

Dagmar Boss

Das sowjetrussische Autorenlied

**Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens
von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava
und Vladimir Visockij**

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Dagmar Boss - 9783954792481

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 04:46:15AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN † · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 188

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

DAGMAR BOSS

DAS SOWJETRUSSISCHE AUTORENLIED

Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von
Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Vysockij



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1985

ISBN 3-87690-323-8
© Verlag Otto Sagner, München 1985
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München
Druck: D. Gräbner, Altendorf



VORWORT

Die vorliegende Untersuchung ist meine im Sommersemester 1985 von der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommene Dissertation in gekürzter und überarbeiteter Form.

Die erste Anregung, mich schon im Rahmen meiner Magisterarbeit (Sowjetrussische Barden von Okudžava bis Vysockij. Ihr Schaffen und ihre künstlerische Bedeutung. München 1982) mit der Thematik des Autorenlieds zu beschäftigen, verdanke ich Frau Privatdozentin Dr.phil.habil.Johanna Renate Döring-Smirnov. Herr Prof.Dr.Johannes Holthusen, der sowohl die Magisterarbeit als auch die vorliegende Untersuchung betreute, griff diese Anregung mit Interesse auf - die Wahl des Autorenlieds auch zum Thema dieser Dissertation geschah auf seinen ausdrücklichen Wunsch.

Prof.Holthusen, der im Mai dieses Jahres unerwartet früh verstarb, bin ich zu besonderer Dankbarkeit verpflichtet. Er war mir ein idealer Doktorvater, da er für meine Fragen und Probleme immer zur Verfügung stand, mir stets mit Anregungen und Ratschlägen weiterhalf und mir dennoch bei der Bearbeitung der gewählten Thematik viel Freiraum ließ.

Sehr verbunden bin ich auch Frau PD Dr.Döring-Smirnov und Herrn Prof.Dr.Peter Rehder, die die Arbeit kurzfristig zur Korrektur übernahmen und somit den Abschluß meines Studiums im Sommersemester 1985 ermöglichten; Prof.Rehder verdanke ich auch die schnelle Aufnahme der Arbeit in die Reihe der "Slavistischen Beiträge".

Die Dissertation wurde während ihrer Entstehungszeit durch ein Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung unterstützt. Allen Mitarbeitern der Stiftung, die mich während meiner Förderungszeit betreuten, möchte ich an dieser Stelle herzlich danken.

Meine Dankbarkeit gilt ferner all meinen Freunden und Verwandten, die die Entstehung der Arbeit mit Geduld und Verständnis verfolgten und mir bei der Beschaffung schwierig zugänglicher Materialien behilflich waren, sowie meinen Versuchspersonen, die sich geduldig allen Fragen stellten und Herrn Frank Rohde aus Köln, der mir bei der Klärung musikwissenschaftlicher Probleme immer hilfsbereit zur Seite stand.

Viele meiner Ergebnisse resultieren aus Gesprächen mit Bulat Okudžava, mehreren sowjetischen Wissenschaftlern und Personen, die in einem engen Kontakt zu Gedichtängern stehen bzw. standen, wie

beispielsweise Jurij Ljubimov. Sie alle waren mir eine unschätzbare Hilfe.

München, im August 1985

Dagmar Boss

INHALTSVERZEICHNIS

ZUM INHALT	1
A. BULAT OKUDŽAVA, ALEKSANDR GALIČ, VLADIMIR VYSOCKIJ	
I. Kurzbiographien	
1. Bulat Okudžava	8
2. Aleksandr Galič	9
3. Vladimir Vysockij	11
II. Zu den Werken	
1. Inhalt	12
2. Sprache	16
B. DIE STELLUNG DES AUTORENLIEDES INNERHALB DER SOWJETRUSSISCHEN KULTUR	
I. Die Entstehung der ersten Autorenlieder unter den kulturellen Bedingungen nach Stalins Tod	26
II. Das Autorenlied als eine Gattung der inoffiziellen sowjetrussischen Kultur	32
III. Die Gründe für die Beliebtheit der Autorenlieder	34
1. Gattungsspezifische Faktoren	
a) Das Autorenlied und die Zensur - zu den inhaltlichen Besonderheiten einer inoffiziellen Gattung	36
b) Das Autorenlied - ein <u>gesungenes</u> Gedicht	48
2. Textimmanente Faktoren	
a) Zur Identifikationsmöglichkeit	51
b) Zur Rolle komischer Elemente in Vysockijs Schaffen	54
C. DIE BESONDEREN AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DES AUTORENLIEDES	59
I. Die Funktionalisierung des musikalischen Elements im Text-Melodie-Verhältnis	59
1. Zum Aufbau der Melodien	60
2. Zur harmonischen Struktur	67
3. Zur linearen Abfolge der Töne	72
4. Zur Gitarrenbegleitung	79
5. Die Entstehung der Melodien zu den Autorenliedern	82
6. Zum Metrum der Autorenlieder und dessen Realisierung in der Melodie	91
a) Die Vertonung syllabotonischer Verse	92
b) Die Vertonung ungleichmäßiger Metren	98
II. Der Vortrag der Autorenlieder durch den Gedichtssänger	103
1. Zur Stimmnuancierung	103

2. Zur Kommentierung der Werke durch den Gedichtssänger	105
3. Zur Variierung	106
ZUSAMMENFASSUNG	108
AUSBlick	112
LITERATUR UND TONMATERIAL	
I. Primärmaterial	
1. Texte	114
2. Tonmaterial	
a) Kassetten	114
b) Schallplatten	114
II. Sekundärliteratur	115

ZUM INHALT

Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist das sowjetrussische Autorenlied, eine Gattung, die trotz der Tatsache, daß die ihr zuzurechnenden Werke gesanglich vorgetragen werden, eindeutig der Dichtung angehört.

Dennoch darf das Autorenlied nicht in Loslösung des textlichen vom musikalisch-interpretatorischen Element einem schriftlich niedergelegten Gedicht gleichgesetzt werden, wie es in der Sekundärliteratur meist geschieht.

Der Sinn eines Autorenlieds ist nicht allein an seinem Text festzumachen - er ergibt sich vielmehr aus dem Zusammenspiel von Text, Melodie und Vortrag durch den Dichter.

Auch die kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung dieser Dichtungsgattung ist zu einem nicht geringen Teil Folge der speziellen Darbietungsform.

Gerade diese Aspekte sind das Hauptanliegen meiner Untersuchung, in der deshalb die ausführliche inhaltliche Behandlung der Autorenlieder und die umfassende Deutung einzelner Texte der Darstellung der spezifischen Merkmale und Möglichkeiten dieser Gattung weicht¹.

Der erste Teil (A) stellt einführend die notwendigen biographischen Daten zu den hier im Mittelpunkt stehenden Gedichtssängern und das Textmaterial im Hinblick auf seine Gattungsspezifika in aller Kürze vor.

Im Rahmen des eher literatursoziologisch orientierten zweiten Teils (B) wird die Stellung des Autorenlieds innerhalb der sowjetischen Kultur beschrieben, unter Akzentuierung der Zusammenhänge zwischen der Entstehung dieser Gattung und den sehr speziellen kulturellen Bedingungen in der Sowjetunion der späten 50er Jahre. Ferner äußert sich dieser Abschnitt der Arbeit auch zur Position der Autorenlieder in der offiziellen Kunst und hinterfragt die - teilweise gerade damit zusammenhängende - enorme Popularität der Gedichtssänger und ihrer Werke bei der sowjetischen Bevölkerung.

1 Deshalb gehe ich auch - obgleich dies in literaturwissenschaftlicher Hinsicht unbefriedigend scheinen mag - bei den angeführten Beispielen weitgehend nur auf das ein, worauf es mir an der betreffenden Stelle ankommt.

Ausführliche Interpretationen einzelner Texte sind beispielsweise bei Êtkind (Kontinent 5), van Ackern oder Źolkovskij zu finden.

Die in diesen beiden Teilen gesammelten Ergebnisse resultieren aus der Arbeit mit den Texten der Autorenlieder², sekundären Quellen allgemeiner Art³, Sekundärliteratur speziell zum Autorenlied⁴ und, nicht zuletzt, persönlichen Befragungen⁵, die mir vor allem bei Punkten weiterhalfen, zu denen sich nur spärliche Literatur finden ließ⁶.

Der dritte Teil meiner Ausführungen gilt den bisher in der Sekundärliteratur besonders auffällig vernachlässigten Aspekten des Zusammenwirkens von Text, Musik und auktorialem Vortrag, den Ausdrucksmöglichkeiten, die sich aus der Synthese dieser Elemente ergeben und die das Autorenlied als "Gesamtkunstwerk" dem gedruckten Wort voraus hat.

Dieser Teil basiert - abgesehen von allgemeinen Werken zu musikwissenschaftlichen Fragen - gänzlich auf der Verarbeitung von Primärmaterial. Das Sichten der Beziehungen zwischen Text, Melodie und gesanglicher Darbietung ist das Ergebnis langwieriger mühevoller Hörarbeit.

Besonderen Wert legte ich auf das Verhältnis zwischen Text und Musik. Die von mir zu diesem Problem aufgefundene Sekundärliteratur beschränkt sich auf einen Artikel⁷. Er befaßt sich

-
- 2 Das Interesse für das Autorenlied hat in den letzten Jahren auffallend zugenommen; als ich mich anlässlich meiner Magisterarbeit mit dem Primärmaterial beschäftigte, war ich in vielen Fällen auf private - teilweise sehr mühevoll beschaffte - Tonaufnahmen und eigene Niederschriften der Texte angewiesen. Die Lage hat sich in dieser Beziehung weitgehend gebessert - es gibt inzwischen zahlreiche Schallplatten und auch mehrere Textausgaben der Autorenlieder. Während erstere - vor allem im Falle von Vysockij und Galič - auch jetzt nur einen Teil des Gesamtschaffens der Gedichtsdichter erfassen, stellen die Textsammlungen ein wertvolles Hilfsmittel dar, obgleich sie aufgrund der Tatsache, daß es sich zum Teil um nicht autorisierte schriftliche Fixierungen von Tonaufnahmen handelt, häufig Fehler aufweisen, die auf einer ungenügenden Kenntnis dichterischer Formprinzipien, gattungsspezifischer Gegebenheiten und fachsprachlicher Ausdrücke beruhen.
 - 3 Dies waren vorwiegend Untersuchungen zur Lage der Literatur nach Stalins Tod, wie beispielsweise Holthusen 1978 oder Steininger 1965.
 - 4 Leider gibt es nur vereinzelte wissenschaftliche Publikationen zum Autorenlied oder zu einzelnen Gedichtsdichtern, die in ihrem Umfang die Grenzen des Zeitschriftenartikels überschreiten (die wichtigsten: Smith 1983; van Ackern 1976). Der Großteil der - vor allem nach Vysockijs Tod in unübersehbarer Anzahl erschienenen - Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften befaßt sich nicht konkret oder nur pauschal mit den Werken der Gedichtsdichter, hat häufig Memoirencharakter und bietet widersprüchliche biographische Daten an.
 - 5 Gesprächspartner waren dabei Okudžava, Jurij Ljubimov, sowjetrussische Wissenschaftler, sowie enge Freunde der Gedichtsdichter.
 - 6 Einer dieser Punkte war beispielsweise die "samodejatel'naja pesnja".
 - 7 Frumkin, Obozrenie 9.

aber weitgehend mit anderen Aspekten als den von mir angesprochenen. Sehr treffend beschreibt der Autor, Vladimir Frumkin, das Niederschreiben der Melodien zu den Autorenliedern: "Éto katoržnyj trud" - "Das ist eine Sträflingsarbeit"⁸. Dafür sind mehrere Faktoren verantwortlich. Die Artikulation der Gedicht-sänger ist - in besonders hohem Maße bei Galič, den Frumkin hier konkret meint - oft sehr undeutlich, der Gesang weicht bisweilen dem Sprechgesang oder gar dem gesprochenen Wort; die Tonhöhe kann dann nicht mehr genau bestimmt werden, auch bewegt sie sich teilweise zwischen den in der europäischen Notenschrift kleinsten Intervallen des Halbtons. Das mehr oder weniger deutliche rhythmische Schema, das sich die Gedicht-sänger durch die Gitarrenbegleitung vorgeben, wird im vokalen Vortrag oft recht eigenwillig ausgefüllt - die Notenwerte variieren dabei von Strophe zu Strophe und sind wegen der sehr freien Einbettung in den Takt, bei der auch die Taktgrenzen oft unbeachtet bleiben, kaum zu notieren. Nicht zu vergessen ist auch die teilweise sehr schlechte Qualität der Tonaufnahmen, bei denen Nebengeräusche bisweilen in fast gleichwertiger Phonzahl mit dem Vortrag des Gedicht-sängers konkurrieren...

Was die Veröffentlichung von Noten zu den Autorenliedern anbelangt, so ist der Band "Okudžava - 65 pesen" als einzige Sammlung sorgfältig ausgeführter Niederschriften von Melodien zu nennen⁹, der ebenfalls von Vladimir Frumkin herausgegeben wurde¹⁰.

Ich hielt mich allerdings in meinen konkreten Beispielen nicht an diese Ausgabe¹¹, sondern bevorzugte die direkte, akustische Quelle, da aufgrund der obengenannten Schwierigkeiten beim Abhören der Melodien verschiedene Notierungen vertretbar sind und undeutliche rhythmische und tonale Verhältnisse von verschiedenen Hörern individuell interpretiert werden können.

Die ausführliche Behandlung der Melodien zu den Autorenliedern ist keine musikwissenschaftliche Spielerei. Sie hat in der vorliegenden Untersuchung breiten Raum gefunden, weil die musikalische Seite der Autorenlieder untrennbar mit der textlichen verbunden ist und die Aussage dieser Werke nicht auf Worten allein basiert.

8 Ebenda, S.20.

9 Okudžava 1980.

10 Frumkin notierte auch die zwei in Smith's englischsprachige Ausgabe von Galičs Werken (Smith 1983) aufgenommenen Melodien.

11 Sie enthält ja auch bei weitem nicht alle von mir angeführten Beispiele.

Die Behandlung eines Autorenlieds kann, wenn man nicht grundsätzlich einige wichtige Aspekte ausklammern will, keinesfalls ausschließlich Gegenstand der Literaturwissenschaft sein.

Trotz der Einbeziehung musikwissenschaftlicher Fragen habe ich versucht, den Teil, der sich mit der Vertonung der Texte befaßt, so zu gestalten, daß er auch ohne musikalische Vorkenntnisse verständlich ist. Auf musikwissenschaftliche Terminologie wurde weitgehend verzichtet, einige unumgängliche Begriffe sind im Text erklärt. Die für meine Untersuchungen relevanten Aspekte in den Notenbeispielen sind zusätzlich beschrieben, so daß die Kenntnis der Notenschrift keine unbedingte Voraussetzung für das Verständnis dieser Ausführungen darstellt. Punkte, die nur die Melodien, nicht aber deren Verhältnis zum Text betreffen, wurden weitestgehend ausgeklammert.

Поэт по лире вдохновенной
рукой рассеянной бряцал.
Он пел...

(А.С.Пушкин: Поэт и толпа)

Mit zerstreuter Hand strich der Dichter
über die Lyra der Inspiration.

Er sang...

(A.S.Puſkin: Der Dichter und die Menge)¹²

EINLEITUNG

Die Lyra - einstmals Begleitinstrument der Dichter der Antike, ist mittlerweile zum Symbol für Dichtung geworden und erinnert daran, daß diese Kunst, die wir heutzutage in der Regel in gedruckter Form zu rezipieren pflegen, ursprünglich eine synthetische Verbindung von Wort und Melodie im Eigenvortrag durch den Dichter war. Im Laufe der Zeit trennte sich dann das textliche vom musikalischen Element, die mündliche Vortragsform wich der schriftlichen Fixierung und löste sich vom Autor.

Das sowjetrussische Autorenlied, das im Mittelpunkt der vorliegenden Ausführungen steht, ist als vom Dichter selbst vertontes und meist zur Gitarre vorgetragenes Gedicht somit im Grunde ein Rückgriff auf die Urform von Dichtung.

Der Text spielt beim Autorenlied eine ungleich wichtigere Rolle als normalerweise bei Vokalgattungen, die Melodie ist ihm deutlich untergeordnet¹³.

Deshalb ist der Begriff "Autorenlied" - "avtorskaja pesnja" - eigentlich nicht ganz treffend¹⁴; ich habe ihn dennoch für meine

12 Sämtliche in der vorliegenden Arbeit angeführten Übersetzungen wurden von mir angefertigt - D.B.

13 Die überwiegende Rolle des Textes sowie die absolute Urheberschaft einer Person hat das Autorenlied neben einigen anderen Faktoren mit ähnlichen Gattungen in anderen Ländern, wie beispielsweise dem französischen Chanson oder dem Schaffen der sogenannten deutschen Liedermacher gemeinsam; es unterscheidet sich aber in seiner sozialen Funktion, seiner Stellung zur übrigen Literatur bzw. Musik des Landes und seiner Verbreitung deutlich von diesen Erscheinungen - ich werde sie aus diesem Grunde nicht zum Vergleich herbeiziehen, obwohl ein solcher in einer gesonderten Untersuchung gewiß lohnenswert wäre.

14 Ein weiterer Grund, der gegen die Verwendung dieses Begriffs spräche, wäre die Tatsache, daß in der sowjetischen Musikwissenschaft "avtorskaja pesnja" häufig als Gegenbegriff zum Volkslied ("narodnaja pesnja") verwendet wird, das ja in seiner ursprünglichen Form keinen bestimmten Autor hat

Zwecke gewählt, da er meist von den Gedichtssängern selbst zur Bezeichnung ihrer Werke gebraucht wird¹⁵.

Auch die Benennung "Gedichtssänger" mag nicht ideal sein, da sie nicht besagt, daß es die eigenen Werke sind, die da von den Künstlern vorgetragen werden, erscheint mir aber dennoch wesentlich passender als die oftmals verwendeten Namen "Minnesänger", "Troubadoure", "Minestrels", "Bänkelsänger", "Barden", "Skomorocho", u.ä., da diese fest mit den jeweiligen historischen Erscheinungen, mit bestimmten Epochen und auch Regionen verbunden sind. Es sollte aber gerade vermieden werden, das Autorenlied als Nachahmung, als Anlehnung an andere Gattungen zu sehen, da es ganz eng an die kulturellen Bedingungen im heutigen Rußland gebunden ist¹⁶.

Das häufig anzutreffende "Protestsänger" ist schlichtweg als falsch anzusehen, denn nicht alles, was über die Lippen der Gedichtssänger geht, beinhaltet Protest. Die Kritik an den herrschenden Verhältnissen ist zwar eines der Hauptthemen der Autorenlieder, gewiß aber nicht das einzige.

Das Autorenlied ist eine sehr junge Gattung, deren Entstehung in die späten 50er Jahre fällt; dennoch sollte nicht übersehen werden, daß es zwei Traditionen in sich vereinigt, die in Rußland seit vielen Jahrhunderten und noch bis in unsere Zeit hinein lebendig sind.

Hier ist zum einen die Tradition der Gedichtvertonung zu nennen - damit meine ich nicht die Komposition eines Liedes auf einen Text, der eigens zu diesem Zweck geschrieben wurde, sondern die Vertonung von Werken der Dichtkunst, die dadurch um die vokale Komponente bereichert werden.

Wichtiger ist in diesem Zusammenhang allerdings die Tradition des mündlichen Gedichtvortrags, die in Rußland auch außerhalb der Folklore - dort ist sie ja der Normalfall - gerade in unserem Jahrhundert wieder verstärkte Bedeutung erlangte; man denke beispielsweise an Vladimir Majakovskij oder auch gerade die jüngere

und in dieser Polarität "anonimnaja pesnja" - "anonymes Lied" - heißt, s.z.B. Ostaškina 1968.

15 S.beispielsweise Asarkan und Makarov 1968.

16 Zudem bestehen auch grundlegende Unterschiede zwischen diesen Kunstformen und dem Autorenlied - so sind beispielsweise die Gedichtssänger im Gegensatz zu den Minnesängern keine Ständesdichter und auch keine fahrenden Künstler, wie es die Bänkelsänger waren.

Dichtergeneration, der unter anderen Andrej Voznesenskij, Evgenij Evtušenko und Robert Rozdestvenskij angehören. Bei ihnen sind Rezitationen vor großem Publikum die Regel¹⁷.

Seit Ende der 50er Jahre haben sich zahlreiche, vorwiegend junge Künstler als Gedichtssänger einen Namen gemacht, wie beispielsweise Boris Almazov, Veronika Dolina, Aleksandr Dol'skij, Aleksandr Galič, Julij Kim, Evgenij Kljačkin, Jurij Kukin, Novella Matveeva, Bulat Okudžava, Jurij Vizbor und Vladimir Vysockij, um nur die wichtigsten zu nennen. Aus dieser Vielzahl haben sich im Laufe der Jahre deutlich Bulat Okudžava, Aleksandr Galič und Vladimir Vysockij als Kernfiguren der Gattung herauskristallisiert - ihr Schaffen steht im Mittelpunkt meiner folgenden Ausführungen¹⁸.

17 Auch Aleksandr Vertinskij (1889 - 1957), der sich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute, vereinigte diese beiden Traditionen in seinem Schaffen und könnte in diesem Sinne als Vorläufer der zeitgenössischen sowjetrussischen Gedichtssänger gesehen werden. Nachdem er aber außer eigenen auch viele fremde Gedichte zum Klavier vortrug und zudem das Element des geradezu schauspielerischen Vortrags bei ihm eine ungleich größere Rolle spielte als im Autorenlied, sollte er nicht dieser Gattung zugerechnet, sondern als individuelle Erscheinung gewertet werden.

18 Okudžava, Galič und Vysockij haben auch Gedichte verfaßt, die sie nicht vertonten - diese werden, da sie nicht der Gattung Autorenlied angehören, aus der vorliegenden Untersuchung ausgeklammert.

A. BULAT OKUDŽAVA, ALEKSANDR GALIČ, VLADIMIR VYSOCKIJ¹⁹

I. Kurzbiographien

1. Bulat Okudžava²⁰

Bulat Šalvovič Okudžava wurde am 9.5.1924 als Sohn eines Georgiers und einer Armenierin in Moskau geboren. Okudžavas Vater wurde im Zuge der "großen Säuberung" hingerichtet, seine Mutter verbrachte siebzehn Jahre in einem Arbeitslager und wurde 1955 rehabilitiert.

1942 ging Okudžava noch während seiner Schulzeit als Freiwilliger an die Front - das eigene Kriegserlebnis schlägt sich später vielfach in seinem dichterischen Schaffen nieder.

Nach dem Krieg holte Okudžava seinen Schulabschluß nach und studierte von 1945 bis 1950 an der Universität von Tiflis russische Philologie. Im Anschluß daran arbeitete Okudžava zunächst als Dorfschullehrer, unterrichtete ab 1955 in der Stadt Kaluga Literatur und war dort später bei einer Jugendzeitung tätig. 1956 erschien, ebenfalls in Kaluga, sein erster Gedichtband mit dem Titel "Lirika" - zu den Werken dieser frühen Schaffensperiode bekennt sich Okudžava allerdings heute nicht mehr.

Im gleichen Jahr kehrte Okudžava nach Moskau zurück, was durch die Rehabilitierung der Mutter möglich geworden war, um von 1957 bis 1959 als Redakteur bei Verlag "Molodaja Gvardija" und anschließend als Journalist und Leiter der Lyrikabteilung der "Literaturnaja Gazeta" tätig zu sein.

Seit 1962 ist Okudžava freier Künstler. Er hat sich zwar auch als Prosaschriftsteller - Okudžava verfaßt historische Romane - einen Namen gemacht, seine große Popularität brachten ihm aber die gesungenen Gedichte, die er Ende der 50er Jahre zunächst im engen Freundeskreis vorzutragen begann, bevor er 1960 zum ersten Mal öffentlich auftrat.

Von der Zensur wurden Okudžavas Autorenlieder lange mit großer Skepsis betrachtet, die meisten bahnten sich aber im Laufe der Zeit doch den Weg in sowjetische Verlage, wurden mit zunehmender Häufigkeit in verschiedenen Literaturzeitschriften²¹

19 Die Reihenfolge ist keinesfalls wertend, sondern chronologisch.

20 Die biographischen Angaben wurden weitgehend von Ackern 1976 entnommen.

21 Beispielsweise Junost' 1964/12; 1967/4.

Sammelbänden²² und Monographien²³ publiziert. 1976 erschien Okudžavas erste sowjetische Langspielplatte²⁴, nachdem er Jahre zuvor bereits einige Platten im Ausland eingespielt hatte²⁵.

1966 protestierte Okudžava gemeinsam mit anderen gegen die Verurteilung von Sinjavskij und Daniel', 1969 gegen den Ausschluß Solženicyns aus dem Schriftstellerverband. Seit Mitte der 60er Jahre werden Okudžavas Werke beim Frankfurter "Posev"-Verlag veröffentlicht²⁶, was offizielle Stellen zu der Aufforderung bewog, Okudžava möge sich gegen diese Publikationen aussprechen. Er aber weigerte sich zunächst und wurde daraufhin aus der Partei ausgeschlossen - dieser Schritt wurde wenig später rückgängig gemacht, als sich Okudžava Ende 1972 doch dazu durchrang, sich in einem offenen Brief an die "Literaturnaja Gazeta" - er wurde am 29.11.1972 dort abgedruckt - von seinen westlichen Veröffentlichungen loszusagen.

Okudžava lebt heute in Moskau und verfaßt seit einigen Jahren nach einer langen Pause, in der er sich intensiv mit dem historischen Roman beschäftigte, auch wieder Autorenlieder.

2. Aleksandr Galič²⁷

Aleksandr Arkad'evič Galič - eigentlich: Ginzburg - wurde am 19.10.1919 in Ekaterinoslav (heute Dnepropetrovsk) geboren. Er widmete sich schon früh der Dichtkunst, war als Fünfzehnjähriger Mitglied eines Literaturzirkels, der von Édouard Bagrickij geleitet wurde.

1935 begann Galič ein Studium am Gor'kij-Literatur-Institut in Moskau, fühlte sich dann aber doch stärker vom Theater angezogen und trat auch in die Stanislavskij-Schauspielschule ein. Nach einem zeitweiligen Doppelstudium verließ Galič das Literaturinstitut wieder - sein Interesse galt nunmehr gänzlich dem Theater. Schon Anfang der 40er Jahre begann Galič, selber Stücke zu schreiben, später verfaßte er auch Filmdrehbücher.

22 Z.B: Den' poézii, Moskau 1962.

23 Z.B: Veselyj barabanščik, Moskau 1964; Mart velikodušnyj, Moskau 1967.

24 Pesni, M 40-38867-8.

25 Beispielsweise in Frankreich: Poète-compositeur soviétique.

26 Z.B: Okudžava 1968.

27 Die biographischen Angaben entstammen zum Großteil Smith 1983.

Mit diesen Werken genoß Galič aufgrund der teilweise recht konformistischen Inhalte durchaus auch die Gunst offizieller Instanzen und gehörte zum Kreis der privilegierten Künstler. Viele seiner Stücke wurden aufgeführt, die besten blieben aber doch an der Zensur hängen. Das Verbot von "Matrosskaja tišina", einem Werk, dessen Hauptthema die Assimilation von Juden in der Sowjetunion ist und das Galič besonders am Herzen lag²⁸, stellte einen Wendepunkt in seinem Leben dar. Galič kehrte dem offiziellen Ruhm den Rücken und wandte sich Anfang der 60er Jahre dem Autorenlied zu, in dem er seine Meinung frei äußern konnte.

Die ersten Unannehmlichkeiten brachten ihm seine Autorenlieder, als vier von ihnen 1965 zunächst im Samizdat-Journal "Sfinksy" und daraufhin auch in der in Frankfurt erscheinenden Zeitschrift "Grani" abgedruckt wurden.

1968 hatte Galič einen öffentlichen Auftritt in Akademgorodok bei Novosibirsk, beim "Festival' bardov" ("Bardenfestival"). Dort trug er vor einem Publikum von circa 2500 Menschen sein Autorenlied "Pamjati Pasternaka" ("Dem Gedenken an Pasternak") vor, ein sehr kritisches Werk³⁰. Dies zog ein Auftrittsverbot nach sich.

1979 erschien im Frankfurter "Posev"-Verlag ein Gedichtband mit dem Titel "Pesni" ("Lieder"), der auf einer Samizdat-Ausgabe von Galičs Werken basiert und sein entlarvendes und anklagendes Schaffen recht umfassend darstellt. Galič distanzierte sich nicht von dieser Publikation.

All dies und, nicht zu vergessen, Galičs Mitarbeit im Komitee zur Verteidigung der Menschenrechte, dem er seit 1970 angehörte, führten 1971 schließlich zum Ausschluß aus dem Schriftstellerverband, dem "Litfond"³¹ und dem Verband der Filmschaffenden.

28 Galič erzählt die Geschichte des Verbots dieses Stücks 1973 in seinem autobiographischen Prosawerk "General'naja repeticija".

29 Grani 59, 1965.

30 Raisa Orlova berichtet in ihrem Beitrag "My ne chuže Goracija" in "Vremja i my" 51 folgendermaßen von diesem Auftritt:

Наши друзья из Академгородка рассказывали – те, кто присутствовал, испытали потрясение. Услышать правду не тайком, не наедине с избранными единомышленниками, а в большом зале, на людях, разделить это счастье с другими. Услышать правду, выраженную в точном слове.

Unsere Freunde aus Akademgorodok erzählten, daß alle Anwesenden erschüttert waren. Die Wahrheit nicht heimlich, nicht im Kreise ausgewählter Gleichgesinnter zu hören, sondern in einem großen Saal, unter Leuten, dieses Glück mit anderen zu teilen. Die Wahrheit in treffenden Worten ausgedrückt zu hören.

31 Der "Litfond" ist für die finanzielle Unterstützung von Schriftstellern zuständig.

In den darauffolgenden Jahren machte sich Galič auch damit unbeliebt, daß er verschiedene Protestbriefe mitverfaßte oder nur unterschrieb.

Seine rechtlose Situation bewog Galič schließlich zur Emigration³². 1974 erhielt er eine Ausreisegenehmigung, woraufhin er zunächst nach Norwegen zog, dann einige Zeit in München lebte und anschließend nach Paris übersiedelte. Dort erlitt er 1977 in seiner Wohnung einen tödlichen Elektrounfall.

Galičs letzter Gedichtband³³, nach dessen Erscheinen er nur noch Prosawerke schreiben wollte, trägt den Titel "Kogda ja ver-nus'" ("Wenn ich zurückkehre") und ist von einer starken inneren Verbindung zu seinem Heimatland geprägt.

3. Vladimir Vysockij

Vladimir Semenovič Vysockij wurde am 25.1.1938 in Moskau geboren. Von 1947 bis 1949 lebte er mit seinem Vater und dessen zweiter Ehefrau in der DDR, in Eberswalde; 1949 kehrte die Familie nach Moskau zurück³⁴. Nach Beendigung seiner Schulausbildung - 1955 - begann Vysockij, auf Wunsch seiner Eltern, zunächst ein Bauingenieur-Studium, das er aber noch im ersten Jahr abbrach, um dann bis 1960 an der Schauspielschule des akademischen Künstlertheaters von Moskau ("MChAT") zu studieren³⁵. Danach war Vysockij an verschiedenen Moskauer Theatern tätig, bevor er 1964 von Jurij Ljubimov, dem langjährigen Regisseur des "Taganka"-Theaters, engagiert wurde. Diesem Theater, das für seine Experimentierfreudigkeit bekannt ist, blieb Vysockij bis zu seinem Tode - er starb am 25.7.1980 an einem Herzanfall - treu. Parallel zu seiner Arbeit am Theater machte sich Vysockij auch als Filmschauspieler einen Namen.

32 Aufgrund seiner Ausreise stellt sich natürlich die Frage, inwieweit man Galič als "sowjetrussischen" Gedichtsdänger bezeichnen, seine Werke zu den "sowjetrussischen" Autorenliedern rechnen darf - in meinen Augen wird diese Bezeichnung durch die Tatsache gerechtfertigt, daß der weitaus größte Teil seiner Autorenlieder in der Sowjetunion entstand, zu einer Zeit, in der diese Gattung ihre Blütezeit hatte. Überdies werde ich versuchen, mich weitgehendst auf die Werke zu beschränken, die 1972 im Band "Pokolenie obrečennych" in Frankfurt veröffentlicht wurden, als Galič noch in der Sowjetunion lebte, da auch guten Gewissens behauptet werden kann, daß dieses Buch seine Meisterwerke enthält.

33 Galič 1977.

34 S.Vysockij: Pesni i stichi II, S.237

35 Ebenda.

Es waren aber neben Vysockijs hervorragender Schauspielkunst - eine seiner bekanntesten Rollen war der "Hamlet" - vor allem seine Autorenlieder, die ihn im ganzen Land bekannt und beliebt machten. Vysockij hatte Anfang der 60er Jahre begonnen, sie zunächst im kleinen Freundeskreis vorzutragen.

Zwar genoß Vysockij als renommierter Theater- und Filmschauspieler einige Privilegien, zu denen beispielsweise seine häufigen Auslandsreisen gehörten, die ihn als Ehemann der französischen Filmschauspielerin russischer Abstammung Marina Vlady meist nach Paris führten, seitens der offiziellen Stellen war man aber bemüht, seine Popularität, die er vor allen Dingen seinen nicht ganz regimefreundlichen Werken verdankte, in Grenzen zu halten - ein völlig erfolgloser Versuch³⁶; mit Ausnahme eines einzigen Textes³⁷ waren Vysockijs Werke in der Sowjetunion zu seinen Lebzeiten niemals gedruckt worden und nur auf einigen kleinen Schallplatten erschienen³⁸. Erst Monate nach seinem Tode wurden Vysockijs Autorenlieder auch in der Sowjetunion verstärkt veröffentlicht³⁹; nach vielen westlichen begannen auch sowjetische Zeitschriften, Artikel über ihn zu bringen⁴⁰. 1981 erschien in Moskau ein von Robert Roždestvenskij herausgegebener Gedichtband mit dem Titel "Nerv".

II. Zu den Werken

1. Inhalt

Okudžava ist der Lyriker unter diesen drei Gedichtsdängern. Seine Werke stellen in der Mehrzahl Gefühle und menschliche Beziehungen dar und spielen oft in einer Traumwelt, während Galič und Vysockij ihr Augenmerk auf die faktische Wirklichkeit richten. Ihre Autorenlieder sind im Gegensatz zu denen Okudžavas größtenteils episch, besitzen eine echte Handlungslinie. Vysockij schildert

36 Zu Vysockijs Popularität s. B. III.

37 Vysockij 1975.

38 Es waren allerdings während seiner Reisen mehrere amerikanische (z.B: N'ju-Jorkskij konzert) und französische (z.B: Vladimir Vissotski) Plattenaufnahmen entstanden.

39 S. beispielsweise die Schallplatte Vladimir Vysockij poet svoi pesni oder Vysockij 1980.

40 Beispielsweise Karjakin 1981.

meist Episoden mit einer deutlichen Dynamik, seine Figuren befinden sich häufig in Konfliktsituationen, aus denen sie erst gegen Ende des Textes herausfinden, Galič hingegen beschreibt oftmals ganze - in der Regel tragische - Schicksale.

In diesen epischen Autorenliedern finden wir Verfahren, die im Grunde der Prosa eigen sind. So haben diese Werke oft einen Erzähler, der deutlich vom Autor abzusetzen ist, weisen auffallend viele Passagen in direkter Rede auf, u.ä.⁴¹

Vysockijs Autorenlieder gleichen bisweilen Kurzgeschichten. Die handelnden Personen werden dem Zuhörer nicht ausführlich vorgestellt. Letzterer erfährt nur etwas über einen kurzen Ausschnitt aus ihrem Leben und wird am Ende der Erzählung manchmal mit einem offenen Schluß alleingelassen oder mit einer Pointe bedacht.

Aufgrund der Kürze ihrer Werke können sich Galič und Vysockij nicht mit langen Beschreibungen aufhalten, sondern müssen Figuren und Umgebung durch treffende Details charakterisieren. Dies unterstützt in hohem Maße die Glaubwürdigkeit des Autors beim Rezipienten, der um diese Details aus eigener Erfahrung weiß und in ihnen Vertrautes wiedererkennt.

Erwähnenswert ist auch, daß sich bei Galič und Vysockij ein deutlicher Einfluß seitens ihrer sonstigen beruflichen Tätigkeit - beide "kommen" ja vom Theater - bemerkbar macht. Dies betrifft sowohl die Art des sehr abwechslungsreichen Vortrags, als auch den Inhalt der Autorenlieder. Beide Gedichtssänger beweisen in Bezug auf die in ihren Texten vorkommenden Figuren ein sehr ausgeprägtes Einfühlungsvermögen, das sich besonders stark zeigt, wenn diese Figuren Situationen ausgesetzt sind, in denen sich Vysockij und Galič nie selber befanden.

Meisterhaft zeichnen sie auch verschiedene Charaktere. Die handelnden Personen werden sehr individuell und differenziert dargestellt. Sie sind Persönlichkeiten mit einer eigenen Gedankenwelt, eigenen Wertvorstellungen, eigener Sprache und spiegeln keineswegs immer die Meinung und Wertsetzung des Autors wider⁴².

Okudžavas Autorenlieder sind in den meisten Fällen zeitlos -

41 Die Nähe zur Prosa schlägt sich auch in der Sprache nieder, worauf an anderer Stelle noch eingegangen wird.

42 Wie noch gezeigt werden soll, kann beim Autorenlied der Dichter seine Einstellung zu den Figuren durch den Vokalvortrag anzeigen.

Werke mit offener Kritik oder politischem Inhalt sind bei ihm die Ausnahme. Seine Themen, unter denen Liebe, Krieg, Hoffnung und Freundschaft die häufigsten sind, haben "ewige" Gültigkeit und sprechen einen breiten Personenkreis an.

Vysockij stellt in einer enormen Themenvielfalt die verschiedensten Aspekte des Lebens eines Sowjetbürgers dar. Sein Repertoire ist bunt gemischt - er beschreibt Ereignisse in der Unterwelt, Episoden aus dem Leben sowjetischer Ehepaare, parodiert den klischeehaften Ablauf von Märchen, schildert Sportwettkämpfe - diese Werke besitzen oft eine zweite, politisch zu verstehende Bedeutungsebene - und den Kampf ums Dasein, den die Sowjetbürger täglich auszufechten haben; bisweilen wählt er seine Thematik sogar aus dem Bereich der Science Fiction. Vysockij stellt das Leben in der Sowjetunion auf umfassende Weise dar, sichtet sowohl Alltagsprobleme als auch existentielle Fragen. Vor allem in den letzten Jahren machte er sich in seinen Autorenliedern häufig Gedanken über seine Position als Dichter und den Sinn des Lebens. Viele seiner über 800 Werke - diese Zahl nannte Vysockij bei einem seiner letzten Auftritte selber - waren speziell für Filme oder Theaterstücke verfaßt worden. Dennoch ist ihr Verständnis in aller Regel nicht von der Kenntnis des dazugehörigen Rahmens abhängig, sie sind auch als aus dem filmischen bzw. theatralischen Zusammenhang herausgelöste Autorenlieder eigenständig.

Die sowjetische Wirklichkeit steht auch im Mittelpunkt von Galičs Schaffen. Sein Hauptanliegen ist dabei, Mißstände anzuprangern und den Rezipienten zum Nachdenken anzuregen. Galič stellt fast ausschließlich Negatives dar - bisweilen satirisch, in der Regel aber ernst, in bitter-tragischem Ton. Seine Werke werden alle von einem klaren poetischen Credo dominiert, vom Aufruf, sich nicht blindlings anzupassen, sondern für die Wahrheit einzustehen und die Stimme gegen jegliches Unrecht zu erheben. Galičs Autorenlieder können in diesem Sinne als "Protestsongs" bezeichnet werden. Obwohl der künstlerische Anspruch keineswegs hinter dem kritischen Engagement nachsteht, will Galič dem Rezipienten keinen Lustgewinn bereiten, sondern belastet ihn mit der lebensnahen Darstellung der Probleme und tragischen Schicksale anderer Menschen⁴³.

43 Im Sinne der Sprachfunktionen nach Bühler dominiert bei Galič deutlich die appellative Funktion, während Okudžavas Autorenlieder von der expressiven, Vysockijs Werke von der referentiellen Funktion bestimmt sind.

Mit ihrer Realitätsbezogenheit sind die Werke von Galič und Vysockij oft an den gesellschaftlichen und geschichtlichen Hintergrund gebunden.

Gewiß schränkt dies auch das Publikum ein, denn für den, der mit spezifisch sowjetischen Problemen nicht selber konfrontiert ist oder sich zumindest eingehend damit beschäftigt hat, wird in diesen Texten sicherlich vieles unverstanden bleiben.

Ist bei Vysockij meist nur die Vertrautheit mit der sowjetischen Wirklichkeit Voraussetzung für das Textverständnis, fordert Galič seinem Zuhörer tiefergehende Kenntnisse der russischen Literatur ab. So hat er beispielsweise einen ganzen Zyklus ("Literatorskie mostki" - "Brücken zu Literaten")⁴⁴ Schriftstellerkollegen gewidmet, die in Ungnade fielen und in den meisten Fällen ein tragisches Schicksal erlitten. Dieser Zyklus enthält beispielsweise Gedichte an Anna Achmatova⁴⁵, Michail Zoščenko⁴⁶, Daniil Charms⁴⁷ und Osip Mandel'stam⁴⁸. In diesen Texten nimmt Galič Bezug auf ihre Werke, zitiert sie und spielt auch auf konkrete Ereignisse aus ihrem Leben an.

Schickt Galič seinen Werken auch oftmals einen kurzen Kommentar voraus, in dem er auf einige der Anspielungen erklärend eingeht, wird dadurch das geforderte Hintergrundwissen längst nicht abgedeckt. Das Erkennen der Intertextualität beruht doch auf sehr gründlichen Kenntnissen.

Als eine Sonderform von Dichtung ist das Autorenlied ebenso vielfältig wie diese, es vereinigt verschiedene Richtungen und Themengruppen, lyrische und epische Werke - und doch gibt es ganz bestimmte Inhalte, für die sich diese Gattung als besonders geeignet darstellt.

Dies sind in erster Linie Themen mit einem aktuellen Bezug - durch den beim Autorenlied sehr kurzen Weg vom Autor zum Rezipienten verlieren sie nicht an Aktualität. Es fehlt hier der Zeitaufwand, der benötigt wird, um ein Werk in gedruckter Form erscheinen zu lassen. Ferner besteht bei einer Kurzform der Literatur, wie sie das Autorenlied ja darstellt, die Möglichkeit,

44 S. YMCA-Kassette 4.

45 Galič 1972, S.117.

46 Ebenda S.120.

47 Ebenda S.124.

48 Ebenda S.129.

sehr schnell auf Aktuelles zu reagieren - im Gegensatz zu Gattungen wie beispielsweise dem Roman, bei dem ja schon die Entstehungszeit beträchtlich ist.

Zum zweiten sind gerade Inhalte, mit denen Mißstände in der sowjetischen Gesellschaft oder Politik angeprangert werden, besonders für diese Gattung geeignet - ebenso wie die Beschreibung von Gegebenheiten, die es offiziell gar nicht gibt bzw. nicht geben sollte; hierzu gehören Vysockij in der Unterwelt angesiedelte Frühwerke sowie die unverblümete Darstellung der sowjetischen Wirklichkeit.

Derartige Werke würden nie oder nur in Ausnahmefällen die Zensur passieren und "offiziell" erscheinen können. Die Darbietungsform der Autorenlieder, der mündliche Vortrag, ist hingegen weitgehend zensurunabhängig.

Somit bietet gerade der sowjetische Alltag einen für das Autorenlied besonders geeigneten Themenschatz, da er sowohl Aktuelles als auch offiziell Unzulässiges birgt⁴⁹.

Aus einem ganz anderen Grund ist das Autorenlied eine gerade für lyrische Gedichte sehr passende Kunstform. Die musikalische Untermalung kann die lyrische Stimmung in hohem Maße unterstützen⁵⁰.

2. Sprache

Ebenso vielseitig wie in der Thematik sind die Autorenlieder in ihrer Sprache, und auch hier sind wieder einige Gattungsspezifika zu beobachten.

Das Autorenlied bedient sich keineswegs nur der gehobenen Schriftsprache. Vielmehr zeigen sich die Gedichtssänger als Meister der Stilisierung verschiedener Sprachniveaus auch unterhalb einer neutralen Ausdrucksweise und begehen damit den seinerzeit von Majakovskij und Blok geebneten Weg, die Sprache der Dichtung an der des Alltags zu orientieren.

49 Aus denselben Gründen ist auch der sowjetrussische politische Witz, der in seiner Bedeutung nicht mit Witzen bei uns verglichen werden kann, als eine besonders wendige mündliche Folklore-gattung eine beliebte Darstellungsform der sowjetischen Wirklichkeit - ebenso wie die "Častuška", die oft nur im Augenblick des improvisierten Vortrags existiert und somit quasi eine vergängliche Momentaufnahme eines Wirklichkeitsausschnitts darstellt.

50 Wie stark lyrische Gedichte durch den musikalischen Vortrag gewinnen, wird klar, wenn man diese Autorenlieder als gedruckte Texte liest.

Auffällig ist bei Vysockij und Galič vor allem die Vielfalt der verwendeten Sprachebenen und Fachsprachen. Sowohl Poetismen als auch Vulgarismen wechseln sich mit Elementen verschiedener Gruppensprachen ab, stehen oft innerhalb eines Textes in unmittelbarer Nähe zueinander.

Besonders interessant erscheint mir die Stilisierung niedriger Sprachniveaus - sei dies eine nicht sehr kultivierte Umgangssprache oder gar der in der Unterwelt übliche Jargon. Hierbei entsteht nämlich eine Reibung zwischen dem Ausdruck und dem gebundenen Status der Sprache, ihrer Gedichtform, die ja an sich schon eine Sprachverwendung höheren Niveaus darstellt⁵¹.

Natürlich hängt das jeweils verwendete Sprachniveau eng mit den Themen der Autorenlieder zusammen. Deshalb ist klar, daß Okudžavas zeitlose Texte am ehesten ein geeignetes Umfeld für den Gebrauch einer gehobeneren Sprache bieten. Im Gegensatz dazu scheuen Vysockij und Galič nicht vor Vulgarismen zurück und verwenden auch Elemente, die sie dem Vokabular der russischen Gaunersprache entnehmen. Bei Galič bleibt selbst die Nennung von Fäkalien nicht ausgespart.

Die meisten Autorenlieder weisen aber weder Vulgarismen, noch Elemente besonders hoher Sprachverwendung auf. Sie sind einfach in einer neutralen Umgangssprache gehalten.

Zum einen ist dies überhaupt typisch für die sowjetrussische Gegenwartsdichtung, zum anderen stellt es eine Gemeinsamkeit mit der Folklore dar.

Wichtig ist dabei auch, daß gerade die Alltäglichkeit der Ausdrucksweise einen größeren Rezipientenkreis anspricht, als dies die sogenannte "poetische" Sprache könnte.

Überdies hat die Verwendung der Alltagssprache in der Kunst in der Sowjetunion eine besondere Bedeutung, da die Sprache der Medien, die Sprache der Versammlungen und Plakate derart von leeren Parolen und pathetisch dargebotenen Unaufrichtigkeiten durchsetzt ist, daß schon allein die Tatsache der Widerspiege-

51 Reibungen solcher Art sind für das Autorenlied nicht untypisch. Schon allein die Tatsache, daß Gedichte - oft sogar philosophischen Inhalts - in einer so volksnahen Form vorgetragen werden, verursacht eine Spannung zwischen der "hohen" Gattung der Dichtung und dem ungezwungenen Vortrag zur Gitarre, ist aber wesentlich für die Popularität der Autorenlieder mitverantwortlich.

lung der "echten" Sprache des Volkes Anklang finden muß.

Außer der selbstverständlichen Verwendung der russischen Umgangssprache können wir bei Galič und vor allem bei Vysockij noch ein anderes interessantes Phänomen beobachten - die Stilisierung einer Umgangssprache relativ niederen Niveaus, des sogenannten "Prostorečie" (etwa: "einfache Sprache"). Charakteristisch für dieses "Prostorečie" sind von der Literatursprache abweichende grammatikalische Formen, die ihren Ursprung meist darin haben, daß Ausnahmen nicht beachtet und alle Formen nach den bekannten Paradigmen gebildet werden. So entstehen zum Beispiel plötzlich zahlreiche verschiedene Formen von eigentlich undeklinierbaren Substantiva, u.ä.

In diesem Sinne singt Vysockij in "Dialog u televizora" ("Dialog vor dem Fernseher")⁵² "takuju žu" statt "takuju že" - gewandt bildet die hier sprechende Ehefrau Zina, einer der beiden Dialogpartner, aus Hyperkorrektheit den Akkusativ einer eigentlich unveränderlichen Partikel. An einer anderen Stelle - "Milicejskij protokol" ("Das Miliz-Protokoll")⁵³ - dekliniert Vysockij das Fremdwort "taksi" und läßt das lyrische Ich - bzw. den Erzähler - "v takse" fahren.

Fremdwörter werden auf der Ebene des "Prostorečie" darüberhinaus gern dem Russischen angenähert.

Im eben bereits anzitierten "Dialog vor dem Fernseher" wird aus der Diminutivform von "Papagei" - "popugajčik" - durch Vokalharmonisierung das klangvollere "pupugajčik". Ein ähnlicher Fall ist die bei Galič zu findende⁵⁴ Russifizierung des griechischen Präfixes "poly-" zu "polu-" (russisch: "Halb-"). Aus "poliklinika" ("Polyklinik") wird nunmehr "poluklinika" ("Halbklinik").

Leider werden in den Druckausgaben die eigentlich falschen, von den Gedichtssängern aber mit voller Absicht verwendeten Formen oft eingeebnet, so daß sie nur noch im mündlichen Vortrag wahrnehmbar sind.

Die meisten der "Prostorečie"-Stilisierungen sind in ein

52 S. Schallplatte: N'ju-Jorkskij koncert.

53 Ebenda.

54 S. "O maljarach, istopnike i teorii otnositel'nosti" ("Über die Maler, den Heizer und die Relativitätstheorie"), YMCA-Kassette 5.

Verfahren eingebettet, bei dem ein Ich-Erzähler⁵⁵ seine Erlebnisse einem implizierten Zuhörer bzw. Zuhörerkreis berichtet.

Dieses Verfahren ist der sogenannte "Skaz", ein narrativer Monolog des Ich-Erzählers, bei dem die Mündlichkeit des Sprachstils betont wird. Im Ursprung eine mündliche Erzählform, wird der "Skaz" in der Literatur in der Regel komisch stilisiert.

In der Tradition von Gogol' und Leskov war es vor allem Michail Zoščenko, der den "Skaz" in seinen satirischen Kurzgeschichten sehr erfolgreich anwandte.

Bei diesem Erzählstil übernimmt eine meist selbst im Text vorkommende Figur die Schilderung der Geschehnisse aus ihrer Perspektive, in ihrer Sprache. In der Regel aus halbgebildeten Kreisen stammend, läßt dieser Erzähler gerade etwas lächerlich anmutende Züge seiner eigenen Persönlichkeit und seine eigene, nicht allzu weitblickende Sicht auf die Dinge sehr selbstgefällig in den Bericht einfließen. Seine scheinbar positiv dargestellte kleinbürgerliche Mentalität wird zum Gegenstand der Belustigung, da beim Rezipienten ein höheres intellektuelles und sprachliches Niveau vorausgesetzt wird, als es dieser Ich-Erzähler aufweist.

Typisch für diese Art des "Skaz" sind auch ständige Einschübe wiedergegebener direkter Rede, eingefügt anhand der jeweils passenden Form von "govorit'" ("sagen") oder Wörtern wie "deskat'", "mol" (beides etwa: "sagt er", "heißt es") u.a. - siehe dazu folgendes Beispiel aus Galičs Zyklus "Istorii iz žizni Klima Petroviča Kolomijceva" ("Geschichten aus dem Leben von Klim Petrovič Kolomijcev"), der ganz wesentlich vom eben beschriebenen Erzählverfahren geprägt ist⁵⁶:

А мне говорят, - Ты чего, говорят,
Орешь, как пастух на выпасе!?
Давай, говорят, молчи, говорят,
Сиди, говорят, и не рыпайся.

Und mir sagen sie, - warum, sagen sie,
brüllst du wie ein Hirte auf der Weide!?
Komm' schon, sagen sie, sei ruhig, sagen sie,
sitz' still da, sagen sie, und beweg' dich nicht.

Im Vortrag setzt Galič die direkte Rede in Klim Petrovičs Nacherzählung stimmlich von den Einschüben ab.

Die Verwendung solcher Formen hängt damit zusammen, daß die Illusion einer mündlichen Erzählung erweckt werden soll.

55 Von "Erzähler" kann angesichts des epischen Charakters dieser Autorenlieder ohne größere Bedenken gesprochen werden - s.auch S.13.

56 S: Pesni russkich bardov I, S.107.

Sie können sowohl fester Bestandteil des Textes und somit ins Metrum integriert sein, wie das beim eben angeführten Beispiel der Fall ist, oder auch erst beim Vortrag hinzugeführt werden - dies ist bei Vysockij häufig. Leider wird diese Tatsache in vielen Textausgaben, die auf der Niederschrift von Tonaufnahmen basieren, oft nicht beachtet, so daß der Eindruck entsteht, es läge ein Bruch im Versmaß vor. Dies entspricht nicht den Tatsachen, denn die in der schriftlichen Form scheinbar überflüssigen Einschübe werden im Vortrag so eingefügt, daß dadurch die Grundform der Melodie nicht gestört ist; sie werden in die Pausen zwischen andere Töne eingeschoben, ohne den Takt zu brechen, ohne die Hebungen des Gedichttextes von den betonten Taktstellen zu verdrängen.

Wir finden in einigen Autorenliedern - dies gilt vor allem für Okudžavas Werke - auch "Skaz"-Reminiszenzen, die keineswegs den Anspruch auf eine komische Wirkung erheben und als direkte Anrede an den Hörer in die gesungenen Gedichte eingehen. Dazu gehören beispielsweise Interjektionen im Stil von "predstav'te sebe" ("stellen sie sich vor") und ähnliche. Solche Formen, die gerade die mündliche Sprachverwendung charakterisieren, lassen eher den Eindruck eines Gesprächs mit dem Rezipienten als den eines einseitigen Lied- bzw. Gedichtvortrags aufkommen und sprechen den Zuhörer natürlich verstärkt an. Sie gewinnen durch geeigneten Vortrag und verblassen in gedruckter Form gänzlich.

Die Autorenlieder, die den Rezipienten zum Gesprächspartner wählen, sind von denen zu unterscheiden, die "in sich" dialogisch sind, bei denen es innerhalb des Textes einen konkreten Adressaten gibt, wie das besonders häufig bei Okudžava der Fall ist. Das lyrische Ich hat hier ein lyrisches Gegenüber - der Dialog ist eine geschlossene Kommunikation innerhalb des Gedichts, die nicht auf den Rezipienten ausgeweitet wird.

Ein gewisser Anteil an poetischer Sprachverwendung ist den Autorenliedern trotz allem eigen. Dieser ist ja schon durch die formalen Kriterien gegeben, die die Sprache zu einem Gedicht formen. Allerdings wird auch in diesem Bereich die Nähe zum mündlichen Sprachgebrauch und zur Prosa erhalten.

In formaler Hinsicht sind die Werke der Gedichtssänger in der Mehrzahl traditionell. Der Aufbau ist in der Regel strophisch, die Metren syllabotonisch - diese Gegebenheiten bilden die Voraussetzung für eine leichte Vertonbarkeit nach dem strophischen Prinzip⁵⁷; all dies soll aber im Zusammenhang mit der Vertonung später behandelt werden.

Der Reim ist bei fast allen Autorenliedern mit nur vereinzelt Ausnahmen die Regel⁵⁸. Traditionellerweise sind es meist Endreime, die den Text strukturieren. Sie sind selten ganz rein, sondern bergen meist nur ungefähre Übereinstimmungen. Ein typisches Beispiel wäre Galičs "Staratel'skij val'sok" ("Kleiner Goldgräberwalzer")⁵⁹ - hier die erste Strophe⁶⁰:

Мы давно называемся взрослыми	A	My davno nazyvaemsja vzroslymi
И не платим мальчишеству дань,	B	I ne platim mal'čišestvu dan',
И за кладом на сказочном острове	A	I za klodom na skazočnom ostrove
Не стремимся мы в дальнюю даль.	B	Ne stremimsja my v dal'njuju dal'.
Ни в пустыню, ни к полюсу холода,	C	Ni v pustynju, ni k poljusu choloda,
Ни на катере... к этой матери.	D	Ni na katere... k étakoj materi.
Но поскольку молчание - золото,	C	No poskol'ku molčanie - zoloto,
То и мы, безусловно, старатели.	D	To i my, bezuslovno, starateli.

Für Vysockij sind vor allem Binnen- und zusammengesetzter Reim typisch, Verfahren, die sich für die Verwendung im Autorenlied hervorragend eignen, da sie beim mündlichen Vortrag verstärkt zur Geltung kommen. Vysockij handhabt sie mit bestechender Gewandtheit - siehe beispielsweise folgende Wendung⁶¹:

Мы пьем седьмую <u>за день</u>	My p'ëm sed'muju <u>za den'</u>	Wir trinken heute schon den siebten Vodka
За то, что все мы <u>сядем</u>	Za to, čto vse my <u>sjadem</u>	darauf, daß wir alle <u>einsitzen</u> werden.

Interessant ist in diesem Fall auch die inhaltliche Reibung zwischen "za den'" und "sjadem", die sich daraus ergibt, daß hier eine zeitliche Bestimmung formal mit einem existentiellen Verb gleichgeschaltet wird.

57 In der russischen Dichtung sind traditionelle Formen im Verhältnis zu anderen Ländern heutzutage überdurchschnittlich stark vertreten.

58 Eine dieser Ausnahmen wäre beispielsweise "Pesnja pro sčast'e" ("Das Lied vom Glück") von A.Galič - s. Galič 1972, S.202.

59 Galič 1972, S.13.

60 Da hier ein rein formales Kriterium beschrieben wird, ersetze ich die Übertragung ins Deutsche (sie ist auf Seite 41 zu finden) durch eine Transliteration, die die russische Lautung wiedergibt.

61 Vysockij: Pesni i stichi II, S.8.

Die angeführten Beispiele zeigen bereits, daß die Reime der Autorenlieder nicht banal und abgegriffen, sondern meist originell sind. Es werden nicht zuletzt dadurch, daß auch unreine und heterosyllabische Reime Verwendung finden, geläufige, bekannte, "ideale" Reimpaare vermieden - der Kombinierung ist breiter Freiraum gelassen.

Die Sprache macht in dieser Beziehung beim Autorenlied keine Konzessionen an die Gedichtform und bleibt auch hier der mündlichen Sprachverwendung näher als der literarischen. Die Reime wirken nicht gesucht und scheinen sich wie zufällig zu ergeben. Man gewinnt nie den Eindruck, als habe die natürliche Wortfolge zugunsten des Reims geändert werden müssen, als sei den Aussagen die gebundene Sprachform gewaltsam aufgedrängt worden.

Dabei wird die Tatsache, daß die Reimwörter keine genauen Entsprechungen aufweisen, vom Zuhörer nur selten registriert; Unebenheiten sowohl formaler als auch inhaltlicher Art - seien sie ungewollt oder beabsichtigt - gehen im Autorenlied eher unter als in einem gedruckten Text, da ein Teil der Aufmerksamkeit des Rezipienten doch von der Melodie und vom auktorialen Vortrag in Anspruch genommen wird.

Es kommt hinzu, daß der Zuhörer einzelnen Textstellen nur so viel Zeit widmen kann, wie ihm der Gedichtsfänger bei seinem Vortrag dafür zugesteht. Er kann nicht, wie beim gedruckten Text, an bestimmten Stellen länger verweilen.

Ein poetisches Verfahren, das ebenfalls in der mündlich vorgetragenen Dichtung besonders zur Geltung kommt, ist das Lautspiel. Es wirkt ja gerade durch seine akustische Seite.

Das virtuose Umgehen mit Lautkombinationen, das der Sprache eine besondere Ausdruckskraft verleiht, läßt sich vor allem bei Vysockij häufig beobachten:

- По причине попадали, без причины ли ("Про нечисть")⁶²
 - Po príčine porađali, bez príčiny li

- Защекочут до икоты и на дно уволокут ("Про нечисть")⁶³
 - Zaščekočut do ikoty i na dno uvoloкуt

- По нехоженным тропам протопали лошади ("Песня о новом времени")⁶⁴
 - Po nechožennym tropam protopali lošadi

62 Vysockij: Pesni i stichi I, S.116.

63 Ebenda.

64 Ebenda, S.91.

- Если кровь у кого горяча - саблей бей, пикой лихо коли ("Клик глашатаев")⁶⁵
 - Esli krov' u kogo gorjača - sablej bej, pikoj ličo koli

Allen diesen Beispielen ist gemeinsam, daß einige Lautkombinationen das akustische Bild einer oder mehrerer Zeilen bestimmen. Vysockij stellt diese Laute immer wieder neu zusammen und setzt die einzelnen Wörter in das Verhältnis sowohl der Assonanz als auch der Alliteration.

Das Auskosten der lautlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, das Spiel mit ihrem Klang, ist überhaupt kennzeichnend für die neuere sowjetrussische Dichtung und findet natürlich in einer mündlich vorzutragenden Gattung eine ideale Realisierung.

Die poetischen Bilder der Gedichtssänger sind, ebenso wie ihre Reime, nie konventionell, abgegriffen, sondern beweisen Einfallsreichtum. Allerdings kommen sie in den Autorenliedern nicht übermäßig oft vor; die Begriffe werden dabei meist aus lebensnahen Bereichen gewählt.

Dies hängt natürlich einerseits mit der Tatsache des Dichtens in der Alltagssprache zusammen, hat aber noch einen anderen, gattungsspezifischen Grund: der Gedichtssänger hat zu beachten, daß seine Werke beim ersten Anhören verstanden werden müssen - der Rezipient hat ja nicht die Möglichkeit, die nicht verstandenen Stellen nochmals nachzulesen. Im Hinblick darauf bevorzugen die Gedichtssänger die direkte Sprachverwendung.

Ein beliebtes Verfahren ist allerdings die entfaltete Metapher - ein bestimmtes Bild ist dabei den ganzen Text über präsent. Der Zuhörer hat Zeit, sich mit diesem Bild vertraut zu machen. Ein Beispiel hierfür wäre Okudžavas "Ja vnov' povstrečalsja s nadeždoj" ("Ich bin wieder der Hoffnung begegnet"), in dem der abstrakte Begriff Hoffnung in personifizierter Gestalt dargestellt wird⁶⁶:

Я вновь повстречался с надеждой - приятная встреча.
 Она проживает все там же, то я был далече.
 Все то же на ней из поплина счастливое платье,
 Все так же горящ ее взор, устремленный в века.
 Ты наша сестра, мы твои удивленные братья,
 Но трудно поверить, что жизнь коротка.

⁶⁵ Ebenda, S.51.

⁶⁶ Okudžava 1980, S.152.

А разве ты нам обещала чертоги златые?
 Мы сами себе их рисуем, пока молодые.
 Мы сами себе сочиняем и песни и судьбы,
 И горе тому, кто одернет не вовремя нас.
 Ты наша сестра, мы твои торопливые судьи,
 Нам выпало счастье, да скрылось из глаз.

Когда бы любовь и надежду связать воедино,
 Какая бы, трудно поверить, возникла картина,
 Какие бы нас миновали напрасные муки,
 И только прекрасные муки глядели б с чела...
 Ты наша сестра, что ж так долго мы были в разлуке?
 Нас юность сводила, да старость свела.

Ich bin wieder der Hoffnung begegnet - ein angenehmes Wiedersehen.
 Sie wohnt immer noch am alten Ort, ich war es, der sich entfernt hatte.
 Sie trägt immer noch dasselbe glückliche Popeline-Kleid,
 Ihr auf die Ewigkeit gerichteter Blick ist immer noch genauso glühend.
 Du bist unsere Schwester, wir sind deine verwunderten Brüder,
 es ist aber schwer zu glauben, daß das Leben kurz ist.

Hast du uns denn goldene Paläste versprochen?
 Wir malen sie uns selber, solange wir jung sind.
 Wir dichten uns selber Lieder und Schicksale,
 und wehe dem, der uns zum falschen Zeitpunkt losreißt.
 Du bist unsere Schwester, wir sind deine ungeduldigen Richter,
 uns war Glück beschieden, aber wir haben es aus den Augen verloren.

Verbände man Liebe und Hoffnung miteinander,
 so würde ein unglaubliches Bild entstehen,
 allerlei überflüssige Qualen gingen an uns vorüber,
 und nur wunderbare Qualen stünden uns auf die Stirn geschrieben...
 Du bist unsere Schwester, warum waren wir denn solange voneinander getrennt?
 Die Jugend wollte uns zusammenführen, das Alter hat es getan.

Der Anteil an bildlicher Sprache ist gewiß bei Galič am größten. Seine Werke verlangen dem Zuhörer gerade in dieser Beziehung besondere Aufmerksamkeit ab - diese wird aber durch die Treffsicherheit und inhaltliche Fülle der Bilder auch reichlich belohnt. So finden wir zum Beispiel im Autorenlied "Uchodjat druz'ja" ("Freunde gehen fort")⁶⁷, das davon handelt, wie Menschen, die man für Freunde hält und denen man Vertrauen schenkt, plötzlich in ihrer Denkweise umschwenken, sich zur starken, offiziellen Seite bekennen und mit vielen ihrer Bekannten nichts mehr zu tun haben wollen, folgende Zeilen:

Знать бы загодя, кого сторониться,
 А кому была улыбка - причастьем!

67 Galič 1972, S.50

Es wäre schön gewesen, rechtzeitig zu wissen, wen man hätte meiden sollen,
und für ein Lächeln wie eine Kommunion war.

An anderer Stelle berichtet Galič vom Schicksal eines jungen Mädchens, das nach dem Tode ihrer Mutter als Kassiererin in einem Lebensmittelgeschäft arbeiten muß - "Veselyj razgovor" ("Fröhliches Gespräch")⁶⁸:

И сидит она в этой кассе,
Как на месте публичной казни.

Und hinter dieser Kasse sitzt sie nun
wie auf einem öffentlichen Richtplatz.

Die verhaßte Arbeitsstätte als öffentlicher Richtplatz, das Lächeln eines Freundes als Kommunion - es ist nicht zuletzt die Wortgewalt solcher Wendungen, mit der Galič sein hohes dichterisches Niveau beweist⁶⁹.

68 Ebenda, S.171.

69 Im Grunde wird Galič als Dichter noch viel zu wenig beachtet, was sehr bedauerlich ist, da seine Werke mit ihren zahlreichen Anspielungen auf Fakten aus der zeitgenössischen Literatur und Geschichte gerade in unserer Zeit besonders aktuell sind.

B. DIE STELLUNG DES AUTORENLIEDES INNERHALB DER SOWJETRUSSISCHEN KULTUR

I. Die Entstehung der ersten Autorenlieder unter den kulturellen Bedingungen nach Stalins Tod.

Um zu verstehen, weshalb sich das Autorenlied so fest in der sowjetischen Kultur verankern konnte, muß ein Blick auf die kulturellen und literaturpolitischen Verhältnisse der späten 50er Jahre in der Sowjetunion geworfen werden, denn diese Zeit war für die Entstehung einer solchen Gattung ideal.

Nach Stalins Tod (1953) begann eine bewegte Zeit für die sowjetrussische Kultur, vor allem innerhalb der Kunst. Zu lange war deren natürliche Entwicklung durch die rigorose Durchsetzung der Statuten des "sozialistischen Realismus" blockiert worden, dieser Forderung, die schwerlich als "Richtung" bezeichnet werden kann und im Widerspruch zu ihrer Benennung keinesfalls realistisch ist, da sie nicht die Realität beschreibt, sondern eine wünschenswerte Wirklichkeit vorspiegelt, wünschenswert aus der Sicht staatlicher Organe. Somit war die Kunst jahrzehntelang ein Instrument des Machtapparats, weit entfernt von ihrer eigentlichen Funktion.

Dem literarischen Aufschwung unmittelbar nach der Revolution hatte der "sozialistische Realismus" mit dem ersten Schriftstellerkongreß (1934) praktisch ein Ende gesetzt - er beherrschte von diesem Zeitpunkt an die Literatur mindestens bis Stalins Tod als verbindliche Forderung; Abweichungen zogen je nach Zeit mehr oder weniger schwere Sanktionen nach sich⁷⁰.

Zu den Statuten des "Sozialismus" gehören beispielsweise⁷¹ die "Parteilichkeit" der Literatur und ihre erzieherische Rolle. Die dargestellten Figuren müssen positive Vorbilder sein oder als Kontamination negativer Eigenschaften abschreckend wirken - zwei Extreme, die jeder Natürlichkeit entbehren und keine Identifikationsmöglichkeit bieten.

70 Ein folgenschwerer Einschnitt ins Literaturleben der Sowjetunion war das Ždanov-Dekret von 1946 (s. Holthusen 1978, S.176 f.), das, als direkter Angriff auf Anna Achmatowa und Michail Zoščenko formuliert, die Mehrzahl der Schriftsteller stark einschüchterte.

71 S. Steininger 1965, S.22 ff.

Die Beurteilung der Personen erfolgt nicht nach allgemeingültigen menschlichen Werten, sondern auf äußerst subjektive Weise; so ist beispielsweise der Wunsch nach Plansollübererfüllung eine Eigenschaft, derer der positive Held nicht entbehren sollte.

Es entstanden tatsächlich zahlreiche - einander nicht ganz unähnliche - Werke, die, klischeehaft in Geschehen und Personenkonstellation, diesen Forderungen nachkamen; sie waren muster-gültig im Sinne des "Sozialismus", qualitativ aber äußerst zweifelhaft.

Während des "Tauwetters" nach Stalins Tod und verstärkt noch einmal nach der "Abrechnung mit Stalin"⁷² beim XX. Parteitag (1956) kam es nun zu einer Lockerung der Zügel innerhalb der Kulturpolitik⁷³. In dieser Zeit war die Angst vor Sanktionen ungleich geringer als in den Jahrzehnten zuvor - somit waren auch die Entfaltungsmöglichkeiten freier. Man wagte mehr, wandte sich stärker vom "Sozialismus" ab⁷⁴; die Literatur wurde auf-richtiger, spontaner⁷⁵.

Der Mensch wurde nicht mehr nur als Teil der Masse gesehen, sondern wieder als Individuum. Speziell in der Dichtung kann man eine Rückkehr zur lange vernachlässigten Darstellung von Empfindungen beobachten, die sich schon seit den Kriegsjahren angebahnt hatte; die Lyrik als Ausdruck der Position eines lyrischen Ichs und Darstellungsmedium seiner Gefühlswelt wurde zur zentralen Gattung.

Besonders bemerkenswert ist der hohe Stellenwert, den die Li-teratur in dieser Zeit einnahm. Es bestand ein enormer Nachhol-bedarf, die Zahl der Interessierten war nach der langjährigen Vorherrschaft des "Sozialismus" außergewöhnlich hoch. Mit zahl-reichen Aktivitäten versuchte man, der Literatur wieder einen gebührenden Platz im gesellschaftlichen Leben zu verschaffen. Es

72 Holthusen 1978; S.178.

73 Diese hielt aber nur begrenzte Zeit an - s. dazu Steininger 1965.

74 Ganz ist der "Sozialismus" bis heute noch nicht aus der sowjetrussischen Kunst verschwunden.

75 Ich meine mit diesen Aussagen lediglich die offiziell erscheinende Lite-ratur. Unbeachtet bleiben in meiner nur als kurze Einführung gedachter und deshalb stark schematisierter Darstellung Schriftsteller wie beispiels-weise Michail Bulgakov, die es in Negierung der vom "Sozialismus" gestell-ten Forderungen vorzogen, auf eine Veröffentlichung ihrer Werke zu verzich-ten und ihren eigenen Prinzipien treu zu bleiben. Gerade diese Werke sind aber als organische Weiterentwicklung literarischer Traditionen zu sehen, die der "Sozialismus" als künstlich aufgesetztes Schaffensprogramm gänz-lich mißachtet.

wurden neue Literaturzeitschriften gegründet⁷⁶, Literaturklubs organisiert, Gedichtrezitationen auf öffentlichen Plätzen veranstaltet⁷⁷, und vieles mehr.

Das sowjetrussische Liedgut hatte sich den Ansprüchen der Mehrzahl der Sowjetbürger noch früher entzogen als die Literatur.

In den Jahren nach der Revolution genoß die "massovaja pesnja" ("Massenlied") die Gunst offizieller Instanzen. Diese Liedgattung wurde ihrem Namen auf mehrererlei Weise gerecht: von Menschenmassen bei Märschen, Großkundgebungen und ähnlichen Veranstaltungen zu singen, waren die "massovye pesni" auch inhaltlich nicht in der Lage, auf den Einzelnen als Individuum einzugehen. Als Aufrufe zum Kampf für den Kommunismus waren sie voll von Pathos, falschem Optimismus und klischeehaften Darstellungen. Die Wichtigkeit der "massovaja pesnja" wurde künstlich hochgespielt - sogar das Volkslied verlor neben ihr an Bedeutung⁷⁸.

Erst in den Kriegsjahren begann sich die Lage ein wenig zu bessern, es zeichnete sich gattungs- und inhaltsmäßig im sowjetischen Lied eine Tendenz zur Subjektivität ab; der Gesang in großen Gruppen wich mehr und mehr dem Vortrag durch eine oder mehrere Personen, Themen wie zwischenmenschliche Beziehungen sicherten sich einen bedeutenden Platz.

Tatsache blieb aber, daß das offiziell propagierte sowjetrussische Vokalgut auch nach diesen Veränderungen nicht in der Lage war, die Bedürfnisse des Rezipienten zu befriedigen, da es das Leben in der Sowjetunion nicht so darstellte, wie es wirklich war, nie alle Aspekte der sowjetischen Wirklichkeit adäquat widerspiegelte, vor den durch die Zensur gesetzten Grenzen halt machte.

So ist es nicht verwunderlich, daß im Zuge des kulturellen Aufschwungs Mitte der 50er Jahre einige Vokalgattungen von sich reden machten, die zwar nicht alle gerade erst entstanden waren und zum Teil auch mehr der Dichtkunst als der Musik angehörten, denen aber gemeinsam war, daß sie in ihrer zensurunabhängigen Existenzform, bestimmt für den Gebrauch im kleinen, privaten Kreis, eine willkommene Alternative zum offiziellen sowjetrussischen Liedgut darstellten, da sie alle aufrichtig und unverhüllt

76 Holthusen 1978, S.178.

77 Bukovskij 1978, S.127.

78 Mehr zur "massovaja pesnja" s. Sochor 1959.

die sowjetische Wirklichkeit zeichnen. Es sind dies die "blatnaja pesnja" (etwa: "Gaunerlied"), die "samodejatel'naja pesnja" (etwa: "selbstgemachtes Lied") und das Autorenlied.

Die "blatnaja pesnja" beschreibt - mehr oder weniger poetisch - Ereignisse in der Unterwelt. Es gibt diese Gattung nicht erst seit Mitte der 50er Jahre, sie wurde aber in dieser Zeit besonders aktuell und blieb es noch bis in die 60er Jahre hinein.

Dies hat einen gewichtigen Grund: die nach Stalins Tod freigelassenen Häftlinge brachten aus den Lagern und Gefängnissen sowohl die dort übliche Sprache als auch die entsprechende Liedfolklore mit. Da die zu einem großen Teil aus politischen Gründen Inhaftierten - während ihrer Haftzeit waren sie aber auch mit "echten" Kriminellen zusammengekommen - den verschiedensten Bevölkerungsschichten entstammten, gaben sie bei ihrer Rückkehr ins Zivilleben die "normalerweise" an die Halbwelt gebundenen Lieder auch an die weiter, die mit dieser Bevölkerungsgruppe sonst keinen Kontakt pflegen.

Aber nicht nur die betroffene Generation sang diese Lieder, auch die nachfolgende übernahm sie. Bei ihr hatten sie nicht mehr die Bitterkeit der eigenen Erinnerung - vielmehr haftete nun der Darstellung von Episoden in der Halbwelt, aus der Sicht von Kriminellen, ein romantischer Zug an, das Gefühl von Freiheit, Unabhängigkeit, Anarchismus. Die "blatnaja pesnja" wurde geradezu eine Modeerscheinung, vor allem bei der Jugend, die sie vorzugsweise in kleinen Gruppen in Hinterhöfen sang. Besonders reizvoll war an dieser Gattung, daß die Helden in krassem Gegensatz zu den Werken des "Sozialismus" keine braven Bürger sind, sondern in absoluter Negierung der herrschenden Gesetze nach den Regeln ihrer eigenen Welt leben, in engem Zusammenhalt untereinander gegen Außenstehende. Ihren Lebensunterhalt müssen sie nicht durch Arbeit verdienen. Im Rezipienten weckt all dies so etwas wie ein Neidgefühl und den Wunsch nach Identifikation⁷⁹. Den offiziellen Stellen war die "blatnaja pesnja" immer ein Dorn

79 Alle diese Elemente - Freiheit, Unabhängigkeit, Ablehnung der allgemeingültigen Gesetze zugunsten der eigenen - sind auch dafür verantwortlich zu machen, daß sich Zigeunerlieder in Rußland sehr lange einer großen Beliebtheit erfreuten, vor allem in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. In diesem Sinne, auf der Linie der sehr eigenwilligen "Romantik", lösen die "blatnye pesni" die - musikalisch selbstverständlich wesentlich bedeutsameren - Zigeunerlieder ab.

im Auge; bis Mitte der 60er Jahre war das Thema Kriminalität überhaupt tabuisiert, und auch danach sollte es natürlich nicht aus einer so "gefährlichen" Sicht angesprochen werden.

Die "blatnaja pesnja" ist zu einem Großteil der Folklore zuzurechnen - ihre Autoren sind unbekannt oder werden schnell vergessen, die Lieder existieren in vielen Varianten, die nicht vom Autor selbst angeboten werden, sondern im Gebrauch durch das Volk entstehen.

Die "samodejatel'naja pesnja" ist eine bis heute sehr beliebte Form der Darstellung alltäglicher Probleme in kurzen Liedern - meist zur Gitarre. Sie verlangt dem Autor weder im textlichen noch im musikalischen Bereich professionelle Kenntnisse ab⁸⁰ und steht somit Jedem offen, der auf der Gitarre einige Akkorde spielen und seine in eine einfache Gedichtform gefaßten Alltagsprobleme mit mehr oder weniger Stimme besingen kann.

Seit Mitte der 50er und verstärkt in den 60er Jahren war die "samodejatel'naja pesnja" besonders aktuell - Gitarren waren in dieser Zeit aufgrund der großen Nachfrage Mangelware.

Es gibt seither in vielen Städten der UdSSR "KSP" - "Kluby samodejatel'noj pesni". In diesen Klubs trifft man sich regelmäßig, um gemeinsam Lieder zu verfassen oder seine neuesten Werke vorzustellen; ferner werden auch mehrmals jährlich überregionale Zusammenkünfte veranstaltet. Derartige wird von offizieller Seite zwar geduldet, aber keinesfalls gern gesehen, da die dort vorgetragenen Werke natürlich der Kontrolle durch die Zensur entschlüpfen.

Je nach Autor und Funktion gibt es verschiedene Untergruppen der "samodejatel'naja pesnja": "student'skaja" ("Studentenlied"), "turistskaja" ("Touristenlied") u.v.a; die Werke dieser Gattung sind nicht, wie die "blatnye pesni", auf einen ganz bestimmten Kreis von Themen beschränkt, sondern in diesem Punkt ebenso vielfältig wie das Autorenlied - es fehlen nur die Inhalte, mit denen das offiziell propagierte Lied übersättigt ist.

Die schöpferische Freiheit, die diese Gattung bietet, da sie nicht auf eine Verbreitung durch öffentliche Medien abzielt, ist

80 Das Adjektiv "samodejatel'nyj" muß sich hier nicht auf alle Teile beziehen; auch, beispielsweise, die unprofessionelle Vertonung von Werken bekannter Dichter zum Eigengebrauch gehört zu dieser Gattung. Wie beim Autorenlied ist aber die absolute Urheberschaft einer Person der häufigere Fall.

eine wichtige Gemeinsamkeit mit dem Autorenlied; es ist überhaupt schwierig, einen Trennstrich zwischen diesen beiden Gattungen zu ziehen. Der wesentliche Unterschied besteht darin, daß bei der "samodejatel'naja pesnja" der Text keinen Anspruch auf ein hohes dichterisches Niveau erhebt.

Autorenlieder sind gesungene Gedichte - dies ist das entscheidende Merkmal dieser Gattung, deren Entstehung in die späten 50er Jahre fällt.

Okudžava, der ja vorher bereits als Dichter tätig gewesen war, entschloß sich eines Tages, einen Teil seiner Werke mit einer Melodie zu versehen. Die Idee dazu war ihm nach eigenen Worten eher zufällig gekommen - spaßeshalber hatte er im engen Freundeskreis einige seiner Gedichte zu einer improvisierten Melodie vortragen und war damit sehr gut angekommen. Okudžava stellte fest, daß eine solche Darbietungsform im Grunde äußerst vorteilhaft ist - die Melodie gibt den Gedichten eine ganz bestimmte Atmosphäre, die sich durch das gedruckte Wort nicht mitteilen läßt⁸¹. Obwohl Okudžava über keine speziellen musikalischen Kenntnisse verfügte, begann er von da an, viele seiner Werke zu vertonen und nunmehr überhaupt im Hinblick auf den gesanglichen Vortrag zu schreiben⁸².

Daß das Autorenlied eine eigenständige Gattung ist, kristallisierte sich erst im Laufe der Zeit heraus; anfangs wurde Okudžava vielfach als besonders begabter Autor von "samodejatel'nye pesni" angesehen.

Okudžava ist eindeutig der erste, der mit seinen Autorenliedern bei breitesten Kreisen populär wurde. Deshalb wird oft angenommen, daß ihm alle anderen Gedichtsdichter nachgeeifert haben - das ist nicht ganz zutreffend. Ohne Okudžava seine Pionierstellung streitig machen zu wollen, muß man erkennen, daß sich mehrere kulturelle Erscheinungen zum Autorenlied vereinigten, daß Okudžava nicht im Alleingang diese Gattung ins Leben rief.

Einige Dichter wählten fast gleichzeitig und völlig unabhängig

81 Okudžava 1980, S.22. In seinem speziellen Fall ist dies vorwiegend die auf Seite 16 erwähnte musikalische Untermalung von lyrischen Gedichten.

82 Es wird häufig angenommen, Okudžava habe sich vom französischen Chanson zur Vertonung seiner Gedichte anregen lassen - dies entspricht nicht den Tatsachen; Okudžava schätzt diese Gattung zwar sehr hoch, machte ihre Bekanntheit aber nach eigenen Worten erst Jahre nach seiner Entscheidung für das Autorenlied.

voneinander diese Kunstform⁸³; teilweise rekrutierten sich die Gedichtsänger aus der "samodejatel'naja pensja"; andere ließen sich tatsächlich von Okudžava dazu anregen, Autorenlieder zu verfassen⁸⁴.

Die drei eben vorgestellten Gattungen haben bezüglich ihrer kulturellen Bedeutung eine wichtige Gemeinsamkeit: sie gehören zu einem Großteil dem nicht-offiziellen Bereich der sowjetischen Kultur an, denn die Zeit, in der sie entstanden bzw. populär wurden, war zwar frei genug, um derartige Aktivitäten nicht durch drohende Sanktionen im Keim zu ersticken, aber nicht frei genug, ihnen Zugang zu den öffentlichen Medien zu gewähren.

II. Das Autorenlied als eine Gattung der inoffiziellen sowjet-russischen Kultur⁸⁵

Es ist schwierig, die Bezeichnung "offiziell" in einem solchen Zusammenhang adäquat zu definieren - dieser Anspruch soll hier auch gar nicht erhoben werden. Ich meine, wenn ich diesen Begriff in der vorliegenden Untersuchung gebrauche, die Kultur, der der Sowjetbürger von Kindesbeinen an ständig ausgesetzt ist, die ihm von den Medien als die einzig mögliche dargestellt wird.

Daneben gibt es auch die Alternative einer inoffiziellen Kultur⁸⁶ und damit auch einer inoffiziellen Kunst - sie florierte vor allem in den Jahren nach Stalins Tod.

Zu dieser Kunst, die sich im Kulturleben der Sowjetunion

83 So gibt Okudžava an, Novella Matveeva habe praktisch gleichzeitig mit ihm ihre ersten Autorenlieder verfaßt.

84 Aleksandr Galič hatte schon Anfang der 40er Jahre Lieder für Theaterstücke verfaßt (s. Smith 1983, S.17). Es ist aber schwierig zu sagen, ob er sich in seiner endgültigen Entscheidung für das Autorenlied von Okudžavas Schaffen und dessen positiver Rezeption beeinflussen ließ.

Einen eindeutigen Einfluß hat Okudžava auf Vysockij ausgeübt - dieser nannte ihn diesbezüglich seinen "krestnyj otec" ("Taufpate") - s. Vysockij: Pesni i stichi II, S.193.

85 Obwohl viele der folgenden Aussagen auch für die "blatnaja" und die "samodejatel'naja pesnja" gelten, werde ich mich nunmehr auf das Autorenlied beschränken.

86 Gewiß gibt es auch in unserem Land eine Erscheinung, die man als "Subkultur", "zweite Kultur" oder "Gegenkultur" bezeichnet - ihre Bedeutung steht aber in keinem Verhältnis zu dem der inoffiziellen Kultur in der Sowjetunion.

einen festen Platz gesichert hat, rechnet man alle die Werke, denen entweder die Gunst der Zensoren versagt bleibt oder auch andere, die schon von den Künstlern "bewußt inoffiziell" konzipiert werden, im bewußten Verzicht auf eine Veröffentlichung innerhalb der offiziellen Medien. Dies müssen nicht immer Werke sein, deren Publikation an der Zensur scheitern würde, es gehören auch solche dazu, die in ihrer Existenzform zensurunabhängig sind, wie die oben beschriebenen Liedgattungen.

Die inoffizielle Kultur ist im Gegensatz zur offiziellen keine Kultur der Medien, Großveranstaltungen, sondern eine Kultur des kleinen Kreises, der Privatwohnung, der Vertrauensatmosphäre.

Okudžava, Galič und Vysockij - sie alle traten ursprünglich nur im engen Freundeskreis auf, in dem natürlich eine ganz intensive Kommunikation zwischen Autor und Zuhörer zustandekommt. Vysockij sagte diesbezüglich bei seinem Auftritt in Toronto⁸⁷:

Когда я начинал писать свои песни, я никогда не рассчитывал на то, что у меня будут в будущем большие аудитории.., я предполагал это писать для очень маленькой группы своих близких друзей... - я знал, что все, что я им буду петь и рассказывать, им интересно...

Als ich meine Lieder zu schreiben begann, rechnete ich nie damit, daß ich in Zukunft ein großes Publikum haben würde.., ich hatte vor, nur für eine sehr kleine Gruppe meiner engen Freunde zu schreiben... - ich wußte, daß sie sich für alles, was ich ihnen singe und erzähle, interessieren würden...

Auftritte in Sälen, vor großem Publikum, sind eine dem Autorenlied nicht ganz entsprechende Darbietungsform. Anlässlich seines Konzerts in London äußerte sich Galič hierzu folgendermaßen⁸⁸:

Давайте представим себе, что мы находимся в маленькой московской квартире, куда собрались люди, чтобы послушать песни.

Stellen wir uns einmal vor, wir befänden uns in einer kleinen Moskauer Wohnung, in der sich Menschen versammelt haben, um Lieder anzuhören.

Eine kleine Wohnung, in der sich die Zuhörer dicht um den Autor drängen - dies ist die Atmosphäre, in der die Gedichtssänger ihre Werke vorzutragen gewohnt sind, eine Atmosphäre des Vertrauens, in der sie offen ihre Meinung sagen können und in Themenwahl und Sprache die Nähe zum Zuhörer suchen.

87 S. Schallplatte: Concert in Toronto.

88 Kušev 1974.

Die Verbreitungsformen der inoffiziellen Kunst sind hauptsächlich "Samizdat", das selbständige Verlegen von schriftlich fixierten Werken mit den Privatpersonen zur Verfügung stehenden technischen Mitteln in geringer Auflagezahl, "Tamizdat", also die Veröffentlichung von Werken sowjetischer Künstler im westlichen Ausland, ferner - bei literarischen Kurzformen, vorzugsweise Gedichten - die mündliche Weitergabe oder die handschriftliche Kopie, und "Magnitizdat", das für die vorliegende Untersuchung interessanteste Phänomen.

"Magnitizdat" ist eine Wortschöpfung, die sich im zweiten Wortteil an die analoge Erscheinung "Samizdat" anlehnt, im ersten an das russische Wort für "Tonbandgerät": "Magnitofon".

Das Autorenlied gelangt auf mehreren Wegen in den "Magnitizdat": zum einen werden die Auftritte der Gedichtssänger im kleinen Kreis privat mitgeschnitten und zum Überspielen an Dritte weitergegeben, zum zweiten werden die von ihnen im Ausland aufgenommenen Schallplatten auf Band aufgezeichnet, zum dritten werden auch manchmal von den Radiosendern, die aus dem westlichen Ausland in die Sowjetunion senden, Werke der Gedichtssänger übertragen.

Sind die Tonaufnahmen im "Magnitizdat" oft mangelhaft bis schlecht, garantiert dieses System doch eine schnelle Verbreitung.

"Magnitizdat" kann es natürlich erst geben, seit der Kassettenrecorder in der Sowjetunion zu einem der breiten Masse zugänglichen Gebrauchsgegenstand geworden ist - dies war Anfang der 60er Jahre der Fall. Das rein technische Moment der Möglichkeit einer unprofessionellen, wenig aufwendigen Tonaufnahme ist die essentielle Voraussetzung für die weite Verbreitung der Autorenlieder beim sowjetischen Publikum.

Neben den "Magnitizdat"-Aufnahmen der Autorenlieder gibt es auch wenige sowjetische Schallplatten; die meisten Werke der Gedichtssänger sind aber tatsächlich dazu verdammt, ihr Dasein im Bereich der inoffiziellen Verbreitung zu fristen, was so trostlos nicht sein kann, wenn man bedenkt, wie bekannt und beliebt die Autorenlieder allerorts in der Sowjetunion sind.

III. Die Gründe für die Beliebtheit der Autorenlieder

Innerhalb weniger Jahre sicherten sich die Gedichtssänger in der

Sowjetunion⁸⁹ bei breitesten Kreisen eine enorme Popularität - aufgrund der großen Nachfrage wurden beispielsweise die wenigen Schallplattenaufnahmen von Okudžava und Vysockij lange Zeit nur unter dem Ladentisch gehandelt, da die Auflage immer zu gering war⁹⁰.

Den Gipfel dieser Popularität erreichte Vysockij, wovon nicht zuletzt die Reaktion der Sowjetbürger auf seinen Tod zeugt: am Tage seiner Beerdigung wurde der Taganka-Platz - Vysockij war im Taganka-Theater aufgebahrt - von circa 30.000 Menschen überflutet, obwohl dieser Termin auf einen Arbeitstag gelegt, nicht bekanntgemacht und überdies kurzfristig geändert worden war⁹¹. Auch die anliegenden Straßen wurden von der schweigenden Menschenmenge versperrt, deren Ansammlung noch vor Morgengrauen begonnen hatte.

Es stellt sich die Frage, welche Faktoren für eine solche Beliebtheit verantwortlich zu machen sind.

Über die Popularität, die das Autorenlied schon in seiner Eigenschaft als Dichtungsgattung genießt⁹², hinaus sind für seine äußerst positive Rezeption auch noch andere Gründe verantwortlich, die in erster Linie mit den speziellen Gattungsmerkmalen und ferner konkret mit dem Schaffen der einzelnen Gedichtsdichter zusammenhängen.

89 Auch außerhalb der Sowjetunion erfreut sich das Schaffen der Gedichtsdichter unter Interessierten großer Beliebtheit - darauf möchte ich aber hier nicht näher eingehen.

90 Dies hat sich inzwischen zum Positiven hin verändert.

91 Das beweist, wie gut die inoffizielle Verbreitung von Material und Informationen funktioniert.

92 Dichtung erfreut sich in der Sowjetunion einer außerordentlichen Beliebtheit, die nicht mit der Bedeutung dieser Kunstform etwa bei uns zu vergleichen ist. Gedichtbände sind trotz hoher Auflageziffern schnell vergriffen; öffentliche Dichterlesungen werden stets stark besucht, vor allem auch von jungen Leuten - so gelang es beispielsweise Evgenij Evtušenko, mit einem Auftritt anlässlich seines 50. Geburtstags das Olympia-Stadion von Moskau zu füllen; an den Denkmälern von Dichtern versammeln sich an deren Geburts- und Todestagen unzählige, vorwiegend junge Leute, um die Werke dieser Künstler oder ihnen gewidmete zu rezitieren.

Dieses starke Interesse mag damit zusammenhängen, daß das Unterhaltungsangebot in der Sowjetunion nicht so reichhaltig ist wie in vielen anderen Ländern, hat aber noch weitere Gründe. So wird beispielsweise ein Sowjetbürger von klein auf mehr mit Dichtung konfrontiert als das etwa bei uns der Fall ist - der Kindervers hat in Rußland eine überaus lebendige Tradition, und auch in der Schule wird dem Studium der Dichtung verstärkte Bedeutung beigemessen.

1. Gattungsspezifische Faktoren⁹³

a) Das Autorenlied und die Zensur - zu den inhaltlichen Besonderheiten einer inoffiziellen Gattung

Das Autorenlied ist nicht zuletzt deshalb so beliebt, weil es dem Bereich der Kultur angehört, der dem Sowjetbürger nicht von Kindesbeinen an "empfohlen" wird, sondern dem Bereich, dem er sich fakultativ zuwendet und der schon allein aufgrund dieser Tatsache mehr interessierte Anhänger hat.

Zudem bietet die inoffizielle Kunst eine echte Alternative zur offiziellen, in der das Leben in der Sowjetunion nur blaß oder gar verfälscht dargestellt wird.

Obwohl sich in dieser Beziehung inzwischen Einiges zum Positiven hin verändert hat, kann die offizielle Kunst aufgrund der Schranken, die ihr durch die Zensur gesetzt sind, die Bedürfnisse des Rezipienten bei weitem noch nicht befriedigen.

Die inoffizielle Kunst ist in der Lage, die hier entstandene Kluft zu füllen und hat dadurch ungleich mehr Anhänger als die offizielle, nicht nur unter "oppositionellen Elementen"⁹⁴.

Die Faktoren, die ein Kunstwerk an der Zensur scheitern lassen, sind also gleichzeitig für seinen großen Erfolg beim Publikum verantwortlich, da ein solches Werk inhaltlich und formal auf die Bedürfnisse des Rezipienten eingehen kann, die sonst - in der offiziellen Kunst - vernachlässigt bleiben. Im speziellen Fall sind diese Faktoren folgende:

Ganz abgesehen davon, daß diese Gattung schon allein deshalb nicht allzu gern gesehen wird, weil die ihr angehörenden Werke nicht durch die Mühlen der Zensur müssen, um in der ihnen ursprünglichen Form verbreitet zu werden und somit jeglicher Kontrolle entschlüpfen, ist das Autorenlied auch aus sprachlichen Gründen bei den Verantwortlichen nicht allzu gern gesehen. Die sowjetische Sprachpolitik⁹⁵ versucht, die russische Sprache

93 Die Einteilung in gattungsspezifische und textimmanente Faktoren darf nicht absolut gesehen werden, da die letztgenannten ebenfalls nicht ganz von den speziellen Möglichkeiten des Autorenlieds zu trennen sind.

94 Allein die Tatsache, daß ein Werk der inoffiziellen Kunst angehört, bürgt aber noch nicht für dessen Qualität - Vieles wird auch wegen qualitativer Mängel nicht zum offiziellen Erscheinen zugelassen. Dies ist aber der Ausnahmefall.

95 S. von Timroth 1983, S.1.

Elementen allzu niedriger Niveaus freizuhalten und nimmt diese gar nicht erst in die Lexika auf - ihr Gebrauch wird dadurch keineswegs unterbunden. Gerade solche lexikalische Einheiten sind aber, wie bereits gezeigt wurde, bei Galič und Vysockij nicht selten. Sie bilden die sowjetrussische Sprache - im Gegensatz zur offiziellen Literatur, in der Vulgarismen verleugnet werden - adäquat ab.

Wesentlich gewichtiger in Bezug auf die Stellung der Zensur zum Autorenlied sind aber die inhaltlichen Gründe.

Wir finden in dieser Gattung Themen angesprochen, die in der offiziellen Literatur gänzlich tabuisiert sind. Diese betreffen vor allem die Schilderung des sowjetischen Alltags. Gerade diese Thematik macht die Autorenlieder häufig zu dem, was wir als "Protestsongs" zu bezeichnen pflegen. Schon die selbstverständliche Erwähnung von Mißständen enthält, auch wenn sie mit viel Humor erfolgt und nicht den thematischen Kern des Werks bildet, eine gewisse Kritik. Werden diese Mißstände gar thematisiert und ohne komische Elemente dargeboten, ist die Anklage unübersehbar.

Es ist klar, daß Themen wie beispielsweise die Unterdrückung der freien Persönlichkeitsentfaltung keinen Eingang in die offizielle Literatur finden können - gänzlich auf ihre Darstellung zu verzichten, bedeutet aber, nur einen kleinen Ausschnitt der sowjetischen Wirklichkeit zu zeigen - eben im Zusammenhang mit einer solchen Thematik erweist sich das Autorenlied als besonders wertvoll⁹⁶.

Vysockijs Werke⁹⁷ enthalten zum Teil scharfe Kritik in Form der Thematisierung skandalöser Zustände, wie beispielsweise in "Ochota na volkov" ("Die Wolfsjagd"), einem seiner beliebtesten

96 Zur Blütezeit des Autorenlieds, in den 60er Jahren, waren auch die vielfach in dieser Gattung dargestellten sowjetischen Alltagsprobleme wie Wohnungsnot, Warendefizit, Kriminalität, Alkoholismus u.a. noch tabuisiert.

97 Auf Vysockijs frühes Schaffen, in dem er sich viel mit der "blatnaja pesnja" beschäftigte, traditionelle Lieder aus diesem Bereich der Folklore mit eigenen Texten synthetisierte und auch Eigendichtungen in diesem Stil anfertigte, möchte ich im vorliegenden Rahmen nicht eingehen, da diese Werke in ihrer nur zum Teil an Vysockij gebundenen Urheberschaft - oft übernahm er auch die Melodie einer "blatnaja pesnja" und verseh sie mit einem eigenen Text - noch nicht der Gattung Autorenlied zugerechnet werden können.

Autorenlieder - es beschreibt metaphorisch die Situation der in der Sowjetunion lebenden Menschen, äußert sich zur ihnen anerzogenen Unterordnungsbereitschaft und stellt den Mut dessen, der es trotzdem wagt, aus der Ordnung auszubrechen, positiv dar⁹⁸:

Рвусь из сил, из всех сухожилий.
Но сегодня опять, как вчера,
Обложили меня, обложили,-
Гонят весело на номера.

Ich spanne alle Kräfte an, alle Sehnen.
Aber heute ist es wieder wie gestern,
umzingelt haben sie mich, umzingelt,-
sie jagen mich fröhlich auf die Nummern zu.

Из-за елей хлопочут двустволки,-
Там охотники прячутся в тень.
На снегу кувьркаются волки,
Превратившись в живую мишень.

Hinter den Tannen knallen die Doppelflinten,-
dort verstecken sich die Jäger im Schatten.
Im Schnee überschlagen sich die Wölfe,
sie haben sich in eine lebende Zielscheibe verwandelt.

Идет охота на волков, идет охота!
На серых хищников, матерых и щенков!
Кричат загонщики и лают псы до рвоты,
Кровь на снегу и пятна красные флажков.

Heute werden die Wölfe gejagt,
die grauen Raubtiere, ausgewachsene und junge!
Die Treiber brüllen, die Hunde bellen bis zum Erbrechen,
auf dem Schnee - Blut, und die roten Flecken der Fähnchen.

Не на равных играют с волками
Егеря, но не дрогнет рука!
Оградив нам свободу флажками,
Бьют уверенно, наверняка!

Die Jäger spielen mit den Wölfen nicht fair,
aber ihre Hand wird nicht zittern!
Sie haben unsere Freiheit mit Fähnchen abgesteckt
und schlagen zu, sicher und zielgerichtet!

Волк не может нарушить традиций:
Видно в детстве слепые щенки,
Мы, волчата, сосали волчицу
И всосали "нельзя за флажки!".

Ein Wolf kann nicht gegen die Tradition verstoßen:
Anscheinend haben wir Wolfsjungen, als wir in unserer
Kindheit als blinde Welpen an der Wölfin saugten,
das "nur bis zu den Fähnchen!" miteingesogen.

Идет охота на волков, идет охота!
...

Heute werden die Wölfe gejagt!
...

Наши ноги и челюсти быстры.
Почему же, вожак, дай ответ,
Мы затравленно мчимся на выстрел
И не пробуем через запрет?

Unsere Beine und Kiefer sind schnell.
Warum, gib eine Antwort, Leitwolf,
rennen wir denn abgehetzt dem Schuß entgegen
und versuchen nicht, das Verbot zu übertreten?

Волк не может, не должен иначе...
Вот кончается время мое:
Тот, которому я предназначен,
Улыбнулся и поднял ружье...

Ein Wolf kann und darf nicht anders handeln...
Meine Zeit geht zu Ende:
Der, für den ich bestimmt bin,
hat gelächelt und sein Gewehr gehoben...

Идет охота на волков, идет охота!
...

Heute werden die Wölfe gejagt!
...

Я из повиновения вышел
За флажки,- жажда жизни сильней!
Только сзади я радостно слышал
Удивленные крики людей.

Ich habe den Gehorsam verweigert, habe die Grenze
der Fähnchen nicht beachtet - der Lebensdurst war stärker!
Voller Freude habe ich hinter mir
das verwunderte Geschrei der Leute gehört.

98 Vysockij 1979, S.207.

<p>Рвусь из сил, и из всех сухожилий, Но сегодня – не так, как вчера! Обложили меня, обложили, Но остались ни с чем егеря!</p>	<p>Ich spanne alle Kräfte an, alle Sehnen, aber heute ist es anders als gestern! Umzingelt hatten sie mich, umzingelt, aber die Jäger sind leer ausgegangen!</p>
--	--

<p>Идет охота на волков, идет охота! ...</p>	<p>Heute werden die Wölfe gejagt! ... 99</p>
--	--

Auch viele Werke, die ihren Platz im Zyklus der "Sportlieder" gefunden haben, verweisen als durchgehende Metaphern auf eine zusätzliche, politisch zu verstehende Bedeutungsebene. Gewiß ist beispielsweise das Autorenlied "Pro pryguna v vysotu" ("Vom Hochspringer")¹⁰⁰ so zu verstehen, das von einem Hochspringer berichtet, der im Gegensatz zu seinen Kollegen als Sprungbein das rechte wählt, was ihn in große Schwierigkeiten mit dem Trainer bringt¹⁰¹.

In "O metatele molota" ("Vom Hammerwerfer") aus dem gleichen Zyklus verweist Vysockij dagegen im Text konkret auf die hier mögliche Zweideutigkeit; er beschreibt scheinbar einen sportlichen Wettkampf in der Disziplin Hammerwerfen, meint aber mit dem Hammer nicht nur das Sportgerät, sondern auch Teil des Symbols auf der sowjetischen Flagge, wie spätestens aus der dritten Strophe

99 Es gibt ein Autorenlied von Vysockij, in dem er ausdrücklich erwähnt, daß in "Ochota na volkov" nicht von Wölfen die Rede ist – "Prošla pora vstuplenij i preljudij" ("Die Zeit der Einleitungen und Präludien ist vorbei"). Die vorletzte Strophe lautet folgendermaßen (Pesni russkich bardov IV, S.1):

<p>И об стакан бутылкою звеня, Которую извлек из книжной полки, Он выпалил, – да это ж про меня, Про нас про всех, какие к черту волки?</p>	<p>Und während er mit der Flasche, die er aus dem Bücherregal gezogen hatte, klangvoll ans Glas stieß, platzte er heraus: Da ist ja von mir die Rede, von uns allen, und nicht von Wölfen, zum Teufel!</p>
---	--

"Ochota na volkov" wurde von Vysockij seinerzeit eigens für ein am "Taganka"-Theater aufzuführendes Stück verfaßt: "Beregite vaši lica" ("Gebt acht auf eure Gesichter"). Nach den Worten von Jurij Ljubimov merkte das Publikum sofort, daß hier nicht das Leben von Wölfen dargestellt ist – der Beifall war entsprechend:

Хоть эта песня была и хорошо замаскирована, люди сразу же поняли, в чем дело – это был как бы шок для зала. Все закричали: "Повторите!" – начали скандировать: "По-вто-ри-те!"...
Obwohl dieses Lied gut getarnt war, begriffen die Leute sofort, worum es geht – das war wie ein Schock für den Saal. Alle riefen: "Noch einmal!" – sie begannen zu skandieren: "Noch-ein-mal!"...

100 Aufnahme und Text s. Schallplatte: Le vol arrêté.

101 Alle Autorenlieder, in denen Kritik in metaphorischer Form vorgebracht wird, müssen nicht unbedingt zum Gegenstand der Mißgunst der Zensoren werden, oftmals bleibt die bildliche Ebene aus Unachtsamkeit oder bisweilen auch absichtlich unbemerkt.

erkennbar wird¹⁰²:

Эх, жаль, что я мечу его в Италии, Я б дома кинул молот без труда. Ужасно далеко, куда подальше, И лучше, если б враз и навсегда.	Ach, schade, daß ich den Hammer in Italien werfe, daheim tät' ich es mühelos - furchtbar weit, so weit wie irgend möglich, und am besten ein für allemal.
--	--

Neben solchen Texten finden wir bei Vysockij Kritik auch in Form der direkten Aussage, der gezielten Anklage, die die Verwendung metaphorischer oder auch komischer Elemente - wie sie in "O metatele molota" zweifelsohne vorhanden sind - ausschließt; "A ljudi vse roptali i roptali" ("Und die Leute murrten und murrten") ist ein Angriff auf die Privilegien, die Ausländer und höhergestellte Persönlichkeiten dem einfachen Sowjetbürger gegenüber genießen, am Beispiel einer Schlange vor einem Eßlokal¹⁰³:

А люди все роптали и роптали, А люди справедливости хотят: - Мы в очереди первыми стояли, А те, кто сзади нас, уже едят!	Und die Leute murrten und murrten, die Leute wollen Gerechtigkeit: - Wir standen als erste in der Schlange, und die, die hinter uns waren, essen bereits!
Им объяснили: - Чтобы не ругаться, Мы просим вас, уйдите, дорогие! Те, кто едят, ведь это иностранцы! А вы, прошу прощенья, кто такие?	Man erklärte ihnen: - Um einen Streit zu vermeiden, bitten wir euch: geht weg, ihr Lieben! Es sind doch Ausländer, die das essen! Und ihr, entschuldigt bitte, wer seid ihr?
Но люди все роптали и роптали, Но люди справедливости хотят: - Мы в очереди первыми стояли, А те, кто сзади нас, уже едят!	Aber die Leute murrten und murrten, aber die Leute wollen Gerechtigkeit: - Wir standen als erste in der Schlange, und die, die hinter uns waren, essen bereits!
Но снова объяснил администратор: - Я вас прошу, уйдите, дорогие! Те, кто едят, ведь это делегаты! А вы, прошу прощенья, кто такие?	Aber wieder erklärte der Verwalter: - Ich bitte euch, geht weg, meine Lieben! Es sind doch Delegierte, die dort essen! Und ihr, entschuldigt bitte, wer seid ihr?
А люди все кричали и кричали, А люди справедливости хотят: - Мы в очереди первыми стояли, А те, кто сзади нас, уже едят!	Und die Leute schrien und schrien, und die Leute wollen Gerechtigkeit: - Wir standen als erste in der Schlange, und die, die hinter uns waren, essen bereits!

Viel häufiger als eine solche Thematisierung ist bei Vysockij aber die beiläufige Erwähnung von Problemen, die untrennbar mit dem sowjetischen Alltag verbunden sind: Alkoholismus, Warendefizit, Bürokratismus, Bestechlichkeit, finanzielle Not - Vysockij macht seine Autorenlieder vor allem dadurch unzulässig, daß er

102 Vysockij: Pesni i stichi I, S.182.

103 Vysockij 1979, S.205.

in ihnen nichts beschönigt, nichts verschweigt, keine Halbwahrheiten zuläßt.

Galič ist hier unerbittlicher. Er fordert alle dazu auf, sich offen zur Wahrheit zu bekennen und nicht einfach zu schweigen und damit den Weg des geringeren Widerstandes zu gehen - auch wenn dies häufig mit Opfern verbunden ist. In "Staratel'skij val'sok", einem der Autorenlieder, denen Galič die größte Bedeutung beimaß und überdies das Werk, mit dem der Beginn seiner Tätigkeit als Gedichtsänger gleichgesetzt werden kann, hat er dieses Wahrheitspostulat programmatisch formuliert; die ironische Nennung des Gegenteils seiner eigentlich intendierten Aussage - "promolči, promolči, promolči!" ("Schweig', schweig', schweig'!") - beherrscht refrainartig das ganze Gedicht¹⁰⁴:

Мы давно называемся взрослыми
И не платим мальчишеству дань,
И за кладом на сказочном острове
Не стремимся мы в дальнюю даль.
Ни в пустыню, ни к полюсу холода,
Ни на катере... к этойкой матери.
Но поскольку молчание - золото,
То и мы, безусловно, старатели.

Längst nennen wir uns erwachsen
und zahlen keinen Tribut an die Kindheit,
wir streben nicht in die Ferne, um
den Schatz der Märcheninsel zu bergen,
nicht in die Wüste, nicht zum Kältepol,
nicht auf einem Kutter... zum Teufel.
Aber da Schweigen Gold ist,
sind auch wir zweifelsohne Goldgräber.

Промолчи - попадешь в богачи!
Промолчи, промолчи, промолчи!

Schweig' - dann wirst du zu den Reichen gehören!
Schweig', schweig', schweig'!

И не веря ни сердцу, ни разуму,
Для надежности спрятав глаза,
Сколько раз мы молчали по-разному,
Но не против, конечно, а за!
Где теперь крикуны и печальники?
Отшумели и сгнули смолоду...
А молчальники вышли в начальники,
Потому что молчание - золото.

Wie oft haben wir, ohne dem Herzen oder dem Verstand zu glauben, sicherheitshalber mit gesenkten Augen,
auf verschiedene Weise geschwiegen,
aber natürlich nicht dagegen, sondern dafür!
Wo sind jetzt die Schreier und die Vergränten?
Sie haben sich ausgetobt und sind dann, noch jung, verschwunden.
Die Schweiger hingegen sind zu Vorgesetzten geworden,
denn Schweigen ist Gold.

Промолчи - попадешь в первачи!
Промолчи, промолчи, промолчи!

Schweig' - dann wirst du zu den Ersten gehören!
Schweig', schweig', schweig'!

И теперь, когда стали мы первыми,
Нас заела речей маята,
Но под всеми словесными перлами
Проступает пятном немота.
Пусть другие кричат от отчаянья,
От обиды, от боли, от голода!
Мы-то знаем - доходней молчание,
Потому что молчание - золото!

Und jetzt, da wir zu den Ersten gehören,
hat uns die Anstrengung der Reden verzehrt,
aber unter all den Wortperlen
tritt wie ein Fleck die Stummheit hervor.
Sollen doch andere vor Verzweiflung schreien,
vor Leid, Schmerz oder Hunger!
Wir für unseren Teil wissen: Schweigen ist einträglicher,
denn Schweigen ist Gold!

Вот как просто попасть в богачи,
Вот как просто попасть в первачи,
Вот как просто попасть - в палачи:
Промолчи, промолчи, промолчи!

So einfach ist es, unter die Reichen zu kommen,
so einfach ist es, unter die Ersten zu kommen,
so einfach ist es, unter die Henker zu kommen:
Schweig', schweig', schweig'!

104 Galič 1972, S.33.

Galić sagt hier konkret, daß sich in der Sowjetunion im Grunde nur der hocharbeiten kann, der sich fügt, ohne zu fragen oder Kritik zu üben. "Bogaći", "pervaći", "palaći" - die syntaktische und morphologische Gleichschaltung dieser Begriffe am Schluß des Textes zeigt an, daß Galić alle "Schweiger" in gleicher Weise als Richter über die Mutigen, mehr noch, als Henker verurteilt.

Galić stellt hier die sowjetische Wirklichkeit nicht nur dar, sondern hinterfragt auch, wie es zu den gegebenen Verhältnissen kommen konnte.

Es gibt in Galićs Schaffen noch mehr Werke, in denen er seine eigene Haltung und Meinung so konkret formuliert¹⁰⁵ und auch über die Folgen einer solchen Position nicht hinwegsieht - beispielsweise "Ja vybiraju svobodu" ("Ich wähle die Freiheit"), wo er in der letzten Strophe die mögliche Konsequenz dieser Wahl beim Namen nennt¹⁰⁶:

Сердце мое заштопано,
В серой пыли виски,
Но я выбираю Свободу -
И свистите во все свистки!

Mein Herz ist wie zugenäht,
weißer Staub liegt auf meinen Schläfen,
aber ich wähle die Freiheit -
und blast nur in all eure Pfeifen!

...

...

Я выбираю Свободу, -
Но не из боя, а в бой,
Я выбираю свободу
Быть просто самим собой.

Ich wähle die Freiheit, -
aber nicht als Rückzug, sondern als Angriff,
ich wähle die Freiheit,
einfach ich selbst zu sein.

И это моя Свобода,
Нужны ли слова ясней?!
И это моя забота -
Как мне поладить с ней.

Und das ist meine Freiheit,
sind denn deutlichere Worte nötig?!
Und meine Sorge ist,
wie ich mit ihr zurechtkommen soll.

Но слаще, чем ваши байки,
Мне гордость моей беды,
Свобода казенной пайки,
Свобода глотка воды.

Aber süßer als eure Märchen
ist mir der Stolz meiner Not,
die Freiheit einer Essensration auf Staatskosten,
die Freiheit eines Schlucks Wasser.

Я выбираю Свободу,
Я пью с нею нымче на "ты".
Я выбираю свободу
Норильска и Воркуты.

Ich wähle die Freiheit,
heute trink' ich Brüderschaft mir ihr.
Ich wähle die Freiheit¹⁰⁷
von Norilsk und Vorkuta

105 Galićs radikale Position, die in fast allen seinen Werken zumindest anklingt, hat sein dichterisches Schaffen - im Gegensatz zu dem Vysockijs oder Okudžavas - gänzlich in den Magnitizdat verbannt. Man kann ihn im Grunde als "Dissident" bezeichnen.

106 Galić 1972, S.33; YMCA-Kassette 4; ich zitiere nur auszugsweise.

107 Bekannte Gefangenenlager.

Где вновь огородной тяпкой
Над спинами пляшет кнут,
Где пулю или тряпкой
Однажды мне рот заткнут.

...

Я выбираю Свободу,
И знайте, не я один!
И мне говорит "свобода":
"Ну что ж, говорит, одевайтесь
И пройдемте-ка, гражданин".

Wo wieder wie ein Hackmesser
die Peitsche über die Rücken tanzt,
wo mit einer Kugel oder einem Lappen
man mir einst den Mund stopfen wird.

...

Ich wähle die Freiheit,
und ihr sollt wissen: nicht ich allein!
Und die "Freiheit" sagt zu mir:
"Na, was ist, sagt sie, ziehen sie sich an
und kommen sie mit, Bürger". 108

Begleitet wird dieses Werk vorwiegend durch eine Aufeinanderfolge ganzer Akkorde, die in gleichmäßigen Abständen angeschlagen werden - dies unterstützt die Unerbittlichkeit, die Entschlossenheit, die hier dominiert.

Die Entscheidung zugunsten der Wahrheit und der Gerechtigkeit zieht, wie in "Ja vybiraju svobodu" explizit gesagt wird, meist keine Belohnung, sondern vielmehr negative Folgen nach sich. Sie läßt den Menschen aber vor einer höheren, gerechten Instanz und vor allem vor dem Gericht des eigenen Gewissens bestehen¹⁰⁹.

Galičs Helden lassen sich grob in vier Gruppen teilen: 1. die, von denen die staatliche Macht ausgeübt wird, 2. deren Opfer, 3. die feigen Mitläufer, die anpassungsfähigen "Schweiger", denen ihre Haltung zu einem relativ sorgenfreien Leben verhilft und 4. die "kleinen" Leute, die mit Politik nichts im Sinn haben und ganz von den Sorgen des Alltags in Anspruch genommen werden, die aufgrund ihrer schlechten materiellen Situation täglich ums Überleben kämpfen müssen¹¹⁰.

Voller Mitgefühl schildert Galič das tragische Schicksal Unterdrückter, Verfolgter, Inhaftierter - die Darstellung der Zustände in Lagern nimmt einen wichtigen Platz in seinem Schaffen ein - und erinnert auch an das Unrecht, das zahlreichen seiner Schriftstellerkollegen angetan wurde.

108 "Bürger" ("graždanin") ist eine vorwiegend in offiziellen Situationen gebrauchte Anrede.

109 Dies würde ich als eine Parallele zum Schaffen von Anna Achmatova sehen, das, wie noch gezeigt werden soll, auch im Bereich des Versmetrums gewisse Gemeinsamkeiten mit Galičs Werken aufweist. Das Motiv des Gewissens, der Verantwortung für die eigenen Taten ebenso wie für die der Zeitgenossen zieht sich bei beiden gleichsam als Tenor durch ihre Werke. Das Gewissen erscheint als unerbittliche Instanz, deren Forderungen es unbedingt nachzukommen gilt.

110 Die satirische Darstellung spezifisch sowjetischer Probleme ist dabei in Galičs Schaffen wesentlich seltener als die anklagend-bittere.

So formuliert er in "Pamjati B.L.Pasternaka" ("Dem Gedenken an B.L.Pasternak") anläßlich des Todes von Pasternak eine scharfe Anklage an alle die, die - teilweise, ohne darüber nachgedacht zu haben - bei der Sitzung des Schriftstellerverbandes 1958 für den Ausschluß von Pasternak stimmten, was für diesen selbstverständlich fatale Folgen hatte. Rehabilitiert wurde Pasternak erst nach seinem Tode.

Ironisch wird es quasi als entschuldigend dargestellt, daß Pasternak - im Gegensatz zu vielen anderen Schriftstellern - in relativ hohem Alter eines natürlichen Todes starb.

Die unerbittliche Anklage, die diesen Text dominiert, wird von kurzen Pasternak-Zitaten durchsetzt, die inhaltlich in krassem Kontrast zu Galičs Autorenlied stehen und dessen Aussage durch die hier entstehende Reibung stark unterstützen.

Galič zeigt mit einigen Details, wie wenig diese Sitzung den Anwesenden bedeutet, wie sie nebenher essen, Witze erzählen und sich in hohem Maße langweilen - und irgendwann beiläufig durch ihr bloßes Handzeichen ein bedeutungsschweres Urteil über einen Kollegen fällen¹¹¹:

...

И кто-то, спьяну, вопрошал:
"За что? Кого там?"
И кто-то жрал, и кто-то ржал
Над анекдотом...

Und irgendjemand fragte, betrunken:
"Wofür? Wen eigentlich?"
Und irgendjemand fraß, und irgendjemand wieherte
über einen Witz...

Мы не забудем этот смех,
И эту скуку!
Мы поименно вспомним всех,
Кто поднял руку!

Wir werden dieses Lachen
und diese Langeweile nicht vergessen!
Wir werden uns namentlich an alle erinnern,
die ihre Hand hoben!

...

...

Nicht immer muß den Themen als solchen schon etwas Unzulässiges anhaften - auch eine ungewöhnliche Sichtweise auf ein Thema, das durchaus auch in der offiziellen Kunst zu finden ist, kann anstößig sein.

Diese Tatsache ist dafür verantwortlich zu machen, daß auch

¹¹¹ Galič 1972, S.114.

Okudžava, dessen Werke es ja inzwischen zu einem großen Teil auf sowjetischen Schallplatten und in zahlreichen Druckausgaben gibt, zu Anfang seiner Karriere von den offiziellen Stellen mit größter Skepsis betrachtet wurde¹¹².

So erwähnt Okudžava beispielsweise in seinen Autorenliedern über den Krieg häufig Aspekte, die sich zwar inzwischen neben der "traditionellen" sowjetischen Kriegsbeschreibung durchaus einen Platz gesichert haben, die man aber in der offiziellen Kunst der Entstehungszeit der ersten Autorenlieder vergebens suchen wird¹¹³. Sie brachten ihm den Vorwurf des Pazifismus ein¹¹⁴.

Das Kriegsthema spaltet sich bei Okudžava in Motive wie die Desillusionierung der "Kriegsromantik", die Verantwortungslosigkeit derer, die weitab von der Front ihre fatalen Entscheidungen treffen, die Gewissensfrage der Soldaten, und dergleichen mehr. Motive, die den Verantwortlichen sehr zum Wohlgefallen gereichen würden, wie z.B. der angebliche Hang des sowjetischen Soldaten zum Heldentum, zur Selbstverleugnung zugunsten der Heimat; der feste Wille, in blindem Opfermut und freudiger Kampfbereitschaft seine Pflicht vor dem Vaterland zu erfüllen u.a. fehlen bei Okudžava gänzlich.

"Do svidanija, mal'čiki" ("Auf Wiedersehen, Jungs") - eines von Okudžavas bekanntesten Werken zu diesem Thema - ist eine direkte Apostrophe an den Krieg, eine Anklage bezüglich der Tatsache, daß er auf grausame Weise in das Leben junger Menschen eingreift¹¹⁵:

Ах, война, что ж ты сделала, подлая:
Стали тихими наши дворы,
Наши мальчики головы подняли -
Повзрослели они до поры,
На пороге едва помаячили
И ушли, за солдатом - солдат...
До свидания, мальчики! Мальчики,
Постарайтесь вернуться назад.

Ach, gemeiner Krieg, was hast du getan?
Unsere Höfe sind nun still,
unsere Jungen haben ihre Köpfe erhoben -
sie sind vorzeitig erwachsen geworden,
man hat sie nur kurz auf der Schwelle gesehen,
dann sind sie, Soldat für Soldat, fortgegangen...
Auf Wiedersehen, Jungs! Jungs,
versucht zurückzukommen.

...

...

112 S. z.B: Andreev 1965.

113 Auch Vysockij hat einige Autorenlieder geschrieben, die vom Krieg handeln. Diese sollen hier ausgespart bleiben, da der Krieg zum einen bei ihm einen wesentlich geringeren Stellenwert hat als in Okudžavas Schaffen und zudem meist nicht als Thema erscheint, sondern als Situation - als eine der Extremsituationen, in die Vysockij seine Helden gern setzt.

114 S. Okudžava 1980, S.155.

115 Okudžava 1984, S.39.

Der junge Soldat ist bei Okudžava im Ernstfall viel eher von Angst, Feigheit und Lebenswillen geleitet als von Opfermut und heldenhaftem Denken - der Wunsch, zu überleben, ist größer, als der, zu kämpfen, der Wunsch, heil heimzukehren, größer als der, sich unter Einsatz seines Lebens Ehre auszeichnungen zu erkämpfen¹¹⁶.

Zunächst ist dieser Soldat aber meist sorglos und verkennt die Gefahr, in die er sich begibt, gänzlich¹¹⁷:

...

Забуду все домашние заботы,	Ich werde alle häuslichen Sorgen vergessen,
Не нужно ни зарплаты, ни работы.	brauche kein Gehalt und keine Arbeit.
Иду себе, играю автоматом -	Ich gehe so vor mich hin und spiele mit dem Maschinengewehr -
Как просто быть солдатом, солдатом!	wie einfach ist es, Soldat, Soldat zu sein!

...

...

Zwölf Jahre später - 1973 - faßt Okudžava den Kern seiner Einstellung zum Krieg in "Starinnaja soldatskaja pesnja" ("Altes Soldatenlied")¹¹⁸ in zwei Zeilen bildlich zusammen:

Для чего мы пишем кровью на песке?
Наши письма не нужно природе.

Warum beschreiben wir den Sand mit Blut?
Die Natur braucht unsere Briefe nicht.

Auch bei anderen Themen entsprach Okudžavas Wertesystem seinerzeit oftmals nicht dem in den öffentlichen Medien propagierten. Die Persönlichkeit, der einzelne Mensch, spielt bei ihm eine außergewöhnlich große Rolle. Die in seinen Gedichten vorkommenden Figuren denken, fühlen und entscheiden nicht für die Masse, sondern nur für sich selber. Sie sind Individuen, gänzlich frei von den in der offiziellen Literatur damals üblichen Klischees.

Okudžava stellt persönlichste Erlebnisse und Empfindungen dar - genau dies kam bei der sowjetischen Bevölkerung in den späten 50er und den frühen 60er Jahren besonders gut an.¹²⁰

116 Okudžavas Standpunkt ist gewiß nicht zuletzt eine Verarbeitung des eigenen Kriegserlebnisses. Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch sein berühmter Kurzroman - 1976 - "Bud' zdorov, školjar" ("Mach's gut, Schüler").

117 Okudžava 1980, S.107. Dieses Werk entstand 1961.

118 Okudžava 1984, S.205

120 S. S.26 ff.

Nachdem man sich in der offiziellen Literatur zu lange mehr für die Stellung einer Person in der Gesellschaft interessiert hatte als für ihr Gefühlsleben, mehr für das im Kommunismus zu suchende Heil als das private Glück des Einzelnen, war beim Rezipienten ein starkes Bedürfnis nach echter Lyrik vorhanden, das Okudžava zur Genüge befriedigen konnte, zumal er auch die für solche Werke ideale Darbietungsform gefunden hatte.

Ein Vorwurf, der Okudžava häufig gemacht wurde, war der, er sei sehr pessimistisch¹²¹. Dabei war es vielmehr die Tatsache, daß in seinen Werken der in der offiziellen Kunst übliche Scheinoptimismus fehlte, die gespielte Fröhlichkeit und Problemlosigkeit, die hier Anstoß erregte. Okudžava verzichtet bewußt darauf, die Dinge ungerechtfertigterweise positiv darzustellen - "stoprocentnaja veselost' povergaet menja v paničeskij strach" ("hundertprozentige Fröhlichkeit läßt bei mir panische Angst aufkommen")¹²² sagt er und läßt es sich nicht nehmen, auch Gefühle wie Traurigkeit u.ä. in seine Gedichte aufzunehmen.

Bisweilen modelliert Okudžava - und dies konnte ohne weiteres als mangelnder Realismus interpretiert werden - eine Traumwelt, die die offiziellen Lebensanweisungen und feindlichen Einflüsse der Außenwelt nicht eindringen läßt. In ihr dominieren Werte wie Liebe und Hoffnung. Diese Traumwelt ist immer von alltäglichen Realien durchsetzt, wird aber dadurch keineswegs entzaubert. Ihre Irrealität wird in der Regel durch das Fehlen akustischer Wahrnehmungen bestätigt. Außer dem Klang von Musikinstrumenten, der in einigen Autorenliedern vorkommt, sind solche Werke "lautlos", die Figuren verfügen - wie das auch in Träumen der Fall ist - nicht über die Fähigkeit des Sprechens.

"Mne nado na kogo-nibud' molit'sja" ("Ich muß irgendjemanden anbeten")¹²³ ist ein Text, der gerade dies illustrieren soll und darüberhinaus mehrere für Okudžavas Schaffen typische Motive enthält: die Brechung der Einsamkeit des lyrischen Ichs durch das Eindringen eines weiblichen Wesens in sein Leben¹²⁴, der Wunsch nach einem Ideal, dessen Vorhandensein die Alltagsorgen nichtig macht, das Öffnen der Tür als Zeichen für die Offenheit einem anderen Wesen gegenüber, als Anbieten eines Kontaktes:

121 Andreev 1965.

122 Okudžava 1980, S.23.

123 Okudžava 1980, S.57.

124 S. auch: "T'moju zdes' vse zanavešeno", Okudžava 1980, S.51.

Мне надо на кого-нибудь молиться.
Подумайте, простому муравью
Вдруг захотелось в ноженьки валиться,
Поверить в очарованность свою!

И муравья тогда покой покинул,
Все показалось будничным ему,
И муравей создал себе богиню
По образу и духу своему.

И в день седьмой, в какое-то мгновенье,
Она возникла из ночных огней
Без всякого небесного знаменья...
Пальтишко было легкое на ней.

Все позабыв - и радости и муки,
Он двери распахнул в свое жилище
И целовал обветренные руки
И старенькие туфельки ее.

И тени их качались на пороге.
Безмолвный разговор они вели,
Красивые и мудрые, как боги,
И грустные, как жители земли.

Ich muß irgendjemanden anbeten.
Stellt euch vor, ein einfacher Ameiserich¹²⁵
verspürt plötzlich den Wunsch, auf die Knie zu fallen,
daran zu glauben, daß ihn jemand bezaubert hat!

Und der Ameiserich verlor seine Ruhe,
alles kam ihm plötzlich alltäglich vor,
und er schuf sich eine Göttin
nach seinem Bild und seinem Geist.

Und am siebten Tage, eines schönen Augenblicks,
erschien sie aus den nächtlichen Lichtern,
ohne irgendein himmlisches Zeichen...
Sie trug ein leichtes Mäntelchen.

Er vergaß alles - Freud' und Leid,
öffnete weit die Tür zu seiner Behausung
und küßte ihre windgegerbten Hände
und ihre alten Schuhe.

Ihre Schatten wiegten sich auf der Schwelle.
Sie führten ein lautloses Gespräch,
schön und weise, wie Götter,
und traurig wie die Bewohner dieser Erde.

b) Das Autorenlied - ein gesungenes Gedicht

Es darf im Zusammenhang mit der Frage nach den Gründen für die Beliebtheit der Autorenlieder nicht unbeachtet bleiben, daß gerade die frühen Werke Galičs, Vysockijs und - vor allen Dingen - Okudžavas neben der "blatnaja" und der "samodejatel'naja pesnja" eine erfrischende Alternative zum seinerzeit qualitativ etwas fraglichen offiziell propagierten sowjetrussischen Vokalgut boten¹²⁶.

Dabei sollte auch die Möglichkeit der Reproduktion der Autorenlieder durch den Rezipienten nicht unterbewertet werden. Das Lied hat in der russischen Kultur eine besondere Bedeutung - man singt in Rußland wesentlich mehr und öfter als etwa bei uns. Die Werke der Gedichtsdänger - vor allem die Okudžavas - sind leicht nachzusingen; ihr melodischer und harmonischer Aufbau ist, wie noch gezeigt werden soll, einfach und einprägsam.

Ganz abgesehen von der Tatsache, daß ein musikalisch untermal-

125 Das Wort für "Ameise" - "muravej" - ist im Russischen männlich.

126 S. S.28 f.

tes Gedicht schon durch seine melodische Seite anspricht und dem Rezipienten ein ästhetisches Vergnügen bereitet, erreicht es Kreise, die sich nicht immer auch für gedruckte Dichtung interessieren würden. Dies hat zum einen textimmanente Gründe sprachlicher und inhaltlicher Art; zum zweiten fehlt beim Autorenlied der Aufwand der Lektüre - man kann sich einem passiven Genuß hingeben; zum dritten wird ein gesungenes Gedicht an die "volksnähere" Gattung des Lieds zur Gitarre angenähert, die per se einen größeren Adressatenkreis hat.

Interessanterweise spielt auch gerade der gesangliche Vortrag durch den Gedichtsänger in einigen Fällen eine nicht zu unterschätzende Rolle für die Popularität der Autorenlieder.

Zunächst einmal wirkt schon die oft sehr vielseitige, geradezu schauspielerische Darbietung - dazu später mehr - sehr ansprechend, darüberhinaus ist hier aber auch ein Faktor der subjektiven Wahrnehmung zu beachten.

Jeder Mensch besitzt ein individuelles, spezifisches Timbre, das seine Stimme hoch oder tief, hart oder weich, durchdringend oder dumpf klingen läßt. Diese und andere Merkmale - wohlgemerkt sind hier nicht die Färbungen gemeint, die jeder Mensch seiner Stimme je nach intendierter Aussage verleihen kann, sondern deren feste Konstituenten - ergeben sich aus den individuellen physiologischen Gegebenheiten der artikulatorischen Organe. Sie bestimmen den subjektiven Eindruck, den eine Stimme auf andere Menschen macht, beispielsweise, ob sie als angenehm empfunden wird. Einige Stimmen sind in dieser Beziehung besonders ausdrucksvoll, andere nicht¹²⁷.

Okudžava und Vysockij gehören zur erstgenannten Gruppe. Dies stellte ich mithilfe von zwölf Versuchspersonen fest¹²⁸; sie hörten Aufnahmen von Autorenliedern und beschrieben den subjektiven Eindruck von der Stimme des jeweiligen Gedichtsängers. Im folgenden seien nur die Epitheta angeführt, die von der überwiegenden Mehrzahl der Versuchspersonen übereinstimmend genannt wurden.

127 Die Zusammenhänge zwischen der Physiologie der menschlichen Stimme und dem Eindruck auf andere Menschen, deren Beschreibung ein gemeinsamer Gegenstand von Musikwissenschaft, Biologie, Medizin, Physik und Sprachwissenschaft wäre, sind noch sehr wenig erforscht.

128 Sechs dieser Versuchspersonen hatten keine russischen Sprachkenntnisse; ihre Beteiligung erachte ich als besonders wichtig, da diese Ergebnisse nicht durch eine unbewußte Berücksichtigung der Textinhalte verfälscht werden können.

Okudžavas Stimme wurde als "melancholisch"¹²⁹, "vertrauenserweckend"¹³⁰, "zärtlich"¹³¹ und "beruhigend"¹³² empfunden¹³³; somit scheint die meist lyrische Stimmung von Okudžavas Autorenliedern auch von seinem Timbre unterstützt zu werden - es ergibt sich daraus eine verstärkte Wirkungskraft seiner Werke durch den Eindruck des harmonischen Ganzen, der sich, wie später noch gezeigt werden soll, in der formalen und inhaltlichen Angleichung der Melodie an die Texte und im sehr ruhigen Vokalvortrag bestätigt¹³⁴.

Im Falle von Vysockij fiel vor allem die Beurteilung seiner Stimme als "sehr männlich" auf, alle weiblichen Versuchspersonen¹³⁵ schrieben ihr "Sex-Appeal" zu. Darüberhinaus wurde sie als "sehr sympathisch" empfunden^{136,137}.

Diese sympathische Ausstrahlung haftete Vysockijs ganzer Erscheinung an, und gewiß ist auch darin einer der Gründe zu suchen, weshalb er geradezu ein Idol war - er begeisterte bei seinen Auftritten, bei denen er viele persönliche Kommentare und Berichte zwischen die Autorenlieder einschob, nicht nur durch seine Werke.

Auf der Theaterbühne und in Filmrollen kam dieses Fluidum natürlich besonders stark zur Geltung. Pavel Leonidov berichtet¹³⁸, daß aufgrund der starken positiven Wirkung Vysockijs auf den Zuschauer

...министр кино Романов издает приказ, запрещающий Высоцкому сниматься в ролях отрицательных героев, ибо симпатии зрителей всегда на стороне этого невысокого гиганта...

... der für das Kino zuständige Minister Romanov eine Verfügung erläßt, die es Vysockij verbietet, die Rollen negativer Helden zu spielen, da die Sympathien der Zuschauer immer auf der Seite dieses kleinwüchsigen Giganten sind...

129 Sieben von zwölf Versuchspersonen.

130 Sieben von zwölf.

131 Zwölf von zwölf.

132 Neun von zwölf.

133 Letzteres ist aber dabei wohl gemerkt auch auf das Zusammenspiel von sehr leisem Gesang, langsamem Tempo und wiegend-gleichmäßigen Rhythmus in Vokalpart und Gitarrenbegleitung zurückzuführen.

134 Es ist bemerkenswert, daß auch die Gitarre zu diesem Eindruck beiträgt - im Gegensatz zu Galič und Vysockij spielt Okudžava nicht auf einer typisch russischen Gitarre mit sieben Metallsaiten, sondern auf einer klassischen Gitarre, die normalerweise mit Nylonsaiten bespannt wird und in ihrem Klang aufgrunddessen wesentlich weicher ist.

135 Acht von zwölf.

136 Zehn von zwölf.

137 Eine Ausnahme bildeten hier die Autorenlieder, die Vysockij besonders aggressiv, geradezu schreiend vorträgt.

138 Leonidov 1983, S.65.

2. Textimmanente Faktoren

a) Zur Identifikationsmöglichkeit

Jeder der Gedichtssänger bietet seinen Zuhörern ganz bestimmte Identifikationsmöglichkeiten an, was ja für die wohlwollende Aufnahme eines Werks in allen Bereichen der Kunst immer eine große Rolle spielt.

Diese Identifikationsmöglichkeiten hängen primär mit den konkreten Textinhalten zusammen, aber auch hier besteht eine gewisse Verbindung zu den Gattungsspezifika des Autorenlieds, da natürlich durch die inhaltlichen Freiheiten, die diese Gattung in sich birgt, auch die Identifikationsangebote außergewöhnlich sein können.

Im Fall von Galič ist es vor allem eine bestimmte Personengruppe, die hier ihre eigene Sicht und Situation dargestellt findet - vom Schicksal Vernachlässigte, Unterdrückte, nicht zu vergessen auch Lager- und Gefängnishäftlinge. Er ermöglicht somit einer bisher noch selten auf diesem hohen literarischen Niveau angesprochenen Gruppe eine Identifikation und findet damit auch Anklang - Vladimir Bukovskij berichtet in seinem Buch "I vozvraščajetsja veter" ("Und der Wind kehrt zurück")¹³⁹:

... Галич, песни которого до сих пор тайком переписывают друг у друга заключенные в лагерях. Первый вопрос каждому вновь приехавшему на лагерную зону: "Какие новые песни Галича привез с воли?"

... Galič, dessen Lieder die Lagerhäftlinge bis heute heimlich voneinander abschreiben. Die erste Frage an jeden, der gerade ins Lager gekommen ist, lautet: "Welche neue Lieder von Galič hast du aus der Freiheit mitgebracht?"

Darüberhinaus spielt aber bei Galič weniger die Möglichkeit einer für den Rezipienten angenehmen Identifikation eine Rolle, als vielmehr das Wecken von Schuldgefühlen, sozusagen eine negative Identifikation, die dem Rezipienten weniger angeboten als aufgedrängt wird.

Vysockij macht durch seine thematische und sprachliche Vielfalt praktisch jedem ein Identifikationsangebot; jeder Vysockij-Anhänger erkennt in ganz bestimmten Autorenliedern einen Ausschnitt aus seinem eigenen Leben, seine eigenen großen und kleinen Sorgen.

Dabei sind Vysockijs Wertsetzungen so beschaffen, daß man sich guten Gewissens mit ihnen identifizieren kann; er verachtet Feig-

¹³⁹ Bukovskij 1978, S.127.

heit, Unehrlichkeit, Überheblichkeit und verlangt Hilfsbereitschaft, Freundschaft, Gerechtigkeit, Verantwortungsbewußtsein, Mut u.ä. Vysockijs positiver Held entspricht somit einem ganz bestimmten Idealbild, dem "starken Mann", der seinen Freund auch in gefährlichen Situationen nicht im Stich läßt¹⁴⁰. Im Bewußtsein des Rezipienten vermischt sich dieses Ideal mit der Person Vysockijs, denn auch wenn Vysockij meist nicht mit den Helden seiner Werke zusammenfällt, ist doch auch in deren Perspektive, wie er mehrfach selber betonte, immer seine eigene Sicht auf die Ereignisse enthalten, seine Autorenlieder sind zu einem nicht geringen Teil immer auch eine Selbstdarstellung; für den Außenstehende ist es schwierig, hier klare Grenzen zu ziehen. Er idealisiert den Gedichtsdämon Vysockij.

Okudžava fixiert seine Akteure und deren Umgebung in der Regel nicht genau, nur gerüstartig - eine Ausnahme bildet die Lokalisierung des Geschehens in Moskau, oder, noch genauer, am Arbat¹⁴¹ - dadurch werden seine Werke für einen breiten Kreis relevant. Okudžava bleibt weitgehend abstrakt - konkretisieren muß der Rezipient, er füllt die Texte aus, deutet sie für sich.

Empfindungen stellt Okudžava sehr treffend dar - man kann sie ohne Mühe nachvollziehen oder erkennt in ihnen seine eigenen Gefühle.

Natürlich wird auch bei Okudžava die Identifikation durch ein ethisch makellostes Wertesystem gefordert. Liebe, Freundschaft, Solidarität - es sind vor allem die verschiedenen Formen zwischenmenschlichen Zusammenseins mit positivem Vorzeichen, die als besonders erstrebenswert hingestellt werden. Nicht zu vergessen ist auch die Hoffnung, die, wie in "Ja vnov' povstrečalsja s nadeždoj"¹⁴² meist bildlich beschrieben, dem Rezipienten als Lebenshilfe, als Waffe gegen alles Böse angeboten wird. Sie läßt auch in scheinbar ausweglosen Situationen keinen Platz für Verzweiflung und ist im Verein mit der Liebe stark genug, aller Unbill zu trotzen¹⁴³:

140 Gerade Freundschaft hat in der Sowjetunion einen ganz besonderen Stellenwert, da die schwierige Lebenssituation zu verstärktem Zusammenhalt zwingt.

141 Eine ganz bestimmte Gruppe ist von Okudžava konkret zur Identifikation aufgerufen. Es sind dies alle die, die das Lebensgefühl des Arbat mit ihm teilen, die die Atmosphäre, von der diese Moskauer Straße umgeben ist (bzw. war) aus eigener Erfahrung kennen. Okudžava zeigt sich hier trotz seiner armenischen Mutter und seines georgischen Vaters als echter Moskauer, mit einer engen Bindung an die Stadt, in der er geboren wurde und aufwuchs - s. auch Okudžava 1981.

142 S. S.23 f.

143 Okudžava 1980, S.127.

Песенка о ночной Москве

Когда внезапно возникает еще неясный голос труб,
Слова, как ястребы ночные, срываются с горячих губ,
Мелодия, как дождь случайный, гремит; и бродит меж людьми
Надежды маленький оркестрик под управлением любви.

В года разлук, в года смятений, когда свинцовые дожди
Лупили так по нашим спинам, что снисхождения не жди,
И командиры все охрипли... тогда командовал людьми
Надежды маленький оркестрик под управлением любви.

Кларнет пробит, труба помята, фagот, как старый посох, стерт,
На барабанах швы разлезлись... Но кларнетист красив, как черт!
Флейтист, как юный князь, изящен... И вечно в сговоре с людьми
Надежды маленький оркестрик под управлением любви.

Liedchen vom nächtlichen Moskau

Wenn unvermutet und zunächst noch undeutlich die Stimme der Trompeten hörbar wird,
reißen sich die Worte von den Lippen los, wie nächtliche Habichte,
die Melodie dröhnt wie ein zufälliger Regen; unter den Menschen irrt
das kleine Orchester der Hoffnung unter der Leitung der Liebe umher.

In den Jahren der Trennungen, den Jahren der Verwirrungen, als der Bleiregen
so auf unsere Rücken herunterprasselte, daß keine Nachsicht zu erwarten war
und alle Kommandeure schon heiser waren... da hatte
das kleine Orchester der Hoffnung unter der Leitung der Liebe das Kommando über die Menschen.

Die Klarinette ist zerbrochen, die Trompete verbogen, das Fagott abgenutzt wie ein alter Stock,
an der Trommel haben sich die Nähte gelöst... aber der Klarinetist ist schön wie der Teufel!
Der Flötist ist elegant wie ein junger Fürst... und ständig befindet sich
das kleine Orchester der Hoffnung unter der Leitung der Liebe im Zwiegespräch mit den Menschen.

Es ist unbestreitbar, daß für eine Identifikation des Rezipienten mit einer im Text dargestellten Figur das Vorhandensein eines lyrischen Ichs bzw. eines Ich-Erzählers sehr förderlich wirkt.

In den von mir untersuchten Autorenliedern kommt das lyrische Ich in drei verschiedenen Ausprägungen vor: bei Okudžava, Galič und Vysockij gibt es 1. das mit dem Autor identische lyrische Ich und 2. das nicht mit dem Autor zusammenfallende lyrische Ich, in das dieser aber seine eigenen Wertvorstellungen, seine eigene Meinung hineinprojiziert¹⁴⁴; bei Galič und Vysockij gibt es darüber hinaus noch das "lyrische Ich"¹⁴⁵ der "Skaz"-Werke - als Gegenstand

144 Zwischen 1. und 2. kann vom Rezipienten meist nicht genau unterschieden werden.

145 Es wäre hier trotz der Gedichtform dieser Werke passender, von "Erzähler" zu sprechen (s. auch S.13 und S.19) - den Begriff "lyrisches Ich" verwenden ich lediglich zwecks Gegenüberstellung zu 1. und 2.

der auktorialen Kritik wird es in Denkweise und Sprache lächerlich gemacht und ist somit für eine Identifikation irrelevant, wenn sich auch manche Rezipienten in einigen der dargestellten Eigenschaften "ertappt" fühlen.

Abschließend bleibt noch zu sagen, daß alle Gedichtssänger die Möglichkeit der Identifikation durch ihre ungekünstelt alltägliche Sprache und die nicht-professionelle Vortragsweise in hohem Maße unterstützen - sie überbrücken dadurch die Distanz zum Rezipienten.

b) Zur Rolle komischer Elemente in Vysockijs Schaffen

In sehr vielen seiner Werke verwandte Vysockij reichlich komische Elemente - dies spielt eine entscheidende Rolle für deren positive Rezeption^{146,147}.

Komische Effekte erzielt Vysockij zum einen durch die Überzeichnung nicht ganz logischer Verhaltensweisen und sprachlicher Unvollkommenheiten in der Person des "Skaz"-Erzählers¹⁴⁸ und zum anderen vor allem durch die Kombinierung von eigentlich unvereinbaren Elementen, durch das Herauslösen einzelner Details aus einem festen Zusammenhang und ihre Einfügung in einen ungewohnten Rahmen.

Dies ist zum Beispiel dort der Fall, wo Vysockij sich bei der Schilderung alltäglicher Eheprobleme nicht auf die ewig nörgelnde, stämmige, ihre Nachtruhe mit Lockenwicklern auf dem Kopf antretende, nicht auf den Mund gefallene sowjetrussische Frau¹⁴⁹ beschränkt, sondern zeigt, daß es derartige Probleme schon immer gegeben hat - das Glück des in der Steinzeit lebenden Ehepaars ist beispielsweise von den Emanzipationsversuchen der Frau getrübt, die zum Ärger ihres Mannes dessen Steinbeil benützt und die gemeinsame Höhle nicht aufräumt - "A-nu otdaj moj kamennyj topor" ("Gib sofort mein Steinbeil wieder her")¹⁵⁰; in "Antikle-

146 Bei Galič und Okudžava nimmt die Verwendung komischer Elemente im Verhältnis zu ihrem Gesamtchaffen einen nur unbedeutenden Platz ein.

147 Der im Vordergrund stehende Zweck dieser Autorenlieder ist ihre unterhaltende Funktion.

148 S. S.18 f.

149 Die Darstellung von Frauen in Vysockijs Schaffen wäre ein Kapitel für sich - seine Werke beinhalten sowohl mutige Bergsteigerinnen und forsche Stewardessen als auch den eben beschriebenen Frauentyp oder, in seiner frühen Schaffensperiode, auch Prostituierte und Zuhälterinnen.

150 Vysockij: Pesni i stichi I, S.224.

klerikal'naja" ("Antiklerikales Lied")¹⁵¹ sieht Zimmermann Josef bei seiner Rückkehr von der Arbeit einen fremden Mann aus dem Bett schlüpfen und durch das Fenster flüchten, worauf er natürlich sofort seine Ehefrau Maša - "Maša" ist die russische Kurzform von "Maria" - zur Rede stellt, die sich dann damit verteidigt, das sei der heilige Geist gewesen.

Vysockij kleidet solche Berichte in alltägliche Details und bietet sie im familiären Gesprächston oder in der "Prostorečie"-Stilisierung dar - es entsteht eine komische Reibung, da wir in unserer Vorstellung die Schilderung von eigentlich Geschichtlichem oder Biblischem mit einem wesentlich höheren Sprachstil verbinden und keinen Bezug zum normalen Alltag sehen.

Gesondert ist hier die Gruppe der Autorenlieder zu betrachten, in denen Vysockij bekannte Volksmärchen gleichsam parodiert, geschickt mit ihren Motiven spielt.

Märchenungeheuer beispielsweise werden aus einer gänzlich ungewohnten Sicht gezeigt; die Hexe hat es satt, im Wald herumzufliegen, der eigentlich wilde Wassergeist sitzt, erkältet, unter einem Baumknorren und ärgert sich darüber, daß es in seiner Wohnung, dem Strudel, so naß und kalt ist¹⁵². In "Vychod v gorod" ("Stadtausflug")¹⁵³ erzählt Vysockij von zwei Hexen, einem Waldschrat¹⁵⁴ und einem Vampir, die ihren normalen Wirkungskreis verlassen, um, sich als Touristen ausgehend, im "Grand-Hotel" zu speisen. Dort werden sie aufgrund des ungebührlichen Benehmens des Waldschrats aus dem Lokal verwiesen, woraufhin sich die Hexen beim Pferderennen vergnügen und glücklos 3000 Rubel verwetten, der Vampir sich an einer einsamen Witwe Blut labt und der Waldschrat seinen Freund, den Hausgeist, besuchen geht; dieser aber ist, wie die Hausbewohner berichten, aufgrund seines volltrunkenen Zustandes gerade nicht zu sprechen.

152 S. "Ja baba-jaga, vot i vsja nedolga" ("Ich bin die Baba-Jaga, und das ist das Ende vom Lied") - Vysockij: Pesni i stichi I, S.126.

153 Ebenda S.133; YMCA-Kassette 9.

154 Ein äußerst komischer sprachlicher Effekt entsteht hier, als der Waldschrat, der sich den beiden Hexen anschließen will, in fehlerhaftem Kirchenslavisch "Vy kamo grjadeši?" fragt. Das bekannte "Kamo grjadeši?" ("Quo vadis?") ist hier durch die bloße Voranstellung des Pronomens "vy" ("ihr") zu einem vermeintlichen Plural erweitert; im Vortrag wird das Verbum von Vysockij nach ukrainischer Art mit einem "h" statt eines "g" im Anlaut gesprochen - die Anwendung einer falschen Verbform mit dem Anspruch auf kirchenslavische Ausdrucksweise in der Mischung mit einem Ukrainismus verfehlt ihre komische Wirkung nicht.

In allen diesen Werken trägt die Mischung von phantastischen Elementen mit alltäglichen Details und "Prostorečie"-Wendungen wesentlich zur komischen Wirkung bei¹⁵⁵.

Vysockijs "Märchenlieder" können eine freie Kombination verschiedener Motive und Figuren sein, bisweilen wird ihr Aufbau jedoch von einer Handlung bestimmt, die sich an den klischeearartigen Ablauf von Märchen anlehnt, diesen aber durch unerwartete Wendungen bricht¹⁵⁶, wie es beispielsweise in "O dikom vepre" ("Vom wilden Eber")¹⁵⁷ der Fall ist. Hier wird ein Schütze vom König beauftragt, ein wildes Ungeheuer umzubringen, das im Königreich sein Unwesen treibt und schon mehrere Menschen auf dem Gewissen hat. Für seine Heldentat soll dieser Schütze die Prinzessin zur Frau bekommen. Er ist aber nicht, wie es in einem Märchen normalerweise der Fall wäre, der Freude über ein derartiges Versprechen voll, sondern verzichtet auf die Prinzessin und erhandelt sich stattdessen als Belohnung ein Faß Portwein, sehr zum Leidwesen des Königs, der, von den Problemen in seinem Reich und seinen Krankheiten an Magen und Atmungsorganen schon schwer geplagt, nun auch noch die Schande der Absage dieses großzügigen Heiratsangebots tragen muß. Die Ausdrucksweise der Figuren ist umgangssprachlich-familiär und weist auch einige "Prostorečie"-Elemente auf - so wird beispielsweise vom eigentlich unveränderlichen "čudo-judo" der Akkusativ "čudu-judu" gebildet.

Dieses Werk, das mit seinem ungewöhnlichen Handlungsablauf, seiner Sprache und einigen gar nicht märchenhaften Motiven immer wieder die Hörererwartung zu enttäuschen weiß, ist eines der Meisterwerke aus Vysockijs "Märchen"-Zyklus:

-
- 155 Diese Mischung von realen und phantastischen Elementen, die Einbettung übernatürlicher Gestalten in den Alltag mag unter dem Einfluß von Michail Bulgakov entstanden sein, den Vysockij 1970 in einer Befragung (s. Vysockij: *Pesni i stichi II*, S.218) als seinen Liebblingsschriftsteller angab und dessen Hauptwerk "Master i Margarita" ("Der Meister und Margarita") viele komische Effekte gerade aus der Reibung zwischen dem lebensnah dargestellten Moskauer Alltag und den phantastischen Streichen einer um ihren Anführer Voland gruppierten Bande bezieht.
- 156 Die Handlung von Märchen ist ja, wie Vladimir Propp in seiner Untersuchung "Die Morphologie des Märchens" (Propp 1975) gezeigt hat, nach feststehenden Schemata aufgebaut und damit teilweise vorhersagbar.
- 157 Vysockij 1979, S.198.

В королевстве, где все тихо и складно,
Где ни войн, ни катаклизмов, ни бурь,
Появился дикий вепрь огромный -
То ли буйвол, то ли бык, то ли тур.

Сам король страдал желудком и астмой,
Только кашлем сильный страх наводил.
А тем временем зверюга ужасный
Кох ел, а коих в лес волочил.

И король тотчас издал три декрета:
- Зверя надо одолеть, наконец!
Кто откается на это, на это,
Тот принцессу поведет под венец!

А в отчаявшемся том государстве, -
Как войдешь, так прямо, наискосок, -
В бесшабашной жил тоске и гусарстве
Бывший лучший, но опальный стрелок.

На полу лежали люди и шкуры,
Пели песни, пили меды... И тут
Протрубили во дворце трубадуры,
Хватъ стрелка - и во дворец волокут!

И король ему прокашлял: - Не буду
Я читать тебе морали, шнец.
Если завтра победишь чуду-юду,
То принцессу поведешь под венец!

А стрелок: - Да это что за награда?
Мне бы выкатить портвейну бадью!
А принцессу мне и даром не надо,
Чуду-юду я и так победю!

А король: - Возмешь принцессу - и точка!
А не то тебя раз-два - и в тюрьму!
Это все же королевская дочка!
А стрелок: - Ну хоть убей, не возьму!

И пока король с ним так препирался,
Съев уже почти всех женщин и кур,
Возле самого дворца ошивался
Этот самый то ли бык, то ли тур.

Делать нечего: портвейн он отспорил,
Чуду-юду уложил и побег...
Так принцессу с королем опозорил
Бывший лучший, но опальный стрелок.

In einem Königreich, wo alles ruhig war und geordnet,
wo es keine Kriege gab, keine Katastrophen, keine Stürme,
tauchte plötzlich ein riesengroßer wilder Eber auf -
eine Mischung aus Büffel, Stier und Auerochse.

Der König hatte es am Magen und litt an Asthma,
allein mit seinem Husten erregte er große Furcht,
dennoch das schreckliche Untier
einige aß, andere in den Wald schleifte.

Und der König erließ sofort drei Dekrete:
- Das Tier muß endlich überwältigt werden!
Wer den Mut dazu aufbringt,
wird die Prinzessin zum Traualtar führen!

In diesem verzweifelten Reich lebte, -
vom Eingang gleich schräg gegenüber,
in sorgloser Langeweile und wilder Ausgelassenheit
der vormals beste, aber in Ungnade gefallene Schütze.

Auf dem Boden lagen Menschen und Felle,
man sang Lieder, trank Met... Und da
bliesen die Troubadoure im Schloß ein Signal auf der Trompete, -
der Schütze wurde geschnappt und ins Schloß gezerrt!

Und der König hustete: - Ich werde
dir keine Moralpredigt halten, du Grünschnabel.
Wenn du morgen das Ungeheuer besiegst,
wirst du die Prinzessin zum Traualtar führen!

Aber der Schütze sagte: - Was ist denn das für eine Belohnung?
Rollt mir lieber ein Faß Portwein herbei!
Die Prinzessin brauch' ich nicht einmal geschenkt,
das Ungeheuer bring' ich auch so um!

Aber der König befahl: - Du wirst die Prinzessin heiraten, und damit basta!
Anderenfalls kommst du ins Gefängnis, eh' du dich's versiehst!
Da ist immerhin die Tochter des Königs!

Aber der Schütze meinte: - Ich nehm' sie nicht, selbst wenn du mich dafür umbringst!

Während sich der König so mit ihm herumstritt,
hatte die erwähnte Mischung aus Stier und Auerochs
bereits fast alle Frauen und Hühner verspeist
und trieb sich in unmittelbarer Nähe des Schlosses herum.

Nichts zu machen: er bekam seinen Portwein,
legte das Ungeheuer um und machte sich davon...
so blamierte er die Prinzessin und den König,
der vormals beste, aber in Ungnade gefallene Schütze.

C. DIE BESONDEREN AUSDRUCKSMÖGLICHKEITEN DES AUTORENLIEDES

Die Aussage der einzelnen Autorenlieder ergibt sich keineswegs nur aus ihren Texten, sondern vielmehr aus dem Zusammenspiel der drei Elemente Wort, Musik und Vortrag; der Text, dem dabei eindeutig die wichtigste Rolle zufällt, kann unterstützt, ergänzt oder auch umgedeutet werden.

I. Die Funktionalisierung des musikalischen Elements im Text-Melodie-Verhältnis

Das musikalische Element der Autorenlieder hat mehrere Funktionen.

Zum einen ist es das Medium, anhand dessen der Gedichtssänger dem Rezipienten sein Werk nahebringt.

Das mag an die Bylinensänger erinnern, die Dutzende von verschiedenen Bylinen auf ein und dieselbe kurze, sich ständig wiederholende Melodie vortrugen. Text und Musik standen dabei in keinem semantischen Zusammenhang, da ja nicht jede Byline "ihre" individuelle, nur ihr zugeteilte Melodie besaß.

Anders ist es beim Autorenlied. Über ihre Trägerfunktion hinaus treten die Melodien bei dieser Gattung noch in eine bisweilen recht interessante Beziehung zum Text. Sie können ihn sowohl formal als auch inhaltlich unterstützen bzw. interpretieren, ihm neue Aspekte hinzufügen, ihn in Frage stellen und auf das verweisen, was zwischen den Zeilen steht.

In seiner Eigenschaft als absoluter Urheber eines Werkes hat der Gedichtssänger - er ist zugleich Dichter, Komponist und Interpret - beim Autorenlied die sonst seltene Möglichkeit, den Textinhalt durch geeignete Vertonung und entsprechenden Vortrag auszudeuten.¹⁵⁸

Der Gedichtssänger kann bei der Vertonung musikalisch auf den Text als Ganzes oder auch konkret auf einzelne Stellen daraus

158 Hat die Musik auch nicht die Mitteilung einer Nachricht zum Hauptzweck, sondern vielmehr den ästhetischen Genuß, gibt es doch in dieser Kunst, wie auch in der Sprache, für bestimmte Sachverhalte bestimmte Zeichen. Diese sind aber meist viel weniger konventionalisiert als die Sprachzeichen und auch längst nicht so konkret.

Einzelne Töne haben als solche in der Regel keine Bedeutung - diese ergibt sich erst aus der syntagmatischen und paradigmatischen Kombination, also aus ihrer Zusammenstellung in Akkorde und Tonfolgen.

eingehen - letztere Möglichkeit ist aber durch die meist strophische Vertonung eingeschränkt, bei der ja eine Melodie in verschiedenen Strophen verschiedenen Textstellen unterlegt ist¹⁵⁹.

Im folgenden sollen die verschiedenen Komponenten des musikalischen Elements der Autorenlieder kurz beschrieben¹⁶⁰ und in Beispielen verschiedene mögliche Beziehungen zwischen Text und Melodie gezeigt werden.

1. Zum Aufbau der Melodien

Der Aufbau der Melodien zu den Autorenliedern lehnt sich gänzlich an den der Gedichte an, die bei Okudžava, Galič und Vysockij in der Mehrzahl - Abweichungen davon sind vor allem bei Galič zu beobachten - aus vier- und achtzeiligen Strophen bestehen, der in der Dicht- und Vokalkunst wohl häufigsten Form.

In Angleichung an den Textaufbau sind auch die Melodien dieser Autorenlieder strophisch. Die abgeschlossene Melodie entspricht einer Textstrophe und wiederholt sich so mehrere Male. Ein Refrain - wie er beispielsweise bei Vysockij häufig vorkommt - besitzt eine eigene Melodie.

Eine mögliche Variation dieser Form ist die Zusammenfassung mehrerer - meist zweier oder dreier - Strophen zu einer musikalischen Einheit. Die Melodie ist länger, wird aber weniger oft wiederholt; dadurch wird ein Ermüdungseffekt vermieden, wie er sich bei der Aufeinanderfolge einer Vielzahl gleich vertonter Strophen ergeben könnte.

Mitunter kann ein solches Verfahren ein Hinweis auf die semantische Zusammengehörigkeit dieser Strophen sein und somit eine zusätzliche Segmentierung des Textes durch die Melodie bedeuten¹⁶¹.

159 Eine Ausnahme stellt dabei der Refrain dar, der "seine" Melodie ganz für sich beansprucht.

160 Die Kriterien für diese Beschreibung wurden von mir im Hinblick auf ihre Bedeutung für den Text ausgewählt.

161 Es ist aber oft schwierig zu entscheiden, ob ein Autorenlied aus achtzeiligen Textstrophen in strophischer Vertonung oder aber vierzeiligen Strophen besteht, die vom Autor willkürlich oder in Anlehnung an den Textinhalt zu einer Melodie zusammengefaßt wurden, da die Druckausgaben der Autorenlieder meist ohne Mitwirken der Gedichtssänger entstanden - oftmals handelt es sich um eine Notierung von Aufnahmen abgehörter Texte - und somit keine verlässliche Instanz darstellen.

In Okudžavas Autorenliedern werden oftmals - unter Beibehaltung der dazugehörigen Melodie - die beiden letzten Zeilen der Strophe wiederholt; lediglich die letzten Takte sind leicht abgeändert: beim ersten Mal ist der Schluß harmonisch so ausgestaltet, daß eine Weiterführung möglich oder sogar notwendig ist, nach der Wiederholung endet die Melodie mit einem "echten" Schluß.

Bei Galič - und vereinzelt auch bei Vysockij - ist dagegen bisweilen eine Doppelung der dritten Verszeile in gleicher oder geringfügig veränderter Form unter Beibehaltung der Melodie zu beobachten, sowohl als akzidentelles Phänomen - beispielsweise in der letzten Strophe - als auch als durchgehendes Prinzip, wie in "Pesnja" ("Lied")¹⁶²:

Телефон, нишкнй, замолкни!
Говорить - охоты нет.
Мы готовимся к зимовке,
Нам прожить на той зимовке
Предстоит немало лет.

Sei still, Telephon, schweig!
Zum Reden hab' ich keine Lust.
Wir bereiten uns aufs Überwintern vor,
in diesem Winterquartier werden wir
viele Jahre verbringen.

...

...

Будем в списке ставить птички,
Проверять по многу раз;
Не забыть бы соль и спички,
Не забыть бы соль и спички,
Взять бы сахар про запас.

Wir werden die Dinge auf der Liste abhaken,
sie viele Male kontrollieren; wir dürfen
nur das Salz und die Streichhölzer nicht vergessen,
nur das Salz und die Streichhölzer nicht vergessen,
müssen einen Zuckervorrat mitnehmen.

...

...

Die Melodien zu den Autorenliedern bestehen in der Regel aus acht Takten - dies ist der im europäischen Raum für eine melodische Einheit gebräuchlichste Umfang - oder einem Vielfachen davon. Diese acht Takte werden gleichmäßig auf die Verszeilen verteilt, wobei diese meist durch kurze Pausen voneinander getrennt sind. Sehen wir dies am Beispiel von Vysockijs "Ninka" ("Ninka")¹⁶³:

¹⁶² Galič 1981, S.158

¹⁶³ An dieser Stelle möchte ich nochmals darauf hinweisen, daß eine völlig exakte Niederschrift der Melodien aufgrund der oft sehr freien Handhabung durch den Gedichtssänger und der bisweilen mangelhaften Tonqualität der Aufnahmen nicht möglich ist und daß ferner - wie auch im Fall von "Ninka" - die Herkunft des Tonmaterials nicht genau angegeben werden kann, wenn es sich um private Bandaufnahmen x-ter Überspielung handelt.



Се-го-дня я с боль-шой г-хо-то-ю



Рас-по-ря-жусь сво-ей суб-бо-то-ю



И ес-ли Нин-ка не ка-приз-на-я



Рас-по-ря-жусь сво-е-ю жи-знью я.

Heute werde ich mit großem Vergnügen
über meinen Samstag bestimmen,
und wenn Ninka nicht launisch ist,
werde ich auch über mein Leben bestimmen.

Jeder der vier gleich langen Textzeilen wurden hier zwei Takte zugeteilt, von denen der erste jeweils ganz oder größtenteils ausgefüllt ist und der zweite nur drei Töne und eine lange Pause enthält, die die Textzeilen deutlich voneinander abtrennt.

Haben die Textzeilen hingegen unterschiedliche Länge, so wird dies in der Melodie durch Pausen oder verlängerte Notenwerte ausgeglichen, wie in Galičs "Letjat utki" ("Die Enten fliegen")¹⁶⁴; hier bestehen vor allem jeweils zwischen der ersten und zweiten und der dritten und vierten Textzeile auffällige Längenunterschiede. Dennoch ist jede Zeile mit genau vier Takten vertont:

¹⁶⁴ Galič 1972, S.109; YMCA-Kassette 3.



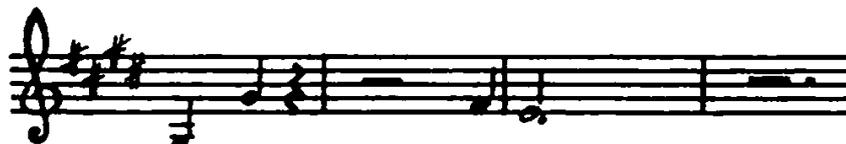
С се-ве-ра, с о-стро-ва Же-сте-ва



Пти - - - - - цы ле-тят,



Ше-сте-ро, ше-сте-ро, ше-сте-ро



Се-рых у-тят,



Ше-сте-ро, ше-сте-ро



К ю-гу ле-тят...

Vom Norden her, von der Žestev-Insel,
kommen Vögel geflogen,
sechs, sechs, sechs
graue Entlein,
sechs, sechs
fliegen nach Süden.

Bei beiden Beispielen unterstützen die Zäsuren zwischen den Zeilen die formale Einteilung des Textes, obwohl diese durch die zahlreichen Enjambements ein wenig in Frage gestellt ist. Die Mißachtung des Zeilensprungs ist in der Vertonung die Regel - hier spielt die Melodie mehr der Form als dem Inhalt der Gedichte in die Hände¹⁶⁵.

165 Ein anderes formales Kriterium, das Metrum, wird durch die Vertonung eher aufgelockert - s. weiter unten.

Abweichungen von der achttaktigen, strophischen Vertonung finden wir vor allem bei Galič. Dies hängt mit dem bisweilen recht freien Aufbau seiner Gedichte zusammen, der auch bei ihm nicht die Regel ist, dennoch aber häufiger vorkommt als bei den anderen Gedichtsfängern.

Es kann bei Galič sowohl die Länge der Verse, als auch deren Anzahl innerhalb der Strophe variieren, was diese Texte natürlich der ungebundenen Sprache annähert. Auch das Versmaß ändert sich oft innerhalb der Gedichte, manchmal sogar mehrfach.

Diese Wechsel sind meist funktional; sie können den Text zusätzlich segmentieren, semantische Einheiten abteilen, wie das beispielsweise in "Vek nynešnyj i vek minuvšij" ("Die heutige Zeit und die vergangene")¹⁶⁶ der Fall ist: die bereits im Titel enthaltene Gegenüberstellung wird im Text ausgeführt:

Понимая, что нет в оправданиях смысла,
 Что бесчестье кромешно и выхода нет,
 Наши предки писали предсмертные письма,
 А потом, помолвившись: - Во веки и присно... -
 Запирались на ключ - и к виску пистолет.

А нам и честь, и бог, и черт -
 Неведомые области!
 А нам признание и почет
 За верность общей подлости!
 А мы баюкаем внучат
 И ходим на собрания,
 И голоса у нас звучат
 Все чище и сопраннее!

In der Einsicht, daß Rechtfertigungen sinnlos sind,
 daß Ehrlosigkeit unerträglich ist und es keinen Ausweg gibt,
 schrieben unsere Vorfahren Abschiedsbriefe,
 danach beteten sie: - Auf ewig und immerdar...
 schlossen sich ein und legten die Pistole an die Schläfe.

Und für uns sind Ehre, Gott und Teufel -
 unbekannte Gefilde!
 Uns gilt Anerkennung und Hochachtung
 dafür, daß wir der allgemeinen Niederträchtigkeit treu bleiben!
 Wir singen unsere Enkel in den Schlaf
 und gehen zu Versammlungen,
 und unsere Stimmen klingen
 immer reiner, immer heller!

In früheren Zeiten war das Ehrgefühl intakt und wurde durchaus auch konsequent verteidigt, heute ist der Mensch in dieser Beziehung viel eher zu Kompromissen bereit - die inhaltliche Pola-

166 Galič 1972, S.206; YMCA-Kassette 5

rität der Strophen ist deutlich und schlägt sich sowohl im Versmetrum als auch in der Vertonung nieder. Das Versmaß der ersten Strophe ist der Anapäst, die zweite Strophe ist im Jambus gehalten und besitzt eine eigene Melodie - die inhaltliche Gegenüberstellung wird somit formal auf mehreren Ebenen unterstützt.

Die Berücksichtigung aller formalen Veränderungen macht oftmals den Verzicht auf eine im Turnus von vier, acht oder mehr Textzeilen wiederkehrende Melodie notwendig und bedingt eine Art der Komposition, die innerhalb der Vokalgestaltungen beispielsweise für die Romanze typisch ist, das sogenannten "Durchkomponieren". Dabei ist der Text nicht mehr mit einer strophischen Wiederkehr einer musikalischen Einheit, sondern mit einer durchgehenden Melodie vertont, die sich dem Zuhörer natürlich weniger schnell und intensiv einprägt.

Galičs Autorenlieder sind oft eine Zwischenform dieser zwei Kompositionsarten. Formal unterschiedlichen Strophen sind auch verschiedene Melodien unterlegt.

So ändert sich beispielsweise in "Snova avgust" ("Wieder August")¹⁶⁷ beim ersten Versmaßwechsel nach der sechsten Strophe auch der Takt der Melodie, beim zweiten Wechsel - nach der elften Strophe - moduliert die Melodie von Moll nach Dur. Erst unmittelbar vor den letzten beiden Verszeilen kehrt Galič wieder ins Moll zurück und schließt somit quasi einen Kreis, da diese Zeilen in leicht veränderter Form das Achmatova-Zitat aufgreifen, das dem ganzen Autorenlied als Motto vorangestellt ist:

... а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
("Поэма без героя")

... und da mein Papier nicht gereicht hat,
schreibe ich auf deinem Entwurf.
("Poem ohne Held")

bei Galič:

"Прости, но мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике..."

"Verzeih", aber mein Papier hat nicht gereicht,
ich schreibe auf deinem Entwurf..."

Ein besonders interessantes Verfahren ist bei Galič die Ver-

167 Galič 1972, S.117; YMCA-Kassette 4.

tonung anhand zweier sich abwechselnder Melodien. Wir können es vor allem in zwei Fällen beobachten: zum einen dort, wo die Handlung - von einer solchen kann hier ohne weiteres gesprochen werden - des Autorenliedes parallel auf zwei zeitlich weit auseinanderliegenden Ebenen abläuft, wie beispielsweise in "Po obrazu i podobiu" ("Nach der gleichen Art, analog")¹⁶⁸, wo Galič abwechselnd den Alltag eines Sowjetbürger und den von Johann Sebastian Bach beschreibt¹⁶⁹, und zum anderen in den Werken, in denen Galič seinen eigenen, fortlaufenden Text regelmäßig mit Fremdzitaten durchsetzt - diese werden auch durch eine gesonderte Melodie abgehoben.

Besonders eindrucksvoll ist es, wenn Galič den Text von Musikstücken anzitiert, da er dabei auch deren Melodie übernimmt - er

168 Galič 1972, S.230; YMCA-Kassette 1.

169 Auch die Schilderung von Bachs Tagesablauf ist mit alltäglichen Details durchsetzt, die man in diesem Zusammenhang als ungewöhnlich empfindet, wie beispielsweise den Hinweis darauf, daß es im ganzen Haus nach großer Wäsche riecht und die Familienstreitigkeiten den großen Musiker beim Komponieren stören.

Sowohl im Aufbau auf zwei Ebenen als auch in der Verwendung betont alltäglicher Details in der zeitlich weit zurückliegenden Handlung erinnert Galič an Michail Bulgakov und dessen in diesem Rahmen bereits erwähntes Werk "Master i Margarita" ("Der Meister und Margarita"). In diesem Roman handelt es sich um die Rahmengeschichte von ungewöhnlichen Vorkommnissen in Moskau der 30er Jahre, während die kapitelweise dazwischengeschobene Binnengeschichte beschreibt, wie Pilatus, nachdem er Jesu Todesurteil bestätigt hat, von schweren Gewissensbissen geplagt wird. Auch dort ist die zeitlich frühere Handlung anders geschildert, als wir es in diesem Zusammenhang kennen. Pilatus' Kopfschmerz beim Anblick der prallen Sonne, der treue Blick seines Hundes, der wohlschmeckende Rotwein - solche Details nähern die Geschichte unserem eigenen Alltag an.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich Galič in diesem Punkt von Bulgakov inspirieren ließ. Die Kenntnis von "Master i Margarita" kann jedenfalls vorausgesetzt werden, da Galič in einem anderen Autorenlied auf eine Aussage aus diesem Roman anspielt, in "Zanjalis' požary" ("Die Feuer haben sich ausgebreitet") - s. Galič 1981, S.330:

Отравленный ветер гудит и дурит, Которые сутки подряд.	Der vergiftete Wind braust und spielt sein Spiel schon seit vielen Tagen.
<u>А мы утешаем своих Маргарит,</u> <u>Что рукописи не горят!</u>	<u>Und wir trösten unsere Margaritas,</u> <u>daß Handschriften nicht brennen!</u>

"Handschriften brennen nicht" - eine geradezu berühmt gewordene Stelle aus Bulgakovs Roman.

Mit diesem Werk verbindet Galič auch noch eine andere Gemeinsamkeit inhaltlicher Art. Galičs Autorenlieder enthalten ja, wie bereits dargestellt, immer wieder den Aufruf, sich zu seiner Meinung zu bekennen und nicht aus Feigheit zu schweigen. Genau diese Forderung stellt Bulgakov auch an seine Pilatus-Figur, die sich aber nicht an diesen Grundsatz hält und daran zerbricht.

zitiert diese Werke sowohl textlich als auch musikalisch¹⁷⁰.

Auf diese Weise klingt in "Vozvraščenie na Itaku" ("Rückkehr nach Ithaka")¹⁷¹ der Schlager "Ramona" an, der seinerzeit in der Sowjetunion sehr populär gewesen zu sein scheint. Galič erzählt hier von einer nächtlichen Hausdurchsuchung bei Osip Mandel'stam, während der man durch die Wand hören konnte, wie in der Nachbarwohnung eine Feier stattfand, bei der unaufhörlich "Ramona" gespielt wurde.

Dieses Autorenlied besitzt sogar drei textliche und musikalische Ebenen: zum einen werden fortlaufend die Ereignisse in Mandel'stams Wohnung geschildert, zum zweiten mehrfach Stellen aus "Ramona" zitiert¹⁷²; die dritte Ebene besteht aus dazwischengeschobenen Mandel'stam-Zitaten, die seinem Gedicht "Ja budu metat'sja po taburu ulicy temnoj" ("Ich werde im Zigeunerlager der dunklen Straße herumirren")¹⁷³ entnommen sind. Alle drei Ebenen sind mit einer eigenen Melodie vertont. In der Wahl des Versmaßes für dieses Autorenlied hat sich Galič an Mandel'stams Gedicht orientiert - beide Werke sind im Anapäst gehalten und differieren nur in der Anzahl der Versfüße. Eine derartige metrische Angleichung an die in seinem Text vorkommenden Zitate ist bei Galič die Regel.

2. Zur harmonischen Struktur

Der harmonische Aufbau der Autorenlieder ist in der Regel einfach und eingänglich. Die verwendeten Harmonien beschränken sich meist

170 Auch hier steht Galič wieder in der Tradition zweier Schriftstellerkollegen, die in mehrfacher Weise auf sein Schaffen Einfluß genommen haben - Anna Achmatova und Michail Bulgakov. Beide haben häufig auf Musikstücke verwiesen, inhaltliche Details daraus übernommen, einzelne Textstellen zitiert.

Das Anspielen auf musikalische Werke ist ein Verfahren, das bei den russischen Schriftstellern ungefähr seit Anfang unseres Jahrhunderts beliebt ist und verstärkt von den "Akmeisten" angewandt wurde.

Im Autorenlied gewinnt dieses Verfahren durch die Möglichkeit, dem Rezipienten auch den akustischen Eindruck der Musikstücke ins Gedächtnis zu rufen.

171 Galič 1972, S.129; YMCA-Kassette 4.

172 Musikalische Zitate sind bei Galič nicht unbedingt nur auf Einfügungen in eigene Melodien beschränkt. In einigen Fällen hat er - oftmals zum Zweck der Ironisierung - seinen Texten bekannte Melodien unterlegt, wie beispielsweise in "Ščast'e bylo tak vozmožno" ("Das Glück war so nah") - s. Galič 1972; YMCA-Kassette 5. Hierfür hat Galič die Melodie der "Marsellaise" entliehen.

173 S. Mandel'stam 1967, S.116.

auf die Hauptakkorde innerhalb der Kadenz der gewählten Tonart, also auf die Stufen I., IV. und V. Bisweilen wird noch eine Modulation in die zur Grundtonart parallele Tonart vorgenommen, in der dann wieder mit der Hauptkadenz oder Teilen daraus gearbeitet wird.

Die harmonische Struktur bleibt also immer übersichtlich und ist auch für das musikalisch weniger geschulte Ohr leicht verständlich.

Auch hier kann wieder eine semantische Beziehung zu den Texten der Autorenlieder hergestellt werden.

Als übergeordnete Kategorie ist zunächst einmal die Wahl des passenden Tongeschlechts zu beachten, also die Entscheidung über Dur oder Moll.

Moll wird mit seinem etwas "dunkleren" Klang als das "traurigere" der beiden Tongeschlechter angesehen, Dur ist "heller", "positiver".

Aufgrund dieser Semantisierung kann schon durch die Wahl des Tongeschlechts die Gesamtstimmung des Textes in der Melodie wiedergespiegelt werden.

Fast alle Werke der hier im Mittelpunkt stehenden Gedichtsdichter sind in harmonischem Moll gehalten.

Im Falle von Galič scheint mir diese Wahl durchaus bewußt vorgenommen zu sein - eine Vertonung in Dur würde den oftmals sehr tragischen, bitteren Gedichten krass entgegenwirken.

Anders ist es bei Vysockij. Auch seine Autorenlieder sind fast alle in Moll vertont, hier muß aber einschränkend gesagt werden, daß dem funktionalen Aspekt dieses Tongeschlechts im vorliegenden Fall keine allzu große Bedeutung beigemessen werden darf, da selbst Werke mit komisch-unterhaltendem Anspruch in Moll harmonisiert sind. Hier ist diese Wahl wohl eher auf den Einfluß der Liedgattungen zurückzuführen, die Vysockijs Schaffen in Text und Melodie wesentlich beeinflußt haben, die "blatnaja pesnja" und das russische Volkslied¹⁷⁴.

Okudžava steht, wie noch zu zeigen ist, ebenfalls stark unter dem Einfluß des russischen Volksliedes. Deshalb sollte man auch in seinem Fall bei Aussagen über Dur und Moll Vorsicht walten las-

174 S. Kulakovskij 1962 oder auch Waldmann 1963, S.1132.

sen. Auch Okudžava hat die überwiegende Anzahl seiner Autorenlieder in Moll vertont, was die oft melancholische Stimmung der Texte gut wiedergibt. Ein Hinweis darauf, daß diese Wahl nicht ganz unbewußt geschah, wäre die Tatsache, daß das Moll gerade dort dem Dur weicht, wo dies durchaus durch den Text begründet ist, wie beispielsweise in "Pesenka o starom korole" ("Liedchen vom alten König")¹⁷⁵, einem Autorenlied, dessen dominante Funktion gewiß die unterhaltende ist.

In einigen Fällen hat auch Galič eine Vertonung in Dur gewählt, meist zum Zweck der Stilisierung mit ironischem Effekt. So ist es zum Beispiel in "Čecharda s bukvami" ("Bockspringen mit Buchstaben")¹⁷⁶, das auf einem bekannten Kindervers basiert, der mit den Buchstaben "A", "B" und "I" spielt¹⁷⁷. Galič hat sein Gedicht in Dur vertont und trägt es mit betonter Unbeschwertheit vor - beides steht in krassem Gegensatz zum Inhalt; das Autorenlied handelt davon, wie "A", "B" und "I" einen Großteil ihres Lebens in Straflagern verbringen.

Galič nutzt die kontrastive Wirkung von Dur und Moll bisweilen auch konkret an einzelnen Textstellen, so zum Beispiel in "Veselyj razgovor" ("Fröhliches Gespräch")¹⁷⁸, das, wie bereits erwähnt, davon handelt, wie ein junges Mädchen nach dem Tode ihrer Mutter als Kassiererin in einem Lebensmittelgeschäft arbeitet. Da heißt es

И сидит она в этой кассе

Und hinter dieser Kasse sitzt sie nun

in deutlichem Dur, zunächst C-, dann F-Dur. Dieser Teilsatz bein-

175 Okudžava 1980, S.98; Schallplatte: Pesni. C 60-13331-2.

176 Galič 1972, S.76; YMCA-Kassette 2.

177 Dieser Kindervers lautet folgendermaßen:

"A" и "Б"

сидели на трубе. "А" упало, "Б" пропало, что осталось на трубе?

"A", "И", "Б"

"A" und "B"

saßen auf dem Rohr. "A" fiel hinunter, "B" verschwand, was blieb übrig?

"A", "I", "B"

Die richtige Antwort muß "I" lauten, der Vers spielt aber damit, daß dieser Buchstabe im mündlichen Vortrag als die Konjunktion "und" verstanden wird.

178 Galič 1972, S.171; Schallplatte: Veselyj razgovor; s. auch S.25.

haltet ja an sich noch keine negative Aussage. Diese folgt aber kurz darauf, in der nächsten Textzeile, im Vergleich

Как на месте публичной казни

wie auf einem öffentlichen Richtplatz

- er deutet rückwirkend auch den ersten Teilsatz negativ um und ist in den Harmonien A⁷ und d-moll vertont. A⁷ ist zwar an sich ein Durakkord, fungiert hier aber als Dominantseptakkord zum nachfolgenden d-moll, der Grundtonart von "Veselyj razgovor", und hat als solcher eine starke zu dieser Harmonie hinleitende Funktion.

Somit gibt die zweite Satzhälfte sowohl im Text als auch in der Melodie ein vernichtendes Urteil über den zunächst wertungsfreien ersten Halbsatz ab:



И си-дит о-на в э-той кас-се как на ме-сте пуб-лич-ной каз-ни

Zu seiner eng mit den Themen der Autorenlieder in Zusammenhang stehenden Vorliebe für Moll äußerte sich Galič in einem seiner Werke, "Festival" pesni v Sopote ("Liederfestival in Sopot")¹⁷⁹, einem Bericht von dem berühmten Liederfestival, bei dem auch er seinerzeit einige seiner Werke vortrug:

...

Поют девчонки о разлуке,
Мальчишки о любви поют!

...

Они слова перевирают,
То в соль-мажор, то в ре-мажор.

...

Mädchen singen von Trennung,
Jungen von Liebe.

...

Sie übertreffen sich gegenseitig im Lügen,
mal in G-Dur, mal in D-Dur.

Auf den eher belanglosen Bericht, der in diesem Stil sechs Strophen lang andauert und ganz in Dur gehalten ist, folgt die letzte Strophe, in der Galič von sich selber spricht; hier schlägt die Melodie ins Moll um:

А я, крестом раскинув руки,
Как оступившийся минер,
Все о беде, все о разлуке,
Все в ре-минор, да в ре-минор...

Und ich, die Arme kreuzförmig von mir gestreckt
wie ein gestolperter Mineur,
singe ständig von Leid, von Trennung,
immer in d-moll, immer in d-moll...

179 Galič 1972, S.194; YMCA-Kassette 7.

Tatsächlich ist die hier erwähnte Tonart - d-moll - die in Galičs Autorenliedern deutlich Überwiegende¹⁸⁰.

Auch einzelne Akkorde können unter Ausnützung ihrer funktionalen Stellung innerhalb der Kadenz zur Textunterstützung herbeigezogen werden.

Damit meine ich beispielsweise die Tatsache, daß eine Melodie normalerweise immer in der Harmonie der I.Stufe endet, also in der Grundtonart. Die vorangehende Harmonie ist in der Überwiegenden Anzahl der Fälle die Dominante dazu, die V.Stufe innerhalb der Kadenz. Der Dominantseptakkord hat eine starke zur Tonika - I.Stufe - hinleitende Funktion.

Galič nützt diese Gegebenheit dahingehend aus, daß er nach Abschluß seines Gesangsvortrags den Zuhörern den Schlußakkord auf der Tonika noch kurz vorenthält und erst nach dieser kleinen Pause auf der Gitarre spielt. Der Gesang endet schon innerhalb der Harmonie der Grundtonart, während der Dominantseptakkord in der Begleitung noch nicht aufgelöst ist. Auf diese Weise entsteht eine starke Spannung zwischen dem Abschluß des Textes und dem Schlußakkord, der aber nach der kurzen Pause umso bestätigender wirkt.

Ähnlich verwendet auch Vysockij den Dominantseptakkord. Im Autorenlied "Staryj dom na Arbate" ("Ein altes Haus am Arbat")¹⁸¹ beschreibt er ein altes Haus, das abgerissen wird und durch einen modernen Bau ersetzt werden soll - das Werk endet mit den Worten:

И скоро здесь по плану реконструкций	Und bald werden hier gemäß dem Rekonstruktionsprogramm
Ввысь этажей десятки вознесутся -	Dutzende von Stockwerken in die Höhe schießen -
Бетон, стекло, металл.	Beton, Glas, Metall.
Весело, здорово, красочно будет.	Das wird fröhlich, toll, farbenprächtig.

Die Aussage der letzten Zeile wird schon durch die fast liebevolle Beschreibung des alten Hauses in den vorangegangenen Strophen in Frage gestellt.

Dies wird in der Melodie unterstrichen: sie endet nicht auf der Tonika, sondern innerhalb der Harmonie des Dominantseptakkordes dazu und bleibt somit "in der Luft hängen" - der Schlußakkord folgt zwar noch, allerdings nicht laut und bestätigend, wie das

180 Diese Tonart scheint Galičs Stimmlage am besten zu entsprechen und ist zudem auf der Gitarre leicht spielbar.

181 Vysockij: Pesni i stichi I, S.215; YMCA-Kassette 6.

bei Galič der Fall ist, sondern eher zaghaft, unsicher - der Text wird hier durch das musikalische Element nicht oestätigt, sondern ironisch umgedeutet.

Die starke leitende Wirkung des Dominantseptakkordes wird von Vysockij noch anderweitig funktionalisiert: in manchen strophisch vertonten Gedichten enden die einzelnen Strophen innerhalb der Dominante statt der Tonika - diese folgt erst zu Beginn der nächsten Strophe, die somit in einen musikalischen Zusammenhang zur vorangegangenen gebracht wird¹⁸².

3. Zur linearen Abfolge der Töne

Wie der harmonische Aufbau, sind auch die Tonfolgen innerhalb der Autorenlieder klar und übersichtlich - die Aufmerksamkeit des Hörers wird nicht vom Text abgelenkt.

Große Sprünge werden vermieden, aufeinanderfolgende Töne sind meist in der Tonhöhe unweit voneinander entfernt. Die Melodien beinhalten keine komplizierten oder unerwarteten Wendungen, die einzelnen melodischen Phrasen scheinen sich "logisch" zu ergeben; der Ambitus - der Abstand zwischen dem höchsten und dem niedrigsten in der Melodie vorkommenden Ton - ist nicht allzu groß und stellt keine besonderen Anforderungen an die vokalen Fähigkeiten der Gedichtsänger.

Im folgenden sollen einige Beispiele dafür gebracht werden, wie auch melodische Wendungen in eine semantische Beziehung zum Text gesetzt werden können.

Ein von Vysockij mehrfach angewandtes Verfahren ist die Betonung inhaltlich bedeutsamer Stellen durch einen Sprung nach oben in der Melodie, in der eigentlich, wie eben gesagt wurde, die enge Nachbarschaft der Töne bevorzugt wird.

Im Autorenlied "O dikom vepre" ("Vom wilden Eber")¹⁸³ wird beispielsweise "vepr'", das Sagentier, nach dem das ganze Werk benannt ist, auf diese Weise in der ersten Strophe hervorgehoben, die aus nur einem Satz mit "vepr'" als Subjekt besteht:

182 Am Schluß wird entweder eine Änderung in der Melodie der letzten Zeile vorgenommen oder ein Nachspiel angehängt, das den Dominantseptakkord auflöst.

183 Vysockij 1979, S.198; YMCA-Kassette 9; s. auch S.57 f.

В королевстве...

In einem Königreich...

...

...

Появился дикий вепрь агромадный

tauchte plötzlich ein riesengroßer wilder Eber auf

...

...

Die dritte Zeile, in der das Ungeheuer zum ersten Mal erscheint, ist musikalisch folgendermaßen realisiert:



По-я-вил-ся ди-кий ве-прь а-гро-мад-ный

"Vepr'" ist durch einen außergewöhnlich großen Sprung - eine Oktave - vom vorhergehenden Text abgesetzt, und zudem als die erste Viertelnote in der Zeile auch zeitlich besonders gewichtet.

Dieser Melodiesprung wird durch den Text der ersten Strophe bedingt, bleibt aber dann das ganze Autorenlied über erhalten, obwohl an den entsprechenden Stellen keineswegs immer besonders wichtige Wörter sind¹⁸⁴ - so etwas ist Folge der strophischen Vertonung; die Melodie kann nicht in Details dem Text jeder einzelnen Strophe angepaßt werden, deshalb entscheidet meist die erste über solche Wendungen.

Ganz ähnlich nutzt Vysockij Melodiesprünge zur Betonung einzelner Wörter in "Skol'ko čudes za tumanami kroetsja" ("Wieviele Wunder sind im Nebel verborgen")¹⁸⁵. Der Refrain lautet:

Выучи намертво, не забывай
И повторяй, как заклинанье, -
Не потеряй веру в тумане
Да и себя не потеряй.

Lern' es fest ein, vergiß es nicht
und wiederhole es, wie eine Beschwörungsformel, -
verlier' im Nebel den Glauben nicht
und verlier' auch nicht dich selbst.

Das Wort, das innerhalb dieses Refrains auf die wichtigste Aussage des Werks vorausdeutet, ist "zaklinan'e" ("Beschwörungsformel") - es wird in der Melodie durch einen Terzsprung nach oben zur Wortbetonung hin besonders hervorgehoben, der dadurch, daß vorher die Tonhöhe lange konstant war, verstärkt zur Geltung kommt:

184 Lediglich in der zweiten Strophe ist diese Wendung noch einmal funktional, da sie auf die Wortbetonung von "zverjuga" ("Untier") trifft, was hier ja synonym für "vepr'" steht.

185 Vysockij: Pesni i stichi I, S.86; YMCA-Kassette 1.



И по-вто-рай, как за-кли-на-нье

Analog dazu ist in der darauffolgenden Zeile der Kernbegriff des ganzen Textes, "tuman" ("Nebel"), betont:



в ту-ма-не

Auch hier ist es wieder die Wortbetonung, die höher vertont wurde - eine kleine Terz über den beiden unbetonten Silben.

Im Gegensatz zum oben angeführten Beispiel aus "Dikij vepr'" treffen die Sprünge hier immer auf die gleichen Begriffe, da sie ja innerhalb des Refrains vorkommen.

Abgesehen von solchen Wendungen, die sich auf einzelne Textstellen beziehen, läßt sich betreffs der Autorenlieder von Dkudžava und Vysockij - nicht aber Galič - feststellen, daß sehr viele der Melodien nach dem gleichen Prinzip aufgebaut sind. Sie weisen von Anfang an eine Steigerung in der Tonhöhe auf, die bis kurz vor Schluß anhält - danach folgt ein Abfall; mit dem Ansteigen der Tonhöhe wächst auch die innere Spannung der Melodie, um sich erst zum Ende hin wieder zu legen. Der Kulminationspunkt, der höchste Ton der Melodie, fällt meist in die Textzeile, die die wichtigste Aussage enthält. Je allmählicher und konstanter die Steigerung ist, je länger der Kulminationspunkt hinausgezögert wird, je kürzer die darauffolgende Auflösung ist, desto stärker, intensiver wird die Anspannung in der Melodie empfunden. Da die einzelnen Textstrophen meist parallel aufgebaut sind, behält ein solcher Ablauf der Melodie das ganze Autorenlied über seinen Sinn.

Vysockij hat beispielsweise das eben bereits anzitierte "Skol'ko čudes za tumanami kroetsja" derart vertont.

Um das beschriebene Phänomen anschaulich zu demonstrieren, habe ich eine Graphik angefertigt, die lediglich den Fortgang der

Melodie zeigen soll. Die Töne wurden in ihrer chronologischen Folge unter Beachtung ihrer relativen Höhe eingezeichnet - die Tondauer blieb unberücksichtigt - und untereinander verbunden; die Längsstriche trennen die einzelnen Textzeilen voneinander¹⁸⁶:



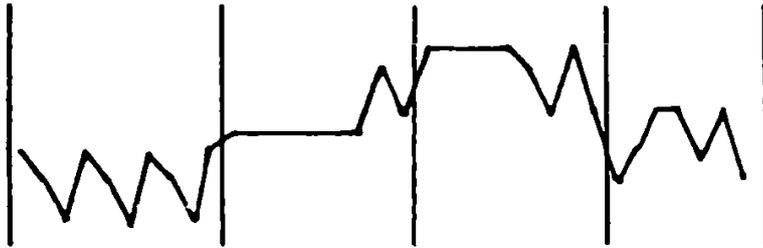
Сколько чудес за туманами кроется,
Не подойти, не увидеть, не взять.
Дважды пытались, но бог любит троицу.
Ладно, придется ему подыграть.

Wieviele Wunder sind im Nebel verborgen,
man kommt nicht heran, kann sie nicht sehen, nicht greifen.
Wir haben es zweimal versucht, aber aller guten Dinge sind drei.
Gut, das werden wir uns beugen müssen.

Der Refrain - Text s. S.73 - ist nach dem gleichen Prinzip vertont:

186 Da ich im folgenden noch weitere Graphiken verwenden werde, hier kurz die ausgeschriebene Melodie zu "Skol'ko čudes za tumanami kroetsja", um das Prinzip der Darstellung zu veranschaulichen:

Сколь-ко чу-дес за ту-ма-на-ми кро-ет-ся
Не по-дой-ти, не у-ви-деть, не взять.
Два-ды пы-та-лись, но бог лю-бит тро-и-цу.
Лад-но, при-дет-ся е-му под-ы-грать.

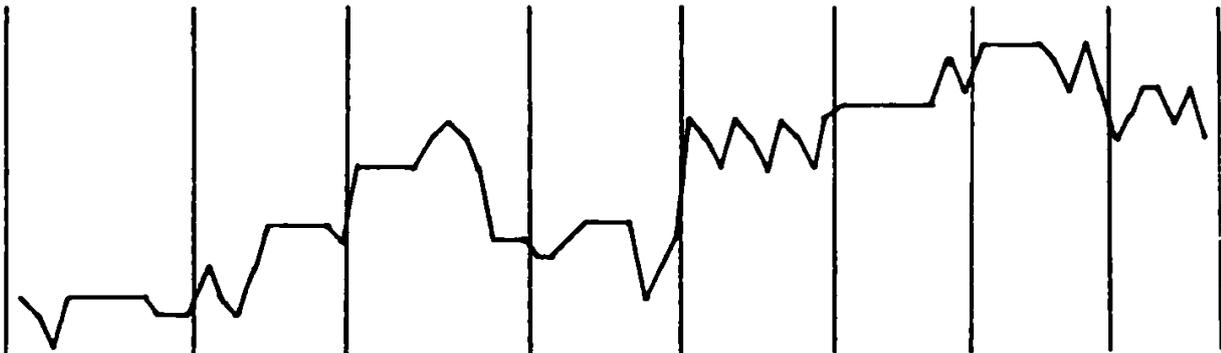


Refrain und Haupttext haben ihren melodischen Höhepunkt jeweils im dritten Segment.

Wie bereits auf Seite 73 erwähnt, ist die wichtigste Aussage des Werks im Refrain enthalten, in dessen dritter Zeile, in der, wie aus obenstehendem Schema ersichtlich wird, der höchste Ton der Melodie mehrere Male hintereinander vorkommt.

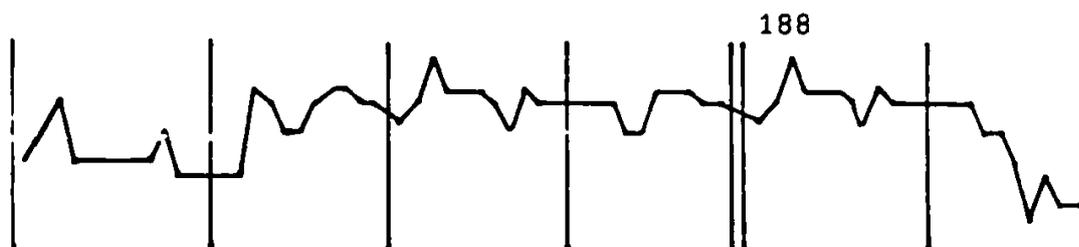
Der Refrain bildet jeweils mit der vorangehenden Strophe eine semantische Einheit, er stellt dieser gegenüber eine inhaltliche Steigerung dar.

Diese Steigerung spiegelt sich auch in der Melodie wider - der Refrain ist insgesamt höher vertont als der laufende Text:



In Okudžavas Autorenliedern kommt ein solcher Melodieverlauf noch häufiger vor - er ist für die überwiegende Mehrzahl seiner Werke kennzeichnend - siehe beispielsweise "Pesenka o moej žizni" ("Liedchen über mein Leben")¹⁸⁷:

187 Okudžava 1980, S.116; Schallplatte: Poète-compositeur soviétique.



А как первая любовь - она сердце жжет,
 А вторая любовь - она к первой льнет.
 А как третья любовь - ключ дрожит в замке,
 Ключ дрожит в замке, чемодан в руке.

Die erste Liebe - sie verbrennt das Herz,
 die zweite Liebe - sie lehnt sich an die erste an.
 Die dritte Liebe - der Schlüssel zittert im Schloß,
 Der Schlüssel zittert im Schloß, man hält den Koffer in der Hand.

Als besonderer Effekt kommt hier hinzu, daß die Zahlwörter "pervaja", "vtoraja", "tret'ja" ("die erste", "die zweite", "die dritte") - sie kommen in jeder der drei parallel aufgebauten Strophen vor - immer auf den höchsten Ton der Zeile treffen, wobei sich dessen Höhe von Zeile zu Zeile jeweils um einen Ganztonschritt steigert; "vtoraja" ("die zweite") ist um einen Ton höher vertont als "pervaja" ("die erste"), "tret'ja" ("die dritte") um einen Ton höher als "vtoraja".

Einen ganz allmählichen Anstieg weist die Melodie zu "Pesenka o nočnoj Moskve" ("Liedchen vom nächtlichen Moskau")¹⁸⁹ auf. Die wichtigste Wortgruppe innerhalb dieses Gedichtes, die die vierte Zeile zu jeder Strophe bildet, ist:

Надежды маленький оркестрик под управлением любви
 Das kleine Orchester der Hoffnung unter der Leitung der Liebe ¹⁹⁰

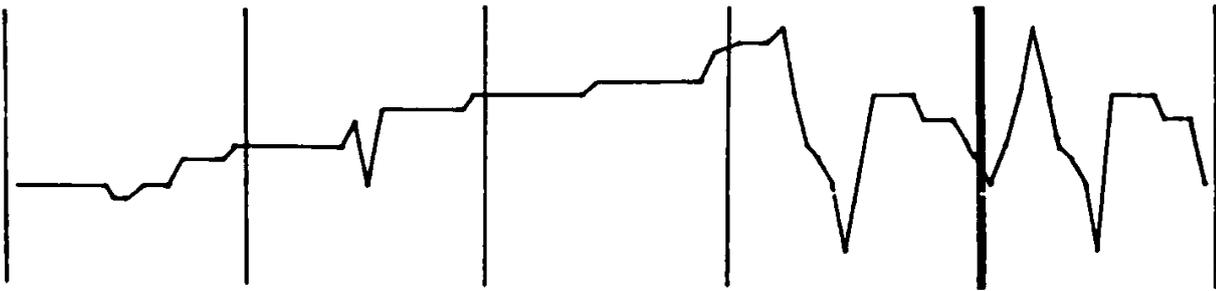
Diese metaphorische Wendung wird in der Melodie langsam angestrebt und enthält den Kulminationspunkt¹⁹¹:

188 Nach dem Doppelstrich folgt die Wiederholung der letzten beiden Textzeilen mit einer am Schluß leicht abgeänderten Melodie.

189 S. S.53.

190 Diese Textzeile wird am Schluß jeder Strophe wiederholt - s. Segment nach dem Doppelstrich; die Melodie wird dabei leicht verändert.

191 Schallplatte: Poète-compositeur soviétique.



Hier steigt die Tonhöhe konstant und langsam an, der Kulminationspunkt der Melodie befindet sich im vierten Segment, ihre innere Spannung hält sehr lange an. Dieses Beispiel ist in dieser Beziehung nicht ganz typisch; in der Mehrzahl der Fälle kulminiert die Melodie im dritten Segment, über der dritten Textzeile.

So ist es auch in "Pesenka ob otkrytoj dveri" ("Das Liedchen von der geöffneten Tür")¹⁹²; der höchste Ton wird zwar schon über der letzten Silbe der zweiten Textzeile erreicht, aber erst in der darauffolgenden Zeile durch fünfmalige Aufeinanderfolge "bestätigt". Die Melodie steigt hier nicht so allmählich an wie in "Pesenka o nočnoj Moskve"; die Spannung wird immer wieder dadurch abgeschwächt, daß - zu Beginn der ersten drei Segmente - auch wesentlich tiefere Töne eingeschoben werden¹⁹³:



192 Okudžava 1980, S.70.

193 Schallplatte: Pesni. C 60-13331-2.

Когда метель кричит, как зверь -
Протяжно и сердито,
Не запирайте вашу дверь,
Пусть будет дверь открыта.

wenn der Schneesturm schreit, wie ein Tier,
langgezogen und böse,
verschließt eure Tür nicht,
sie soll offen stehen bleiben. 194

Melodien wie die eben dargestellten sind in ihrer Geschlossenheit sehr eigenständig und haben auch unabhängig vom Text eine Aussage; besonders homogen und wirkungsstark sind allerdings die Werke, bei denen sich diese in der beschriebenen Art und Weise mit dem Textinhalt deckt.

4. Zur Gitarrenbegleitung

Galič, Vysockij und Okudžava begleiten ihre Autorenlieder, wie überhaupt fast alle Gedichtsänger, normalerweise nur mit einer Gitarre selber. Okudžava weicht nicht davon ab, während bei den Plattenaufnahmen von Galič und Vysockij die Begleitung bisweilen

194 Ich möchte an diesem Beispiel kurz darstellen, wie vorteilhaft es ist, daß beim Autorenlied Text und Musik den gleichen Urheber haben - dies schließt aus, daß ein Gedicht durch seine Melodie falsch interpretiert wird.

"Pesenka ob otkrytoj dveri" gibt es auch in einer Vertonung des professionellen Liedkomponisten Matvej Blanter (Okudžava 1968).

Während Okudžava sein Werk, wie oben dargestellt, mit einer langsam ansteigenden Melodie stropfenweise vertont hat und die jeweils bedeutendere zweite Hälfte der Strophe wiederholt, unterscheidet sich Blanters Version ganz wesentlich von der auktorialen Interpretation:



Die zunehmende Spannung der Originalfassung fehlt hier völlig; der höchste Ton wird nicht über einer besonders wichtigen Textstelle, sondern gleich im ersten Melodiesegment erreicht. Der gesamte Tonraum wird innerhalb der ersten Textzeile vorgegeben und mehrere Male ganz ausgeschritten - er wird nicht allmählich erschlossen.

Darüberhinaus hat Blanter die Strophen paarweise vertont und somit ungerechtfertigterweise zu semantischen Einheiten zusammengefaßt.

aufwendiger gestaltet ist, als es für ein Autorenlied eigentlich sinnvoll wäre¹⁹⁵.

Bei diesen Aufnahmen spielen weitere Gitarren und mitunter auch andere Instrumente - bisweilen ganze Orchester - mit. Dies hat mehrere Folgen:

- a) Der Autor ist nicht mehr die einzige an Produktion und Vortrag seines Werkes beteiligte Person. Das Autorenlied verliert einen - je nach Begleitung kleinen oder größeren - Teil seiner Homogenität.
- b) Zudem läßt sich der Gedichtssänger leicht in eine starre Form pressen, die zwecks gemeinsamer Aufnahme mehrere Male geübt wurde. Die Möglichkeit der Variation, die er sonst weidlich ausnützt - dazu später noch mehr - ist ihm nicht mehr gegeben. Er muß seinen auktorialen Vortrag dem Zusammenspiel mit anderen unterordnen.
- c) Durch die verstärkte Betonung des musikalischen Elements wird das Autorenlied als Gattung von der Dichtung weg mehr der Musik angenähert, während es im Normalfall der ausschließlichen Darbietung durch den Autor eine Sonderform des mündlichen Gedichtvortrags ist.
- d) Wichtig ist auch, daß der Zuhörer vom Text abgelenkt wird - er verliert einen Teil seiner Aufmerksamkeit, wenn auch ungewollt, an die Musik¹⁹⁶.

Die verstärkte Begleitung ist also nicht mehr typisch für das Autorenlied als Gattung und soll deshalb im folgenden auch keine Beachtung finden.

Die Gitarrenbegleitung der Autorenlieder ist im Regelfall - eine Ausnahme stellt beispielsweise Aleksandr Dol'skij dar, der seine Werke oft geradezu virtuos untermalt - einfach und steht ganz im Dienste des Textes. Als Liedbegleitung im üblichen Sinne ist sie nur eine harmonische Untermalung und verzichtet auf eigenständige Melodiefolgen.

195 Z.B. Galič: A whispered cry; Vysockij: Vladimir Vissotski.

196 Gewiß liegt darin einer der Gründe, weshalb Vysockijs sowjetische Plattenaufnahmen mit einer großzügigen Orchesteruntermalung bedacht wurden.

An besonders bedeutsamen Stellen läßt Galič bisweilen zwecks Konzentration der Aufmerksamkeit des Zuhörers auf den Text selbst die einfache Gitarrenbegleitung weg.

Die Begleitung kann, wie die Entscheidung über Dur oder Moll, die Grundstimmung des Vortragenden ganz wesentlich unterstützen. Diese Tatsache machen sich wohl alle Gedichtssänger - mehr oder weniger intuitiv - zunutze. Meist geschieht dies indirekt; die Art der Begleitung wird in der Regel vom gewählten Tempo¹⁹⁷ abhängig gemacht - langsamen Autorenliedern werden arpeggierte¹⁹⁸ Akkorde unterlegt, bei schnellen Werken wechseln sich Baßtöne und Akkorde ab oder es werden in rhythmisch prägnanter Abfolge, bisweilen synkopisch-vorantreibend, Akkorde über alle Saiten angeschlagen.

Abweichungen davon sind auffällig und meist konkret semantisiert - dies kann vor allem bei Galič beobachtet werden. So begleitet er "Ja vybiraju svobodu" ("Ich wähle die Freiheit")¹⁹⁹ trotz des langsamen Tempos größtenteils mit gleichmäßig aufeinanderfolgenden Akkorden über alle Saiten, was sehr entschieden und unerbittlich wirkt²⁰⁰.

Galič nutzt auch die kontrastive Wirkung verschiedener Begleitungstechniken innerhalb seiner Werke, beispielsweise in "Pamjati Pasternaka"²⁰¹. Dort haben die eingefügten Pasternak-Zitate eine eigene Melodie und sind auch in der Begleitung deutlich vom laufenden Text abgesetzt. So werden die Zeilen²⁰²

"Мело, мело, по всей земле, во все пределы,
Свеча горела на столе, свеча горела..."

"Schneegestöber, im ganzen Land, überall,
eine Kerze brannte auf dem Tisch, eine Kerze..."

sehr zart mit arpeggierten Akkorden begleitet, die gleich dort, wo der fortlaufende Text wieder einsetzt, einer harten Aufeinanderfolge von ganzen Akkorden weichen, was die desillusionierenden Worte, die direkt an das Pasternak-Zitat anschließen, sehr passend ergänzt:

197 Und dieses wird ja bereits in Angleichung an den Textinhalt gewählt.

198 D.h: die Akkorde werden in einzelne, nacheinander zu spielende Töne aufgeteilt.

199 S. S.42 f.

200 Diese Art der Begleitung läßt dem Vortragenden eine relativ große Freiheit bezüglich des Melodierhythmus, der nach Belieben und auch variierend in das nur gerüstartig vorgegebene rhythmische Schema eingefügt werden kann.

201 S. S.44.

202 Galič 1972, S.115; YMCA-Kassette 4.

Нет, никакая не свеча,
Горела люстра!
Очки на морде палача
Сверкали шустро!

Nein, durchaus keine Kerze -
ein Lüster brannte!
Die Brille auf der Schnauze des Henkers
funkelte geschäftig!

5. Die Entstehung der Melodien zu den Autorenliedern

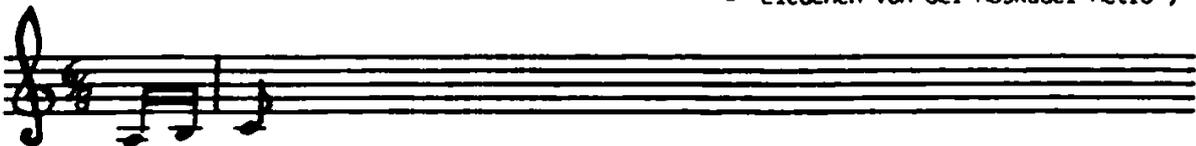
Es ist nicht jedes Autorenlied eine ganz neue Komposition - die Melodien basieren in der Regel auf Varianten, die immer wieder in anderer Kombination oder auch in leicht veränderter Form erscheinen.

Jeder Gedichtsänger hat bestimmte "Versatzstücke", die er - mehr oder weniger unbewußt - immer wieder verwendet.

So beginnen beispielsweise Okudžavas Autorenlieder auffallend häufig mit einer Formel, die aus drei aufeinanderfolgenden Tönen besteht: dem Grundton der gewählten Tonart, der Sekund und der kleinen Terz dazu. Dies ist in den folgenden fünf Beispielen der Fall, bei denen diese Tonfolge nur in Takt und Tonart variiert wird²⁰³:

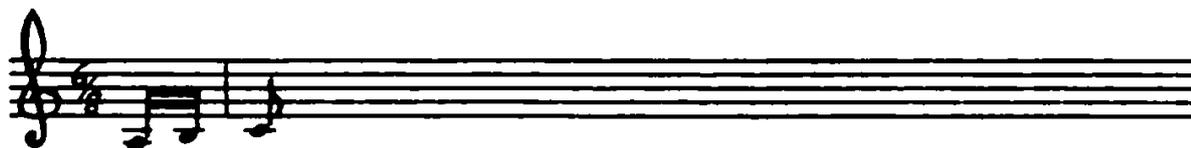


Мне в мо-ем метро... ("Песенка о московском метро"
- "Liedchen von der Moskauer Metro")

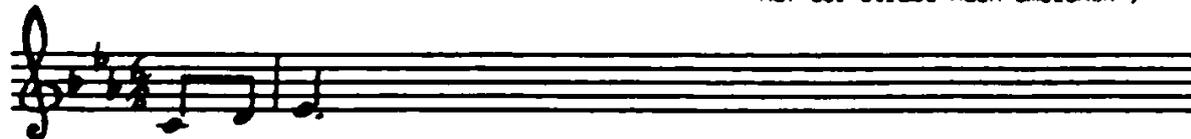


Ви-но-град-ную косточку... ("Грузинская песня" - "Georgisches Lied")

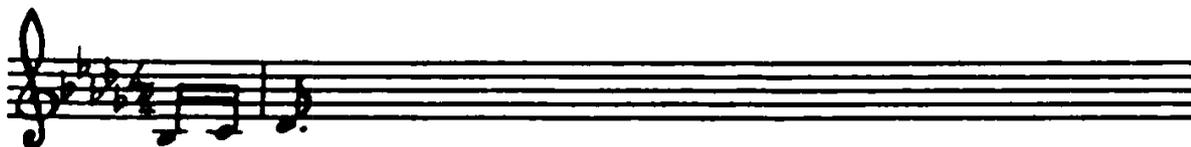
203 "Pesenka o moskovskom metro", "Po Smolenskoj doroge", "Korol'" - s. Schallplatte: Poëte-compositeur soviétique; "Gruzinskaja pesnja" und "Do svidanija, mal'čiki" - s. Schallplatte: Pesni. M 40-38867-8.



По Смо-лен-ской дороге... ("По Смоленской дороге"
- "Auf der Straße nach Smolensk")



Ах, вой-на... ("До свидания, мальчики" - "Auf Wiedersehen, Jungs")



Во дво-ре, где каждый вечер... ("Король" - "Der König")

Eine in Vysockijs Werken häufig zu beobachtende Wendung ist das lange Verbleiben auf einem Ton mit anschließendem Halbtonschritt nach oben, das er an den Anfang vieler Melodien stellt



204

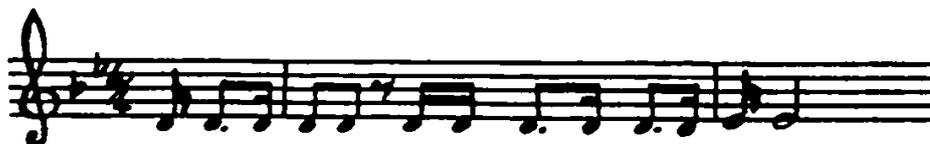
У-дар, у-дар, е-ще у-дар, о-пять у-дар и вот...



205

А у дель-фи-на вре-за-но бру-хо вин-том.

Meist wird hiermit eine im Text vorhandene Anspannung musikalisch widergespiegelt - so auch in der "Wolfsjagd"²⁰⁶, deren Refrain ebenfalls mit dieser Wendung beginnt:



И-дет о-хо-та на вол-ков, и-дет о-хо-та,...

204 Aus: "O sentimental'nom boksera" ("Vom sentimentalen Boxer") - s. Schallplatte: Le vol arrêté.

205 Ebenda, aus: "Bespokojstvo" ("Unruhe").

206 Ebenda; s. auch S.38.

Durch die unterschiedliche rhythmische Ausgestaltung, die individuelle Weiterführung der Melodie und den Text wird die Ähnlichkeit solcher Anfangsfloskeln verdeckt, dem Zuhörer fallen Übereinstimmungen nicht ohne weiteres als solche auf.

Die einmal für den Text gefundene Melodie stellt für den Gedichtssänger kein festes, zwingendes Schema dar, sondern wird mehr oder weniger frei gehandhabt, vor allem in der ersten Zeit nach ihrer Entstehung, in der die Melodie noch "geprüft" und verbessert wird. Je öfter dann ein Gedichtssänger ein Autorenlied vorgetragen hat, desto konstanter wird die musikalische Präsentation. Dennoch gibt es praktisch kaum zwei Aufnahmen ein und desselben Werkes, die nicht in irgendeiner Weise variieren - allerdings nur auf der syntagmatischen Achse, das harmonische Schema ist fest.

Dies möchte ich zunächst an zwei verschiedenen Aufnahmen von Vysockijs "O sentimental'nom boksere" ("Vom sentimentalen Boxer") zeigen²⁰⁵:



У-дар, у-дар, е-ще у-дар, О-пять у-дар и вот



Бо-рис Бут-ке-ев, Кра-сно-дар, Про-во-дит а-пер-кот.



Вот он при-жал ме-ня в уг-лу, Вот я ед-ва у-шел,



Вот а-пер-кот, я на по-лу И мне не хо-ро-шо.

205 Erste Fassung: Tonaufnahme unbekannter Herkunft; zweite Fassung s. Schallplatte: Le vol arrêté; Text aus: Pesni russkich bardov I, S.6.



У-дар, у-дар, е-ще у-дар, О-пять у-дар и вот



Бо-рис Бут-ке-ев, Кра-сно-дар, Про-во-дит а-пер-кот.



Вот он при-жал ме-ня в уг-лу, Вот я ед-ва у-шел,



Но вот а-пер-кот, я на по-лу И мне не хо - ро-шо.

Ein Schlag, ein weiterer Schlag, noch ein Schlag,
wieder ein Schlag - und da
plaziert Boris Butkeev aus Krasnodar
einen Uppercut.

Oft verändern die Gedichtssänger musikalische Phrasen auch von Strophe zu Strophe - siehe beispielsweise "Pesenka o vozdušnom šarike" ("Das Liedchen vom Luftballon")²⁰⁶ von Okudžava:

Ein Mädchen weint - der Luftballon ist ihr weggefliegen.
Man tröstet sie, aber der Luftballon fliegt.

Ein junges Mädchen weint - der Bräutigam ist immer noch nicht da.
Man tröstet sie, aber der Luftballon fliegt.

Eine Frau weint - ihr Mann ist zu einer anderen gegangen.
Man tröstet sie, aber der Luftballon fliegt.

Eine alte Frau weint - sie hat zu wenig gelebt.
Der Luftballon aber ist zurückgekommen - er ist hellblau.

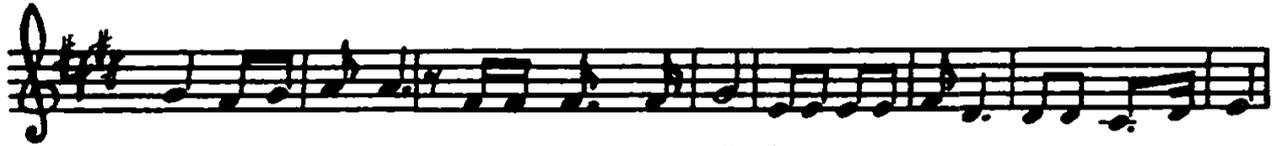
206 Okudžava 1968: Proza i poézija, S.155; Schallplatte: Poète-compositeur soviétique.



Де-воч-ка пла-чет - ша-рик у-ле-тел. Е-е у-те-ша-ют, а ша-рик ле-тит.



Де-вуш-ка пла-чет - же-ни-ха все нет. Е-е у-те-ша-ют, а ша-рик ле-тит.



Жен-щи-на пла-чет - муж у-шел к дру-гой. Е-е у-те-ша-ют, а ша-рик ле-тит.



Пла-чет ста-ру-ха - ма-ло по-жи-ла. А ша-рик вер-нул-ся, а он го-лу-бой.

Während sich bei Vysockij und Okudžava die Variierung der Melodien in Grenzen hält, ist Galič in deren Behandlung ungleich freier. Manche seiner Autorenlieder verfügen nur über ein harmonisches Gerüst, das er im Augenblick des Vortrags je nach Stimmung und in enger Anlehnung an den Text ausfüllt. Besonders bedeutsame Stellen spricht er bisweilen zur Gitarre, auch sind die Grenzen zwischen Gesungenem und Gesprochenem oft fließend. Eine sehr suggestive Vortragsform ist das Sprechen unter deutlicher Artikulation der Sprachmelodie zu Gitarrenbegleitung²⁰⁷. Die Melodien der Autorenlieder werden bei Galič noch stärker vom Text dominiert als das bei Okudžava und Vysockij der Fall ist.

Überhaupt fragt sich, ob im Zusammenhang mit den Autorenliedern von "Komposition" gesprochen werden kann, da dieser Begriff wohl in der Regel die bewußte Suche nach bestimmten Tonkombinationen meint.

Dies entspricht nicht ganz der Vorgehensweise der Gedichtsänger, die die Melodien zu ihren Werken eher improvisieren. Sie

207 S. beispielsweise im Poem "Kadiš" (Galič 1972, S.288) - hier findet sich diese Vortragsart vor allem an Nahtstellen zwischen gesungenen Passagen und langen unbegleiteten Prosaeinschüben.

probieren aus, was zum Text paßt, wählen, was ihnen gefühlsmäßig richtig erscheint, ohne sich dabei bewußt musikalischer Gesetze zu bedienen²⁰⁸.

Unter diesen Umständen stellt sich natürlich die Frage, wie sich die oben dargestellten, im musikalisch-semanticen Sinne richtigen Beziehungen zwischen Wort und Melodie ergeben. Die Antwort darauf erklärt gleichzeitig, weshalb die Autorenlieder auch von musikalisch nicht vorgebildeten Zuhörern - und diese machen wohl eindeutig die Mehrzahl aus - in ihrer Integrität, der Intensität, die sich aus der gemeinsamen Aussage von Text und Musik ergibt, verstanden werden, weshalb sich nicht die Mehrzahl der Rezipienten einfach nur am Wohlklang der Melodie labt, sondern deren Bedeutung für den Text sozusagen spürt.

Hier spielen vor allem drei Faktoren eine Rolle:

- a) Die funktionellen Wendungen der Musik sind oft keine konventionalisierten Zeichen, sondern tragen eine inhärente Bedeutung, die der Mensch intuitiv versteht und auch intuitiv anwendet. So beruht beispielsweise die starke leitende Funktion eines Dominantseptakkordes darauf, daß dieser Zusammenklang eine Septime enthält²⁰⁹ und somit dissonant ist - das menschliche Gehör empfindet die bei einer Dissonanz entstehenden Schwebungen als störend²¹⁰.

208 Dabei verwenden sie Elemente, die sie aus ihrer individuellen Hörerfahrung kennen, Elemente, die sie im Laufe der Jahre aus anderen Musikgattungen abgehört haben - so finden wir bei Galič häufig Anklänge an alte russische Walzer, Zigeunerlieder, Romanzen und jiddische Lieder, während sich bei Okudžava und Vysockij vor allem ein starker Einfluß seitens des russischen Volksliedes (speziell der Volksliedgattung "gorodskaja pesnja" - "städtisches Lied" - dazu später mehr) manifestiert.

Es ist unmöglich, den Anklängen verschiedener Gattungen in den Autorenliedern genau nachzugehen - jeder der Gedichtssänger hat so etwas wie einen individuellen "Mischstil" entwickelt, der für seine Werke bezeichnend ist und in dem die von ihm am häufigsten rezipierten Musikgattungen homogen verschmelzen. Dieser Stil bildet sich bei der "Komposition" der ersten Autorenlieder heraus und prägt dann das weitere Schaffen.

In den frühen Werken werden auch eigene Tonkombinationen gefunden, die dann immer wieder verwendet werden und diesen Stil wesentlich mitbestimmen.

Bei Okudžava, Galič und Vysockij sind es Musikgattungen des eigenen Landes, die sich in ihrem Schaffen widerspiegeln, und so ist es neben der Einfachheit der Melodien oft auch deren Vertrautheit, die sie dem Zuhörer leicht verständlich und eingänglich sein läßt.

209 Bzw. - in den Umkehrungen - eine Prim.

210 S. dazu Hesse 1985, S.101 ff.

b) Im Bereich der linearen Abfolge der Töne ist es auch die natürliche Sprachmelodie, aus der die Gedichtssänger, vornehmlich Galič und Vysockij, oftmals schöpfen²¹¹.

Es sind ja auch in der gesprochenen Sprache Töne erkennbar, die sich je nach Sprache und individuellem Sprecher mehr oder weniger genau in der Höhe fixieren lassen. Gerade das Russische hat eine - im Vergleich zum Deutschen - sehr ausgeprägte Sprachmelodie. Als prosodisches Element kann sie einzelne Aussagen desambiguieren, interpretieren, emotional einfärben oder einfach in ihrer Bedeutung unterstützen.

Je lauter wir sprechen, desto deutlicher ist eine Sprachmelodie erkennbar - so ist es bezeichnend, daß gerade Vysockij, der ja aktiver Schauspieler war, und Galič, der ebenfalls zeitweise in diesem Beruf arbeitete, die Sprachmelodie bei der musikalischen Ausgestaltung ihrer Autorenlieder häufiger zur Grundlage nahmen als Okudžava. Sie waren es gewohnt, ihrer Stimme mehr Ton zu geben, um ihren Klang weiter tragen zu lassen.

Der Anlehnung an die natürliche Sprachmelodie sind durch die strophische Vertonung natürlich Grenzen gesetzt, innerhalb derer wir dieses Verfahren in folgenden Ausprägungen beobachten können²¹²:

- als Substitution an einzelnen Textstellen, die zwar bereits eine Melodie tragen²¹³, in ihrer Bedeutung aber besonders hervorgehoben werden sollen und deshalb akzidentell so gesungen werden, wie man sie auch in der gesprochenen Sprache intoniert fände, oder
- als Vertonung auf der Grundlage der Sprachmelodie 1. in Anlehnung an den Text der ersten Strophe unter Verlust der semantischen Beziehung zwischen Text und Melodie in den anderen Strophen, 2. innerhalb des Refrains, der ja seinen Wortlaut beibehält, oder 3. an Textstellen, die in allen Strophen syntaktisch und inhaltlich parallel gebaut sind, wie beispiels-

211 Anlehnungen an die Melodie der gesprochenen Sprache sind für die russische Musik insgesamt typisch und finden sich auch im Bereich der symphonischen Komposition, beispielsweise bei Musorgskij, Tšajkovskij und vor allen Dingen Dargomyžskij.

212 Die Verwendung genau der Melodie, die die betreffende Textstelle auch in der gesprochenen Sprache trüge, erweckt den Eindruck eines mündlichen Berichts, eines Gesprächs mit dem Zuhörer.

213 In anderen Strophen wird sie an der entsprechenden Stelle auch gesungen. Vysockij substituiert auf diese Weise häufig den Anfang, die ersten Worte seiner Autorenlieder - häufig spricht er diese auch einfach.

weise in Galičs "Ballada o pribavočnoj stoimosti" ("Ballade vom Mehrwert")²¹⁴. In sieben von neun Strophen trifft auf eine bestimmte Stelle in der Melodie immer eine rhetorische Frage, wie etwa:

Кому смешно, мне не смешно. А вам? Смешно?²¹⁵
 Manch einer mag das komisch finden, ich find's nicht komisch. Und sie? Finden sie's komisch?

Beide Fragen werden, wie es auch in der gesprochenen Sprache üblich wäre²¹⁶, mit einer aufsteigenden Tonkurve realisiert:



Es ist fast unmöglich, eine solche Melodie in aller Genauigkeit schriftlich niederzulegen - je stärker sich die Vertonung an der gesprochenen Sprache orientiert, desto weiter tendieren die Gedichtssänger in ihrem Vortrag vom reinen Gesang weg zum Sprechgesang; die Tonhöhe wird nur undeutlich artikuliert²¹⁸.

c) Ferner kennen die Gedichtssänger aus ihrer Hörerfahrung die richtige Anwendung musikalischer Zeichen in anderen Musikgattungen²¹⁹ und übertragen sie - meist unbewußt - auf die eigenen Werke.

So steht beispielsweise die bei Okudžava und Vysockij mit

214 Galič 1972, S.243; Schallplatte: Veselyj razgovor.

215 In der angegebenen Textquelle heißt es: "А вам смешно?", was ich für unrichtig halte; Galič macht eine deutliche und relativ lange Pause in der Mitte, die darauf hinweist, daß es sich hier um zwei aneinandergereihte Fragen handelt - dies wird auch durch die Intonation bestätigt.

216 S. Bryzgunova 1977, S.132 ff.

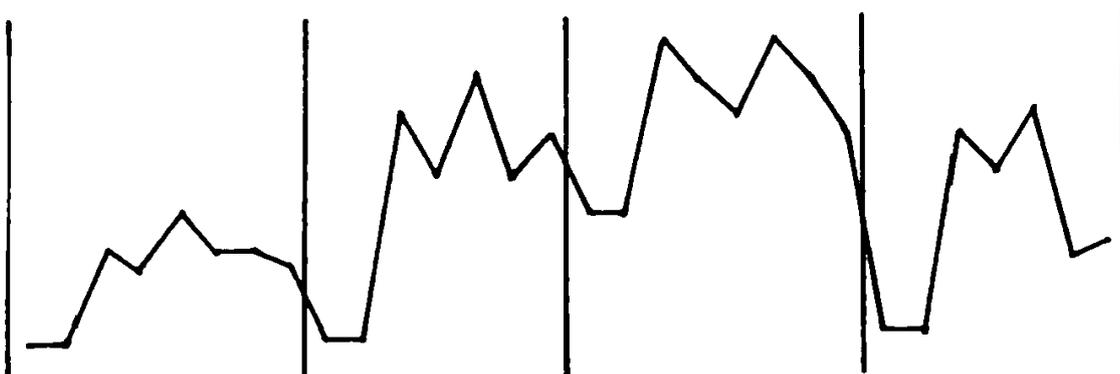
217 Meiner Ansicht nach wird die zweite Frage insgesamt höher intoniert als die erste, da sie dieser gegenüber eine Steigerung darstellt.

218 Es würde sich natürlich an dieser Stelle die Frage nach den Zusammenhängen zwischen Musik und Sprachmelodie stellen, aber das Eingehen auf ein so grundlegendes musikwissenschaftliches Problem erscheint mir im Rahmen der vorliegenden Ausführungen unpassend. Es sollte lediglich noch darauf hingewiesen werden, daß Sprache und Musik einen komplexen wechselseitigen Einfluß aufeinander ausüben und viele strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen.

219 S. dazu auch Anmerkung 208.

auffallender Häufigkeit vorkommende Melodiestructur²²⁰ ganz unter dem Einfluß des russischen Volksliedes, und zwar, genauer, des "städtischen Liedes" ("gorodskaja pesnja")²²¹, das seit dem achtzehnten Jahrhundert sehr verbreitet ist und in seiner melodischen, harmonischen und rhythmischen Eingängigkeit bis heute eine lebendige Tradition bewahrt hat²²². In dieser Volksliedgattung sind die im Schaffen von Okudžava und Vysockij nachgewiesenen langsam ansteigenden Melodien die Regel²²³, siehe beispielsweise:

Стенька Разин²²⁴ (Sten'ka Razin)



Среди долины ровныя²²⁵ (In flachen Tal)



220 S. S.76 ff.

221 Waldmann 1963, S.1130.

222 Mehr zu dieser Volksliedgattung s. Popova 1977, S.175 ff. und Waldmann 1963, S.1130 f.

223 Popova (1977) beschreibt diese Melodiestructur als typisch für die "gorodskaja pesnja" - s. S.29.

224 Medvedev 1977, S.179.

225 Ebenda, S.191.

Die Melodie kulminiert - wie das auch in den entsprechenden Autorenliedern meist der Fall ist - jeweils in ihrem dritten Viertel.

Auch im "städtischen Lied" fällt dabei der innere Aufbau des Textes mit dem der Melodie zusammen, der aussagekräftigere Teil des Textes beginnt jeweils in der dritten Zeile²²⁶:

Стенька Разин²²⁷

Из-за острова на стрежень,
На простор речной волны
Выплывают расписные,
Острогрудые челны.

Sten'ka Razin²²⁷

Von der Insel her, in den Stromstrich,
in des Flusses weite Welle,
ziehen buntbemalte Kähne
mit spitzem Bug.

Среди долины ровныя²²⁸

Среди долины ровныя,
На гладкой высоте
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.

Im flachen Tal²²⁸

Im flachen Tal,
auf einer ebenen Anhöhe,
blüht und wächst eine hohe Eiche
in mächtiger Schönheit.

6. Zum Metrum der Autorenlieder und dessen Realisierung in der Melodie

Ein musikalisches Kriterium, dessen Behandlung hier bislang gänzlich ausgespart blieb, ist der Rhythmus.

Dies hängt damit zusammen, daß bisher - mit Ausnahme der Bemerkungen zum Aufbau der Autorenlieder - nur die Möglichkeit der Unterstützung der inhaltlichen Seite der Texte beachtet wurde.

Gerade der Takt steht aber in unmittelbarem Zusammenhang mit der formalen Ausgestaltung der Texte - Gegenstand der folgenden Ausführungen sollen deshalb die Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus sein²²⁹.

226 Ich führe jeweils nur die erste Strophe an, an der sich hier die Vertonung augenscheinlich orientiert; die weiteren Strophen sind nicht konsequent parallel dazu aufgebaut.

227 Medvedev 1977, S.179.

228 Ebenda, S.191.

229 Auch hier kann die Melodie wieder den Inhalt unterstützen, da ja dieser mit den formalen Kriterien eines Gedichts häufig ebenfalls in einem funktionalen Zusammenhang steht.

Übergreifend gelten hier für Okudžava, Galič und Vysockij folgende Gesetzmäßigkeiten:

- Meist entspricht eine Silbe einer Note, auf melismatische Wendungen wird gänzlich verzichtet - sie würden auch zu sehr vom Text ablenken.

Dieses 1:1-Verhältnis ist mitverantwortlich dafür, daß die meisten Autorenlieder die Nähe zur gesprochenen Sprache beibehalten, denn gerade die Zuordnung mehrerer Töne an eine Silbe läßt ein Vokalwerk betont "liedhaft" wirken. Zudem wird dabei der Text schlechter verständlich, die Melodie in hohem Maße eigenständig²³⁰.

- Endreimpaare werden in der Regel gleich rhythmisiert und so in ihrer Zusammengehörigkeit betont.
- Um den Rhythmus, der der Sprache durch das Metrum auferlegt wurde, zu erhalten, müssen Silben, die eine Hebung tragen, weitgehend mit betonten Taktstellen zusammenfallen²³¹.

Abgesehen von diesen Gemeinsamkeiten erfolgt die Verteilung der Silben auf die Takte in ganz unterschiedlicher Weise - um die einzelnen Möglichkeiten in diesem Bereich vorzustellen, ist es angebracht, die von den Gedichtssängern verwendeten Metren nach dem Kriterium der Gleichmäßigkeit in zwei Gruppen aufzuteilen:

- a) gleichmäßige syllabotonische Metren, Aneinanderreihung gleicher Versfüße und
- b) ungleichmäßige Metren²³², Aneinanderreihung verschiedener Versfüße

230 In ganz schwacher Ausprägung kann dieses Phänomen in einigen von Okudžavas Werken beobachtet werden - s. beispielsweise "Pesenka ob otkrytoj dveri" ("Das Liedchen von der geöffneten Tür"), Okudžava 1980, S.70; Schallplatte: Pesni. C 60-13331-2.

231 Da der musikalische Rhythmus über den sprachlichen überwiegt, hätte die Nichtbeachtung dieser Bedingung falsche Betonungen zur Folge - diese würden aber dem Ohr des Autors auch bei unbewußter Vertonung zu sehr widerstreben und sind deshalb praktisch ausgeschlossen.

Somit wird auch die Wortbetonung richtig rhythmisiert, da ja diese beim Dichten bereits beachtet wurde.

232 Hier kann nicht ohne Einschränkung einfach von "tonischen" Metren gesprochen werden, da in den meisten Fällen bezüglich der Aneinanderreihung der einzelnen Versfüße eine deutliche Gesetzmäßigkeit besteht.

a) Die Vertonung syllabotonischer Verse

Die syllabotonischen Metren überwiegen bei Galič, Vysockij und Okudžava ganz deutlich²³³.

Ihre Realisierung in der Melodie kann verschiedener Art sein. Eine Möglichkeit ist dabei die Wahl eines Taktes, der genau mit dem Metrum übereinstimmt - dies bedeutet, daß für Versmaße mit einer Hebung und zwei Senkungen - Anapäst, Daktylus und Amphibrachys - ein Takt gewählt wird, der eine durch Drei teilbare Anzahl von Taktschlägen aufweist, wie etwa der 6/8- oder der 3/4-Takt, für Metren mit einer Hebung und nur einer Senkung - Trochäus und Jambus - ein Takt mit einer geraden Anzahl von Taktschlägen.

Eine solche Lösung des rhythmischen Problems macht die richtige Verteilung der Hebungen auf die betonten Taktstellen besonders leicht möglich, erlaubt die Aneinanderreihung gleich langer Noten ohne Pausen.

Sehen wir dies am Beispiel von Vysockijs "O sentimental'nom boksere" ("Vom sentimentalen Boxer")²³⁴:

У-дар, у-дар, е-ще у-дар, О-пять у-дар и вот
 . / . / . / . / . / . / . /

Бо-рис Бут-ке-ев, Кра-сно-дар, Про-во-дит а-пер-кот.
 . / . / . / . / . / . / . /

233 In Vysockijs Werken sind Abweichungen von syllabotonischen Metren selten, bei Okudžava die Ausnahme - Galič hingegen verwandte sie in etwa einem Drittel seines Gedichtschaffens.

Bei Galič und Vysockij sind Trochäen und Jamben häufiger als Metren mit zwei Senkungen - bei Okudžava ist keine Bevorzugung festzustellen.

Für diese und alle weiteren Aussagen zum Metrum wurde folgendes Korpus untersucht: Galič - 85 Autorenlieder. Okudžava 68, Vysockij 120.

234 S. Schallplatte: Le vol arrêté: Text aus Pesni russkich bardov I. S.6; deutsche Übersetzung siehe S 85

Alle Silben sind einheitlich als Achtelnoten realisiert. Die erste, dritte und fünfte Hebung jeder Zeile fällt auf den am stärksten betonten Taktanfang, die zweite und vierte Hebung auf die Nebenbetonung zu Beginn der zweiten Takthälfte. Die unbetonte erste Silbe wird in den - ebenfalls unbetonten - Auftakt geschoben.

Eine analoge Vertonung eines Amphibrachys können wir bei Galič beobachten²³⁵:

Раз-ве-ем по ве-тру под-мо-чен-ный по-рох,
 . / . . / . . / . . / .

И мы при-вы-кв-ем, как де-ды, точь-в-точь,...
 . / . . / . . / . . / .

Laßt uns das naßgewordene Pulver in den Wind werfen,
 und wir gewöhnen uns daran, genauso wie unsere Großväter,...

Dieses Autorenlied hat einen echten Walzertakt, bei dem jedes der drei Viertel mit einer Silbe belegt ist. Den Eindruck des Walzers unterstützt Galič auch in der Begleitung durch die für diese Gattung typische Zuordnung einer schwerfälligen Baßnote an den Taktanfang und zwei darauffolgenden, im Verhältnis zur Baßnote wesentlich leichter gezupften Akkorden an die anderen Viertel.

Bei dieser Vertonung entspricht jede Silbe einem Taktschlag - der Amphibrachys ist so auf die Melodie verteilt, daß die Hebung jeweils mit dem Taktanfang zusammenfällt und dadurch besonders gewichtet wird.

In der Mitte der Verszeile, nach den ersten zwei der insgesamt vier Versfüße, befindet sich immer eine Zäsur, eine Pause von drei Taktschlägen, die die Melodie betont gemächlich erscheinen läßt.

Wie in "O sentimental'nom boksero" fällt auch hier die Senkung

235 Galič 1972, S.237; YMCA-Kassette 4 - "Ballada o čistych rukach" ("Ballade von den reinen Händen").

vor der ersten Hebung in den unbetonten Auftakt.

Besonders deutlich ist die Übereinstimmung von Takt und Versmaß auch in "Gruzinskaja pesnja" ("Georgisches Lied")²³⁶ von Okudžava:

Ви-но-град-ну-ю ко-сточ-ку в теп-лу-ю зем-лю за-ро-ю,
 . . / . . / . . / . . / . . / . .

И ло-зу по-це-лу-ю, и спе-лы-е гро-здь-я сор-ву,
 . . / . . / . . / . . / . . / . .

И дру-зей по-зо-ву, на лю-бовь сво-е серд-це на-стро-ю,
 . . / . . / . . / . . / . . / . .

А и-на-че за-чем на зем-ле э-той веч-ной жи-ву?
 . . / . . / . . / . . / . . / . .

Ich werde den Traubenkern in die warme Erde eingraben,
 die Rebe küssen und die reifen Trauben pflücken,
 werde meine Freunde zu mir rufen, mein Herz auf Liebe einstellen,
 warum sonst lebe ich auf dieser ewigen Welt?

Wieder sind alle Silben mit Noten annähernd gleicher Werte vertont - die leichte quantitative Längung einiger betonter Silben²³⁷ spiegelt die Verhältnisse der gesprochenen Sprache wider²³⁸.

Auch dieses Autorenlied beginnt mit einem Auftakt, der die Funktion hat, die erste betonte Silbe an den Taktanfang zu versetzen - diesmal besteht er aus zwei Tönen, da der ersten Hebung zwei Senkungen vorangehen.

236 Schallplatte: Pesni. M 40-38867-8; Okudžava 1980, S.142.

237 Die Achtelnote mit Punkt ist einer einfachen Achtelnote gegenüber um die Hälfte des Notenwertes verlängert.

238 S. Akišina und Baranovskaja 1980, S.94.

Wie im vorherigen Beispiel, fallen auch hier die erste, dritte und fünfte Hebung auf den Taktanfang und werden somit zusätzlich betont - dies entspricht durchaus ihrer Bedeutung im Text²³⁹; in auffälliger Weise ist durch eine solche Verteilung nur die Hebung in "večnoj" ("ewigen") benachteiligt, die gewiß wichtiger ist als viele andere. Ihre schwache Stellung im Takt wird aber dadurch kompensiert, daß sie durch einen Melodiesprung nach oben hervorgehoben ist.

Eine solche Angleichung des musikalischen an den sprachlichen Rhythmus ist das gebräuchlichste Verfahren.

Daneben gibt es auch die Möglichkeit der bewußten und in der Regel deutlich funktionalisierten Abweichung von dieser Übereinstimmung.

So ist beispielsweise Vysockijs "Temnota vperedj" ("Die Dunkelheit naht")²⁴⁰ ebenso wie "Gruzinskaja pesnja" im Anapäst gehalten, Vysockij hat aber im Gegensatz zu Okudžava bei der Vertonung einen vierteiligen Takt gewählt. Um auch hierbei die Hebungen weitgehend auf betonte Taktstellen zu verteilen, muß mit unterschiedlichen Notenwerten und Pausen gearbeitet werden:

Тем-но-та впе-ре-ди, по-до-жди,
 . . / . . / . . /

Там сте-но-ю за-ка-ты ба-гро-вы-е,
 . . / . . / . . / . .

239 Folgende Wörter werden auf diese Weise betont:

Ich werde den Traubenkern in die warme Erde eingraben,
 die Rebe küssen und die reifen Trauben pflücken,
 werde meine Freunde zu mir rufen, mein Herz auf Liebe einstellen,
 warum sonst lebe ich auf dieser ewigen Welt?

240 Schallplatte: Vladimir Vissotski; Text: Pesni i stichi I, S.100.

Встреч-ный ве-тер, ко-сы-е дож-ди,
 . . / . . / . . /

И до-ро-ги, до-ро-ги не-ров-ны-е.
 . . / . . / . . / . .

Die Dunkelheit naht, warte ein wenig,
 dort stehen purpurrote Sonnenuntergänge da, wie eine Wand,
 Gegenwind bläst, der Regen prasselt schräg herab,
 und die Straßen, die Straßen sind holprig.

Lediglich die Hauptbetonung, der erste Taktschlag, ist immer mit einer betonten Silbe realisiert; die Nebenbetonung - in diesem Fall auf dem dritten Taktschlag - bleibt meist unbesetzt.

Die durch die 3/8-Pause in der ersten, dritten und vierten Zeile entstehende Zäsur spiegelt die Verhältnisse im Text wider²⁴¹.

Gemeinsam mit den Pausen am Zeilenende isoliert diese Zäsur die im gedruckten Text nur durch ein Komma voneinander getrennten Wörter bzw. Wortgruppen und betont sie dadurch stärker.

Die bedeutenden Unterschiede in den Notenwerten²⁴², die vielen Pausen und auch der ungewöhnlich weitgefäßte Tonumfang geben diesem Autorenlied eine besondere Dynamik. Vysockij "bricht" mit seinem individuellen Takt im bewußten Verzicht auf eine Angleichung den eigentlich geschmeidigen Anapäst und gibt seinem Werk durch die Vertonung einen eher energischen, aggressiven Charakter.

Eine solche Reibung von Takt und Versrhythmus ist bei Vysockij nicht die Ausnahme. Er hat die meisten seiner im Anapäst, Daktylus oder Amphibrachys geschriebenen Texte mit einem vierteiligen Takt vertont, also "gegen" das Versmaß. Es handelt sich aber ausschließlich um spannungsgeladene Werke, die eine Vertonung im

241

Die Dunkelheit naht, // warte ein wenig,
 dort stehen purpurrote Sonnenuntergänge da, wie eine Wand,
 Gegenwind bläst, // der Regen prasselt schräg herab,
 und die Straßen, // die Straßen sind holprig.

242 Sie sind noch größer, als es für eine richtige Verteilung der betonten Silben notwendig wäre.

gefälligeren dreiteiligen Takt nicht ohne Bedeutungsverlust erlauben würden²⁴³.

Auch bei Galič und Okudžava können wir in Einzelfällen den Verzicht auf eine Anpassung des Melodie- an den Sprachrhythmus beobachten, bei ihnen allerdings nicht als Vertonungsprinzip, sondern nur als akzidentell angewandtes Verfahren.

b) Die Vertonung ungleichmäßiger Metren

Im folgenden soll die Vertonung von metrischen Unebenheiten Beachtung finden, seien dies nun durchgehend mit einer verschiedenen Anzahl von Senkungen ausgefüllte Verse oder auch akzidentelle Abweichungen von eigentlich gleichmäßigen Metren²⁴⁴.

Zunächst ein Beispiel für eine akzidentelle Abweichung, die auf typische Art und Weise in der Melodie realisiert ist und deshalb stellvertretend für analoge Fälle gesehen werden kann - "Val's, posvjaščennyj ustavu karaul'noj služby" ("Walzer, den Wachdienstvorschriften gewidmet")²⁴⁵.

Dieses Autorenlied ist ganz im Anapäst gehalten - eine Abweichung weist lediglich die erste Textzeile auf, hier fehlt die zweite Hebung. In der Melodie ist das folgendermaßen realisiert:

По-ко-ле-ни-е об-ре-чен-ных!
 . . / / .

Как не-дав-но и, ах, как дав-но,
 . . / . . / . . /

243 Zur Gruppe dieser Autorenlieder gehört beispielsweise auch das in einem anderen Zusammenhang bereits anzitierte "Skol'ko čudes za tumanami kroet-sja" - s. S.75.

244 Gerade die ungleichmäßige Rhythmisierung der Sprache läßt sie die Nähe zum ungebundenen Wort stärker beibehalten.

245 Galič 1972, S.20; YMCA-Kassette 8.

Мы сме-ши-ли смех-ли-вых дев-чо-нок,
 . . / . . / . . / .

На про-тыр-ку хо-ди-ли в ки-но.
 . . / . . / . . /

Generation der Verdammten!
 Erst unlängst und doch, ach, vor so langer Zeit
 brachten wir alberne Mädchen zum Lachen,
 gaben unser Geld für Kino aus.

Galič läßt die Stelle in der Melodie, die von der Hebung ausgefüllt würde, einfach frei, die zwei folgenden Senkungen treffen wieder auf unbetonte Taktstellen, ebenso wie in den gleichmäßig rhythmisierten Zeilen.

Dem Zuhörer fällt somit diese Unregelmäßigkeit in der Regel nicht auf - dies kommt dem Text nicht unbedingt zugute. Der Hebungsausfall wird eingeebnet, obwohl er gewiß nicht bedeutungslos ist - er betont jedes einzelne Wort der ersten Zeile, die aussagekräftiger ist als viele andere.

War die eben aufgezeigte metrische Ungleichmäßigkeit auch mit Sicherheit eine von Galič beabsichtigte - auf dem Hintergrund eines sonst gleichmäßigen Metrums, das sieben Strophen lang konsequent durchgezogen wird, kennzeichnet sie eine Stelle, die die besondere Aufmerksamkeit des Rezipienten verdient -, ist der Gedichtsdichter ebenso in der Lage, jede sich zufällig ergebende Unebenheit auszugleichen, den Rahmen des metrischen Bildes zu begradigen, etwaige dichterische Schwächen unbemerkt passieren zu lassen.

Ganz ähnlich wird auch vorgegangen, wenn das Versmetrum durchgehend eine verschiedene Anzahl von Senkungen zwischen den Hebungen aufweist, was bei Okudžava die Ausnahme ist, bei Vysockij bisweilen vorkommt und bei Galič häufiger beobachtet werden kann - deshalb sollen im folgenden seine Werke als Beispiele dienen.

Ungleichmäßige Metren²⁴⁶ kommen bei Galič in drei Ausprägungen vor, zum einen als äußerst freie Handhabung des Versmasses, in der die Anzahl sowohl der Senkungen als auch der Hebungen variiert²⁴⁷ - diese Gedichte sollen hier keine weitere Beachtung finden, da sie in genauer Anlehnung an die Sprache vertont werden und ihr Takt häufigen Wechseln unterworfen oder gar nicht als solcher erkennbar ist, zum zweiten als Aneinanderreihung verschiedener Versfüße nach einem System, das innerhalb der ersten Strophe gefunden und dann das ganze Gedicht über beibehalten wird - die Anzahl der Senkungen zwischen den Hebungen ist zwar verschieden, aber nicht frei. So ist es beispielsweise in "Pesnja ischoda" ("Exodus-Lied")²⁴⁸:

Уезжаете?! Уезжайте - За таможни и облака. От прощальных рукопожатий Похудела моя рука!	.. / .. (/) . / . .. / .. (/) . / .. / . (/) . . / .. / . . / . /	Ihr fahrt weg?! Fahrt doch - auf die andere Seite der Grenze, der Wolken. Von den Verabschiedungen ist meine Hand ganz schmal geworden!
Я не плакальщик и не стража, И не стану в литавры бить. Уезжаете?! Воля ваша! Значит - так по сему и быть!	.. / .. / . / . .. / .. / . / .. / .. / . / . .. / .. / . /	Ich bin kein Klagewelt und kein Wächter, werde nicht die Pauke schlagen. Ihr fahrt weg?! Das ist euer Wille! Also soll es so sein!
И плевать, что на сердце кисло, Что прощанье, как в горле ком... Больше нету ни сил, ни смысла Ставить ставку на этот кон!	.. / .. / . / . .. / .. / . / .. / .. / . / . .. / .. / . /	Egal, daß mir schwer ums Herz ist, daß der Abschied wie ein Brocken im Hals steckt... Ich habe keine Kraft mehr, und es hat keinen Sinn, auf diese Karte zu setzen!
Разыграешься только-только, А уже из колоды - прыг! Не семерка, не туз, не тройка - Окаянная дама пик!	.. / .. / . / . .. / .. / . / .. / .. / . / . .. / .. / . /	Kaum bist du ein bißchen eingespielt, springen dir aus dem Kartenstoß nicht die Sieben, das As oder die Drel entgegen, sondern die verfluchte Pique Dame! 249

In der ersten Strophe weist das metrische System noch eine Unregelmäßigkeit auf, danach festigt es sich für das ganze Gedicht²⁵⁰.

Gerade auf das hier aufgezeigte Schema griff Galič häufig zurück²⁵¹.

Zum dritten verwendete Galič bisweilen auch den "Dol'nik", diesen eigentlich tonischen Vers, bei dem die Anzahl der Hebungen

246 Zu ihrer Häufigkeit s. Anm. 233.

247 S. beispielsweise Galič 1972, S.137.

248 Galič 1972, S.35.

249 Ein Verweis auf Puškins "Pikovaja Dama" ("Die Pique Dame") - s. Puškin 1984, S.157 ff.

250 Es ist sinnlos, die einzelnen Versfüße zu benennen, da dies nicht für alle Zeilen in gleicher Weise geschehen kann.

251 S. z.B. auch Galič 1972, S.29; S.149; S.154.

in der Regel zwischen drei und vier variiert und zwischen den Hebungen bis zu zwei Senkungen auftreten können²⁵².

Die Vertonung eines "Dol'nik" möchte ich am Beispiel von "Ešče raz o čerte" ("Noch einmal vom Teufel")²⁵³ demonstrieren, das hier typisch für die Realisierung ungleichmäßiger Metren im Melodietakt steht:

Я счи-тал сло-нов и в не-чет и в чет,
 . . / . / . / . . /

И все-та-ки я не у-снул,
 . / . . / . . /

И тут я-вил-ся ко мне мой черт,
 . / . / . . / . /

И у-сел-ся вер-хом на стул.
 . . / . . / . /

252 Der "Dol'nik" stammt eigentlich aus der russischen Volksdichtung, wurde aber von russischen Dichtern verschiedener Epochen - in unserem Jahrhundert wieder verstärkt - aus dieser entlehnt. Neben Vladimir Majakovskij hat ihn gerade Anna Achmatova häufig verwendet - ihr umfangreichstes Werk, die "Poëma bez geroja" ("Poem ohne Held" - Achmatova 1977, S.356) ist fast ausschließlich in diesem Versmaß gehalten.

Galič hat Achmatova einige Autorenlieder gewidmet, in denen er auch auf Details aus ihrem Werk und Leben eingeht (Galič 1972, S.117; Galič 1981, S.355). Dies läßt auf eine gründliche Kenntnis ihres Schaffens schließen. Überdies schätzte Galič seine Dichterkollegin sehr hoch. Er sagte einmal von ihr (s. YMCA-Kassette 5):

Анна Андреевна... один из самых великих русских поэтов...
 Anna Andreevna... gehört zu den größten russischen Dichtern...

Es erscheint mir deshalb wahrscheinlich, daß sich Galič zur Verwendung des "Dol'nik" nicht zuletzt von Achmatovas Schaffen anregen ließ.

253 Galič 1972, S.97; Schallplatte: Veselyj razgovor.

Als unumstößlicher Grundsatz gilt auch bei ungleichmäßigen Metren die Verteilung von Hebungen auf betonte Taktstellen, sei es auf den am stärksten betonten Taktanfang oder die Nebenbetonung zu Beginn der zweiten Takthälfte.²⁵⁴

Jede der beiden Takthälften enthält eine Hebung und eine oder zwei Senkungen. Der zeitliche Wert der einzelnen Noten wird durch die Anzahl der Senkungen bestimmt - so kommt es zu einem Ausgleich der Abstände zwischen den Hebungen.

Im Gegensatz zu Vysockijs "Temnota vperedj", bei dem ein gleichmäßiges Versmaß durch die Vertonung seiner Kontinuität beraubt wurde, "ordnet" Galič sein Metrum durch dessen Verteilung auf die Melodie. Ebenso wie die akzidentelle metrische Abweichung in "Val's, posvjaščennyj ustavu karaul'noj služby" wird auch der "Dol'nik" durch den Melodierhythmus eingeebnet, was ihm nicht unbedingt zugute kommt, da gerade die sprachliche Unebenheit des "Dol'nik" seinen Reiz ausmacht. Bei der Lektüre des gedruckten Textes würde sie stärker auffallen als in der vertonten Form, wo der Rezipient vor allem die Hebungen auf den betonten Taktstellen registriert; die Anzahl der Senkungen bleibt aufgrund der ausgleichend unterschiedenen Notenwerte in der Regel unbeachtet.

Andererseits wird hier das Metrum durch die Einbettung in den gleichmäßigen Melodierhythmus gefälliger; zudem ist keine Vertonung denkbar, die sowohl dem "Dol'nik" als auch dem zeitgenössischen mittel- und osteuropäischen Taktgefühl gerecht würde, das die Regelmäßigkeit des Taktes als notwendig empfindet - die Takte müssen gleich lang, die Anzahl der Taktschläge durch Zwei oder Drei teilbar sein²⁵⁵. Eine Vertonung, die den "Dol'nik" adäquat widerspiegelte, müßte hingegen auf einer ungeraden oder wechselnden Anzahl von Taktschlägen basieren.

In Unabhängigkeit davon, ob das zu vertonende Metrum ein gleichmäßiges ist oder nicht, kann als übergreifende Gemeinsamkeit noch folgendes festgestellt werden: wie aus den Notenbeispielen hervorgeht, sind die Takte der Melodien selten so kurz, daß jede Hebung auf den besonders betonten Taktbeginn fiel. Dies ist in der Regel

254 Die gestrichelte Linie ist eine von mir hinzugefügte Orientierungshilfe - sie trennt den Takt in der Mitte.

255 So wird beispielsweise der griechische 7/8-Takt von unserem Ohr als "Taktanomalie" gedeutet.

nur dann der Fall, wenn ein Versmaß mit zwei Senkungen im Walzertakt vertont wird.

Dadurch wird dem Vers sein künstlicher Sprachcharakter teilweise genommen - er wirkt wieder natürlicher, der gesprochenen Sprache ähnlicher, die ja auch nicht alle Wortbetonungen gleich stark realisiert.

II. Der Vortrag der Autorenlieder durch den Gedichtssänger ²⁵⁶

1. Zur Stimmnuancierung

Ein Sänger ist gleichzeitig auch immer ein Interpret; in seinem Vortrag spiegelt sich - vielleicht nicht immer im Sinne des Textautors - seine eigene Auffassung eines Werkes wider. Beim Autorenlied besteht die sonst seltene Möglichkeit, ein Werk in der Interpretation seines Autors zu rezipieren.

Die Gedichtssänger sind keine professionellen Vokalinterpreten und erheben auch gar nicht den Anspruch, dem Zuhörer durch ihre stimmlichen Qualitäten einen besonderen ästhetischen Genuß zu bereiten. Vielmehr wollen sie neben der bloßen Darbietung ihrer Texte diese durch Stimm- und Intonationsnuancen zusätzlich gestalten.

Ist auch die Sprachmelodie durch die Vertonung weitgehend vorgegeben, kann der Gedichtssänger während des Vortrags noch die Klangfarbe hinzufügen.

Vor allem Vysockij nützt diese Möglichkeit weidlich aus, er unterstützt und verstärkt durch seine Vortragsweise den Sinn seiner Texte.

Okudžava hingegen trägt seine Werke meist mit gleichbleibend ruhiger Stimme vor, ohne bedeutende Variierung der Klangfarbe oder der Lautstärke ²⁵⁷.

Auch Galič weicht selten vom in seinen Autorenliedern dominierenden Vortragston ab, in dem sich die bittere Stimmung seiner Texte, deren Pessimismus, Verzweiflung und Anklage adäquat widerspiegeln.

256 Hier sollen nur noch die Punkte Erwähnung finden, die nicht bereits in einem anderen Zusammenhang behandelt wurden - s. z.B. S.49 f.

257 Darin erinnert Okudžava an den französischen Chansonsänger Georges Brassens, der auch darüberhinaus Gemeinsamkeiten mit den russischen Gedichtssängern aufweist - eine vergleichende Analyse wäre gewiß lohnenswert.

Vysockij arbeitet mit einer ganzen Skala von Stimmnuancen, färbt seinen Vortrag je nach Bedarf liebevoll, witzig, verzweifelt, flehend, empört, leidenschaftlich und trägt diese Färbungen immer sehr intensiv, mit vollem Einsatz vor²⁵⁸. Vysockij bleibt auch im Autorenlied Schauspieler und wirkt hier noch überzeugender als auf der Bühne, da es die eigenen Texte sind, für die er sich verausgabt²⁵⁹.

Bisweilen ist seine Stimme aggressiv, manche Autorenlieder - wie beispielsweise die "Wolfsjagd" - schreit er geradezu, an anderer Stelle ahmt er die zärtlich-bittende Stimme der Zina nach, die ihren Ehemann Vanja dazu überreden möchte, ihr ein ebensolches T-Shirt zu besorgen, wie sie es gerade im Fernsehen entdeckt hat. Dieses Autorenlied - "Dialog u televizora" ("Dialog vor dem Fernseher")²⁶⁰ ist auch dadurch interessant, daß Vysockij hier stimmlich zwei verschiedene Personen voneinander absetzt. Abwechselnd spielt er mit verstellter Stimme die Ehefrau Zina und mit der eigenen den Ehemann Vanja und stellt auf diese Weise das von sehr unterschiedlichen Perspektiven geprägte Zwiegespräch der beiden dar.

Für Autorenlieder, die im "Prostorečie" stilisiert sind, verändert Vysockij seine Stimme ebenfalls und verwendet zusätzlich eine stark übertriebene Färbung, was die komische Wirkung dieser Werke erheblich verstärkt. Dies gilt - in wesentlich geringerem Maße - auch für Galič, in dessen Repertoire solche Werke allerdings selten sind.

Beide geben durch den Vortrag zu erkennen, ob sie sich mit ihren Helden identifizieren oder nicht, ob sie Textaussagen ernst oder ironisch meinen.

258 Eine Vortragsbesonderheit sollte hier noch erwähnt werden: bisweilen zieht Vysockij Konsonanten sehr lang - dies ist höchst ungewöhnlich, denn Vokale sind hierfür in wesentlich höherem Maße geeignet. Deshalb kann dies als phonetische Besonderheit der Gaunersprache gewertet werden, in der eine solche Dehnung durchaus üblich ist (s. von Timroth 1983, S.162) und bei der Vysockij ja auch im lexikalischen Bereich zahlreiche Anleihen machte.

259 Auch der optische Effekt spielt bei Vysockij in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle - leider ist er auf das persönliche Erleben des Vortrags oder Filmaufnahmen beschränkt. Vysockij hatte eine sehr intensive Mimik, die er beim Darbieten seiner Autorenlieder großzügig spielen ließ.

260 Vysockij 1979, S.213.

2. Zur Kommentierung der Werke durch den Gedichtssänger

Es sollte auch nicht unerwähnt bleiben, daß die Gedichtssänger - und dies geht bei Tonaufnahmen leider oft verloren, wird herausgeschnitten - ihre Werke selten kommentarlos aneinanderreihen; in der Regel äußern sie sich zu deren Entstehungsgeschichte oder erklären vorausdeutend einige der darin vorkommenden Anspielungen.

Bei Galič fallen diese Kommentare dann am ausführlichsten aus, wenn er Autorenlieder vorträgt, die - wie der Zyklus "Literatorskie mostki" ("Brücken zu Literaten")²⁶¹ - auf Details aus dem Leben und Schaffen der Schriftsteller aufgebaut sind, denen Galič diese Werke gewidmet hat.

Nur ganz selten werden davon die notwendigen Vorkenntnisse auch wirklich abgedeckt. So schickt Galič zum Beispiel einem Anna Achmatova gewidmeten Werk, das unter verschiedenen Titeln - "Snova avgust" ("Wieder August") oder "Kresty"²⁶² - bekannt ist, nur folgende Zeilen voraus²⁶³:

Из цикла "Литераторские мостки": "Кресты" - посвящается памяти Анны Андреевны
Ахматовой. "... а так как мне бумаги не хватило,
я на твоём пишу черновике..." Ахматова, "Петербургская поэма"²⁶⁴
Aus dem Zyklus "Brücken zu Literaten": "Kresty" - dem Gedenken an Anna Andrejevna Achmatova ge-
widmet. "... und da mein Papier nicht gereicht hat,
schreibe ich auf deinem Entwurf..." Achmatova, "Petersburger Poem"²⁶⁴

Galič wirft dem Zuhörer nur einige Bruckstücke hin und läßt ihn dann mit dem Text allein, für dessen Verständnis ihm, falls er nicht wirklich gut informiert ist, dann noch Angaben fehlen.

Es wäre beispielsweise im vorliegenden Fall noch wichtig zu wissen, daß Anna Achmatova den Monat August vor allem deshalb haßte und fürchtete, da seinerzeit ihr ehemaliger Ehemann Nikolaj Gumilev im August in Bergardovka in der Nähe von Petrograd erschossen und Jahre später wiederum im August ihr gemeinsamer Sohn Lev verhaftet worden war. Er verbrachte lange Zeit im Gefängnis "Kresty" in Leningrad.

261 S. S.15.

262 Name eines berüchtigten Gefängnisses in Leningrad.

263 Galič 1972, S.117; YMCA-Kassette 4.

264 Galič meint das Kapitel "1913" aus Achmatovas "Poëma bez geroja" ("Poem ohne Held" - Achmatova 1977, S.356), das den Untertitel "Peterburgskaja Povest'" ("Petersburger Novelle") trägt.

Ohne diese Zusatzinformationen bleiben viele Anspielungen im Text unverstanden²⁶⁵:

В той злой тишине, в той неверной
Тени разведенных мостов,
Ходила она по Шпалерной,
Моталась она у "Крестов.

In jener grausamen Unruhe, jenem unzuverlässigen
Schatten der hochgezogenen Brücken,
Ging sie die "Spalernaja"- Straße entlang,
irrte am "Kresty"-Gefängnis herum

Ей в тягость? Да нет, ей не в тягость -
Привычно, как росчерк пера,
Вот если бы только не август,
Не чертова эта пора!

Fällt ihr das schwer? Aber nein, es fällt ihr nicht schwer -
sie ist es gewohnt, wie den Strich der Feder,
aber wenn es nur nicht August wäre,
nicht diese teuflische Zeit!

Таким же неверно-нелёпым
Был давний тот август, когда
Над черным бернгардовским небом
Стрельнула, как птица, беда.

Genauso unzuverlässig und absurd
war jener August vor langer Zeit, als
über dem schwarzen Himmel von Berngardovka
das Leid vorbeischoß, wie ein Vogel.

Galič rechnet mit einem literaturinteressierten und informierten Rezipienten, dem er durch die vorausgeschickten Angaben nur die Richtung weist, in der er zu suchen hat.

Bei Okudžava sind solche Vorkommentare nicht die Regel, wohl aber bei Vysockij. Er verwendet sie nicht zuletzt zur Herstellung eines Kontaktes zum Publikum, gewinnt dieses durch witzige Bemerkungen und interessante Erzählungen für sich, bricht die Distanz.

Seine Kommentare beziehen sich ebenfalls häufig auf die Werke, erzählen beispielsweise deren Entstehungsgeschichte und formen - falls es sich um einen "monologischen" Auftritt vor großem Publikum und nicht um ein Beisammensein im Freundeskreis handelt - aus der Abfolge seiner Autorenlieder ein geschlossenes Ganzes.

3. Zur Variierung

Wie die Melodien, unterliegen auch die Texte der Autorenlieder bisweilen einer recht freien Handhabung durch die Gedichtsänger.

Auch hier ist Okudžava wieder der, der in den meisten Fällen an der einmal gefundenen Form festhält, während Galič und Vysockij einen Text selten zweimal gänzlich unverändert vortragen²⁶⁶.

265 Galič 1972, S.117.

266 Dies mag damit zusammenhängen, daß Galič und Vysockij auch am Theater tätig waren und die Fähigkeit zum flexiblen Umgang mit Texten ins Autorenlied mitbrachten.

Fast jeder neue Vortrag bringt - oft nur geringfügige - Veränderungen an den Autorenliedern mit sich. Einzelne Wörter, Verszeilen oder auch ganze Strophen werden ausgetauscht, variiert.

Die Variierung ist, wie auch der mündliche Vortrag, eine Eigenschaft, die das Autorenlied mit der Folklore gemeinsam hat. Dennoch darf man nicht den Fehler begehen, es deshalb als eine Folklore-gattung anzusehen, denn die Varianten der Autorenlieder sind auktorial, in der Folklore hingegen entstehen sie dadurch, daß verschiedene Interpreten die Werke dem eigenen Bedarf anpassen, ihre eigene Fassung anfertigen.

Darüberhinaus weist das Autorenlied zahlreiche Übernahmen aus der Volksdichtung²⁶⁷ und dem Volkslied auf; auch dies macht es nicht zu einem Bestandteil der Folklore, sondern zeigt lediglich, wie das durch Bildung und Umwelt aufgenommene Kulturgut von den Künstlern - meist unbewußt²⁶⁸ - verarbeitet wird²⁶⁹.

Es stellt sich aber die Frage, ob das Autorenlied der mündlichen Kultur zuzurechnen ist.

Dies würde ich uneingeschränkt bejahen, denn zum einen wird im Falle der schriftlichen Fixierung von Autorenliedern nicht - oder nur manchmal, wie es beispielsweise bei Okudžava vorkommt - eine endgültige, starre Form verwendet, da es eine solche in der Regel nicht gibt, sondern nur eine der möglichen Varianten, die unter Umständen anderen Varianten gegenüber kein besonderes Vorrecht besitzt und nur willkürlich ausgewählt wurde.

Darüberhinaus - und dies zu zeigen war der Hauptzweck des vorliegenden Teils meiner Ausführungen - kann das Autorenlied in seiner Eigenschaft als "Gesamtkunstwerk" nur eine mündliche Kunstform sein. Die schriftlich niedergelegten Texte stellen nur einen Teil der Werke dar, deren Elemente Melodie und Vortrag das Ihre zur Aussage beitragen.

267 Solche sind vor allem bei Okudžava häufig - s. beispielsweise die strenge inhaltliche und syntaktische Parallelität der Strophen in Werken wie "Pesenka o moej žizni" ("Liedchen über mein Leben" - Okudžava 1980, S.116) oder "Po Smolenskoj doroge" ("Auf der Straße nach Smolensk" - Okudžava 1984, S.81). Nicht nur die Parallelität der Strophen, auch die Dreiteiligkeit des Aufbaus - sowohl innerhalb der Strophen (s. auch S.77) als auch in deren Gesamtanzahl - ist als Anlehnung an die Volksdichtung zu betrachten. In anderen Werken finden wir weitere Reminiszenzen, wie z.B. tautologische Wiederholungen, anapästische Auftakte oder Diminutiva.

268 Okudžava bestätigte mir dies.

269 Es darf also hier nicht von "Stilisierung" gesprochen werden.

ZUSAMMENFASSUNG

Als gesungenes Gedicht ist das sowjetrussische Autorenlied keine ganz neue Gattung, sondern vielmehr ein Rückgriff auf die ursprüngliche Vortragsform von Dichtung, mit neuen Mitteln, unter besonderen Bedingungen. Trotz seiner Grenzstellung zur Musik darf das Autorenlied nicht als herkömmliche Vokalgattung eingestuft werden - es ist eine spezielle Form von Dichtung, die aus der Synthese von Text, Melodie und Vortrag, die alle den gleichen Urheber haben, zusätzliche Ausdrucksmöglichkeiten schöpft.

In den späten 50er Jahren entstanden, steht es in der Tradition der Gedichtvertonung und des mündlichen Gedichtvortrags, der gerade in unserem Jahrhundert unter den russischen Dichtern wieder an Aktualität gewonnen hat.

Unter den zahlreichen Dichtern, die sich dem Autorenlied verschrieben haben, sind Bulat Okudžava, Aleksandr Galič und Vladimir Vysockij die Kernfiguren.

Okudžava kam als erster auf die Idee, seine Gedichte mit musikalischer Untermalung vorzutragen. Er war schon lange vorher als Dichter tätig gewesen, wurde aber erst durch das Autorenlied breiten Kreisen bekannt.

Galič war Dramaturg, bevor er zum Autorenlied überwechselte. Der Grund für diese Entscheidung bestand vor allem in der Möglichkeit, in dieser Gattung seine Meinung frei äußern zu können.

Vysockij war der jüngste dieser drei Gedichtsänger. Seine Beliebtheit war außerordentlich. Vysockij war hauptberuflich Schauspieler, was sich auch deutlich in seinen Autorenliedern niederschlug.

In ihrem Schaffen unterscheiden sich Galič, Okudžava und Vysockij grundlegend. Während Okudžava eher die lyrische Linie vertritt, kann man Galič und Vysockij als Epiker bezeichnen. Ihre Texte weisen in mehrfacher Beziehung eine starke Nähe zur Prosa auf.

Aufgrund ihrer verschiedenen Thematik sprechen Galič, Okudžava und Vysockij unterschiedliche Personenkreise an. Okudžavas zeitlose Themen wie Liebe, Krieg u.ä. erreichen breitere Kreise als beispielsweise Galičs anderen Schriftstellern gewidmete Werke, die mit ihren zahlreichen Anspielungen ein umfangreiches Kontextwissen voraussetzen. Vysockij ist in dieser Beziehung am vielseitigsten.

Für bestimmte Themen stellt das Autorenlied eine besonders ge-

eignete Vortragsform von Dichtung dar.

Es sind dies zum einen besonders aktuelle Themen - als literarische Kurzform ist das Autorenlied in der Lage, diese schnell zu erfassen.

Zum zweiten gehören hierzu auch Themen, die keine Chance hätten, die sowjetische Zensur zu passieren. Auf diese Instanz ist das Autorenlied in seiner mündlichen und volksnahen Darbietungsweise nicht angewiesen.

Zum dritten sind dies lyrische Inhalte - sie werden von der Melodie stimmungsmäßig unterstrichen.

Im sprachlichen Ausdruck schränkt sich das Autorenlied in keinerlei Weise ein. Es faßt verschiedene Sprachniveaus, unter denen die sogenannte Literatursprache bisweilen von vulgärsprachlichen Äquivalenten verdrängt wird. In der Regel dominiert aber die sowjetrussische Umgangssprache.

Formal sind die Autorenlieder "klassisch" - sie werden in der Mehrzahl durch Strophen, syllabotonische Metren und Endreime strukturiert.

Poetische Verfahren wie Alliteration und Assonanz, die durch ihre akustische Seite wirken, kommen im mündlichen Vortrag des Autorenlieds besonders gut zur Geltung. Bilder sind hingegen weniger für diese Gattung geeignet, da dem Zuhörer nur begrenzt Zeit gelassen wird, den Text zu verstehen. Normalerweise besteht nicht, wie das beim gedruckten Gedicht der Fall wäre, die Möglichkeit, unverstandene Stellen nochmals nachzulesen.

Als die ersten Autorenlieder Ende der 50er Jahre entstanden, gelang es ihnen schnell, in der sowjetischen Kultur Fuß zu fassen, was nicht zuletzt mit den speziellen kulturellen Bedingungen dieser Zeit zusammenhing.

Im Aufschwung des literarischen Interesses nach Stalins Tod war insbesondere die Dichtung sehr beliebt. Das Autorenlied bot sie auf zugängliche und ansprechende Weise dar.

Zudem war es - gemeinsam mit der "blatnaja" und der "samodejatel'naja pesnja", die sich in ihren Gattungsmerkmalen nicht klar vom Autorenlied trennen läßt - eine willkommene Alternative zum qualitativ nicht allzu anspruchsvollen und inhaltlich stark eingeschränkten offiziellen sowjetrussischen Vokalgut dieser Jahre, dessen Zustand sich auch später aufgrund der durch die Zensur

gesetzten Grenzen nicht wesentlich bessern konnte.

Die bemerkenswerte Popularität, derer sich das Autorenlied in der Sowjetunion erfreut, resultiert nicht zuletzt aus der Tatsache, daß es in seiner zensurunabhängigen Vortragsweise sprachlich und thematisch ungebunden ist. Die Gedichtsänger sprechen auch Themen an, die in der offiziellen Kunst tabuisiert sind.

Die offene Kritik an den Mißständen des sowjetischen Alltags führte dazu, daß Galičs Werke ausschließlich, Vysockijs Autorenlieder zu einem Großteil im "Magnitizdat" verbreitet werden. Okud-žavas Stellung hat sich in dieser Beziehung gewandelt - sein Schaffen wurde früher mit Skepsis betrachtet, existiert heute aber weitgehend auf sowjetischen Schallplatten.

Die große Anzahl der Anhänger des Autorenliedes ist auch Folge davon, daß diese Gattung in ihrer Grenzstellung zur Musik einen breiteren Personenkreis erreicht als gedruckte Dichtung. Zudem spricht es allein schon durch seine musikalische Seite an.

Unter den Beliebtheitsgründen, die nicht unmittelbar mit der Gattungsspezifität des Autorenliedes zusammenhängen, spielen das Anbieten verschiedenster Identifikationsmöglichkeiten und die große Bedeutung der Komik bei Vysockij eine große Rolle.

Die große Popularität der Gedichtsänger kann also nicht mit einem ganz bestimmten Grund, sondern nur mit dem Zusammenspiel verschiedenster Faktoren erklärt werden, die zum Teil auch die subjektive Wahrnehmung des Rezipienten betreffen.

Durch die musikalische Untermalung und den auktorialen Vortrag hat das Autorenlied dem gedruckten Gedicht einige Ausdrucksmöglichkeiten voraus, die sich aus dem Zusammenspiel seiner verschiedenen Elemente ergeben.

Die unkomplizierten und eingängigen Melodien werden meist unbewußt "komponiert" - als Grundlage dienen die natürliche Sprachmelodie, musikalische Gesetzmäßigkeiten, deren Bedeutung der Gedichtsänger intuitiv kennt, und Wendungen, die ihm aus anderen Gattungen vertraut sind.

Dennoch ergeben sich interessante Beziehungen zwischen den Melodien und den Texten der Autorenlieder.

Das musikalische Element kann die Texte in formaler und inhaltlicher Hinsicht unterstützen, in Frage stellen, interpretieren.

Auch der auktoriale Vortrag dient dem Zuhörer als Interpreta-

tionshilfe. Die Gedichtssänger verleihen ihren Werken die verschiedensten Klangfärbungen und zeigen dadurch auch ihre eigene Einstellung zum Text an. Ferner können verschiedene handelnde Personen stimmlich voneinander abgegrenzt werden.

Die Autorenlieder werden von den Gedichtssängern im Vortrag sehr frei gehandhabt, immer wieder variiert. Weder Text noch Melodie besitzen eine endgültige, starre Form. Die schriftliche Fixierung basiert auf einer meist willkürlichen Auswahl einer von vielen möglichen Varianten.

Somit ist das Autorenlied aus mehreren Gründen als eine Gattung der mündlichen Kultur anzusehen - einer dieser Gründe wurde eben genannt, der andere besteht in der viel zu oft unbeachteten oder zumindest unterschätzten Tatsache, daß die Aussage der Werke, die zu dieser Gattung zu rechnen sind, nicht auf das Wort beschränkt ist. Vielmehr ergibt sie sich aus der homogenen Verschmelzung von Text, Melodie und auktorialem Vortrag.

AUSBLICK

Es scheint verfrüht, schon jetzt eine Rückschau auf die Gattung Autorenlied zu halten, da sie zum gegebenen Zeitpunkt noch sehr lebendig in der sowjetrussischen Kultur präsent ist.

Dennoch muß man erkennen, daß ihre Blütezeit bereits lange zurückliegt - sie fällt in die 60er Jahre.

Es war ja nicht zuletzt der Entstehungszeitpunkt der ersten Autorenlieder, der dieser Gattung zu einer so großen Popularität verholfen hat. In der Zeit des kulturellen Aufschwungs nach Stalins Tod, in der die Anzahl der Kulturinteressierten außergewöhnlich hoch war, konnten die Autorenlieder als wendige und volksnahe Gattung viele lang vernachlässigte Bedürfnisse des Rezipienten schnell und auf ansprechende Weise befriedigen.

Die Verhältnisse innerhalb der offiziell erscheinenden Literatur haben sich seither erheblich gebessert. Sie ist heute qualitativ anspruchsvoller und vor allem inhaltlich wesentlich vielseitiger. Die sprachlichen und thematischen Tabus sind weniger geworden, es gibt seit spätestens den frühen 70er Jahren durchaus auch wieder eine beachtenswerte Literatur im offiziellen Bereich.

Auch das Unterhaltungsangebot ist reichhaltiger als Ende der 50er/ Anfang der 60er Jahre - die Sowjetbürger haben mehr Zugang zur westlichen Kultur und somit mehr Alternativen zur eigenen offiziellen Kunst als noch vor einigen Jahrzehnten, als das Autorenlied eine von wenigen Ausweichmöglichkeiten darstellte und die wichtigsten thematischen Interessen der Rezipienten in sich vereinigen konnte.

Dennoch ist zu sagen, daß sowohl Dichtung als auch Liedgut so fest in der russischen Kultur verankert sind, daß es unwahrscheinlich ist, daß eine Gattung, die diese beiden Bereiche vereinigt, nicht auch Jahre nach ihrer Blütezeit einen Teil ihrer großen Beliebtheit behält.

Gewiß kommen auch neue Gedichtssänger und sprechen den Rezipienten auf eine andere Weise an, als es Okudžava, Galič und Vysockij taten.

Am Beispiel von Aleksandr Dol'skij kann man aber bereits sehen, daß der Einfluß von Gattungen aus dem Ausland heute wesentlich stärker ist als er es noch vor Jahren sein konnte. Seine offen-

sichtliche Verarbeitung von Elementen der brasilianischen Musik spricht kleinere Kreise an als das Autorenlied der 60er Jahre mit seinen hauptsächlich vom russischen Volkslied beeinflussten Melodien. Das Volkslied ist einem zahlenmäßig größeren Publikum lieb und vertraut und darf in seiner positiven Wirkung auf das Unterbewußtsein des Rezipienten nicht unterschätzt werden.

Das Autorenlied der 60er Jahre erreichte also sowohl inhaltlich als auch in seiner musikalischen Form eine außergewöhnlich große Anzahl von Rezipienten. Heute sind die Interessen aufgrund des wesentlich vergrößerten Angebotes breiter gefächert und es ist unwahrscheinlich, daß es einem Gedichtsänger der jungen Generation gelingen wird, ein ebenso großes Publikum anzusprechen, wie Okudžava, Galič und Vysockij.

Sie sind die Kernfiguren dieser Gattung und werden es wohl auch bleiben.

LITERATUR UND TONMATERIAL

I. Primärmaterial

1. Texte

- Achmatova, A.: Stichtovorenija i poëmy (sost. V.Žirmunskij). Leningrad 1977
- Galič, A.: General'naja repeticija. Frankfurt 1974
- " Vier Gedichte, in: Grani 59, 1965
- " Kogda ja vernus'. Frankfurt 1977
- " Kogda ja vernus'. Frankfurt 1981 (Gesamtausgabe)
- " Pesni. Frankfurt 1969
- " Pokolenie obrečennyh. Frankfurt 1972
- Mandel'stam, O.: Sobranie sočinenij, t.I. München 1967
- Medvedev, A.(sost.): Russkie narodnye pesni. Pesennik. Kiev 1977
- Okudžava, B.: Lirika. Kaluga 1956
- " Mart velikodušnyj. Stichi i poëmy. Moskau 1967
- " Ob otkrytoj dveri. In der Vertonung von M.Blanter.
In: Muzykal'naja žizn' 1968/1
- " Proza i poëzija. Frankfurt 1968
- " 65 pesen. Ann Arbor 1980. Sost.: V.Frumkin
- " Stichtovorenija. Moskau 1984
- " Veselyj barabanščik. Kniga stichov. Moskau 1964
- " Živopiscy; Pesenka ob otkrytoj dveri. In: Den' poëzii 1962, Moskau.
- " Neun Gedichte in: Junost' 1964/12
- " Vier Gedichte in: Junost' 1967/4
- Pesni russkich bardov I-IV. Paris 1978
- Puškin, A.: Kapitanskaja Dočka. Proza. Moskau 1984
- " Stichtovorenija i poëmy. Moskau 1976
- Vysockij, V.: Iz dorožnogo dnevnika. In: Den' poëzii 1975, Moskau
- " Nerv. Stichi. Moskau 1981
- " Pesni i stichi, I und II. New York 1981, 1983
- " Stichi i pesni. In: Metropol'. Literaturnyj al'manach. Ann Arbor - Moskau 1979
- " Drei Gedichte in: Literaturnaja gazeta, 8.10.1980
- Wajskopf, Ja.(sost.): Blatnaja lira. Sbornik tjuremnyh i lager-nyh pesen. Jerusalem 1981

2. Tonmaterial

a) Kassetten

- Sobranie pesen: Bardy sovremennoj Rossii. Paris 1978, YMCA-Press.
Tonaufnahmen privater Herkunft
- Vysockij, V.: Polnyj sbornik pesen i ballad (sost.: E.Konev). Jersey City 1982

b) Schallplatten

- Dol'skij, A.: Pesni. Leningrad 1981
- Galič, A.: A whispered cry. Oslo 1975
- " Veselyj razgovor. Tel Aviv.

- Okudžava, B.: Pesni. Moskau 1976. M 40-38867-8
 " Pesni. Moskau. C 60-13331-2
 " Poète-compositeur soviétique. Paris 1967
 Vysockij, V.: Concert in Toronto. New York 1981
 " Izbrannye pesni. New York 1981
 " Le vol arrêté. Paris 1981
 " N'ju-Jorskij koncert. 1979
 " Pesni. Moskau 1980
 " Vladimir Vissotski. Paris 1977
 " Vladimir Vysockij poet svoi pesni. Moskau 1980

II. Sekundärliteratur

- van Ackern, K.- D.: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg
 Akišina, A., Baranovskja, S.; Russkaja fonetika. Moskau 1980
 Aksjonov, V.: Looking For Colour. A Soviet writer compares Tsarist and Soviet censorship. In: Index on censorship 1982/4
 Andreev, Ju.: Čto pojut? In: Oktjabr' 1965/1
 Andreeva, O.: Rossii serdce ne zabudet... O tvorčestve Aleksandra Galiča. In: Grani 109
 Anikin, V.: Kollektivnost' kak suščnost' tvorčeskogo processa v fol'klore. In: Russkij fol'klor, V. Moskau - Leningrad 1960
 Asarkan, A., Makarov, A.: Pesnja - edinaja i mnogolikaja. Kruglyj stol "Nedeli". In: Nedelja 1966/1
 Astaf'eva, L.: Parallelizm v liričeskich pesnjach. In: Chudožestvennye sredstva russkogo narodnogo poetičeskogo tvorčestva. Moskau 1981
 Berman, A.: "No ja vybiraju svobodu byt' prosto samim soboj..." Slovo o bol'som poëte i buntare. In: Naša strana, 13.11.1975
 Betaki, V.: Galič i russkie bardy. In: Kontinent 16
 " Repeticija dlinoj v polžizni. In: Posev 1975/1
 Bienek, H.: Eine Begegnung mit Alexander Galitsch. In: Süddeutsche Zeitung, 5.10.1974
 Blume, F.(Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1949-1979
 Brejtbart, E.: Ne zovi menja... Ne zovi - ja i tak pridu!" In: Posev 1978/2
 Brown, D.: Soviet Literature since Stalin. Cambridge 1978
 Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H.(Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. München 1985
 Bryzgunova, E.: Zvuki i intonacija russkoj reči. Moskau 1977
 Bukovskij, V.: "I vozvraščaetsja veter..." New York 1978
 Corti, M.: Poesia come rappresentazione. In: Biermann, W.: Canzoni, poesie del dissenso. Venedig 1977
 Dejtč, M.: Vladimir Vysockij: Pesnja - èto očen' ser'ezno (ein Interview). In: Literaturnaja Rossija, 27.12.1974
 Delone, V.: "Net menja, ja pokinul Rossiju...". Pamjati druga. In: Kontinent 26
 Demidova, A.: On igral Gamleta... In: Junost' 1982/6
 " Pamjat'. Slovo o kollege. Vladimir Vysockij. In: Sovetskij fil'm 1982/7
 " Roli i gody. Vladimir Vysockij na scene teatra. In: Literaturnoe obozrenie 1983/1
 " Takim zapomnitsja. In: Sovetskaja Rossija, 31.8.1980
 Dobrovol'skij, B.: Sovremennye bytovye pesni gorodskoj molodeži. In: Fol'klor i chudožestvennaja samodejatel'nost'. Leningrad 1968

- Oror, A.: Gitara Galiča. Vorwort zu: Galič, A.: Pokolenie obrečennych. Frankfurt 1972
- Dymšic, A.: Čelovek i obščestvo. In: Oktjabr' 1962/7
- Éjchenbaum, B.: Melodika ruskogo liričeskogo sticha. Petrograd 1922
- Étkind, E.: "Čelovečeskaja komedija Aleksandra Galiča. In: Kontinent 5
- " Ot slovesnoj imitaciji k simfonizmu. In: Poëzija i muzyka. Moskau 1973
- " Russische Lyrik von der Oktoberrevolution bis zur Gegenwart. Versuch einer Darstellung. München 1984
- " Une "comédie humaine" en chansons. In: Le monde, 17. 12.1977
- Forgues, P.: Boulat Okoudjava. In: Preuves 178
- Frumkin, V.: Ne tol'ko slovo: vslušivajas'v Galiča. In: Obozrenie 9
- " Predislovie. Vorwort zu: Okudžava, B.: 65 pesen. Ann Arbor 1980
- " Technologija ubeždenija: zametki o političeskoj pesne. In: Obozrenie 5 und 6
- Gerškovič, A.: Neobyčnoe interv'ju Bulata Okudžavy. In: Obozrenie 8
- " Poslednjaja rol' Vladimira Vysockogo. In: Obozrenie 2
- Gerštejn, L.: Razgovor s Bulatom Okudžavoj. In: Dvadcat'dva 25
- Gorbanevskaja, N.: Golosa Aleksandra Galiča. In: Russkaja mysl', 16.12.1982
- Grabner, H.: Allgemeine Musiklehre. Kassel 1959
- Gusev, V.: O kriterijach fol'klornosti sovremennogo narodnogo tvorčestva. In: Sovremennyj ruskij fol'klor. Moskau 1966
- Gutionov, P.: "... i dobryj mir tvoich zobot" (ein Interview mit Okudžava). In: Komsomol'skaja pravda, 22.5.1976
- Hesse, H.- P.: Konsonanztheorien. In: Musikpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen. Hrsg.: Bruhn, H., Oerter, R., Rösing, H. München 1985
- Holthusen, J.: Probleme der neueren Sowjetliteratur (Versdichtung). In: Holthusen, J.: Rußland in Vers und Prosa. München 1973
- " Zur Interpretation zeitgenössischer sowjetrussischer Lyrik. In: Holthusen, J.: Rußland in Vers und Prosa. München 1973
- " Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München 1978
- Il'ina, N.: Moi vstreči s Vertinskim. In: Il'ina, I.: Sud'by. Moskau 1980
- Iverni, V., Betaki, V.: Opera niščich Aleksandra Galiča. In: Russkaja mysl', 16.12.1982
- Jugov, A.: Umer Vladimir Vysockij. In: Posev 1980/9
- Kalašnikov, V.: Galič. In: Kratkaja literaturnaja énciklopedija, t.II, Moskau 1962
- Karabčievskij, Ju.: Tovarišč Nadežda. Pesni Bulata Okudžavy. In: Grani 98
- Karaev, K.: "V bitve za pravdu". In: Sovetskaja kul'tura, 28.1.1969
- Karbusicky, V.: Die semantische Spezifität der Musik. In: Russian Literature XII
- Karjakin, Ju.: O pesnjach Vladimira Vysockogo. In: Literaturnoe obozrenie 1981/7
- Kasack, W.: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976
- " Schicksale sowjetischer Nonkonformisten. Die Ausreise des Schriftstellers Aleksandr Galitsch. In: Neue Zürcher Zeitung, 5.7.1974
- Kolesnikov, N.: Na perekrestke frontovych dorog. In: Iskusstvo kino 1962/8
- Kolmanovskij, É.: "Sovetskaja pesnja - naše idejnoe oružie". In: Sovetskaja muzyka 1979/11

- Kondratovič, A.: Čelovek na vojne. In: Novyj mir 1962/6
- Konen, V.: O čem možet rasskazat' muzyka. In: Muzykal'naja žizn' 1969/2
- Kopelev, L.: Pamjati Aleksandra Galiča. In: Kontinent 16
- Korolev, V.: "Čel' tvorčestva - samootdaca". In: Posev 1974/12
- Korolev, V.: Vnačale byla melodija... In: Literaturnaja gazeta, 28.12.1977
- Krasovskij, O.: Pjat' dnej s Aleksandrom Galičem. In: Posev 1974/10
- Krasuchin, G.: "To grusten on, to vesel on...". In: Voprosy literatury 1968/9
- Krotkov, Ju.: Aleksandr Galič. In: Novyj žurnal 130
- Kruglyj, L.: Pamjati Vladimira Vysockogo. In: Russkaja mysl', 14.8.1980
- Krymova, N.: O Vysockom. In: Avropa 1981/8
- Kucharskij, V.: V interesach millionov. In: Sovetskaja muzyka 1968/10
- Kulakovskij, L.: Pesnja. Ee jazyk, struktura, sud'by. Moskau 1962
- Kunjaev, S.: Inercija akkompanementa. In: Voprosy literatury 1968/9
- Kurbanov, B.: Vzaimosvjaz' muzyki i literatury. Baku 1972
- Kušev, E.: Arbat na Temze. In: Posev 1974/12
- Leonidov, P.: Vladimir Vysockij i drugie. Kniga pervaja: Sredstvo ot sebja. New York 1983
- Lesnevskij, S.: Melodija i est' poézija. In: Literaturnaja gazeta, 28.12.1977
- Lynev, R.: Čto za pesnej? In: Komsomol'skaja pravda, 16.6.1968
- Malzew, J.: Freie Russische Literatur 1955-1980. Frankfurt 1981
- Marran: Bulat Okudžava i ego vremja. In: Kontinent 36
- Maslov, V.: Tri znakomstva s Vysockim. In: Posev 1971/1
- Matveeva, N.: Plochich tem ne byvaet. In: Voprosy literatury 1967/8
- Maurina, Z.: Kleines Orchester der Hoffnung. Memmingen 1974
- Mazel', L.: Voprosy analiza muzyki. Moskau 1978
- Michajlov, M.: Bulat Okudžava (iz literaturnogo Belgradskogo žurnala "Delo" 1965/2). In: Student 2-3
- Mušta, G., Bondarjuk, A.: O čem poet Vysockij. In: Sovetskaja Rossija, 9.6.1968
- Okudžava, B.: Net zadvorok u Arbata. In: Sovetskaja kul'tura, 21.4.1981
- " V redakciju "Literaturnoj gazety". In: Literaturnaja gazeta, 29.11.1972
- " Vremja idet. In: Voprosy literatury 1967/8
- Opul'skij, A.: Aleksandr Galič. In: Grani 119
- Ordžonikidze, G.: O nacional'nom v muzyke. In: Muzykal'naja žizn' 1966/16
- Orlova, R.: My ne chuže Goracija. In: Vremja i my 51
- Ostaškina, A.: Sovetskaja avtorskaja pesnja, kak slovesno-muzykal'nyj žanr. In: Učenyje zapiski. Serija XII. Jazyk i literatura. Nr.4. Baku 1968
- Pfandl, H.: Rezension zu: Vladimir Vysockij: Pesni i stichi. New York 1981 und: Vladimir Vysockij: Nerv. Moskau 1981. In: Wiener Slavistischer Almanach 9
- Pljušč, L.: Uchodjat druž'ja... In: Tret'ja volna 3-4
- Polčaninov, R.: Bulatu Okudžave ispolnilos' 50 let. In: Novoe russkoe slovo, 7.7.1974
- Pomerancev, K.: Aleksandr Galič v "Russkoj mysli". In: Russkaja mysl', 7.11.1974
- " Bulat Okudžava. In: Russkaja mysl', 26.11.1981
- " Kul'tura i bor'ba za prava čeloveka. Beseda s Aleksandrom Galičem. In: Russkaja mysl', 24.11.1977

- Popova, T.: Osnovy rusckoj narodnoj muzyki. Moskva 1977
- Propp, V.: Morphologie des Märchens. Frankfurt 1975
- Reddaway, P.: Uncensored Russia. New York 1972
- Riha, K.: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Frankfurt 1975
- Rišina, I.: I stichi i proza. Bulat Okudžava (ein Interview). In: Literaturnaja gazeta, 28.7.1982
- " S istoriej ne rasstajus' (ein Interview mit B.Okudžava). In: Literaturnaja gazeta, 23.5.1979
- Rubištejn, N.: Narodnyj artist. In: Dvadcat'dva 14
- Ruč'evskaja, E.: O sootnošenii slova i melodii v rusckoj kamernovokal'noj muzyke načala XX veka. In: Russkaja muzyka na rubeže XX veka. Moskva - Leningrad 1966
- " Slovo i muzyka. Leningrad 1960
- Romanov, E.: "Ėrika" beret četyre kopii... Nachwort zu: Galič, A.: Pesni. Frankfurt 1969
- " Vozvraščenie. In: Posev 1978/2
- Rozanova, M.: Vozvraščenie. Pamjati Galiča. In: Sintaksis 1
- Rybakov, V.: Po povodu... godovščiny smerti Vladimira Vysockogo. In: Russkaja mysl', 16.7.1981
- Sidorovskij, L.: Roždenie pesni. Rasskazyvaet Bulat Okudžava. In: Sovetskaja Rossija, 2.5.1982
- Sinjavskij, A.: Teatr Galiča. In: Vremja i my 14
- Smith, G.: Silence Is Connivance: Alexander Galich. Vorwort zu: Galich, A.: Songs And Poems. Translated and Edited by G.S.Smith. Ann Arbor 1983
- " Underground Songs (Rezension zu "Pesni russkich bardov" Paris 1978). In: Index on censorship 1978/2
- Snegirev, S.: Pesni Vladimira Vysockogo. In: Trud, 4.10.1980
- Sochor, A.: Muzyka i drugie iskusstva. In: Muzykal'naja žizn' 1965/7
- " O vzaimodejstvii vokal'nych žanrov v sovetskoj muzyke 20-50ch godov. In: Sochor, A.: Stat'i o sovetskoj muzyke. Leningrad 1974
- " Russkaja sovetskaja pesnja. Leningrad 1959
- " V sojuze s poetičeskim slovom. In: Sochor, A.: Stat'i o sovetskoj muzyke. Leningrad 1974
- Sosin, G.: Alexander Galich: Russian Poet of Oissent. In: Midstream 1974/4
- " Magnitizdat: Uncensored Songs of Oissent. In: Dissent in the USSR. Baltimore 1975
- Steininger, A.: Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. Wiesbaden 1965
- Štomas, A.: Mir Aleksandra Galiča. In: Vremja i my 45
- Svirskij, G.: Na lobnom meste. London 1979
- Tarasova, N.: Bulat Okudžava - sovremennyj bajan. Vorwort zu: Okudžava, B.: Proza i poezija. Frankfurt 1968
- Teatral'naja enciklopedija. Moskva 1961
- Terapiano, Ju.: Bulat Okudžava. In: Russkaja mysl', 22.8.1968
- Terc, A.: Otečestvo. Blatnaja Pesnja. In: Sintaksis 4
- von Timroth, W.: Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen. München 1983
- Titunik, J.: The Problem of Skaz (Critique and Theory). In: Papers in Slavic Philology. Ann Arbor 1977
- Tolonnikov, N.: Spoemte, druž'ja! A čto? In: Literaturnaja gazeta, 10.2.1982
- Tri voprosa menestreljam - Slovo Bulatu Okudžave. In: Avropa 1981/12
- " Slovo Juriju Vizboru. In: Avropa 1981/1
- " Slovo Sergeju Nikitinu. In: Avropa 1981/2

- Trušnovič, Ja.: Ne rasstavajtes' s nadeždoj, maestro! Bulat Okudžava v Bavarii. In: Posev 1976/5
- Vasina-Grossman, V.: Vokal'nye formy. Moskau 1960
- Vencov, L.: Poëzija Aleksandra Galiča. In: Vestnik RSChD 106
- Vendrova, T.: Muzyka v škole i intonacionnoe učenje B.Asaf'eva. In: Sovetskaja muzyka 1980/6
- Vinogradov, V.: Das Problem des skaz in der Stilistik. In: Texte der russischen Formalisten, Bd.III. München 1969
- Volyncev, A.: Strana Del'finija. O tvorčestve našich menestrelej. In: Muzykal'naja žizn' 1967/24
- Voznesenskij, A.: "... kak korabli iz pesni". Sud'ba poeta. In: Družba narodov 1982/1
- Waldmann, G.: Rußland. A. Volksmusik. In: Blume, F.(Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd.11. Kassel 1963
- Weber-Bockholdt, P.: Die Lieder Modest Mussorgskijs. München 1982
- Zand, N.: Le chanteur-compositeur Boulat Okoudjava à la Sorbonne. In: Le monde, 20.12.1978
- Žolkovskij, A.: Tema i variacii. Pasternak i Okudžava. Opyt so-postavitel'nogo opisanija. In: Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 2