

Heinrich Pfandl

**Textbeziehungen
im dichterischen Werk
Vladimir Vysockijs**

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.

Heinrich Pfandl - 9783954795383

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:21:06AM

via free access

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch, Gerd Freidhof und Peter Kosta

Supplementband 34

Heinrich Pfandl

Textbeziehungen
im dichterischen Werk
Vladimir Vysockijs

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1993

Gedruckt mit Unterstützung des
Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung
der Österreichischen Bundesregierung

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1993.
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München.
Druck: Görich & Weiershäuser, Marburg / Lahn.

ISBN 3-87690-546-X



0.1. VORBEMERKUNG.

Die vorliegende Arbeit stellt eine überarbeitete Fassung des ersten Bandes meiner im Wintersemester 1991/92 an der Philosophischen Fakultät der Universität Graz vorgelegten Dissertation dar. Sie beruht auf Forschungen, die ich seit dem Jahre 1981, davon ein Jahr in Moskau, unternahm und wurde im wesentlichen zwischen 1988 und 1990 verfaßt. Zur Veröffentlichung gelangt nur der erste Band; auf Wunsch kann beim Autor eine aktualisierte Fassung des zweiten Bandes der Dissertation, ein in russischer Sprache verfaßtes Werkregister der dichterischen Texte Vysockijs, mit Datierungen, biblio- und phonographischen sowie werkgeschichtlichen Angaben, bestellt werden (Bestellkarte beiliegend); das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist jedoch auch ohne diesen Zusatzband gewährleistet.

Da das Sammeln von Material (Ton- und Videoaufnahmen, Primär- wie Sekundärliteratur) des jahrelang mehr oder weniger geächteten Bardens unter den in der Sowjetunion der achtziger Jahre herrschenden Bedingungen nicht immer einfach war, möchte ich es nicht verabsäumen, allen meinen Korrespondenten, Informanten und Konsultanten, die mir dabei behilflich waren, namentlich zu danken: Grigorij Antimonij (Moskau) seit 1981, Georges Drobot (Paris) seit 1982, Jurij Ponomarenko (Budapest) seit 1983, Nikolaj Bogomolov (Moskau) seit 1985, Andrej Krylov (Moskau) - leider erst seit 1990. Mit Ratschlägen und Auskünften standen mir weiters unter anderen Efim Ėtkind (Paris), Andrej Sinjavskij (Paris), Jurij Ljubimov, Natal'ja Krymova (Moskau) und Marina Vlady (Paris) zur Seite. Großer Dank gebührt vielen weiteren Freunden und Kollegen, die mir behilflich waren, allen voran Ljudmila Armaš (Moskau), die mir seit 1977, oft unter schwierigen Bedingungen, Literatur, Materialien und Informationen zukommen läßt, sowie meiner verstorbenen Kollegin Anja Kogan (Wien). Vieles wäre auch ohne die Unterstützung seitens der Österreichischen Botschaft in Moskau, insbesondere durch Natascha Grilj und Susanne Macht, sowie die Fernleihestelle der Universitätsbibliothek Graz nicht möglich gewesen.

Daß ich von zahlreichen in Angriff genommenen Themen das vorliegende wählte, verdanke ich meiner Frau Ingrid, die mich auf die Spur der Inter- bzw. Transtextualität brachte. Ihr sei die Arbeit gewidmet.

Dank gilt auch den Betreuern der Arbeit, Stanislaus Hafner und Harald Jaksche, der später von Wolfgang Eismann abgelöst wurde, meinem langjährigen Lehrer Erik Prunč, sowie - stellvertretend für einige andere - Franz Merli (alle Graz), der die Arbeit aufmerksam und kritisch durchlas

II

und dem ich zahlreiche wertvolle Anmerkungen verdanke. Für technische Hinweise und Hilfe danke ich stellvertretend für viele meinem Kollegen Tilmann Reuther (Klagenfurt). Die Verantwortung für alle Mängel und Unregelmäßigkeiten, insbesondere im Druckbild, obliegt selbstverständlich mir.

Graz, im Frühjahr 1993

H. P.

Reaktionen sowie Bestellungen des Registerbandes mit Zentral- und Titelverzeichnis (lieferbar ab ca. Oktober 1993, zahlbar nach Erhalt und Rechnungsstellung) erbeten an:

**H. Pfandl, Institut für Slawistik der Universität Graz,
A-8010 GRAZ, Österreich.**

0.2. TECHNISCHE UND TERMINOLOGISCHE HINWEISE.

Da die Übersetzung der Zitate aus dem Werk Vysockijs, soweit sie überhaupt möglich ist, immer wieder stark sinnentstellend ausfallen und vor allem den Umfang der Arbeit um mindestens ein Drittel vergrößern würde, wird darauf verzichtet. Die Arbeit orientiert sich an einem Leser, der zumindest mit den Grundzügen des Russischen vertraut ist; in schwierigen Fällen, sowie vereinzelt zur Verdeutlichung wird die Bedeutung der Zitate im Text kommentiert oder in Klammern übersetzt. Um jedoch die Untersuchung auch für einen des Russischen unkundigen Leser in groben Zügen verständlich zu machen, wird der Inhalt der besprochenen Chansons, wo es notwendig ist, kurz referiert.

Die Chansons Vysockijs werden in Großbuchstaben und ohne Anführungszeichen mit jenem Titel zitiert, der meiner Meinung nach dem (letzten bzw. stabilen, s.u. 1.4.) Autorenwillen entspricht (ОХОТА НА ВОЛКОВ). Fehlt ein solcher Titel, wird der erste Vers zitiert ("Справа бесы, слева бесы..."). Im Unterschied zu der von Vysockij in den Manuskripten geübten Praxis werden in Textziten aus seinem Werk die Buchstaben e und ë nicht unterschieden.

Gedichttitel anderer Autoren werden in Anführungszeichen zitiert ("The Raven", "Хорошо"). Größere, eigenständige literarische Werke sowie Filme stehen ohne Anführungszeichen kursiv (*Hamlet, Горе от ума, Служили два товарища*).

Die Termini "Chanson" und "Lied" werden synonym für von Vysockij vertonte und von ihm gesungene Texte verwendet. Der Terminus "Gedicht" bezeichnet einen nicht vertonten Text. Überbegriff für vertonte und nichtvertonte Texte ist der Terminus "Text".

Die Übersetzung sämtlicher fremdsprachiger Zitate (aus dem Englischen, Französischen, Serbokroatischen und Russischen) stammt, wenn nicht anders angegeben, von mir.

Das Abkürzungsverzeichnis gilt für den vorliegenden Band ebenso wie für das Werkregister, wo es noch einmal abgedruckt ist.

0.3. INHALTSVERZEICHNIS.

| | |
|---|-----|
| 0.1. Vorbemerkung. | I |
| 0.2. Technische und terminologische Hinweise. | III |
| 0.3. Inhaltsverzeichnis. | V |
| 0.4. Abkürzungen. | XIV |
| 0.4.1. Abkürzungen in lateinischer Schrift. | XIV |
| 0.4.2. Abkürzungen in cyrillischer Schrift (=Textausgaben von Vysockijs Werken, Schallplatten, Kassetten, Kürzel des Registerbandes). | XV |
| 1. Der Künstler Vladimir Vysockij. | 1 |
| 1.0. Einleitung. | 1 |
| 1.1. Der Werdegang Vysockijs. | 1 |
| 1.1.0. Quellen zum Leben Vysockijs. | 1 |
| 1.1.1. Phase I: Die Zeit bis zum Eintritt ins Taganka-Theater (1938 - September 1964). | 5 |
| 1.1.2. Phase II: Die erste Zeit im Taganka-Theater (September 1964 - April 1966). | 10 |
| 1.1.3. Phase III: Der Durchbruch in Film, Theater und Chanson (Mai 1966 - Mitte 1973). | 12 |
| 1.1.3.1. Exkurs: Der Fragebogen von 1970 - ein Persönlichkeitsprofil des 32jährigen. | 16 |
| 1.1.4. Phase IV: Von der ersten Auslandsreise bis zum ersten großen Erfolg in Frankreich (Mitte 1973 - Ende 1977). | 19 |
| 1.1.4.1. Exkurs: Die Vorahnung des Todes. | 24 |
| 1.1.5. Phase V: Die letzten Jahre (1978-1980). | 27 |
| 1.1.6. Nachbemerkung. | 32 |
| 1.2. Das Echo. | 36 |
| 1.2.0. Die Bedeutung der zeitgenössischen Quellen. | 36 |
| 1.2.1. Sowjetische Reaktionen zu Lebzeiten Vysockijs. | 37 |

VI

| | |
|---|-----|
| 1.2.1.0. | 37 |
| 1.2.1.1. Das publizistische Echo. | 38 |
| 1.2.1.2. Das Echo in der Kunst. | 49 |
| 1.2.1.3. Interviews. | 51 |
| 1.2.2. Das Echo im Ausland zu Lebzeiten Vysockijs. | 54 |
| 1.2.2.1. Print-Medien und Wissenschaft. | 54 |
| 1.2.2.2. Interviews und Medienecho. | 62 |
| 1.2.3. Ausblick auf die weitere Entwicklung. | 64 |
| 1.3. Das Chanson in der Sicht und Ausprägung Vysockijs. | 67 |
| 1.3.0. | 67 |
| 1.3.1. Die Sicht Vysockijs. | 67 |
| 1.3.2. Bemerkungen zum Autorenlied unter den sowjetischen Bedingungen der 60er und 70er Jahre. | 71 |
| 1.3.2.1. Zur schriftlichen und mündlichen Tradition in Rußland. | 71 |
| 1.3.2.2. Der Platz Vysockijs. | 75 |
| 1.4. Textologische, Quellen- und Editionsfragen. | 80 |
| 1.4.1. Zur Quellen- und Editionsfrage. | 80 |
| 1.4.1.0. | 80 |
| 1.4.1.1. Tonträger. | 80 |
| 1.4.1.2. Manuskripte. | 81 |
| 1.4.1.3. Das Archiv. | 82 |
| 1.4.1.4. Zur Editionsfrage. | 84 |
| 1.4.2. Zur Textkritik. | 86 |
| 2. Textbeziehungen bei Vysockij. | 91 |
| 2.0. Zur Theorie der Textbeziehungen. | 91 |
| 2.0.0. Einleitung. | 91 |
| 2.0.1. Theoretische Ansätze. | 92 |
| 2.0.1.1. Bachtin. | 92 |
| 2.0.1.2. Kristeva. | 95 |
| 2.0.1.3. Barthes. | 96 |
| 2.0.1.4. Derrida. | 97 |
| 2.0.1.5. Ein praktisches Modell: Genette. | 98 |
| 2.0.1.6. Die Kriterien Pfisters. | 100 |
| 2.0.2. Einschränkung des Forschungsthemas. | 100 |

| | |
|--|-----|
| 2.1. Intertextualität bei Vysockij. | 102 |
| 2.1.0. Begriffsbestimmung. | 102 |
| 2.1.1. Intertextualität in Rollengedichten. | 103 |
| 2.1.1.0. | 103 |
| 2.1.1.1. Erwähnungen von Namen u. dgl. mit geringer intertextueller Intensität. | 103 |
| 2.1.1.2. Zitate und Anspielungen mit mittlerer oder hoher intertextueller Intensität. | 104 |
| 2.1.1.2.1. Intertextuelles im frühen <i>Blat</i> -Zyklus. | 104 |
| 2.1.1.2.2. Zitate und Anspielungen mit hoher intertextueller Intensität in den frühen und mittleren Rollengedichten. | 111 |
| 2.1.1.2.3. Intertextuelles in den späten Rollengedichten. | 125 |
| 2.1.2. Intertextualität in Texten epischen Typs. | 129 |
| 2.1.2.0. | 129 |
| 2.1.2.1. Intertextuelle Elemente in den frühen und mittleren epischen Texten (Phasen I-III). | 129 |
| 2.1.2.2. Intertextualität in den späten epischen Texten. | 132 |
| 2.1.3. Intertextualität in Texten mit lyrischem Ich. | 137 |
| 2.1.3.0. | 137 |
| 2.1.3.1. Phase III (Mai 1966 - Mitte 1973). | 138 |
| 2.1.3.2. Phase IV (Mai 1973 bis Ende 1977). | 146 |
| 2.1.3.3. Phase V (1978 bis 1980). | 156 |
| 2.1.3.4. Exkurs: "Irrtümer" Vysockijs? | 162 |
| 2.1.4. Intertextualität in Texten mit quasi-autobiographischem Ich. | 166 |
| 2.1.5. Intertextualität innerhalb von Vysockijs Werk (Autozitate). | 173 |
| 2.1.5.0. Parallelen und Autozitate. | 173 |
| 2.1.5.1. Echte Autozitate und -allusionen. | 175 |
| 2.1.5.1.1. Phasen II-III. | 175 |
| 2.1.5.1.2. Phasen IV-V (Mai 1973 bis Juli 1980). | 178 |
| 2.2. Paratextualität bei Vysockij. | 182 |
| 2.2.0. Begriffsbestimmung. | 182 |
| 2.2.0.1. Titel und Widmung im Chanson. | 184 |
| 2.2.0.2. Titel und Kommentar im Chanson. | 184 |
| 2.2.1. Titel. | 185 |

VIII

| | |
|---|-----|
| 2.2.1.0. | 185 |
| 2.2.1.1. Zur Entwicklung der Titel im Werk Vysockijs. | 187 |
| 2.2.1.1.1. Der <i>Blat</i> -Zyklus. | 187 |
| 2.2.1.1.2. Die weitere Entwicklung. | 189 |
| 2.2.1.2. Einige Besonderheiten des Titels bei Vysockij. | 190 |
| 2.2.1.2.1. Serientitel. | 190 |
| 2.2.1.2.2. Ironie durch den Titel. | 191 |
| 2.2.1.2.3. Doppeltitel. | 194 |
| 2.2.2. Widmung. | 197 |
| 2.2.2.0. | 197 |
| 2.2.2.1. Der "Bol'šoj Karetnyj". | 198 |
| 2.2.2.2. Familienmitglieder und enge Freunde. | 201 |
| 2.2.2.2.0. | 201 |
| 2.2.2.2.1. Marina Vlady. | 202 |
| 2.2.2.2.2. Nahe Freunde nach der Zeit am "Bol'šoj Karetnyj": Vadim Tumanov, Michail Šemjakin. | 208 |
| 2.2.2.2.2.1. Michail Šemjakin. | 208 |
| 2.2.2.2.2.2. Vadim Tumanov. | 214 |
| 2.2.2.3. Die Moskauer Theater- und Filmszene. | 217 |
| 2.2.2.3.1. Die "Taganka". | 217 |
| 2.2.2.3.2. Rund um die Taganka. | 222 |
| 2.2.2.4. Sportler und Helden. | 229 |
| 2.2.2.4.1. Der "Sportzyklus". | 229 |
| 2.2.2.4.2. "Heldentaten". | 230 |
| 2.2.2.5. Andere Widmungen. | 234 |
| 2.2.2.5.0. | 234 |
| 2.2.2.5.1. Schiffsmannschaften und Kapitäne. | 234 |
| 2.2.2.5.2. Verschiedenes. | 235 |
| 2.2.2.6. Nicht personenbezogene ("allgemeine") Widmungen. | 237 |
| 2.2.3. Kommentar. | 238 |
| 2.2.3.0. Eingrenzung des Begriffs. | 238 |
| 2.2.3.1. Der Eröffnungskommentar. | 239 |
| 2.2.3.2. Direkte Kommunikation mit den Zuhörern. | 240 |
| 2.2.3.3. Kurzkommentare und Ergänzungen zum Titel. | 241 |
| Situierung der Chansons. | 241 |
| 2.2.3.4. Erklärungen zum Verständnis des Chansons. | 244 |
| 2.2.3.5. Die Einordnung des Lieds in Serien und Gruppen im Kommentar. | 248 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.3.6. Der Kommentar als Ko-Text. | 250 |
| 2.2.3.7. Der Kommentar als Haupttext. | 253 |
| 2.2.3.8. Kommentare zum Genre. | 254 |
| 2.2.3.9. Zur Bedeutung der Kommentare. | 256 |
| 2.3. Metatextualität bei Vysockij. | 257 |
| 2.3.0. Begriffsbestimmung. | 257 |
| 2.3.1. Phasen I-III. | 258 |
| 2.3.1.1. ПЕСНЯ ПРО УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС (1963). | 258 |
| 2.3.1.2. ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ (1967). | 259 |
| 2.3.1.3. ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ (1966). | 260 |
| 2.3.1.4. "Прошла пора вступлений и прелюдий..." (1972). | 260 |
| 2.3.1.5. Beurteilung. | 261 |
| 2.4. Hypertextualität bei Vysockij. | 263 |
| 2.4.0. Begriffsbestimmung. | 263 |
| 2.4.1. Direkter Bezug auf poetische Vorlagen. | 265 |
| 2.4.1.0. | 265 |
| 2.4.1.1. ПЕСНЯ О ВЕЩЕ ОЛЕГЕ (1967). | 266 |
| 2.4.1.2. ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ (1967). | 269 |
| 2.4.1.3. МОЙ ГАМЛЕТ (1972). | 272 |
| 2.4.1.4. Die Couplets zur Fünfjahresfeier des Taganka-Theaters (1969). | 276 |
| 2.4.1.5. Hypertextualität innerhalb des Werkes: "В Москву я вылетаю из Одессы..." (1977). | 277 |
| 2.4.2. Märchenparodien. | 278 |
| 2.4.2.1. Frühe Versuche. | 279 |
| 2.4.2.2. Die eigentlichen Märchenparodien. | 283 |
| 2.4.2.2.1. Zwei Parodien zum Thema "(unreine) Geister". | 283 |
| 2.4.2.2.1.1. ПРО НЕЧИСТЬ (1966 od.1977). | 283 |
| 2.4.2.2.1.2. ПОЕЗДКА НЕЧИСТИ В ГОРОД (1967). | 285 |
| 2.4.2.2.2. Parodierung zweier Märchenmotive. | 286 |
| 2.4.2.2.2.1. ПРО ДИКОГО ВЕПРЯ (1966). | 286 |
| 2.4.2.2.2.2. СКАЗКА О НЕСЧАСТНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖАХ (1967). | 289 |
| 2.4.2.2.3. СТРАННАЯ СКАЗКА (<1970>). | 290 |

| | |
|---|-----|
| 2.4.2.2.4. Einige Versuche in Richtung Märchen-Pastiche. | 291 |
| 2.4.2.2.5. ПРАВДА И ЛОЖЬ (1977) und andere Gleichnisse. | 295 |
| 2.4.2.3. Die Lieder für den Märchenfilm <i>Иван да Марья</i> . | 298 |
| 2.4.2.3.1. Allgemeine Charakteristik der Lieder. | 299 |
| 2.4.2.3.2. Das Chanson ЯРМАРКА (1974) als Musterbeispiel einer Märchenpersiflage. | 301 |
| 2.4.2.3.3. Abschließende Bemerkungen zu den Chansons für <i>Иван да Марья</i> . | 308 |
| 2.4.2.4. Die Lieder für das Märchenhörspiel <i>Алиса в стране чудес</i> (1973-75). | 308 |
| 2.4.2.4.1. Direkte und indirekte Übernahmen. | 310 |
| 2.4.2.5. Das Thema Mensch-Natur anhand einiger Märchenfabeln. | 316 |
| 2.4.2.5.1. ПЕСЕНКА НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ (1968). | 316 |
| 2.4.2.5.2. МАНГУСТЫ (1971). | 318 |
| 2.4.2.5.3. БЕЛЫЙ СЛОН (1972). | 319 |
| 2.4.2.5.4. ЗАПОВЕДНИК (1972). | 321 |
| 2.4.2.6. Ein möglicher Hypotext für Vysockijs Märchenparodien: Cvetaevas <i>Царь-девица</i> . | 322 |
| 2.4.3. Dialog mit der Tradition: Das Chanson ПАМЯТНИК und sein Bezug zum Puškinschen Modell. | 324 |
| 2.4.3.1. Der Text. | 324 |
| 2.4.3.2. Inhalt. | 325 |
| 2.4.3.3. Aussage des Texts. | 326 |
| 2.4.3.4. Beziehung zu den Vorbildern. | 326 |
| 2.4.4. Neuinterpretation von Mythen. | 329 |
| 2.4.4.1. ПЕСНЯ О ВЕЩЕЙ КАССАНДРЕ (1967). | 329 |
| 2.4.4.2. НИТЬ АРИАДНЫ (1973). | 330 |
| 2.4.5. Schlußbemerkung. | 332 |
| 2.5. Architextualität bei Vysockij. | 334 |
| 2.5.0. Begriffsbestimmung. | 334 |
| 2.5.1. Autoreflexivität. | 335 |
| 2.5.1.1. Text und Paratext. | 335 |
| 2.5.1.1.1. Illusion und Desillusion. | 335 |
| 2.5.1.1.2. Andere Beispiele. | 338 |

| | |
|---|-----|
| 2.5.1.2. Autoreflexives im Kommentar. | 338 |
| 2.5.2. Die "Balladen". | 339 |
| 2.5.2.0. Die Ballade als Genre. | 340 |
| 2.5.2.1. Die "Balladen" für den Film <i>Бегство Мистера Мак-Кинли</i> (1974). | 341 |
| 2.5.2.2. Die "Balladen" für den Film <i>Стрелы Робин Гуда</i> (1975). | 343 |
| 2.5.2.3. Die übrigen als Balladen bezeichneten Chansons. | 345 |
| 2.5.2.4. Beurteilung der Balladen vom architextuellen Standpunkt. | 347 |
| 2.5.3. Romanzen | 348 |
| 2.5.3.0. Die Romanze als Genre. | 348 |
| 2.5.3.1. Als Romanzen bezeichnete Chansons. | 352 |
| 2.5.3.2. Zigeunerelemente in Vysockijs Chansons. | 355 |
| 2.5.4. Hymnen und Märsche. | 357 |
| 2.5.4.0. | 357 |
| 2.5.4.1. Die Hymne als Genre. | 358 |
| 2.5.4.2. Die Hymnen bei Vysockij. | 358 |
| 2.5.4.3. Das Verhältnis der Texte zum Genre. | 361 |
| 2.5.5. Vysockijs sogenannte <i>Blat</i> -Lieder ("блатные песни"). | 362 |
| 2.5.5.0. Korpus und Stellung im Werk. | 362 |
| 2.5.5.1. Die Gaunerwelt ("блатной мир"). | 364 |
| 2.5.5.1.1. Frau und Mutter im "блатной мир". | 367 |
| 2.5.5.1.2. Frau und Mutter in den Liedern der Gaunerwelt ("блатная лира"). | 369 |
| 2.5.5.2. Die Gaunerwelt bei Vysockij. | 374 |
| 2.5.5.2.1. Frau und Mutter im <i>Blat</i> -Zyklus Vysockijs. | 374 |
| 2.5.5.2.1.1. Die Mutter. | 374 |
| 2.5.5.2.1.2. Die Frau. | 375 |
| 2.5.5.2.1.2.1. Positives Verhältnis zur Frau (9 Chansons). | 375 |
| 2.5.5.2.1.2.2. Negatives Verhältnis zur Frau (13 Chansons). | 380 |
| 2.5.5.3. Bemerkungen zu den übrigen <i>Blat</i> -Liedern Vysockijs. | 386 |
| 2.5.5.3.1. Chansons zum Thema "Glücksspiel". | 387 |
| 2.5.5.3.2. Chansons zu anderen Themen. | 388 |

| | |
|--|-----|
| 2.5.5.4. Beurteilung des Verhältnisses Gaunerlyrik - frühe Lieder Vysockijs. | 389 |
| 2.5.5.5. Nachbemerkung. | 393 |
| | |
| 3. Ausblick. | 397 |
| 3.1. Transtextualität und Textverstehen. | 397 |
| 3.1.0. | 397 |
| 3.1.1. Zum Begriff des Textverständnisses. | 397 |
| 3.1.2. Zur Relevanz der Transtextualität. | 400 |
| 3.2. Die Relevanz der transtextuellen Bezüge für das Textverständnis bei Vysockij. | 403 |
| 3.2.1. Die Relevanz der intertextuellen Bezüge. | 403 |
| 3.2.2. Die Relevanz der paratextuellen Bezüge. | 405 |
| 3.2.2.0. | 405 |
| 3.2.2.1. Titel. | 405 |
| 3.2.2.2. Widmung. | 406 |
| 3.2.2.3. Kommentar. | 407 |
| 3.2.3. Die Relevanz der metatextuellen Bezüge. | 408 |
| 3.2.4. Die Relevanz der hypertextuellen Bezüge. | 409 |
| 3.2.5. Die Relevanz der architextuellen Bezüge. | 411 |
| 3.2.6. Schlußfolgerungen. | 412 |
| 3.3. Vysockijs Werk in der russischen Kultur. | 414 |
| 3.3.1. Orientierung auf das Publikum. | 414 |
| 3.3.2. Vysockijs Texte im Dialog mit Gegenwart und Zukunft. | 416 |
| | |
| 4. Auswahlbibliographie. | 423 |
| 4.1. In der Arbeit zitierte Sekundärliteratur | 423 |
| 4.1.1. Allgemeines. | 423 |
| 4.1.1.1. Nichtrussische Publikationen. | 423 |
| 4.1.1.2. Publikationen in russischer Sprache. | 425 |
| 4.1.2. Zu Vysockij und dem literarischen Chanson. | 427 |
| 4.1.2.1. Publikationen in russischer Sprache. | 427 |
| 4.1.2.2. Nichtrussische Publikationen. | 432 |

| | |
|--|-----|
| 4.2. Weiterführende Literatur zu Vysockij. | 433 |
| 4.2.1. In russischer Sprache. | 433 |
| 4.2.1.1. Bibliographien. | 433 |
| 4.2.2. Weitere, außerhalb der (Ex-)Sowjetunion erschienene Literatur zu Vysockij (Auswahl). | 434 |
| 4.2.2.1. In russischer Sprache. | 434 |
| 4.2.2.2. In anderen Sprachen. | 434 |
| | |
| 5. Indices. | 436 |
| | |
| 5.1. Namensindex | 436 |
| | |
| 5.2. Index der zitierten poetischen Texte | 444 |

0.4. ABKÜRZUNGEN.

0.4.1. ABKÜRZUNGEN IN LATEINISCHER SCHRIFT.

Allgemeine:

| | |
|-------|---|
| V. | Vysockij (auch in Zusammensetzungen: V.s, V.scher Prägung usw.) |
| LP | Langspielplatte |
| TK | Titelkartei der poetischen Texte V.s (Teil des Registerbandes) |
| ZK | Zentralkartei der poetischen Texte V.s, geordnet nach dem 1. Vers, versehen mit biblio- und phonographischen Angaben (Hauptteil des Registerbandes) |
| s. u. | 1. siehe unten, 2. siehe unter |

Metrische Kürzel (die Zahl vor der Metrumsangabe gibt die Anzahl der Hebungen bzw. Versfüße an, z.B. 3A = 3hebiger Anapäst, 4J = vierhebiger Jambus):

| | |
|------|---------------|
| A | Anapäst |
| Amph | Amphibracchus |
| D | Daktylus |
| J | Jambus |
| T | Trochäus |

Vers- und Strophenbezeichnungen:

| | |
|-------------------------|--|
| 5,4 | Strophe 5, Vers 4 |
| A1,1 | Strophentyp A, Strophe 1, Vers 1 |
| R,3 | gleichbleibende Refrainstrophe, Vers 3 |
| R2,5 | Refrainstrophe 2, Vers 5 |
| SP | Strophenperiode (Abfolge von unterschiedlichen Strophentypen, z.B. ABR o.ä.) |
| Ab <u>C</u> Ab <u>C</u> | Abfolge der Reime des Typs A (weiblich), b (männlich), <u>C</u> (daktylisch) |

0.4.2. ABKÜRZUNGEN IN CYRILLISCHER SCHRIFT (=TEXT-AUSGABEN VON VYSOCKIJS WERKEN, SCHALLPLATTEN, KASSETTEN, KÜRZEL DES REGISTERBANDES).

Dieses Verzeichnis bezieht sich sowohl auf das vorliegende Buch, wie auch auf den beim Autor zu bestellenden, laufend aktualisierten Registerband, bestehend aus ZK und TK.

Nach Buchangaben bezeichnet die erste Zahl den Band, die zweite die Seiten, bei Schallplatten bezeichnet die erste Zahl die Nummer der Schallplatte (wenn die Publikation aus mehreren Platten besteht), "A" bzw. "Б" die Vorder- bzw. Rückseite der Platte, bei Kassettenausgaben die erste Zahl die Kassette, "a" bzw. "б" die Vorder- bzw. Rückseite der Kassette.

Dieses Abkürzungsverzeichnis enthält zugleich eine Biblio- und Phonographie der wichtigsten Primärliteratur von V.s dichterischem und Chansonswerk, sowohl auf dem Ton- wie auf dem Buchsektor. Eine Auswahl an Sekundärliteratur zu V. findet man in der Bibliographie am Ende der Arbeit.

| | |
|----------|---|
| ABT81 | V.V., <i>Автопортрет</i> , Балкантон, ВТА 10796, 1981 (Aufnahmen von 1976). |
| Апо87 | 7LP: <i>В.В. в записях Михаила Шемякина</i> . Apollon Foundation 1987 (mit Beiheft; Aufnahmen von 1975-1980). |
| Асч77 | Single: <i>Песни из мюзикла "Алиса в стране чудес"</i> . Мелодия [1977]. |
| АСЧ76 | 2LP: <i>Льюис Кэрролл, Алиса в стране чудес. Музыкальная сказка, инсценировка О.Герасимова</i> , Мелодия С50-07159-62, erstmalig 1976. |
| АХБУ90 | <i>В.С.Высоцкий. Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник</i> , научный ред. А.В.Скобелев, Воронеж: МО "Резонанс" 1990. |
| Вар. | "варианты" (Varianten des ersten Verses in der ZK) |
| ВВ, В.В. | Владимир Высоцкий |
| ВВ-МВ87 | LP: <i>В.В., М.Влади</i> , Мелодия С60 25959 008, 1987 [Aufnahmen von 1974]. |
| вопр | "вопрос" (fehlende und/oder zu klärende Angaben in der ZK) |

XVI

- Г Informant Grigorij Antimonij, Moskau (die zweistellige Zahl, z.B. Г86, gibt das Jahr der jeweiligen Information an, also in diesem Fall 1986).
- Д: "датировка" (Datierungsangaben in der ZK)
- ЗФ76 LP: *Зеленый фургон*, инсценировка Е.Метельской, реж. Б.Тираспольский, Мелодия М50-36677-78, ГОСТ 5289-73 [1976].
- зап. "запись" (Aufnahme)
- ИП81 2LP: В.В., *Избранные песни*, Тес-Арт 1981.
- И88 В.В., *Избранное*, сост. Н.А.Крымова, М.: Сов. писатель 1988.
- КАН LP: Raubdruck ohne Verlagsangabe, Nr.67218, о.О. [Kanada?], о.Ј. [1980?].
- КЗ Каталог заглавий (Titelkartei, ТК).
- КП87 В.В., *Кони привередливые. Стихи*, сост. Р.И.Рождественский, М.: Правда 1987 (=Библиотека "Огонек", 1987.27).
- Л. Ленинград (in bibliographischen Angaben)
- ЛВА81 ["Le vol arrêté"] 2LP: В.В., *Le vol arrêté, Le Chant du Monde*, LDX 74762/63, 1981.
- М. Москва (in bibliographischen Angaben)
- М: "музыка" (phonographische Angaben und Angaben zur Musik des jew. Chansons in der ZK)
- маш. рук. "машинопись рукописи" (maschinengeschr. Abschrift des Manuskripts)
- маш. рук. с вар. "маш. рук. с вариантами" (maschinengeschr. Abschrift des Manuskripts mit Angabe von Varianten)
- Мел68 Singleschallplatte *Песни из кинофильма "Вертикаль"*, Мелодия [1968, nach anderen Angaben 1966]
- Мелк/ф68 Singleschallplatte *Песни В.В. из кинофильмов*, Мелодия, 5289-68 und (Reprint) 00032907-08, о.Ј.
- Мел74 Singleschallplatte *В.В. - Песни*, Мелодия ГОСТ 5289-90/С62 15087-88, о.Ј. [1974].
- Мелк/ф74 Singleschallplatte *Песни В.В.*, Мелодия Д-00035 249-50, [versch. Jahre, urspr. 1974?].
- Мел76 Singleschallplatte *В.В. - Песни*, Мелодия ГОСТ 5289-73, М62 37515-16, о.Ј. [1976].

- МЕЛ79 LP: *В.В. поет свои песни. Баллады и песни. Мелодия С90-10769-70, о.Ж. [1979, auch in Bulgarien in Zusammenarbeit mit "Balkanton" herauskommen].*
- Мел[80] Singleschallplatte *Песни В.В.*, Мелодия С-00046 07-08, 1980 [Reprint einer früheren Platte].
- МЕЛ80 LP: *В.В. - песни. Мелодия С-62-16247-8, 1981 [Aufnahmen von 1974-75].*
- Мел[81] Singleschallplatte *Песни В.В.*, Мелодия С-62-16247, 1981 [Reprint einer früheren Single].
- Метрополь* В. Высоцкий, "Стихи и песни", in: *Метрóполь, Литературный альманах*, М. - Анн Арбор: Ардис 1979, 189-214.
- МК84 LP: *Vysotsky on America - Высоцкий об Америке. История "Мистера Мак-Кинли". Russica Book-Sign004, USA 1984.*
- Н: "название" (Titelangaben in der ZK)
- Нерв81 В.В., *Нерв. Стихи*, предисловие Роберта Рождественского, М.: Современник 1981.
- Нерв82 *dass.*, 2. Aufl. 1982.
- НЙ79 2LP: *Нью-Йоркский концерт В.В.*, ohne Verlagsangabe, 1979.
- НК77 ["Натянутый канат"]. LP: *La corde raide*, Société des Nouvelles Editions Eddie Barclay. Polydor A2473 077, о.Ж. [1977].
- НКВВ LP-Serie: *На концертах Владимира Высоцкого. Мелодия, 1987ff. Bis 1992 erschienene Serien: 1-22 (Bestellnummern auf den Umschlägen angeführt).*
- НПРБ74 LP: *Неизданные песни русских бардов - The unpublished songs of Russian bards. Israel: Hed Arzi Ltd., Nr. BAN 14472, 1974.*
- ОК Основной каталог (Zentralkartei, ZK).
- ОУ83 LP: *В.В., It is not over yet*, Sign prod. inc., U.S.A. 1983.
- П: "предназначение, повод, посвящение" (Angaben zum Verwendungszweck, dem Anlaß und zu Widmungen in der ZK)

XVIII

- ПОЗ77 ["Песня о Земле"]. LP: [ohne Titel], Le chant du monde, série "Le nouveau chansonnier international", LDX 74581 (A), o.J. [1976].
- посв.
ПП89 "посвящается, посвящен(а)" (gewidmet)
В.В., *Поэзия и проза*, сост. А.Крылов и Вл.Новиков, вст. статья Вл.Новикова, М.: Книжная палата 1989.
- ПРБ *Песни русских бардов*, [Sammlung in 3 Bänden und 30 Kassetten], Paris: YMCA-Press 1977; dasselbe in 4 Bänden und 40 Kassetten: 1978. Die in der ZK mit "77" versehenen Angaben betreffen, so nicht anders vermerkt, beide Ausgaben.
- ПС81 В.В., *Песни и стихи*, гл. ред. Борис Берест, сост. Аркадий Львов, консультант Рувим Рублев, т.1, Нью-Йорк: Лит. зарубежье 1981.
- ПС82 В.В., *Песни и стихи*, гл. ред. Борис Берест, сост. Аркадий Львов, консультант Рувим Рублев, т.2., Нью-Йорк: Лит. зарубежье 1982.
- РГ82 LP: В.В., *Робин Гуд*, Kismet Rec., N.Y. 1982. (Aufnahmen aus der Sammlung M. Šemjamins).
- РСА LP: В.В., о. Titel, RCA PL37029 (A), Paris 1977.
- рук.
самизд. сб.
см.
СО90 "рукопись" (Manuskript)
"самиздатский сборник" (Samizdat-Sammlung)
"смотри" (siehe)
В.В., *Свой остров, Песни о море и моряках*, сост. А.Крылов, М.: Прометей 1990.
- СПВВ84 LP: *Светлой памяти В.В.*, Odeon, London o.J. [1984]. Von der auf dieser (Reklame-)Platte angekündigten, auf 40 LPs geplanten Serie erschienen nur einige wenige, weshalb diese Publikation im ZK nicht ausgewiesen wird.
- ССП88,1-3 В.В., *Собрание стихов и песен в 3 тт.*, сост. А. Львов и А.Сумеркин, New York: Apollon Foundation & Russica 1988.
- Соч90 В.В., *Сочинения в двух томах*, М.: [ohne Verlagsangabe] 1990. Dasselbe: М.: Худ. лит. 1991.
- СУБ86 2LP: *Сыновья уходят в бой*. Мелодия М60 474 29 008, 47431 006, 1986 (Aufnahmen der 60er bis 80er Jahre).

- Сыч86 В.Г.Сычев, *Владимир Высоцкий: каталог*, Асбест 1986 (unpubliziert).
- Т: "тексты" (bibliographische Angaben und Angaben zum Text des jeweiligen Gedichtes in der ZK).
- ТнТ "Театр на Таганке" (Taganka-Theater in Moskau).
- ТОР81 LP: VI.V, *Concert in Toronto*, Kismet Record, N.Y., 1981 (aufg. 4.12.1979).
- Тр Kassettensammlung der Fa. Tyrras [8 Kassetten], o.O. [U.S.A.], o.J.[Beginn der 80er Jahre].
- Ф82 LP: В.В., *Формулировка*, Intermusic I-LF-102, N.Y. o.J. [1982].
- Х87 2LP: "...Хоть немного еще постою на краю...", Мелодия, С60 25427 003, 1987.
- ХЖ N.N., *Хроника жизни В.В.* [Samizdat].
- Ц: "цикл" (Angaben zu Chanson- und Gedichtzyklen in der ZK)
- ЧЧП88 В.В., *Четыре четверти пути*, сост. А.Крылов, М.: Физкультура и спорт 1988.
- ЯКВ88 В.В., *Я, конечно, вернусь..., Стихи и песни, воспоминания*, сост. Н.А.Крымова, М.: Книга 1988.
- ЯКД88 В.В., *Я куплет допою...*, сост. А.Крылов, М.: Киноцентр 1988.



Eine russische Kindheit



28.7.1980

1. DER KÜNSTLER VLADIMIR VYSOCKIJ.

1.0. EINLEITUNG.

Diese Arbeit beschäftigt sich in ihrem Hauptteil mit den Beziehungen, welche das dichterische Werk des russischen Chansonsängers Vladimir Vysockij (1938-1980) mit anderen Texten in vielfältiger Weise eingeht. Nach einem Einleitungskapitel, in dem Leben, Werk und Reaktionen auf V.s Schaffen zu dessen Lebzeiten vorgestellt, sowie Fragen zum Genre des literarischen Chansons und zur Textedition behandelt werden, ist das zweite Kapitel (2.0.-2.5.) dem eigentlichen Thema der Arbeit, den transtextuellen Beziehungen (im Sinne von G.Genette) gewidmet. Wie in 2.0. ausgeführt, stützt sich die Arbeit in theoretischer Hinsicht im wesentlichen auf das von Genette entwickelte Konzept der Transtextualität und die dazu vorgeschlagene Typologie. Im Schlußkapitel werden die Ergebnisse im Hinblick auf deren Relevanz für das Textverstehen untersucht. Ein weiterer, nur für Vysockij-Spezialisten relevanter Band umfaßt ein Register der Texte V.s, geordnet nach dem ersten Vers (sog. "Zentralkartei", abgek. ZK), mit den wesentlichen biblio- und phonographischen Angaben, sowie ein Verzeichnis nach Texttiteln mit Verweisen auf die Textanfänge (sog. "Titelkartei", TK).

1.1. DER WERDEGANG VYSOCKIJS.

1.1.0. QUELLEN ZUM LEBEN VYSOCKIJS.

Während diese Arbeit noch vor einigen Jahren ohne ein ausführliches Einleitungskapitel zu Leben und Werk V.s undenkbar gewesen wäre, da dem Leser sonst die Grundlage für das Phänomen V. gefehlt hätte, kann heute auf ein detailliertes Nachzeichnen seines Lebenswegs verzichtet werden. Wurden in der westlichen Literatur bereits seit Mitte der 80er Jahre einige zaghafte Versuche unternommen, sich der Biographie des Bardens anzunähern, so erleben wir in der Sowjetunion vor allem seit 1988 eine Lawine von biographisch orientierten Publikationen, die es erlauben, sich nicht nur ein Bild von V.s Leben, sondern auch von den spezifischen Schaffensbedingungen, in denen seine Chansons entstanden, zu machen. Bei einem detaillierten Vergleich der zahlreichen Erinnerungen

trifft man allerdings auf eine Reihe von Widersprüchen, man vermißt Details, die die Verfasser der Memoiren in ein ungünstiges Licht rücken könnten, und wundert sich über die mit zunehmendem zeitlichen Abstand von V.s Tod exponentiell ansteigende Anzahl der angeblichen Freunde des Bardens. Es ist daher das Anliegen dieses kurzen werkbiographischen Überblicks, sich auf gesicherte Daten zu beschränken, ohne sich dabei in den von Disharmonie geprägten Chor der posthumen Freunde richtend einzumischen.

Erfuhr man von der in drei Bänden angekündigten, durch den Tod des Autors jedoch nur in einem Band vorliegenden Publikation *Владимир Высоцкий и другие* von Pavel Leonidov¹ noch mehr über den Memoirenschreiber, als über die im Titel erwähnte Zentralfigur, so verfügen wir seit Ljubimovs *Le feu sacré* (1985)² und vor allem seit Marina Vladys aufsehenerregenden Erinnerungen *Vladimir ou le vol arrêté* (1987)³ über zwei Bücher, die authentisch über Vysockijs Leben berichten. Ljubimov präsentiert seinen Schüler im Kontext des Taganka-Theaters, während Vlady die Komplexität der Person ihres verstorbenen Gatten zu erklären versucht und sich nicht scheut, persönliche und intime Details der Öffentlichkeit preiszugeben. Wesentlich weniger Resonanz erntete die Monographie des bulgarischen V.-Kenners Ljuben Georgiev *Владимир Высоцкий: Познатият и непознатият* (1986)⁴.

Mit großer Verspätung gesellten sich dazu auch sowjetische Publikationen. Abgesehen von hunderten, seit V.s Tod in Zeitschriften verstreuten Artikeln liegen seit 1988 einige speziell dem Leben gewidmete Publikationen in Buchform vor: In den Sammelbänden *Живая жизнь* (1988)⁵ und *Вспоминая Владимира Высоцкого* (1989)⁶ kamen Verwandte, Freunde und Kollegen zu Wort, die beiden Schauspielerkollegen

¹ Павел Леонидов, *Владимир Высоцкий и другие. Книга первая: Средство от себя*, Нью-Йорк: Русское книгоизд. "Нью-Йорк" 1983. Vom selben Autor existieren einige Seiten über V. im Buch *Переулоч лебяжий*, ebda, 1983, 17-23.

² Youri Lioubimov, *Le feu sacré. Souvenirs d'une vie de théâtre*, Paris: Fayard 1985.

³ Marina Vlady, *Vladimir ou le vol arrêté*, Paris: Fayard 1987. Russ. Übersetzung: Марина Влади, *Владимир, или Прерванный полет*. Перевод Марины Влади и Юлии Абдуловой, М.: Прогресс 1989.

⁴ Любен Георгиев, *Владимир Высоцкий: Познатият и непознатият. Етюди и спомени*, София: Наука и изкуство 1986. Russ. Übersetzung: Л.Г., *Владимир Высоцкий, знакомый и незнакомый*, М.: Искусство 1989.

⁵ *Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого*, сост. В.Первозчиков, М.: Московский рабочий 1988.

⁶ *Вспоминая Владимира Высоцкого*, сост. А.Н.Сафонов, М.: Советская Россия 1989.

V.s vom Taganka-Theater Alla Demidova und Veniamin Smechov faßten ihre zum Großteil schon früher in Zeitschriften erschienenen Erinnerungen in Broschüren zusammen¹, der Regisseur El'dar Rjazanov publizierte das Drehbuch seiner 1988 ausgestrahlten, vierteiligen Fernseh-sendung *Четыре встречи с Владимиром Высоцким*², andere Sammelbände befaßten sich mit einzelnen Aspekten von V.s Leben: *Владимир Высоцкий в кино*³ stellte, wie schon einige Jahre zuvor in Kurzform eine Broschüre Irina Rubanovas⁴, V. als Filmschauspieler vor; *Владимир Высоцкий на Таганке*⁵ enthält Artikel zu V.s Wirken am Taganka-Theater; *Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер*⁶ beinhaltet neben Originaltexten auch Interviews, Erinnerungen und essayistische Werkanalysen. Eine weitere wichtige Quelle für die Biographie V.s ist die seit Oktober 1987 in der Monatszeitschrift *Студенческий меридиан* erscheinende Artikel- und Dokumentenserie "Владимир Высоцкий: Эпизоды творческой судьбы", die allerdings auf Grund ihrer detailverhafteten Akribie bisher nur die Jahre bis 1966 berücksichtigt⁷, sowie mehrere Veröffentlichungen von Briefen⁸. Angeblich erhaltene Tagebücher sind bisher unveröffentlicht.

Seit Jänner 1990 erscheint außerdem ein monatliches Informationsbulletin des Vysockij-Museums unter dem Titel *Вагант*, in dem u.a. auch wertvolle Zeugnisse über V.s Leben zu finden sind.

¹ Алла Демидова, *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, М.: Союз театральных деятелей РСФСР 1989, Вениамин Смахов, *Живой, и только. Воспоминания о Владимире Высоцком*, М.: Интерконтакт 1990.

² Эльдар Рязанов, *Четыре встречи с Владимиром Высоцким*, М.: Искусство 1989.

³ И.И.Роговой (Hrsg.), *Владимир Высоцкий в кино*, М.: Киноцентр 1989.

⁴ Ирина Рубанова, *Владимир Высоцкий*. М.: Всесоюзное бюро пропаганды искусства 1983 (bereits 1977 in Prospektform - sog. "буклет" - erschienen).

⁵ С.Нижулин (Hrsg.), *Владимир Высоцкий на Таганке*, М.: Союзтеатр 1989.

⁶ Ю.Н.Андреев, И.Н.Богуславский (Hrsgg.), *Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер*, М.: Прогресс 1989.

⁷ Die letzte mir bekannte Publikation stammt von März 1990 und betrifft das Jahr 1966.

⁸ З.В.: В.Высоцкий, "'Влюблен. В тебя. Высоцкий.' Письма Владимира Высоцкого к Людмиле Абрамовой", *Литературное обозрение* 1990.7, 65-78; Л.Абрамова, В.Перевозчиков, *Факты его биографии*, М.: Молодая гвардия 1991, 47-86; Письма Владимира Высоцкого, *Сов. библиография* 1991.4, 130-136 [verschiedene Adressaten]; "Они пришли слушать именно те песни, которые я пел", *Известия ЦК КПСС* 1989.12, 129-130 [Brief ans Zentralkomitee der KPdSU]; "Владимир Высоцкий: 'Для народа, который я люблю', *Знамя* 1990.7, 228-231.

Daneben kamen die Übersetzungen der oben erwähnten Bücher von L.Georgiev und M.Vlady heraus, wobei das zweitgenannte Werk eine endlose, auch in den Medien geführte Diskussion über die Grenzen des Publizierbaren, insbesondere was den intimen Bereich betrifft, auslöste.

Wichtige Informationen zu Leben und Werk V.s erhielt ich aus zahlreichen Gesprächen, die ich von 1981 bis 1990 mit seinen Verwandten und Bekannten führen konnte. Unter anderem sprach ich in den Jahren 1981, 1982 und 1988 mit M.Vlady, mehrmals mit Nina Maksimovna Vysockaja, Artur Makarov, Natalija Krymova, Grigorij Antimonij, je einmal mit Arkadij Vysockij, Semen Vysockij, Jurij Ljubimov, Igor' Ševcov, Andrej Krylov, L.Pereverzev, sowie in Paris mit Efim Ėtkind und Andrej Sinjavskij. Ihnen und einigen anderen, hier nicht genannten Personen sei an dieser Stelle nochmals für ihre Hilfe gedankt.

Schließlich sei auch auf eine Besonderheit des Genres "literarisches Chanson" hingewiesen: durch die Anwesenheit des Autors auf der Bühne, seine Kommentare und die Möglichkeit, an ihn schriftlich oder sogar mündlich Fragen zu richten, ist der Kontakt des Publikums mit dem Produzenten enger, als etwa im Falle Theateraufführungen, Variétékonzerten oder gar der üblichen Art der Literaturvermittlung, bei welcher der Leser die Werke in Form von Büchern oder Zeitschriftenpublikationen kennenlernt. Die einzige Form der literarischen Kommunikation, die mit einem Chansonabend vergleichbar ist, ist diejenige der Dichterlesung, doch scheint das Element der Musik sowie der inoffizielle Charakter der meisten Chansonabende, zumindest in der Sowjetunion der 60er-80er Jahre, eine wesentlich ungezwungenere Atmosphäre zu gewährleisten, als dies bei den meisten Prosa- oder Lyrikabenden im allgemeinen der Fall war. Dementsprechend groß war das Interesse der Öffentlichkeit am Leben des Autorsängers. V. kam diesem Interesse auch entgegen, indem er während seiner Konzerte oft minutenlang aus seinem Leben, v.a. von seiner Schauspielerarbeit, erzählte.¹

Die Aufgabe dieses Kapitels besteht demnach nicht mehr in der Nachzeichnung von V.s Leben, sondern in dessen Strukturierung und in der Herstellung von Bezügen zum Werk, insbesondere zu den Chansons. Daher sollen vorwiegend jene Momente der Biographie des Barden erwähnt werden, die für das Verständnis seiner Texte von Bedeutung sein können. Zum Zwecke der Strukturierung wird eine Periodisierung vorgeschlagen, die sich an biographischen Elementen orientiert, zugleich aber auch die Werkentwicklung charakterisieren soll.

¹Zur Rolle der Kommentare s. u. 2.2.3.

1.1.1. PHASE I: DIE ZEIT BIS ZUM EINTRITT INS TAGAN- KA-THEATER (1938 - SEPTEMBER 1964).

Bereits die Vorgeschichte zu V.s Leben findet in der berühmten БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ ihren Niederschlag:

Первый раз получил я свободу
По указу от тридцать восьмого.

Mit diesen Worten, mit denen das autobiographische Ich die Vorgeschichte seiner am 25.1.1938 erfolgten Geburt beschreibt, spielt der Autor offensichtlich auf das am 27.6.1936 verordnete neue Familienrecht an, welches das Verbot von Abtreibungen beinhaltete; mit der ungenau wiedergegebenen Jahreszahl wird zugleich das Datum der Geburt eingefangen - derartige faktographische Abweichungen sind in den Texten V.s nicht selten und entsprechen seiner Konzeption des Genres. Der autobiographische Hintergrund für die im Text angedeutete Befürchtung, der Sprecher hätte einer Abtreibung zum Opfer fallen können, liegt in dem Umstand verankert, daß seine Mutter, Nina Maksimovna Vysockaja, deren Mädchename vermutlich Seregina lautete¹, mit V.s Vater, Semen Vladimirovič Vysockij, eine relativ kurze Ehe führte, über deren Scheitern so wenig bekannt ist, daß es mir nicht einmal gelungen ist, das Scheidungsdatum zu erfahren.

Dieselbe БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, entstanden 1975, also in der vierten Schaffensperiode, zeichnet ein anschauliches Bild der ersten Jugendjahre, die V. mit seiner Mutter in einer Moskauer Kommunalwohnung verbrachte, in einem Haus, dessen Adresse im Text auch angegeben wird: "Дом на Первой Мещанской в конце". In diesem Chanson, das einen wichtigen auktorialen Kommentar zur Kindheit des Autors darstellt, beschreibt V. die Lebensbedingungen in dieser Wohnung ("на тридцать восемь комнаток всего одна уборная"), sowie das soziale Umfeld, in dem er seine ersten Lebensjahre verbrachte. Es war die Zeit der Bombenangriffe auf Moskau, dann der Evakuierung (Juli 1941 - Sommer 1943), später der vorbeiziehenden Gefangenentransporte deutscher Soldaten, der aus dem Krieg zurückkehrenden Väter, der Wiederaufnahme des stalinistischen Terrors mit den politisch motivierten Massenverhaftungen. Alle aufgezählten Momente fanden ihren Niederschlag in diesem Chanson, einem der wichtigsten V.s.

¹Mir ist es auch in zwei längeren, privaten Gesprächen mit der entgegenkommenden und freundlichen Dame nicht gelungen, ihren Mädchennamen zu erfahren. In einer ihrer Memoirenpublikationen erwähnt sie jedoch den Namen ihres Vaters, Maksim Ivanovič Seregina (s. *Студенческий меридиан*, 1987.10, 41).

Unter anderem erfährt man darin auch von zwei Nachbarn, einer Jüdin und einem Russen, die beide den Verlust ihrer Söhne zu beklagen haben:

Она ему: "Как сыновья?"

"Да без вести пропавшие!

Эх, Гиська, мы одна семья -

Вы тоже пострадавшие!

Вы тоже пострадавшие,

А значит - обрусевшие:

Мои - без вести павшие,

Твои - безвинно севшие."

Hier spricht V., der sich zur Nationalität seines jüdischen Vaters zwar nie öffentlich bekannte, jedoch stets den Antisemitismus ablehnte¹, das Nationalitätenproblem auf dem Hintergrund des Staatsterrors an und verweist auf das gemeinsame Schicksal von Juden und Russen gegenüber der allgewaltigen Staatsmaschinerie.

Den jungen Volodja zeichneten in der Kindheit nach dem Zeugnis seiner Mutter ein überdurchschnittlich gutes Gedächtnis sowie eine rauhe Stimme aus - zwei Faktoren, die auch für den erwachsenen V. charakteristisch blieben: Sein Gedächtnis erlaubte ihm, sein großes Chansonrepertoire trotz Alkohol- und späteren Drogenkonsums ständig auf Abruf bereit zu halten und frühe Lieder auch in den späten siebziger Jahren zumeist fehlerfrei zu singen, während seine Stimme zunächst beinahe zu einem Hindernis für den Eintritt in die Schauspielschule wurde. Ein Eintrag in seinem Personalakt an der "Школа-студия МХАТ" lautet: "Слух - хороший, ритм - хороший, певческого голоса - нет"²; später wurde seine Stimme, die immer wieder mit Epitheta wie "хриплый", "хрипчатый", "пропитой" und, wie V. ironisch vermerkt, schließlich euphemistisch als "с трещиной" u.a. beschrieben wurde, zu V.s Markenzeichen, auf das er sich schließlich in seinem Chanson ПАМЯТНИК beziehen konnte ("мой отчаяньем сорванный голос"). An anderer Stelle

¹Dies gilt sowohl für seine Haltung als Mensch, als auch für mehrere Chansons (АНТИСЕМИТЫ, МИШКА ШИФМАН, "Он был хирургом...", "И фюрер кричал...").

²Zitiert in Борис Акимов, Олег Терентьев, "Владимир Высоцкий: Эпизоды творческой судьбы", *Студенческий меридиан* 1987.12, 62. Ähnlich, wenn auch besser, erging es der französischen Chansonsängerin Yvette Guilbert, als sie Charles Gounod die "König-Thule-Ballade" aus dessen Oper "Faust" vorsang. Gounod erkannte Guilberts Talent und riet ihr dringend davon ab, Gesangsunterricht zu nehmen, da sie dann "nur noch eine Stimme, eine Stimmlage" besitzen würde, so aber "in ihrer Stimme alle Stimmen vereint" seien. Vgl. Y.Guilbert, *Die Kunst ein Chanson zu singen*, Übers. aus dem Frz., Berlin [DDR]: Henschelverlag 1981, 49-50.

wird sich V. über die Qualifikation seiner Stimme durch Journalisten lustig machen:

Вот пишут - голос мой не одинаков:
То хриплый, то надрывный, то глухой.

(Я К ВАМ ПИШУ, 1973)

Gleichzeitig fungierte die Stimme als elementares Attribut seiner Männlichkeit, gleichsam als Gegengewicht zu seinem geringen Wuchs (ca. 1,70m), auf den V. in der oben erwähnten БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ anspielt, wenn es heißt:

Но дразнили меня "недоносок",
Хоть и был я нормально доношен.

Wer V. nur von Tonbandaufnahmen und Porträtphotos kennt - und dies war der Zugang vieler Rezipienten zu seinen Liedern und seiner Persönlichkeit - würde seine Körpergröße auf 1,80-1,90m schätzen.¹ Hier wirkt die kulturelle Erscheinung auf das Bewußtsein der Rezipienten und die von ihnen geschaffene Welt.

1941 ging der Vater an die Front, im selben Jahr wurden Nina Maksimovna und der kleine Volodja nach Buzuluk (Gebiet Orenburg) evakuiert, von wo sie im Sommer 1943 nach Moskau zurückkehrten. Im Jänner 1947 wurde V. von der inzwischen neugegründeten Familie seines Vaters aufgenommen und verbrachte zwei Jahre in der Garnison Eberswalde in der Sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. In dieser Zeit hatte seine Stiefmutter, Evgenija Stepanovna Lichalatova, eine gebildete und intelligente Armenierin, wesentlichen Einfluß auf V.s Leben; sie vermochte die rüde, von Militarismus geprägte Note, die der Vater in die Erziehung einbrachte, etwas zu kompensieren. So lernte V. einerseits das Klavierspiel und erste literarische Texte kennen, andererseits aber wurde er vom soeben zu Ende gegangenen Krieg und der frischen Erinnerung daran geprägt: Vater und Onkel Aleksej erzählten ihm von der Einnahme Prags und Berlins und den unzähligen Schlachten, an denen sie teilgenommen hatten. Nur so ist die geradezu magische Anziehungskraft des Krieges zu verstehen, die V.s Lieder vor allem in den 60er Jahren prägte; nur so die Tatsache, daß V. die Kriegsgeneration ob ihrer Erfahrung beneidete, ein Gefühl, das dem Bewußtsein der entsprechenden Generation in Deutschland und Österreich diametral entgegengesetzt und daher unverständlich ist.²

Ab 1949 lebte V. wieder bei seiner Mutter, beendete 1955 die Schule mit einem durchschnittlichen Zeugnis (in "Russisch" und "Französisch"

¹So der Eindruck vieler meiner Freunde und Informanten, die V. nie gesehen haben.

²Vgl. das in Deutschland geprägte Schlagwort von der "Gnade der späten Geburt".

z.B. nur 4, also nur die zweitbeste Note) und begann unter dem Druck der Eltern 1955 ein Studium an der Kujbyšev-Baufachhochschule, obwohl V.I. Bogomolov, der Leiter eines Laienspielkreises, bereits im Schüler V. ein Schauspieltalent entdeckt hatte und es V.s Wunsch war, eine Schauspielschule zu absolvieren. Nach einem halben Jahr beschlossen die beiden Freunde Igor' Kochanovskij und Vladimir V., die technische Hochschule zu verlassen und sich für die Aufnahme in die Schauspielschule des Moskauer Künstlertheates zu bewerben ("Школа-студия МХАТ"). Im September 1956 bestand V. die schwierigen Aufnahmsprüfungen und wird in die Schauspielabteilung aufgenommen. Sein wichtigster Lehrer wird P.V.Massal'skij, über dessen Einfluß V. sich später wiederholt positiv und dankbar geäußert hat.

Man kann von Glück sprechen, daß V. bereits mit 18 Jahren über eine ausreichend entwickelte Persönlichkeit und das nötige Durchsetzungsvermögen verfügte, um das seinem künstlerischen Wesen fremde Technikstudium abzubrechen und seiner eigentlichen Berufung zu folgen. Am Künstlertheater fand V. jene Umgebung von Künstlern, Malern, Dichtern und Theaterleuten, die ihm half, seine Fähigkeiten zu entwickeln. Es ist die Zeit des ersten Tauwetters, der ersten Ausstellungen abstrakter Kunst, der Dichterlesungen rund um das Majakovskij-Denkmal, von sich häufenden Gastspielen ausländischer Theatergruppen, hitzigen Diskussionen über Kunst, Politik und das Leben.

Es gibt etwa fünf verschiedene Antworten auf die Frage, wann und von wem der Student V. seine erste Gitarre bekam und wer ihm das Gitarrespiel beibrachte. Fest steht, daß V. und auch seine ersten Zuhörer seine frühen Versuche, zumeist scherzhafter Natur, keineswegs ernst nahmen und daß es sich dabei zum Großteil um Gelegenheitsgedichte anlässlich von Geburtstagsfeiern oder kurze Einlagen für Studentenabende (die sog. "капустники") handelte. Insofern sind V.s Aussagen in Konzertkommentaren, denenzufolge er unter dem Einfluß Okudžavas begann, seinen Gedichten mithilfe von Gitarrenbegleitung mehr Wirkung zu verleihen, für die früheste Zeit nicht ganz zutreffend; sie beziehen sich eher auf die Zeit ab 1959, als V. als jüngstes Mitglied in einen Kreis junger Menschen, der sich um den Schauspieler Lev Kočerjan in dessen Wohnung in der Bol'šoj-Karetnyj-Straße gebildet hatte, Aufnahme fand; nach kurzer Zeit erwarb sich V. dort den Spitznamen "Švanc", wohl eine Calque des russischen "хвост", das wiederum dem Phraseologismus "быть в хвосте", 'zurückbleiben', entsprungen sein könnte. Von dieser neuen Umgebung inspiriert begann V., an seinen Texten bewußt zu arbeiten und für diese auch kunstvollere Melodien zu erfinden. In dieser Zeit entstanden neben einer Reihe von der Gauner- und Lagerfolklore nachempfunden

denen Chansons auch die beiden Hymnen an den dortigen Freundeskreis, die Chansons "В этом доме большом...", sowie das berühmte Lied НА БОЛЬШОМ КАРЕТНОМ, vgl.:

Ты стой на том, что этот дом,
Пусть ночью днем всегда твой дом,
И здесь не смотрят на тебя с укорами.

bzw.

Я скажу, что тот полжизни потерял,
Кто в Большом Каретном не бывал.

In dieser Wohnung, einer Art Wohngemeinschaft, in der V. oft tagelang lebte, lernte er u.a. den Regisseur Andrej Tarkovskij, den Dorfschriftsteller und späteren Regisseur Vasilij Šukšin, den Drehbuchautor und Schriftsteller Artur Makarov, sowie die heute vergessenen Anatolij Utevschij und Michail Tumanov kennen. Um sich ein Bild vom damaligen Lebensstil sowie der Sprache jener Generation, die heute den Namen "шестидесятники" trägt, zu verschaffen, sei die Lektüre des Romans *Ожог* von Vasilij Aksenov empfohlen, auch wenn die Handlung des Romans fast ein Jahrzehnt später spielt.

Nach Beendigung des Studiums im Juni 1960 begann für V. eine Periode des Suchens: er wechselte mehrfach das Theater ("Театр имени Пушкина", "Театр миниатюр", Bemühungen, in das "Современник"-Theater und in das "Театр юного зрителя" aufgenommen zu werden), versuchte sich in Dutzenden von Filmen (die Nennung der Titel *713-й просит посадку*, *Сверстницы* oder *Карьера Димы Горина* möge einen Eindruck vom Profil dieser Filme geben), ohne jemals eine bedeutende Rolle zu bekommen, und reiste mit mehreren Theatertruppen auf Gastspiele in verschiedene Teile der Sowjetunion. Im Frühjahr 1960 heiratete er seine erste Frau Iza Žukova, ließ sich 1962 scheiden, lernte im selben Jahre Ljudmila Abramova kennen und übersiedelte 1963 mit ihr, seinem 1962 geborenen Sohn Arkadij und seiner Mutter in den Čeremuški-Bezirk, was ihn seiner angestammten Umgebung, vor allem aber dem "Bol'šoj Karetnyj", nun auch rein geographisch entfremdete.

Neben seinen Mißerfolgen in Theater und Film lag ein weiterer, für V.s Werdegang ungünstiger Umstand dieser Jahre darin, daß V. seine Chanson kaum über seinen engsten Freundeskreis hinaus bekannt machen konnte. Theater- und Filmregisseure, oft selbst unter Druck, lehnten die Aufnahme seiner Chansons in Filme und Inszenierungen immer wieder ab, wodurch V. nie gezwungen war, seine Chansons der Prüfung durch ein breiteres Publikum zu unterziehen. Dieses "Schmoren im eigenen Saft" während vieler Jahre, das damit verbundene fehlende kritische *Feed-back* aus dem, wie die Aufnahmen beweisen, nicht immer aufmerk-

samen und bisweilen sogar betrunkenen Publikum bremste die Entwicklung seiner poetischen Fähigkeiten, sodaß diese erst in den späten 60er und vor allem den 70er Jahren zur vollen Entfaltung gelangten.

1963 und 1964 gesellten sich in V.s Liedschaffen zu den scherzhaften Stilisierungen der Gaunerwelt bereits erste satirische Chansons: er nahm den Maoismus aufs Korn ("В Пекине очень мрачная погода...", "Есть на земле..."), versuchte sich in Märchenpersiflagen (s. unter 2.4.) oder verspottete den Antisemitismus (ПЕСНЯ ОБ АНТИСЕМИТАХ, "Он был хиругом..."). Vermutlich wäre V. jedoch ein durchschnittlicher Texter und Interpret von Autorenliedern geblieben, hätte nicht im Dezember 1963 ein Ereignis stattgefunden, das für seine weitere Laufbahn entscheidend werden sollte: V. erlebte als Zuschauer Jurij Ljubimovs Inszenierung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (*Добрый человек из Сезуана*), welche der damalige Theaterpädagoge mit seinen Studenten als Prüfungsstück des vierten Ausbildungsjahres der Ščukin-Theaterschule präsentierte.

1.1.2. PHASE II: DIE ERSTE ZEIT IM TAGANKA-THEATER (SEPTEMBER 1964 - APRIL 1966).

V. hat wahrscheinlich auch die Premiere desselben Stückes im von Ljubimov neuorganisierten Taganka-Theater gesehen und kannte einige, mit dem Theater zumindest indirekt in Kontakt stehende Schauspieler. Er bekam über Empfehlung von Bekannten im September 1964 einen Vorgesprächstermin bei Ljubimov, und beeindruckte diesen weniger durch seine Schauspielkunst, als vielmehr durch ein 40minütiges, improvisiertes Konzert. Überrascht von der Tatsache, das V. für diese Lieder sowohl Text als auch Musik selbst schrieb, nahm ihn Ljubimov am selben Tag ins Theater auf.

Wie mehreren Zeugnissen, insbesondere den Erinnerungen Demidovas, zu entnehmen ist, können die ersten Rollen (mehrere kleine Rollen im *Guten Menschen*, der Dragoneroffizier in der eilig zusammengestellten Dramatisierung von Lermontovs *Герой нашего времени*, die man V. in diesem für ihn neuen, jedoch bereits seit Jahren eingespielten Kollektiv übertrug) als Mißerfolge gewertet werden. Erst die poetischen Collagen *Антимиры* (nach Gedichten von Andrej Voznesenskij) im Februar 1965 und *Павшие и живые* (November 1965), sowie die Dramatisierung von John Reeds Revolutionsroman *Десять дней, которые потрясли мир* (April 1965) gaben V. die Gelegenheit, eigene sowie fremde Lyrik in Form von Chansons auf der Bühne zu interpretieren. Er wurde nun zu einem gleichberechtigten Mitglied des jungen Theaters, das inzwischen

durch seinen eigenständigen Weg Aufsehen erregt hatte und dessen Vorstellungen bereits in diesen Jahren restlos ausverkauft waren.

Wenn man die Texte V.s, die vor seinem Eintritt ins Taganka-Theater entstanden, mit jenen vergleicht, die er nach 1964 schrieb, kann man N. Krymova nur zustimmen, wenn sie behauptet, V. sei ein "durch das Theater geborener Dichter"¹. Wie auch in Ljubimovs Memoiren bestätigt wird, bestand in den 60er Jahren eine Interaktion zwischen dem Taganka-Theater und den avantgardistischen Dichtern Rußlands: die Taganka interessierte sich für moderne Lyrik im Hinblick auf mögliche Inszenierungen, wodurch Dichter angezogen und aufgewertet wurden. Später werden poetische Vorstellungen, wie die Majakovskij-Collage *Послушайте!* oder Esenins *Пугачев* (beide 1967), in denen V. führende Rollen innehatte, seinen Blick auf die Lyrik des XX. Jahrhunderts verändern.

Während V. in diesen Jahren seinen Weg im künstlerischen Bereich fand, stand diesem Erfolg ein Mißerfolg auf der privaten Ebene, nämlich das Scheitern der Beziehung mit Ljudmila Abramova², gegenüber. Dieser Ehe waren 1962 und 1964 zwei Söhne, Arkadij und Nikita, entsprossen. Es ist auffällig, daß dieser Abschnitt von V.s Leben in seinem Chansonwerk, sieht man von der Widmung eines Chansons³ für seinen Sohn Arkadij ab, im Werk keinen erkennbaren Niederschlag gefunden hat.

¹Н.Крымова, "О Высоцком", *Аврора* 1981.8, 112.

²Ebenso wie das Jahr der Eheschließung ist auch das Scheidungsdatum unklar. Während die "Характеристика" vom 1.2.1976 (s. Abbildung nach dem Kapitel 1.1.6.) das Jahr 1966 angibt, Vysockijs Vater hingegen 1965 (Соч90,10), spricht L.Abramova von 7 gemeinsam verbrachten Jahren (vgl. "Вл.Высоцкий: эпизоды творческой судьбы", *Студенческий меридиан* 1989.12, 49, sowie *Факты его биографии*, 17), an anderer Stelle (*Факты...*,13) nennt sie Februar 1970 als Scheidungsdatum. Dies widerspricht wiederum der "Характеристика", in der die Eheschließung mit M.Vlady mit 13.1.1970 datiert ist, sowie der Vorbemerkung in derselben(!) Publikation, in welcher angeführt wird, Abramova sei von 1961 (?) bis 1968 V.s Frau gewesen. Dazu im Gegensatz steht die Aussage der Freundin von L.Abramova, Elena Vladimirovna Ščerbinovskaja, V. und L.Abramova hätten 7 Jahre gemeinsam verbracht; vgl. "Вл. Высоцкий: эпизоды творческой судьбы", *Студенческий меридиан* 1989.12, 49. L.Abramova selbst nennt nirgends ein genaues Scheidungsdatum, spricht jedoch in einem Interview davon, daß sie zur Zeit der Scheidung im Krankenhaus lag, dieses für einen Tag verlassen durfte, jedoch erst im Februar 1970 entlassen wurde (vgl. "Мы расстались по-хорошему...", *Семья* 1990.30, 9). Demzufolge wäre die Scheidung im Winter 1969/70 (!) erfolgt, wobei als *terminus ante quem* der 13.1.1970, der Tag der Eheschließung mit M.Vlady, angenommen werden muß.

³ОЛОВЯННЫЕ СОЛДАТИКИ (1969).

1.1.3. PHASE III: DER DURCHBRUCH IN FILM, THEATER UND CHANSON (MAI 1966 - MITTE 1973).

1966 legte V. den Grundstein zu weiteren Erfolgen: Im Mai sah man ihn zum ersten Mal auf der Taganka in einer Hauptrolle - der Achtundzwanzigjährige spielte in Brechts Galilei die Titelpartie und verwandelte sich vor dem Publikum ungeschminkt innerhalb von zwei Stunden vom jungen Forscher bis zum Greis. Mit dieser schauspielerischen Leistung erzielte er bei Publikum wie Kritik einen einstimmigen Erfolg, sieht man von einigen wenigen gehässigen Artikeln in der Tagespresse ab, die darauf abzielten, das Taganka-Theater zu vernichten¹. Im Sommer 1966 wurde er zu Dreharbeiten für den später als *Вертикаль* auf der Kinoleinwand präsentierten Film engagiert und bekam dort die Möglichkeit, in seiner Rolle eigene Chansons zu singen, was ihm wiederum zwei Jahre später zu seiner ersten Single-Platte (*Песни из кинофильма "Вертикаль"*) verhalf. Im Dezember 1966 kam schließlich der bereits im Jahr zuvor gedrehte Kriegsfilm *Я родом из детства* auf die Leinwand, in dem V. zum ersten Mal als Schauspieler einige Chansons interpretieren konnte.

Auch das Jahr 1967 kann, verglichen mit vielen früheren Jahren, als Erfolg verbucht werden. V. vermochte in der poetischen Collage *Послушайте!*, in der er einen der vier Majakovskijs spielte, zu überzeugen und lernte dank dieser Inszenierung ihm bisher verborgene Aspekte dieses von offizieller Seite sehr einseitig propagierten Autors kennen, dessen Werk auf sein eigenes dichterisches Schaffen immer stärkeren Einfluß gewinnen sollte. Auch die Verkörperung des Chlopuša in Esenins Poem *Пугачев* (November 1967) war V. geradezu auf den Leib geschrieben und wurde von der Kritik positiv aufgenommen; so lobte der Dichter David Samojlov in einem Artikel in der *Литературная газета* das Gefühl der beiden Hauptdarsteller V. und Gubenko für "das lautliche und rhythmische Element der Verse und deren Verbindung mit der Emotionalität der Eseninischen Dichtung"². Im Kino konnte V. mit der männlichen Hauptrolle in Kira Muratovas Streifen *Короткие встречи* überzeugen, auch wenn weder dieser Film, noch die früher erwähnten *Я родом из детства* und *Вертикаль* Meisterwerke der Filmkunst darstellen.

¹ Ю.Зубкова, "Поиски на Таганке", *Советская культура*, 10.12.1966 und И.Вишневская, "Жизнь Галилея", *Вечерняя Москва*, 13.6.1966; zitiert nach *Студ. меридиан*, 1990.3, 42.

² Д.Самойлов, "Что такое поэтический театр. Жизнь стиха на сцене", *Литературная газета*, 10.1.1968, 8.

So fruchtbar das Jahr 1968 für den Schauspieler V. war, so wenig sichtbar waren dessen Erfolge: das Stück *ЖИВОЙ* (nach einer Novelle von B. Možaev), für das V. probte, wurde, ebenso wie der Film *Интервенция*¹, von der Zensur verboten. Der einzige sichtbare Erfolg war die Freigabe des Films *Служили два товарища*, in dem V. in brillanter Manier einen weißen Offizier spielte und diesen auch sympathisch zeichnete. Die Folge war eine geheime Direktive der Filmbehörden, V. von nun an nur noch positive Rollen zu verleihen, um zu verhindern, daß dank V.s Beliebtheit Feindbilder positiv dargestellt würden.²

Obwohl sich die Erfolge mehrten, häuften sich in V.s Leben auch von der Zensur und den sowjetischen Produktionsbedingungen verursachte Mißerfolge: In einem Film wurden seine Lieder nachvertont und man hörte statt der rauhen Stimme V.s eine zarte Tenorstimme, in viele Filme wurde nur ein Teil der von V. speziell dafür geschriebenen Chansons aufgenommen, was für V. neben einer künstlerischen Enttäuschung auch finanzielle Nachteile brachte. Andererseits gelang es V. im Unterschied zu anderen, ebenso bekannten oder bekannteren Barden wie Okudžava, Gorodnickij, Kim oder Vizbor, das unausgesprochene, doch real existierende Verbot, Konzerte zu geben, in Form von Abenden, die unter dem Titel "Treffen mit dem Schauspieler" liefen, zu umgehen. Dabei waren ihm einerseits das Theater, andererseits verschiedene Kulturmanager, allen voran sein Verwandter Pavel Leonidov, der die Allunionsgastspielvereinigung des Kulturministeriums der RSFSR leitete, behilflich.³ Da derartige Auftritte vor bisweilen mehreren Tausend Zuhörern die Anfertigung von privaten Aufnahmen in einem Maß begünstigten, von dem seine Kollegen nur träumen konnten, errang V. binnen kürzester Zeit - auch dank seiner Arbeit in Film und Theater - eine immense Popularität in fast allen Schichten der Bevölkerung.

Mit V.s steigender Bekanntheit war aber auch ein zunehmender Arbeitsaufwand verbunden: Theaterproben und -aufführungen, Konzerte, zahllose Besorgungen für Freunde und Verwandte, um diesen alltägliche Probleme abzunehmen, Geburtstagsfeiern und Jubiläen engten V. in seinem primären Anliegen, dem dichterischen Schaffen, weitgehend ein, und es blieb meist nur die Nacht, um neue Gedichte zu schreiben und zu vertonen. V.s intensives Leben sowie seine zunehmende Vorliebe für den Alkohol bewirkten nicht nur eine Vernachlässigung der familiären Bezie-

¹Beide werden erst in den späten 80er Jahren der Öffentlichkeit zugänglich werden.

²Mündliche Mitteilung meines Informanten G. und zweier weiterer Informanten.

³Vgl. dessen o.e. Buch *Владимир Высоцкий и другие*, in dem ein lebendiger Einblick in die Konzerttätigkeit V.s vermittelt wird.

hungen, sondern auch ständigen Geldmangel, dem er durch die erwähnten Konzerte nur teilweise zu Abhilfe zu verschaffen vermochte. Immer wieder wurde V. außerdem auf Grund von Alkoholexzessen die ohnehin karge Monatsgage eines Schauspielers von 130 auf 110 Rubel gekürzt.

In diese Zeit fällt V.s, nach dem Zeugnis einiger Freunde schon seit einigen Jahren ersehnte¹, Bekanntschaft mit dem Idol der sowjetischen Jugend der Endfünfziger und 60er Jahre, der französischen Filmschauspielerin russischer Herkunft Marina Vlady (eig. Marina Vladimirovna Poljakova, bzw., laut Paß, de Poliakoff). Wenn aus der heutigen, insbesondere aus der sowjetischen, Sicht M. Vlady fast im Schatten ihres Mannes steht, so muß hier auf die damalige Situation hingewiesen werden: Die 29jährige M. Vlady kam 1967 zum Moskauer Filmfestival mit dem Ruf eines Superstars und lernte einen Schauspieler mit dem Ruf eines *хулиган* kennen, der mit krächzender Stimme vorwiegend als ordinär und obszön empfundene Lieder sang.² Dazu kommt das politisch-soziale Moment: Vlady ist eine reiche Französin, die - trotz ihrer Sympathien für die KPF, die etwas später in einen kurzen "Flirt" (Vlady)³ mit dieser Partei mündeten - den kapitalistischen Westen verkörperte. Folgerichtig kam es zum Konflikt mit V.s Vater, der Vlady rundweg ablehnte und des öfteren grob beschimpfte, während sich V.s Mutter weitgehend neutral verhielt. Der schon zitierte P. Leonidov hat zwar formal recht, wenn er behauptet, V. habe von Vlady nur den Auslandspaß (nicht aber Kinder) bekommen, übersieht jedoch dabei eine Reihe von Aspekten, wie Vladys positiven Einfluß auf V., die Eröffnung einer neuen Welt, die V. zu kultureller Konfrontation, und damit zu einem Infragestellen der eigenen Weltansicht und Werte zwangen und so zu einer wesentlichen Horizonterweiterung verhalfen.

Im Theater übernahm V. 1968 die durch den Abgang von Nikolaj Gubenko⁴ zum Sovremennik-Theater frei gewordenen Rollen. Dazu kamen 1968 Proben für das schon erwähnte Stück *ЖИВОЙ*, 1970 Proben für die poetische Collage *Берегите ваши лица!*, sowie seit 1969 die Einstudierung der Titelrolle in Shakespeares *Hamlet*, der wohl wichtigsten Rolle in V.s Leben. Nach mündlichen Aussagen Ljubimovs und Veniamin

¹Dafür sprechen sowohl dem Verf. gegenüber gemachte Mitteilungen einiger Freunde, wie auch im Bereich des Werks die Erwähnungen M. Vladys in den lang vor der Bekanntschaft V.s mit Vlady geschriebenen Chansons БАЛ-МАСКАРАД und БАНЬ - КА ПО-БЕЛОМУ. Über die Widmungen an Vlady s. u. 2.2.

²Die Bekanntschaftsszene hat V. später im Text СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ literarisch verarbeitet, s. auch 2.4.2.2.4.

³*Vladimir...*, 17 (russ. Übers.: 13).

⁴Heute (1993) ist N. Gubenko Kulturminister.

Smechovs wuchs V. in diese Rolle geradezu hinein und identifizierte sich auch in größerem Maß, als dies sonst in Ljubimovs Theaterschule üblich und zulässig ist, mit der von ihm gespielten Titelfigur. V. betrachtete Hamlet als die Rolle seines Lebens, und nur auf diesem Hintergrund ist es verständlich, daß zwischen ihm und seinem Freund Valerij Zolotuchin ein Konflikt ausbrach, als Ljubimov als Reaktion auf einige Disziplinosigkeiten V.s Zolotuchin vorschlug, mit den Proben für diese Rolle zu beginnen. Ljubimov wollte damit erreichen, daß das Stück auch dann gespielt werden könnte, wenn V. wieder einmal nicht oder erst im letzten Augenblick zur Aufführung erscheinen sollte. Außerdem wäre es durch eine Doppelbesetzung möglich geworden, *Hamlet* auch in jenen Wochen und bisweilen Monaten auf den Spielplan setzen zu können, während derer V. im Ausland weilte. Auf Drängen V.s, der sein Monopol unter allen Umständen behalten wollte, brach Zolotuchin jedoch die bereits in Angriff genommene Einstudierung der Rolle ab. Schließlich wurde der 29.11.1971, als V. die Premierenvorstellung im schwarzen Kostüm mit der Interpretation des Pasternak-Gedichts "Гамлет" zur Gitarrenbegleitung eröffnete, zu einem der Höhepunkte in V.s künstlerischer Karriere.¹

In der Tat kann man die Zeit von der Bekanntschaft mit Vlady bis zur ersten Auslandsreise 1973, eine von V.s Liebe zu dieser Frau besonders stark geprägte Zeit, als die quantitativ wie qualitativ fruchtbarste Schaffensperiode bezeichnen. V. spielte in unzähligen Filmen mit, von denen nur einige erwähnt wurden, schrieb außerdem Chansons für Filme und Theaterstücke, in denen er nicht mitspielte, und stand fast täglich auf der Bühne des Taganka-Theaters. Er schrieb 1967 und 1968 je über 50, in den folgenden Jahren jährlich etwa 30 Liedtexte, die er meistens auch vertonte. In dieser Phase findet man im Werk V.s mit Ausnahme der sog. "Gauenerlieder" praktisch alle Themen und Richtungen vertreten: harmlose Scherzlieder (ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ), Satiren auf den sowjetischen Alltag (ДВА ПИСЬМА, ТОВАРИЩИ УЧЕНЫЕ, ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА), literarische Parodien (ПАРОДИЯ НА ПЛОХОЙ ДЕТЕКТИВ, ЛУКОМОРЬЕ), sozialkritische Lieder ("А люди все роптали и роптали...", СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ, ПОЕЗДКА В ГОРОД), Lieder mit allgemein-philosophischem (ДАЙТЕ СОБАКАМ МЯСА, ГОЛОЛЕД, ПАРУС, КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ) oder weltanschaulichem Inhalt (Я НЕ ЛЮБЛЮ, БЕГ ИНОХОДЦА, ОХОТА НА ВОЛКОВ, ЧУЖАЯ КОЛЕЯ), lyrische Texte (ПЕСНЯ О ЗЕМЛЕ, "Люблю тебя сейчас..."), sowie Auseinandersetzungen mit dem Thema

¹Der gesungene Text umfaßte drei von vier Strophen des Originals aus *Доктор Живаго*. Über die literarische Verarbeitung des Hamlet-Stoffes durch V. s. unter 2.4.

des eigenen Todes (МОИ ПОХОРОНА, ПАМЯТНИК). Schon die Aufzählung dieser wenigen Chansons zeigt, daß es sich bei dieser Periode um das Kernstück von V.s Schaffensweg handelt: in dieser Phase wurde V. von einem originellen Liedermacher zu einem Dichter.

Doch die offizielle Kulturpolitik versagte ihm nicht nur den Titel eines Dichters, sondern sogar den eines Liedermachers. Noch immer gab es keine Konzerte, die als solche angekündigt gewesen wären, und abgesehen von den vier Chansons aus dem Film *Вертикаль* existierte auch keine Schallplatte, noch immer wartete V. auf die erste Veröffentlichung zumindest einiger Gedichte in einer zentralen Publikation, ganz zu schweigen von einem Lyrikband. Näheres über die Frage der Medienechos s. u. 1.2.

1.1.3.1. Exkurs: Der Fragebogen von 1970 - ein Persönlichkeitsprofil des 32jährigen.

Am 28.6.1970 füllte V. am Taganka-Theater einen von einem ehemaligen Angestellten des Theaters, Anatolij Men'sikov, zusammengestellten¹, an alle Schauspieler verteilten Fragebogen ("анкета"), bestehend aus 45 Fragen, aus. V. hat nach Angabe Men'sikovs die Antworten mit Hingabe und Akribie innerhalb eines Zeitraums von vier Stunden formuliert, und zwar während der Pausen eines Theaterabends, an dem *Павшие и живые* und *Антимиры* gegeben wurden.² V. spielte an diesem Abend u.a. die Rollen von Hitler und Charly Chaplin, was wohl in der Beantwortung der Fragen nach der widerlichsten historischen Persönlichkeit ("Гитлер и иже с ним, Мао"), sowie nach seinem Lieblingsfilm und dessen Regisseur ("*Огни большого города, Чаплин*") seinen Niederschlag gefunden hat.

Von den zunächst greifbaren Fassungen (v.a. Samizdat) war lange Zeit PC2,218-220 die noch am wenigsten verfälschende, auch wenn dort viele Fragen in falscher Reihenfolge angeführt werden und vor allem - aus unerfindlichen Gründen - gerade die "mutigste" Antwort V.s (und die dazugehörige Frage) fehlt: "Что бы то сделал в первую очередь, если бы ты стал главой Советского правительства? - Отменил цензуру." Seit 1987 liegt der Text in einer Zeitungspublikation, die später auch in *Вспоминая Владимира Высоцкого* nachgedruckt wurde, vor.³ We-

¹Vgl. Алла Демидова, "Роли и годы. Владимир Высоцкий на сцене театра", *Литературное обозрение* 1983.1, 89-93, hier: 90.

²Vgl. А.Меньшиков, "За то, что я нарушил тишину", *Советская Россия*, 28.6.1970. Nachgedruckt in *Вспоминая Владимира Высоцкого*, 15-18.

³*Советская Россия*, 14.6.1970. Zitiert nach *Вспоминая Владимира Высоцкого*, 12-14.

der die Zeitungspublikation noch der Nachdruck sind ganz frei von der Hand des Zensors, der es selbst 1989(!) für nötig hielt, die Antwort V.s auf die Frage nach der widerlichsten historischen Persönlichkeit auf Hitler & Cie. zu reduzieren und dabei Mao-Tse-Tung zu unterschlagen (s.o.). Selbst die Publikation des Fragebogens als (verkleinertes) Faksimile in ЯКВ88,209-211, an dessen Echtheit keine Zweifel bestehen¹, schuf keine Klarheit: Nach wie vor nicht eindeutig ist die Lesart in der Antwort auf die Frage nach den "Lieblingszügen im Charakter eines Menschen": vermutlich ist diese als "Одержимость, отдача (но только на добрые дела)" (statt не, wie in den meisten Publikationen und Samizdat-Ab-schriften) zu lesen, was einen kohärenten Sinn ergäbe.

Dieses Beispiel zeigt die *praktischen* Hindernisse bei der Erforschung des "Phänomens Vysockij". Wie man sieht, beschränkt sich der folkloristische - und fast kriminalistische - Charakter dieser Arbeit nicht auf die Variantenvielfalt der Chansontexte, sondern macht selbst vor handschriftlichen Dokumenten nicht halt.

Bei der Analyse des Dokuments fallen zunächst einige Antworten auf, die man von einem Dichter am Anfang seiner Karriere mit deutlich entwickeltem sozialkritischen Bewußtsein und dem dazugehörigen Mut - V. sang zu dieser Zeit öffentlich Chansons wie ОХОТА НА ВОЛКОВ und БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ - kaum erwarten würde. Als männliches Ideal führt er Marlon Brando an, als herausragendste historische Persönlichkeiten fallen ihm in der Sowjetunion von 1970 nur Lenin und Garibaldi ein, als Lieblingslied das sowjetische Kriegspropagandalied "Вставай, страна огромная"², mit einer Million Rubel würde er nichts Besseres anzufangen wissen, als ein Bankett zu organisieren und sein Lieblingsgemälde sei "Лунный свет" von Cuingi (Архип Куинджи), womit wohl das im Petersburger Russischen Museum hängende Bild "Лунная ночь на Днепре" (1880) gemeint ist.

Andererseits findet man aber auch originelle Antworten: Hitler wird mit Mao gleichgestellt, V.s Lieblingsdichter ist M.Bulgakov, von dem zum Zeitpunkt der Umfrage in der Sowjetunion nur eine stark zensurierte Fas-

¹Selbst dies ist nicht selbstverständlich; wie mir der derzeit beste V.-Textologe Andrej Krylov mitteilte, gibt es zumindest einen Manuskripttext mit nicht authentischem (um mit Genette zu sprechen: "allographem") Zusatz: Es handelt sich um den letzten Vers des Gedichts "Я бодрствую, но вещий сон мне снится..." - "Пусть чаша горькая - я их не обману", dessen Handschrift sich deutlich von den übrigen Zeilen unterscheidet und nach Meinung Krylovs nicht von V. stammen kann (Gespräch mit A.Krylov vom 17.8.1990).

²Titel "Священная война", Text von V.Lebedev-Kumač, Musik von A.Aleksandrov (1941).

sung von *Мастер и Маргарита*, sowie einige Theaterstücke und Erzählungen, nicht aber Meisterwerke wie *Собачье сердце* oder *Роковые яйца* erschienen waren. Sein Lieblingsstück ist Ljubimovs verbotene Dramatisierung *Живой* nach Možajevs heftig kritizierter *Povest' Iz žizni Fedora Kuзькина*¹. Seine Lieblingsdichterin ist die ebenfalls wenig konforme Lyrikerin Bella Achmadulina, als Lieblingsschauspielerin nennt er seine Kollegin Zinaida Slavina, eine nicht nur in künstlerischer Hinsicht großartige, wenn auch schwierige Persönlichkeit, als seine Lieblingsländer bezeichnet V. Polen, Frankreich und - an erster Stelle - Rußland (und nicht die Sowjetunion!). Zur Zeit des beginnenden Brežnev-Kults und der sich verschärfenden Ideologiekampagne sind auch andere "Null-Befunde" aussagekräftig: V. kenne keine hervorragenden Zeitgenossen (spricht diesen Titel also *eo ipso* auch Brežnev ab), an seinem besten Freund Valerij Zolotuchin schätzt V. an erster Stelle die Toleranz (und nicht etwa dessen klassenkämpferische Qualitäten). Sich selbst hält V. für "unterschiedlich" ("разным"), eine Qualifizierung, die wohl unter dem Einfluß von Majakovskijs auch in der Taganka-Inszenierung *Послушайте* zitiertem Aufsatz "О разных Маяковских" entstanden sein dürfte; auch in dieser Antwort ist das fehlende und von V. wohl als negativ empfundene Paradigma ("patriotisch", "kommunistisch", "klassenkämpferisch" usw.) aussagekräftiger als die Antwort. Mit ihr korreliert auch die Gegenfrage V.s zum Punkt "Wofür liebst du das Leben?", worauf V. antwortet: "Welches?". Am stärksten beeindruckt vielleicht die Antwort auf die Frage, was V. im Leben erreichen möchte; sie lautet im Original "Чтобы помнили, чтобы везде пускали" und kann nur unbefriedigend mit "daß man sich erinnern möge, daß überall Einlaß gewährt werden möge" wiedergeben werden. Mit dieser Antwort solidarisiert sich V. mit jenen Millionen, die - wie in seinem 1966 entstandenen Chanson "А люди все роптали и роптали..." - Parteibonzen, Privilegierten und Ausländern den Vortritt lassen müssen und selber in die Valutengeschäfte, Sonderverteilungsläden, Nobelrestaurants, Luxuskrankenhäuser nicht eingelassen werden, und plädiert für die Wiederherstellung des von der bolschewistischen Herrschaft bewußt völlig zerstörten Geschichtsbewußtseins der sowjetischen Bevölkerung. Weniger originell sind die übrigen Antworten, von denen hier nur zwei noch zitiert seien:

¹In *Новый мир* 1966.7. Diese Novelle konnte erst 1973 wieder unter dem Titel *Живой* erscheinen (im Sammelband *Лесная дорога*, М.1973).

Am meisten verachte V. "Dummheit, Mittelmäßigkeit, Gemeinheit"¹, als schlimmste Tragödie würde er den "Verlust der Stimme" empfinden.

Auf dem Hintergrund des Gesamtbildes, das der Fragebogen vermittelt, könnten auch die oben zitierten, auf den ersten Blick befremdenden Antworten einen anderen Stellenwert bekommen: Marlon Brando als Inbegriff der Männlichkeit, die V. selbst verkörperte, Cuingis Bild als ergreifendes Naturerlebnis (und nicht als Postkartenkitsch, als den man es oft sieht), Lenin und Garibaldi als Freiheitskämpfer, Chopin und Polen als Inbegriff des Freiheitsstrebens einer kleinen, von allen Seiten unterdrückten Nation, der V. einige Jahre später mit den folgenden Zeilen aus dem Zyklus ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА ein literarisches Denkmal setzen wird:

Хитрованская Речь Посполитая,
Польша панская, Польша битая,
Ни единожды кровью умытая,
На Восток и на Запад сердитая [...]
("Лес ушел, и обзор расширяется...")

Betrachtet man heute den besprochenen Fragebogen, muß man sich einerseits die damals beginnende politische Eiszeit vor Augen halten und andererseits V.s Antworten als eine doch eher zufällige Momentaufnahme betrachten, die einige Jahre zuvor oder danach völlig anders ausfallen hätte können. Es handelt sich bei den Antworten nicht um das Resümee einer ausgereiften Persönlichkeit; im Gegenteil, hier wird die augenblickliche Stimmung eines gerade erst zu einem gewissen Ruhm gelangten Künstlers eingefangen, der noch dazu sicherlich nicht damit rechnete, daß diese Angaben einst in einer Biographie über seine Person herangezogen würden. Freilich kann die Antwort auf die letzte Frage der "Anketa" nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich V. sehr wohl schon 1970 seiner erfolgreichen zukünftigen Laufbahn bewußt war, wenn er auf die Frage "Willst Du einmal groß [великий] sein?" kurz und bündig antwortete: "Ich will und werde es sein". Sein weiteres Schicksal sollte ihm recht geben.

1.1.4. PHASE IV: VON DER ERSTEN AUSLANDSREISE BIS ZUM ERSTEN GROSSEN ERFOLG IN FRANKREICH (MITTE 1973 - ENDE 1977).

Erst 1973 gelingt es V. nach mehrjährigem Bemühen, eine Genehmigung zum Besuch seiner Frau in Paris zu bekommen. Es muß an dieser Stelle daran erinnert werden, daß es für einen Sowjetbürger während der

¹"Глупость, серость [eig. 'Grauheit', in weiterer Folge 'Farblosigkeit', 'Mittelmäßigkeit'], гнусь".

"Stagnationsjahre" durchaus keine Selbstverständlichkeit war, seine eigene, im Ausland lebende Gattin besuchen zu dürfen. Voraussetzung für die Erlangung einer Ausreisegenehmigung ist die sog. "Charakteristik" ("характеристика"; siehe die Reproduktion einer der zahlreichen "Charakteristiken" V.s nach dem Kapitel 1.1.6.), die den Lebenslauf des Gesuchstellers, sämtliche Daten wie Nationalität, Parteizugehörigkeit, sowie eine Beurteilung des sozialen Verhaltens des Antragstellers durch den Dienstgeber umfaßte. In V.s Fall mußten vor jeder Reise die Direktion, die Parteiorganisation und das Theaterkomitee eine Empfehlung formulieren und die Daten des Fernbleibens V.s von der Arbeitsstelle angeben. Diese Charakteristik mußte anschließend vom Parteibüro des Theaters im Rahmen einer Sitzung approbiert und mit den Unterschriften des Theaterdirektors, des Parteisekretärs sowie des Vorsitzenden des lokalen Parteikomitees bekräftigt werden. Um die rechtzeitige Erledigung des Ausreisevisums durch das OVIR (ОВИР - Отдел виз и регистрации иностранных граждан) zu gewährleisten, mußte das Gesuch mindestens zwei Monate vor dem geplanten Abreisetermin eingereicht werden.

Dieser Exkurs in die nun schon historische Landeskunde soll demonstrieren, welche erniedrigenden Prozeduren sich selbst ein Schauspieler vom Rang Vysockijs jedes Mal unterziehen mußte, um für zumeist kurze Zeit sein Land zu verlassen; trotzdem gelang ihm dies - zum Teil dank der Interventionen von hochrangigen Verehrern seiner Kunst - jedes Jahr, manchmal sogar mehrmals pro Jahr. In einem etwa 1972 entstandenen Gedicht findet man eine Anspielung auf seine einschlägigen Schwierigkeiten und zugleich einen Hinweis darauf, daß auch Puškin zeitlebens Rußland nicht verlassen durfte:

Жил был один чужак
Он как-то раз в запой
Сказал чуть-чуть не так -
И стал невыездной

А может, что-то спел не то
По молодости лет [...]

Seine Frankreich-Aufenthalte verwendete V. nicht nur zum Besuch seiner Frau, sondern oft auch - mehr oder weniger legal, mit mehr oder weniger Unterstützung seitens der sowjetischen Botschaft in Paris - als "Sprungbrett" in andere Länder (u.a. 1974 - Jugoslawien, 1975 - Nordamerika, 1976 - Kanada, Marokko, 1977 - Mexiko, Tahiti u.a.). Außerdem schaffte sich V. in Paris bald einen russophonen Freundeskreis, wobei als sein engster Freund der in den frühen siebziger Jahren aus Leningrad emigrierte Künstler Michail Šemjakin zu nennen ist. V., der

offiziell immer von M. Vlady eingeladen werden mußte, wohnte oft tage- und wochenlang bei Šemjakin, der ihm die verschiedensten Facetten des Pariser Lebens näherbrachte - die heute noch legendären Besuche (bzw. Exzesse) der beiden im russischen Nobellokal "Rasputin" seien hier nur stellvertretend für andere Erlebnisse genannt. V. hat in mehreren Liedern, deren Besprechung unter 2.2. erfolgen wird, die dabei gewonnenen Eindrücke literarisch verarbeitet.

V. benützte seine Auslandsaufenthalte aber auch dazu, seinen großen Wunsch zu realisieren, die Herausgabe von Schallplatten. 1976 entstanden im Pariser Studio "Résonances" des der KPF nahestehenden Schallplattenverlags "Le chant du monde" Aufnahmen für ein Doppelalbum, das ursprünglich als Gemeinschaftsproduktion mit der sowjetischen Firma "Мелодия" geplant war. Aus den fast 30 Chansons, deren musikalisches Arrangement der in Paris lebende russische Zigeunermusiker Konstantin Kazanskij besorgte, wurde schließlich eine Langspielplatte mit 14 vom Verlag mit Rücksicht auf die sowjetischen Zensurbehörden sorgfältig ausgewählten Chansons. Zwar litt V.s Erstling, der durch verschiedene sowjetische Verzögerungsmanöver erst im März auf den (französischen) Markt kam, an einigen Schönheitsfehlern - so wird im Einleitungstext behauptet, das Taganka-Theater habe sich den Werken (?) Boulganovs ([sic]; gemeint ist wohl M. Bulgakov) verschrieben und V. spiele dort mit Erfolg den Macbeth (statt Hamlet), die etwas schwer leserlichen russischen Texte sind zum Teil fehlerhaft -, doch bedeutete das Erscheinen einer LP für V., der nach dem Zeugnis von P. Leonidov sehr auf Erfolg und Anerkennung bedacht war, eine große Genugtuung, umso mehr, als im erwähnten Klappentext noch weitere Platten angekündigt wurden¹. Statt bei "Le chant du monde" erschienen solche in den beiden Folgejahren bei den Verlagen "Polydor" und "RCA", wobei sich V. besonders über die beim erstgenannten Verlag unter dem Titel *La corde raide - Натянутый канат* erschienene Schallplatte positiv geäußert hat. Doch auch in seiner Heimat kamen 1973 eine, 1974 zwei und 1976 eine weitere Single-Platte heraus. Ohne Vysockijs Zutun brachte der traditionsreiche russischsprachige Pariser Verlag YMCA-Press 1977 unter dem Titel *Песни русских бардов* eine drei-, später vierteilige Kassettensammlung heraus, die von drei bzw. vier anhand der Aufnahmen erstellten Textbüchern begleitet wurde. Das Set umfaßte Chansons der bekanntesten russischen Barden,

¹Diese Ankündigung wurde erst posthum (1981) in Form des Doppelalbums *Le vol arrêté*, auf welchem u.a. mehrere Chansons der erwähnten Platte wiederholt werden, verwirklicht.

wobei V. mit 195 bzw. 246 Texten (Aufnahmen) bei weitem am stärksten vertreten war.¹

In diesem Lebensabschnitt feierte V. nicht nur als Sänger, sondern auch als Schauspieler seine größten Erfolge: Mit dem Theater gastierte er 1975 in Bulgarien, 1976 in Budapest und - überaus erfolgreich - am BITEF-Festival in Belgrad, dazwischen lagen unzählige Gastspiele innerhalb der Sowjetunion, die V. - trotz Behinderung seitens der Behörden - immer wieder exzessiv zu Konzerten nützte. Um sich ein Bild vom Ausmaß der Popularität V.s vor allem in der sowjetischen Provinz zu machen, sei hier auf Ljubimovs schon mehrfach publizierte Erzählung über den Einzug des Theaters in der Stadt Naberežnye Čelny anlässlich des Taganka-Gastspiels im KAMAZ-Werk im Sommer 1974 verwiesen².

Zwar konnte V. im Theater dem 1971 mit *Hamlet* errungenen Erfolg nichts Ebenbürtiges mehr hinzufügen, doch sah man ihn im Jänner 1975 in dem von Anatolij Efros inszenierten Čechovschen Stück *Вишневый сад* in der Rolle des Lopachin, wofür er viel Applaus und gute Kritiken erntete. Im Juli 1975 spielte V. in der Premiere des auf höheren Auftrag inszenierten "aktuellen" Stücks *Пристегните ремни* die Rolle eines Soldaten; das Stück wurde jedoch wegen der darin enthaltenen Kritik an den Privilegierten bald wieder vom Spielplan abgesetzt. Verschiedene Differenzen mit dem Theater, eine gewisse "Theatermüdigkeit", sowie das Bestreben, sich selbst als Regisseur zu versuchen, brachten es mit sich, daß V. ab 1975 für mehrere Jahre keine weiteren Rollen mehr übernahm. Im Rahmen seiner Tätigkeit für verschiedene Theater sind noch die für das Drama *Звезды для лейтенанта* (1975, Ermolova-Theater) und das nie zur Aufführung gelangte Stück *Авантюристы* (БДТ³, Leningrad, Proben um 1977) geschriebenen insgesamt 13 Chansons erwähnenswert. Schließlich wirkte V. 1975 an dem auf Schallplatte erschienenen Hörspiel *Зеленый фургон* mit, für das er ein Chanson schrieb und in dem mehrere der frühen Lieder Verwendung fanden. Etwas abseits stand V.s Mitarbeit an dem noch zu seinen Lebzeiten millionenfach auf zwei LPs gepreßten Hörspiel *Алиса в стране чудес* (1975), dessen Bezug zur

¹Zur Kritik dieser Sammlung s. N.N., [Rezension in] *Континент* 14.1977, 383-384; G.S.Smith, "Underground songs", *Index of Censorship* 7.1978, part 2, 67-72.

²Zu hören auf Seite 2 der Schallplatte *Светлой памяти Владимира Высоцкого*, Reklameausgabe der auf 40 Schallplatten geplanten gleichnamigen Serie, Paris-London-Moskau o.J. [ca. 1984]. Publiziert erstmals in der V. gewidmeten Sondernummer der Zeitschrift *Менестрель* vom August-September 1980, abgedruckt u.a. in ПС2, 245f.

³Большой драматический театр, das Leningrader Pendant zur Taganka, dessen künstlerischer Leiter Georgij Tovstonogov war.

Carroll'schen Vorlage an anderer Stelle (s.u. 2.4.2.4.) ausführlich behandelt werden soll.

Von Oktober bis Ende Dezember 1977 absolvierte V. ein dicht gedrängtes Programm in Paris. Am 26.10 trat er im Rahmen einer vom sowjetischen Schriftstellerverband organisierten Dichterlesung auf, an der außerdem R.Roždestvenskij, O.Sulejmenov, V.Korotič¹, M.Sergeev, R.Davojan und B.Okudžava teilnahmen. V.s Auftritt, der den Abschluß des Abends bildete, wird R.Roždestvenskij später nicht ohne Neid als "wütendes und kräftiges Ausrufungszeichen"² bezeichnen; Tatsache ist, daß den beiden Liedermachern V. und Okudžava die hauptsächliche Sympathie des Publikums galt. Im November bekam außerdem das Taganka-Theater für die *Hamlet*-Inszenierung den *Grand-Prix* der französischen Kritik für das beste ausländische Stück des Festivals "Feuilles mortes", an dem über 200 Theatergruppen teilnahmen, zuerkannt.³ Auch V.s drei Konzertabende vor jeweils mehreren Hundert Zuhörern im Kabaretttheater "Elysée-Montmartre" bekamen in Frankreich überaus gute Kritiken, was V. später in einem Konzertkommentar damit erklärte, daß sich die Franzosen dafür interessierten, "was uns bewegt und nicht in Ruhe läßt".⁴

Im Bereich des Films spielte V. Hauptrollen in den Streifen *Плохой хороший человек* (1973), *Единственная дорога* (1974), *Единственная* (1975), *Сказ про то, как царь Петр арапа женил* (1976); er schrieb für diese wie auch für die Filme *Иван да Марья* (1974), *Бегство Мистера Мак-Кинли* (1975), *Ветер надежды*, *Вооружен и очень опасен* (beide 1977) außerdem eine große Zahl an Chansons, die allerdings in vielen Fällen keine Aufnahme in die jeweiligen Filme fanden. Besonders unverständlich ist dies im Fall der Meisterwerke für die Filme *Сказ про то, как царь Петр арапа женил*, *Иван да Марья* und *Бегство Мистера Мак-Кинли*, für deren Erstellung V. besonders viel Zeit und Energie aufwandte und deren Qualität auch vom heutigen Standpunkt, sogar ohne Berücksichtigung des Bezugs zur Filmhandlung, noch überzeugen kann (s. u. 2.5.2.1.).

¹Der spätere Chefredakteur der Zeitschrift *Огонек*.

²Vorwort zu *Нерв81* u. *Нерв82*, 13, und in verkürzter Fassung in *Советская Россия*, 17.1.1982, 4.

³V. beklagt sich in Konzertkommentaren mehrmals über Versuche der sowjetischen Presse, das erfolgreiche Gastspiel von Ljubimovs Truppe in Paris, Lyon und Marseille als Mißerfolg darzustellen. Leider ist es mir nicht gelungen, die entsprechenden Artikel ausfindig zu machen.

⁴S. ПС2,214.

Die entscheidende Erfahrung der vierten Periode war die nun konkrete Bekanntschaft mit Westeuropa und in weiterer Folge mit anderen, außereuropäischen Ländern, sowie eine damit verbundene, von V. auch selbst in Gesprächen explizierte Horizonterweiterung. Bereits seine erste Auslandsreise 1973, die V. und M. Vlady in deren Peugeot über Polen und Deutschland nach Frankreich führte, inspirierte V. zum Zyklus ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА, dessen Stil, Ton und Gedankentiefe sich von allem bis dorthin Geschriebenen weit abheben.¹ Die Auslandsaufenthalte schienen auch V.s Blick auf sein eigenes Land zu schärfen, und so entstanden die Meisterwerke КУПОЛА (ПЕСНЯ О РОССИИ), die Serie ПОГОНЯ (mit der Rußland-Allegorie ДОМ), die autobiographische БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, sowie schließlich ПОБЕГ НА РЫБОК, eine expressionistische Schilderung einer Facette des stalinistischen Terrors. Im Unterschied zu früheren Jahren entstanden, zumeist angeregt durch Aufträge aus der Filmbranche, längere Zyklen, in denen V. Lyrik mit seiner eigenen Lebensphilosophie verbindet. Dies geschah im bereits erwähnten Zyklus ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА, in den Chansons für *Иван да Марья, Алиса в стране чудес, Ветер надежды*, sowie in den Balladen für *Бегство Мистера Мак-Кинли* und *Стрелы Робин Гуда*.² Völlig abseits steht der komplizierte Text ТУШЕНОШИ, der 1977 unter dem Einfluß der Kunst Michail Šemjakins entstand.

Doch auch V.s Satiren wurden durch die Einbeziehung der sowjetischen Wirklichkeit in den internationalen Kontext schärfer und komplexer - die im Unterschied zu den früheren Satiren auch wesentlich umfangreicheren Chansons ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ ЗА РУБЕЖ, СЛУЧАЙ НА ТАМОЖНЕ, ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧИ... sind die herausragendsten Beispiele dafür.

1.1.4.1. EXKURS: DIE VORAHNUNG DES TODES.

Spätestens seit 1970 begann V., sich in seinem Werk mit dem Thema seines eigenen Todes auseinanderzusetzen. Ist die Feststellung der Ich-Figur des eindeutig nicht-autobiographisch konzipierten Texts aus der Mitte der 60er Jahre "У меня было сорок фамилий..." -

¹Der erste Teil dieses unverfälschten Zyklus ("Ожиданье длилось...") sollte - wenn auch in von der Zensur verstümmelter Form - der einzige zu Lebzeiten V.s in einer zentralen sowjetischen Publikation erschienene Text V.s bleiben (in *День поэзии*, M.1975, 139-140).

²Zu den als Balladen bezeichneten Chansons der beiden letztgenannten Filme s. unter 2.5.2.

Обо мне не напишут некролог

На последней странице в углу -

noch nicht als Hinweis auf den Tod des Dichters V. zu verstehen, so könnte der um 1970 entstandene Text "Вот некролог, словно оговорка..." bzw., in einer Variante, "Будет так: некролог даст 'Вечерка'...", auch wenn er für ein Theaterstück geschrieben wurde, als Hinweis auf ein mögliches "posthumes Schicksal" aufgefaßt werden. Insbesondere der Refrain ("И тогда все поймут, кого потеряли/ И осудят ее, это точно") hätte nur schwer ohne autobiographischen Bezug entstehen können, auch wenn diesem Moment im Text funktional keine Bedeutung zukommt.

Ausführlicher und deutlicher beschäftigte sich V. mit dem Thema des eigenen Todes erst wieder 1973, zunächst mit dem Entwurf "Когда я отпою и отыграю...". V. beschreibt darin, wie das lyrische Ich versucht, vor dem mit der Sense wartenden Tod zu fliehen und so die Freiheit zu erreichen:

Я перетру серебряный ошейник
И золотую цепь перегрызу,
Перемахну забор, ворвусь в репейник,
Порву бока - и выбегу в грозу!

Die Vorahnung des frühen Todes veranlaßte ihn, zur selben Zeit mit dem Chanson ПАМЯТНИК eine wesentlich konkretere Todes- und vor allem Jenseitsvision zu formulieren. Darin findet man sowohl eine Einschätzung seines Lebens, wie auch eine detaillierte Vision dessen, wie Verwandte und Kulturfunktionäre damit beschäftigt sein würden, den Dichter in das Prokrustesbett der Sowjetliteratur hineinzuzwängen. Weitere Anmerkungen zu diesem Gedicht, insbesondere zu seiner Verankerung in der literarischen Tradition, siehe unter 2.4.3.

In "Общаюсь с тишиной я..." (1976), einer literarischen Verarbeitung eines durch eine Alkoholvergiftung verursachten Krankenhausaufenthalts, äußerte sich V. noch deutlicher, indem er für sein Leben die Metapher des zu Ende gehenden russischen Alphabets wählte:

Жизнь алфавит, я где-то
Уже в "це", "че", "ша", "ще" -
Уйду я в это лето
В малиновом плаще.

Ob "малиновый плащ" hier eher als "himbeerfarbener Mantel", möglicherweise als Metapher für ein (rotes) Leichentuch zu sehen ist, oder vielmehr mit positiven Inhalten assoziiert werden kann (vgl. die Wendungen "не жизнь, а малина", "разлюли-малина" - beide:

'angenehmes, leichtes Leben', "быть в малине", 'in der Wolle sitzen'¹, "малиновая жизнь", 'ein gutes Leben'² u.a.), bleibt dabei offen.

Ähnliche Hinweise auf den Tod findet man in den Gedichten der letzten Lebensjahre immer häufiger. So heißt es im Gedicht "Мой чёрный человек в костюме сером...":

И лопнула во мне терпенья жила,
И я со смертью перешел на "ты".

Im Gedicht "Меня опять ударило в озноб..." wird der Kampf des lyrischen Sprechers mit seinem zweiten Ich, einem behaarten, bösen Flegel, beschrieben, und es heißt resignierend: "Пусть жизнь уходит, ускользает, тает".

Auch wenn V., nach dem Zeugnis von M. Vlady, nicht an ein Leben im Jenseits glaubte³, muß ihn diese Frage zumindest interessiert haben; nicht umsonst war bereits in den 60er Jahren das Scherzlied über die Religion der Hindus (ПЕСЕНКА О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ) entstanden. V.s eigene Jenseitsvision bildet das 1978 in zwei unterschiedlichen Varianten entstandene Chanson РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ. V. zeichnet das Paradies in der ersten Variante als Treffpunkt einer Gaunerbande ("Здесь малина, братва, нас встречают малиновым звоном⁴"), in der zweiten Variante entpuppt sich das verschlossene Paradies mit seinen gefrorenen Äpfeln als Lagerterritorium ("зона"). Die Auflösung (im Sinne von *dénouement*) ist dialektisch: Die Ich-Figur wird im Jenseits erschossen und kehrt damit auf die Erde zurück, wo es sie wieder ins Jenseits ziehen wird. Diesen Drang zu Vergangenen aktualisierte der Dichter durch eine Anspielung auf sein ebenfalls mit der Todesproblematik verknüpftes Chanson КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ (s. unter 2.1.). Die Tatsache, daß wir es bei РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ mit dem bei V. seltenen Fall einer vollständigen, auch inhaltlichen, Überarbeitung eines schon fertigen Chansons zu tun haben, spricht für die intensive Beschäftigung des Autors mit dem Thema des Lebens nach dem Tod.

Eng mit dem Thema des Todes ist auch V.s Beunruhigung darüber verbunden, nicht genügend Zeit für seine künstlerischen Pläne zu finden. Diesbezüglich äußerte sich V. im oben besprochenen Fragebogen ("Was

¹J.Pawlowsky, *Russisch-deutsches Wörterbuch*, Riga-Leipzig 1900, 653.

²Vgl. *Словарь русского языка АН СССР*, т.6, вып.1, Л. ²1932, 111.

³Vgl. *Vladimir ...*, 269 (russ. Übers. 163).

⁴Hier wird das Lexem "малина" ("gutes Leben", s.o., hier wohl eher in seiner gaunersprachlichen Bedeutung, 'Bandentreffpunkt', verwendet) mit dem literatursprachlichen, ja poetischen Ausdruck "малиновый звон", der einen hellen, klaren, musikalischen Ton bezeichnet, kontrastiert.

fehlt dir am meisten? - Zeit"¹); und auch in einem Interview, das er 1978 dem Fernsehstudio von Pjatigorsk gab, lautete die Antwort auf die - unerwartete - Frage, welche Frage er sich selbst stellen möchte: "Wieviele Jahre, Monate, Wochen, Tage und Stunden habe ich noch übrig. Diese Frage möchte ich mir stellen, genauer gesagt, auf sie eine Antwort finden."² In diesem Kontext sind auch die Chansons КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ, in welchem das lyrische Ich den hastigen Lauf der (wohl vom Schluß des ersten Teils der *Мертвые души* inspirierten) Pferde bremsen möchte, НЕ... ДО..., das von einem Menschen handelt, der nichts zu Ende brachte, sowie der Text Я НЕ УСПЕЛ zu sehen.

Am deutlichsten sprach V. von seinem Tod, als er ihn schon vor Augen hatte und am 11.7.1980 M.Vlady seine Abschiedszeilen vorlas.³ Hier weist der Dichter unzweideutig auf sein baldiges Ende hin und zieht in der Schlußstrophe eine Art Bilanz über sein bisheriges Leben und Schaffen:

Мне меньше полувека - сорок с лишним
Я жив, двенадцать лет тобой храним.⁴
Мне есть что спеть, представ перед всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед ним.

Wie wir gesehen haben, stellt der eigene Tod für V. zumindest in den letzten beiden Phasen seines Schaffens ein für das Werk reales und wichtiges Element dar. Auf den folgenden Seiten soll gezeigt werden, daß die Feststellung Mandel'stams, derzufolge "man den Tod eines Künstlers nicht aus der Kette seiner schöpferischen Errungenschaften ausschließen"⁵ dürfe, auch für das Phänomen V. Gültigkeit besitzt.

1.1.5. PHASE V: DIE LETZTEN JAHRE (1978-1980).

"Seine zwei oder drei letzten Jahre waren von Traurigkeit und Mutlosigkeit gekennzeichnet. Er lebte jeden Tag, als wäre es der letzte, trank enorm viel und redete sich ein, daß ihm der Alkohol beim Schreiben helfe. [...] Wenn er nicht trank, schrieb er geniale Verse."⁶

¹ *Советская Россия*, 28.6.1970. Nachgedruckt in *Вспоминая Владимира Высоцкого*, 13.

² ПС2.227 und *Живая жизнь*, 1.

³ Vgl. *Vladimir...*, 265 (russ. Übers.: 160).

⁴ Bzw. "Я жив, тобой и господом храним". Zur textologischen Problematik dieses Verses sowie der Frage der Widmung s. 2.2.2.2.1.

⁵ "Смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений." Zitiert nach Н.Струве, "К юбилею Н.С.Гумилева", *Вестник Р.Х.Д.* 146.1986, 4.

⁶ У.Лиубимов, *Le feu sacré*, 124.

So charakterisiert Ju.Ljubimov den Lebensabend V.s, den dieser auch als solchen empfand. Bereits 1978 zieht V. in einem Gedicht eine Art Bilanz über sein Leben:

Стареем, брат, ты говоришь,
Вот кончен он, недлинный
Старинный рейс Москва-Париж,
Теперь уже недлинный.

[...]

Стареют все - и ловелас,
И Дон Жуан, и греи¹ [...]

V., der Inbegriff für Männlichkeit und Jugend, sieht beides gefährdet und ist weder auf die Beeinträchtigung seiner Gesundheit noch auf die bei ihm früh einsetzenden Begleitumstände des Alterungsprozesses² vorbereitet. Einer der Gründe dafür, den Ljubimov nicht kennen konnte, ist V.s Bekanntschaft mit Drogen und seine zunehmende Abhängigkeit von ihnen. Dieses Faktum seiner Biographie, im Westen zum ersten Mal durch M. Vladys Buch (1987) ausgesprochen, wurde der sowjetischen Öffentlichkeit, sieht man von Vladys Übersetzung 1989 ab, erst im August 1990 durch das Zeugnis zweier Ärzte in der Presse bekannt gemacht³. Damit wurde ein Aspekt von V.s Persönlichkeit verschwiegen, ohne dessen Kenntnis Gedichte wie das folgende, das möglicherweise unter Drogeneinfluß entstand, sicher aber eine durch Drogen bedingte Wirklichkeitserfahrung spiegelt, kaum verstanden werden können:

Мне снятся крысы, хоботы и черти. Я
Гоню их прочь, стена и браня,
Но вместо них я вижу виночерпия.
Он шепчет: "Выход есть: [...]"
Я - снова я, и вы теперь мне верьте, я [...]

War das *alter ego* des frühen Lieds "И вкусы, и запросы мои странные..." aus dem Jahr 1966 noch ein harmloser Scherz, so ist die Ich-Entzweiung unter dem Einfluß von (literarisierten) Halluzinationen dies kei-

¹V. bezieht sich hier auf den äußerlich unverändert jugendlichen, moralisch aber verfallenen Titelhelden von O. Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray*, dessen Inhalt V. sowohl durch die Lektüre, wie auch möglicherweise durch Mejerhol'ds 1915 gedrehten gleichnamigen Film kennt. Über die intertextuelle Funktion der zwei Erwähnungen D.Grays in V.s Werk s. 1.1.3.2.

²M. Vlady spricht u.a. von Impotenz, vgl. *Vladimir....*, 237, was in der russischen Übersetzung beschwichtigend und verharmlosend mit "Abkühlung" ("охлаждение") wiedergegeben wird, s. М.Влади, *Владимир....*, 145.

³S. [Валерий Перевозчиков], "Так умирал Высоцкий" [Interview mit den Ärzten Leonid Sul'povar und Anatolij Fedotov], *Столица* 1990.1 (август), 41-45.

nesfalls. Ein weiteres Gedicht ("Меня опять...", 1979), in dem dieses andere Ich bedrohliche Züge annimmt, kann ebenfalls unter diesem Aspekt betrachtet werden:

Меня опять ударило в озноб,
Грохочет сердце, словно в бочке камень.
Во мне сидит мохнатый, злобный жлоб,
С мозолистыми, цепкими руками.

[...]

Мне тесно с ним, мне с ним неволю...

Он кислород вместо меня хватает¹!

Einige Strophen später wird die Beziehung zu Narkotika klarer ausgedrückt:

Я в глотку, в вены яд себе вгоняю -

Пусть жрет, пусть сдохнет, - я пережитрил.

Es stellt sich die Frage, welches Interesse Hunderte von (angeblichen) Freunden und selbsternannten guten Bekannten V.s hatten, dieses tragische Faktum seiner Biographie lange Jahre selbst vor ausländischen Journalisten als Geheimnis zu hüten. Bereits im Juli 1981, als ich zum ersten Mal die Bekanntschaft einiger V.-Kenner machen konnte, wurde mir von mehreren von ihnen hinter vorgehaltener Hand davon berichtet; einer von ihnen, Grigorij Antimonij (G.), ein ehemaliger Neurologe, erzählte mir sogar Details von V.s Sucht: er habe die Narkotika ausschließlich in der Sowjetunion erhalten, sei einmal am Flughafen in Šeremet'evo bei der Ausreise zur Leibesvisitation gebeten worden, habe aber die eingesteckten Ampullen in seinen Händen auf dem Weg zur Kabine noch rechtzeitig zerdrücken können und sich dabei Schnittwunden zugezogen. Außerdem sei es sehr schwer gewesen, V. zu behandeln, da er - im Unterschied zu westlichen Süchtigen, die zumeist auf ein Präparat spezialisiert seien - zu sich nahm, was er gerade bekommen konnte usw. Es drängt sich die Vermutung auf, daß auch in der russischsprachigen Presse des westlichen Auslands eine Art *gentlemen's agreement* bestand, V.s Namen mit derartigen Wahrheiten nicht zu kompromittieren.

Auf dem Hintergrund dieser Entwicklung ist auch die künstlerische Biographie zu sehen. Zunächst begann in V.s Leben das Theater eine immer geringere Rolle zu spielen; seit dem *Kirschgarten* (1975) war V. in keiner größeren Rolle mehr engagiert, sieht man von der nach wenigen Proben bühnenreifen freien Collage *В поисках жанра* ab: in diesem Stück sollte nach einer Idee Ljubimovs jeder Schauspieler Gelegenheit haben, sein eigenes Können zu zeigen, und V. sang darin vier Chansons.

¹In ССП88,2,422 "глотает".

Nach den Erinnerungen A. Demidovas entfernte sich V. in den letzten Jahren zusehends vom Theater und probte sogar die von ihm selbst ausgewählte Rolle des Svidrigajlov (in der Dramatisierung von "Преступление и наказание") ungern¹. Auch Ljubimov gegenüber erwähnte V., daß er "derzeit" wenig Freude an seiner Tätigkeit am Theater habe², worauf Ljubimov, der von V.s Wunsch, einmal selbst ein Stück zu inszenieren, wußte, ihm den Vorschlag einer gemeinsamen Inszenierung unterbreitete. Im selben Gespräch äußerte V. den Vorschlag, die Rolle des Boris Godunov zu spielen: "Das wird mir gut tun. Ich habe meine Gesundheit verloren und keine Kräfte mehr."³ Diesem Vorhaben sollte der Tod zuvorkommen; Ljubimov wird das Stück erst 1981 inszenieren, doch sollte es von der Zensur verboten werden.

Trotz dieser Umstände erwies sich die Premiere von *Преступление и наказание* im Februar 1979 für V. als Erfolg; dazu gesellten sich andere Erfolge außerhalb des Theaters. In den von A. Ėfros inszenierten Hörspielen *Martin Eden* (nach Jack London, als Schallplatte 1979 erschienen) und *Незнакомка* (nach Aleksandr Blok, Schallplatte 1980) ist V. in den Hauptrollen zu hören. 1979 verkörperte V. die Hauptrolle in S. Govoruchins TV-Film *Место встречи изменить нельзя* (gezeigt 1980), in der TV-Verfilmung von Puškins *Маленькие трагедии* spielte V. unter der Regie von Michail Švejcer die Rolle des Don Juan. Ende 1979 begann V., mit A. Demidova ein Stück von Tennessee Williams zu proben, konnte den Plan jedoch nicht zu Ende führen. In einem weiteren Anlauf, sich als Regisseur zu versuchen, der Arbeit am Drehbuch zum geplanten Film *Зеленый фургон*, stand V. sein Freund Igor' Ševcov zur Seite. Wie Ėduard Volodarskij schreibt, arbeitete V. an einem Drehbuch mit dem Titel *Венские каникулы*, doch blieben die beiden letztgenannten Projekte unvollendet.⁴

Wie sehr V. zum "Idol Nr. 1" der sowjetischen Jugend avanciert war, bewiesen ihm selbst die endlosen Beifallsstürme während der sich häufenden Konzerte in der Sowjetunion und unzählige Einladungen, denen er nur zum Teil Folge leisten konnte. Allein im Jahr 1979 trat er mehrmals in den Städten Moskau, Jaroslavl', Tiflis, Iževsk, Minsk, Dubna, Navoi,

¹Vgl. Алла Демидова, "Роли и годы. В.В. на сцене театра", *Лит. обозрение* 1983.1, 93.

²Vgl. Y. Lioubimov, *Le feu sacré*, 124. Das Gespräch dürfte 1979 oder 1980 stattgefunden haben.

³Ebda.

⁴E. Volodarskij hat das Drehbuch posthum fertiggestellt und 1989 publiziert (Ėдуард Володарский, В.В., *Венские каникулы*, М.: Союзинформкино 1989).

Protvino, Glazov und je einmal in Voronež, Novgorod und Ufa auf. Im Ausland erreichten die drei in Frankreich erschienen Schallplatten trotz der Sprachbarriere gute Verkaufsziffern, im Jänner 1979 wurde V. anlässlich einer Amerikatournee, die ihn in 8 Städte der USA sowie nach Toronto führte, von der dortigen Emigration stürmisch gefeiert, im Juli trat er in Rom, im Dezember 1979 ein weiteres Mal in Toronto erfolgreich auf. 1980 erhielt V. bei einem Theaterfestival in Polen einen Preis für die Darstellung des Hamlet. 1979 konnte V. sogar erstmals eine von ihm selbst, wenn auch nach Auskunft von Viktor Erofeev nur oberflächlich, redigierte Textsammlung von 17 Chansontexten im verbotenen Literatur-almanach *Метрòполь*¹ unterbringen und diesen im selben Jahr in den USA in gedruckter Form erscheinen sehen. Die Mitwirkung an diesem prestigeträchtigen Kulturereignis rückte den Barden in die Nähe von Kulturschaffenden wie Achmadulina, Voznesenskij, Iskander, Aksenov und Inna Lisnjanskaja, in ein Spektrum also, das von angepaßter Kritik bis zum Dissidententum reichte.

Als weniger erfolgreich erwies sich die weitere Entwicklung im Bereich der Schallplatten: in der Sowjetunion nahm 1979 die erste LP lediglich bereits auf Singles erschienene Nummern wieder auf (MEJI79), während in den USA gegen den Willen V.s und ohne dessen Wissen ein Raubdruck des New Yorker Konzerts, sowie in Kanada eine weitere, nicht genehmigte LP erschienen.

Doch der Schein der Erfolge trügt: V. war zu diesem Zeitpunkt bereits ein psychisch wie physisch gebrochener Mensch und konnte sein aussichtsloses Rennen gegen den Tod nur durch hypertrophierte Aktivitäten verdecken - Aufnahmen, Proben, Theateraufführungen, Konzerte. Nach den Abendveranstaltungen schrieb er oft bis zum Morgengrauen, rauchte und trank viel, schlief kaum. Im Juli 1979 erlitt er auf dem Markt der mittelasiatischen Stadt Bucharra einen Herzstillstand, und der herbeigeeilte Freund und Arzt Anatolij Fedotov konnte ihn in letzter Sekunde durch eine Koffeininjektion, Herzmuskelmassage und Mund-zu-Mund-Beatmung retten.² Angesichts des sich rapid verschlechternden Gesundheitszustands des Künstlers versuchte A.Fedotov im Jänner 1980 eine Entwöhnungskur, die jedoch V.s psychische Abhängigkeit von Drogen nicht aufzuheben vermochte.³ Gerade aus Paris zurückgekehrt, spielte V.

¹ Ann Arbor: Ardis 1979. V.Erofeev, der mir diese Information im Frühjahr 1990 gab, war einer der Herausgeber des Almanachs.

² "Так умирал Высоцкий", 44. Etwas anders bei Vlady, *Vladimir...*, 238; wieder anders in der russischen Fassung, *Владимир...*, 146.

³ Так умирал Высоцкий", 45.

am 13. und 18.7.1980 in erschöpftem Zustand den Hamlet, in der letzten Woche seines Lebens bestritt er noch vier Konzerte, war jedoch beim letzten physisch nicht mehr in der Lage, zu singen. Er wollte sich entschuldigen lassen, das Publikum forderte ihn jedoch auf, sich wenigstens kurz auf der Bühne zu zeigen. V. kam dieser Bitte nach, las eine Stunde lang Gedichte, und verließ die Bühne in gerade noch lebendigem Zustand.¹ Wie schon einige Jahre zuvor, versuchte ein Team des Moskauer Sklifosovskij-Spitals, eine Entziehungskur einzuleiten. A.Fedotov erinnert sich: "Es war geplant, den Apparat zu ihm aufs Sommerhaus zu bringen. [...] Ich blieb mit Volodja allein, er schlief schon. Dann löste mich Valera Janklovič ab. Am 24. hatte ich Dienst. Um ca. 8 Uhr ging ich in die Malaja Gruzinskaja². Er fühlte sich sehr schlecht. [...] Da sagte er zu Nina Maksimovna: - Mama, ich sterbe heute...".³ An diesem Abend rief V. seinen Freund, den Regisseur G.Poloka, an und sang ihm am Telefon sein neuestes, für einen Film bestimmtes Chanson unter dem Titel НАШЕ ПРИЗВАНИЕ vor.⁴ Nach Mitternacht kam A.Fedotov zurück und löste seinerseits V.Janklovič ab. Er gab dem schwer leidenden V. eine Spritze mit einem Schlafmittel, dieser schlief ein, und um ca. 3 Uhr schlief Fedotov selbst für kurze Zeit ein. Als er um halb fünf aufwachte, war V. tot. Im Protokoll wurde als Todesursache "akute Herzinsuffizienz im Entzugszustand" angegeben.⁵

1.1.6. NACHBEMERKUNG.

Das in den Medien nicht angekündigte Begräbnis V.s am 28.7.1980, an dem trotzdem mehrere Zehntausend Menschen einen Trauerzug vom Taganka-Theater zum Vagankovskoe-Friedhof bildeten, wurde vielfach beschrieben und mit dem Begräbnis von Edith Piaf oder etwas geschmacklos - demjenigen Stalins verglichen. Vielerorts ist über die "Lawine an Publikationen" zu lesen, die der Tod V.s ausgelöst hat, oftmals ist über das Auftauchen zahlreicher "posthumer Freunde" gewettert worden. Hier sei nur auf ein Moment, das ich in den Publikationen vermisste, hingewiesen.

¹Diese Informationen entnehme ich der unpublizierten Arbeit von Igor' D'jakov, *Судьба и песни*, ca. 1981.

²Die Wohnung, in der V. mit seiner Mutter lebte.

³Так умирал Высоцкий", 45.

⁴Es ist mir nicht gelungen, zu klären, ob es sich bei dem in ЯКД88,231 abgedruckten Text ГИМН ШКОЛЕ um dieses Lied handelt.

⁵Так умирал Высоцкий", 45.

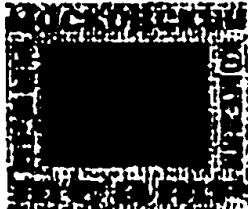
Kurz nach dem Ableben V.s wurde von zahlreichen Menschen aus seinem Umkreis ein Phänomen beobachtet, dessen Zeuge ich selbst bis zu einem gewissen Grad wurde: Mit dem physischen Verschwinden der Person V.s stieg die Popularität seiner Künstlerpersönlichkeit, wie auch seiner Chansons geradezu über Nacht sprunghaft an. Menschen, die sich vor V.s Tod darüber beklagten, daß V. seit Jahren keine interessanten Chansons mehr geschrieben habe, Kreise, in denen es zum guten Ton gehörte, V. zu ignorieren, besannen sich plötzlich auf sein Werk und begannen von neuem, seine - auch frühen, bis dahin in weiten Schichten der Bevölkerung verpönten - Lieder zu hören und bald danach in Form von überall aus dem Boden sprießenden Samizdat-Sammlungen zu lesen. Selten hat der Tod eines Dichters den Blick auf sein Werk derart verändert, wie dies bei V. der Fall war.

Um den durch den Tod herbeigeführten Umschwung in seiner ganzen Tragweite zu erfassen, ist es notwendig, sich kurz die Reaktionen zu vergegenwärtigen, die V.s Schaffen zu Lebzeiten des Künstlers in und außerhalb der Sowjetunion hervorrief.



Vladimir Vysockij und Marina Vlady (Marina Vladimirovna Poljakova)

Главное управление культуры
Исполкома Моссовета



НА ТАГАНКЕ

г. Москва, ул. Чкалова, 76

№ 97

1. 1976 г.

Тра 212-61-51, 212-73-50

Х А Р А К Т Е Р И С Т И К А ВЫСОЦКОГО ВЛАДИМИРА СЕМЕНОВИЧА

Высоцкий Владимир Семенович, 1938 года рождения, русский, беспартийный, женат, брак официально оформлен в г. Москве 13 января 1970 года с французской подданной де Полякофф Мариной-Катрин, имеет двоих детей от первого брака (Аркадий № 1962 г. рождения, Никита - 1964 г. рождения, брак с Абрамовой Лидией Владимировной расторгнут в 1966 г.). Образование высшее - окончил Школу-студию МХАТ им. Вл. И. Немировича-Данченко в 1960 г. и был принят в труппу театра им. А. С. Пушкина, где работал один год. Затем снимался в кино: "Карьера Димы Горина", "Хозяин тайги", "Служили два товарища", "Вертикаль" и др.

В 1964 г. В. С. Высоцкий был принят в труппу Московского театра драмы в комедии на Таганке. За время работы в театре сыграл центральные роли в спектаклях: "Добрый человек из Сезуана", "Герой нашего времени", "Антимиры", "Десять дней, которые потрясли мир", "Павшие и живые", "Жизнь Галлея", "Пугачев", "Послушайте", "Тамлет", "Вишневый сад", "Пристегните ремни".

Участие В. С. Высоцкого в этих спектаклях во многом определило их высокий идейно-художественный уровень. Образы созданные В. С. Высоцким отличаются психологической достоверностью, яркой художественной выразительностью. За исполнение Галлея В. С. Высоцкий был удостоен диплома I степени на фестивале "Театральная весна - 1969 г." В. С. Высоцкий является автором ряда песен к спектаклям театра принимает участие в концертах, выступает по радио и телевизионных передачах. Принимает активное участие в шефских концертах театра.

В. С. Высоцкий выезжал во Францию к жене в 1973, 1974, 1975 г.г. замечаний по поездкам не имеет.

Дирекция, партийная организация и местный комитет театра рекомендуют В. С. Высоцкого для поездки во Францию к жене на срок с 30 марта по 11 мая 1976 года.

Характеристика утверждена на заседании партбюро театра протокол № 6 от 1 апреля 1976 года.

Директор театра

Лупак

Н. Л. ЛУПАК.

Секретарь партбюро

Томши

Б. А. ГЛАГОЛИН.

Председатель местного

Беляев

Д. В. БЕЛЯЕВ.

Die "Charakteristika" -
eine der Bedingungen für die Genehmigung einer Auslandsreise

1.2. DAS ECHO.

"Пророков нет в отечестве своем"
(Vysockij, "Я из дела ушел...")

1.2.0. DIE BEDEUTUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN QUELLEN.

In diesem Kapitel soll dem Leser ein kurzer Überblick über die Reaktionen auf V.s dichterisches Werk, die zu seinen Lebzeiten im In- und Ausland erschienen, vermittelt werden. Für eine Beschränkung auf die Zeit bis Juli 1980 sprechen zweierlei Umstände: *Erstens* die Authentizität der in diesen Materialien fixierten Eindrücke und Aussagen, - sie sind zur damaligen Zeit noch nicht von jener häufigen Trübung des Blickes auf den Dichter geprägt, die oft durch das Ableben eines Autors entsteht und die jahrzehntelang die kritische Literatur über ihn beeinflussen kann. Bei der Beurteilung der in der Sowjetunion zu V.s Lebzeiten über ihn erschienenen Literatur darf allerdings nicht übersehen werden, daß die Kritiker bisweilen zu Opfern äußerer Zensur wie auch der damit verbundenen Selbstkontrolle ("внутренний редактор") wurden. Trotzdem stellt jede zu V.s Lebzeiten über diesen geschriebene Zeile ein relativ unverfälschtes Zeugnis dar und erscheint mir daher wertvoller als mancher verklärte posthume Kommentar, mag dieser auch, wie es seit etwa 1986 der Fall ist, von der Zensur weitgehend unberührt sein.

Ein zweiter Beweggrund für die Sichtung des kritischen Echos ist der Umstand, daß die zu Lebzeiten erschienenen Publikationen besser als posthume Erinnerungen und Analysen in der Lage sind, den schwierigen kulturellen und politischen Kampf, den V. zeitlebens mit dem offiziellen Sowjetstaat führen mußte, zu illustrieren und verständlich zu machen. Da auch heute noch die entsprechenden Materialien in unzähligen, oft peripheren Zeitschriften verstreut und daher dem westlichen Leser kaum zugänglich sind, erscheint es zweckmäßig, einen *tour d'horizon* über die von mir im Laufe der Jahre zusammengetragenen Seiten zu unternehmen. Es muß darauf verzichtet werden, die inzwischen unübersehbar gewor-

dene posthum erschienene Literatur¹ zu besprechen; dies wäre das Thema einer eigenen, umfangreichen Arbeit. Einen kurzen Überblick über die weitere Entwicklung nach 1980 findet der Leser unter 1.2.3.

1.2.1. SOWJETISCHE REAKTIONEN ZU LEBZEITEN VYSOCKIJS.

1.2.1.0.

Die spezifischen Verhältnisse der sowjetischen Kulturpolitik - und dies gilt besonders für die Brežnev-Ära - brachten es mit sich, daß der Zugang eines Kuschtschaffenden zu den staatlich kontrollierten Medien, wie es im Fall V.s Schallplatten, Filme, Bücher, Radio sind (bzw. hätten sein können), nur über die offizielle Anerkennung des jeweiligen Künstlers zu erreichen war. Wurde diese versagt, war der Künstler auf die Verbreitung seiner Werke durch private Kanäle angewiesen und in seinem Erfolg zumindest behindert, auch wenn dieser Prozeß dialektisch umschlagen konnte: So setzten sich etwa die Chansons eines der wichtigsten sowjet-russischen Barden, Aleksandr Galič, trotz und wohl auch *wegen* ihres absoluten Verbots durch. Die im vorliegenden Kapitel beschriebenen Reaktionen konnten also Auswirkungen auf Leben und Werk V.s haben und dürfen daher bei der Untersuchung seines Schaffensganges nicht unberücksichtigt bleiben.

V. akzeptierte in vieler Hinsicht die skizzierten Spielregeln und war zeitlebens um offizielle Anerkennung bemüht; er wünschte sich, seine Gedichte gedruckt zu sehen, bemühte sich um die Herausgabe seiner Schallplatten, versuchte immer wieder, seine Chansons in Filmen und Theaterstücken unterzubringen.² In einem Gespräch, das der französische Sänger Maxime Le Forestier mit V. in der Sendung "La chanson" des Senders "France-Musique" führte, charakterisierte V. die Lage folgendermaßen:

¹Um sich das quantitative Verhältnis der vor und nach 1980 erschienen Arbeiten zu V. vor Augen zu führen, werfe man einen Blick auf die am Ende des Bandes *Владимир Высоцкий: Исследования и материалы*, Воронеж: Изд. Воронежского унив. 1990, 178-191, abgedruckte, von L.Tomenčuk zusammengestellte Bibliographie zur Sekundärliteratur über V. Eine noch ausführlichere Bibliographie vom selben Autor findet man in: *В.С.Высоцкий. Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник*. Воронеж: МО "Резонанс" 1990, 68-89.

²Auch A.Galič berichtet in einem Tondokument von einem ähnlichen Wunsch in Form eines Traums, in welchem er über den Kalininprospekt spazierte und im Geschäft "Мелодия" seine Schallplatte liegen sah ("Черновик эпитафии", 2. Schallplatte des Doppelalbums *Александр Галич, Мелодия 1989, М 60 48609 000*).

"Unsere mit der Kultur betraute Obrigkeit ist an das Autorenlied nicht gewöhnt, obwohl in der ganzen Welt Chansons gesungen werden. Und so werde ich gewissermaßen dafür kritisiert, daß ich, wie es heißt, nicht die stimmlichen Fähigkeiten mitbringe, außerdem heißt es, daß sich die Themen, die ich besinge, nicht für Lieder eignen."¹

Daß diese Zusammenfassung der Schwierigkeiten, denen V. begegnete, nur als euphemistisch bezeichnet werden kann, soll in der folgenden Besprechung der Reaktionen auf sein Schaffen, die zu V.s Lebzeiten in sowjetischen Medien erschienen, gezeigt werden.

1.2.1.1. Das publizistische Echo.²

V. sang bereits über vier Jahre, wenn auch vorwiegend in privatem Kreis und nur vereinzelt halböffentlich, seine Chansons, als der erste mir bekannte Artikel zum Autorenlied in der Zeitschrift *Октябрь* aus der Feder des Leningrader Philologen Jurij Andreev erschien.³ Bereits im Untertitel entschuldigt sich Andreev gleichsam für die Ungewöhnlichkeit des von ihm gewählten Themas: "Что поют? Неужели о современных менестрелях?", und auch die Redaktion der Zeitschrift verabsäumt es nicht, den Beitrag als "Diskussionsgrundlage" zu bezeichnen, was einer Distanzierung von dessen Inhalt gleichkommt. Der Autor, der sich übrigens erst wieder nach V.s Tod zu diesem Thema zu Wort melden wird, bringt es zuwege, 26 Vertreter des modernen Chansons in einem Absatz aufzuzählen, dabei jedoch V. unerwähnt zu lassen. Nach einer sehr kritischen Auseinandersetzung mit Okudžavas "pazifistischen" Liedern taucht der Name V.s allerdings in einem Nebensatz auf: "Wenn wir mit aller Ehrerbietung mit B. Okudžava polemisieren, wenn wir, unter Beachtung der üblichen Anstandsnormen, Vysockij dafür tadeln können, daß seine böse Parodierung der Psychologie der Gaunerwelt [блатного мира] bisweilen als Romantisierung dieser Welt aufgefaßt wird, so existieren daneben auch solche Autoren, zu denen man am liebsten scharf

¹Tonbandmitschnitt (aus meinem Archiv) einer Radiosendung des Programms "France-Musique" vom Sommer 1977, dessen genaues Datum angesichts des damaligen Bummelstreiks der Rundfunkproduzenten heute nicht mehr feststellbar ist.

²Der Schwerpunkt der folgenden Darstellung liegt auf Beiträgen, die in einigermaßen zentralen Publikationsorganen erschienen und denen daher eine gewisse Breitenwirkung zukam.

³Ю. Андреев, "Что поют? Неужели о современных менестрелях?", *Октябрь* 1965.1, 182-192, im folg. zitiert nach dieser Ausgabe. Nachgedruckt in *Литература и современность. Статьи о литературе 1964-65гг.*, сб.6, М.: Худ. лит. 1965, 257-279.

und wütend Stellung beziehen möchte. Ich möchte ihre Namen nicht nennen, doch muß ihr 'Werk' kommentiert werden."¹

Auch wenn V.s frühe Chansons hier abgelehnt werden und ein Teil des Liedschaffens von Okudžava verurteilt wird, zeugt der Artikel insgesamt von einem gewissen Verständnis für das im Entstehen begriffene Genre. Einige Monate später erschien in der *Литературная газета* ein Artikel des bekannten Musik- und Kulturkritikers L.Pereverzev, in dem dieser ebenfalls gegen die Affinität der Lieder V.s zur Lager- und Gaunerfolklore Stellung bezieht, zugleich aber den Vorschlag unterbreitet, die besten Bardenlieder (zum ersten Mal taucht hier der Ausdruck "бард" bzw. "бардовские песни" auf) via Schallplatten und Fernsehen zu popularisieren.²

In den folgenden beiden Jahren wurde bzw. blieb es um die Bardenbewegung in der Presse still, sieht man von der begeisterten Rezension einer Veranstaltung im Moskauer "Дом актера" ab, anlässlich derer V. sein vielseitiges Talent präsentierte. Die Rezensentin L.L'vova äußert sich über V.s Chansons wie folgt: "Dann kamen Lieder zur Gitarrenbegleitung, für die er selbst die Musik und die Gedichte schreibt und so ungewöhnlich singt, schreiend ["броско"], offen, ohne falsches Pathos, in eiligem Tempo, ohne zu verschmaufen."³ Es war dies das erste publizierte Echo auf V.s Art, Chansons zu interpretieren.

Doch die Zeit arbeitete gegen V., und 1968 fand das Klima der beginnenden politischen Eiszeit auch in einigen gegen V. und die Barden insgesamt gerichteten Publikationen einen Niederschlag. Der zeitliche Zusammenfall all dieser Veröffentlichungen, mit denen plötzlich ein Generalangriff gegen V.s Lieder gestartet wurde, läßt Rückschlüsse auf eine von oben gelenkte Aktion zu: Am 12.12.1967 hatte A.Asarkan in der *Комсомольская правда* den Artikel "Что мы поем?" veröffentlicht, am 31.5.1968 erschien in der Zeitung *Советская Россия* der Artikel "Если друг оказался вдруг..." von V.Potapenko und A.Černjaev, denen am 9.6. im selben Organ "О чем поет Высоцкий?" folgte, gezeichnet vom Lehrer G.Mušta und dem Journalisten A.Bondarjuk. Stellvertretend für die anderen soll der letztgenannte Artikel hier kurz referiert werden.

Die beiden Autoren werfen V. vor, in den Liedern, die er nur für Ausgewählte singe, "unter dem Deckmantel der Kunst Spießbürgertum, nied-

¹Ebda, 190.

²Л.Переверзев, "Современные 'барды' и 'менестрели'", *Лит. газета*, 15.4.1965.

³Л.Львова, "Азарт молодости", *Советская культура* 17.6.1967, 1. Über die Entstehung dieses Artikel s. ein Interview, das P.Leonidov mit der Autorin, die inzwischen L.Žukova heißt, führte (N.N., "Разговор с Лидией Жуковой", *Лит. зарубежье*, Спец. выпуск памяти Высоцкого, 1980.13-14, 4).

rige Gemeinheiten und Sittenlosigkeit" zu verherrlichen. V. singe "im Namen von Alkoholikern, Strafgefangenen, Kriminellen, lasterhaften und minderwertigen Menschen [und] verkommenen Halunken". Besonders scharf kritisieren die Autoren V.s ПЕСНЯ О ДРУГЕ ("Мой друг уехал в Магадан..."); sie stellen es dem ebenfalls von V. stammenden Lied mit dem gleichen Titel aus dem Film *Вертикаль* ("Если друг оказался вдруг...") gegenüber und bedauern, daß dem Autor V. der Held des ersten Liedes näher stehe als derjenige des zweiten: Der erstgenannte Held fuhr nach Magadan, aber - "wie sich V. anzuspieren beeilt, 'nicht in der Strafkolonne' (не по этапу)". V. wird mangelnde Ehrfurcht vor den Leistungen des Sowjetvolks im Zweiten Weltkrieg sowie vor den Werken Majakovskijs¹ unterstellt, statt dessen präsentiere er die Kriegsveteranen als ehemalige Kriminelle, zeige eine zersetzende Haltung gegenüber dem Gesetz und verstümmele seine Muttersprache bis zur Unkenntlichkeit. Die Autoren schließen ihr Pamphlet mit Tolstojs Worten von den geistigen Giften, die im Unterschied zu den stofflichen Giften durch ihren Geschmack nicht abstoßend, sondern bisweilen anziehend wirkten, sowie mit dem Hinweis auf das schädliche Gedankengut, das sich hinter V.s Texten verberge. Schließlich wird bedauert, daß V.s Schauspielerkollegen diesem nicht rechtzeitig Einhalt geboten hätten, da V. doch seine Lieder mit einer [wem?] "fremden Stimme" singe.²

Ohne auf die Mißverständnisse, z.B. die Verkennung der *skaz*-artigen Charakterisierung des Erzählers und die Funktion der Personenrede, einzugehen, oder mit dem primitiven Niveau des Artikels zu polemisieren, sei zumindest erwähnt, daß ein Teil der Chansonzitate, mit denen die Autoren ihre Thesen untermauern, nicht von V. stammt. Ein im Artikel angeführtes Zitat stammt aus dem schon damals bekannten Chanson "Я старый сказочник..." von Jurij Kukin, ein anderes ("Зато мы делаем ракеты...") aus dem nicht weniger bekannten Chanson "Про технолога Петухова" von Jurij Vizbor.

Da der Artikel immerhin in einem vom ZK der KPdSU sanktionierten, meinungsbildenden Massenblatt mit einer Auflage von über 2 Millionen³

¹Zum Majakovskij-Zitat aus dem Chanson О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ s.u. 2.1.

²"... и очень жаль, что его товарищи по искусству вовремя не остановили его, не помогли ему понять, что запел он свои песни с чужого голоса" (Мушта/Бондарюк, "О чем поет Высоцкий", *Сов. Россия*, 9.8.68). Gemeint ist wohl eine Stimme sozial und ideologisch fremder Elemente, also des Klassenfeinds im marxistischen Verständnis.

³Die nächste, mir zur Verfügung stehende Auflagenzahl betrifft das Jahr 1975: 2,7 Millionen Exemplare (Angabe im Impressum).

erschien, kann angenommen werden, daß seine Tendenz die damalige Parteilinie in der Kulturpolitik widerspiegelte. Der Ton dieser ersten offiziellen Reaktion auf das Liedschaffen V.s wurde denn auch von anderen Zeitungen bereitwillig aufgenommen: Eine Woche später erschien in der zumindest vom Leserprofil her als Jugendzeitung zu bezeichnenden *Комсомольская правда*, deren Auflage damals ein Vielfaches der *Советская Россия* betrug¹, ein vom Tjumener Korrespondenten der Zeitung, R.Lynev, gezeichneter Artikel unter dem Titel "Was steckt hinter dem Lied?"² Lynev verwendet als Aufhänger die Geschichte von der Verhaftung eines Spekulanten, der sich durch die Vervielfältigung privat hergestellter Tonbandaufnahmen von fragwürdigen Liedern bereichert habe und stützt sich dabei im wesentlichen auf den am 14.6.1968 in der Zeitung "Тюменский комсомолец" erschienenen, nicht gezeichneten Artikel "Крик моды за трещину"³. Ohne V. zu nennen, zitiert Lynev teilweise fehlerhaft - vorwiegend aus dessen Liedschaffen und identifiziert dabei, wie auch schon Mušta/Bondarjuk, den Helden mit seinem Autor: "Ihnen [den Helden der zitierten Chansons] steht ein anderer Heldentyp nahe, der sich als [...] Beurteiler der moralischen Werte unseres Lebens aufspielt: 'Würde man Gogol' über unser ärmliches Leben erzählen' u.ä. Dabei rufen die *einen* Barden 'S.O.S.', wieder *andere* meinen, es wäre besser, 'sich wie ein U-Boot auf den Grund zu legen, damit man nicht angepeilt werden könne'"⁴. Die Verbreitung derartiger Lieder bezeichnet Lynev als "Liederrowdytum" ("песенное хулиганство"), das "eine der Formen der geistigen Vergiftung der Jugend" darstelle. Der Autor berichtet weiters von einem Komsomol-Abend, an dem in Anwesenheit einiger Anhänger der Bardenbewegung einstimmig (!) die Abfassung eines Briefes zur Verurteilung solcherartigen Liedschaffens beschlossen worden sei; auch der Schauspieler Suren Kočarjan⁵ wird mit seiner Forde-

¹ 1973: 9 Millionen Exemplare (Angabe im Impressum).

² Р.Лынев, "Что за песней?", *Комсомольская правда*, 16.6.1968.

³ Nachgedruckt in *Вагант* 1990.10,15.

⁴ "И рассказать бы Гоголю/ про нашу жизнь убогую" - Zitat aus V.s Chanson ПРО ПСИХОВ; "S.O.S." - Titelvariante von V.s Chanson СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ; das dritte Zitat stammt aus V.s Chanson "Сыт я по горло, до подбородка...".

⁵ *Комсомольская правда*, 28.4.1968, zitiert nach dem mit "Радио Свобода, Мюнхен" gezeichneten Artikel "Самодетельные песни в Советском Союзе" in *Русская мысль*, 22.5.1969, 4. Ich konnte vorläufig nicht eruieren, ob es sich bei Suren Akimovič Kočarjan (geb. 1904) um einen Verwandten von V.s Freund Lev(on) Kočarjan handelt. Es würde ein bezeichnendes Licht auf das Verhältnis der Generation V.s zu deren Vätern werfen.

rung nach Maßnahmen gegen all jene, "die das Lied zugrunde richten", zitiert. Obwohl V. als Autor der meisten Zitate nie genannt wird, kann man diese Ausführungen angesichts der von Lynev selbst festgestellten massenhaften Verbreitung von Tonbandgeräten und -bändern und des damit verbundenen hohen Popularitätsgrads V.s als offene Schmähchrift gegen dessen inoffizielle Chansons ansehen.

Es scheint, als habe sich damals in Tjumen' ein Zentrum des Kampfes gegen das Chanson neuen Typs herauskristallisiert, denn bereits drei Wochen später erschien in der *Тюменская правда* eine inhaltlich ähnlich gelagerte Stellungnahme, deren Titel sogar wörtlich eine Formel des Artikels von Mušta/Bondarjuk ("С чужого голоса") wiederaufnahm und von einem hochgestellten regionalen Parteifunktionär unterfertigt war.¹ Hier ereifert sich der Autor dermaßen gegen die Barden Vysockij, Kljačkin, Nožkin und Kukin (denen er als positives Beispiel "Okudžava, Jakuševa, Gorodnickij und Visbor [sic, statt richtig Vizbor]" gegenüberstellt), daß er in seiner Anhäufung politischer Schlagworte die Vorzeichen verwechselt: "Sie strengen sich über alle Maßen an, um ihre Anhänger vom ideologischen Kampf des sozialen Fortschritts und der imperialistischen Reaktion abzubringen."² Die Barden hätten nicht begriffen, wie stark sich der internationale Klassenkampf verschärft habe und würden daher zu ideologischen Diversanten³, welche die "Seelen" der heranwachsenden sowjetischen Jugend "verkrüppelten".

Dieser Text gab seinerseits das Modell für einen weiteren, Ende August erschienenen Artikel ab, der sein Vorbild schon im Titel nur geringfügig modifizierte: "Да, с чужого голоса!" nennt sich dieses neuerlich gegen V. gerichtete Pamphlet⁴, das - dem Ton nach zu schließen - vermutlich von einem hohen Parteifunktionär verfaßt wurde. Es ist dies eine Polemik gegen den "uneinsichtigen", also Vysockij verteidigenden,

¹Е.Безруков, "С чужого голоса", *Тюменская правда*, 7.7.1968, 2. Bezrukov zeichnet als der zweite Sekretär des Stadtkomitees des Tjumenener Komsomols.

²"Они из кожи лезут, чтобы утащить своих почитателей в сторону от идеологической борьбы социального прогресса и империалистической реакции." (ebda). Man wird unweigerlich an jene, angeblich wahre Anekdote erinnert, in der Teilnehmer einer offiziellen sowjetischen Demonstration ungehindert ein Transparent mit der Losung "Смерть врагам капитала" tragen konnten (erzählt von E.Étkind anlässlich eines Seminars).

³"Diversant: [...] (bes. DDR) jemand der Diversion betreibt, Saboteur"; s. *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim u.a.: Dudenverlag²1989, 353.

⁴С.Владимиров, "Да, с чужого голоса!", *Тюменская правда*, 30.8.1968; zitiert nach Л.Томенчук, "Краткая библиография", in: В.В., *Исследования и материалы*, 179.

Studenten Viktor Kalašnikov, dessen Leserbrief jedoch nur in einigen Zitaten wiedergegeben wird. Auch in diesem Artikel bedient sich der Autor verschiedenster Quellen, um V. zu verunglimpfen. So werden V. Textpassagen zugeschrieben, von denen eine von A.Galič und eine andere von Ju.Vizbor stammt.

Auch die Musikpublizistik trug ihren Teil zur Kampagne gegen V. bei, indem sie ihm (und A.Galič) die Verbreitung von Propaganda, das Säen von Zweifel, geistigen Defaitismus und die Verschwendung ihres jugendlichen Potentials unterstellte.¹

Diese Kampfansage kam insofern zu spät, als sich V. inzwischen bereits von seiner *Blat*-Phase² entfernt hatte und längst andere Chansons sang. Andererseits hatten die beschriebenen Schmähchriften in der Sowjetpresse aber den Effekt, V.s Ruf als Sänger der deklassierten Randschichten der Gesellschaft zu festigen, ein Klischee, das V. in seinem Streben nach breiter und offizieller Anerkennung noch lange hinderlich sein sollte.

An diesem Bild konnten weder die zahlreichen positiven Echos auf V.s Erfolge in Theater und Film³, noch einige, in der Öffentlichkeit allerdings wenig registrierte, Publikationen von Chansontexten, oder ein von Verständnis und Sachkenntnis gezeichneter Artikel der Theaterwissenschaftlerin N.Krymova⁴ in der Zeitschrift *Советская эстрада и цирк* etwas ändern. Angesichts der Tatsache, daß es sich bei diesem Aufsatz um die erste - und für viele Jahre einzige - seriöse, wenn auch kurze Reaktion auf V.s Liedschaffen handelt, soll er hier kurz referiert werden.

Vor allem gebührt Krymova das Verdienst, die Spezifik V.s im Rahmen des Autorenlieds sowie den Einfluß der Ljubimovschen Dramaturgie auf V.s Liedschaffen schon 1968 erkannt zu haben. Im Unterschied zur sowjetischen Variétébühne ("эстрада") sei nun endlich ein "Chanson-

¹Vgl. В.Кухарский, "В интересах миллионов", *Советская музыка*, 1968.10, 2-10, zitiert nach G.S.Smith, *Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*, Bloomington: Indiana University Press 1984, 52. Der Artikel, insbesondere die Angriffe gegen V., wird ebenfalls referiert im o.a. Artikel "Самодельные песни в Советском Союзе", *Русская мысль*, 22.5.1969, 4.

²Zu diesen Liedern s. 2.5.5.

³Z.V. А.Марьямова, "С Арбата на Таганку", *Юность* 1965.7; Т.Чантурия, "Высота всегда впереди", *Молодость Грузии*, 2.7.1966; В.Фролов, "Открытия и надежды", *Юность* 1966.10; Д.Самойлов, "Что такое поэтический театр. Жизнь стиха на сцене", *Литературная газета*, 10.1.1968; N.N., "Лауреаты юбилейного [1967-го] года", *Московский комсомолец*, 27.3.1968, andere nachgedruckt in *Вагант* 1990.8,13-15.

⁴Н.Крымова, "Я путешествую и возвращаюсь...", *Советская эстрада и цирк* 1968.1, 6-8.

nier [...] unseres Typs" aufgetaucht, der den Gedichttext in den Vordergrund stelle und trotzdem das Chanson untrennbar mit diesem verbinde. Krymova bewertet V.s Lieder, die sie als "dramatische Monologe", "kleine Dramen" und sogar "Brecht'sche Songs auf russischem Boden" bezeichnet, höher als seine Schauspielkunst. Diese Chansons seien dank der "synthetischen Kunst" des Taganka-Theaters geboren; überspitzt könnte man, ausgehend von Krymovas Beobachtungen, sagen, die Lieder V.s seien die logische Konsequenz von Ljubimovs Schritt weg von Stanislavskij und - mit Hilfe von Mejerchol'd und Vachtangov - hin zum Straßen- und Volkstheater. Dieses Theater brauche "nur einen Teppich und einen Zuseher, den Rest schafft die Kunst des Schauspielers und die Phantasie der Anwesenden", schreibt Krymova, und fügt in bezug auf V. hinzu: "Oder ein Mikrofon, wenn es schon von der modernen Technik erfunden wurde. Und eine Gitarre natürlich."¹

Wenn Krymova auf den Einfluß der "уличная манера исполнения" hinweist, meint sie damit nicht nur Brechts Straßentheater, sondern auch die Gauner- und Lagerfolklore, eines der vielen sowjetischen Tabus der damaligen Zeit. V. sei typisch russisch, mutig, intellektuell, kompromißlos in seiner Suche nach Fragestellungen und Lösungen. "Vysockij denkt so, wie heute die Besten seiner Generation denken und suchen. Ohne Furcht und Scheu präsentiert er in der Hoffnung, verstanden zu werden, dem Zuseher das Resultat seiner Suche", heißt es abschließend im V. gewidmeten Teil des Artikels, der sich außerdem mit der Bühnenkunst von Sergej Jurskij und Vladimir Recepter auseinandersetzt. Ohne Übertreibung kann gesagt werden, daß darin ein Großteil derjenigen Gedanken vorweggenommen wurde, die bis heute die Leitmotive der meisten V.-Würdigungen bilden. Umso bedauerlicher ist es, daß diese 1968 erschienene Arbeit zu Lebzeiten V.s kaum Beachtung fand.²

Auch wenn es paradox klingen mag, doch mit den besprochenen Artikeln ist der Großteil der Reaktionen auf V.s Chansons zu dessen Lebzeiten erwähnt. Nach 1968 wurde V. als Autorensänger konsequent totgeschwiegen, und nur wenige, vom heutigen Standpunkt aus völlig unbedeutende Publikationen durchbrachen diese Mauer des Schweigens: 1969 wurde V. noch einmal in einem Vortrag am 4. Kongreß des Komponistenverbandes mit einigen Sätzen erwähnt³, 1974 publizierte eine Zeitung

¹Ebda, 8.

²Dies hängt sicher auch mit der geringen Auflage der Zeitschrift *Советская эстрада и цирк* (1975: 75.000) sowie deren Leserprofil zusammen.

³Д.Кабалевский, "О массовом музыкальном воспитании. Доклад на IV съезде Союза композиторов СССР", *Советская музыка*, 1969.3, 2-14, über Vysockij: 10-11.

des fernen Ostens einen Artikel über V. als Chansonsänger¹, 1975 äußerte sich ein Student der Universität Voronež in der lokalen Universitätszeitung begeistert über drei Single-Schallplatten und forderte neben weiteren Schallplatten auch die baldige Veröffentlichung eines Gedichtbandes mit Texten des Barden.²

Einen späten Ableger der (mißglückten) Negativ-Kampagne des Jahres 1968 stellte ein 1973 in der damals kaum gelesenen Zeitung *Советская культура*³ veröffentlichter Artikel⁴ über V.s Konzerttätigkeit in Novosibirsk dar. V. wird darin weniger vorgeworfen, daß seine Lieder "ihrer literarischen Qualität nach" nicht alle gleichwertig seien - ein Kritikpunkt, der später zu einem fast obligatorischen Topos werden sollte -, sondern vor allem, daß er innerhalb von 4 Tagen 16 Konzerte bestritten habe, wobei dem Leser vorsichtshalber unterschlagen wird, daß diese sämtlich ausverkauft waren und dadurch dem krisengeschüttelten Theater halfen, seinen Mitarbeitern die Gehälter auszubezahlen.⁵ Im Anschluß an den Artikel schließt sich ein Vertreter der für derartige Konzerte verantwortlichen Organisation "Росконцерт" der Kritik an: derartige Konzerte seien illegal, da ein Künstler nur ein Konzert pro Tag geben dürfe. Abgesehen davon schein V. nicht auf der Liste derjenigen Künstler auf, die über eine amtliche Berechtigung zur Abhaltung von Solokonzerten verfügten. Man kann hinzufügen, daß sich an diesem Umstand bis zum Tode V.s nicht ändern wird.

Es ist bezeichnend, daß das Echo auf V. als Film- und Theaterschauspieler wesentlich lebendiger und positiver ausfiel, als die Reaktionen auf V. als Liedermacher. Allen voran wären die begeisterten Rezensionen auf die *Hamlet*-Premiere von K.Ščerbakov (1971)⁶ und A.Anikst (1972)⁷ zu

¹Ю.Шмаков, "Звучащий нерв струны", *Молодой дальневосточник* (Хабаровск), 17.2.1974, zitiert nach Л.Томенчук, "Краткая библиография", in: В.С.Высоцкий, *Исследования и материалы*, Воронеж 1980, 179.

²А.Скобелев, "Три пластинки Владимира Высоцкого", *Воронежский университет* 21.1.1975.

³Auflage 1973: 400.000 Exemplare.

⁴М.Шлифер, "Частным порядком", *Советская культура*, 30.3.1973.

⁵In einem Briefentwurf an die Kulturarbeitsabteilung des Moskauer Stadtkomitees der KPdSU stellt V. die Umstände dieser Konzertreise richtig, vgl. А.Крылов [Hrsg.], "В.Высоцкий: 'Для народа, который я люблю'. Письма из архива", *Знамя* 1990.7, 229-230.

⁶К.Щербак, "Гамлет. Трагедия Шекспира на сцене театра на Таганке", *Комсомольская правда*, 26.12.1971.

erwähnen, ein weiterer Artikel von N.Krymova über den Filmschauspieler V.(1974)¹, sowie ein Überblick über V.s Filmrollen aus der Feder von I.Rubanova (1975), der zwei Jahre später in Form einer ausführlichen Würdigung von V.s Filmschaffen in überarbeiteter Fassung als Broschüre herausgegeben wurde². Es darf hier der Verdacht ausgesprochen werden, daß die von den Kulturbehörden ausgegebene Direktive lautete: Um vom Barden V. abzulenken, möge er als Schauspieler in den Vordergrund gestellt werden. Sollte dies so gewesen sein, ist die Rechnung nicht aufgegangen.

Von den immer zahlreicher werdenden Publikationen über den Schauspieler V. soll hier noch ein umfangreicherer, in der angesehenen Zeitschrift *Театр* erschienener Aufsatz von M.Bork aus dem Jahre 1977 erwähnt werden³, da sich dieser, wenn auch völlig unbefriedigend, u.a. mit V. als Chansonsänger beschäftigte. So befremdend Borks Einschätzung auch heute klingen mag, so charakteristisch war sie für die Einstellung breiter Kreise der sowjetischen Öffentlichkeit der 70er Jahre: "Niemand käme auf die Idee, V. einen Komponisten oder Dichter zu nennen." Ohne seine Argumente durch Beispiele zu stützen, behauptet Bork, die "musikalischen Motive" Okudžavas seien reicher, seine Gedichte die eines wahren Poeten, während V. mit vier bis fünf Akkorden auskäme und in seinen Texten "verbale Reime [gemeint sind die sog. "grammatikalischen Reime" des Typs "ждала-спала" bzw. "пение-рвение"] nicht nur ein häufiger, sondern auch ein erwünschter Gast" (S.48) seien. Bork irrt doppelt: V.s Harmonien sind vielfältiger als jene Okudžavas, und grammatikalische Reime findet man bei ihm seltener als bei vielen anderen Barden.⁴

Auch sonst entbehren Borks philologische Beobachtungen bisweilen nicht einer gewissen Banalität. Hier eine Kostprobe seines impressionistischen Stils: "Das Leben [der Helden V.s] ist Aufbau [...]. Die Stilistik V.s bringt diesen Aufbau zum Ausdruck: das Substantiv bezeichnet eine Sache, das Verbum - daß die Sache erledigt werden muß, während das Adjektiv die jeweilige Sache charakterisiert." (ebda) Ausgehend von der

¹ А.Аникст, "Трагедия: гармония, контрасты", *Литературная газета*, 12.1.1972, 8. Bei diesem Artikel handelt es sich außerdem um die interessanteste Theaterkritik, die V. zu Lebzeiten zuteil wurde.

² Н.Крымова, "В кино и 'дома'", *Советский экран*, 1974.14, 6-7.

³ Н.Рубанова, "Владимир Высоцкий", in: *Актеры советского кино*, М.: 1975, 90-105; und dies., *Владимир Высоцкий*, М.: 1977.

⁴ М.Борк, "Владимир Высоцкий", *Театр* 1977.1, 47-53.

⁴ Hier ist nicht der Platz, auf die Frage der Bewertung solcher Reime in poetischen Texten unterschiedlichen Typs einzugehen.

richtigen Feststellung, daß V. die Krise des Genres durch Hinwendung zu philosophischen Themen, "mitunter kluger Beschauung" überwunden und sich dadurch von seiner frühesten Periode entfernt hat, kommt Bork zum Schluß, man könnte im Frühwerk V.s zwischen dem Autor und seinem Helden "fast immer ein Gleichheitszeichen setzen", während "heute ein Streben zur Verallgemeinerung und zur Schaffung einer Rolle" (S.50) bemerkbar sei. Auch hier irrt Brok: wie leicht zu zeigen wäre, steht der Ich-Erzähler der Chansons ОХОТА НА ВОЛКОВ, БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ (End-60er Jahre), КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ oder РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ (70er Jahre) seinem Autor wesentlich näher, als etwa die Verehrer der Prostituierten НИНКА-НАВОДЧИЦА oder der РЫЖАЯ ШАЛАВА aus den frühen 60er Jahren. Völlig fehl geht Bork mit seiner Behauptung, V. spiele jetzt deshalb seine frühen Chansons nicht mehr zur Gitarrenbegleitung, sondern mit einem Orchester auf Platte ein, da er sein Werk nun als ein poetisches, und nicht mehr von den gerade aktuellen Bedürfnissen geleitetes begreife (S.50). Bereits damals war es kein Geheimnis, daß der Einsatz des Melodija-Orchesters von den Kulturbehörden indirekt zur Bedingung für das Erscheinen von Schallplatten gemacht wurde. Es ist unverständlich, daß derartig fragwürdige Aussagen, wie sie in Borks Artikel in großer Zahl anzutreffen sind, bis heute unwidersprochen geblieben sind, obwohl sie in der allgemein zugänglichen und bekannten Zeitschrift *Театр* publiziert wurden.

Die Ironie der Geschichte wollte es, daß knapp vor V.s Tod fast gleichzeitig die ersten beiden Erinnerungen seiner Kollegen an ihre Arbeit mit V. erschienen. Es sind dies einige Absätze aus dem Buch *Вторая реальность* von Alla Demidova¹, sowie der V. gewidmete Abschnitt aus dem Essay "Мои товарищи - артисты" von Veniamin Smechov². Beide Schauspieler waren seit 1964 im Taganka-Theater engagiert, beide standen zu V. in einem guten, im Fall von Smechov sogar zeitweilig freundschaftlichen Verhältnis, und beide werden nach seinem Tod mit einer Reihe von Aufsätzen über V. an die Öffentlichkeit treten, die später in eigenständigen Publikationen zusammengefaßt und erweitert werden sollten.³

Demidova berichtet in ihrem Buch von einer bemerkenswerten Szene während eines Konzerts in der Stadt Naberežnye Čelny. Während eines

¹ Алла Демидова, *Вторая реальность*, М.: Искусство 1980.

² Вениамин Смехов, "Мои товарищи - артисты", *Аврора* 1980.5, 86-97, über V.: 91-93.

³ Алла Демидова, *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, М.: Союз театральных деятелей РСФСР 1989; Вениамин Смехов, *Живой, и только. Воспоминания о Высоцком*, М.: Интерконтакт 1990.

Auftritts von V., als dieser sein Chanson Я НЕ ЛЮБЛЮ sang, bemerkte sie zu einem ihrer Kollegen, sie lehne es ab, wenn über derart offensichtliche Dinge, wie "Ich mag nicht, wenn man in den Rücken schießt, ich bin auch gegen Schüsse von vorne"¹ laut gesprochen werde. Worauf dieser entgegnete: "Ja, aber dem, was V. nicht mag, lauscht mit angehaltenem Atem die ganze Stadt, während das, was du nicht magst, niemanden interessiert." Man könnte hinzufügen, daß es sich bei den im Lied formulierten (Binsen-)Weisheiten ("Ich mag kalten Zynismus nicht ... mag es nicht, wenn ein Fremder meine Briefe liest... bin traurig, wenn das Wort 'Ehre' vergessen ist ... wenn Unschuldige geschlagen werden") im sowjetischen Kontext keineswegs um vom Staat respektierte Werte handelt.

Wenn der Kollege Demidovas das Phänomen V. auch nicht zu erklären vermochte, so hat er es doch drastisch veranschaulicht: Millionen von Sowjetbürgern machten bereits zu Lebzeiten V.s dieses scheinbar triviale Gedicht zu ihrem Credo. Diese blinde Verehrung ging so weit, daß V. für dieses Lied auch dann Applaus ertete, als er (zumindest) einmal die von Demidova zitierte Stelle in der Form "Ich mag nicht, wenn man in den Rücken schießt, doch wenn's sein muß, schieß ich von vorn"² sang. Die Masse hatte sich einen Götzen geschaffen, gegenüber welchem jegliche Kritikfähigkeit versagte.

Smechovs Essay behandelt sowohl die Künstlerpersönlichkeit V.s, wie auch dessen Schaffen. Smechov bewundert V.s Lebensenergie, seinen Schaffensrhythmus, und bezeichnet ihn als ein "Kind der Elemente" ("дитя стихий"). Doch "das teuflische Rad des Schaffens", V.s Kompromißlosigkeit gegenüber Bürokratie und Alltag, koste ihn "Leben und Gesundheit", schreibt Smechov, wohl schon in Vorahnung des unvermeidlichen baldigen Todes seines Freundes. Am Ende seiner Beobachtungen versucht Smechov, V. in den Rahmen eines von ihm konzipierten Kultur- und Kunstverständnisses einzuordnen. Es gäbe einerseits eine Kunst "weiblichen" Typs, die Smechov mit Popgruppen, hohen und "zittrigen" Tenören, zahnlosen Filmsujets, kitschigen Schlagern und den Epitheta "zärtlich, lieb, gebrechlich" assoziiert, andererseits eine Kunst "männlichen" Typs, zu der die Adjektive "mannhaft (мужественно), wahrhaftig, stark, aktuell, mutig" paßten und die Smechov mit Namen

¹"Я не люблю, когда стреляют в спину/ я также против выстрелов в упор", Zitat aus einer Variante des Chansons Я НЕ ЛЮБЛЮ.

²Es spricht für die mangelnde textologische Kompetenz oder Tendenziosität der Herausgeber der ersten Auflage des Bandes *Нерв* (1981), daß ausgerechnet diese, nur in einer Aufnahme belegte Variante ("но если надо, выстрелю в упор") für die Texterstellung ausgewählt wurde (*Нерв*81, 225).

wie Šostakovič, Šnitke, Tarkovskij, Klimov, Samojlov, Okudžava (!), Tovstonogov, Ljubimov, Pliseckaja (!) illustriert. Es erübrigt sich hinzuzufügen, daß Smechov das Kulturphänomen Vysockij zur männlichen Kategorie zählt.

Auch wenn gegenüber dieser undifferenzierten Generalisierung, die sich des Klischees weiblich = schwach bedient, deutliche Skepsis angemeldet werden muß, kann der "männliche" Ansatz von Person und Werk V.s nur unterstrichen werden. Außerdem erinnern diese letzten, zu Lebzeiten V.s über ihn geschriebenen Zeilen an die erste seriöse Publikation zu seiner Künstlerpersönlichkeit, in der es 1968 hieß: "Vysockij ist nicht nur in seinem äußeren Erscheinungsbild mannhaft [auch hier das Epitheton "мужественен"], sondern seiner Denkart und seinem Charakter nach."¹ Offensichtlich ist V.s Erfolg auch in diesem bewußt gepflegten maskulinen Element begründet, das einer in Rußland verbreiteten, irrationalen Sehnsucht nach etwas "unverwechselbar Männlichem" entspricht.²

In Radio und Fernsehen gab es zu Lebzeiten keine Reaktionen auf V.s Wirken als Barde.

1.2.1.2. Das Echo in der Kunst.

Untersucht man die Reaktionen auf eine derart ungewöhnliche Erscheinung wie V., darf man nicht vergessen, daß auch Spiegelungen seiner Persönlichkeit in künstlerischen Werken, insbesondere unter den Bedingungen der Gleichschaltung sämtlicher Informationsmedien, Information über die Rezeption des Phänomens V. bieten können.

Dies gilt z.B. für eine kurze Passage in Oleg Smirnovs *Povest' Skorый до Баку* ('Schnellzug nach Baku'), die 1971 in der auflagenstarken und renommierten Serie "Библиотека Огонек" erschien und 1975 in einem Sammelband nachgedruckt wurde.³ Žorka, der *spiritus movens* der in einem Zugswaggon spielenden Szene, zieht es vor, anstatt des von ihm als "vorsintflutlich" empfundenen sowjetischen Radioprogramms ein Tonband mit Liedern ("песенки") eines gewissen "Bosockij" (assoziiert werden die Wörter "босой", 'barfuß', und das davon gebildete "босяк", 'der Landstreicher') zu hören. Zwei Reisende, der positive

¹Н.Крымова, "Я путешествую и возвращаюсь...", 8.

²Die Existenz eines derartigen Phänomens entnehme ich zahlreichen Gesprächen, die ich in den Jahren 1981-82 mit mehreren Freunden und Bekannten, aber auch mit bloßen Verehrern und v.a. Verehrerinnen V.s geführt habe.

³О.Смирнов, *Скорый до Баку. Повесть*, М.: Правда 1971 (=Библиотека "Огонек", 10), über V.: 32-33, zitiert nach dieser Ausgabe. Nachgedruckt in ders., *Скорый до Баку. Повести*, М.: Московский рабочий 1978 (über V.: 214-216).

Held Mel'nikov und der Kriegsveteran Ignat Ignat'ič entrüsten sich über den 1. Vers von V.s Chanson НА НЕЙТРАЛЬНОЙ ПОЛОСЕ - "На границе с Турцией или с Пакистаном...": sie geben zu bedenken, daß die UdSSR zwar an die Türkei, nicht aber an Pakistan grenze. Außerdem könne man doch nicht auf türkisch "och" sagen (vgl. bei V.: "охнул по-турецки"), da dieses Wort in allen Sprachen gleich klänge. Der angegriffene Žorka, auch gerade kein Philologe, verteidigt sich gegen die sachlichen Argumente seiner Opponenten eher hilflos (dem Inhalt nach etwa "Im Lied heißt es so", "Es geht um den Rhythmus, nicht ums Motiv") und muß sogar zur Kenntnis nehmen, daß der Kriegsveteran vom Wunderkind Bosockij noch nichts gehört hat.

In einem Werk des Sozialistischen Realismus muß der Autor Partei ergreifen, was Smirnov auch tut: "Žorka zuckte wie ein Affe, verschluckte, ohne es zu kauen, ein Stück Brezen und schrie: - Der hat noch nichts von Bosockij gehört!" (S.32). Žorka bevorzugt das Krächzen gegenüber dem Singen, ihm ist der Rhythmus wichtiger als der Inhalt, er begreift selbst, obwohl Bosockij-Fan, nicht dessen Ironie, und seine Sprache ist von Prostorečie-Elementen und Jargonismen durchsetzt. Nicht ganz verständlich ist ein auktorialer Kommentar des Erzählers, der sich zwar negativ über die "wertlosen Lieder aus der Eigenproduktion" des Sängers äußert, jedoch einschränkend feststellt, er höre "da noch lieber, wie weiße Bären ihre Rücken an der Erdachse reiben, damit sich die Erde schneller drehe". Soll dies eine Ehrenrettung für V.s Chansons zur Kriegsthematik sein? Im Chanson МЫ ВРАЩАЕМ ЗЕМЛЮ, auf das Smirnov offensichtlich anspielt, ist jedenfalls von Sowjetsoldaten die Rede, die mit ihren Füßen die Erde drehen.

Man mag sich darüber wundern, warum sich ein im Rampenlicht stehender Autor dafür hergab, gleichsam mit Kanonen auf Spatzen zu schießen. Bei der Beurteilung dieser Frage muß man sich vor Augen halten, daß der Text um 1970 entstand, in einem Jahr also, als nicht nur V.s ОХОТА НА ВОЛКОВ auf der Bühne des Taganka-Theaters verboten wurde¹, sondern derselbe Smirnov nach der Auflösung des Redaktionsstabs der dem Tauwetter verpflichteten Zeitschrift *Новый Мир* (mit A.Tvardovskij als Chefredakteur) außerdem zu deren stellvertretendem Chefredakteur wurde. Offensichtlich hatte das inoffizielle Liedschaffen V.s zu dieser Zeit bereits einen derartigen Einfluß auf die Jugend gewonnen, daß die Kulturverantwortlichen es für notwendig erachteten, einflußreiche Persönlichkeiten des Kulturlebens in den Kampf gegen die inzwischen zumindest auf dem Liedsektor salonfähig gewordene Subkultur zu

¹Im Februar 1970, im Stück *Пристегните ремни!*

schicken. Um den Vorwurf einer Verschwörungstheorie vorweg zu entkräften, verweise ich auf die Schwierigkeiten, welche die beiden mutigsten Liedersänger Rußlands gerade in dieser Zeit durchmachen mußten: Julij Kim mußte unter einem Pseudonym weiterarbeiten, Aleksandr Galič wurde 1974 zur Emigration gezwungen.

Ebenfalls 1971 entstand eine zweite literarische - diesmal positive - "Würdigung" der Persönlichkeit V.s, in diesem Fall aus der Feder des Dichters Andrej Voznesenskij, eines der *enfants terribles* des Chruščevschen Tauwetters. Voznesenskij verarbeitet in seinem Gedicht "Реквием оптимистический"¹ einen 1970 erfolgten Aufenthalt V.s in der Intensivstation des Moskauer Sklifosovskij-Spitals, während dessen der klinische Tod infolge Herzstillstands eingetreten war. Der Dichter nennt V. den "Chansonnier des ganzen Reußenlandes" ("шансонье Всея Руси"), den "Gauner mit dem Goldmund", über den Rußland weinen soll ("о златоустом² блатаре/ рыдай, Россия"). Und wenn in einem der Vierzeiler die Ärzte während der Wiederbelebungsversuche ein Lied des Barden singen (eig. "heulen"), so mag sich dies zwar in den 90er Jahren komisch lesen, mußte jedoch zwanzig Jahre früher Signalwirkung haben: Angehörige der Intelligenz singen Lieder des Gauners V. ("блатарь", wie ihn Voznesenskij im Gedicht apostrophiert)! Auch der Schluß des Gedichtes "Высоцкий воскрес./ Воистину воскрес!", eine Umdeutung des Ostergrußes, kommt einem Bekenntnis zu jenem Sänger gleich, dessen Namen und Lieder zu dieser Zeit bei der Mehrheit der Bevölkerung noch Assoziationen an deklassierte und delinquente Elemente wachriefen.

Weitere Erwähnungen V.s in literarischen Werken vor dem 25.7.1980 sind mir nicht bekannt.

1.2.1.3. Interviews.

Unter sowjetischen Bedingungen vor der Perestrojka sind publizierte Interviews, wesentlich stärker als im Westen, als offizielle, anerkennende

¹Mit der Datierung "1971" nachgedruckt in А.Вознесенский, *Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы*, М.: Худ. лит. 1975, 209-211 und anderen Sammelbänden. Ob und wann das Gedicht Anfang der 70er Jahre erschien, konnte ich vorläufig nicht in Erfahrung bringen (nach einer nicht überprüften Information 1970 oder 1971 in *Дружба народов*).

²Voznesenskij verwendet hier ein von Ioann Zlatoust (Johannes Chrysostomus, einem der wichtigsten Kirchenväter der Ostkirche) abgeleitetes Adjektiv und unterstreicht so den hohen Stellenwert, den der Dichter dem Barden beimißt. In diesem Zusammenhang betrachtet, sind Angriffe auf Voznesenskij, er habe mit seinem 1980 posthum über V. geschriebenen Vers "меньшого потеряли брата" diesen erniedrigt, kaum haltbar.

Reaktionen auf das Wirken von Künstlern zu werten, wobei der Stellenwert dieser Anerkennung mit dem Einfluß des Mediums, in dem das Interview publiziert wird, korreliert.

Zu Lebzeiten V.s erschienen etwa 15 Interviews, vorwiegend in Provinzzeitungen oder speziellen, einer breiteren Öffentlichkeit kaum zugänglichen Zeitschriften (z.B. *Водный транспорт, Спортивная жизнь России, Брянский комсомолец, Вечерняя Алма-Ата, Волжский комсомолец, Студенческий меридиан* aus Krasnojarsk, *Кавказская здравница*)¹. Doch selbst in diesen wenigen Kurzinterviews interessierte die Interviewer nur zu einem geringen Teil V.s Liedschaffen, sondern viel mehr der Film- und Theaterschauspieler oder - im Zusammenhang mit Rollen in Filmen - seine Gedanken über Sport und die Berge. Die Aussagen V.s über sein Liedschaffen entsprechen, zum Teil sogar wörtlich, seinen während der Konzerte zu hörenden Kommentaren und brauchen hier nicht referiert zu werden.

Ein einziges, mit dem später mit Berufsverbot belegten Journalisten Mark Dejč geführtes Gespräch unterscheidet sich in einigen Punkten von den übrigen; es konnte außerdem in einer zentralen, wenn auch auflagegeschwachen Zeitung, dem Wochenblatt *Литературная Россия*, erscheinen und so breitere Leserschichten erreichen.² V. benützt dieses Ende 1974 gedruckte Interview für deutliche und engagierte Stellungnahmen zu zwei Aspekten seiner Tätigkeit: Erstens bricht er eine Lanze für das zu dieser Zeit bereits vielfach angefeindete Taganka-Theater und dessen Regisseur Ljubimov, den er als "Regisseur Nr. 1" bezeichnet. V. sieht die Genialität Ljubimovs u.a. in der Schlichtheit seiner theatralischen Lösungen; ihm allein sei es zu verdanken, daß das Theater ein eigenständiges Profil erworben habe. Zweitens stellt V. das Genre des Autorenliedes insgesamt in ein neues Licht, wenn er auf die - bewußt provokante - Frage des Journalisten, ob es nicht schwierig sei, zugleich für Text, Musik und Interpretation aufzukommen, antwortet, dies sei natürlicher als eine dreifache Autorenschaft eines Liedes. Er nehme seine Arbeit am Chanson ebenso ernst wie seine Tätigkeit in Theater und Film.

Vom heutigen Standpunkt aus mag es verwundern, daß V. in diesem Interview in bezug auf die 1968 erschienenen Kritiken seiner frühen

¹Eine fast vollständige Bibliographie von in der Sowjetunion erschienenen Interviews mit V. ist in *Советская библиография* 1989.4, 86-87 (zusammengestellt von A.Krylov) abgedruckt. Zu ergänzen wäre lediglich Л.Цвитна, "Диалог засобом піснi", *Коммуністичний шлях*, 24.1.1978.

²Марк Дейч, "Владимир Высоцкий: Песня - это очень серьезно...", *Литературная Россия*, 27.12.1974.

Lieder eine gewisse Genugtuung über diesen Denkanstoß¹ äußert, freilich ohne sich von diesen Chansons zu distanzieren. Doch offensichtlich begriff V. bereits damals die negativen Folgen des Fehlens eines kritischen und niveaувollen *Feedbacks* aus dem Publikum, das jeder Kunstschaffende, handle es sich um Literatur, Folklore, oder eben um eine Übergangsform zwischen diesen, für seine künstlerische Entwicklung dringend benötigt. Auch wenn es sich bei den von V. nicht explizit genannten Pamphleten um primitive und dogmatische Ausfälle handelte, boten sie V., wie er im Interview betont, einen Denkanstoß, der ihm, wie hinzugefügt sei, möglicherweise half, gewisse Sackgassen in seiner Entwicklung zu vermeiden und sich rascher weiterzuentwickeln.

So wie V. als Interpreten seiner Chansons der TV-Bildschirm zeitlebens verschlossen blieb, konnte auch mit einer Ausnahme kein Interview mit ihm gesendet werden. Die Ironie der Geschichte wollte es, daß das einzige TV-Interview² (1978) ausgerechnet im Studio von Pjatigorsk, der Heimat Gorbačevs, entstand; daß es, Gerüchten zufolge, auch zu Lebzeiten ausgestrahlt wurde, kann ich nicht bestätigen. Wie auch immer blieb dieses Dokument vor 1980 praktisch unbekannt und selbst eine Tonaufnahme davon gelangte erst 1980 in den Samizdat. Ein weiteres Interview, das E.Rjazanov am 5.3.1980 mit V. in einem Studio des zentralen sowjetischen Fernsehens führte und während dessen V. 11 Chansons sang, konnte erst im Jänner 1987 ungekürzt gezeigt werden; einige Chansons davon waren bereits im Dezember 1981 in Rjazanovs Sendung "Кинопанорама" gezeigt worden. Zum ersten Mal in der Sowjetunion konnte man damals - immerhin eineinhalb Jahre nach V.s Tod - diesen mit seiner Gitarre auf der "blauen Leinwand" ("на голубом экране") in seiner Rolle als Liedermacher sehen.

¹"Тем не менее сейчас я благодарен авторам этих статей [...] Так что взыскательный разговор был необходим, и, может быть, он сыграл не последнюю роль в появлении моих пластинок: что-то мне пришлось переоценить, кое с чем не согласиться, на какие-то вещи взглянуть по-иному", ebd.

²Nachgedruckt in PC2,226-235, sowie in einigen sowjetischen Publikationen, u.a. in *Живая жизнь*, 1-9. Dort wird das Interview mit 14.9.1979 datiert, die mir korrekt erscheinende Datierung (14.9.1978) entnehme ich der Bibliographie A. Krylovs, *Советская библиография* 1989.4, 87.

1.2.2. DAS ECHO IM AUSLAND ZU LEBZEITEN VYSOCKIJS.

1.2.2.1. Print-Medien und Wissenschaft.

Die russische Emigration vermochte einerseits zwar die steigende Nachfrage nach Vysockij-Chansons auf dem Schallplattensektor und dem später sich dazugesellenden Kassettenmarkt einigermaßen zu befriedigen, doch kann andererseits von einer ernsthaften soziologischen oder gar literaturwissenschaftlichen V.-Rezeption zu Lebzeiten des Autors nur sehr bedingt gesprochen werden.

Eine erste Erwähnung V.s in der russischsprachigen Presse des Auslands findet man erst 1969, als in der Pariser *Русская мысль* von einem anonymen Autor die junge Bardenbewegung vorgestellt und insbesondere einige in der Sowjetpresse erschienene Angriffe gegen V. referiert wurden.¹ Ein Jahr später wurde in der Zeitschrift *Посев* die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit V.s Werk unter dem Titel "Три знакомства с ВЫСОЦКИМ"² veröffentlicht, deren Erkenntnisse auch heute noch bemerkenswert klingen und ihre Gültigkeit nicht verloren haben. Ihr Autor, V.Maslov, der die Lieder V.s zunächst anhand des o.e. Artikels von Mušta/Bondarjuk, dann von einem Blatt aus dem Samizdat, und erst in weiterer Folge in Form eines Tonbands mit 70 Liedern kennengelernt hatte, schätzt diese höher als die Chansons der ihm bereits länger bekannten Barden Okudžava (dem er Eintönigkeit vorwirft) und Galič ein. Er erkennt die Vielfalt des Liedschaffens V.s, nennt dieses - unter Berufung auf Engels' Wort über Balzac³ und in Anspielung auf Belinskijs Aussage über *Евгений Онегин* - eine "Enzyklopädie des heutigen Sowjetlebens" und bewundert V.s Begabung, andere Personen zu verkörpern. V.s differenzierte und reiche Sprache, sein Gefühl für die stilistisch adäquate Verwendung der unterschiedlichen Sprachregister mache ihn zu einem Meister der Imitation, einem "unnachahmlichen Nachahmer", der durch seine kompromißlos realistische Darstellung der Wirklichkeit diese entlarve, ohne zumeist bewußt in der Rolle des Anklägers aufzutreten. Am Ende des Artikels findet der Leser den Text von V.s Chanson ПОПУТЧИК, übrigens eine der ersten russischen Textpubli-

¹"Самодельные песни в Советском Союзе", *Русская мысль*, Nr. 2739, 23.5.1969, 4.

²В.Маслов, "Три знакомства с Высоцким", *Посев* 1971.1, 56-60.

³Karl Marx, Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, Berlin: Dietz 1967, Bd 1, 57 (Briefentwurf an Margaret Harkness).

kationen eines V.-Chansons im Ausland.¹ Ein anderes Echo in der Emigrantenpresse fand man 1973 in der Zeitung *Русская мысль*, die von der Aufnahme von V.-Chansons durch die amerikanische Emigration berichtet und sich dabei darüber beklagt, daß V.s Lieder deshalb auf Verständnisbarrieren stoßen, weil einerseits deren Sprache sehr spezifisch und stark sowjetisiert sei und andererseits deren Thematik von den Alltagssorgen der russischen Emigration im Westen meilenweit entfernt sei.² In der Rubrik "Уголок коллекционера" der New Yorker Tageszeitung *Новое русское слово* veröffentlichte Rostislav Polčaninov 1975 einige von Verständnis gekennzeichnete Artikel, in denen unter anderem auch sowjetische Quellen zusammengefaßt werden.³

Auch das nicht-russische westliche Publikum begann Anfang der 70er Jahre von V. Kenntnis zu nehmen. Bereits 1970 besorgte Misha Allen für das amerikanische Publikum einige Übersetzungen von V.-Chansons ins Englische⁴ und stellte in einem weiteren Artikel die nonkonformistische Bardenszene vor.⁵ Wesentlich größere Breitenwirkung hatte freilich ein 1973 in zwei New Yorker Zeitungen erschienener Artikel des amerikanischen Moskau-Korrespondenten Hedrick Smith, in welchem auf die in den sowjetischen Medien geäußerte Kritik Bezug genommen und V. als mutiger, unorthodoxer Denker ausgewiesen wird. Die wahre Bedeutung V.s für die sowjetische Bevölkerung wird Smith erst 1976 in seinem Buch *The Russians*⁶ formulieren, in jenem Jahr, da auch in der Zeitschrift *Newsweek* eine erste Würdigung dieses bis dahin in der amerikanischen Öffentlichkeit kaum bekannten Phänomens erschien.⁷

¹Der einzige mir bekannte frühere Text ist РЕЦИДИВИСТ СЕРГЕЕВ in *Новое русское слово*, 17.12.1968.

²Петр Курский, "Песни Высоцкого уже в Америке", *Русская мысль* 22.11.1973, 6-7.

³Р.Полчанинов, "Владимир Высоцкий", *Новое русское слово*, [1975]. Da mir der Artikel nur in einer schlechten Photokopie aus dem "Krasnyj archiv" (von Радио Свобода, München) vorliegt und sonst nirgends zitiert wird, konnte ich das genaue Datum nicht ermitteln.

⁴"Ballads from the Underground", Selected and Translated by Misha Allen, *Problems of Communism*, 19.1970, 27-30. Die Auswahl enthält fünf Chansons von V. und eines von Michail Nožkin.

⁵Misha Allen, "Russia's Dissident Balladeers", *East Europe* 20, Nr.11, November 1971, 26-31.

⁶Hedrick Smith, *The Russians*, New York: Quadrangle 1976, dt. Übers.: *Die Russen*, München, Zürich: Droemer Knaur 1979. (über V. dort: 513-514).

⁷Clifford D. May, Alfred Friendly, "Singing Out", *Newsweek*, 22.3.1976, 14.

1972 brachte der russischstämmige Slawist Pietro Zveteremich in Italien eine italienischsprachige Anthologie russischer Protestlieder¹ mit Texten von Okudžava, Galič und Vysockij heraus, in deren Vorwort der Autor V. als den am wenigsten literarischen und am wenigsten intellektuellen Barden apostrophiert und als einziges Beispiel für dessen Liedschaffen ausgerechnet Jurij Vizbors "Зато мы делаем ракеты/ перекрываем Енисей/ и даже в области балета/ мы впереди планеты всей" zitiert.² Die 17 im Textteil abgedruckten Liedtexte von V. entstammen zum Großteil dessen frühester Schaffensperiode.

Um die Mitte der 70er Jahre begann sich auch die Wissenschaft für das Autorenlied, und immer deutlicher auch für V., zu interessieren, wobei das eben erst entdeckte Forschungsobjekt ein vorwiegend soziologisch und literatursoziologisch orientiertes Interesse bedingte. Eine erste Einführung in das Wesen des Chansons bot ein im britischen *Journal of Russian Studies* erschienener Überblick von G.S.Smith, dem späteren führenden westlichen Spezialisten zu Fragen des sowjetischen Autorenliedes.³ Smith sah bereits zu jener Zeit in den Gaunerliedern V.s Stilisierungen und brachte die damit ausgedrückte Haltung mit der Ethik der Hollywoodschen Western-Filme in Verbindung; bei dieser Liedkultur handle es sich weniger um Protest, als vielmehr um eine Flucht in eine alternative, den offiziellen Werten gegenüberstehende Ethik.

1975 erschien im Sammelband *Dissent in the USSR* eine längere Arbeit über das sowjetische "unzensurierte" - wie es im Titel hieß - Chanson.⁴ Wie zuvor bei Zveteremich und Smith werden auch in dieser Arbeit vorwiegend Okudžava, Galič und Vysockij behandelt, ähnlich wie in den anderen Arbeiten gilt die Sympathie des Autors (Gene Sosin) vor allem Galič, wenn er auch einräumt, daß V. für die damalige Zeit als der populärste Sänger der Sowjetunion bezeichnet werden müsse. Sosin beschränkt sich in seinen Gedichtanalysen im wesentlichen auf die Nacherzählung der Gedichte; seine Beobachtungen zum Funktionieren des "Magnitizdat", ein Terminus, der hier zum ersten Mal auftaucht und möglicherweise von Sosin geprägt wurde, können jedoch auch heute noch als wertvoll bezeichnet werden.

¹Pietro Zveteremich (Hrsg.), *Canzone russe di protesta*, Milano: Garzanti 1972 (Vorwort 7-24, Chansons von V. 123-149).

²Vermutlich im Anschluß an den Artikel von Mušta und Bondarjuk, s.o.

³G.S.Smith, "Modern Russian Underground Song: An Introductory Survey", *Journal of Russian Studies* 28.1974, 3-12.

⁴Gene Sosin, "Magnitizdat: Uncensored Songs of Dissent", in: Rudolf L. Tökés (Hrsg.), *Dissent in the USSR. Politics, Ideology, and People*, Baltimore und London 1975, 276-309.

Während die sowjetische Literaturwissenschaft das Autorenlied insgesamt, insbesondere aber V. weiterhin beharrlich verschwieg, fand das neue Genre in westliche literaturwissenschaftliche Arbeiten, speziell in literaturgeschichtliche Darstellungen nach und nach Eingang. Einen ersten Beitrag zu diesem Thema stellte das mit "Менестрели" betitelte Kapitel der ersten Monographie über die nichtoffizielle russische Nachkriegsliteratur von Jurij Mal'cev dar.¹ Der Autor unterscheidet in V.s Schaffen zum einen die offiziellen Lieder, die er als "Pfuscher" ("халтура") bezeichnet, zum anderen die Lieder des Untergrunds, die V. seinen Ruhm eingebracht hätten und - im Unterschied zu Okudžavas Liedern - im Rahmen der offiziellen sowjetischen Kunst völlig undenkbar seien, da deren Helden außerhalb der Gesellschaft stünden. V.s Mut, sein wütender und trotzdem optimistischer Aufschrei in ausweglos erscheinenden Situationen mache ihn besonders bei der Jugend beliebt. Dazu komme, daß V. von allen Bardens das vielfältigste Liedrepertoire aufweise.

Wie viele Arbeiten über V. leidet auch diese an mangelnder Kenntnis des Forschungsobjekts. So wird das Chanson "Тихорецкая", mit dem wohl Michail L'vovskijs Lied "На Тихорецкую состав отправился..." gemeint ist, als Ausdruck des Höhepunkts echter Poetizität (V.s) gesehen, während eine Strophe aus dem der Gaunerfolklore angehörigen Lied "Когда с тобой мы встретились..." zur Illustration von V.s Fähigkeit angeführt wird, "die Intonationen, die Art sich auszudrücken, und die Psychologie der Menschen" der Gaunerwelt nachzuempfinden. Einschränkend könnte man feststellen, daß Mal'cevs Kritik, ähnlich wie viele andere Arbeiten, vorwiegend soziologisch und ideologiekritisch ausgerichtet und kaum textorientiert ist, sodaß den beiden von ihm begangenen Irrtümern nicht dieselbe Bedeutung zukommt, wie dies etwa in einer poetologischen Untersuchung der Fall wäre.

Wesentlich kompetenter und ausführlicher äußerte sich Grigorij Svirskij in seiner Monographie über die Sowjetliteratur zur Bewegung der Bardens², die er als "Tonbandrevolution" apostrophiert. Svirskij wies als erster auf den grundsätzlich anderen Charakter der so verbreiteten Literatur hin, indem er unterstrich, daß sich die Tonbänder der Kontrolle "des Hauses Romanov" entzogen und dadurch die Dichtung des Widerstands vor ihrem Untergang gerettet hätten. Im Unterschied zu den vorwiegend in den Großstädten verbreiteten Werken von Solženicyn hätten die Lieder

¹ Юрий Мальцев, *Вольная русская литература*, Frankfurt/Main: Посев 1976, 302-325; dt. Übersetzung s. Bibliographie.

² Григорий Сви́рский, *На лобном месте. Литература нравственного сопротивления (1946-1976 гг.)*, Лондон: Новая литературная библиотека 1979 (Kapitel "Магнитофонная революция", 463-498).

der Barden dank der massenhaften Verbreitung von Tonbandgeräten längst das russische Hinterland erreicht, und dies in einer Authentizität, die es den Machthabern schwer mache, diese Lieder zu diffamieren. Svirskij unterstreicht die Pionierrolle Okudžavas, der als erster seine Zuhörer zum Nachdenken zwang, würdigt ausführlich die Satire Galičs und kommt schließlich auf die Popularität V.s zu sprechen, die dadurch noch unterstrichen würde, daß man ihm eine ganze Reihe von Liedern zuschreibe, die nicht aus seiner Feder stammten.

Doch auch Svirskij hält V. in erster Linie aufgrund seines sozialen Scharfblicks für bedeutend. Er erklärt ausführlich, wie im Chanson **ТОВАРИЩИ УЧЕНЫЕ** die Volksmacht treffend demaskiert werde und rückt V. in die Nähe Galičs, wenn er in der Stelle

Они сочувствуют слегка,
Погибшим, но - издалека

eine Anklage gegen jene sieht, die, wie es in einem Chanson Galičs heißt, "ihre Hände in Unschuld waschen". Man ist geneigt, einen Hinweis auf Brechts bekanntes Wort von den Herrschenden hinzuzufügen, die das Volk lieben, doch denen dessen Geruch Migräne verschafft. Ob V., der mit Brechts Werken am Taganka-Theater mehrmals konfrontiert wurde, hier an Brecht anknüpfte, sei dahingestellt.¹

Nach dem Abgang Okudžavas (in die Prosa) und Galičs (in die Emigration und in den Tod), so Svirskij, habe V. die Verantwortung gespürt, die auf seinen Schultern gelegen sei. Ironie und Spott der frühen Lieder seien nun den Klagen über Rußland gewichen, - von diesen Klageliedern hält Svirskij das Chanson **ДОМ** (den zweiten Teil des Zyklus **ОЧИ ЧЕРНЫЕ**) für das "stärkste und schrecklichste" in V.s Werk überhaupt. Mit diesem Chanson, auf dessen offensichtliche Symbolik Haus = Rußland Svirskij hinweist, habe V. das Niveau der hohen Prosa erreicht, als deren Vertreter er die Erzählungen "Пелагея" von Fedor Abramov, sowie "Трали-вали" und "Запах хлеба" von Jurij Kazakov nennt. Auch deren Helden hätten, ganz wie derjenige aus V.s **ДОМ**, alle Hoffnung sinken lassen ("скисли душами").

So sehr sich die beiden besprochenen Kapitel der zwei Literaturgeschichten auch in Inhalt und Qualität unterscheiden mochten, so sehr trugen sie ihren Teil dazu bei, daß die Beschäftigung der Literaturwissenschaft mit dem Phänomen der Barden und insbesondere V.s bald, nämlich in den achtziger Jahren, "salonfähig" wurde. Einen weiteren wichtigen

¹ Am Taganka-Theater wurden die Stücke *Der gute Mensch von Sezuan* (1964), *Das Leben des Galilei* (1966), *Turandot, oder der Kongreß der Weißwäscher* (1979) inszeniert. Texte Brechts fanden außerdem im Stück *Десять дней, которые потрясли мир* (1965) Verwendung.

Anstoß für die Beschäftigung mit den Texten V.s stellte auch die 1977 erfolgte Publikation der Sammlung *Песни русских бардов*¹ dar. Wenn die Beobachtung eines anonymen Rezensenten dieser in Paris erschiene- nen Kassettensammlung, V.s Texte gewannen beim bloßen Lesen in para- doxaler Weise dazu, und sogar Menschen, die seinen Liedern nichts abge- winnen könnten, entdeckten nun den "spontanen Erfindungsreichtum seiner Poetik"², noch 1977 vielleicht verwunderte, so konnte man seit Ende der 70er Jahre immer häufiger von V. als einem Dichter und dessen "überschäumendem Talent" (ein anderer Rezensent der erwähnten Samm- lung³) lesen. Zwei weitere, von profunder Sachkenntnis gekennzeichnete Rezensionen der o.e. Kassettensammlung erschienen 1978 und 1979 in *Новое русское слово*⁴.

Während R.Lamont die verfremdende Funktion der Märchenparodien V.s, sowie dessen den Antisemitismus brandmarkende Chansons unter- suchte⁵, waren die bekannten (und brillanten) Kritiker Petr Vajl' und Aleksandr Genis in ihrem Essay "Шампанское и политура"⁶ erstmalig darum bemüht, das Phänomen V. nicht nur auf der Achse pro-/antiso- wjetisch zu sehen, sondern der Komplexität der Erscheinung durch eine wesentlich differenziertere Sicht gerecht zu werden. Die Autoren streichen V.s profunde Kenntnis des *homo russicus* hervor und bezeichnen den daraus resultierenden und im Titel angedeuteten Konflikt zwischen Ruß- land (Champagner) und der UdSSR (Politur) als das eigentliche Thema seiner Lieder, ähnlich wie etwa Witze die Rolle eines feuilletonistischen Kommentars zur Sowjetrealität einnehmen. Mit Bedauern stellen die Autoren jedoch fest, daß sich V. nur allzu oft auf "Anspielungen" be- schränke, Konflikte lediglich ironisiere, anstatt sie zu analysieren, und damit den Machthabern lediglich einen als Sozialprophylaxe fungierenden Pseudoprotest entgegenstelle. Nur so sei es erklärlich, daß V., im Unter- schied zu Galič, "bei allem Verbot V.s doch nicht verboten sei". V. sei selbst an dieser Situation schuld: Sein Pseudoprotest, seine "Andeutun-

¹ Abgek. ПРБ77 (3 Bände und 30 Kassetten, Paris: YMCA-Press 1977) bzw. ПРБ78. (in erweiterter Form - 4 Bände und 40 Kassetten).

² Anonyme Rezension von ПРБ77, *Континент* 14.1977, 383-384.

³ Gerry Smith, "Underground songs" [Rezension von ПРБ77], *Index on Censorship* 1978, Bd.7, Teil 2, 67-72.

⁴ Р.Полчанинов, *Новое русское слово*, 10.3.1978 (Серия 1-3) und 18.2.1979 (Серия 4).

⁵ Rosette C.Lamont, "Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat", *WLT* 53.1979, No.2, 220-227.

⁶ Петр Вайль, Александр Генис, "Шампанское и политура. О песне Владимира Высоцкого", *Время и мы* 36.1978, 134-142.

gen" (statt echter Kritik) haben zu einer Situation geführt, in der selbst in den harmlosesten Liedern (die Autoren zitieren das Chanson ПАРУС) fieberhaft zwischen den Zeilen nach Verbotenem gesucht werde, obwohl dort nichts Verbotenes zu finden sei. Doch die Masse der Konsumenten bevorzuge ohnehin leichtere Kost (ЖИРАФ, ПРО ПРЫГУНА В ДЛИНУ, eigenartigerweise nennen die Autoren in dieser Reihe auch das Chanson КОНИ) und verstünde daher jene Meisterwerke nicht, in denen V. echte menschliche Verzweiflung, ein tiefes Rußlandverständnis und Liebe zu diesem Land demonstrierte.

Die referierten Beobachtungen sind von dokumentarisch unschätzbarem Wert, und es besteht kein Grund, daran zu zweifeln, daß der durchschnittliche Sowjetbürger in den 70er Jahren jenen Teil von V.s Liedschaffen bevorzugte, der keine oder wenige sozialkritische Momente enthielt. Heute wissen wir allerdings, daß sich diese Situation nach dem Tode V.s schlagartig änderte und V. im Bewußtsein eines Sowjetbürgers etwa der Jahre 1983-85 mit Chansons wie ОХОТА НА ВОЛКОВ, РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ, ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА u.ä. zumindest ebenso präsent ist, wie mit den von den Autoren ironisch erwähnten Liedern zu *Алиса в стране чудес* oder den Chansons aus dem Sportzyklus, deren soziale Relevanz von den Autoren übrigens übersehen wird.

Ein erstes Echo in der westeuropäischen Presse wird dem Barden V. erst 1977 zuteil, als Nicole Zand, die selbst viele Jahre in der Sowjetunion verbracht hatte und V. auch persönlich kannte, in *Le Monde* einen Artikel anlässlich eines Konzerts V.s in Paris veröffentlichte.¹ Zand ist bemüht, vor allem den Textdichter in V. herauszustreichen und seine Schwierigkeiten, sich im eigenen Land durchzusetzen und anerkannt zu werden, zu erklären. Wie schwierig es für V. war, im Ausland für sein Anliegen Verständnis zu finden, beweist allein der Titel einer weiteren, im übrigen positiven Notiz, die anlässlich derselben Konzerte im Boulevardblatt *France-Soir* erschien: "Vladimir Vissotski - Du blues à la russe".²

Während Frankreichs Öffentlichkeit von V.s Konzerten (auch in Form einer Radiosendung, s. unter 1.2.2.2.) Notiz nahm, blieben Reaktionen auf V.s Amerika-Tournee im Jänner 1979, sieht man von einem Artikel in der *New York Times* ab³, im wesentlichen auf die russischsprachige

¹Nicole Zand, "Vladimir Vissotski chante", *Le Monde*, 14.12.1977.

²M.Dokan, "Vladimir Vissotski - Du blues à la russe", *France-Soir*, 17.12.1977. Auch der Autor dieser Zeilen mußte erleben, wie die Redaktion einer österreichischen Zeitung seinen Artikel über V. mit "Wolf auf der Pop-Bühne: Die Jäger gehen leer aus" betitelte (*Die Presse*, 20./21.6.1987, Spectrum, IV).

³John Rockwell, "Vladimir Vysotsky, Balladeer Of Soviet Underground", *New York Times*, 22.1.1979, III,19.

Presse des westlichen Auslands beschränkt. In der New Yorker Tageszeitung *Новое русское слово*, die V.s Konzerte auch massiv propagiert hatte, erschien eine ausführliche und begeisterte Besprechung des Konzerts im New Yorker "Queens College" aus der Feder jenes Petr Vajl¹, der noch ein Jahr zuvor gemeinsam mit A.Genis (s.o.) auf die Janusköpfigkeit von V.s Position hingewiesen hatte. Im Artikel findet man auch eine sonst seltene Erwähnung der Reaktion des zahlreichen, vorwiegend russischsprachigen Publikums, bei dem V.s humorvolle Lieder am besten ankamen.

Mit einiger Verspätung erschien im Oktober 1979 in der Pariser *Русская мысль* ein von M.Morgulis am Abend desselben Konzerts im "Queens College" verfaßter Essay über V.s Kunst.² Morgulis beantwortet die schon von Vajl/Genis gestellte Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Macht dahingehend, daß er V. eine Alibifunktion innerhalb des Sowjetsystems zuschreibt: "Es gibt einige Menschen in verschiedenen künstlerischen Sphären, denen es die Sowjetmacht gelegentlich erlaubt, zu randalieren." Völlig fehl am Platz scheint mir allerdings der Versuch des Autors, V. in eine Reihe mit Evtušenko und Rajkin zu stellen: schließlich existierten 1979 von Evtušenko etwa ein Dutzend Lyrikbände, eine zweibändige Werkausgabe und zahlreiche Sprechplatten, großteils in eigener Interpretation, Rajkin verfügte über ein eigenes Theater und konnte wiederholt im Fernsehen auftreten; während von V. zum damaligen Zeitpunkt ein einziges Gedicht - und selbst dieses in zensurierter Form - erschienen war und von mehreren hundert Liedern lediglich einige wenige in musikalisch wie textlich geglätteter Form auf Kleinformat-schallplatten gepreßt worden waren.

Morgulis unterteilt V.s Liedschaffen in zwei Gruppen: erstens in solche Lieder, die den Freiheitsdrang eines "in die Zangen des Lebens gelangten Menschen" zeigen, zweitens in seine Gauklerlieder ("скоморошьи"). Während unklar bleibt, welche Art von Liedern mit der ersten Gruppe gemeint sein könnten (die frühen Gaunerstilisierungen?, die Kriegslieder?), dürfte es sich bei der zweiten Gruppe um jene Chansons handeln, in denen V. den sowjetischen Alltag aufs Korn nimmt. Positiv bewertet M. die Chansons ЧУЖАЯ КОЛЕЯ und ОХОТА НА ВОЛКОВ (das seiner Meinung nach eher МОНОЛОГ ВОЛКА heißen müßte), während er an V.s ethischem Credo Я НЕ ЛЮБЛЮ dessen Wir-

¹Петр Вайль, "Владимир Высоцкий в Нью-Йорке", *Новое русское слово*, 23.1.1979, 2.

²М.Моргулис, "'...Сегодня не так, как вчера!', или Скоморох утирает слезы", *Русская мысль*, 4.10.1979, No. 3276, 10.

kungslosigkeit im Kontext der Sowjetgesellschaft kritisiert: "Na und, was ändert sich, wenn V. in einem seiner Lieder seine Gebote [...] geradeheraus sagt? [...] Seine Ablehnung hat die Anzahl der in den Rücken gezielten Fußtritte und die Zahl der Fälle von Freundesverrat nicht verringert." Dies allerdings ausgerechnet dem Barden anzukreiden, blieb Morgulis vorbehalten.

Eine wichtige Brücke zur Emigration schlug auch der amerikanische Sammler R. Polčaninov, der zumindest von 1975 bis 1979 die Rubrik "Уголок коллекционера" der Tageszeitung *Новое русское слово* betreute und von dem mir, abgesehen von den drei bereits erwähnten Artikeln, ein weiterer aus dem Jahre 1979 bekannt ist.¹ In diesem Artikel demonstriert Polčaninov anhand eines damals unbekanntem Konzertschnitts die soziale Problematik, die ein Auftritt V.s vor Angestellten des sowjetischen Innenministeriums (also vorwiegend Milizionären) mit sich brachte.

1.2.2.2. Interviews und Medienecho.

Das schwache Interesse, welches im Ausland für V. herrschte, spiegelt sich in der Tatsache wider, daß zu dessen Lebzeiten nur einige wenige Interviews in Zeitungen und Medien des Auslands erschienen. Hierbei kam dem Österreichischen Fernsehen eine Pionierrolle zu: Am 21. Jänner 1976 wurde im Rahmen der Sendung "Teleobjektiv" ein "Porträt des sowjetischen Sängers Wladimir Wysozki" (=Titel) von ca. einer halben Stunde Dauer ausgestrahlt², das neben einem Interview auch die Aufnahmen dreier Lieder³ enthielt. Die Leistung, den ersten Fernsehfilm über den Barden V. gefertigt zu haben, ist umso höher einzuschätzen, als die Autoren der Sendung von den Sowjetbehörden ausdrücklich den Auftrag bekommen hatten, einen Film über den *Schauspieler V.* anzufertigen und sich offensichtlich über diese Einschränkung hinwegsetzten.⁴ V. erklärt in diesem Film die Entstehung und jetzige soziale Funktion seines Schaffens und spricht von der sozialkritischen Ausrichtung seiner Chansons. Die einzige, von seinen Konzertkommentaren

¹ Р.Полчанинов, "В.Высоцкий и работники МВД", *Новое русское слово*, 4.2.1979, 6.

² "Ich mag es nicht! Porträt des sowjetischen Sängers Wladimir Wysozki", Regie: Robert Dornhelm, Text: Erhard Hutter, Kamera: Boris Jarovoj. Österr. Rundfunk, 21. Januar 1976, FS 1, 20 Uhr.

³ БАЛЛАДА О ВОЛЬНЫХ СТРЕЛКАХ. Я НЕ ЛЮБЛЮ, О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ.

⁴ Vgl. May/Friendly, a.a.O.

etwas abweichende Aussage lautet: "Mein Thema ist der Mensch, wie ich glaube, - die Gesellschaft natürlich, vor allem aber der Mensch." Da nach Auskunft des ORF der Film nicht archiviert wurde, kann ich mich nur auf das in Deutsch verfaßte Drehbuch stützen und daher den Wortlaut der zitierten Aussage nicht überprüfen.

Im Sommer 1977 bekam V. die Gelegenheit, in der Sendung "La chanson" (Programm "France-Musique") mit dem französischen Chansonnier Maxime Le Forestier und M. Vlady über das literarische Chanson in der Sowjetunion zu plaudern; in dieses Gespräch wurden einige seiner Chansons eingeblendet. Um dieselbe Zeit erschien in der damals noch avantgardistischen und extrem linken Tageszeitung *Libération* ein Interview mit V.¹, in welchem dieser die bahnbrechende Bedeutung Ljubimovs für die sowjetische Dramaturgie würdigt und auch von seinen eigenen Schwierigkeiten spricht. Neu und einzigartig an diesem Gespräch ist lediglich die Aussage V.s, er vermittele "mit seiner Dichtung eher Gefühle als Ideen", was er mit der Tatsache belegt, daß er von Antisemiten zu jenem Lied beglückwünscht worden sei, mit dem er den Antisemitismus habe brandmarken wollen.²

Mit dem bereits besprochenen Artikel von Nicole Zand³, der auch einige Aussagen V.s enthält, einer mir nicht zugänglichen Sendung einer italienischen Fernsehstation und möglicherweise einiger anderer, mir nicht bekannter Fernsehproduktionen⁴, ist die Liste der Selbstdarstellungen V.s im westlichen Ausland vollständig.

Auch aus dem (ehemaligen) "sozialistischen" Ausland ist mir lediglich ein Interview, das 1978 in der ostdeutschen Wochenzeitung *Sonntag* erschien, bekannt.⁵ V. erklärt darin den Unterschied zwischen Schlager und Autorenlied, wobei er den Erfolg des zweiten auf die "Ehrlichkeit des inneren Anliegens" sowie auf die daraus resultierende "Übereinstimmung von Adressat und Adresse" zurückführt. Neben einigen Bemerkungen zu seiner Arbeitsweise unterstreicht V. die Bedeutung des Taganka-Theaters und lobt wiederum in höchsten Tönen den in der Sowjetunion damals bereits weitgehend verfemten Ljubimov, eine Aussage, der in

¹Remy [Pseud.], "Vladimir Vissotki [sic], un cri de l'intérieur", *Libération*, 4.7.1977.

²Die Rede ist vermutlich vom Chanson АНТИСЕМИТЫ.

³"Vladimir Vissotski chante", *Le Monde*, 14.12.1977.

⁴Z.B. ein von einem italienischen TV-Team gefertigtes Interview aus dem Jahre 1979, aus dem einige Ausschnitte in Rjazanovs vierteiligem Fernsehfilm über Vysockij (1988) zu sehen sind.

⁵Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth, "'Jedes Lied ist eine neue Rolle', Interview mit dem Liedermacher Wladimir Wyssozki", *Sonntag*, 1987.35, 10.

einer Publikation des Ostblocks naturgemäß höherer Stellenwert zukam, als dies in einem im Westen publizierten Interview der Fall wäre. Unverständlich wirkt das neben dem Interview wiedergegebene und mit "Auftritt einer Singegruppe" [sic] betitelte Photo des Freiluftauftritts einer sowjetischen Rockgruppe neben einem Autobus, mit welchem einem mit der Sowjetkultur nicht vertrauten Leser ein völlig verzerrtes Bild des Autorenlieds vermittelt wird.

1.2.3. AUSBLICK AUF DIE WEITERE ENTWICKLUNG.

Um ein Bild von der Menge des über V. zu Lebzeiten publizierten Materials zu vermitteln, sei zur Veranschaulichung darauf hingewiesen, daß die besprochenen Materialien (1965 - Juli 1980) zwei insgesamt 5 cm dicke Mappen füllen, während die von 1980 bis 1982 allein in der Sowjetunion publizierten Materialien (ohne den Band *HePB*) den doppelten Umfang erreichen.

Während V. in seiner Heimat als Dichter und Liedermacher bewußt verschwiegen wurde, wurde er von der Emigration zwar zur Kenntnis genommen, aber nur in den wenigsten Fällen in seiner Bedeutung erkannt. Die Erklärung dafür boten die Emigranten in einigen Artikeln selbst: die Problematik, die V. besingt, ist von den täglichen Sorgen etwa eines New Yorker Russen allzuweit entfernt; und daß V.s Erfolg beim europäischen Publikum von vorneherein Schranken gesetzt waren, liegt an der Sprach- und Kulturbarriere, die das westliche Publikum von seinen Liedern trennt.

Wie schon in diesem Kapitel eingangs erwähnt, wäre die Behandlung der posthum erschienenen Literatur über V. das Thema einer eigenen umfangreichen Monographie. Waren die ersten Jahre von vorwiegend biographisch orientierten Publikationen gekennzeichnet, so gesellten sich bald Essays verschiedenster Ausprägungen dazu, die jedoch zumeist die Bewertung des Werks in den Vordergrund stellten. Diese wertende Note kennzeichnete über Jahre hindurch die sowjetischen, zumeist der Publizistik zuzurechnenden Publikationen, und erst seit Mitte der achtziger Jahre findet man vereinzelt auch Versuche, sich dem Werk V.s mit wissenschaftlichen Methoden zu nähern. Den Startschuß dazu bildete die ausgezeichnete Monographie über das russische Autorenlied von G.S. Smith, *Songs to Seven Strings*¹, die bis heute das maßgebliche Standardwerk zu diesem Thema geblieben ist. Die ersten mir bekannten ein-

¹G.S.Smith, *Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*, Bloomington: Indiana University Press 1984.

schlägigen Dissertationen bringen demgegenüber kaum (Boss, 1985¹) bzw. gar keine (Komarov, 1986²) neuen Aspekte für die Erforschung des Autorenlieds.

Während die sowjetische Publizistik bald nach dem Tod V.s daran ging, den soeben noch diffamierten Barden zu einem Helden und Idol der Jugend hochzustilisieren, bekundete die sowjetische Literaturwissenschaft ihr Interesse am Werk V.s mit geraumer Verspätung. Neben einigen kurzen Artikeln über Teilaspekte des Werks³ erschien 1987 in der Zeitschrift *Вопросы литературы* eine Diskussion über die Chansons V.s, die jedoch ebenfalls den sozialen Aspekt der Chansons in den Vordergrund stellte⁴. Einen ersten Höhepunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit V. bildete der 1990 erschienene Sammelband *В.С.Высоцкий: Исследования и материалы*, der auf den Vorträgen einer im Februar 1988 an der Universität Voronež abgehaltenen Konferenz zum Werk V.s basiert und eine Reihe wertvoller Beiträge enthält.⁵ Eine ebenfalls im Februar 1988 im Moskauer "Центральный дом литераторов" organisierte eintägige Konferenz blieb in ihrem Niveau bis auf einige Ausnahmen (J.Šatin, S.Čuprinin, G.Rozenberg, VI.Novikov) weit hinter den Erwartungen zurück und war teilweise von Polemik gekennzeichnet; ein geplanter Sammelband mit Beiträgen der Tagung konnte nicht realisiert werden.⁶

Seit Beginn der neunziger Jahre erschienen zahlreiche Bücher, die hier lediglich erwähnt werden können. Zunächst das 1990 veröffentlichte, bereits zitierte Nachschlagewerk *В.С.Высоцкий. Алфавитный, хроно-*

¹Dagmar Boss, *Das sowjetrussische Autorenlied. Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Vysokij*, München: Otto Sagner 1985 (= Slawistische Beiträge, Bd 188).

²Валерий Комаров, "Ждет нас память и мучает совесть", [Diss., masch., unpubliziert], Pécs 1986.

³Z.V. В.И.Новиков, "Живая вода. Заметки о языке поэзии Владимира Высоцкого", *Русская речь* 1988.1, 31-42; В.П.Лебедев, Е.Б. Куликов, "Что привлекло нас во Владимире Высоцком?", ebda, 155-159 [über Zitate].

⁴"Обсуждаем наследие В.Высоцкого" (Beiträge von Ju.Andreev, T.Varanova, E.Sergeev), *Вопросы литературы*, 1987.4, 43-131.

⁵*В.С.Высоцкий: Исследования и материалы*, Воронеж: Изд. Воронежского университета 1990.

⁶Einige Teilnehmer dieser mit *Первые чтения В.Высоцкого* etwas hochtrabend betitelten Konferenz, u.a. auch der Autor dieser Zeilen, haben inzwischen ihre Beiträge in verschiedenen Zeitschriften publiziert; s. u. a. Сергей Чупринин, "Вакансия поэта. Владимир Высоцкий и его время: размышления после юбилея", *Знамя* 1988.7, 220-225; Verf., "Свое и чужое слово у Высоцкого", *Русистика* 1990.1, 80-92.

логический и библиографический указатель-справочник¹, dessen Hauptteil, ein Werkverzeichnis, jedoch auch nicht dazu geeignet ist, eine Reihe von offenen Fragen, insbesondere jene der Zuordnung und Datierung vieler v.a. weniger bekannter Texte, zu lösen. Im selben Jahr erschien der - ebenso wie die Ausstellung eilig zusammengestellte - Ausstellungskatalog *В.С.Высоцкий в контексте русской культуры*², dessen hauptsächlichster Wert in der Publikation und Transkription zahlreicher Manuskripte besteht. Die wesentlichsten Beiträge zur V.-Forschung bieten jedoch drei Monographien dar: Svetlana Birjukovas Essay zum Phänomen der Barden *Спасите наши души*³, der nicht zuletzt durch die darin vorgeschlagene Klassifikation der Vertreter des Autorenliedes Beachtung verdient. Wesentlich ausführlicher setzten sich die bereits als Studenten mit einschlägigen Artikeln hervorgetretenen Autoren A. Skobelev und S. Šaulov in ihrer Monographie *Владимир Высоцкий: Мир и слово*⁴ mit V.s Liedschaffen auseinander, wobei hier insbesondere das Kapitel zu Vysockijs frühen Liedern hervorgehoben werden soll (s.u. 2.5.5.5.). *Last, but not least* sei Vl. Novikovs brillant geschriebenes Buch *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоцкий*⁵, die wohl bisher interessanteste Arbeit zu V.s Chansons, erwähnt. Dem bekannten Moskauer Literaturkritiker gelingt es darin, auf wenigen Seiten mit zahlreichen Vorurteilen zum Phänomen V., die sich seit seinem Tod von einer Arbeit in die andere gleichsam hinüberschrieben, aufzuräumen, sich auf die Texte V.s zu konzentrieren und seine eigene Sicht des *Schriftstellers* V. im Hinblick auf die kulturelle Entwicklung der letzten beiden Jahrzehnte darzulegen.

¹ Воронеж: МО "Резонанс" 1990.

² М. 1990.

³ Тамбов: Фонд Академии творчества СССР 1990.

⁴ Воронеж: МИПП "Логос" 1991.

⁵ М.: Интерпринт 1990.

1.3. DAS CHANSON IN DER SICHT UND AUSPRÄGUNG VYSOCKIJS.

1.3.0.

Bevor einige Gedanken zum literarischen Chansons in der Ausprägung, wie wir es von V. kennen, formuliert werden, soll ein kurzer Blick auf V.s eigene Auffassung von seiner literarischen Tätigkeit geworfen werden. V. hat sich in eigenen Konzertkommentaren seit Mitte der 60er Jahre wiederholt ausführlich zu seiner Tätigkeit als Schauspieler und Liedermacher geäußert. Da seine diesbezüglichen Aussagen inzwischen in mehreren, darunter auch allgemein zugänglichen Publikationen abgedruckt sind¹, sollen sie hier nur resümiert und kritisch kommentiert werden.

1.3.1. DIE SICHT VYSOCKIJS.²

In seinem Buch *О поэзии Иосифа Бродского* schreibt M.Krepс: "Die dritte Gefahr [...] ist der Autor selbst. Die Prämisse 'Man muß dem Autor glauben' ist offensichtlich revisionsbedürftig, da der Dichter gegenüber seinem Werk derselbe Zerrspiegel ist, wie der Leser. [...] Die Antwort auf die Frage 'Wie schreiben Sie?' ist für den Dichter ebenso schwierig, wie für einen Tenor die Frage 'Wie singen Sie?'; und eine bessere Antwort, als 'ich habe eine Stimme' oder 'Ich glaube, das kommt von Gott' ist schwer zu finden [...]. Die Worte des Autors über sein Werk sind nur dann wichtig und können nur dann als Argument angeführt werden, wenn der Text selbst künstlerisch das ausdrückt, was vom Autor kommentiert wird."³ Wenn also hier V.s Aussagen zu seinem Liedschaffen zur Kenntnis genommen werden, so geschieht dies nicht, um den

¹Zuerst in Samizdat-Bänden, dann: П2,107-122, 193-217; В.Гладилин, "Горизонты Владимира Высоцкого. Возможность говорить с людьми", *Клуб и художественная самодеятельность* 1986.18, 26-29; ЧЧП88,108-149, *Живая жизнь*, 269-316 u.a.; s.a. die von A.Krylov zusammengestellte Bibliographie "Интервью, анкеты Владимира Высоцкого", *Советская библиография* 1989.4, 86-87.

²Die im folgenden referierten Gedanken V.s sind Konzertkommentaren aus dem Archiv des Autors entnommen. Fallweise wird auf die eventuell erfolgte Publikation der referierten oder zitierten Passagen hingewiesen werden.

³Михаил Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского*, Анн Арбор: Ардис 1984, 257-258. Die Antwort "Ich glaube, das kommt von Gott" ("Я думаю ... это от Бога") hatte Iosif Brodskij während seines Prozesses als Antwort auf die Frage der Richterin, wer denn bestimmt hätte, daß er Dichter sei, gegeben.

Schaffensprozeß zu untersuchen, sondern um V.s eigenen Blick darauf zu analysieren, gegebenenfalls Widersprüche festzustellen oder gewisse Aussagen der literarischen Realität gegenüberzustellen.

V. hielt das "Autorenlied" ("авторская песня", ein Terminus, der möglicherweise sogar von ihm selbst stammt, jedenfalls aber von ihm verbreitet wurde) für ein eigenes, spezifisches, wenn auch nicht anerkanntes Genre und nannte als dessen Begründer Bulat Okudžava, den er wiederholt als seinen "geistigen Vater" ("духовный отец") bezeichnete. Seine Definition dieses neuen, wie er meinte, literarischen Genres lautete: "Gedichte, die auf eine rhythmische Basis gebracht werden, damit deren Sinn besser herauskommt" (u.ä.). Bevor er sich das Gitarrespielen aneignete, habe er diesen Rhythmus einfach mit dem Fuß gestampft oder mit der Hand geklopft, ein Faktum, das übrigens auch von Artur Makarov mehrfach - u.a. mir gegenüber - bestätigt wurde.

Das Primat des Rhythmus belegen auch andere Kommentare, in denen V. beschreibt, daß er sogar gelegentlich noch unvertonte Gedichte dem Publikum nur rhythmisiert präsentiert: "Ich gehe auf die Bühne und belasse nur den Rhythmus, und erst beim 15.-20. Mal gelingt es, da kristallisiert sich sozusagen die endgültige Melodie heraus" (ЧЧП88,129). An anderer Stelle: "Einmal fragte man mich [...] was zuerst kommt: die Musik, die Worte, die Melodie? Weder Text noch Musik - ich erstelle zuerst einen Rhythmus für die Verse, einen Rhythmus auf der Gitarre. Und wenn ich einen genauen Rhythmus habe, kommen die Worte schon irgendwie. Schwer zu sagen, wie sie kommen." (ЧЧП88,128) Diese Feststellungen erinnern unweigerlich an Majakovskijs - auch in Ljubimovs Inszenierung *Послушайте!* zitierte - Beschreibung der Entstehung des Gedichts "Сергею Есенину", als dessen Triebfeder der Dichter ebenfalls den Rhythmus bezeichnet.¹

Dem gegenüber stehen andere Aussagen, denenzufolge V. erst nach Bekanntschaft mit den Liedern Okudžavas und unter dessen Einfluß erste Vertonungen versucht habe.² Noch wichtiger dürften die in den frühen 60er Jahren sehr populären Chansons Michail Ančarovs gewesen sein,

¹ Владимир Маяковский, "Как делать стихи?", in: *Полное собрание сочинений*, т.12, М.: Худ. лит. 1959, 101.

² Vgl. z.B. В.Гладилин, "Горизонты Владимира Высоцкого. Возможность говорить с людьми", *Клуб и художественная самодеятельность*, 1986.18, 27. Ähnlich in einem anderen Konzertkommentar: "Я услышал его [Окуджавы] стихи [...] и увидел, что они работают еще сильнее, когда он исполняет с гитарой. Поэтому попробовал сам [...]" (undatierte Aufnahme aus meinem Archiv, Н.Р.).

von denen V. einige selbst sang, andere bewunderte.¹ Während von einem Einfluß der Texte oder der Vortragsart Okudžavas nur sehr bedingt gesprochen werden kann, sind viele Texte und Aufnahmen Ančarovs von frühen V.-Liedern kaum zu unterscheiden. Als Beispiel sei Ančarovs - oft V. zugeschriebenes - Chanson "Она была во всем права..." (1964) genannt², das in Intonation und Stilistik, ja selbst Metrik und Reimschema mit dem wenig später entstandenen Chanson V.s "Она на двор..." (1965 oder 1966) übereinstimmt.

Wiederholt wies V. auch darauf hin, wieviel Zeit und Energie die "Arbeit am Text" kostete, während er über das Komponieren und Rhythmisieren viel weniger Worte verlor; es sei denn, er entschuldigte sich gleichsam für die "bewußte Einfachheit" der musikalischen Begleitung, bei der es sich allerdings, wie er betonte, keineswegs um etwas Primitives handele. "Die Musik darf den Text nicht stören, sondern diesem nur helfen", verteidigte V. die Tatsache, daß er sich bei den Vertonungen oft auf drei bis fünf Akkorde beschränkte, obwohl er behauptete, noch weitere zu kennen.³ Diese scheinbare Einfachheit der Mittel gewährleistete die Verständlichkeit der Chansons.⁴

Dem deklarierten Primat des Rhythmus widerspricht jedoch auch die Tatsache, daß es eine stattliche Anzahl an Texten gibt, die V. mit großer Wahrscheinlichkeit nie vertont hat und die jedenfalls zum Teil auf dem Papier entstanden. Man könnte einwenden, V. habe eben neben seinen Chansons auch reine Lesetexte geschrieben, eine Einschätzung, die zumindest auf einige der nicht-vertonten Gedichte zutrifft.⁵ Wie beurteilt man aber eine Probeaufnahme des Chansons "Отчего не бросилась..." (ПЛАЧ МАРЬИ), an dessen Beginn V. erklärt, er singe nur die Melodie, da der Rhythmus noch nicht fixiert sei ("Я пою только мелодию, потому что ритм еще не выверен")⁶? Am besten geht man wohl von verschiedenen Texttypen aus - einerseits solchen, die am Papier entstanden und später vertont wurden, andererseits solchen, die sich entweder zugleich mit Melodie und/oder Rhythmus oder auf deren Grundlage herausbildeten.

¹Zu Ančarov vgl. А.Е.Крылов, Вл.Новиков, "Антология авторской песни: Михаил Анчаров", *Русская речь* 1989.2, 56-62.

²Vgl. ebda, 62 (Text des Chansons: 63-64).

³Sämtlich: ЧЧП88,128-129.

⁴Vgl. ЧЧП88,119.

⁵Vgl. "И кто вы суть?...", ДВЕ ПРОСЬБЫ, "Люблю тебя сейчас..." und einige andere.

⁶Nicht publizierte Aufnahme aus meinem Archiv, Н.Р.

V. war bestrebt, die Form - worunter er Musik und Rhythmus verstand - dem Inhalt anzupassen, und so ein harmonisches Kunstwerk zustande zu bringen. Damit hob er sich nicht nur von Barden ab, die - eigene oder fremde - literarische Texte nachvertonen, sondern distanzierte sich auch explizit vom sowjetischen Schlager, bei dessen Zustandekommen - wie V. mehrfach ironisch vermerkte - zumindest drei Personen beteiligt seien: ein Textdichter, ein Komponist, ein Sänger. V. zitierte mit Vorliebe Beispiele schlechter Schlagertexte und erklärt ausführlich den Unterschied zwischen seiner eigenen Tätigkeit und dem Variété (эстрада): Während der Schlager auf eine Reihe von unterstützenden Elementen - Bühne, Orchester, Beleuchtung, Technik usw. - angewiesen sei, begnüge er, V., sich mit einer Gitarre und "den Augen des Publikums". Er habe dadurch in Dachböden, Scheunen, U-Booten und an vielen anderen Orten erfolgreich Konzerte veranstalten können.

Als ein weiteres Moment, das V.s Chansons vom Schlager abhebe, nannte er dessen Variabilität. In Abhängigkeit von seiner Stimmung, aber auch vom jeweiligen Publikum, können sich Text, Rhythmus, Melodie, vor allem aber die Stimmung, die der Barde vermittelt, verändern. Dies sei beim Schlager nicht der Fall: Ist dort einmal die optimale Variante gefunden, wird sie in beliebiger Zahl unverändert wiederholt.¹ Der sowjetische Textologe Andrej Krylov konnte demgegenüber auf Grund umfangreicher Studien der erhaltenen Aufnahmen beweisen, daß die von V. während seiner Konzerte verwendeten Varianten keinesfalls frei und von der jeweiligen Stimmung und dem Publikum beeinflußt waren, sondern daß er vielmehr weitgehend unabhängig vom Publikum seinen Text bis zur Herausbildung einer mehr oder weniger stabilen Variante gezielt weiterentwickelte.²

Den sowjetischen Schlager kritisierte V. auch im Hinblick auf seinen Inhalt: in einer Zeit der Massenmedien, der von überall auf den Menschen einströmenden und kaum zu verarbeitenden Informationsflut sei es verantwortungslos, sinnentleerte Texte, wie "провожают самолеты совсем не так, как поезда", "Яблони в цвету - какое чудо" oder ähnliches zu singen. Er selbst singe über Probleme, die ihn bewegten, die ihn beunruhigten und ihm keine Ruhe ließen. Er sei bemüht, diese Fragen seinem Publikum zu vermitteln, um dieses zum Denken anzuregen.³

¹ЧЧП88, 122.

²А.Крылов, "К вопросу о текстологии произведений В.С.Высоцкого", in: В.В.: Исследования и материалы, Воронеж 1990, 171-172 (ausführlicher s.u. 1.4.2.).

³Dies, sowie die folgenden Absätze, stützen sich auf verschiedene Konzertkommentare aus dem Tonarchiv des Verfassers (z.T. publiziert in ЧЧП88, Живая жизнь u.a.).

Diesen Prozeß bezeichnete V. als "общение с публикой" (etwa: 'Kontakt, Kommunikation, Umgang mit dem Publikum'), seine Konzerte als "Treffen" ("встречи"). Als eine Vorbedingung für deren Gelingen nannte er jene Atmosphäre, die zur Zeit der Entstehung der ersten Lieder geherrscht habe: Freundschaft, Vertrauen, Freiheit ("дружественность", "доверительность", "доверие", "раскованность", "свобода" sind die von V. immer wieder gebrauchten Wörter). V. war nach seinen Aussagen bestrebt, zumindest einen Teil jener menschlichen Beziehungen, die in den frühen 60er Jahren am "Bol'šoj Karetnyj" und in anderen Wohnungen herrschten, in seine späteren Auftritte hinüberzuretten.

Soweit V.s Sicht und, wenn man so will, sein Plädoyer für das Autorenlied, das, wie V. meinte, im Unterschied zur Situation in Frankreich in der Sowjetunion als eigenes Genre nicht akzeptiert sei.

1.3.2. BEMERKUNGEN ZUM AUTORENLIED UNTER DEN SO-WJETISCHEN BEDINGUNGEN DER 60ER UND 70ER JAHRE.

Hier ist nicht der Platz, eine Geschichte des Autorenliedes, oder gar eine semiotische Theorie für dieses Genre zu entwerfen; diese Aufgaben müssen späteren Arbeiten und Forschern überlassen bleiben. Dennoch erscheinen einige kurze Gedanken zum Wesen dieses Genres in der Sowjetunion der 60er und 70er Jahre angebracht.

Die Frage, die damit beantwortet werden soll, lautet: Setzt V. Anfang der 60er Jahre mit seinem Liedschaffen die Tradition der schriftlichen Literatur fort, oder knüpft er an die mündliche, also folkloristische Tradition an? Wie ändert sich das von ihm mitgeprägte Genre im Laufe seines Schaffens?

1.3.2.1. Zur schriftlichen und mündlichen Tradition in Rußland.

Die literarische Entwicklung der meisten europäischen Völker ist, wie diejenige der meisten europäischen Literaturen, von einem jahrhundertelangen Nebeneinander von mündlicher und schriftlicher Tradition gekennzeichnet, die sich gegenseitig beeinflussten und befruchteten, und zwar in diachroner wie in synchroner Hinsicht.¹ Kann man, stark vereinfachend, besonders für die Kiever Rus', aber auch für die Zeit bis

¹ Vgl. dazu z.B. Stanislaus Hafner, "Usmena i pismena tradicija u literaturama Gradišćanskih Hrvata i Koruških Slovenaca", *Narodna umjetnost*, 16.1979, 23. Ähnlich vgl. ders., "Schriftliche und mündliche Tradition in der Literatur der Kärntner Slowenen", *Letno poročilo Zvezne Gimnazije za Slovence v Celovcu*, Bd 20, Klagenfurt/Celovec 1977, 86-87.

zum XVIII. Jahrhundert, eine mehr oder minder deutliche soziale Differenzierung mit relativ geringer Interaktion annehmen, wobei der Funktionsbereich der Folklore das einfache, wenig gebildete und vor allem am Land lebende Volk umfaßte und die schriftlich fixierte Literatur sich auf die gebildeten Schichten in den Städten konzentrierte¹, beginnt die Folklore im XIX. Jahrhundert das Bewußtsein breiter Gesellschaftsschichten zu erfassen und stark auf die traditionelle Literatur einzuwirken; Puškin und Nekrasov sind nur zwei Beispiele dafür. Mit dem Abwandern breiter ländlicher Schichten in die Städte gegen Ende des Jahrhunderts entstehen dort neue Ausprägungen der Volksliteratur, als deren herausragendste die sogenannte "жестокий романс" bezeichnet werden kann. Ein parallel verlaufender Demokratisierungsprozeß bedingt ein wachsendes Interesse des russischen Bürgertums für die Zigeunerromanze, die durch Dichter wie Apollon Grigor'ev in die russische Lyrik integriert wird. Daneben finden immer häufiger lyrische Gedichte der klassischen russischen Literatur (Puškin, Fet, Tjutčev u.a.), teilweise unter Adaptierung (Trivialisierung) des Texts als Rohmaterial für Zigeunerromanzen Verwendung, eine Erscheinung, die bis in die Mitte unseres Jahrhunderts anzutreffen ist (Esenin, Blok, Achmatova, Cvetaeva u.v.a.). Anfang des XX. Jahrhunderts bilden die Lieder Michail Kuzmins, eine Art Synthese von folkloristischen und literarischen Elementen, Nikolaj Agnivcev entwickelt sich mit seinen apolitischen, erotisch-verspielten, oft trivialen Liedern zum beliebtesten Sänger des Petersburger Bürgertums (und später der Emigration); diese beiden Dichtersänger, die ersten *auteurs-compositeurs-interprètes* neuen Typs auf russischem Boden, werden mit ihrer Vortragskunst in mancher Hinsicht zu Vorläufern der heutigen Barden.

Mit der fortschreitenden Alphabetisierung, dem Erstarken des sowjetischen Staates und der Monopolisierung des gesamten literarischen Lebens durch diesen wird die traditionelle Folklore aufs Land zurückgedrängt und insgesamt in ihrer Existenz bedroht. Das Verschwinden der traditionellen folkloristischen Gattungsarten wird lediglich durch ein neues Aufblühen der Častuška (des vierzeiligen Schnaderhüpfels mit oft politischem oder frivolem Inhalt), sowie ein Aufleben des politischen Witzes (s.u.) kompensiert. Im Rahmen der offiziell geduldeten bzw. geförderten Kunst entsteht das sowjetische politische Massenlied, zu dem sich in den 40er Jahren Kriegslieder gesellen; deren Verbreitungsmedium sind zunächst Schallplatten, Filme, später auch das Radio. Auf der Variétébühne feiern

¹Eine Ausnahme bildete auf jeden Fall die Stadt Novgorod vor deren Einverleibung ins Moskauer Reich: Dort scheint sich die Alphabetisierung nach der Meinung zahlreicher Forscher auf einem Niveau befunden zu haben, das erst wieder in den 30er Jahren des XX. Jahrhunderts erreicht wurde.

neben vielen anderen Aleksandr Vertinskij und Leonid Utesov Erfolge. Auch die schriftlich fixierte Literatur wird vom Staat vereinnahmt und - ebenso wie die oben erwähnten Genres - ideologisch gleichgeschaltet. Seit spätestens 1934, als der 1. sowjetische Schriftstellerkongreß den sozialistischen Realismus zur einzig zugelassenen Methode erklärt, stehen sämtliche kulturellen Produkte im Dienst des Sowjetstaats und unterliegen dessen Zensur: sie müssen von Optimismus, Volksnähe und Parteilichkeit gekennzeichnet sein.

Diese Art von Literatur wurde über Jahrzehnte hin durch Medien verbreitet, die ausschließlich in der Hand des Staates lagen. Während in der Folklore der Sänger ein Teil der Welt ist, für die er singt, der Erzähler der Welt entstammt, die ihm zuhört, haben wir es hier, um einen Terminus von K.V.Čistov zu verwenden, mit einer "Kommunikation technischen Typs" (Näheres dazu s.u.) zu tun, die zu einer Reihe von Verlusten führt - "die Zerstörung des lebendigen Kontakts zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Information, die Aufsplitterung des Schaffens-(Ausführungs-)Akts und des Rezeptionsakts, [...] den Verlust der Möglichkeit einer Rückkoppelung und des Anwesenheitseffekts, das Erlöschen kreativer Impulse auf Seite der Rezeption".¹

Die oben skizzierte inhaltliche wie formale "Verstaatlichung der Literatur" (A.Steininger) erzeugte in breiten Schichten der noch nicht völlig angepaßten Bevölkerung zumindest eine teilweise Bewußtwerdung dieser Verluste und, damit einhergehend, zunehmendes Mißtrauen gegenüber den offiziell angebotenen literarischen Produkten, deren Schönfärberei, Klischees und Lügen die Sowjetbürger bald erkannten. Bei vielen Menschen entstand das Bedürfnis, den ihnen aufoktroierten Soldaten- und Aufbau Liedern das eigene Wort, von der Zensur ungefiltert, entgegenzustellen. Erste, wenn auch schüchterne, Versuche dafür bildeten seit Ende der 40er Jahre die sogenannten "Touristenlieder" ("туристские песни"), deren Entstehen mit der Verbreitung des Wanderns ("туризм") verbunden ist: Rund um das Lagerfeuer entstanden Lieder, die den Erfordernissen des Sozialismus zwar vielleicht nicht widersprachen, sich um diese jedoch nicht kümmerten. Bisweilen gab man zur Gitarrenbegleitung zwischen den Zeilen auch preis, worüber man vorsichtig nachdachte.²

¹К.В.Чистов, "Специфика фольклора в свете теории информации", in: *Типологические исследования по фольклору, Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа*, М.: Наука 1975, 43.

²S. dazu I.Klagge, "Künstlerisches Volksschaffen der Gegenwart. Nichtprofessionelles Liedschaffen und Singbewegung der Jugend", *Zeitschrift für Slawistik*, Bd.27, 1982.5, 669-677 (mit bibliographischen Angaben).

Eine zweite Möglichkeit, das freie Wort nicht völlig versiegen zu lassen, bot der vor allem nach Stalins Tod wieder auflebende politische Witz ("анекдот"), eine Erscheinung, die von A. Sinjavskij für das einzige zeitgenössische folkloristische Genre gehalten wird.¹ Konnte man während des stalinistischen Terrors schon für das Anhören eines antiso-wjetischen Witzes verhaftet und verurteilt werden, fiel diese Angst mit der Machtübernahme Chruščevs weitgehend weg, und der Reformpolitiker selbst wurde in der kurzen Zeit seiner Herrschaft zum Spottobjekt Nr. 1 der sowjetischen Witze.² Lev Kopelev äußerte in einem Gespräch mit dem Verfasser dieser Zeilen 1986 seine Überzeugung, daß der sowjetische Witz in sprachlicher wie inhaltlicher Hinsicht als eine der wichtigsten Quellen des Chansons neuen Typs anzusehen sei.

Mit der Chruščevschen Amnestie sämtlicher politischer, sowie zahlreicher nicht-politischer Gefangener im Jahre 1956 war die Basis für die rasche Verbreitung des dritten Elements der mündlichen Literatur geschaffen: Millionen von freigelassenen Lagerhäftlingen brachten ihre bislang nur in Gefangenschaft kultivierte Liedkultur, die Lager- und Gaunerfolklore, in die Städte. Lieder, die drei Jahrzehnte lang nicht gesungen wurden, wie "Мурка" oder "Речечка", waren plötzlich in allen Gassen und Höfen Moskaus, Leningrads, Kievs, Odessas und anderer Städte zu hören.³

Die Beobachtung, daß "in Zeiten geschwächerter oder unterdrückter Schriftlichkeit die mündliche Literatur von neuem die Hauptrolle in der literarischen Kultur eines Volkes übernehmen oder sich wenigstens gleichberechtigt neben der schriftlichen Literatur entwickeln kann"⁴, trifft für die Zeit des Tauwetters und der darauf folgenden Brežnev-Ära, die heute mit dem unpassenden Ausdruck "Jahre der Stagnation" charakterisiert wird, vollends zu. Als erster übernahm diese Rolle Bulat Okudžava, indem er seit 1956 der einseitig politisch engagierten Literaturscheinbar nicht engagierte Texte ("Ах Арбат, мой Арбат, ты - мое призвание", "я в синий троллейбус сажусь на ходу" usw.) entgegenstellte, über das Leben, die Liebe und den Tod, Krieg, Frieden und Freundschaft sang. Doch Okudžava kam von der Literatur her, er hatte

¹ А.Синявский, "Анекдот в анекдоте", *Синтаксис* 1.1978, 91.

² S. dazu Дора Штурман, Сергей Тиктин, *Советский Союз в зеркале политического анекдота*, Иерусалим 21987.

³ S. dazu А.Синявский, "Отечество. Блатная песня", *Синтаксис* 4.1979, 72-118. Eine brauchbare Sammlung von Liedern der Lagerfolklore ist: *Блатная лира*. Собрал и составил Яков Вайскопф, Иерусалим 1981.

⁴ Hafner, "Usmena i pismena....", 23.

bereits Jahre zuvor Gedichte und Prosatexte geschrieben. Bald gesellten sich zu Okudžava andere Barden, wie die Lehrer Jurij Vizbor und Julij Kim, der arrivierte Dramatiker Aleksandr Galič und schließlich der Schauspielstudent Vladimir Vysockij.

1.3.2.2. Der Platz Vysockijs.

V. kam von den Studentenabenden mit ihren Wanderliedern ("туристские песни"), aber, was noch wichtiger war, von den Moskauer Hinterhöfen, in denen Witze und Gaunerlieder zu hören waren. Die Welt, in der er sich wohl fühlte, war jene der Gassenjungen (russ. "шпана"), deren Ethik jenen Regeln diametral entgegenstand, die ihm vom Elternhaus und durch verschiedene offizielle Kanäle (Schule, Konzerte, Radio, Film) seit frühester Kindheit vermittelt wurden und welche er und seine Generation als besonders verlogen empfanden. Um die erwachsene Welt zu schockieren, wählte V. die Maske des Nahverhältnisses zur Gaunerwelt. Es galt, diese Welt, in der viele anfangs einen nachahmenswerten Ehrenkodex zu sehen glaubten, zu durchleben - etwa, wie man an einer Kinderkrankheit erkranken muß -, es galt aber auch, sich von ihr zu distanzieren. Mit seinen frühen Liedern gelang V. beides: zunächst schockierte er, ironisierte dann, verurteilte¹ und wechselte schließlich zu anderen Themen über.²

Die Kommunikationssituation von V.s frühem Schaffen entspricht derjenigen der Folklore: V. steht in einer vom einfachen Volk kreierten Tradition und übernimmt weitgehend dessen Ideologie (auch wenn dies, wie unter 2.5. gezeigt wird, nur eine Pose sein mag). Die von ihm geschriebenen Lieder sind nicht an seine Person gebunden, sie werden von anderen Mitgliedern der Gruppe nachgesungen und dringen in vielen Fällen in das Liedgut derer ein, die für die Entstehung der Lieder Pate gestanden sind: viele Gassenjungen empfinden V.s Lieder als die ihrigen und sorgen für deren Folklorisierung³. Rhythmus und Melodie, vor allem aber die Texte, sind keineswegs starr festgelegt, sondern unterliegen - zumindest in dieser Schaffensperiode - starken, von Stimmung, Gedächtnis und den jeweiligen Umständen abhängigen Schwankungen. Wie oben bereits erwähnt, ist V. ein Teil der Welt, in der und für die er singt; dies

¹Vgl. die Verse aus НИНКА-НАВОДЧИЦА: "И спокойно уснуть, чтобы не увидеть/ Во сне кошмары, мусоров и нары".

²Ausführlicher zu V.s frühen Liedern s.u. 2.5.5.

³Dies wurde mir von einer Reihe von Informanten, deren Geburtsjahre zwischen 1935 und 1950 liegen, bestätigt. Einer meiner Informanten, geb. 1935, behauptete 1987, einige der V.-Lieder (u.a. БОДАЙБО) bereits in seiner Kindheit, also während des Zweiten Weltkrieges, gehört zu haben.

ist ein Kennzeichen der Folklore. Auch die private Verbreitung der Chansons durch Tonbänder scheint mir ein Merkmal der modernen Folklore zu sein.

Zwei Momente rücken V.s frühes Schaffen in die Nähe der Literatur. Einerseits der vorwiegend individuelle, bewußte Schaffensprozeß - V. schreibt allein und bezieht sich, wie unter 2.1. gezeigt wird, bereits in seinen frühesten Texten auf andere, literarische Texte, mit deren Kenntnis er im Publikum rechnen kann. Andererseits ist es die soziale Zusammensetzung seines Publikums: es sind zunächst Studenten der beiden Hochschulen, an denen V. studierte, später - am "Bol'šoj Karetnyj" - Schauspieler, Regisseure und verschiedene andere gebildete Sowjetbürger, also nur ein sehr spezifischer Ausschnitt der Bevölkerung, und schon gar nicht das "Volk", von dem die traditionelle Folkloristik spricht, auch wenn dieses Kriterium für den modernen Folklorebegriff revidiert werden muß.

Statt der herkömmlichen Einteilung in Folklore und Literatur, mit deren Kriterien bestenfalls die literarische Situation Rußlands im XVIII. und XIX. Jahrhundert einigermaßen befriedigend beschrieben werden kann, während sie für die Darstellung komplexerer Fragestellungen der Gegenwart ungeeignet sind, schlägt K.V. Čistov im zitierten Artikel¹ die Unterscheidung nach dem Kommunikationstyp vor. Er bezeichnet jenen Kommunikationstyp als "natürlich", bei dem das Informationssubjekt (Sänger, Erzähler) in direktem, "lebendigem" Kontakt mit seinen Rezipienten steht und möglicherweise in einer früheren Etappe selbst Rezipient war. Das Medium ist hier die menschliche, sprechende oder singende Stimme. Im "technischen" Kommunikationstyp ist das Subjekt vom direkten Kontakt mit den Rezipienten abgeschnitten, seine Information wird auf einem Medium gespeichert und im Prinzip beliebig oft identisch reproduzierbar: ein Manuskript kann immer wieder abgeschrieben werden, ein Buch kann theoretisch eine unendlich hohe Auflage erzielen, eine Schallplatte (Kassette, Tonband) unendlich oft gehört, ein Film unbegrenzt oft gesehen werden.

Wenn V. im Hinblick auf die traditionellen Kriterien mit seinem gesamten Werk eine Mittelstellung einnimmt, so ergibt sich nach dieser Zweiteilung ein wesentlich klareres Bild. Die ersten etwa fünf Jahre von V.s Liedschaffen sind vom ersten, dem natürlichen Kommunikationstyp geprägt. Ab Ende 1964, dem Zeitpunkt, an dem die erste heute bekannte

¹К.В.Чистов, "Специфика фольклора...", 29.

Tonbandaufnahme angefertigt wurde¹, beginnt sich daneben der technische Kommunikationstyp zu entwickeln, ohne jedoch vorläufig zu überwiegen. Erst ab 1966 und 1967, als V. immer mehr öffentliche, wenn auch nicht offizielle Auftrittsmöglichkeiten erhält, wird die Verbreitung seiner Chansons via Tonband für V. zumindest in quantitativer Hinsicht zur typischen Kommunikationssituation. Von den oben aufgelisteten "Verlusten" (Entfremdung, mangelndes *Feedback* usw.), die für andere Erscheinungsformen der technischen Kommunikation so typisch und für die kulturelle Situation des Landes so schmerzhaft sind, ist V. zunächst nicht betroffen, da die Tonbänder vorläufig zum überwiegenden Teil im Rahmen der direkten, natürlichen Kommunikationssituation entstehen.

Obwohl V. vor allem seit Ende der 60er Jahre immer häufiger vor Auditorien auftrat, die er zum ersten Mal sah, zog er es vor, neue Chansons von einem ihm vertrauten Publikum gleichsam approbieren zu lassen. Er war sich der Tatsache bewußt, daß in vielen Fällen eine adäquate Rezeption nur von einem Hörerkreis realisiert werden konnte, welcher mit der Situation (auch im Sinne von Sartres *situation*), in der sich der Barden befand, vertraut war. Vor diesem Publikum wurden verschiedene Varianten, Melodien, Rhythmen erprobt, vor diesem Publikum übte sich V. in den zahlreichen medialen Signalen, mit denen er Verständnis und Aufmerksamkeit seiner Zuhörer überprüfte. Wenn wir heute Chansons vor allem der ersten Schaffensperiode V.s hören, sollten wir bedenken, daß diese zum überwiegenden Teil für ein homogenes, informiertes Publikum geschaffen wurden und vor diesem auch jene Gestalt erhielten, in der sie schließlich in die Öffentlichkeit gelangten.²

Es ist zu bezweifeln, ob die Möglichkeit, seine Chansons für Filme zu schreiben und sie dort auch teilweise unterzubringen, sowie Aufnahmen in Schallplattenstudios der Firma "Мелодия" zu verfertigen, dem Barden - abgesehen vom finanziellen Gewinn - auch künstlerisch weiterhalf. Wenn Rezipienten, die V.s Chansons in Form von privaten oder halböffentlichen Konzerten oder privaten Tonbandaufnahmen kannten, auch in der Lage gewesen sein mögen, diese "Atmosphäre", auf die V. großen Wert legte (s.o.), beim Abhören der Platten zumindest teilweise

¹Diese Angabe entnehme ich dem Katalog Сыч86, der eine Aufnahme mit Oktober 1964 datiert, eine Reihe weiterer mit dem Jahre 1965.

²Leider verfüge ich nur über wenige Aufnahmen, die in "häuslicher" Atmosphäre entstanden sind und auf denen auch die Kommentare V.s zu hören sind. Nur Forscher, die zum gesamten erhaltenen Aufnahmenmaterial, das im Moskauer "Клуб самодеятельной песни" gesammelt ist, Zugang haben, können die hier nur angedeutete, schwierige Fragestellung nach der Interaktion des Barden mit seinem Publikum in Angriff nehmen.

wiederherzustellen, so war dies für andere Rezipienten nicht der Fall. Zum 200 Millionen zählenden Publikum gelangten also ab einem gewissen Zeitpunkt (etwa 1968) zwei Vysockijs: der Sänger der Hauskonzerte und der Sänger der Kriegslieder und der harmlosen Scherzlieder, die der Staat durch den Raster der Zensur fallen ließ und auf kleinen Schallplatten seinen Bürgern "schenkte". In dieser doppelten Erscheinungsform V.s ist wohl auch die Antwort auf die Frage zu suchen, warum V. in fast allen Schichten der Bevölkerung beliebt war, auch wenn viele V.-Fans noch nach dessen Tod darauf hinwiesen (oder hinweisen mußten?), daß sie ihren "eigenen" Vysockij verehrten. Als erster beeilte sich der inzwischen von der Perestrojka überrollte Dichter Robert Roždestvenskij, dies zu tun.¹

Schließlich muß noch ein außerhalb der erwähnten Kommunikationstypen und der traditionellen Einteilung in mündliche und schriftliche Literatur stehender Umstand erwähnt werden: Es ist die enge Verbundenheit von V.s Chansons mit seiner Person. Während "sowjetische Massenslieder" ("Бригантина", "Песня о Родине", "Все выше" u.v.a.), Schlager oder sogar Chansons von Sängern wie Okudžava oder Vizbor mehr oder minder rasch ins Volksliedgut übergangen und zumindest einige Jahre lang nachgesungen wurden, galt es ab dem Zeitpunkt, an dem sich V. zu einer von der übrigen Masse der "Menestrels" und "Barden" unterscheidbaren, individuellen Künstlerpersönlichkeit entwickelt hatte, als "unschick", V. zu imitieren oder seine Chansons auch ohne diesen Anspruch zu interpretieren, umso mehr, als der Barde selbst diesbezügliche Versuche verurteilte ("лучше петь под себя"). Seine unverwechselbar² rauhe Stimme hatte sich in kurzer Zeit zum Markenzeichen entwickelt, und seine Chansons - mit Ausnahme der frühen *Blat*-Lieder (s.o.) - waren im Bewußtsein der Rezipienten bald untrennbar mit der Besonderheit seiner Stimme, seiner Diktion, seines Vortrags und seiner Art der Gitarrenbegleitung verbunden. Noch bevor ein Chanson auf Grund des Texts als "von Vysockij stammend" identifiziert werden konnte, also bevor sich V. so etwas wie eine eigene poetische Welt geschaffen hatte, wurden seine Chansons insgesamt unantastbar. Diese Tabuisierung wurde bald nach seinem Tod aufgehoben, und inzwischen ist ein beträchtlicher Teil seiner Chansons, mit Noten versehen, in Lieder-

¹Vgl. Роберт Рождественский, "От составителя", in: Нерв81, 4.

²Ich besitze allerdings eine Kassette mit V.-Liedern in der Interpretation von Nikita Džigurda, dem es gelingt, V. nahezu perfekt zu imitieren. Dieser Sänger, über dessen Identität mir nichts bekannt ist, ist angeblich der einzige, dessen Stimme und Vortragsart mit derjenigen V.s verwechselt werden kann.

büchern erschienen¹, wird nachgesungen und sogar von Schlagersängern interpretiert. Daß dies nicht im Sinne des Autors geschieht, wurde von V. bereits zu Lebzeiten einige Male anlässlich derartiger Versuche in Konzertkommentaren festgestellt.

¹Z.V.: *Поэт Владимир Высоцкий. Песни для голоса в сопровождении гитары*, М.: Музыка 1987. - *Владимир Высоцкий, Стихи и песни*, М.: Искусство 1988. - *Наполним музыкой сердца. Антология авторской песни. Песенник*, составитель Р.Шипов, М.: Советский композитор 1989 (9 Chansons von V.). - *Люди идут по свету. Книга-концерт*, М.: Физкультура и спорт 1989 (4 Chansons von V.).

1.4. TEXTOLOGISCHE, QUELLEN- UND EDITIONSFRAGEN.

1.4.1. ZUR QUELLEN- UND EDITIONSLAGE.

1.4.1.0.

Die Spezifik des Genres bringt es mit sich, daß als Quellen neben den Manuskripten auch Tonträger (Tonbänder, Schallplatten, Videoaufzeichnungen) und in weiterer Folge auch auf der Basis dieser Aufnahmen publizierte Texte fungieren. Ohne vorläufig auf die Frage der Bedeutung der einzelnen Quellen einzugehen, soll kurz skizziert werden, welche Quellen mir bei der Untersuchung zur Verfügung standen.

1.4.1.1. Tonträger.

Meine private Sammlung, der Ausgangspunkt der Materialsammlung, besteht derzeit aus etwa 80 Tonkassetten mit insgesamt etwa 110 Stunden Konzertmitschnitten und Studioaufnahmen, wobei diese Zahl um etwa 20% geringer angesetzt werden muß, da einige Aufnahmen mehrfach, oft in unterschiedlicher technischer Qualität, vertreten sind. Als gleichrangig damit sind etwas mehr als 12 Kassetten zu je einer Stunde (C60) der Sammlung *Песни русских бардов* (abgek.: ПРБ77 bzw. ПРБ78) sowie die dazugehörigen Texte zu werten; diese Aufnahmen decken sich zum Teil mit meiner eigenen Sammlung. Dasselbe gilt für eine aus 8 Kassetten zu je ca. 40 Minuten bestehende Sammlung, die ich im Jahre 1983 von der Firma Tyras aus New York erhielt (abgek.: Тр). Auf sämtlichen Kassetten sind vorwiegend Konzertmitschnitte zu hören, wobei darunter auch Hauskonzerte mit einer geringen Anzahl an Zuhörern zu verstehen sind.

Dazu kommen zahlreiche Schallplatten, die sowohl zu Lebzeiten V.s wie auch nach dessen Tod in und außerhalb der Sowjetunion erschienen sind. Bei den Schallplatten, die im Zentralregister des zweiten Bandes mit МЕЛ+Jahreszahl und Мел+Jahreszahl, СУБ86, ВВ-МВ87, НКВВ abgekürzt werden, handelt es sich um in der Sowjetunion verlegte, bei ПОЗ76, НК77, РСА77, ЛВА81, АВТ81, ИП81, РГ82, ОУ83, МК84 und АПО87 um außerhalb der Sowjetunion (Frankreich, USA, Kanada, Bulgarien) erschienene Studioaufnahmen bzw. um private Aufnahmen,

die nicht in Konzertatmosphäre und ohne Publikum¹ entstanden. Die umfangreiche und überaus wertvolle Plattenserie НКВВ erscheint nach wie vor in Rußland, НПРБ74, НЙ79, КАН, ТОР81, Ф82, ОУ83 und МК84 hingegen sind außerhalb der (Ex-)Sowjetunion vertriebene Konzertmitschnitte.

Die genannten Tonträger ergeben ein Korpus von etwa 450 zum Teil noch immer unpublizierten Chansons bzw. Chansonfragmenten²; die Anzahl der Aufnahmen pro Chanson schwankt zwischen 1 und ca. 20, was einem Fünftel bis einem Zehntel der insgesamt erhaltenen Aufnahmen entspricht.³

1.4.1.2. Manuskripte.

Ich besitze mehr oder weniger zufällig gesammelte Photokopien oder Photographien von etwa 50 Manuskriptseiten; weitere 70 Manuskriptseiten sind mir aus Reproduktionen in verschiedenen Publikationen, vor allem der amerikanischen dreibändigen Ausgabe *Собрание стихов и песен* (abgek. ССП88) bekannt. Weiters verfüge ich über mehrere hundert maschineschriebene Texte, die anhand von Manuskripten angefertigt wurden, in die ich zum Großteil keine Einsicht nehmen konnte. Diese Abschriften wurden zwischen 1980 und 1982 mit großer Akribie, wenn auch nicht immer mit dem nötigen textologischen Rüstzeug von einer mir nur teilweise persönlich bekannten Enthusiastengruppe angefertigt und sind in der Mehrzahl der Fälle auch mit einem textkritischen Variantenapparat versehen.⁴

¹Personen, die wie Michail Šemjakin lediglich technische Hilfe leisteten, werte ich hier nicht als Publikum.

²Dabei sind Aufnahmen von nicht von V. stammenden, jedoch von ihm gesungenen Texten nicht mitgerechnet.

³Diese Schätzung beruht auf dem Vergleich folgender Zahlen: A.Krylov gibt an, vom zweiteiligen Zyklus ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ 68 Aufnahmen des "Клуб самодеятельной песни" (КСП) untersucht zu haben, während mir von den beiden Chansons des Zyklus 8 bzw. 7 bekannt sind. Ein anderes Beispiel betrifft das Chanson МЫ ВРАЩАЕМ ЗЕМЛЮ, von dem mir 12 Aufnahmen bekannt sind, während der КСП davon nach Auskunft eines anderen Informanten über ca. 100 Aufnahmen verfügt. Dies sind extreme Beispiele; bei Chansons, von denen 1-3 Aufnahmen bekannt sind, schwankt das Verhältnis meiner Phonotek zu derjenigen des "КСП" zwischen 1:1 und 1:3.

⁴In der Zentralkartei (Registerband, Kap. 5.1.) ausgewiesen unter der Rubrik "T:" als "маш.рук." bzw. "маш.рук. с вар."

Im folgenden soll der Umstand, daß 10 Jahre nach V.s Tod die Literaturwissenschaft noch immer keinen unbeschränkten Zugang zum Archiv V.s erhalten hat, beleuchtet werden.

1.4.1.3. Das Archiv.

Nach den mir zugänglichen Informationen befanden sich Manuskripte V.s zum Zeitpunkt seines Todes in verschiedenen Händen:¹

Einige Hefte und Manuskripte, die V. 1979 **Boris Akimov und Andrej Krylov** zum Zweck der Erstellung von verlässlichen, für den Druck bestimmten Texten gegeben hatte, wurden von diesen im August oder September 1980 zum Großteil den von M.Vlady bevollmächtigten Erbverwaltern, als deren Vertreter Artur Makarov auftrat, übergeben. Einen kleineren Teil davon erhielt V.s Vater, Semen Vladimirovič Vysockij, der dieses Material einige Tage später Vsevolod Abdulov, angeblich zwecks Anfertigung von Photographien, überließ und nie wieder zurückbekam. Einige Zeit später fand B.Akimov in seinen Papieren weitere 30 Blätter, die er ebenfalls V.s Vater übergab.

Mitte der 80er Jahre übergab **Marina Vlady** die im Besitz der o.e. Erbverwalter befindlichen Blätter, sowie diejenigen Blätter, die sich zum Zeitpunkt des Todes in V.s Wohnung befanden, an das Zentrale Literaturarchiv (ЦГАЛИ) und nahm dafür ein Honorar in Empfang. Ihre mehrfachen Beteuerungen², dieses Material stehe der Forschung zur Verfügung, entsprechen allerdings nicht der Realität: nicht nur dem Autor dieser Zeilen, sondern auch einer Reihe anderer Forscher, die seit 1985 um die Erlaubnis um Einsicht in V.s Archiv ansuchten, wurde dies unter Berufung auf ein diesbezüglich von M.Vlady angeblich erlassenes Verbot untersagt. Dieses Verbot betrifft im übrigen auch die Einsichtnahme in die Beschreibung der im Archiv befindlichen Dokumente.

Seit dem Verkauf der Manuskripte durch M.Vlady bekamen drei Personen die Erlaubnis, in diese Einsicht zu nehmen: Bis 1988 **Vsevolod Abdulov**, dem dieses Recht 1988 von M.Vlady entzogen wurde, in der Folge wurde er durch **Artur Makarov** ersetzt, der, wie zuvor schon Abdulov, dieses Recht zumindest bis Oktober 1989 nie in Anspruch nahm. Dasselbe gilt für **Natalija Krymova**, die ebenfalls bis Ende 1989 kein einziges Mal in das Archiv Einsicht nahm. Dies erklärt sich durch die Tatsache, daß die erwähnten Personen entweder keine textologischen Nachforschungen betreiben, oder aber sich bei der Texterstellung mit

¹Ich ersuche um Verständnis dafür, daß die Informanten der im folgenden referierten Informationen zum gegenwärtigen Zeitpunkt Wert darauf legen, anonym zu bleiben.

²So z.B. in ihrer am 21.11.1986 verfaßten Vorbemerkung zum Band ЯКВ88.

Photographien eines Teils des Archivs, sowie den auch mir zur Verfügung stehenden maschinengeschriebenen Abschriften begnügen.

Nach M.Vladys Übergabe trat auch **Semen Vladimirovič Vysockij** den ihm zur Verfügung stehenden Teil ohne Gegenleistung dem Staatlichen Archiv ab, er bekam jedoch zunächst keine Genehmigung zur Arbeit an den Materialien, obwohl er für den von ihm zur Verfügung gestellten Teil keinerlei Beschränkungen auferlegte. Später wurde ihm dank einer persönlichen Initiative auf halblegalem Weg die Arbeit im Archiv trotz des auch ihn betreffenden Verbots M.Vladys ermöglicht, wodurch insbesondere eine von ihm angefertigte Kopie der Beschreibung des Archivs in Insiderkreisen bekannt wurde.

Diese Abschrift ergibt, daß ein Teil der 1980 von Krylov/Akimov an Makarov übergebenen Blätter nicht ins Archiv gelangte. Dies betrifft insbesondere die erwähnten drei Hefte, die V. den erwähnten beiden Forschern 1979 überlassen hatte. Einem angeblich auf M.Šemjakin zurückgehenden Gerücht zufolge wurde ein Teil des Archivs von dem mir nicht bekannten V.Janklovič 1981-82 an einen amerikanischen Verleger verkauft, eine Episode, die Šemjakin später in seiner Illustration zum Chanson *МОИ ПОХОРОНÁ* künstlerisch verarbeitete. Einer anderen Version zufolge hätten B.Akimov und A.Krylov einen Teil des Nachlasses entwendet und für ihre Zwecke ausgenützt. Weitere Versionen wurden mir nicht mitgeteilt, obwohl ich insbesondere meinen Informanten Grigorij Antimonij, einen nahen Vertrauten der Gruppe um A.Makarov, N.Krymova und Vs. Abdulov, in mehreren Briefen um seine Darstellung der Sicht ersucht habe.

Derzeit (Juni 1993) hat sich die Lage rund um das ЦГАЛИ insofern normalisiert, als Semen V. nicht nur über einen ungehinderten Zugang zu den von ihm übergebenen Materialien verfügt, sondern auch - wie auch die übrigen Spender - als einziger berechtigt ist, anderen, wenn auch auf halblegalem Weg, den Zugang zu den von ihm übergebenen Materialien zu ermöglichen. Diese Möglichkeit wurde bisher v.a. Andrej Krylov eingeräumt.

Außer den erwähnten Dokumenten befindet sich nach wie vor eine beträchtliche Anzahl von Manuskripten in den Händen von Verwandten und Freunden, die nicht bereit sind, diese Blätter dem ЦГАЛИ zur Verfügung zu stellen, solange ein allgemeiner Zugang zu den dort befindlichen Materialien nicht gewährleistet wird. Dies betrifft vor allem die Mutter V.s, **Nina Maksimovna Vysockaja**, die zumindest bis April 1993 ihre umfangreichen Materialien dem Staatlichen Archiv noch nicht übergeben hat.

Einer unbestätigten Information zufolge befindet sich im Besitz von M. Vlady neben einer Reihe von Briefen V.s auch ein Heft mit tagebuchartigen Aufzeichnungen. Eine Kopie dieses (oder eines anderen?) Heftes wurde im Jahre 1990 von A. Gerškovič, der sie wiederum von I. Brodskij erhalten haben soll, einem in New York befindlichen sowjetischen Touristen, einem meiner Bekannten, geschenkt, doch wurde das entsprechende Gepäckstück, in dem sich dieses Heft befand, bei der Ankunft meines Bekannten am Flughafen Šeremet'evo, vermutlich von Mitarbeitern des Flughafens (Zoll, Geheimdienst), gestohlen.

Weitere Manuskripte sollen sich in den Händen von K. Laskari, S. Govoruchin, V. Akimov, M. Šemjakin und G. Poloka befinden; I. Bortnik, I. Kochanovskij, sowie V.s zweite Frau L. Abramova¹ besitzen angeblich Briefe (letztere verfügt auch über Manuskripte).

Die geschilderte Unzugänglichkeit wichtiger Teile des Archivs, die nur durch wenige authentische Publikationen etwas kompensiert wird, erhöht für die Erstellung verlässlicher Texte neben den Tonaufnahmen auch die Bedeutung verschiedener Texteditionen, insbesondere in jenen Fällen, in denen die Herausgeber zumindestens zu einem Teil des Archivs in Form von Photokopien oder Photographien Zugang hatten. Im folgenden wird ein kurzer Überblick über die vorhandenen Ausgaben gegeben.

1.4.1.4. Zur Editionsfrage.

Grundsätzlich ist zwischen drei Arten von Texteditionen zu unterscheiden: Zunächst sind dies Texte, die lediglich eine von den Herausgebern erstellte schriftliche Fixierung von Aufnahmen darstellen, mit denen sie zum Teil in Form von Tonbandkassetten oder Schallplatten gemeinsam publiziert werden. Diesem Typus entsprechen die frühesten Textpublikationen von V., sowohl die wenigen Textpublikationen einzelner Chansons in teils peripheren und schwer zugänglichen Zeitungen und Zeitschriften der Sowjetunion², wie auch einige in der russischsprachigen Presse des

¹Zum Teil publiziert in В.Высоцкий, "Влюблен. В тебя. Высоцкий", *Литературное обозрение* 1990.7, 65-78, sowie Л.Абрамова, В.Первозчиков, *Факты его биографии*, 47-86.

²Владимир Высоцкий, "Если друг оказался вдруг...", *Смена* (Ленинград), 23.7.1967; ders., "Песня о друге", *Турист* 1967.9, 25 [Text mit Noten]; ders., "Военная-альпинистская", *Турист* 1968.2, 19 [Text des Chansons "Мерцал закат..." mit Noten]; ders., "Он не вернулся из боя", in: *Лирические песни*, 4, Л. 1974; ders., ohne Titel, *Труд*, 12.9.1975; ders., [Chansons], *Химия и жизнь*, 1978.8. Dies sind sämtliche Chansonpublikationen, die in verschiedenen Samizdat-Sammlungen angegeben werden; leider konnte ich einen Teil davon nicht überprüfen.

Auslands erschienene Textpublikationen¹. Auch die erste umfangreichere, von 40 Kassetten begleitete Textsammlung, *Песни русских бардов* (abgek.: ПРБ77 bzw. ПРБ78), die für viele Jahre zur Basis zumindest der westlichen V.-Forschung wurde, beschränkte sich auf die Wiedergabe von Aufnahmen, wobei sogar offensichtlich nicht von V. stammende Lieder, wie die Turgenew-Romanze "Утро туманное, утро седое" oder das Zigeunerlied "Очи черные", in beiden Ausgaben belassen wurden.

Zu dieser ersten Gruppe von Texteditionen gehören sämtliche Texte auf Umschlägen oder in Beiheften von Schallplatten; im Fall von По376 soll V. selbst an der Erstellung der Textfassung beteiligt gewesen sein. Andere, umfangreichere Texte findet man als Zusatz zu den Schallplatten ЛВА81, ИП81, Апо87 und einigen anderen.

Diese erste Gruppe von Texten erleichtert zwar die Arbeit an den Aufnahmen, doch enthalten fast alle der erwähnten umfangreicheren Publikationen eine große Anzahl an Fehlern und Ungenauigkeiten, die zumeist auf das mangelhafte Erkennen des gesungenen Texts, bedingt oft durch die unzureichende technische Qualität der Aufnahmen, zurückzuführen sind.

Ein zweiter Typus von Publikationen beruht ebenfalls auf Tonaufnahmen, unterscheidet sich jedoch vom ersten dadurch, daß deren Herausgeber die Texte auf Grund eines Vergleichs mehrerer Aufnahmen erstellten und bei der Auswahl der publizierten Variante ihren eigenen Geschmack walten ließen. Dadurch haben wir es bei der publizierten Fassung oft mit nie gesungenen Konglomeraten von Aufnahmen zu tun, die, wie auch schon die erste Gruppe, zusätzlich Fehler und Ungenauigkeiten enthalten. Dieser Typus ist durch die 1981 und 1982 erschienenen Bände 1 und 2 der in drei Bänden geplanten Ausgabe *Песни и стихи* (abgek. ПС81 bzw. ПС82)² und einige heute bedeutungslose Publikationen vertreten.

Die Herausgeber des dritten Typus, der heute am zahlreichsten zu finden ist, berücksichtigen sowohl - so vorhanden - das Manuskript, wie auch eine mehr oder weniger große Anzahl von Aufnahmen und sind

¹ В.В., "Воскресный день", *Новое русское слово*, 17.12.1968; ders., "Стихи, песни", АМИ, 2, о.Л. (zitiert nach Г.Свирский, *На лобном месте*, 607). Ob V. für die in den Zeitschriften *Эхо* ("Две новые песни", 1978.3,4-7) und *Третья волна* (9 [июнь].1980, 22-24 und Umschlagseite) erschienenen Texte Manuskripte oder durchgesehene Fassungen zur Verfügung stellte, ist mir nicht bekannt. Auch die unter 1.3. besprochenen Übersetzungen von M.Allen (1970) und P.Zveteremich (1972) dürften auf Grund von Tonbandaufnahmen entstanden sein.

² Vgl. die (vernichtende) Rezension von ПС81 und Нерв81 von Verf. in *Wiener Slawistischer Almanach* 9.1982, 323-335.

bemüht, auf der Grundlage des Vergleichs dieser beiden Quellen eine repräsentative Textfassung zu erstellen. Daß derartige Versuche nicht immer von Erfolg gekrönt sein müssen, bewies das Erscheinen des Bandes *Нерв* (abgek. Нерв81), dessen Mängel nur zum Teil durch die 1981 herrschenden Bedingungen (Zensur) zu erklären sind.

Erst seit 1988 konnte eine Reihe von Sammelbänden erscheinen, denen zumindest ein Mindestmaß an textologischer Arbeit voranging. Dabei stützten sich die Herausgeber des Bandes *Я, конечно, вернусь* (abgek. ЯКВ88) sowie *Избранное* (И88), N.Krymova, V.Abdulov und G.Antimonij, in erster Linie auf die ihnen zugänglichen Manuskripte, während der für die Texterstellung der Ausgaben *Четыре четверти пути* (abgek. ЧЧП88), *Я куплет допою...* (abgek. ЯКД88), *Поэзия и Проза* (abgek. ПП89), *Свой остров* (abgek. СО90) verantwortliche A.Krylov die Texte vor allem auf der Grundlage eines detaillierten Studiums der erhaltenen Aufnahmen erstellte. Die derzeit vollständigste Ausgabe ist die von A.Krylov besorgte zweibändige Werkausgabe *Сочинения в двух томах* (Соч90).

1.4.2. ZUR TEXTKRITIK.

Bereits die Herausgeber der ersten Auflage des Sammelbandes *Нерв* (Нерв81) waren sich der Schwierigkeit bewußt, welche die u. 1.4.1.1. erwähnte Spezifik des Genres bei der Texterstellung mit sich bringt, wählten jedoch den wenig mühsamen Weg einer subjektiven Willkür: "Die Schwierigkeit [...] bestand darin, daß der Autor seine Texte nicht mehr für den Druck vorbereiten konnte. Daher mußten der Herausgeber und der Verlag selbst aus vielen Varianten ein und derselben Gedichte, Strophen und Zeilen die *in künstlerischer Hinsicht vollkommensten* auswählen", hieß es 1981 (Нерв82,230, meine Hervorh.). In der revidierten Fassung von 1982 wurde zumindest für die Neufassung der in der ersten Auflage äußerst fehlerhaften Anmerkungen der schon erwähnte A.Krylov herangezogen, der offensichtlich auch für die Korrektur der dort formulierten fragwürdigen Auswahlkriterien von 1981 verantwortlich zeichnet: "[...] mußten [...] das auswählen, was für das Werk V.s insgesamt am charakteristischsten ist" (Нерв82, 231). Doch es dauerte noch Jahre bis zum Beginn der Erörterung von textologischen Fragen.

Während in den 1988 erschienenen Ausgaben (ЧЧП88, ЯКД88) keine oder kaum Angaben zur Texterstellung zu finden sind, werden in ПП89 erstmals die Auswahlkriterien vom Herausgeber A.Krylov beschrieben.¹ Die dort formulierten Gedanken werden in einem 1990 zur

¹ПП89, 404-407.

Textologie der Werke V.s erschienenen Artikel¹ ausführlicher und klarer dargelegt und sollen hier kurz besprochen werden.

Wie A. Krylov ausführt, dienten V. die eigenen Manuskripte lediglich als Gedächtnisstütze, woraus sich das Fehlen von Datierungen und sogar die äußerst sparsame Verwendung von Interpunktionszeichen erkläre. Die handschriftliche Fassung habe die Basis für die ersten gesungenen Varianten gebildet, die V. im Lauf der Zeit immer wieder Veränderungen unterzog. Im Laufe der "Approbierung" des Chansons vor dem Publikum entstand laut Krylov eine mehr oder minder stabile Text- und Musikfassung, die heute in den meisten Fällen nur in Form von Tonbandaufnahmen, nicht aber in einer neuen Manuskriptfassung, erhalten ist.

Im Einklang mit dem von der klassischen Textkritik formulierten Ziel der Ermittlung des letzten Autorenwillens² bedeutet dies für den hier untersuchten Forschungsgegenstand, daß der Manuskriptvariante nur untergeordnete Bedeutung zukommt, da sie zumeist ein sehr frühes Stadium der Arbeit des Autors am Text widerspiegelt; sie zu kanonisieren würde, wie Krylov zu Recht anmerkt, bedeuten, "die ganze Arbeit V.s nach der Niederschrift des Manuskripts zu ignorieren"³. Aufgabe des Herausgebers einer V.-Ausgabe sei also die Ermittlung einer konstanten, späten Textfassung, wobei jede einzelne Tonaufnahme eines Liedes dem Manuskript zumindest gleichwertig sei. Krylov polemisiert nicht nur gegen die Überbewertung des Manuskripts, sondern auch gegen die vorherrschende Meinung, alle gesungenen Varianten seien durch das jeweilige Publikum bedingt und daher gleichwertig: wenn man die Evolution der Arbeit an einem konkreten Lied anhand der zahlreichen erhaltenen Aufnahmen verfolge, sei leicht zu erkennen, daß die älteren Varianten häufig durch neuere aufgehoben würden.

Diesen Äußerungen Krylovs, die sich auf die genaue Kenntnis von über 500 Stunden Tonmaterial des Moskauer КСП (Клуб самодеятельной песни) stützen, kann man zustimmen, umso mehr, als es sich bei diesem Forscher um den kompetentesten Kenner von V.s Erbe handelt. Das Resultat seiner Arbeit an den Texten V.s fand in den von ihm erstellten Ausgaben *Четыре четверти пути*, *Я куплет допою...*, *Свой остров* (ЧЧП88, ЯКД88, СО90), *Поэзия и проза* (ПП89), sowie der derzeit umfangreichsten und verlässlichsten Werkausgabe, *Сочинения в*

¹ А.Крылов, "К вопросу о текстологии произведений В.С.Высоцкого", in: *Владимир Высоцкий: Исследования и материалы*, Воронеж 1990, 169-177.

² Für den sowjetrussischen Bereich vgl. dazu v.a. С.А.Рейсер, *Основы текстологии*, Л.: Просвещение 1978, 14-22.

³ Ebda, 172. Vgl. auch ПП89, 406.

двух томах (Соч90), seinen Niederschlag. Die bereits erschienenen Ausgaben bieten dem Leser Textfassungen, die bis auf wenige Details dem nahekommen, was als der letzte Autorenwille bezeichnet werden kann, und man darf davon ausgehen, daß die dort abgedruckten Fassungen auch von V. selbst *grosso modo* gutgeheißen worden wären. Diese Vermutung ist nicht reine Spekulation, sondern ergibt sich unter anderem aus dem Vergleich der in den angegebenen Ausgaben publizierten Texte mit der einzigen von V. selbst redigierten Ausgabe im Sammelband *Метрополь* (1979), sowie aus der Tatsache, daß Krylov seit 1979 von V. mehrere Texthefte bekam und mit dem Autor selbst eine Reihe textologischer Fragen besprechen konnte.

Krylovs Kritik einer Überbewertung der Manuskripte richtet sich, ohne diese zu nennen, vor allem gegen die Herausgeber der Bände *Я, конечно, вернусь* (ЯКВ88) und *Избранное* (И88), sowie einige in Zeitschriften verstreute Sammlungen, für welche die Publizistin und Theaterwissenschaftlerin N.Krymova verantwortlich zeichnet; mir ist hingegen bekannt, daß die Texterstellung hauptsächlich von den am Titelumschlagblatt angegebenen Mitgliedern der Gruppe V.Abdulov und G.Antimonij durchgeführt wurde. Dieses Team hält sich im wesentlichen an die Manuskripte und korrigiert diese offensichtlich nur in jenen Fällen zugunsten von gesungenen Varianten, in denen die Manuskriptvariante durch die Tonbandaufnahmen kaum oder gar nicht belegt werden kann. Leider ist man in bezug auf die Arbeitsprinzipien dieser Gruppe auf Vermutungen angewiesen, da diese bisher nirgends explizit deklariert wurden; die wenigen Sätze des Nachworts geben über die Texterstellung nur sehr vage Auskunft ("wir hielten uns vor allem an die Manuskripte", "wir mußten das auswählen, was, nach unserem Gefühl [ощущение], am deutlichsten Gedanken und Gefühl [чувство] des Autors wiedergibt"¹) und lassen auf das Fehlen klarer Richtlinien schließen.

Der oben beschriebenen Vorgangsweise von A.Krylov sowie den daraus resultierenden Forschungsergebnissen ist wenig hinzuzufügen, es sei denn, daß aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein weiterer Schritt, hin zu einer historisch-kritischen Gesamtausgabe, wünschenswert wäre. Dabei könnte man sich eine Art Genealogie der Entstehung jedes einzelnen Chansons vorstellen: Als Ausgangspunkt müßte das Manuskript dienen (sofern es sich nicht um eine späte Reinschrift, wie in einigen Fällen, handelt), von dem ausgehend die Abweichungen sämtlicher erhaltenen Aufnahmen in chronologischer Reihenfolge beschrieben werden müßten, um schließlich zu einer endgültigen, dem letzten Autorenwillen entspre-

¹И88, 501.

chenden Fassung zu gelangen. Offen bleibt derzeit noch die Frage, ob nicht in diesem oder jenem Fall doch das Vorhandensein von *gleichwertigen* Varianten, zumindest in bezug auf einzelne Verse oder Wörter, anzunehmen ist und welche Variante in solchen Fällen als Ausgangspunkt für eine kritische Edition zu werten wäre. Angesichts der großen Anzahl an erhaltenen Aufnahmen - bis zu 100 pro Chanson - wäre die Realisierung dieser Aufgabe ein äußerst komplexes und zeitaufwendiges Unterfangen.

Dieser Umstand, sowie die skizzierte Schwierigkeit, Einlaß in das auf mehrere Orte verstreute Archiv zu erhalten, bringen es mit sich, daß die in der vorliegenden Arbeit verwendeten Texte nicht immer als die dem endgültigen Autorenwillen entsprechenden Fassungen bezeichnet werden können. Ich bin mir dieses Umstands bewußt, habe jedoch in jedem Fall versucht, auf Texte zurückzugreifen, die mir zumindest in Aufnahmen bekannt sind. Im Fall von unvertonten Texten mußte ich mich in jenen Fällen, in denen ich über keine Kopie des Manuskripts verfüge, auf maschinengeschriebene Abschriften der Manuskripte verlassen, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, daß in einigen Fällen die Ersteller dieser Fassung irrten oder sogar, wie in einem Fall vermutet werden kann, eigene Textpassagen hinzufügten. In solchen, allerdings äußerst seltenen Fällen, bei denen Zweifel an der Authentizität der Texte bestehen, wird ein entsprechender Hinweis angebracht werden. Wie schon erwähnt, hat sich die Forschungslage in textkritischer Hinsicht jedoch in den letzten Jahren, insbesondere durch die Herausgabe der zweibändigen Werk Ausgabe (Соч90) sowie zahlreiche Publikationen, allen voran in der Zeitschrift *Варант*, entscheidend verbessert.

Eine gewisse Unsicherheit in der Texterstellung begleitet auch die Frage der Titel, Widmungen und vor allem der bei V. fehlenden Datierungen. Auf die Problematik der ersten beiden Fragen wird in den entsprechenden Kapiteln (unter 2.2.) eingegangen werden, die Frage der Datierung bleibt vorläufig ungelöst. Wenn dennoch in der vorliegenden Arbeit immer wieder Jahreszahlen der Entstehung eines Texts angegeben werden, stellen diese jene Datierung dar, die mir von den mir zur Verfügung stehenden Datierungen der verschiedenen Ausgaben am wahrscheinlichsten erschien. Sämtliche verfügbaren Datierungen sind in der Zentralkartei des Registerbandes mit Angabe der jeweiligen Quelle verzeichnet; dort angeführte Datierungen ohne Quellenangabe beruhen auf eigenen Nachforschungen.

2. TEXTBEZIEHUNGEN BEI VYSOCKIJ.

Поэтому то и весело работать над стихом, что в этой области почти все - спорно.
(Б. Томашевский, "Стих и ритм")¹

2.0. ZUR THEORIE DER TEXTBEZIEHUNGEN.

2.0.0. EINLEITUNG.

Das Axiom, daß Texte neben der außersprachlichen Realität auch andere, bereits existierende Texte bzw. ein autonomes Textuniversum reflektieren, ist eine Erkenntnis, die heute in jeder literaturwissenschaftlichen Einführungsvorlesung in den ersten Stunden zu hören ist. Daß derartige Ansichten keineswegs nur den Zettelkästen von Gelehrten entspringen, sondern auch für den hier vorliegenden Forschungsgegenstand von realer Bedeutung sind, sei anhand der Tatsache illustriert, daß V.s frühe Lieder nicht hauptsächlich aufgrund ihres Inhalts von offizieller Stelle kritisiert und abgelehnt wurden, sondern insbesondere wegen ihrer engen Beziehung zu einer im damaligen sowjetischen öffentlichen wie auch weitgehend im privaten Leben verpönten literarisch-folkloristischen Erscheinung, dem Gaunerlied ("блатная песня"). So wurde auch der Satz Evtušenkos "Интеллигенция поет блатные песни"² je nach ideologischer Position als Kritik an den Intellektuellen (so Evtušenko selbst) oder wohlwollende Zustimmung verstanden. Weiters wurde V. ein "pietätloser" Umgang mit Zitaten von Klassikern des Marxismus-Leninismus oder der Literatur des sozialistischen Realismus vorgeworfen.³

Die eingangs zitierte Erkenntnis von den Beziehungen der Texte untereinander, die später zur Grundlage für eine eigene Richtung der Literatur-

¹In: *Поэтика*, сб.4, Л.: Академия 1928, 23. ("Deshalb ist es lustig, am Vers zu arbeiten, weil auf diesem Gebiet fast alles strittig ist.")

²Aus dem Gedicht "Интеллигенция поет блатные песни...", s. dazu ausführlicher u. 2.5.5.0.

³Beispiele s. u. 2.1. (*Internationale*, Majakovskij, u.a.).

wissenschaft wurde und heute unter dem Namen "Intertextualitätsforschung" bekannt ist, geht auf Michail Bachtin zurück und wurde von einer Reihe von Forschern besonders in den letzten beiden Jahrzehnten weiterentwickelt. Im folgenden soll ein kurzer Überblick über jene Entwicklungslinie der Literaturwissenschaft gegeben werden, deren grundlegende Gedanken als Voraussetzung für die in dieser Arbeit angewandte Typologie der Textbeziehungen angesehen werden können. Dabei sollen nur jene Momente erwähnt werden, die für die anschließende Untersuchung (Kapitel 2.1.-2.5.) von Bedeutung sind.

2.0.1. THEORETISCHE ANSÄTZE.

2.0.1.1. Bachtin.

Bereits Mitte der 30er Jahre erkannte Michail Bachtin die Unmöglichkeit, sprachliches Material ohne Orientierung auf bereits existierende Aussagen zu produzieren: "Nur der mythische Adam, der mit dem ersten Wort an eine noch nicht besprochene, jungfräuliche Welt herantrat, der einsame Adam hatte es nicht mit dieser dialogischen, wechselseitigen Orientierung an dem fremden Wort im Gegenstand zu tun."¹ Daher realisiere jede sprachliche Aussage ihre Bedeutung auf dem Hintergrund aller bisher gemachten Aussagen; diese "innere Dialogizität" des Wortes sei insbesondere ein Charakteristikum des Romans, wobei Bachtin im zitierten Werk, also 1934-35, ausgerechnet Lev Tolstojs Romane als Musterbeispiel zitiert.²

In "Слово в романе" reserviert Bachtin den Begriff der Dialogizität für die Prosa: Nur der Prosaiker sei in der Lage, die Redevielfalt als

¹Michail M. Bachtin, "Das Wort im Roman" [1934-35], in: M.B., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Gröbel, Frankfurt: Suhrkamp 1979, 172. Russ. Original in: *Вопросы литературы и эстетики*, М.: Худ.лит. 1975, 92.

²*Die Ästhetik des Wortes*, 175f. (*Вопросы...*, 96). Einige Jahre zuvor (1929, im Buch *Проблемы творчества Достоевского*) hatte Bachtin noch Dostoevskij als den Inbegriff des dialogischen Prinzips dargestellt und an seinem Beispiel den Begriff des polyphonen Romans (Gleichberechtigung und innere Freiheit der Stimmen der einzelnen Romanfiguren; zur Kritik dieser Konzeption s. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris: Seuil 1984, 93-94) entwickelt, und diesem den Monologismus Tolstojs, der seinen Figuren keinerlei Freiheit lasse, gegenübergestellt. Diese Dichtomie erhielt Bachtin auch in den beiden weiteren, zu seinen Lebzeiten erschienenen Neuauflagen des Dostoevskij-Buchs (М. Бachtин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М.: Худ. лит. ²1963 und ³1972 (jeweils Kapitel 2) aufrecht. Dieses Paradoxon wurde erwähnt, um auf eine gewisse Widersprüchlichkeit innerhalb der Schriften Bachtins hinzuweisen.

Konstruktionsprinzip für sein Werk auszunützen und zu vertiefen, nur im Roman sei es dem Autor möglich, sein mehr oder weniger nahes Verhältnis zum fremden Wort auszudrücken, das Wort "zwei Herren" (der Figur und dem Autor) dienen zu lassen und so nicht mit, sondern "durch [через] eine verdichtete, objektivierete, von seinem Munde ein Stück entfernte Sprache" zu sprechen.¹ In der Dichtung [поэзия] hingegen bediene sich der Autor einer einheitlichen, dogmatischen Sprache, die ausschließlich seinen eigenen Intentionen diene und von der er sich nicht kritisch distanzieren könne.²

An dieser Stelle ist, insbesondere für den hier untersuchten Forschungsgegenstand, eine Klarstellung angebracht: Mit "Dichtung" meint Bachtin in erster Linie die Lyrik, ein seiner Meinung nach sozial nicht oder kaum verankertes Genre; nicht umsonst unterstreicht er immer wieder die soziale Funktion des Wortes im Roman (im Unterschied zur "Dichtung"). Wo die Dichtung die innere Dialogizität des Wortes ausnützt und aktiviert, wie etwa in dem von Bachtin als Beispiel für einen Roman erwähnten *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*, haben wir es mit einem sozial bedingten "Dialog der Stimmen"³ zu tun. Auch an anderer Stelle schränkt Bachtin die zitierte Dichotomie ein: "Redevielfalt" habe auch "in den 'niederen' poetischen - satirischen, komödienthaften u.a. - Gattungen [...] einen gewissen Platz", und zwar vor allem in der Personenrede. Deren Sprache bewege sich jedoch auf einer anderen Ebene, als die Sprache des Werkes, und sei deshalb - im Unterschied zur intentionalen Sprache der Prosa - "objekthaft."⁴

Dies bedeutet für den Forschungsgegenstand dieser Arbeit, daß die Bachtinschen Konzeptionen⁵ auf die episch gelagerten Texte V.s (*ИСТОРИЯ...*, *БАЛЛАДА...*) ebenso anwendbar sind, wie auf seine zahlreichen Rollengedichte (*ПЕСНЯ КОМАНДИРОВОЧНОГО*) und "Mikro-Dramen" (Musterbeispiel: *ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА*), also dramatisch angelegte Chansons. Doch selbst in Texten mit lyrischem Ich findet man, wie in der Arbeit gezeigt werden soll, häufig eine deutliche Distanz zwischen Autor und Sprecher und so ein - im Sinne Bachtins - objektbezogenes Verhältnis zum dichterischen Wort. Daß Dialog mit Ly-

¹Die Ästhetik des Wortes, 190. (*Вопросы...*, 112).

²Vgl. ebda, 189-190, (*Вопросы...*, 109-111).

³Ebda, 177 (*Вопросы...*, 98).

⁴Sämtliche Zitate ebda, 179 (*Вопросы...*, 100).

⁵Das gilt auch für Bachtins Konzept des Lachens, der Karnevalisierung der Literatur, auf das hier jedoch nicht eingegangen werden kann, da es zwar V.s Werk entscheidend, unser Thema jedoch nur indirekt betrifft.

rik keineswegs unvereinbar ist, haben übrigens bereits die Akmeisten - theoretisch ("Нет лирики без диалога", Mandel'stam, 1913) wie praktisch (vgl. z.B. den reziproken poetischen Dialog Achmatovas mit Mandel'stam) - gezeigt.¹

Ein ebenfalls für die Analyse von V.s Texten relevantes Moment der Bachtinschen Theorie ist sein Hinweis auf die Redevielfalt in literarischen Werken, sowie deren Folgen. Die Spannung zwischen der Position des Autors und der vorgeschobenen Position des Erzählers, der sich der mannigfaltigen Diskursformen seiner Epoche in unterschiedlichster Weise bedient, bedingt die Entstehung von literarischen Formen wie des Skaz, der Parodie, der Icherzählung, der Stilisierung.² Dabei kann das fremde Element im Text in voller Präsenz (als Zitat), in analoger Präsenz (Variation) oder in verschiedenen hybriden Formen auftauchen.³

Ein weiterer wichtiger Gedanke Bachtins ist seine Konzeption des Wortes als auf einen Rezipienten gerichtetes. Erst die Realisation einer Aussage in einer konkreten Situation erlaube die Untersuchung ihrer Bedeutung, ebenso wie ein Verständnis einer Aussage erst dank einer Reaktion ("ответ") auf diese durch einen zweiten entstehen könne.⁴ Bachtin unterscheidet in einer späteren Arbeit zwischen Erklärung ("объяснение"), einem Vorgang auf der Ebene *eines* Bewußtseins, und dem Verständnis ("понимание"), welches das Bewußtsein *zweier* Subjekte voraussetze.⁵ Das Verständnis sei "immer in gewisser Hinsicht dialogisch"⁶; an anderer Stelle ist bei Bachtin vom "kreativen", das [künstlerische] Schaffen fortsetzenden Verständnis die Rede.⁷

Bereits 1970-71 spricht Bachtin in einer Notiz von der Unmöglichkeit einer isolierten Aussage und der Wirkung jeglicher Aussage in beide Richtungen der Zeitachse: Jede Aussage bedinge "ihr vorausgehende und auf sie folgende Aussagen" und sei "nur ein Glied in einer Kette und

¹S. dazu Renate Lachmann, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", in: *Das Gespräch*, hgg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink 1984, 489-515.

²Vgl. dazu М.Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 316-341 (Kapitel 5.1.).

³Vgl. dazu *Die Ästhetik des Wortes*, 195. (*Вопросы...*, 117).

⁴Vgl. ebda, 174 (russ. 95).

⁵Vgl. М.Бахтин, "Проблема текста в лингвистике...", in: М.Б., *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство 1979, 289-290.

⁶Ebda, 290.

⁷Vgl. М.Бахтин, "Из записей 1970-71 гг.", in: *Эстетика ...*, 346.

[könne] außerhalb dieser nicht untersucht werden".¹ Daher müsse man literarische Werke auch vom eigenen Standpunkt aus untersuchen, um alle ihre möglichen Bedeutungen auszuloten; literarische Werke sprengten den Rahmen ihrer Epoche, lebten in der "großen Zeit" ("в большом времени") und würden "im Laufe ihres posthumer Lebens durch immer neue Bedeutungen und Sinngewandlungen angereichert".² Bachtins Verdienst ist es, auf die Einbettung jeglicher Aussage auf der Zeitebene und die Wechselwirkung jeglicher Aussage in *beide* Richtungen der Zeitachse hingewiesen und diese theoretisch begründet zu haben.

2.0.1.2. Kristeva.

Der Bulgarin Julia Kristeva, die in den 60er Jahren in Frankreich ihre wissenschaftliche Heimat fand, gebührt das Verdienst, als erste auf die Theorien Bachtins in Westeuropa hingewiesen und so die Vermittlung seiner bahnbrechenden Ideen initiiert zu haben. In ihrem 1967 erschienenen Aufsatz "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman"³ spricht Kristeva vom literarischen Wort (im Sinne Bachtins) als einer Überlagerung von Text-Ebenen, einem "Dialog verschiedener Schreibweisen: der des Schriftstellers, der des Adressaten [...], der des gegenwärtigen oder vorangegangenen Kontextes"⁴. Die Arbeit stellt jedoch nicht ein bloßes Referat der Bücher Bachtins über Dostoevskij und Rabelais dar, sondern radikalisiert zugleich Bachtins Konzeption der Dialogizität: Jegliches Wort bzw. jeglicher Text sei eine "Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen" lasse, baue sich als ein "Mosaik von Zitaten" auf und sei "Absorption und Transformation eines anderen Texts". Bachtins Begriff der Intersubjektivität ersetzt Kristeva durch den Begriff der *Intertextualität*, die poetische Sprache ließe sich als eine *doppelte* lesen ("le langage poétique se lit, au moins, comme *double*").⁵ In späteren Arbeiten hat Kristeva den Textbegriff im Anschluß an Lotman radikal erweitert und auch den von ihr ge-

¹Ebda, 340. Diese Konzeption findet man etwa zur selben Zeit beim französischen Philosophen J.Derrida (s.u.).

²М.Бахтин, "Ответ на вопрос редакции 'Нового мира'", in: *Эстетика...*, 331.

³Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 23, Nr.239 (1967), 438-465, unter dem Titel "Le mot, le dialogue et le roman" nachgedruckt in: J.K., *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris: Seuil 1969 (=Collection "Points", 96), 82-112. Deutsch in: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd 3, Frankfurt: Athenäum 1972, 345-375.

⁴*Semiotiké*, 83 (dt. Ü. 346).

⁵Alle Zitate - *Semiotiké*, 85 (dt. Ü. 347-348).

prägen Terminus "Intertextualität" durch Lotmans Begriff der "Transposition" ersetzt.¹

Diese dynamische Textkonzeption Bachtins bildet die Grundlage für Kristevas eigene Überlegungen. Kristeva entwickelt ihre Theorie - bezeichnenderweise wie Bachtin - anhand des Romans, den sie als das "spezifische Emblem unserer Kultur"² ansieht. Bachtins Dichotomie "monologisch - dialogisch" ersetzt Kristeva durch die Dichotomie "Symbol-Zeichen", sie sieht die Dichtung als eine "Operation generalisierter Negativität" und erklärt den sozialen Status des Texts als sein einziges positiv verstandenes Kriterium.³ Damit befindet sie sich wieder in der Nähe Bachtins, der in fast allen seinen Schriften immer wieder auf die soziale Verankerung des Wortes und somit auf die soziale Funktion der Literatur, vor allem der Prosa, hinwies. Wie in dieser Arbeit u.a. gezeigt werden soll, stellt gerade V.s Chansonwerk ein Musterbeispiel für eine bewußt stark sozial verankerte Literatur dar.

2.0.1.3. Barthes.

Wenn ein Text nur noch aus Bezügen zu und Verweisen auf andere Texte besteht, ist allmählich auch die Rolle des Autors neu zu definieren. Roland Barthes, der Lehrer Kristevas, ist der erste, der diesen sich nach Bachtin fast aufdrängenden Gedanken zu Papier bringt. Er sieht den Ursprung eines Textes nicht mehr im Autor, sondern im sprachlichen Reservoir einer Kulturgemeinschaft, der "pluralité"⁴ aller vom Verfasser rezipierten Texte, die aus dem Schreibenden "spricht". Als Quellen für neu entstehende Texte fungieren außerdem laut Barthes nicht nur bekannte und von konkreten Autoren stammende Texte, sondern auch verlorengegangene, vergessene Diskursformen unterschiedlichster Kulturen, die jemals in eine Kultur aufgenommen wurden.⁵ Die neu entstandenen Texte sind demnach nicht mehr individuelle, sondern kollektive Produkte, und

¹S. dazu R.Lachmann, "Bachtins Dialogizität ...", 497.

²Julia Kristeva, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris 1970, 188, zitiert nach: Manfred Hardt, "Julia Kristeva", in: Wolf-Dieter Lange (Hrsg.), *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1975, 188.

³Referiert nach M.Hardt, "Julia Kristeva", 314-317.

⁴Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil 1970, 16.

⁵Vgl. Roland Barthes, "The Death of the Author", in: *Image, Music, Text*, New York 1977, 142-148.

die Stelle, an der die unendlichen Textbezüge aufgenommen und realisiert werden, ist der Leser beim jeweiligen Akt des Lesens.¹

An anderer Stelle spricht Barthes von der Unmöglichkeit, sich dem Kontinuum des "unendlichen Textes"², einer Vorstellung von einer Ver-textung der Welt (durch den Zeichencharakter unserer Welterfahrung), zu entziehen und sich bei der Rezeption neuer Texte außerhalb dieses Textkorpus zu situieren. Damit greift er einen zentralen Gedanken der Philosophie Jacques Derridas auf, den dieser einige Jahre zuvor formuliert hatte.

2.0.1.4. Derrida.

Für Derrida ist die ganze Welt Text, und außerhalb dieses Text-Universums kann nichts existieren ("il n'y a pas de hors-texte"³ ist denn auch der am häufigsten zitierte Satz seines Werkes geworden). Während Kristeva zwar Intersubjektivität durch Intertextualität ersetzt, jedoch immer noch in den Texten die Verarbeitung existierender Texte durch einen konkreten, individuellen Autor sieht, wird für Derrida der Text zu einer "potentiell unendlichen Zitatfolge", und die Literatur daher ein "jeden Autor notwendig transzendierendes, universales Phänomen".⁴ In der Folge des Peirceschen Gedankens der "infinite regression"⁵, demzufolge jedes Zeichen auf ein anderes verweist und jede Repräsentation eines Zeichens durch den interpretierenden Geist wieder nur ein Zeichen sein kann, also ihrerseits zu einem neuen Zeichen wird, sieht auch Derrida in jedem Text eine Folge von Verweisen auf bereits vorhandene und zukünftige Texte. Dadurch werden diese Texte zu einer endlosen Repräsentationskette, die auf Grund dieser Verweisstruktur grundsätzlich nicht mehr auf eine Bedeutung festzulegen ist, da ihr Sinn durch diese "Spuren" (*traces*) von anderen, nicht unmittelbar gegenwärtigen Texten nie vollständig erfassbar wird.⁶ Damit setzt Derrida, wenn auch auf anderer Ebene, einen

Bayerische
Staatsbibliothek
München

¹Ebda, 148.

²"l'impossibilité de vivre hors du texte infini", s. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973 (=Coll. Points, 135), 58.

³Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Minuit 1967, 158.

⁴Referiert nach Johannes Thomas, "Jacques Derrida", in: *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, 244-245.

⁵C.S.Peirce, *Elements of Logic*, §339, in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, II, Cambridge, Mass. 1978, 171.

⁶Vgl. Derridas Konzept der "différance" und seine Diskussion der Begriffe "présence/ absence" bzw. "Gegenwärtigkeit/Nicht-Gegenwärtigkeit" im Artikel "Die différance", in: J.D., *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt/Main et al.: Ullstein 1976, 6-37.

Gedanken fort, der, bei Wittgenstein angelegt, am Beginn der 70er Jahre auch bei Bachtin (s.o.) anzutreffen ist.

2.0.1.5. Ein praktisches Modell: Genette.

Die angedeuteten Weiterentwicklungen des Bachtinschen Modells sind zwar in ihren theoretischen Ansätzen höchst wertvoll, eignen sich jedoch kaum für praktische Untersuchungen eines Textkorpus. Gerade die von Barthes proklamierte "Offenheit des Werkes für eine nie endende Interpretation" erfordert eine Selbstbeschränkung des Forschers, sowie eine - übrigens auch von Barthes geforderte - Anpassung an den Forschungsgegenstand¹; eine Einschränkung, die Kristevas und Derridas hochtheoretischen Arbeiten weitgehend fremd sind. Es erschien mir daher wichtig, angesichts des vor allem für ein breites Publikum zugänglichen Forschungsgegenstands, einen praktisch anwendbaren Zugang zu den zu untersuchenden Texten in einer dem Gegenstand adäquaten Metasprache zu finden.

Das skizzierte Manko der praktischen Umsetzung in den oft allzu theoretischen Arbeiten der Poststrukturalisten dürfte der eher traditionell strukturalistisch arbeitende Forscher Gérard Genette im Auge gehabt haben, als er in der Einleitung zu seinem Buch *Palimpsestes: La littérature au second degré*² ein Schema von Textbeziehungen entwarf, als dessen Überbegriff er den wenig glücklichen, weil bereits von anderen Forschern in anderer Bedeutung verwendeten Begriff *Transtextualität* wählte. Unter Berufung auf Riffaterre³ streicht Genette die Wichtigkeit einer literarischen Lektüre - im Fall V.s eines literarischen Zuhörens - im Unterschied zu einer bloßen linearen Lektüre heraus; letztere arbeitet nur den Sinn (*le sens*) heraus, während ein literarisches Dekodieren die Bedeutung (*la signifiante*) produziere. Im Unterschied zu Riffaterre ist Genette jedoch weniger an punktuellen Beziehungen, als vielmehr am Werk in seiner Gesamtstruktur interessiert, eine Perspektive, von der auch die vorliegende Arbeit geleitet werden soll.

Den von Kristeva global und abstrakt geprägten Begriff *Intertextualität* reduziert Genette auf "die Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte", die "greifbare Präsenz eines Textes in einem anderen" und meint damit das

¹Vgl. Raimund Theis, "Roland Barthes", in: *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, 266.

²Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil 1982, 7-14.

³M.Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, octobre 1979 (erwähnt bei Genette, *Palimpsestes*, 9) u.a.

Zitat, das Plagiat (nach Genette ein "nicht deklariertes Zitat"), sowie die Anspielung.

Des weiteren unterscheidet Genette die *Paratextualität*, welche er als die Gesamtheit der Beziehungen eines Texts zu seinen Paratexten, wie dem Titel, Unter- und Zwischentitel, seinem Vor- und Nachwort, Anmerkungen, Mottos usw. definiert. Diese "pragmatische Dimension des Werks" wird in diese Arbeit in erster Linie im Hinblick auf die Chansontitel, die Kommentare, mit denen der Autor während der Konzerte seine Darbietungen bisweilen einzuleiten pflegte, sowie die Widmungen einfließen.

Als dritte Gruppe nennt Genette die *Metatextualität*, den kommentierenden Verweis eines Textes auf einen früheren Text, der explizit erwähnt sein kann, aber nicht muß. Derartige metatextuelle Beziehungen scheinen in Vysockijs Chansonwerk auf den ersten Blick selten vorzukommen, ein Eindruck, der zu überprüfen sein wird.

Die vierte Gruppe, die Genette *Hypertextualität* nennt, verbindet einen Text A (den Hypertext) mit einem Text B (den Hypotext) mithilfe einer Transformation, die einfach (Genette nennt Joyces *Ulysses* im Verhältnis zu Homers *Odyssee*) oder komplex (die *Äneis* im Verhältnis zur *Odyssee*) sein kann. Mit diesem Terminus werden also Erscheinungen wie die Parodie, die Imitation, die Adaption, die Fortsetzung u.ä. zusammengefaßt. Im Maßstab der Weltliteratur scheinen hypertextuelle Bezüge die häufigsten transtextuellen Erscheinungen darzustellen; ihrer Untersuchung sind auch die 470 Seiten des Buchs *Palimpsestes* gewidmet. Auch bei V. scheinen hypertextuell angelegte Gedichte und Chansons häufig anzutreffen zu sein.

Die fünfte Gruppe, die *Architextualität*, betrifft Relationen im Hinblick auf die Zugehörigkeit des Textes zu Gattungen bzw. Gattungsarten, wie sie z.B. Titelhinweise der Art *Roman de la Rose* oder Gogol's Titel *Мертвые души. Поэма* darstellen. Da sie in vielen Fällen die Erwartungshaltung des Rezipienten lenken, werden die bei V. in dieser Hinsicht registrierten Fälle von besonderem Interesse sein.

Genettes Einteilung mag zwar im Vergleich zu den poststrukturalistischen Arbeiten etwa von Kristeva oder Derrida theoretisch weniger entwickelt sein - schließlich gab sogar die Titelmetapher Anlaß zur Kritik¹ -, doch bietet sie ein geradezu ideales praktisches Handwerkszeug für die konkrete Analyse von Texten, vor allem dann, wenn es sich - wie im Fall V.s - nicht um experimentelle und/oder postmoderne Literatur handelt. Sie hat außerdem den Vorteil, daß sie die Sicht des Rezipienten, welche im

¹K.Stierle, "Werk und Intertextualität", in: W.Schmid, W.-D. Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte*, Wien 1983 (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), 24.

vorliegenden Fall von entscheidender Bedeutung ist, insofern nachvollzieht, als sie die Bewertung der Art der Beziehung von Texten untereinander (die schließlich auch der Rezipient bei der Dekodierung der transtextuellen Erscheinungen vornimmt) in den Vordergrund stellt.

2.0.1.6. Die Kriterien Pfisters.

Die von Pfister im Einleitungskapitel zum Band *Intertextualität* formulierten qualitativen Kriterien¹ zur Feststellung der Intensität intertextueller Bezüge werden in der folgenden Arbeit nicht systematisch angewandt, sondern fließen in die Analyse der einzelnen Beispiele in Abhängigkeit von deren Spezifik fallweise und oft implizit ein. Es handelt sich dabei um folgende Kriterien: die *Referentialität* (diese ist umso größer, je stärker ein Text den anderen thematisiert und nicht bloß verwendet), die *Kommunikativität* (sie ist umso größer, je bewußter sich Autor und Hörer des Bezuges sind), die *Autoreflexivität* (sie ist umso größer, je deutlicher der Autor über den von ihm hergestellten Bezug selbst reflektiert), die *Strukturalität* (sie ist umso größer, je deutlicher der Prätext global gesehen als Folie verwendet wird), die *Selektivität* (sie ist umso größer, je direkter und wörtlicher ein Element des Prätexts als Bezugsfolie verwendet wird) und schließlich die *Dialogizität* (umso höher, je stärker der "ursprüngliche und der neue Zusammenhang in semantischer und ideologischer Spannung zueinander stehen"). In der vorliegenden Arbeit wird es an einigen Stellen angebracht sein, das skizzierte Modell von Genette mit demjenigen Pfisters zu verbinden.

2.0.2. EINSCHRÄNKUNG DES FORSCHUNGSTHEMAS.

Die Untersuchung der transtextuellen Beziehungen der poetischen Texte V.s stellt nur einen Teilaspekt des Genres "literarisches Chanson" dar. Die Untersuchung bewegt sich dabei hauptsächlich im Bereich der Werkstruktur, berührt immer wieder Fragen der Rezeption (schließlich werden die transtextuellen Bezüge im Hörer realisiert), läßt jedoch Fragen der Kommunikation (z.B. die Gestik und Mimik des Barden während des Vortrags, Interaktion mit dem Publikum etc.) weitgehend außer acht. Weiters erschien es zweckmäßig, für diesen ersten Zugang zu den Textbeziehungen im Werk V.s einem eingeschränkten Textbegriff zu folgen und

¹Manfred Pfister, "Konzepte der Intertextualität", in: Ulrich Broich, Manfred Pfister (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd 35), 26-30.

die Analyse der Subtexte¹ (Quellen) im wesentlichen auf verbale, vereinzelt auch nonverbale (Musik, Kunst), jedoch in der Regel von Autoren geprägte oder folkloristische Texte zu beschränken, dies vor allem, um den Umfang der Untersuchung nicht ausufern zu lassen.² Zum Korpus der Subtexte gehören auch politische Losungen und geflügelte Worte, während Sprichwörter (пословицы), Redensarten (поговорки) sowie Phraseologismen *per definitionem* autorenlos sind; Phraseologismen stehen, da sie durch sprachliche Synonyme ersetzt werden können, außerdem sprachlichen Modellen näher als literarischen; ihre Behandlung würde den Rahmen des gesteckten Themas sprengen.³

Außerdem soll das Element der Musik, ein wichtiger Bestandteil des Chansons, aus der Untersuchung ausgeklammert werden, da eine musikalische Analyse eine vorherige intensive musiktheoretische Beschäftigung mit der Geschichte der russischen Musik, insbesondere der Tradition des russischen Volkslieds sowie der russischen Romanze erfordern würde.⁴ "Нельзя объять необъятное", wußte bereits Koz'ma Prutkov, und dies gilt insbesondere für den hier analysierten vielfältigen und komplexen Forschungsgegenstand.

¹Dieser, u.a. bei Taranovskij verwendete Terminus dient uns als Überbegriff zur Bezeichnung sämtlicher Ausgangstexte der bei Genette definierten Textbeziehungen.

²Eine Ausweitung des (Sub)Textbegriffs auf nichtsprachliche Bereiche, die wir in der folgenden Arbeit nur in Einzelfällen andeuten, hat vor Kristeva erstmals Lotman vorgeschlagen und appliziert, vgl. Юрий Лотман, "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту 1969, 206-238.

³Zur Frage der Verwendung von Phraseologismen im Werk V.s ist mir nur eine einzige ausführlichere, nicht publizierte Arbeit bekannt: Л.П.Рагуцкая, *Фразеологизмы и их стилистические функции в современной русской поэзии. На материале творчества В. Высоцкого*, Дипл. работа, Одесский гос. унив., 1983, 59 Seiten, deren Korpus sich jedoch weitgehend auf die im Band Нерв81 publizierten Texte beschränken mußte. Einen ersten Versuch der Annäherung an das Thema unternahm der Verf. mit dem Aufsatz "'Koz'ja morda kozla otpuščenija'. Zum Verfahren der Konkretisierung phraseologischer Einheiten in der Dichtung Vladimir Vysockijs", *Anzeiger für slawische Philologie*, XXI.1992, 55-73.

⁴Zur literarhistorischen Tradition der russischen Romanze s. unter 2.5.

2.1. INTERTEXTUALITÄT BEI VYSOCKIJ.

2.1.0. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Wie schon unter 2.0.1.5. erwähnt, faßt Genette den Begriff der Intertextualität wesentlich enger, als dies die meisten anderen Forscher tun. Er bezeichnet damit eine punktuelle Form dessen, was man im Russischen unter "цитатность" versteht, nämlich die "Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte", "die effektive Präsenz eines Textes in einem anderen"¹. Als Beispiele führt Genette das Zitat, das Plagiat, sowie die Anspielung ("allusion") an. Er postuliert dabei, daß bei der Beurteilung dieser intertextuellen Erscheinungen die Perspektive des Gesamtwerks im Auge behalten werden müsse; eine Sichtweise, die auch in dieser Arbeit vorherrschen wird. Der Text, dem die punktuell zitierten Elemente entnommen werden, wird in der vorliegenden Arbeit "Prätex" genannt.

Um den Mechanismus der Dialogizität zu beleuchten, ist außerdem die Berücksichtigung der Rolle des Erzählers bzw. des lyrischen Ich entscheidend. Aus diesem Grund habe ich bereits in einer früheren Arbeit² die von V. verwendeten Zitate und Anspielungen in drei Gruppen unterteilt: erstens in Texte, in denen der Autor in einer mehr oder weniger klar definierten Rolle auftritt (z.B. als Sportler im Lied ПЕЧНЯ О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ, als junger Wolf in ОХОТА НА ВОЛКОВ, als - werdender - Antisemit in ПЕЧНЯ ОБ АНТИСЕМИТАХ), zweitens in Texte mit einem "schwächer definierten Erzähler", und drittens in Texte, deren erzählerisches Ich "mit dem Autor verschmilzt" ("сливается с автором", wie z.B. in V.s Abschiedsgedicht). Diese Einteilung war in der Praxis gut brauchbar, hatte jedoch den Nachteil, Texte mit einem epischen Erzähler und jene mit einem lyrischen Ich in einer Gruppe, der zweiten, zusammenzufassen und so eine möglicherweise unterschiedliche Funktion der literarischen Zitate und Anspielungen in diesen beiden Texttypen unberücksichtigt zu lassen. Daher sollen die intertextuellen Elemente in diesem Abschnitt in bezug auf den Sprecher bzw. Erzählertyp in vier Gruppen geteilt werden, wobei aus Platzgründen darauf verzichtet werden muß, alle im Laufe dieser Arbeit ermittelten Fälle

¹Genette, *Palimpsestes*, 8.

²Х.Пфандль, "Свое и чужое слово у Высоцкого", *Russistik/Русистика* 1990.1, 80-92. Dieser Aufsatz stellt eine verkürzte Fassung eines am 1.2.1988 im Moskauer "Центральный дом литераторов" anläßlich eines Vysockij-Symposiums gehaltenen Vortrags dar.

einer Analyse zu unterziehen. Die diskutierten Beispiele der einzelnen Untergruppen entsprechen jedoch im Verhältnis der Gesamtanzahl der ermittelten intertextuellen Beispiele im Werk V.s.

2.1.1. INTERTEXTUALITÄT IN ROLLENGEDICHTEN.

2.1.1.0.

Mit Rollengedichten sind Texte gemeint, in denen der Autor die Position einer erkennbaren, mehr oder minder deutlich definierten Rolle einnimmt und sich so von einem epischen Erzähler oder von einem lyrischen, unbestimmten Ich abhebt. Eine Schwierigkeit bildet dabei die Abgrenzung der Rollengedichte von den (quasi-)autobiographischen Texten, die ebenfalls in einer eigenen Gruppe zusammengefaßt werden. Für diese Gruppe gilt als Kriterium die zwingende Identifizierung der Ich-Person mit dem Autor V.¹ Die eigentlichen Rollengedichte machen einen Großteil des Frühwerks V.s aus. Sie überwiegen in den *Blat*-Nachempfindungen der ersten Hälfte der 60er Jahre², in den Liedern mit Sport- und Kriegsthematik und sind häufig in Parodien anzutreffen.

2.1.1.1. Erwähnungen von Namen u. dgl. mit geringer intertextueller Intensität.

Die Tatsache, daß ein bloßes Zitieren mit geringer Motivation oder gar ohne sichtbare Motivation zumindest in den Rollengedichten eher die Ausnahme bildet, spricht für die bewußte Verwendung intertextueller Kunstgriffe durch den Barden. So steht im *МАРШ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ* die Erwähnung von Kipling und Puškin als Lieblingslektüre der "kosmischen Taugenichtse" relativ unmotiviert im Text; ebenso unmotiviert erscheint derselbe Puškin im Gedicht *ПЕСЕНКА ПЛАГИАТОРА, или ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЫ* als einer der beiden von der Muse ständig besuchten Dichter:

Засиживалась сутками у Блока,
У Пушкина жила не выходя.

Demnach ist es auch nicht verwunderlich, daß in einer anderen, ebenfalls gesungenen Fassung des Chansons anstelle Puškins der Dichter Bal'mont aufscheint. Angesichts der im Chanson geschilderten Situation - ein Möchtegern-Dichter beklagt sich darüber, daß ihn die Muse vernach-

¹Beispiele s. u. 2.1.4.

²Zur Bewertung der an die Tradition der Gaunerlieder ("блатные песни") anknüpfenden Chansons s. u. 2.5.5.

lässige, während sie zu anderen Dichtern oft "zu Besuch käme" - könnte man freilich behaupten, als Motivation habe hier die Vorliebe Puškins und Bal'monts für erotische Themen fungiert, doch kann man andererseits die Liebeshematik im Werk fast aller Dichter des XIX. und beginnenden XX. Jahrhunderts finden.

Im oben erwähnten МАРШ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ wird der Kosmos weiters mit Dantes Inferno verglichen -

В космосе страшней чем даже в Дантовом аду -,
auch dies keinesfalls ein Beispiel intensiver Intertextualität.

Als bloße Erwähnung eines Namens, eher denn als Bezug zu einem konkreten Text, kann auch der humorvolle Vers

Могу одновременно грызть стаканы

И Шиллера читать без словаря,

der dem Chanson "И вкусы и запросы мои странны" entnommen ist, gewertet werden, da die Erwähnung Schillers durch andere fremdsprachige klassische Autoren ersetzbar ist.

2.1.1.2. Zitate und Anspielungen mit mittlerer oder hoher intertextueller Intensität.

2.1.1.2.1. Intertextuelles im frühen *Blat*-Zyklus.

Bei der Beurteilung intertextueller Elemente in den frühen Chansons muß man sich vor Augen halten, daß diese keineswegs für den öffentlichen Vortrag bestimmt waren und auch bis heute im wesentlichen nur in den wenigen erhaltenen, qualitativ minderwertigen privaten und oft zufälligen Aufnahmen von Hauskonzerten bekannt sind. Das Publikum dieser ersten Lieder bildeten bekanntlich V.s Freunde, etwa jene, denen er mit dem Lied НА БОЛЬШОМ КАРЕТНОМ ein Denkmal setzte. Daher konnte er auch hier und dort Anspielungen einbauen, die heute unverständlich sind, wie etwa den Vers

Стало все по-новой там, верь не верь

aus dem erwähnten Lied, das, wie mir von Freunden V.s mitgeteilt wurde, den Familiennamen Panova (по-новой/ Пановой) variiert. Diesen Namen habe ein attraktives und begehrtes Mädchen aus dem Bekanntenkreis der Wohnung am Bol'soj Karetnyj getragen. Im selben Text ist von einer schwarzen Pistole die Rede ("Где твой черный пистолет? На Большом Каретном"), einem Gegenstand, der in der Wohnung Lev Kočarjans wirklich existierte und für den Freundeskreis

eine große Bedeutung hatte.¹ In diesen beiden Fällen sind die Bezugsobjekte (Panova, Pistole) jedoch nur bei Annahme eines extrem erweiterten, poststrukturalistischen Textbegriffs, der auch nichtsprachliche Realien einbezieht, als Sub-, bzw. Prätexte zu werten. Wie schon unter 2.0.2. ausgeführt, soll sich dieses Kapitel auf die Ermittlung von Subtexten, deren Autor bekannt ist oder ermittelt werden kann, beschränken; nur in Einzelfällen kann auf Bezüge zu nonverbalen Subtexten aus dem Bereich der Kultur (Kunstwerke, Musik u.ä.) hingewiesen werden.

Während die beiden zitierten, heute nicht mehr dekodierbaren individuellen Anspielungen Einzelfälle darstellen und ausschließlich zur Illustration der Kommunikationssituation der Chansons der ersten Jahre angeführt wurden, werden wir es im folgenden mit literarischen Bezügen zu tun haben, deren Prätexte im allgemeinen auch außerhalb des ursprünglichen, engen Adressatenkreises erkennbar waren bzw. sind.

Geradezu ein Musterbeispiel für eine gelungene literarische Reminiszenz beinhaltet einer der ersten Versuche V.s, Lebensart und Denkweise des *blatnoj mir* (der Gaunerwelt) in Chansons darzustellen, nämlich das Chanson "Красное, зеленое, желтое, лиловое..." (1961). Der Autor spricht hier von der Warte eines Mitglieds dieser Welt, dem von einer Frau Hoffnungen gemacht und das schließlich enttäuscht wurde. Diese Enttäuschung wird mit folgenden Worten geschildert:

Но однажды всыпались и сколько мы ни рыпались,
Все прошло, исчезло, словно с яблонь белый² дым.³

Mit dieser Anspielung auf den zweiten Vers von Esenins Gedicht "Не жалею, не зову, не плачу...", auf ein Werk also, das V. ausdrücklich bewunderte und wiederholt in Konzertkommentaren als Musterbeispiel wahrer Poesie zitierte, unterstreicht der Autor die Nähe der Eseninschen Dichtung zum Gauner- und Prostituiertenmilieu. Esenins Zyklus "Москва кабацкая" wurde bekanntlich vom *blatnoj mir* seit den 20er Jahren

¹Diese Pistole wurde von Anatolij Utevskij, einem Jura-Studenten und langjährigen Freund Vysockijs, in die Wohnung gebracht (dies entnehme ich einer Anmerkung zur Erwähnung eines auf ihn gemünzten Epigramms von V. aus dem Jahre 1955 - "Красавчик наш, гуляка..." - im Katalog Сыч86).

²Die immer wieder anzutreffende Transkription dieses Verses als "...с яблонь белых дым" ist mir aus Aufnahmen nicht bekannt.

³In dieser Arbeit wird in der Regel darauf verzichtet, die intertextuellen Zitate auch graphisch hervorzuheben, wie dies etwa in Нерв81 oder ПП89 gehandhabt wird. Trotz einer grundsätzlichen Nichtisomorphie von mündlichem und schriftlichem Text gibt es meiner Ansicht nach im Fall von Textausgaben keinen Grund, durch den Text etwas zu verdeutlichen, worauf auch der Autor bei der Darbietung des Chansons bewußt verzichtet oder wozu er nicht die Möglichkeit hat. Es besteht kein wirklicher Grund, selbst in einer wissenschaftlichen Arbeit von diesem Prinzip abzuweichen.

als Hymne an seine Lebensart bewundert und geliebt.¹ Gleichzeitig aber wählt V. einen für die Gaunerwelt untypischen Esenin-Text, um so auf den kulturellen Hintergrund seiner Zuhörer Rücksicht zu nehmen. Durch die leichte Variierung des Prätexts ("все пройдет, как с белых яблонь дым"), in dem statt der Eseninschen "weißen Apfelbäume" bei V. ein "weißer Duft von Apfelbäumen" erscheint und die Handlung außerdem in die Vergangenheit verlegt wurde (все "прошло" statt "пройдет"), entwickelt sich für den aufmerksamen Rezipienten ein Dialog zwischen dem variierten Zitat und seiner Quelle, durch welchen u.a. der Rollensprecher, der den Text gleich an zwei Stellen ("прошло", "исчезло") vergrößert, als halbgebildet charakterisiert wird.²

Ähnlich gelagert ist das folgende Zitat der Ich-Figur des etwa gleichzeitig mit "Красное..." entstandenen Texts "Позабыв про дела и тревоги ...". Darin schildert der Sprecher zunächst einen von ihm durchgeführten Straßenüberfall und beschreibt anschließend sein Verhalten beim Treffen mit einer Frau wie folgt (Strophe 4):

Но если женщину я повстречаю
У нее не прошу закурить,
А спокойно ей так намекаю,
Что ей некуда больше спешить.

Der letzte Vers ist ein fast wörtliches Zitat aus einer der berühmtesten, im Zigeunerstil verfaßten russischen Romanzen, "Ямщик, не гони лошадей"³, deren Titelves die Worte "Мне некуда больше спешить, мне некого больше любить" folgen. Wenn also der Ich-Charakter des V.-Texts der Frau andeutet, sie brauche nirgends mehr hinzueilen, so führt er durch den intertextuellen Kunstgriff für den Rezipienten, der zumindest den Refrain der Romanze kennt, gleichzeitig auch die Dimension der Liebe ein und erhellt damit den Subtext des Verbums "намекать". Da "Liebe" aber im von V. beschriebenen Milieu meist "Vergewaltigung" bedeutet, wirkt das intertextuelle Zitat hier gleichsam als euphemistische Verharmlosung der verbrecherischen Absicht des Helden.

¹S. dazu В.Шаламов, "Сергей Есенин и воровской мир", *Грани* 77.1970, 42-48.

²An dieser Stelle muß ein Vorbehalt angefügt werden, der für sämtliche folgenden Analysen gilt: Inwieweit der Rezipient derartige Verbindungen, Assoziationen, Rückverweise u. dgl. vornimmt, hängt von einer Reihe von Faktoren - Kommunikationssituation, Bildung, soziale Zugehörigkeit, zufällige Bekanntschaft mit diesem oder jenem Text oder Faktum, ab. Hier wird nur auf die *Möglichkeit* eines Dialogs zwischen Zitat und Quelle, Autor und Rolle, Rolle und Zitat usw. hingewiesen, der bei der Rezeption stattfinden kann, aber keineswegs muß.

³Text: N.Ritter, Musik: Ja.Fel'dman.

Im etwas später entstandenen Lied "У меня было сорок фамилий..." hält der Ich-Erzähler, ein Verbrecher, Rückschau über sein Leben und stellt in der vorletzten Strophe fest:

И хоть путь мой и длинен и долог,
И хоть я заслужил похвалу,
Обо мне не напишут некролог
На последней странице в углу.
Но я не жалею.

Wie Tatjana Baranova¹ bemerkt, handelt es sich beim ersten Vers um eine Anspielung auf ein in den Nachkriegsjahren populäres Lied über Geologen, in dem der Vers "А путь и далек, и долог" vorkommt. Indem also der Ich-Erzähler diesen, der offiziellen Liedkultur des Sozialismus entstammenden Text auf sich bezieht, erzeugt er im Rezipienten ein ironisches Lächeln, da der Prätext von Geologen, also Teilnehmern am Aufbau des Sozialismus, handelt, während die Ich-Figur geradezu deren Antipode darstellt. Die Schlußzeile des Zitats, die den Refrain des Lieds bildet, könnte ein Anklang an Edith Piaf sein, deren Chanson "Non, je ne regrette rien..." nachgewiesenermaßen in den frühen sechziger Jahren in der Sowjetunion bereits bekannt war; außerdem ist derselbe Gedanke im bereits zitierten Gedicht Esenins "Не жалею, не зову, не плачу..." zu finden, an dessen hohem Bekanntheitsgrad keine Zweifel bestehen können. Schließlich sei noch vermerkt, daß die Strophe ein unfreiwilliges biographisches Element enthält: am 26.7.1980 brachte eine einzige Zeitung, die *Вечерняя Москва*, eine 10zeilige Nachricht von V.s Tod - auf der letzten Seite in der rechten unteren Ecke. Ich bin mir dabei bewußt, daß es sich - mit Ju.Levin gesprochen - bei derartigen Beobachtungen, nämlich "wenn der Leser mit dem Text Ereignisse [...] in Beziehung bringt, welche zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes noch nicht stattgefunden haben", um ein "Überverständnis" ("сверхпонимание"), einen Sonderfall des Unverständnisses von Texten, handelt.²

Auch in den folgenden beiden Beispielen werden nicht traditionelle literarische Texte, sondern vielmehr Lieder, wenn auch verschiedener Provenienz, als Quelle für intertextuelle Elemente verwendet. So heißt es im zweiten Vers des Chansons "Так оно и есть, словно встарь, словно встарь..." aus dem Munde eines eben freigelassenen (oder geflüchteten?) Lagerhäftlings:

¹S. T.Баранова, "Я пою от имени всех...", *Вопросы литературы*, 1987.4, 79.

²"когда читатель соотносит с текстом события личной или общественной жизни, еще не случившиеся к моменту создания текста", s. Ю.Левин, "Тезисы к проблеме непонимания текста", *Труды по знаковым системам*, т.12, Тарту 1981, 91.

Если шел в разрез, на фонарь, на фонарь.

Damit wird der Refrain des französischen Revolutionsliedes "Ah, ça ira, ça ira, ça ira, les aristocrates à la lanterne", das in Rußland seit Balzac und Dickens bekannt ist, wiederaufgenommen. V. verleiht durch dieses Zitat der Bestrafungsart des Erhängens indirekt Klassencharakter, wobei die durch die Ich-Figur, einen Delinquenten, gezogene Parallele "französische Revolution - russische Revolution" im Lied nicht weiterentwickelt wird und so dem Rezipienten überlassen bleibt.

Das zweite Beispiel betrifft das Lied ПЕСНЯ ПРО ШУЛЕРОВ, dessen Sprecher, ein Falschspieler, in der letzten Strophe feststellt:

Только зря они шустры,

Не сейчас конец игры,

Жаль, что вечер на дворе такой безлунный.

Hier wird der Vers "А ночь такая лунная" aus der äußerst populären und auch von V. selbst mehrfach interpretierten Romanze "О, говори хоть ты со мной, гитара семиструнная..."¹ paraphrasiert. Durch die Negierung dieses romantischen Klischees wird die Stimmung des Prätextes ins Gegenteil verkehrt und somit der allgemeine Ton des V.schen Liedtexts mit seiner negativ-pessimistischen Grundhaltung unterstrichen.

Auch in einem Text, der bereits Ansätze zu politisch relevanten Aussagen und deutlicher Ideologiekritik zeigt, beziehen sich die intertextuellen Elemente nicht auf literarische Texte, sondern auf politische Losungen sowie einen Text der Massenkultur. Im Lied СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ wird aus der Warte von Bergarbeitern ein Grubenunglück geschildert. Daß dabei ausgerechnet der Stoßarbeiter ("стахановец, гагановец², загладовец³") verschüttet wird, veranlaßt die Ich-Figur zu folgenden ironischen Versen:

И вот он прямо с корабля

Пришел стране давать угля,

А вот сегодня наломал, как видно, дров.

Abgesehen von der Anspielung auf das auf Puškins *Евгений Онегин* zurückgehende geflügelte Wort "с корабля на бал" ('vom Schiff direkt

¹Text von A.Grigor'ev, Musik von einem unbekanntem Komponisten. V. sang diese Romanze mit dem Anfangsvers "Поговори хоть ты со мной...".

²In Analogie zur Bezeichnung "стахановец" gebildeter Begriff. Gaganova, eine 1932 geborene Textil-Stoßarbeiterin, wurde in den 60er Jahren in der Sowjetunion für ihre Leistungen von der offiziellen Propaganda ähnlich wie Stachanov gepriesen.

³Ein - ironischer - Neologismus Vysockijs, vom Adjektiv гладкий, 'glatt' bzw. dem davon gebildeten Verb загладить, 'glätten, ebnen'.

zum Ball')¹, bei dem V. "бал" implizit durch das Kohlenbergwerk ersetzt, wird hier eine politische Losung angesprochen, und zwar die in vielen Varianten anzutreffende Wendung "даешь что/чего" ("даешь нефти", "даешь хороший урожай" u.ä.), ein Aufruf, das im Objekt Genannte (Erdöl, gute Ernte, hier: Kohle) rasch zu bringen, erreichen, fördern². Die Allusion wirkt insofern verfremdend, als sie im nächsten Vers dem Phraseologismus "наломать дров", 'etwas, viel falsch machen', wörtlich 'Holzscheite brechen' gegenübergestellt und so deutlich profaniert wird (ein für V. charakteristisches Verfahren, für welches in dieser Arbeit noch zahlreiche weitere Beispiele angeführt werden sollen).

Aus Furcht, der Verschüttete könne nach seiner Rettung wiederum die Normziffern in die Höhe treiben ("опять начнет три нормы выполнять"), verzichten die Arbeiter auf Anraten eines ihrer Kollegen darauf, den Eingeschlossenen zu befreien. Die drei intertextuellen Elemente des Texts befinden sich jeweils in Vers 3 der Sechszweiler und charakterisieren zunächst den Stoßarbeiter, dann einen anderen Arbeiter, einen ehemaligen Häftling, und schließlich die allgemeine Situation nach der Gewißheit des Unglücks. So heißt es in Strophe 2:

Он был как юный пионер - всегда готов.

Hier erhellt erst das Versende den ersten Teil des Verses, denn die Aussage, er sei wie ein junger Pionier gewesen, wäre allein unverständlich - erst die Berufung auf das *tertium comparationis*, die allgemein bekannte Losung der sowjetischen Jungpioniere, macht den Vergleich verständlich und birgt außerdem eine deutlich humoristische Distanzierung des Sprechers von der Titelfigur (in einer Variante nennt V. das Chanson ГАГАНОВЕЦ) in sich. Dieselbe humoristische Note entsteht durch den Beginn der Rede des offensichtlich einflußreichen ehemaligen Lagerhäftlings

Сказал: "Беда для нас, для всех, для всех одна".

Damit wird der Vers "Если беда, то на всех одна" aus einem bekannten sowjetischen Schlager von Josif Kobzon fast wörtlich zitiert. Der Humor für den Rezipienten resultiert aus der Kontrastierung der überaus ernsten Situation in der Grube mit der Stimmung eines Variétélieds, das mit der Art seiner Präsentation und der dabei herrschenden Atmosphäre (Estradenbühne, feierliche Stimmung) assoziiert wird. Diese

¹Der bei Puškin vorhandene explizite Bezug zu Griboedov ("Как Чацкий, с корабля на бал") dürfte hier keine Rolle spielen.

²S. *Словарь современного русского литературного языка в 17 тт.*, т.3, М.: изд. АН СССР 1954, Sp. 524.

Anspielung wird in Strophe 4 durch die wörtliche Wiedergabe eines Grundsatzes jeglicher kollektivistischer Ideologie verstärkt:

Так, чтобы, братцы, не стараться,
поработаем с прохладцей,
Один за всех и все за одного.

Durch diese scheinbare Alternative zum individuellen Leistungswettbewerb wird einerseits die opportunistische und im Grunde lügenhafte Haltung des Arbeiters demaskiert - schließlich gilt im Lied keinesfalls die Parole "все за одного" -, andererseits wird aufgezeigt, wohin eine kollektivistische Ideologie führen kann, nämlich zur Opferung eines Menschenlebens im - egoistischen - Gemeininteresse. Dieser Umstand verweist seinerseits auf den ersten Teil des Zitats ("один за всех") und stellt die dort ausgedrückte Maxime angesichts der Entscheidung der Arbeiter für den Rezipienten in Frage.

Eher untypisch für die Texte der ersten Schaffensperiode sind zwei Beispiele von Bezugnahmen auf rein literarische Quellen. Chronologisch gesehen der erste Fall eines traditionellen literarischen Prätexts ist der Vers

Это был воскресный день, светило солнце, как бездельник
aus dem Lied РЕЦИДИВИСТ (1963). Zumindest thematisch nimmt hier V. einen Gedanken auf, der, soweit mir bekannt, erstmals in Majakovskijs Gedicht "Необычайное приключение ..." (1920) aufscheint. Dort heißt es:

"Погоди!
послушай, златолобо,
чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!"

"Солнце, как бездельник" ist zwar eine stilistische Verschiebung in ein niedrigeres Register, wie wir sie bei V. noch des öfteren in verschiedensten Variationen antreffen werden, doch kann hier auch ohne direkten Hinweis ein Einfluß durch Majakovskijs Prätext postuliert werden. Hier wird der literarische Hintergrund des Autors (und nicht der Figur) aktiviert, da für die Ich-Figur entsprechend deren Bildung und sozialer Zugehörigkeit eher ein Zitat aus Texten wie den oben besprochenen (Massenlieder, Romanzen, politischen Losungen u.ä.) anzusetzen wäre. Der Gedanke von der Sonne als Nichtstuer im Redekontext des der Wiederholungstat ungerechtfertigt bezichtigten Sergeev überrascht und hebt sich fast wie ein Fremdkörper von den übrigen Gedanken des Titelhelden ab: ein Verbrecher interessiert sich im allgemeinen keineswegs für die Natur,

die er erst recht nicht personalisiert. So spricht Sergeev im vorliegenden Text ausschließlich von Dingen, die sein kriminelles Leben betreffen, wie etwa von der Tatsache, daß die Polizei auch am Sonntag wachsam ist, daß sie für das Einfangen eines Wiederholungstäters doppelt belohnt wird u.ä.; und selbst die auf das o.a. Zitat folgende Feststellung, daß die Leute den Sonntag mit Freunden oder mit ihrer Familie verbringen, hat für einen Taschendieb (!) entscheidende Bedeutung. Nicht so die Aussage über die Sonne, die den Text an dieser Stelle eindeutig aktualisiert, auch wenn der Bezug zum Prätext keineswegs vom Rezipienten realisiert werden muß.

Als letztes Beispiel der frühen Lieder der *Blat*-Thematik sei der Beginn des Chansons ПЕЧНЯ О БЫВШЕМ ЧАЙПЕРЕ angeführt, dessen Titelfigur sich im Duell mit folgenden Worten an den Gegner wendet:

А ну-ка, пей-ка, кому не лень!

Вам жизнь копейка; а мне мишень.

Es ist sicher kein Zufall, daß der Gedanke von der Wertlosigkeit des Lebens sowohl in Lermontovs *Герой нашего времени* wie auch in V.s Chanson Personen mit negativem Charakter in den Mund gelegt wird, wodurch der Prätext deutlicher thematisiert wird. Bei Lermontov wird diese Lebensphilosophie mit den Worten "Натура - дура, судьба - индейка, а жизнь - копейка" ebenfalls vor einem Duell ausgesprochen, und zwar vom Sekundanten Grušnickijs, dem zynischen Hauptmann (капитан), der gerade dabei ist, Pečorin zu betrügen. Bei V. spricht ein brutaler und schießwütiger Scharfschütze, dessen einziges Ziel es ist, seinen Gegner aus der Welt zu schaffen. Auffallend ist auch die hohe metrische und reimliche Organisation beider Texte, sowohl des Ausgangstexts (metrische Parallelismen der drei Aussagen untereinander, Reime натура/дура, индейка/копейка) wie auch der V.schen Reminiscenz, für deren Form möglicherweise die Verlockung des homophonen Reims "-ка пей-ка/копейка" mitausschlaggebend gewesen sein dürfte. Für die Wahl des Prätexts entscheidend war jedenfalls die Tatsache, daß V. zur Zeit der Entstehung des Chansons (1965) am Taganka-Theater seine erste Rolle probte bzw. möglicherweise schon spielte - diejenige des Hauptmanns in der Ljubimov-Dramatisierung von *Ein Held unserer Zeit*.

2.1.1.2.2. Zitate und Anspielungen mit hoher intertextueller Intensität in den frühen und mittleren Rollengedichten.

Das Mißverständnis, V. sei den Helden, von deren Warte aus er von 1961 bis etwa 1964 sang, durchaus nahe gestanden, wurde auch durch die an die frühen *Blat*-Nachempffindungen anschließenden Werke nur teilweise aus der Welt geschafft. Obwohl sich der Autor nun von den Ich-Figuren seiner neuen Lieder, den Sportlern, Soldaten, Bergsteigern u.ä.

durch deutliche Ironie distanzierte, wurde er immer wieder gefragt, ob und wann er denn selbst geboxt, die Berge erklommen, im Krieg gekämpft habe. Die Kunst, derartig unterschiedliche Rollen authentisch zu verkörpern, erlernte V. bei Jurij Ljubimov, dem Gründer und faktisch einzigen Regisseur des Taganka-Theaters, dem V. ja seit 1964 angehörte. Ohne diese Ausbildung hätte V., wie er selbst formulierte, "mehrere Leben gebraucht", um all die Situationen zu schildern, die er in seinen Liedern literarisch verarbeitete.

Sehr stark den frühen Gaunerliedern verhaftet ist das 1964 entstandene Chanson über den Antisemitismus, in dem V. die Position eines naiven russischen Menschen ohne Meinung zur erwähnten Frage einnimmt. Nachdem er selbst bei einer Aufzählung der ihm bekannten Juden (Albert Einstein, Abraham Lincoln, der von Stalin liquidierte Arzt Kapler, Charly Chaplin, "мой друг Рабинович", "основоположник марксизма", also Karl Marx) keine Argumente gegen die jüdische Nation findet und auch keine Antipathie gegen sie verspürt, läßt er sich von einer Reihe absurder Anschuldigungen gegen die Juden, ausgesprochen von seinen Freunden, überzeugen und wechselt ins Lager der Antisemiten. Das Chanson schließt mit folgenden Versen:

На все я готов, на разбой и насилье,
И бью я жидов и спасаю Россию.

V. verwendet hier die aus der Zeit der russischen Judenpogrome um die Jahrhundertwende stammende Losung "Бей жидов, спасай Россию", um den Antisemitismus in all seiner Haltlosigkeit zu brandmarken. Die Reaktionen des Publikums zeigen, daß V. mit einer adäquaten Dekodierung rechnen konnte, da diese Losung auch heute noch gelegentlich als Graffito zu sehen ist.¹ Durch die Transformormation in die Ich-Form wirkt diese Losung noch unsinniger und macht daher die ironische Distanzierung des Autors von seinem Helden, durch dessen Wort er nach Bachtins Konzeption spricht, deutlich.

Ganz anders gelagert ist der Fall im Lied ПРО ПСИХОВ (1965-66), einer frühen Kritik an den psychiatrischen Kliniken, wie wir sie im Meisterwerk БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК wiederfinden werden. Hier wird die Ich-Figur durch die Schilderung des Irrenhauses und durch den Aufenthalt in demselben selbst verrückt, vergißt sogar die Verwendung der Casus in der Muttersprache und ruft am Ende des Textes seine undefinierten Adressaten dazu auf, sie von dieser Qual zu befreien. In

¹Ich selbst habe sie 1982 auf einem Moskauer Gebäude, einer verfallenen Mauer neben einer Eisenbahnlinie, sowie auf mehreren Toilettenwänden gesehen, u.a. auch in einer renommierten Moskauer Fremdsprachenhochschule.

ihrer Schilderung der Zustände bedient sie sich einiger Vergleiche aus dem Bereich der russischen Literatur:

Куда там Достоевскому с записками известными,
Увидел бы покойничек, как бьют об двери лбы.
И рассказать бы Гоголю про нашу жизнь убогую,
Ей-богу, этот Гоголь бы нам не поверил бы.

Besonders auffallend ist hier die Tatsache, daß die erste literarische Anspielung nicht eindeutig zugeordnet wird. So bleibt es dem Leser überlassen, das *tertium comparationis* entweder in der Anklage über die Zustände im Totenhaus zu sehen (*Записки из мертвого дома*), oder aber im Wahnsinn des Ich-Erzählers der *Записки из подполья*. Die Anspielung auf Gogol' betrifft ganz offensichtlich die *Записки сумасшедшего*, genauer gesagt, deren Titel, da deren Inhalt, wie auch die beiden erwähnten Werke Dostoevskijs, zum Chanson keinen Bezug haben. Sowohl die Komik wie auch die Gesellschaftskritik des intertextuellen Verweises entstehen auch durch die Tatsache, daß der Sprecher die beiden Klassiker in lässig-familiärem Ton präsentiert ("покойничек", "этот Гоголь") und ihre Sicht mit den im Lied geschilderten gesellschaftlichen Zuständen kontrastiert, wobei der Vergleich keineswegs zugunsten des Jetztzustandes ausfällt. In der darauffolgenden Strophe wird ebenfalls ein literarisches Werk eines russischen Klassikers evoziert und zu einer politischen Losung des Sowjetstaates in Kontrast gesetzt:

Вчера в палате номер семь один свихнулся насовсем,
Кричал: Даешь Америку! и санитаров бил.

Der erste Vers steigert Čechovs "Палата номер 6" (1892), erzeugt also Assoziationen mit den von Čechov geschilderten grauenhaften Zuständen in den Abteilungen für psychisch Kranke des XIX. Jahrhunderts, während der zweite Vers seine Komik der Tatsache verdankt, daß ein Psychopath den Wunsch äußert, am Wettbewerb der Sowjetunion mit den USA teilzunehmen. Der Patient transformiert die von Chruščev wieder aufgenommene Stalinsche Losung "догнать и перегнать Америку" in seine eigene Sprache, indem er sie den bereits oben erwähnten Produktionslosungen ("Даешь план!" u.ä.) angleicht. Bei genauerer Betrachtung wiederholt der Patient allerdings nur jene Inhalte, die ihn seit seiner Kindheit in weißen Buchstaben auf rotem Grund und mit Rufzeichen versehen von Haus- und Fabrikswänden herunter manipulieren - und eben diese Handlung wird vom Rollensprecher als geisteskrank empfunden; der Autor übt dadurch Kritik an der Aufoktroierung realitätsferner Losungen. So zitiert der Autor V. die Ich-Figur, diese den Psychopathen, dieser wiederum die bekannte Losung, und eben durch diese Verschachtelung von Stimmen entsteht der Dialog mit dem Ausgangstext: Der

Psychopath sieht die Losung mit seinen Augen, appliziert sie auf sein Leben, die Ich-Figur sieht den Psychopathen, V. sieht die Ich-Figur, der Zuhörer sieht den Autor und sein Lachen. Auch der Weitspringer des Chansons ПРО ПРЫГУНА В ДЛИНУ (1971) variiert dieselbe Losung, wenn er - sinngemäß - behauptet, ohne die Absprunglinie würde er bis nach Amerika springen ("я б тогда Америку догнал и перегнал"). Auch hier entsteht die Komik durch das Vermischen zweier Ebenen, der politisch-ökonomischen und der sportlichen. Zur Anspielung gesellt sich in diesem Fall auch noch die wörtliche Deutung und somit die Konkretisierung bzw. Materialisierung des Prätexts, ein bei V. häufig beobachteter Kunstgriff zur Erzeugung von komischer Verfremdung.

In vielen Fällen entsteht die Komik durch die Tatsache, daß halbgebildete Charaktere sich auf weithin bekannte Zitate von Klassikern berufen, um alltägliche und oft banale Gedanken zu unterstreichen. Dies tut etwa die eingegipste Ich-Figur der БАЛЛАДА О ГИПСЕ, wenn sie ihr Verlangen, aus dem Krankenzimmer zu entfliehen, durch das vereinfachte Shakespeare-Zitat "Коня мне, коня!" unterstreicht.¹ Verfremdend wirkt auch der philosophische Aufputz des Texts ВТОРОЕ Я, in dem die Ich-Figur den Gedanken des *alter ego*, wie wir ihn u.a. von Shakespeare ("Two loves I have...", Sonett 144²) oder Goethe ("Zwei Seelen wohnen...", *Faust I*) kennen, auf seine Situation appliziert, was dann etwa so klingt:

А суд идет, весь зал мне смотрит в спину.
Вы, прокурор, вы, гражданин судья,
Поверьте мне, не я разбил витрину,
А подлое мое второе "Я".

Abgesehen von der Tatsache, daß der richtige russische Terminus für *alter ego* "другое я" bzw. "другой я" heißen müßte³, wird der abstrakte Gedanke der Persönlichkeitsspaltung in einem deutlich verfremdenden,

¹Dasselbe Shakespeare-Zitat verwendet der Sprecher des Texts ВСЕ ОТНОСИТЕЛЬНО:

И крикну, как Ричард я в драме Шекспира:
"Коня мне! Полцарства даю за коня!"

Hier ist der russ. Prätext (in der Übersetzung von Ja.Vrjanskij "Коня! коня! полцарство за коня!", zitiert nach Н.С.Ашукин, М.Г.Ашуккина, *Крылатые слова*, М.: Худ.лит. 1987, 174) unter Hinzufügung der Verbalform "даю" wörtlich wiedergegeben; außerdem wird das Zitat ausgewiesen.

²In Rußland bekannt in der Übersetzung Maršaks ("На радость и печаль, по воле рока / Два друга, две любви владеют мной.").

³S.z.V. Ю.Н.Афонькин, *Русско-немецкий словарь крылатых слов*, М.-Leipzig: Русский язык - Enzyklopädie Leipzig 1985, 91.

weil konkretisierten Kontext präsentiert: ein Delinquent schiebt die Schuld für seine Gesetzesübertretung (das Einschlagen eines Schaufensters) auf sein *alter ego*. Auch hier trifft man jenes für V. typische Verfahren, das im folgenden je nach Erscheinungsform als "Konkretisierung", "Materialisierung" oder "Vulgarisierung" bezeichnet werden soll.

Geradezu als Musterbeispiel der erwähnten Erscheinung, das ebenfalls im wesentlichen der Charakterisierung der Ich-Figur dient, kann die folgende Strophe aus dem Chanson ПЕШНЯ СЛЕДОВАТЕЛЯ dienen:

Мир как театр - так говорил Шекспир.

Я вижу лишь характерные роли:

Тот - негодяй, тот - жулик, тот - вампир,

и все. Как Пушкин говорил - чего же боле?

Das vorliegende Chanson wurde von V. 1968 für eine im Moskauer Theater der Satire geplante Aufführung des Stücks *Последний парад* von A.Štejn geschrieben, und zwar für die Rolle des bevollmächtigten Kriminalinspektors ("оперуполномоченный") Geraščenko. Ziel des Chansons war es, diese Person in einem humorvollen Licht zu präsentieren und das Stück so aufzulockern. V. bediente sich dabei des altbewährten Kunstgriffs, Hüter der öffentlichen Ordnung als geistig beschränkt darzustellen. So erklärt Geraščenko zu Beginn des Texts den Detektiv Nat Pinkerton zu seinem Abgott: er beneidet diesen um seinen Aufgabenbereich, verkündet, seine Methode bestehe aus Pauschalverdächtigungen, und versichert im Refrain immer wieder, er wüßte soviel über jeden einzelnen, daß ihm dieses Wissen schon zuwider sei. An derartige Gedanken schließt sich die eben zitierte Strophe, in der Geraščenko sich auf Shakespeares berühmtes Zitat aus *As You Like It* ("All the world's a stage", russ. "Весь мир театр"¹) beruft, um sein schematisches, schablonenhaftes Weltbild, das nur Charaktertypen, nicht jedoch differenzierte Unterscheidungen kennt, mit dem zutiefst philosophischen Gedanken des englischen Klassikers scheinbar zu untermauern. Nach der für ihn erschöpfenden ("и все") Aufzählung von Rollen versucht er, mithilfe eines Puškin-Zitats ("Я к вам пишу - чего же боле?"), das jedes Schulkind auswendig kennt und dessen Autor er ebenso wie zuvor den Namen Shakespeares explizit nennt, den Stellenwert seiner höchst primitivistischen Weltsicht zu erhöhen.² Die Komik für den Rezipienten resultiert aus dem Umstand, daß die nichtssagende Phrase im Puškin-

¹2. Akt, 7. Szene.

²Das Zitat "чего же боле" mit dem Folgevers "Что я могу еше сказать?" verwendet V. in drei weiteren Texten (teilweise in leicht variiertes Form), während der Beginn von Tatjanas Brief ("Я к Вам пишу...") den Titel des Textes "Я к вам пишу, мои корреспонденты..." abgibt.

schen Prätext (*Евгений Онегин*, III, "Письмо Татьяны к Онегину") aus dem Munde bzw. der Feder der träumerisch verliebten Tatjana stammt und ihre Verlegenheit angesichts der bevorstehenden Liebeserklärung an Onegin illustriert. So gelingt es V., mit einigen wenigen Strichen mit Hilfe zweier unmotivierter intertextueller Elemente, deren Chrestomathie-Charakter die Halbbildung des Helden unterstreicht, das einfältige Wesen des Kriminalbeamten treffend zu charakterisieren.

Im Lichte einer derartigen Analyse muß die Kritik Tatjana Baranovas¹, die von V. zitierten Aussagen der Klassiker seien "zum Glück nicht alles" gewesen, worüber sich die Autoren geäußert hätten, als deplaziert gewertet werden. Baranova führt weiter aus, daß das Genre, für welches sich V. entschieden und das er für seine Zwecke eingerichtet und adaptiert habe, derartige Simplifizierungen verlange und dadurch lediglich einen "Ersatz für das echte Künstlerische" ("эрзац настоящей художественности") biete. Ohne hier auf diese Kritik näher eingehen zu können, sei dieser Ansicht entgegengehalten, daß sie wohl auf eine sehr eindimensionale Rezeption durch breite Hörerschichten zutreffen kann, daß jedoch der Autor, der - etwa durch die geschilderten Distanzierungsmechanismen - sicher anderes bezweckte, dafür nicht verantwortlich gemacht werden darf. V. mit seinen Masken zu identifizieren, hieße - gerade im Fall von transtextuellen Bezügen - den Fehler, der seinerzeit von der offiziellen sowjetischen Kritik in bezug auf Zoščenko begangen wurde, zu wiederholen. Berücksichtigt man die Tatsache, daß V.s Rollengedichte zwischen *Skaz* und Parodie pendeln, also - um mit Bachtin zu sprechen - auf ein fremdes Wort orientiert sind², ist es nicht schwer, zu verstehen, daß es sich bei den besprochenen intertextuellen Verweisen um die Darstellung eines fremden Bewußtseins und ein Polemisieren des Autors mit eben diesem handelt.

Weniger der Charakterisierung des Sprechers bzw. der von diesem geschilderten Figur, als der Erzeugung von Situationskomik dient ein im Chanson *О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ* (1966) verwendetes Majakovskij-Zitat. Der Text schildert aus der Perspektive eines schlagunfähigen Boxers einen Boxkampf gegen einen schlagwütigen Gegner, einen Sibirier namens Butkeev, über den es im Refrain heißt:

И думал Буткеев, мне челюсть (R2, 1³: ребра) круша,
Что жить хорошо, и жизнь хороша.

¹ Баранова, "Я пою...", 93.

² Vgl. M. Бachtин, *Проблемы поэтики Достоевского*, М.: Худ. лит. 1963, 316-324 (Kapitel 5.1.).

³ Zur Bezeichnung von Gedichtziten s. im Abkürzungsverzeichnis (0.4.1.).

Der Majakovskijs Poem *Хорошо!* (Kap.19) entnommene Vers, den V. bei der Interpretation des Chansons stimmlich stark überzeichnet und allein schon dadurch ironisiert, wird am Ende des Chansons, als der schlageifrige Sibirier bereits erschöpft am Boden liegt und die Ich-Figur vom Ringrichter zum Sieger erklärt worden ist, in der Form

Лежал он и думал, что жизнь хороша,
Кому хороша, а кому - ни шиша

mit verstärkter Ironie wiederaufgenommen. In diesem Chanson, das V. bisweilen als sein schnellstes Lied bezeichnete, mußte sich der Autor aus Gründen der Verständlichkeit für ein einerseits allgemein bekanntes, andererseits stark belastetes Zitat entscheiden, was ihm mit dem zu einer Losung des Sowjetstaates degradierten Majakovskij-Vers auch gelungen ist.

Einen ähnlichen Verfremdungseffekt erreicht V. im Chanson ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ (1970), in dem der Titelheld, ein Hochspringer, der im Unterschied zu seinen Konkurrenten das rechte (und nicht das linke) Bein zum Absprung verwendet, diese seine Eigenart mit dem Essen verbotener Früchte vom Baum der Erkenntnis vergleicht:

Но съем плоды запретные с древа я,
И за хвост подергаю славу я.
Ведь у них толчковая - левая.
А у меня толчковая - правая.

Abgesehen von der inhaltlichen Komik - ein Sportler illustriert seinen individuellen Stil mit einem biblischen Bild - wird der humoristische Effekt auch durch eine sprachlich adäquate Ausformung (der Kirchenslawismus "древо", womit der Baum der Erkenntnis - "древо познания" - gemeint ist, sowie die Nachstellung des Adjektivs "запретные") unterstützt. Diese Überhöhung wird durch den Kontrast im nachfolgenden Vers noch verstärkt: die Verwendung von "за хвост подергать славу" ist durchaus dazu angetan, Assoziationen mit der semantisch und syntaktisch analogen, der vulgären Sprachschicht entstammende Wendung "ухватить Бога за яйца", 'die Weisheit mit dem Löffel gefressen haben', zu wecken.

Je bekannter der Prätext, desto geringer ist einerseits die Notwendigkeit, seine Herkunft explizit zu nennen oder ihn anderweitig zu markieren, desto größer sind andererseits die Möglichkeiten, seine Variierung funktional auszunützen. Eine solche geringfügige, jedoch umso auffälligere Variierung findet sich z.B. im Chanson ПЕСЕНКА ПЛАГИАТОРА (1969), dessen Ich-Figur davon erzählt, wie ihn die Muse besucht und ihm zwei Verse eingeflüstert habe:

Вот две строки - я гений, прочь сомненья,
 Даешь восторги, лавры и цветы:
 "Я помню это чудное мгновенье,
 Когда передо мной явилась ты."

Die beiden dem Puškischen Original hinzugefügten Wörter ("это", "когда") dienen nicht nur der Einbettung des Zweizeilers in die metrische Struktur des Chansontexts (5J statt, wie bei Puškin, 4J), sondern wirken vor allem in inhaltlicher Hinsicht, indem sie das mangelnde poetische Feingefühl des Plagiators unterstreichen. Ein weiterer Eingriff durch den Interpreten beim Vortrag verstärkt diese Intention des Autors: V. verwendet für das Wort "это" den Prostorečie-Anlaut [je-], eine im Kontext eines Zitats aus der klassischen Literatur, das noch dazu der Muse in den Mund gelegt wird, doppelte Verfremdung. Auch hier wirkt also die Verschachtelung Autor - Figur - Muse, überlagert durch die Entlehnung aus einem literarischen Text.

Die Satire richtet sich im übrigen, wie einem Konzertkommentar V.s zu entnehmen ist, gegen den sowjetischen Dichter Vasilij Žuravlev, der einige Jahre vor dem Entstehen des Chansons ein Gedicht Achmatovas unter seinem Namen publiziert und dabei selbst, ganz wie V.s Chansonfigur, den Text Achmatovas geringfügig verändert hatte¹. Insofern ist auch V.s oben beschriebener Eingriff in den Puškischen Prätext als Hinweis auf den zu parodierenden Autor zu sehen.

Nicht immer bilden literarische Texte die Quellen für intertextuelle Elemente. Bereits in den frühesten Rollentexten der zweiten Schaffensphase werden auch Volkslieder paraphrasiert; dies geschieht z.B. im Vers "Ведь она сегодня здесь, а завтра будет в Осле" aus dem Chanson "Наверно, я погиб ...", der den zum geflügelten Wort gewordenen Volksliedvers "Нынче здесь, а завтра там"² paraphrasiert und so der unerreichten Geliebten ein Wanderleben zuschreibt. Die Allusion unterstreicht weiters die Verwurzelung des Ich-Sprechers im Volk, da er sich eines populären Zitats bedient; diese Volksnähe wird durch die dem Prostorečie entnommene deklinierte Form "в Осле" zum Ausdruck gebracht, wodurch auch die beiden Welten, jene der Geliebten und jene der verliebten Ich-Figur, deutlich zueinander in Kontrast gesetzt werden. Ein bezeichnendes Licht auf die Naivität des Ich-Sprechers wirft auch dessen

¹S. Василий Журавлев, "Неукротимый конь Сакена. Стихи", *Октябрь* 1965.4, 81-82, Gedicht: "Перед весной бывают дни такие". Über dieses Plagiat s. "Чьи же стихи?", *Известия*, 17.4.1965, В.Журавлев, "Письмо в редакцию", *Известия*, 27.4.1965, und v.a. Станислав Рассадин, "...Все разрешено?", *Огонек* 1988.13, 7-8.

²S. Афонькин, *Русско-немецкий словарь...*, 167.

Aussage, in Paris habe sogar Marcel Marceau mit seiner Geliebten *gesprachen* ("Ей сам Марсел Марсо чегой-то говорил"). Ohne durch diese Verse die Verdienste des französischen Mimen in Frage zu stellen, deutet hier V. an, daß für den Horizont der Ich-Figur die Kunstsparte der Pantomime das *non plus ultra* der europäischen Kultur darstellt.

Auch einer Rolle der nicht zur Aufführung gelangten Ljubimovschen Dramatisierung der Novelle *Жизнь Федора Кузькина* von Boris Možajev legt V. Textstücke eines Volkslieds in den Mund, wenn in einer der für das Stück verfaßten Častuškas die Verse "Черный ворон, что ты вьешься / над живою головой" (Text "Не сгрызть меня...") zitiert werden. In diesem Chanson erfüllt das Zitat jedoch zunächst die Funktion der Herstellung eines dörflich-folkloristischen Kolorits; auf einer weiteren Ebene wird die Polysemie des Wortes "ворон" bzw. dessen Diminutivum "воронок" - 1. 'Rabe', 2. Bezeichnung eines Milizwagens, in dem Verhaftete abtransportiert werden ("черный ворон") - aktualisiert.¹

Es können auch historische oder biblische Figuren evoziert werden, wie dies der Eisläufer des Chansons ПРО КОНЬКОБЕЖЦА-СПРИНТЕРА... (1966) tut: er nennt seinen Trainer einen "Иуда", also einen Verräter, weil ihm dieser den Zugang zum Stadion verweigerte. Der Langstreckenläufer des Chansons МАРАФОН (1971) spricht von seinem aus Guinea stammenden Gegner im Schlußvers als "unserem guineischen Brutus" ("Сэм - наш гвинейский Брут"), eine Allusion, die nur im Gesamtkontext des Chansons verständlich ist. Dieses ist nämlich in erster Linie eine Satire auf die Gewohnheit verschiedener sowjetischer Sportkommentatoren, den sportlichen Gegner, sofern er aus sozialistischen ("Bruder-") oder mit der Sowjetunion befreundeten Ländern stammt, mit "unser Freund" u.ä. zu betiteln, ein journalistischer Topos, der im Schlußvers sämtlicher Refrainstrophen des vorliegenden Chansons in der Form "Сэм - наш гвинейский друг" parodiert wird. Insofern wird der guineische Gegner in den Augen des sowjetischen Läufers, der die Diktion und den dieser zugrundeliegenden Inhalt der Kommentatoren akzeptiert, zum Freundesmörder (Brutus), da er seinen sowjetischen Freund/Gegner besiegt.²

Die bisher besprochenen Beispiele der zweiten und dritten Schaffensperiode dienen zum überwiegenden Teil der Erzeugung oder Verstärkung von humoristischen Effekten. Seit Mitte der sechziger Jahre findet man je-

¹Dasselbe Bild der bedrohenden Raben verwendet V. im für den Film *Иван да Марья* geschriebenen Lied der Marija: "Пусть над ним кружат черны вороны / Но он дорог мне и в неволе."

²Zum Kommentar V.s zu diesem Chanson s. ausführlich u. 2.2.3.4.

doch daneben vereinzelt auch intertextuelle Beispiele, die das Pathos, das der jeweiligen Rolle eigen ist, unterstreichen. Es sind dies die Chansons des Alpinzyklus, die Lieder zur Kriegsthematik, sowie verschiedene andere Texte, die zumeist von der Warte des Vertreters einer Berufsgruppe geschrieben sind.

Das früheste Beispiel hoher Dialogizität mit dem Prätext stellt folgende Stelle aus dem Lied ВЕРШИНА (1966) dar:

И пусть говорят, да пусть говорят,

Но нет, никто не гибнет зря ...

Так лучше, чем от водки иль от простуд!

Der Alpinist, dem V. diese Worte in den Mund legt, stellt darin die Frage nach dem Sinn des Todes - und damit des Lebens - und kommt zum Schluß, daß ein Tod in den Bergen dem sinnlosen Sterben durch Alkohol oder Krankheit vorzuziehen ist. Damit polemisiert V. indirekt mit Majakovskij, der im Gedicht "Сергею Есенину" unter Bezugnahme auf Esenins Selbstmord den Alkoholtod ironisch dem Tod infolge Depression gegenüberstellt :

Лучше уж

от водки умереть,

чем от скуки!

Der Sprecher des Texts, hinter dem unschwer V. zu erkennen ist, stellt hier die beiden von Majakovskij erwähnten Todesursachen auf eine Ebene (wobei V.s "простуда" hier funktional "скука" entspricht) und gibt dem Heldentod in den Bergen den Vorzug. So bekommt der zunächst banal wirkende Text durch das intertextuelle Element eine literarisch-philosophische Dimension, die dem Rezipienten Anlaß zu weiterer Reflexion bietet.

Wesentlich einfacher verhält es sich mit den übrigen der dritten Schaffensperiode entstammenden Beispielen. So stellt die Refrainzeile des Chansons ЯК-ИСТРЕБИТЕЛЬ (1968), "Мир вашему дому", eine Paraphrase des biblischen Friedensgrußes "Мир дому сему" (Mt 10,12) dar; angesichts der Tatsache, daß der Text einen Luftkampf zweier Jagdbomber von der Warte des sowjetischen Flugzeugs der Type JAK schildert, wird die Rückkoppelung zum Prätext maximal aktualisiert. Der Rezipient hört schon deshalb den gleichen Vers in den drei Strophen jedesmal unterschiedlich, da er zum ersten Mal von der Stabilisierungseinrichtung des Flugzeugs, zum zweiten Mal vom Begleitflugzeug ("ведомый") und schließlich vom abstürzenden Flugzeug, dem Rollen-Ich, ausgesprochen wird. Auch von seiner Semantik her steht das Bibelzitat in krassem Widerspruch zum Inhalt des Chansons, das ein Musterbeispiel

für jene Extremsituationen bietet, in denen V. nach eigenen Angaben Menschen wie Dinge zu schildern bestrebt ist.

Häufig findet man in dieser Periode Rollentexte, in denen das Rollenspezifische in den Hintergrund tritt und stattdessen, vorwiegend im Refrain, allgemein lyrische Aussagen besonderes Gewicht erhalten. So spricht V. in der mit dem Titel des Chansons identen Refrainzeile des Textes **СЫНОВЬЯ УХОДЯТ В БОЙ** (1969) eher aus der Sicht von Soldatenmüttern, als von der Warte des kämpfenden Soldaten aus; dennoch ist die folgende Strophe aus demselben Text ist jedoch dem Soldaten zuzuschreiben:

Вот кто-то решив: "После нас хоть потоп",
 Как в пропасть, шагнул из окопа.
 А я для того свой покинул окоп,
 Чтоб не было больше потопа.

Die beiden Soldaten, die uns der Autor hier präsentiert, rechtfertigen ihre Handlungen mit dem der Marquise de Pompadour, der Mätresse Ludwigs XV., zugeschriebenen Wort "Après nous le déluge": Während der eine von ihnen diesen Ausspruch im üblichen Sinn ("Komme nach mir, was wolle") versteht und den Schützengraben während des Gefechts wie ein Selbstmörder verläßt, versucht die Ich-Figur, die "Sintflut", also die Niederlage der eigenen Armee, durch dieselbe Handlung zu verhindern und stellt so die im Prätext inkludierte Lebenshaltung in Frage. Hier haben wir es mit einem Texttypus zu tun, dem der innere Dialogcharakter des Wortes, den Bachtin der Dichtung insgesamt abspricht¹, weitgehend fehlt: Der Autor verlagert sein eigenes Bewußtsein in das lyrische Ich und vermeidet es, dialogische Beziehungen zwischen seiner und der Figurenrede aufkommen zu lassen. Derartig monophone Texte bilden in der Dichtung V.s jedoch eher die Ausnahme, als die Regel.

Als ein Prätext kann auch die Rettungssparole "SOS" fungieren, wie dies im Chanson **СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ** (1967), das diese Phrase insgesamt problematisiert, oder in dem Jurij Ljubimov gewidmeten Lied **ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР** der Fall ist. Auffällig ist, daß in beiden Fällen der politische Subtext der Chansons eine doppelte - konkrete wie übertragene - Auslegung dieses Ausdrucks ermöglicht. Der Text **СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ**, zu dem V. nach Aussagen eines seiner Freunde vom Beatles-Song "Yellow Submarine" inspiriert wurde, schildert die Situation der in Schwierigkeiten geratenen Besatzung eines Unterseeboots und wurde - zumindest von der Zensur, wohl aber auch von vielen Rezipienten - als

¹Vgl. Михаил Бахтин, "Слово в романе", in: М.Б., *Вопросы литературы и эстетики*, М.: Худ. лит. 1975, 98-100.

Anspielung auf die Situation der Sowjetbürger insgesamt gesehen. Der im Refrain verwendete SOS-Aufruf an die Bewohner des Festlands richtet sich demnach je nach Lesart an die demokratischen Kräfte des Westens, des eigenen Lands oder aber insgesamt an die Menschheit. Analoges gilt für ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР (1968), dessen Inhalt durch den paratextuellen Kunstgriff der Widmung als Anspielung auf die politischen Schwierigkeiten des Taganka-Theaters verstanden werden kann. Die Besetzung verstärkt ihren Hilferuf in der Form "Спасите наши души человечьи!" und wird vom Kapitän (Ljubimov?) zum Kampf mit dem feindlichen Schiff (dem Kulturministerium?) ermuntert.

Seit Beginn der dritten Schaffensperiode setzt V. auch die *Kunst* als Bezugspunkt ein. In seiner literarisierten Schilderung der Schwierigkeiten, mit seiner Geliebten telephonisch verbunden zu werden (hier traten wohl schon autobiographische Züge zutage), vergleicht der Sprecher das Telephonfräulein mit einer "Madonna", wogegen das - damals in Moskau noch existierende - Telephonbuch als Triptychon empfunden wird. Das *tertium comparationis* stellt in diesem Fall weniger der äußere Aspekt des - dreiteiligen - Triptychon bzw. des zweiseitigen, geöffneten Telephonbuchs dar, als vielmehr die Verehrung gegenüber einem Kultobjekt, zu welchem das Telephonbuch nun für den von seiner Geliebten Getrennten geworden ist.

Im Lied СЛУЧАЙ В РЕСТОРАНЕ (1967) schildert die jugendliche Ich-Figur die Bilder, welche die Wand einer Kneipe zieren:

В ресторане по стенкам висят тут и там -

"Три медведя", "Заколотый (Var.: Расстрелянный) витязь"

Beim ersten Titel handelt es sich offensichtlich um das Bild "Утро в сосновом лесу" von Ivan Šiškin, auf dem drei, übrigens vom Schüler des Meisters K. Savickin gemalte, Bären zu sehen sind. Wenn V. die Ich-Figur hier nicht den richtigen Titel des Bildes nennen läßt, weist er auf die mangelnde Kunstkenntnis seines Helden hin. Das daneben erwähnte - bzw. hängende - Gemälde, bzw. dessen Reproduktion, dürfte eine Erfindung des Autors sein; zumindest ist es mir nicht gelungen, ein real existierendes Vorbild (Vasnevov?) zu ermitteln. Während bei Puškin das Bild vom verlorenen Sohn ein oft wiederkehrendes Dingsymbol darstellt, also als ein Symbol auf der Handlungsebene fungiert, bildet die Nennung der beiden Gemälde bei V. eine atmosphärische Einführung in die geschilderte Situation, wobei das erste Bild Inhalte wie "Verhaftetsein im Verangenen", "Tradition", "Nostalgie"¹, das zweite "Pathos des Krieges",

¹Funktional entspricht ein derartiges Motiv bei uns etwa einem Bild "Der röhrende Hirsch auf der Waldlichtung".

"Sterben für die Heimat" evoziert. Dadurch steht es in Verbindung zur Gedankenwelt des in Kriegserinnerungen schwelgenden Hauptmanns, der sich mit Stolz an die Schlacht bei Kursk erinnert und behauptet, er habe dort sein Leben für den Ich-Erzähler des Texts aufs Spiel gesetzt.

Eine Art Zwischenstufe zwischen den intertextuellen Elementen in den frühen und mittleren Liedern und den späten Werken stellen zwei Zitate des Chansons ПЕСНЯ АВТОМОБИЛИСТА (1972) dar, dessen Thematik übrigens möglicherweise eine Reminiszenz an den Beginn von Il'f und Petrovs Roman *Золотой теленок* ("Пешеходов надо любить....") ist. Der zum Autofahrer gewordene Fußgänger, der sich den Haß seiner ehemaligen, ohne Auto gebliebenen Leidensgenossen zugezogen hat, ergibt sich - trotz vorübergehenden hartnäckigen Widerstands ("и не сдавался, и в боях мужал" - eine Referenz auf den Stil sowjetischer Kriegspanegyriken) - deren feindseligen Handlungen und beschließt, wieder zum Fußgänger zu werden:

Назад, к моим нетленным пешеходам!
 Пусти назад, о, отворись, сезам!
 Назад, в метро - к подземным переходам!
 Назад, руль влево и - по тормозам!

Восстану я из праха, вновь обыден
 И улыбнусь, выплевывая пыль.(...)

Komisch wirkt zunächst die Verwendung sowohl eines Märchen- wie auch eines Bibelzitats innerhalb weniger Verse. "Sesam, öffne dich" impliziert weiters, daß es sich um ein schwierig zu öffnendes Gebiet handelt, weshalb man sich an überirdische Zauberkräfte wendet. Im Chanson ist jedoch lediglich vom Reich der Fußgeher die Rede, in das man allerdings als ehemaliger Autofahrer wirklich schwer wieder Eingang findet - wer verzichtet schon auf das zur Gewohnheit gewordene Fahrzeug, auch wenn dieses von der Ich-Figur am Beginn des Chansons poetisch-veralternd als "погибель на колесах" bezeichnet wird - ein Ausdruck, den ich im Russischen weder vor noch nach V. belegen kann und den V. möglicherweise unter Einfluß des französischen "cercueil à roulettes" ('Sarg auf Rädern') geprägt hat. Das Bibelzitat zu Beginn der letzten Strophe bedeutet zunächst "neues Leben gewinnen" und erzeugt Assoziationen mit dem Tag des Jüngsten Gerichts, der Wiederauferstehung aller Menschen, an dem der "unvergängliche" Fußgänger, im Unterschied zum vergänglichen Modeprodukt des Autos, teilhat. Zugleich aber holt uns V. einmal mehr auf den Boden der Realität (des Textes) zurück, indem er die Ich-Figur, also den staubschluckenden Fußgänger, "Staub ausspucken" läßt ("выплевывая пыль") und dadurch auf das

Wort "прах" (ksl. 'Staub', im heutigen Russisch nur noch in hohem Stil, Phraseologismen sowie in der Bedeutung "sterbliche Überreste" verwendet) des Zitats zurückverweist. So wird die Situations-Antithese von einer stilistischen Antithese gekreuzt. Wie man sieht, sind in diesem Text die Verhältnisse bereits komplizierter, die textuellen Verweise sind stärker miteinander verflochten als in der Mehrzahl der bisher besprochenen Fälle.

Ähnliches gilt für das etwa zur selben Zeit entstandene Lied von den Erdölbohrern in Tjumen' mit dem Titel ТЮМЕНСКАЯ НЕФТЬ (1972), dessen Ich-Figur die telephonischen oder telegraphischen Anfragen, wie die Aussichten auf Öl denn stünden, mit dem Satz "Да будет нефть!" beantwortet. Dieser Schlußvers der ersten drei Refrainstropfen wird vom Rezipienten zunächst als eine der Umgangssprache entnommene Wendung, etwa mit der Bedeutung "Ihr werdet schon noch Öl bekommen, nur ruhig!" verstanden; in dieser Phase der Rezeption wird eine andere, in diesem Kontext mögliche Bedeutung des Wortes "да", nämlich als buchsprachliche Operativpartikel, nicht realisiert. Es folgt die Schilderung des heiß ersehnten Ölfunds durch das Rollen-Ich (einen an der Ölsuche beteiligten Ingenieur), in welcher das auch im sowjetischen Fernsehen immer wieder zu sehende Bild des sich mit Öl überschüttenden überglücklichen Ölsuchenden mit Hilfe eines quasi-religiösen Bildes illustriert wird:

И бил фонтан и рассыпался искрами.
 При свете их я бога увидал:
 По пояс голый он с двумя канистрами
 Холодный душ из нефти принимал.

Die Ich-Figur glaubt an einen bildhaften Ölgott und vergleicht ihren Erfolg im letzten Refrain des Chansons mit der Schöpfungsgeschichte:

Так я узнал -
 Бог нефти есть,
 И он сказал:
 "Да будет нефть!"

Dieselbe Formel wirkt hier nun als Variante der Genesisworte (1,3) "Да будет свет" (u.ä.), und verweist dadurch auf die ersten drei Refrainstropfen, in denen diesem Vers eine wesentlich prosaischere Funktion (s.o.) zukam. Damit zwingt diese Strophe den Hörer rückblickend zu einer teilweisen Revidierung seines ursprünglichen Verständnisses der ersten drei Refrainstropfen, welche die abschließende unerwartete Wendung ihrerseits vorbereiteten. V. macht so dem Hörer die Polysemie einer Partikel bewußt, die übrigens (v.a. im Typus "Да здравствует...") auch in politischen Losungen verwendet wird.

2.1.1.2.3. Intertextuelles in den späten Rollengedichten.

In der vierten und fünften Schaffens- und Lebensperiode findet man im Verhältnis zu den 60er Jahren nur wenige Texte, in denen sich der Autor die Maske einer klar definierten Person aufsetzt. Als erstes Beispiel seien hier zwei literarische Zitate aus dem Meisterwerk *СМОТРИНЫ* (1973) erwähnt und analysiert.

Der Text, eine Art Stilisierung einer vergangenen Welt mit folkloristischen Attributen, erzählt aus der Perspektive eines zu einem Brautschaufest eingeladenen Harmonikspielers die feucht-fröhlichen Feierlichkeiten in dessen Nachbarhaus. Die Ausgelassenheit der Gäste veranlaßt den Sprecher, das Glück seines Nachbarn mit seinem eigenen, wenig erfreulichen Schicksal zu vergleichen. Am Höhepunkt der Festlichkeit heißt es:

Уже дошло веселие до точки,
Уже невесту тискали тайком,
И я запел про светлые денечки
Когда служил на почте ямщиком.

Zunächst könnte man die Worte der Ich-Figur wörtlich nehmen - der Musikant singt über eine vergangene, glücklichere Zeit, als er noch auf der Post als Fuhrmann beschäftigt war. Vergegenwärtigt man sich jedoch den Inhalt des im vierten Vers angesprochenen Prätexts, des zum Volkslied gewordenen Lieds "Когда я на почте служил ямщиком"¹ - ein Postkutscher findet im Schneesturm einen erfrorenen Leichnam, der sich als der seiner Geliebten erweist -, erkennt man die bittere Ironie, die sich hinter den "heiteren Tagen" verbirgt. Hier ist die Kenntnis des *gesamten* Prätexts, dessen Wahl im übrigen der im Chanson geschilderten, traditionellen bäuerlichen Welt treffend entspricht, unabdingbare Voraussetzung für eine adäquate Interpretation der Strophe und im weiteren des gesamten Chansons.

Das zweite Zitat des Chansons wird im Chansontext selbst ausführlich behandelt:

Сосед орет, что он народ,
Что Основной Закон блюдет,
Мол, кто не ест, тот и не пьет,
И выпил, кстати.

Все гости повскакали с мест,
Но тут малец с поправкой влез:

¹Text von L.Trefelev. Liedbearbeitung in *Песни русских поэтов*, т.2, Л.: Сов. пис. 1988, 414.

Кто не работает, не ест,
Тыспутал, батя.

Das veränderte Zitat in Vers 3, das übrigens im Liedschaffen V.s eine frühe Parallele findet ("если я чего решил, я выпью обязательно" aus dem Chanson ПРО ДЖИННА, 1967 - hier wird die Redensart "... я сделаю обязательно" humorvoll verändert), existiert im Bewußtsein des betrunkenen Helden sicher in erster Linie als sozialistische Losung der 20er und 30er Jahre¹; darüberhinaus ist aber nicht auszuschließen, daß im Bewußtsein einiger, vor allem älterer Dorfbewohner dieser Satz noch mit seiner ursprünglicher Quelle, dem zweiten Paulusbrief an die Thessaloniker (3,10), in Verbindung gebracht wird, bzw. der Rezipient "mit den Augen der Dorfbewohner" eine derartige Zuordnung vornimmt. Funktional betrachtet handelt es sich bei der von V. zitierten Maxime *synchron* um einen sozialistischen, *etymologisch* hingegen um einen christlichen Grundsatz.

Die Tatsache, daß von den übrigen im Laufe der Arbeit ermittelten intertextuellen Erscheinungen in Rollengedichten nur noch einige wenige solche Texte betreffen, die auch in vertonter Fassung vorliegen, entspricht der Werkentwicklung insgesamt. V. verzichtete offensichtlich zunehmend darauf, durch Masken zu sprechen, und zog es immer häufiger vor, den Standpunkt des epischen Erzählers oder eines lyrischen Ich, teilweise mit autobiographischen Zügen, einzunehmen.

Als letztes vertontes Beispiel sei eine Strophe aus ЗАТЯЖНОЙ ПРЫЖОК (1973) angeführt, dessen Titelheld, ein Fallschirmspringer, nach seinem Absturz nun keine vertikalen Luftströme mehr verspürt, sondern den Sauerstoff nur mehr horizontal - vermutlich durch Erste-Hilfe-Maßnahmen - zu sich nimmt. Dabei heißt es:

Мне охлаждают щеки
И открывают веки -
Исполнены потоки
Забот о человеке!

Der wahrscheinlich Schwerverletzte beleuchtet mit den Versen 3 und 4 bitter ironisch die Tätigkeit seiner Retter und parodiert dabei die kommunistische Losung, derzufolge im Sozialismus alles für den Menschen und zu dessen Wohl unternommen wird ("Все для человека, все для блага человека"). Da in diesem, wie auch im vorher zitierten Chanson der Autor keineswegs jene ironische Distanz zu seiner Ich-Figur wahrt, wie etwa in den unter 1.1.2.1.-2. besprochenen Texten, liegt die Vermutung nahe,

¹Vgl. z.B.: "Кто не работает, тот не ест" - наша первая и последняя заповедь" (А.Н. Толстой, *Хлеб*, 1937).

daß die Ideologiekritik weniger die Haltung der Figur, als vielmehr jene des Autors selbst wiedergibt.

Das umfangreiche Gedicht über Jurij Gagarin, das den ersten Welt- raumflug aus der Warte des ersten sowjetischen Kosmonauten künstler- isch verarbeitet, beinhaltet eine einzige intertextuelle Allusion, wobei als nonverbaler Prätext die Kunst des Kubismus anzunehmen wäre, die V. in erster Linie in der Ausprägung Picassos kannte:

И килограммы превратились в тонны,
Глаза, казалось, вышли на орбит,
И первый глаз впервые удивленно
Взглянул на левый, веком не прикрыт.

("Я первый смерил жизнь ...", ca. 1973)

Neben V.s Geschick, sich in nicht selbst erlebte Situationen hineinzu- versetzen und diese authentisch zu schildern, verwundert hier das Bild der beiden Augen, die einander "erstmalig" anblicken, was einen Vergleich mit Picassos kubistischen Porträts, der Wiedergabe verschiedener räumlicher Ebenen auf der zweidimensionalen Ebene der Leinwand, nahelegt.

Mit dem auf Plinius den Älteren zurückgehenden geflügelten Wort "In vino veritas" dialogisiert der Sprecher des für den Film *Вооружен и очень опасен* geschriebenen Texts "Запоминайте ..." (1976), wenn es dort heißt:

Он врал, что истина в вине,
wobei der Kontext die Polysemie der Worte "в вине" (von "вино", 'Wein' oder "вина", 'Schuld') offenläßt. Eine weitere Verfremdung ent- steht durch die paradoxe Verbindung von Lüge und Wahrheit, die den Prätext aus der Sicht des Sprechers insgesamt in Frage stellt.

Um das Rollen-Ich des Texts "Боксы и хоккеи..." (1970), einen ehemaligen Box- oder Eishockey-Trainer, der davon träumt, zur Leicht- athletik überzuwechseln, in ironischem Licht zu präsentieren, teilt ihm V. folgende Verse zu:

Мне не страшен серый волк и противник грубый -
Я теперь на тренерской в клубе "Пищевик". [...]

Der Beginn des Zitats variiert nur geringfügig das aus einem Disney- Film in der Sowjetunion bekannt gewordene Kinderlied "Нам не стра- шен серый волк" (vgl. das deutsche Kinderspiel "Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann?") und stellt so den als naiv und einfältig charakte- risierten Trainer auf eine Stufe mit Kindern. Diese Referenz steht in Kon- trast zur Schwärmerei des Trainers von der "Königin des Sports", der Leichtathletik, einer sportlichen Disziplin, in welcher er sich als ehemali- ger Trainer zweier von ihm als weniger prestigeträchtig empfundenen Sportarten nun betätigen will.

In einem 1979 entstandenen Manuskript ("Куда все делось...") versuchte V. offensichtlich, an seine frühen *Blat*-Lieder anzuknüpfen. Er spricht durch die Maske eines Mitglieds der Odessaer Unterwelt, beschreibt unter Verwendung von Argotismen und Vulgarismen einige Szenen, in die er folgende Frage des Ich-Sprechers einfügt:

Ах! Времена и эти, как их? - Нравы.

[На] древнем римском это "темпера о морес".

Брильянты вынуты из их оправы [...]

Auch hier dient das Zitat in erster Linie zur Charakterisierung des Sprechers; allerdings erscheint mir der Versuch, einem Mitglied des "блатной мир" Lateinkenntnisse, wenn auch mangelhafte ("темпера" statt "темпора"), zuzuschreiben, als wesentlich weniger authentisch, als z.B. die in Kapitel 2.1.1.2.1. besprochenen Esenin- und Lermontov-Zitate. Um dessen Unkenntnis der europäischen Kultur zu unterstreichen, läßt V. seinen "philosophierenden" Rollen-Sprecher die lateinische Sprache außerdem noch etwas hilflos als "altrömisch"¹ bezeichnen, ein zusätzlicher Hinweis auf den geistigen Horizont der Figur, zu dem sich V. möglicherweise genötigt sah, da er bei seinen Zuhörern nicht unbedingt mit einer adäquaten Dekodierung des Originalzitats und von dessen Abweichung rechnen konnte. Im Refrain desselben Textes finden wir ein weiteres, der russischen Stadt- und Gaunerfolklore entnommenes Zitat:

Кто-то с тихим вздохом вспомняет: -Ах! Да!

И душу Господу подарит, вспоминая,

Тот изумительный момент, когда

На Дерибасовской открылася пивная.

Das im vierten Vers zitierte Lied, das von der Eröffnung einer Bierkneipe auf der Hauptstraße Odessas handelt, gehört zum Standardrepertoire der odessitischen Stadtfolklore und wird hier von V. zur Charakterisierung des geschilderten Milieus eingesetzt. Mit diesem Lied korreliert auch das Versmaß des Textes, ein bei V. sonst seltener sechsfüßiger Jambus. Da der Text in keiner Aufnahme erhalten ist und wahrscheinlich von V. auch nie vertont wurde, kann die aus diesen Parallelen resultierende Hypothese, V. habe bzw. hätte diesen Text nach der Melodie des Deribasovskaja-Lieds gesungen, nicht verifiziert werden.

Im selben Gedicht finden wir ein Zitat aus dem Libretto von Čajkovskijs Oper *Pique Dame* - "Сегодня я, а завтра ты". Daß die Annahme einer Textreferenz in diesem Fall keine bloße Vermutung darstellt, mag die Tatsache untermauern, daß V. bereits 1973 ebenfalls ein Zitat aus einer Arie Germanns aus dem selben Opernlibretto (von Modest Čajkov-

¹Ursprünglich im Manuskript "по-древнеримски".

skij) verwendete: eine Figur des geplanten Musicals *Авантюристы* beginnt ihr Lied mit den Worten "Богиня! Афродита!...", also mit ebenderselben Wendung, mit welcher sich in der Oper *Germann* an Liza wendet, und stellt so einen parodistischen Bezug zum Prätext her. In diesem Text finden wir weiters eine Entsprechung für die erwähnte intertextuelle bzw. intermediale Anspielung, wenn an anderer Stelle die Ich-Figur den Vers "Я пишу для вас симфонию и скерцо" ausspricht.

2.1.2. INTERTEXTUALITÄT IN TEXTEN EPISCHEN TYPUS.

2.1.2.0.

Während Rollengedichte, wie wir gesehen haben, geradezu das Charakteristikum der ersten drei Schaffensphasen darstellen, in den siebziger Jahren hingegen nur noch vereinzelt vorkommen, sind rein epische Texte insgesamt selten und vor allem in den Phasen III-V zu finden. Offensichtlich entsprach es nicht dem Charakter V.s, Erlebnisse aus der Perspektive eines mehr oder weniger außenstehenden Beobachters zu erzählen; wesentlich typischer für ihn sind Schilderungen von Ereignissen, an denen das Ich aktiv teilnimmt und die es als Rolle (s. 2.1.1.), oder aber als lyrisches Ich (s. 2.1.3.) kommentiert. Verallgemeinernde Kommentare des epischen Erzählers sind, wie gezeigt werden soll, selten. Auch Titel wie *БАЛЛАДА О ЛЮБВИ*, *БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ* und ähnliche weisen keineswegs auf Balladen, also epische Texte hin, sondern stellen Musterbeispiele lyrischer Dichtung dar¹. Die Analyse der Beispiele wird auch hier im wesentlichen dem chronologischen Prinzip folgen.

2.1.2.1. Intertextuelle Elemente in den frühen und mittleren epischen Texten (Phasen I-III).

Das früheste Beispiel eines intertextuellen Verweises in dieser Gruppe entstammt einem hochorganisierten transtextuellen Text, dem 1967 entstandenen *ЛУКОМОРЬЕ*, einer Parodie auf den Prolog von Puškins *Руслан и Людмила*, sowie auf die russischen Märchen insgesamt. In diesem Text, einem der ersten nicht mehr im *Blat*-Stil geschriebenen Lieder, mit dem V. vor allem bei der Jugend rasch bekannt wurde, wird neben zahlreichen sprachlichen Verfremdungsverfahren (wie z.B. der Verwendung von Sowjetismen, Vulgarismen sowie Anspielungen auf die zeitgenössische Realität) auch eine intertextuelle Verfremdung verwendet, wenn es über den Sohn der Nixe, die ihre Ehre verloren hat, heißt:

¹S. dazu ausführlichere Bemerkungen im Kapitel zur Architextualität (2.5.).

Тридцать три же мужика
не желают знать сынка.
Пусть считается пока
"сын полка".

"Сын полка" ist der Titelheld eines äußerst populären Romans von Lev Kassil'; es handelt sich um ein Waisenkind, das von einem ganzen Regiment adoptiert wird, weil die Soldaten Gefallen an ihm finden. Da die Bezeichnung "мужик(и)" hier für die einige Strophen vorher erwähnten "тридцать три богатыря" steht, entsprechen die Recken Kassil's Sowjetsoldaten; so tritt der Text in seiner Gesamtsituation in einen Dialog mit dem Prätext, der wiederum maximal thematisiert wird, ein.

Eine auffällige, wenn auch möglicherweise keine intendierte Referenz auf einen literarischen Prätext ist der Vers

Речь моя была незлой и тихой

aus dem Lied БЕЛЫЙ СЛОН, der zumindest bei einigen Zuhörern Assoziationen mit Taras Ševčenkos Gedicht "Завешание" wecken:

Не забудьте, помяните
Незлым, тихим словом.

(Übersetzung von N. Tichonov)¹

Wenn in diesem Fall überhaupt von Intertextualität gesprochen werden kann, so handelt es sich hierbei um ein Musterbeispiel eines intertextuellen Verweises mit geringer Kommunikativität (im Sinne Pfisters²), d.h. Hörer und/ oder Autor sind sich des intertextuellen Bezugs, der auch nicht problematisiert oder thematisiert wird, kaum oder gar nicht bewußt.

Einen eher untypischen epischen Erzähler bietet V. in einem Chanson, das seinem Sohn Arkadij gewidmet ist, ОЛОВЯННЫЕ СОЛДАТИКИ (1969). Der Ich-Erzähler beschreibt einen Jungen, der mit Zinnsoldaten Krieg spielt, verwendet dabei eine der aktuellen Weltpolitik entnommene Terminologie und Bildsprache und demonstriert so die Absurdität von Machtbestrebungen. Um dem Kind die Entscheidung, welcher Gruppe der Sieg zuzusprechen sei, zu erleichtern, färbt der Ich-Erzähler eine Hälfte der Soldaten rot, die andere blau an. Am nächsten Morgen liegen zur Verwunderung des Erwachsenen die blauen am Boden. Bei der Beschreibung der Spielzeugkämpfe wendet sich der Erzähler plötzlich an eine nicht näher definierte Gruppe historischer Personen mit den beiden Strophen:

Где вы, легкомысленные гении,
Или вам являться недосуг?

¹Taras Ševčenko, *Собрание сочинений в 4 тт.*, т.1, М.: Правда 1977, 375.

²Vgl. 2.0.3.

Где вы, проигравшие сражения
Просто, не испытывая мук?

Или вы, несущие в венце зарю
Битв, побед, триумфов и могил,
Где вы, уподобленные Цезарю,
Кто пришел, увидел, победил?

Diese zwei Strophen bilden einen scheinbar naiv-kindlichen Dialog mit der Geschichte, wie wir ihn etwa von Brechts "Fragen eines lesenden Arbeiters" her kennen. Auch hier wird ein Typus von Feldherren beschrieben, wie ihn die Geschichtswerke präsentieren, wie er aber in der historischen Realität nicht möglich ist. V. stellt in Frage, daß es möglich sei, Kämpfe ohne Mühe zu gewinnen, und fragt mit dem Zitat, ob Cäsar, der - wie man in Anlehnung an Brechts "Fragen eines lesenden Arbeiters" hinzufügen könnte - eben "wenigstens einen Koch bei sich hatte", so einfach "kommen, sehen und siegen" konnte, wo doch das Kriegsspiel sogar auf dem Reißbrett mit Zinnsoldaten derart kompliziert sei. Durch die Verlagerung der russischen Übersetzung des "Veni, vidi, vici" - "Пришел, увидел, победил" - in die dritte Person aktiviert V. die "innerere Dialogizität" (Bachtin) des Zitats und stellt es, gefiltert durch die Perspektive der vorgeschobenen Ich-Figur, deutlich in Frage.

Das folgende Beispiel aus dem Lied ДВА СУДНА (1973) soll einmal mehr demonstrieren, wie entscheidend die Einbeziehung der Perspektive des Erzählers für die Rezeption sein kann. In einem Trockendock stehen zwei im Text personalisierte Schiffe, die einander zunächst hassen, doch ihre Liebe füreinander entdecken, als sie sich aus der Nähe betrachten können. Eines der beiden spricht angesichts dieser Entdeckung:

Большое <- говорит ->¹ видится на расстоянии,
Но лучше, если все-таки вблизи.

Sowohl das Esenins Gedicht "Письмо к женщине" entnommene Zitat ("Большое видится на расстоянии"), wie auch dessen Korrektur im zweiten Vers sind im Sinne Bachtins monologische Äußerungen², welche ihre Dialogizität erst durch die Konfrontation mit dem Bewußtsein des Autors bzw. des Rezipienten erhalten: der außenstehende Betrachter weiß um den symbolhaften Charakter der Eseninschen Äußerung, der sich zudem auf die Liebe bezieht, während das Schiff lediglich die kon-

¹ Von Vysockij gesungene oder gesprochene Textstellen, die im Fall einer Textpublikation als außerhalb des Metrums stehend weggelassen werden müßten, wie die vorliegende Inquit-Form, werden hier und im weiteren in spitze Klammern gesetzt.

² S. dazu М. Бachtин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 118ff. (Kap. 2).

krete Dimension der Äußerung realisiert. Der Autor wendet also auch hier den Kunstgriff der "Herabsetzung", der Konkretisierung bzw., wie es an anderer Stelle hieß, der Profanierung an. Dadurch, daß der Rezipient sich dieses Verfahrens bewußt wird, erhebt er sich jedoch über die sprechenden Figuren und tritt mit ihnen via Autor in einen Dialog ein. Schließlich sei noch erwähnt, daß der Eseninsche Prätext den Vergleich "Erde - Schiff" thematisiert und daß in der Strophe, welcher das Zitat entnommen ist, das Schiff Erwähnung findet. Abgesehen von dieser auffälligen Übereinstimmung gibt es jedoch keinen Anlaß, von einer strukturellen, etwa hypertextuellen Verwandtschaft der beiden Gedichte zu sprechen, und die von V. bewußt erzeugte textuelle Referenz mußte daher als punktuell gewertet werden.

Im Chanson КОЗЕЛ ОТПУЩЕНИЯ (1973), einer Fabel über den Sündenbock, der mit den Wölfen heulte und - ähnlich den Schweinen in Orwells *Animal Farm* - zu einer mächtigen Figur im Tierpark wurde, heißt es (unter Wiederaufnahme des ersten Verses):

В заповеднике (вот в каком - забыл)

Правит бал Козел не по-прежнему: [...]

"Править бал" ist gegenüber dem zu erwartenden "править балом" eher unüblich und erinnert an den Vers "Сатана там правит бал" aus der russischen Übersetzung der Arie des Mephistopheles aus Gounods Oper *Faust (Margarete)*, die in Rußland aus Radio (zumeist in der Interpretation Šaljapins) und Fernsehen allgemein bekannt ist. Dadurch wird der Sündenbock, der übrigens selbst ein intertextuelles Zitat aus der Bibel darstellt und in der Fabel V.s konkretisiert wird, mit dem Teufel auf eine Ebene gestellt, was dem Chanson eine neue Dimension verleiht. Schließlich stehen die Wölfe und Bären zu Beginn des Texts für die verabscheuenswürdige Macht, während der Sündenbock zunächst die Rolle des Dissidenten innehatte und sogar mit Ausreiseverbot belegt worden war ("Вышло даже в лесу запрещение / С территории заповедника / отпустить Козла отпущения"). So wird der Bock dank des intertextuellen Verweises mit dem Satan assoziiert, mit dem er überdies die Attribute der Hörner und Hufe teilt.

2.1.2.2. Intertextualität in den späten epischen Texten.

Neben seiner Vorliebe für die Variation von Phraseologismen demonstriert V. im Lied ПЕШНЯ О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ (1975) auch seinen Hang dazu, literarische Zitate maximal einzusetzen und bisweilen sogar zum Thema eines Texts zu machen. Bereits der erste Vers erzeugt die Stimmung des Chansons nicht durch Bezugnahme auf eine außersprachliche Realität, sondern auf Puškins Poem *Граф Нулин* :

Трубят рога: "Скорей, скорей!" -
И копошится свита.

Wie Lotman anhand von Majakovskijs "Схема смеха" zeigt¹, entsteht das Lachen durch das Umdrehen, das Aufzeigen von Inkongruenzen, das Vorhalten eines Spiegels. Eben diesen Spiegel hält V. dem Puškinschen Text vor, indem er ihn auf zwei Ebenen umdreht: Statt "рога трубят" heißt es bei V. "трубят рога", außerdem hat V. Puškins Anfangsworte "Пора, пора!" durch das wesentlich umgangssprachlichere "скорей, скорей" ersetzt. So schafft V. eine Atmosphäre, die zwar nicht derjenigen des zurückkehrenden Grafen Nulin entspricht, die aber, um es mathematisch auszudrücken, eine *Funktion* des Puškinschen Textes darstellt. Der Hörer dekodiert den Text vor dem Hintergrund der von Puškin ironisch beleuchteten Welt des Kleinadels zu Beginn des XIX. Jahrhunderts. Und wenn im Chanson in der Folge von der Grausamkeit der Jäger gegenüber einem Schwanenpaar die Rede ist, so klingt im Hintergrund die Welt des *Граф Нулин* an.

Ein weiteres Zitat wird vom Autor an jener Stelle eingefügt, an der die beiden Schwäne, die sich im Höhenflug eben erst kennenlernten, von den Jägern erschossen werden:

Сбылась последняя мольба -
Остановись, мгновенье!

Hier wird der Prätext insofern thematisiert, als auch für Faust der Wunsch, den Augenblick festzuhalten ("Verweile doch, du bist so schön!") zugleich das Verderben bedeutet. Die Vermutung, daß die Möglichkeit, sowohl die beiden angeführten literarischen Zitate, wie auch die Phraseologismen "лебединая песня" und "седьмое небо" anhand des Themas vom Schwanentod literarisch umzudeuten, für die Entstehung des Liedes die primäre Motivation abgab, kann nicht ganz von der Hand gewiesen werden.

Wie auch immer, es besteht ohne Zweifel eine Vorliebe V.s für einige allgemein bekannte literarische Zitate, denn dasselbe Goethesche Zitat trifft man einige Jahre später auch im Gedicht "Часов, минут, секунд, нули .." wieder an. In diesem Text wird ein Tag ohne einen einzigen Todesfall ("день без единой смерти") geschildert:

И пробил час и день возник
Как взрыв, как ослепление.
И тут и там взвивался крик:
Остановись, мгновенье!

¹ Vgl. Юрий М.Лотман, *Анализ поэтического текста*, М.: Просв. 1972, 248-255.

Wenige Verse danach erscheint ein weiteres Mal eine Anspielung auf Puškins Vers vom "wunderbaren Augenblick"¹, die diesmal einem Menschen in den Mund gelegt wird, der sich früher nach dem Tod als Erlösung sehnte:

Тот бить стремился наповал,
А сам при этом напевал,
Что помнит, дескать, чудное мгновенье.

Freilich spricht hier der Erzähler mit einer deutlichen Dosis verfremdender Ironie, legt er doch Puškins Worte in den Mund eines Menschen, der die Tatsache der Unmöglichkeit auch nur eines einzigen Todesfalls ausnützt, um seine Aggressionen loszuwerden und wild auf seine Mitmenschen einschlägt. Mit den Versen

Не будет смерти одного
Во имя жизни миллионов

wird schließlich die auch in der russischen Geistesgeschichte (z.B. Dostoevskijs *Преступление и наказание*, *Братья Карамазовы*) präsente Diskussion über die Aufopferung des einzelnen zugunsten einer Idee angedeutet.

Suvorovs Empfehlung an die Soldaten, selten zu schießen, dafür umso öfter das Bajonett einzusetzen, welche dieser mit dem heute zum geflügelten Wort gewordenen Satz "Пуля - дура, штык - молодец"² illustrierte, hat V. in seinem für den Film *Забудьте слово смерть* geschriebenen Chanson ПОЖАРЫ an mehreren Stellen angesprochen. Ohne den Prätext zu zitieren oder sich auf ihn zu beziehen, verändert der Text V.s die Aussage Suvorovs: während der russische General die Kugel deshalb als dumm bezeichnete, weil sie oft ihr Ziel verfehle, ein Bajonett aber drei oder vier Menschen töten könne³, kritisiert der Erzähler des Chansons ПОЖАРЫ (1978) die Gewehrkugeln wegen ihrer "blinden" Mordlust:

Еще не видел свет подобного аллюра, -
Копыта били дробь, трезвонила капель,
Помешанная на крови слепая пуля-дура
Прозрела, поумнела вдруг и чаще была в цель.

Hier wird die Kugel nicht wegen ihrer "Dummheit", sondern im Gegenteil wegen ihrer Treffsicherheit, ihrer Grausamkeit angegriffen. Ein

¹ "Я помню чудное мгновенье".

² А.В.Суворов, *Наука побеждать* (1800), zitiert nach Н.С.Ашукин, М.Г.Ашукина, *Крылатые слова*, М.: Худ. лит. 1987, 288.

³ Vgl. die bei Ашукин/Ашукина zitierte Aussage Suvorovs, s. *Крылатые слова*, 290.

und derselbe Satz illustriert also zwei verschiedene Aussagen mit konträren Zielsetzungen, und erst die Kenntnis des Prätexts ermöglicht eine adäquate Einschätzung der literarischen Leistung des Zitats. Den tollwilden Kugeln (V. verwendet den mit "пуля-дура" fast synonymen Terminus "шальная пуля"), die der Erzähler im ersten Teil des Liedes mit den Epitheta "böseartig", "blind" und "verstandeslos" ("злы, слепы и бестолковы") versehen hatte, gelingt es jedoch nicht, die allegorisierte Zeit und das Schicksal, welche sich vor der Feuergefahr retten konnten und davonreiten, einzuholen, womit der Autor auf die Möglichkeit einer Überwindung der immer perfekteren Technik hinweist. Das zu Beginn des Textes geschilderte Wüten des Feuers wird mit einem Kinderspiel mit Gesang und Tanz verglichen:

Пожары над страной, все выше, ярче, веселей,

Их отблески плясали в два притопа, в три прихлопа [...]

Die wörtliche Wiedergabe des Kinderverses "В два притопа, в три прихлопа", also etwa "zwei Mal gestampft, drei Mal geklatscht", ermöglicht es dem Autor, das Flammenspiel bzw. dessen Widerschein als rhythmische Kadenz zu präsentieren und damit die Gefahr, die dem ganzen Land durch die Flammen droht, drastischer darzustellen. Die Verbindung des Zitats mit dem Verbum "плясать", 'tanzen', läßt den Hörer den im Text angestellten Vergleich, zumindest bei akustischer Wahrnehmung des Chansons, vielleicht nicht gleich bewußt werden; es handelt sich hier also um ein Beispiel von geringer intertextueller Kommunikativität im Sinne Pfisters.

In den epischen Erzählungen der letzten Jahre ist der Erzähler zumeist ein Ich-Erzähler und gleichzeitig eine handelnde Figur in der Geschichte. So erzählt das Chanson ПРО РЕЧКУ ВАЧУ (1977) vom mißglückten Versuch des Ich, sich nach seiner Entlassung von einem Schiff in Sibirien am Ва́ча-Fluß zu bereichern:

Ва́ча - это речка с мелью

Во глубине сибирских руд.

Ва́ча - это дом с постелью,

Там стараются артелью,

Много золота берут.

Die Gegenüberstellung der Arbeit von Goldsuchern, erzählt von einem "бич", also einem zu einem Herumtreiber degradierten ehemaligen Matrosen¹, mit Puškins Versen über die in den sibirischen Bergwerken zu Zwangsarbeit verurteilten Dekabristen wirkt humorvoll verfremdend und

¹Zu engl. "beachcomber", 'Herumlungerer, Herumtreiber'.

zwingt den Zuhörer, die beiden Texte miteinander in Dialog treten zu lassen.

Etwas komplizierter strukturiert ist die Bezugnahme der zweiten Strophe des in den 70er Jahren entstandenen Gedichts ЯМЩИК auf seinen dort implizit genannten Prätext, das Volkslied "Степь да степь кругом":

И звенела тоска, что в безрадостной песне поется
 Как ямщик замерзал в той глухой незнакомой степи.
 Усыпив, ямщика заморозило желтое солнце,
 И никто не сказал - шевелись, подымайся, не спи.

Durch die Einbeziehung einer weiteren literarischen Figur, des in der Steppe erfrierenden Fuhrmanns, der seinen Freund bittet, ihn zu beerdigen und seiner Frau den Ehering zu bringen, entsteht ein Dialog zwischen den beiden Texten, der die Verse 3-4 der zitierten Strophe zweideutig erscheinen läßt - handelt es sich beim Adressaten des Imperativs von Vers 4 um V.s Ich-Figur, oder um den Fuhrmann aus dem Volkslied? Erst die Strophen 4-6 lassen erkennen, daß den in V.s Lied beschriebenen Fuhrmann dasselbe Schicksal ereilt, weil er darauf verzichtet, sich zu betrinken und sich durch ständiges Peitschen der Pferde gegen Ermattung und Schlaf zu wehren. Die Hereinnahme des Prätexts in das Chanson ermöglicht es dem Autor, einen Dialog zwischen seiner Sicht der im eigenen Text geschilderten und der im Volkslied beschriebenen Handlung herzustellen.¹

In ОШИБКА ВЫШЛА (1975), jenem Text, den V. in einem Brief an Michail Šemjakin als seinen ernstesten bezeichnet², setzt sich plötzlich ein mit lautem Geschrei auftauchender Rabe auf die Schulter des die Ich-Figur verhörenden Menschen, bzw., wie sich am Ende des Texts herausstellt, untersuchenden Arztes. Er schreit das Wort "Невермор!", das der russische Leser/Hörer leicht als den Refrain von E.A.Poes Gedicht "Ворон" ("The Raven") in der Übersetzung von M.Zenkevič³ identifizieren kann. In weiterer Folge weckt dieser intertextuelle Hinweis beim Rezipienten Assoziationen mit dem Inhalt von Poes Gedicht, schließlich mit den

¹Wie das Vorhandensein zweier weiterer im Manuskript erhaltenen Varianten ("А спало меня то, что в песне старинной поется", "Но напел подгонял, что в безрадостной песне поется") zeigt, dürfte V. die Entscheidung für die endgültige Fassung einige Mühe gekostet haben, was die Bedeutung, die der Autor dem intertextuellen Verfahren beimaß, unterstreicht.

²Brief bzw. Notiz aus dem Jahre 1977; s. Beiheft zu Апо87, 53.

³Außer dieser Übertragung beläßt nur noch die wenig bekannte Nachdichtung von Tatjana Ščepitko-Kupernik das englische Wort "Nevermore" in der originalen Lautung; sämtliche andere, mir zugängliche Übersetzungen bieten russische Äquivalente, s. Edgar Allan Poe, *Поэты. Стихотворения*, М.: Радуга 1988, 148-159 und 288-323.

Gruselgeschichten Poes insgesamt, was den Charakter des V.schen Textes nur verstärkt.

Isoliert betrachtet, handelt es sich beim ersten Vers der im folgenden zitierten Stelle aus dem Chanson **ПОБЕГ НА РЫБОК** (1977) um die nur leicht variierte Übernahme einer Schlußfloskel russischer Märchen¹:

Вот и сказке конец,
Зверь бежал на ловца. [...]

Stellt man jedoch die folkloristische Wendung dem in jeder Hinsicht brutalen Inhalt des Textes - ein Gefangener flieht, wird erschossen, sein Blut und ausgeflossenes Hirn lecken die Wachhunde vom Schnee auf, der Ich-Erzähler wird gefangen und gefoltert - gegenüber, bekommt das Wort "сказка" eine völlig andere, bitter-ironisch gefärbte Bedeutung, während die im anschließenden Vers angesprochene Wendung "На ловца и зверь бежит" durch die geschilderte Episode eine Bestätigung findet.

2.1.3. INTERTEXTUALITÄT IN TEXTEN MIT LYRISCHEM ICH.

2.1.3.0.

Erst nach und nach geht V. von Rollengedichten ab und schreibt - neben einigen epischen Texten - Lieder mit einem verallgemeinernden, lyrischen Ich-Sprecher, der die Stimmung und das Weltbild des Autors zwar wiedergeben kann, aber nicht muß. Auch von einem allgemein gehaltenen lyrischen Ich kann sich der Autor durch die verschiedensten poetischen Verfahren distanzieren, wodurch er seinerseits seine eigene Position erkennbar machen kann. Als Übergangswerke von den Rollengedichten über die epischen Texte zum lyrischen Ich dienten dem Dichter, der nun immer häufiger auch vor größeren Auditorien sang, seine für verschiedene Filme geschriebenen Texte, die zwar genau definierten Rollen (Alpinisten im Film *Вертикаль*, Soldaten im Film *СЫНОВЬЯ УХОДЯТ В БОЙ* usw.) entsprachen, in denen V. jedoch bemüht war, nicht rollenspezifische, sondern allgemeine Aussagen zu formulieren. Die intertextuellen Beispiele aus diesen "Grenzfällen" wurden zum Großteil bereits im Kapitel über die Rollengedichte analysiert; einige Chansons, in denen das lyrische Ich gegenüber der definierten Rolle bereits überwiegt, werden in diesem Kapitel zur Sprache kommen.

¹Zumeist in der Form "Вот и сказочке конец", so auch bei Афонькин, *Русско-немецкий словарь...*, 64.

2.1.3.1. Phase III. (Mai 1966 - Mitte 1973)

Das früheste Beispiel eines nicht rollenzugeordneten intertextuellen Verweises finden wir in dem an der Schwelle der zweiten zur dritten Schaffensperiode entstandenen lyrischen Text *par excellence*, ПАРУС bzw. ПЕШНЯ БЕСПОКОЙСТВА (1967). Dieser für V. untypische Text stellt eine Aneinanderreihung von Bildern ohne erkennbaren Zusammenhang dar, die dem lyrischen Ich Anlaß zu Beunruhigung (Titel!) geben und dem Hörer ein Gefühl von dessen Mitschuld und Reue vermitteln.¹ Unvermutet und scheinbar unmotiviert heißt es am Beginn der letzten Strophe:

Многие лета всем, кто поет во сне,
wobei der zu Beginn geäußerte Wunsch in leicht russifizierter Form den Text des kirchenslawischen Gesangs "Многая лета", der z.B. bei Hochzeiten und Totenmessen zu hören ist, wiederholt. Der Text, in dem der Autor gerade jenen, die im Schlaf singen, viele Lebensjahre wünscht, und im Schlußvers der Strophe resümierend feststellt, dies alles entspreche nicht seiner Stimmung, ja sei ihm zuwider ("Только все это не по мне"), spiegelt ein allgemeines Unbehagen, ja fast einen Weltschmerz des lyrischen Ich, das jedoch von einer genaueren Analyse der Ursachen für seinen Seelenzustand und der Suche nach möglichen Lösungen absieht. Mit der Hereinnahme eines religiösen Texts erhält die im Chanson vermittelte Stimmung kurzfristig eine gewisse Feierlichkeit, wodurch dem pessimistischen Ende - dem eben zitierten Vers und der anschließenden Wiederholung des Refrains - im Kontrast dazu verstärkte Wirkung zukommt.

In einem frühen Text ("У домашних и хищных зверей ..") wird Krylovs Fabel "Две собаки" thematisiert, indem die dort auf das Verhalten mancher Menschen bezogene Wendung "ходить на задних лапах"² sowohl auf dressierte Tiere wie auch auf die menschlichen Opfer der Kriminalpolizei angewandt wird:

А каждый день ходить на задних лапах -

Это грустная участь людей (Strophe 3: зверей).

Während in Krylovs Fabel der Hund auf den Hinterpfoten geht, um seinem Besitzer zu gefallen, tun es bei V., also in unserer Zeit, wilde Tie-

¹Mit diesem Lied erweist sich V. als ein Vorläufer der heute etablierten Assoziationsdichtung der jungen Generation, der "Poesie der Symbole und Verweise", wie sie ein Kritiker treffend genannt hat, vgl. dazu A.Сухоруков, "Поэзия 'Новой волны'", *Подъем* 1990.1, 232-237.

²"Как счастье многие находят/ Лишь тем, что хорошо на задних лапах ходят."

re unter der Anleitung von Dompteuren bzw. Menschen unter dem Kommando von Kriminalbeamten:

А если хочется поукращать,
 Работай в розыске - там благодать.
 (Strophe 4:) Работай в цирке - там благодать.

Das Glück, das nach Krylov manche nur dadurch empfinden, daß sie auf ihren Hinterfüßen gehen, verlagert sich in V.s Text also auf diejenigen, die diese aufrechte Haltung durch Dressur bzw. Machtausübung erreichen - die Dompteure und die Kriminalbeamten. V. kritisiert mit diesem, allerdings noch etwas nebulosen Lied die Gesellschaft, die auch heute noch vielen Menschen die Möglichkeit bietet, ihre autoritären Triebe auszuleben.

Wie in einigen Rollengedichten, tritt auch in dieser Gruppe von Texten und Chansons die Kunst als Prätext in Erscheinung. Ähnlich wie im an anderer Stelle besprochenen Lied **НОЛЬ СЕМЬ** (1969, dort in bezug auf die Telephonistin), vergleicht auch im stilistisch noch stark an die Rollengedichte erinnernden **ДОМ ХРУСТАЛЬНЫЙ** (1967) das lyrische Ich die Schönheit seiner Geliebten mit einer Madonna Raphaels:

Посмотри, как я люблюсь тобой, -
 Как Мадонной Рафаэлевой!

Durch die Einleitung "Посмотри" stellt sich das Ich hier in den Mittelpunkt und identifiziert sich mit einem Betrachter des Raphael-Bildes. Vermutlich wird mit diesem Text das in der Dresdener Gemäldegalerie hängende Bild "Madonna mit dem Kind", das V. nach Aussagen eines meiner Informanten besonders bewunderte, als nichtverbaler Prätext angesprochen. Durch die Gleichstellung Geliebte - Madonna wird im Rezipienten das Werk des italienischen Meisters aktualisiert; weitere Assoziationen (Idealbild der Frau, Mutterrolle) sind möglich.

An dieser Stelle erscheint ein Vergleich der beiden Madonnen-Referenzen aus dem Rollengedicht **НОЛЬ СЕМЬ** ("Стала телефонистка мадонной, / Телефонная книга триптих") mit dem eben genannten Text angebracht: Während die Distanz zur Rolle den Vergleich in **НОЛЬ СЕМЬ** in ein eher humorvolles Licht rückt, handelt es sich hier durch die Beinahe-Identifikation des lyrischen Ich mit dem Autor und der in der Widmung explizierten Identifikation der Geliebten mit M.Vlady um einen fast pathetischen Versuch, das Bild der Geliebten mit Hilfe des Zitats zu erhöhen.

Хорошую религию придумали индусы -

Что мы, отдав концы, не умираем нао всем.

Hier - und im weiteren - spricht der Clown, er setzt jedoch keine greifbaren Signale, die eine Gleichsetzung mit dem Autor völlig ausschließen würden. Der Sprecher, der im Chanson die buddhistische Seelenwanderung *ad usum delphini (russici bzw. sovietici)* präsentiert, ist der *Skomoroch V.*, der seine Bühne zur Schaubudenbühne der Jahrmärkte gemacht hat und nun von einer Art Hofnarren-Position aus auch kanonische Texte der linken Arbeiterbewegung humorvoll umdeuten kann:

Так кто есть кто, так кто был кем - мы никогда не знаем, -

Кто был никем, тот станет всем - задумайся о том!

Da sich Pottier in der "Internationalen" bereits indirekt auf den christlichen Gedanken bezieht, daß die Ersten die Letzten und - im vorliegenden Fall - die Letzten die Ersten sein werden (Mt 19,30), wird hier eine erst sekundär sozial orientierte Aussage auf eine religiöse Welt gleichsam rückbezogen. Da der zitierte Satz im Bewußtsein der überwiegenden Mehrheit der potentiellen Rezipienten des Chansons jedoch ausschließlich in Verbindung mit der erwähnten Parteihymne verankert ist, lag V.s Anspielung offensichtlich jenseits der Toleranzfähigkeit der sowjetischen Zensur und mußte in beiden Ausgaben des Sammelbandes *Нерв* dem im Manuskript als Variante aufscheinenden Vers

С ума сошли генетики от ген и хромосом

weichen. Gerade dieser Umstand der Unterdrückung eines literarischen Bezugs durch die Zensur beweist die Realität des intertextuellen Verfahrens, sowie dessen Rezipierbarkeit im sowjetischen Leser-/Hörerpublikum.

Zwei völlig heterogene Anspielungen befinden sich in ein und derselben Strophe eines der bekanntesten Lieder V.s, "В сон мне: желтые огни ...", das textlich wie musikalisch Zigeunerweisen nachempfunden ist. Um seinem in Kirche und Gasthaus verspürten Unbehagen zu entgehen, flieht das lyrische Ich in die Berge:

Я <тогда>на гору впопыхах,

Чтоб чего не вышло,

<А> на горе стоит ольха,

А под горою вишня.

Vers 2 variiert die Phrase "Как бы чего не вышло", die häufig zur Charakterisierung von Feigheit und Panikmacherei zitiert wird und durch Čechovs Figur "Человек в футляре" aus der gleichnamigen Novelle zu

allgemeiner Bekanntheit gelangte.¹ Ein (wenn auch bei einer rein akustischen Rezeption wenig wahrscheinlicher) möglicher Dialog mit Čechovs übervorsichtigem Helden verstärkt den Verfremdungseffekt, der sich durch die Verwendung eines derartigen Zitats in einem zigeunerhaft-lyrischen Kontext ohnehin bereits ergibt. Oder will der Autor andeuten, daß es sich bei seinem lyrischen Ich um eine dem Čechovschen Helden vergleichbare Figur handelt, die nun, am Berg angekommen, eine ihr fremde Natur - eine Erle, einen Sauerkirschenbaum - vorfindet? Ein Bild, das, wie Vajl/Genis richtig bemerken², "so verständlich und so sinnlos" ist, denn es erinnert den russischen Zuhörer an Častuškas der Art

На горе стоит ольха, под горою вишня.

Полюбил девчонку я, она замуж вышла.

Der assoziierte Gedanke an den Verlust des geliebten Mädchens hat die Funktion, die pessimistische Grundstimmung des Texts, die dort thematisierte Ausweglosigkeit, dem Rezipienten ein weiteres Mal bewußt zu machen.

Eine Möglichkeit, mit einem zitierten literarischen Gedanken in Dialog zu treten, ist dessen Bestätigung:

Покой только снится, я знаю,

Готовься, держись и дерись.

Hier, im Chanson **НЕТ ИЛИ ДА?** (1968), das den Vergleich menschlicher Beziehungen während des Krieges und nach dem Krieg, exemplifiziert anhand der Überprüfbarkeit der Verlässlichkeit eines Mitmenschen, zum Thema hat, spricht das Zitat gegen den Grundgedanken des Texts, der da lautet: Die nach dem Krieg eingetretene Ruhe hat auch Schattenseiten. Das dem Gedicht "На поле Куликовом" von Alexandr Blok entnommene Zitat bringt zugleich die Dimension des ebendort angesprochenen ewigen Kampfes ("И вечный бой! Покой нам только снится") mit in V.s Text ein; gleichzeitig beginnt damit die Infragestellung der in den ersten beiden Strophen geschilderten Idylle. Text wie Interpretation durch den Dichtersänger geben darüberhinaus keinen Anlaß, das lyrische Ich mit dem Autor in Kontrast zu setzen, weshalb sowohl der Aufruf am Schluß des Chansons, "das Suchen, die Sterne und die Tiefen nicht abzuschreiben", wie auch das "я знаю" und somit der Akt des Zitierens als vom Autor selbst kommend aufgefaßt werden. Eine derartige Identifizierung des Sprechers mit dem Autor hat im Falle des

¹Čechov übernahm sie seinerseits aus Saltykov-Ščedrins Prosatext "Современная идиллия", s. dazu Ашукин/Ашукина, *Крылатые слова*, 155.

²Петр Вайль, Александр Генис, "Шампанское и политура. О песне Владимира Высоцкого", *Время и мы* 36.1978, 135.

Autorenliedes angesichts der spezifischen Kommunikationssituation sicher mehr Berechtigung, als dies in der "anonymen", zur Lektüre bestimmten Dichtung der Fall ist.

Intertextuelle Beziehungen können bisweilen dazu beitragen, die eben angesprochene Frage nach der Nähe bzw. Ferne des lyrischen Ich zum Autor zu erhellen. So mag das Chanson О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ, или МОИМ ДРУЗЬЯМ-ПОЭТАМ (1971) auf den ersten Blick eine Fast-Identität des Dichters V. zum dort beschriebenen lyrischen Ich nahelegen. Daß dem nicht so ist, verraten vor allem zwei der zahlreichen intertextuellen Elemente. Erstens die Behauptung des Ich, Majakovskij habe sich mit dem Revolver in die Schläfe geschossen ("И Маяковский лег виском на дуло"), wogegen allgemein bekannt ist, daß die Kugel ihn ins Herz traf, zweitens folgender Vierzeiler:

А в тридцать три Христу... (Он был поэт, он говорил:
- Да не убий! Убьешь - везде найду, мол.)
Но гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,
Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

Von den Christus zugeschriebenen Worten im zweiten Vers kann man nur das Verbot zu töten als authentisch bezeichnen, obwohl genaugenommen Christus lediglich ein Gebot des Alten Testaments (Ex 20,13) wiederholt. Der anschließende Gedanke der Aufdeckung einer Übertretung des Gebots entspringt der Feder V.s und ist der christlichen Ethik entgegengesetzt, wenn er auch im Religionsunterricht vergangener Epochen durchaus heimisch war ("Sündige nicht - Gott sieht alles!"). Auch die auffällig primitiv formulierten Gründe für die Kreuzigung Christi entsprechen nur approximativ den vermutlichen Gegebenheiten; besonders widersinnig erscheint dabei der Gedanke, Christus, der - soweit wir wissen - nie eine Zeile schrieb, habe am Schreiben gehindert werden sollen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die in der oben zitierten Strophe beinhaltete Christus-Sicht ihrerseits auf den Urtext und somit das Christusbild des *homo sovieticus* zurückwirkt, ganz so, wie Bachtin den Einfluß der Jahrhunderte z.B. auf unser Shakespeare-Bild erklärt¹. Die Qualifizierung Christi als Dichter ("он был поэт") stellen außerdem eine Reminiszenz an Lermontovs "Смерть поэта" dar, in welchem Puškins Tod mit der Kreuzigung Christi verglichen wird (vgl. die Verse "И прежний сняв венок...").

¹Im Laufe ihres posthumen Lebens werden sie [die großen Werke] durch neue Bedeutungen, neue Sinngewandlungen bereichert [...]. Wir können sagen, daß weder Shakespeare selbst, noch seine Zeitgenossen jenen 'großen Shakespeare' kannten, den wir heute kennen." М.Бахтин, "Ответ на вопрос редакции 'Нового мира'", in: М.Б., *Эстетика...*, 331.

Der besprochene Text bietet im weiteren einen literaturhistorischen *tour d'horizon* über die Sterbedaten und Todesumstände mehrerer früh verstorbener, vorwiegend russischer Dichter, wobei V. mit einer weit verbreiteten Kenntnis der von ihm erwähnten und evozierten Fakten rechnen konnte. Dies beweist allein die erste Strophe, deren Verse 3 und 4 den Tod von Lermontov und Esenin beschreiben, ohne daß die Namen der beiden Dichter genannt werden müßten:

На цифре двадцать шесть один шагнул под пистолет,
Другой же - в петлю слазил в "Англетере".¹

Die zweite, oben zitierte Strophe ist Christus, die dritte Puškin und Majakovskij gewidmet, während in der vierten an das Lebensende von Byron und Rimbaud erinnert wird. Anhand dieser Palette von Dichterschicksalen gelangt das lyrische Ich zum Schluß, daß die zeitgenössischen Autoren es vorzögen, die Todesschwelle zwischen 25 und 40 zu ignorieren und ihren Abschied vom Leben hinauszuschieben: Bereits in Strophe 5 heißt es, sie würden mit 33 "ein bißchen gekreuzigt" ("распяли, но не сильно") und ergrauten mit 37 ein wenig, womit - wie V. Novikov richtig anmerkt, auf die Schwierigkeiten der beiden *enfants (un peu) terribles* Voznesenskij und Evtušenko hingewiesen wird.² Es bleibt dem Rezipienten überlassen, diese Schlußfolgerung V. zuzuschreiben, sowie die Langlebigkeit der zeitgenössischen Poeten positiv, negativ, oder gar nicht zu bewerten. In der Auswahl der Beispiele, die im Chanson erwähnt werden, könnte man freilich manche Lücke erkennen und dem Autor unterstellen, Dichterschicksale wie jenes von Gumilev, Blok, Babel', Charms, Mandel'stam, Tretjakov und einiger anderer, mehr oder minder früh verstorbener Opfer des Sowjetstaats zu verschweigen. Doch darin besteht eben der Unterschied zwischen dem radikalen, grundehrlichen Aleksandr Galič, dessen kompromißlosem Aufzeigen der Wahrheit bei den breiten Volksmassen kein Erfolg beschieden war, und dem gemäßigten V., der sich zwar zugute halten kann, nie gelogen zu haben - und insofern ist die autobiographische Auslegung des Verses "ни единою буквой не лгу"³ berechtigt -, der sich jedoch immer bewußt war, für welche (halben?) Wahrheiten seine Zuhörer empfänglich waren, und

¹ Dabei spielt keine Rolle, daß Esenin im Alter von 30 Jahren und auch nicht am 25. [Dez. 1925], wie man vielleicht vermuten mag, sondern in der Nacht vom 26. auf den 27. Dez., Selbstmord begang; - er ist durch die Nennung des "Angleterre"-Hotels in Leningrad eindeutig identifizierbar.

² Vgl. Владимир Новиков, *В Союзе писателей не состоял. Писатель Владимир Высоккий*, М.: Интерпринт 1990, 105.

³ Aus dem Chanson НЕ ДО... (1973).

welche auf Ablehnung stoßen würden. Nur so wird verständlich, warum V. die mutigsten unter seinen kritischen Texten unvertont ließ.

Ein weiteres Beispiel aus der dritten Schaffensperiode ist das 1973 entstandene Chanson Я ИЗ ДЕЛА УШЕЛ, in dessen Refrain das lyrische Ich eine zu einem geflügelten Wort gewordene Bibelstelle aufnimmt und in seinem Sinne erweitert:

Пророков нет - не сыщешь днем с огнем,
Ушли и Магомет и Заратустра.
Пророков нет в отечестве своем,
Да и в других отечествах не густо.

(R3)

Im Unterschied zu den meisten bisher besprochenen Allusionen tritt die Ich-Figur hier in einen direkten Dialog mit dem biblischen Prätext: Während es im Matthäusevangelium (13,57) heißt, der Prophet gelte nichts im eigenen Land (in der russischen Fassung "Не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем"), fügt das lyrische Ich hier hinzu, Propheten seien auch in anderen Ländern nicht zahlreich gesät. Dadurch erklärt sich der Ich-Sprecher sein Scheitern nach seiner Flucht aus den heimatlichen, erfolgversprechenden (vgl. den Anfangsvers: "Я из дела ушел, из *такого хорошего* дела") Gefilden. Andererseits wird bereits in der ersten Refrainstrophe eben dieser Dialog mit dem Prätext des Zitats auf die mündliche Ebene reduziert, wenn es heißt:

Мы многое из книжек узнаем,
А истины передают изустно:
Пророков нет [...]

Der Autor weiß natürlich um die Quelle des Zitats Bescheid, möchte aber durch sein lyrisches Ich den Primat des Mündlichen herausstreichen, jener mündlichen Kultur, in der V. selbst so verhaftet ist und in der er die ihm adäquate künstlerische Ausdrucksform gefunden hat. Grigorij Rozenberg aus Odessa¹ verdanke ich den Hinweis auf die mögliche Parallele eines Verses dieses Chansons mit einem etwas früher entstandenen Text B.Okudžavas. Bei V. heißt es in der ersten Strophe:

Не за тем, что приспичило мне, просто время пришло,
Из-за синей горы погнало другие дела.

Dieselbe Anspielung auf etwas, wonach man sich sehnt und das hinter dem "blauen Berg" verborgen ist, finden wir in Okudžavas Text "Ночной разговор" (1963):

Куда же мне ехать? Скажите мне, будьте добры.

¹Obwohl G.Rozenberg einen technischen Beruf ausübt und sich nur in seiner Freizeit mit V. beschäftigt, ist er sicher einer der profiliertesten und tiefsten V.-Kenner, insbesondere in textologischen und poetologischen Fragen.

Вдоль Красной реки, моя радость, вдоль Красной реки,
До Синей горы, моя радость, до Синей горы.

Da ich in keinem Märchen das Adjektiv "синий" als *epitheton ornans* zu "гора" ausmachen konnte, könnte man, wie Rozenberg meint, auf einen Einfluß schließen; auffällig ist jedenfalls die Verwendung desselben Bildes durch zwei Dichter(-sänger), deren Werk ansonsten kaum Gemeinsamkeiten aufweist.

In dieser Schaffensperiode völlig abseits steht der Entwurf "Схлынули вешние воды ...", der von G. überraschend früh mit 1966-67 datiert wird. In diesem Text schildert - und verurteilt - der Sprecher eine öffentliche, wohl politische Zeremonie:

Схлынули вешние воды,
Высохло все, накалилось.
Вышли на площадь уроды,-
Солнце за тучами скрылось.

А урод-то сидит на уроде,
И уродом другим погоняет.
И это-то все при народе,
Который присутствует, вроде,
И вроде бы все одобряет.¹

Durch die Variierung der Gogol'schen Charakteristik der Zustände in der Stadt der "Toten Seelen" ("Весь город там такой: вор на воре сидит и вором погоняет", *Мертвые души*, I,1) wird die überalterte und versteinerte sowjetische Führungsgarnitur jener Zeit, die heute als "Jahre der Stagnation" bezeichnet wird, mit den Gogol'schen Dieben in Verbindung gebracht, bzw. in einem weiteren Schritt, das Sowjetsystem insgesamt mit der bei Gogol' geschilderten Welt verglichen.

2.1.3.2. Phase IV (Mai 1973 bis Ende 1977).

Der endgültige Abbruch des Tauwetters (1970), das gemeinsame Leben V.s mit M. Vlady, seine zunehmende Vertrautheit mit der Weltliteratur dank mehrerer großer Rollen (Galilei, Hamlet, Lopachin), schließlich die erste Auslandsreise (nach Frankreich, 1973) bedingen einen Reifungsprozeß, der sich in den Chansons in Form eines Abgehens von Rollen, eines Ablegens des Clownhaften und in der Suche nach einem der eigenen Persönlichkeit entsprechenden Ich manifestieren. Das erste, massive Zeugnis dafür ist der beeindruckende, heute vielfach als prophetisch bezeichnete

¹= Gesamttext.

Text ПАМЯТНИК¹ (Mai 1973), den V. - und auch das ist symptomatisch für das Gewicht, das der Autor diesem Text beimaß - zunächst unverkündet ließ und sehr ausdrucksvoll rezitierte², und erst später mit einer Melodie versah. Hier verwendet der Autor ein intertextuelles Bild, das verschiedene Deutungen zuläßt:

Но с тех пор, как считаюсь покойным, -
Охромили меня и согнули,
К пьедесталу прибавив Ахиллес.

Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пятау [...]

Abgesehen vom Bild der Achillesferse bezieht sich der Text an mehreren Stellen auf das Prokrustesbett, ohne dieses jemals explizit zu nennen:

Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти.

Но в привычные рамки я всажен, -
На спор вбили,

А косую неровную сажень
Распрямили. [...]

Der Dichter, den man zu Lebzeiten mit üblichen Maßstäben zu messen vermied (6,3-4), wird nach seinem Ableben sogleich einer "Inventarisierung" unterzogen:

Но по снятии мерки посмертной -
Тут же, в ванной

Гробовщик подошел ко мне
С меркой деревянной.

V. verbindet so zwei Bilder aus der Mythologie, eben dasjenige der Achillesferse und des Prokrustesbetts, als dessen Opfer der verstorbene Dichter bzw. dessen Werk dargestellt wird. Heute kann gesagt werden, daß die "Einengung", die V. in diesem Chanson für sein Werk prophezeigte, zumindest in den ersten Jahren nach dem Tod des Dichters in vollem Umfang eintrat und in gewisser Hinsicht auch noch bis in die Zeit der "Perestrojka" vollzogen wurde (die politisch brisantesten Texte fehlen in sämtlichen sowjetischen Ausgaben der 80er Jahre). Auf welche Schwäche seines Werks oder seiner Person aber spielt V. in diesem deutlich autobiographischen Text mit dem Bild der Achillesferse an, die ihm von seinen "posthumen Freunden" an den Sockel des Denkmals geheftet wurde? Ist

¹Über diesen Text s. auch unter 2.4.3.

²Zumindest eine Aufnahme einer Rezitation des Chansons ПАМЯТНИК ist erhalten.

es seine Neigung zu Alkohol oder Drogen, oder ist es die politische Naivität einiger früher Texte (z.B. der Lieder über China), die sein Werk kompromittieren und ihm zum Verhängnis werden könnten? Was immer V. selbst als die größere Schwäche betrachtet haben mag, steht fest, daß er den Hörer und Leser seines ПАМЯТНИК zwingt, sich eine derartige Frage zu stellen, womit der Zweck des intertextuellen Verweises erfüllt wäre. Eine weitere Stelle im selben Text bezieht sich, wenn auch nicht wörtlich, auf Puškins *Каменный гость*:

Командора шаги злы и гулки!

Die Erwähnung von Donna Annas Gatten aus Puškins Tragödie, der ja selbst als Statue ("памятник") in Erscheinung tritt, verkündet in Analogie zu seinem Prätext Unheil und nimmt die weitere inhaltliche Entwicklung des Chansontexts - das Dichterdenkmal zieht sein Bein aus dem Sockel, neigt sich und fällt mit Getöse zu Boden - vorweg. Den Anstoß zu dieser Befreiung von seiner Versteinerung bringt der Dichter ausdrücklich mit seinem literarischen Prototyp in Verbindung:

Я решил: как во времени оном,
Не пройтись ли по плитам, звеня?

Meine Annahme, daß als Prätext nicht einfach der Mythos des Don Juan, sondern Puškins Sicht dieses Stoffes fungiert, stützt sich auf die Tatsache, daß einerseits in der Geschichte der Don-Juan-Verarbeitungen gerade im "Каменный гость" die Rolle der verderbnisbringenden Statue des *Komandor* zum ersten Mal im Vordergrund steht¹, und daß andererseits eben dieser Text in Rußland allgemein bekannt ist. Durch die Gleichstellung des Dichters mit dem eifersüchtigen verstorbenen Mann der Donna Anna kommt der Nachwelt des Dichters die Rolle des Don Juan zu, insbesondere jenen Mächtigen der Kulturpolitik, die über das weitere Schicksal seines Werks bestimmen werden.

Etwa um dieselbe Zeit beginnt V., angeregt durch sein Engagement in der für ihn wohl wichtigsten Rolle seines Lebens, sich intensiv mit dem Hamlet-Stoff auseinanderzusetzen. Bereit 1972 hatte V. seine Beziehung zu diesem Thema im Gedicht МОЙ ГАМЛЕТ formuliert. In diesem Text, der in bezug auf seine hypertextuelle Funktion an anderer Stelle besprochen werden wird², finden wir ein im Vergleich zu Shakespeares Text bzw. dessen russischen Übersetzungen leicht variiertes Zitat:

Я улыбаться мог одним лишь ртом,
А тайный взгляд, когда он зол и горек,

¹S. dazu J. Rousset, *Le Mythe de don Juan*, Paris 1978 (zitiert nach Genette, *Palimpsestes*, 402).

²S.u. 2.4.1.3.

Умел скрывать, воспитанный шутом.

Шут мертв теперь: "Аминь!" Бедняга Йорик!

Für das Kind, das sich auf seine Hamlet-Rolle erst vorbereitet und dabei vom Hofnarren lernt, mit dem Gesicht zu lächeln, während es innerlich "böse und bitter" ist, ist Yorik eben nicht bloß arm ("poor", "бедный"), sondern ein "armer Teufel" ("бедняга"). So verleiht V. dem berühmten Hamlet-Zitat eine russische Note und setzt - wie dies auch das Gesamtanliegen des Texts ist - den Stoff in Beziehung zu seinem eigenen Leben. Einige Zeilen später verwendet der Autor den Ariadne-Mythos auf ähnliche Weise:

С друзьями детства перетерлась нить,

Нить Ариадны оказалась схемой.

Я бился над словами "быть, не быть"

Как над неразрешимой дилеммой.

Vysockij/Hamlet präsentiert sich verirrt im Labyrinth, aus dem der Ausweg nur über die Frage "To be or not to be" führt - Fragen als Antworten, das sehr moderne Leitmotiv eben dieses Textes (vgl. den Schlußvers: "и не находим нужного вопроса").

Im Gegensatz zu den soeben besprochenen Chansons behandeln V.s in dieser Zeit entstandene, für den Film *Бегство Мистера Мак-Кинли* geschriebene *Balladen* keine historischen Ereignisse und keine Legenden. In der БАЛЛАДА ОБ УХОДЕ В РАЙ (1973) wird ein Vers aus Hamlets berühmten Monolog "Быть или не быть ..." verwendet, aus jenem Monolog, den der Schauspieler V. in der Ljubimovschen Inszenierung dreimal pro Aufführung zu rezitieren hatte.¹ Die erwähnte "Ballade" begleitet die Titelfigur des Films auf ihrer Reise ins Weltall, welche ihr die Möglichkeit bieten soll, erst zu jenem Zeitpunkt zurückzukehren, da auf der Erde drei Jahrhunderte vergangen sind, während sie ihren Aufenthalt im Weltall, im Einklang mit Einsteins Relativitätstheorie, als wesentlich kürzeren Zeitabschnitt empfinden würde. Diesen Wunsch, die Zeit zu überwinden, illustriert V. mit folgender Refrainstrophe:

Вот и сбывается все, что пророчится,

Уходит поезд в небеса - счастливый путь.

Ах как нам хочется, как нам всем хочется

Не умереть, а именно уснуть.

Hamlets Worte "умереть, уснуть, и видеть сны ...", in denen das Sterben als Synonym für das Einschlafen fungiert, werden vom lyrischen Sprecher des Chansons differenziert: In uns allen schlummert der

¹Rezitiert wurde eine auf Pasternaks Übersetzung basierende, verkürzte Fassung des Monologs.

Wunsch, für eine Zeitlang einschlafen zu können, und erst in einer Welt aufzuwachen, in der "Kriege, Gestank und Krebs der Vergangenheit angehören und die Hongkong-Grippe besiegt ist" (8,2-3), während niemand sich danach sehnt, zu sterben. Was bei Shakespeare Synonyme sind, bietet V.s Ich als Alternativen an, wodurch es auf den Prätext verweist und diesen problematisiert: ist es möglich, einzuschlafen und nicht zu sterben? Dies ist die Frage, die sich der Rezipient bei der Konfrontation der beiden Texte stellt. Und V.s Lied gibt die Antwort: selbst wenn es dem aus der realen Welt fliehenden MacKinley gelänge, in die oben erwähnte post-militaristische Welt zurückzukehren, müßte man ihm die Frage stellen:

На всем готовеньком ты счастлив ли, дурак?

Es würde zu weit gehen, wollte man die Frage beantworten, inwieweit das hier Position beziehende lyrische Ich einerseits durch die literarische Filmvorlage, die gleichnamige Novelle ("киноповесть") von Leonid Leonov aus dem Jahre 1960¹, und andererseits durch das Drehbuch von Regisseur Michael Švejc in seiner Aussage vorbestimmt ist. Einen Hinweis auf die Beantwortung dieser Frage liefert jedoch die Tatsache, daß der Regisseur von den neun Chansons, die V. für den Film geschrieben hat, lediglich zwei, die eben zitierte Ballade und das Chanson МАНЕКЕ-НЫ (1973), in den Film aufnahm.

In der БАЛЛАДА ОБ ОРУЖИИ (1973) spricht das lyrische Ich von der Faszination von Kriegsspielen und des Hasardierens, welcher alle Altersklassen erlegen seien, wenn es heißt:

Стрельбе, азарту, все цвета,
Все возрасты покорны.
И стар. и мал, и тот, и та.
И желтый, белый, черный.

Als Prätext der Verse 1-2 figuriert hier "Любви все возрасты покорны", ein Vers aus *Евгений Онегин*, der vor allem durch die berühmte, mit eben diesen Worten beginnende Baßarie des Gremin aus Čajkovskijs Oper Bekanntheit erreichte. Offensichtlich muß auch diese Arie - und nicht Puškins Versroman - als Prätext postuliert werden, und dies keineswegs nur aus Erwägungen in bezug auf den Bekanntheitsgrad der beiden Werke: Während in Gremins Arie der zitierte Gedanke, in die Figurenrede eingebettet, unkritisch präsentiert und insbesondere durch die Schlußverse ("она явилась и дала, / как солнца луч, среди ненастья, / и жизнь, и

¹S. Леонид Леонов, *Бегство Мистера Мак-Кинли*, in: *Собрание сочинений в 10 тт.*, М.: Худ. лит. 1962, т.8, 209-318. Die Handlung des Films weicht von der Novelle insofern ab, als die Flucht aus der Wirklichkeit bei Leonov in Form von Konservierung in einer mit kollidoidem Gas gefüllten Zelle besteht.

молодость, да молодость и счастье") bestätigt wird, stellt ihn der Erzähler des Puškinschen Texts in Frage:

"Любви все возрасты покорны,
Но юным девственным сердцам
[...]

Но в возраст поздний и бесплодный,
На повороте наших лет,
Печален страсти мертвой след [...]

(Евгений Онегин, VIII,29; meine Hervorh.)

Diese selbstkritische Einschätzung fehlt der Opernfigur völlig; sie wird auch von V.s Text nirgends aktualisiert. Betrachten wir weiters die Kommunikationssituation der Figuren des Versromans, die in diesem Fall derjenigen der Oper entspricht, stellen wir fest, daß die am Dialog beteiligten Figuren, Onegin und Gremin den von V. erwähnten Inhalten keineswegs abgeneigt sind: Onegin, der *Hasardeur par excellence*, hat an einem Duell teilgenommen, einem Ereignis, das die beiden Begriffe "стрельба" und "азарт" geradezu exemplarisch verbindet, und dabei seinen Freund erschossen; Gremin selbst ist immerhin General, also Berufsmilitär (vgl. bei V.: "стрельба"), und mit einer mehrere Jahrzehnte jüngeren Frau verheiratet (was selbst unter den damaligen Umständen dem Begriff "азарт" nahekommt).¹ In weiterer Folge kommentieren die zitierten vier Zeilen V.s auch das Schicksal Puškins selbst, der ebenfalls Glücksspielen nicht abgeneigt war und selbst immer wieder in Duelle, bis hin zu jenem mit d'Anthès, involviert war. In der den angeführten Zeilen folgenden Strophe, die zugleich den Schluß des Chansons bilden, finden wir eine literarische Reminiszenz, die in dieselbe Richtung weist:

Наш мир кишит неудачниками
С топориком в руке,
И мальчиками с пальчиками
На спусковом крючке.

Die "Knaben mit den Fingern am Abzug", von denen unsere Welt "überschäumt", verdanken ihre sprachliche Entstehung einer originellen und kunstvollen Transformation des dem russischen Märchen entnommenen Ausdrucks "мальчик-с-пальчик", d.h. 'ein Junge so groß wie ein Daumen', was also dem Däumling der deutschen Märchen entspricht. Diese Bezeichnung, die in den Märchen ausschließlich im Nominativ anzutreffen ist, wird nun von V. "dekonstruiert", indem er die Homonymie der Präpositionen "с" & Acc. in der Bedeutung "etwa so groß wie"

¹Dieses Altersverhältnis suggerieren seit über einem Jahrhundert zumindest die russischen Operninszenierungen; daß der Puškinsche Gremin nur wenig älter als Tatjana ist, wird gewöhnlich übersehen.

und "с" & Instr. in der Bedeutung "mit, in Begleitung von" aktualisiert. Der Dichter ersetzt die erste Präposition durch die zweite, wodurch das von ihr abhängige Substantiv nun im Instr. plur. steht. Formal erscheint die Flexion korrekt, semantisch handelt es sich um einen tiefgehenden Eingriff, der in der Folge dem Autor auch die Möglichkeit gibt, die literarische Folie vollends zu zerstören, indem er die Finger der Knaben an den Abzughähnen der Gewehre plazierte. Einen weiteren, nun doppelt intertextuellen Bezug zum Märchenausdruck einerseits und zur beschriebenen Allusion andererseits stellt V. in einer der beiden mir bekannten Aufnahmen des Chansons her, wenn er statt des erwarteten "мальчиками с пальчиками" das diesen Vers verfremdende "девочками с пальчиками" singt. Kennt der Rezipient die oben beschriebene Transformation ("мальчик-с-пальчик" zu "мальчиками с пальчиками") nicht, so dekodiert er den neuen Vers lediglich von seiner inhaltlichen Seite ('Mädchen mit Stäbchen'), kennt er aber den Text mit der Variante "мальчиками", sieht er in der neuen Variante sowohl dessen semantische Verstärkung, wie auch die Aktualisierung (und möglicherweise Infragestellung) des oben beschriebenen Wortspiels.

Die nächsten beiden, wesentlich weniger strukturierten Beispiele betreffen zwei für den Film *Стрелы Робин Гуда* (1976) geschriebene "Balladen". Um den Gedanken der Ewigkeit, des Immer, der in der БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ (1975) mit den Wendungen "всегда", "вечно", "даже в будущем вашем далеком", "в прошлом, будущем и настоящем" bereits verschiedentlich variiert wird, zu unterstreichen, verwendet das lyrische Ich dieses durchaus romantischen Textes über die Liebe eine der Kirchensprache entnommene Floskel:

Ныне, присно, по веки веков, старина, -
И цена есть цена, и вина есть вина [...]

Durch den Kontext wird auch die zweite Bedeutung der mit der liturgischen Sprache kontrastierenden familiären Anredeform "старина", ('Alter, Kumpel') aktualisiert: 'alte Zeit, Dinge von anno dazumal'. Doch bereits der anschließende Vers reduziert die angedeutete Polysemie des Wortes wieder auf ihre alltagssprachliche Bedeutung. Dieselbe Gebetsfloskel verwendet V. übrigens auch in einem schon in einem anderen Zusammenhang analysierten Rollengedicht, wo er die Nichtexistenz Gottes aus dem Blickwinkel der "kosmischen Taugenichtse" bekräftigt - und damit gleichzeitig in Frage stellt:

На Бога уповали бедного,
но теперь узнали - нет его,
Ныне, присно и вовек веков.

Das zweite Beispiel ist der ebenfalls lyrisch-romantischen БАЛЛАДА О ЛЮБВИ¹ (1975) entnommen, in deren Refrain das cartesianische "Cogito, ergo sum" (im Russischen "Мыслью, следовательно существую", bzw. häufig auch "Мыслью, значит существую") paraphrasiert wird:

Потому что, если не любил -
Значит, и не жил, и не дышал!,

bzw. - in den Schlußversen -:

Я дышу - и, значит, я люблю!

Я люблю - и, значит, я живу!

Hier bezieht sich V. nicht nur auf Descartes, sondern er polemisiert indirekt auch mit der offiziellen materialistischen Ideologie, die der idealistischen Weltansicht Descartes üblicherweise marxistische Argumente entgegengesetzt. Die im Lied vertretene romantische These vom Primat der Liebe durfte allerdings nicht von der Leinwand eines sowjetischen Kinos klingen - das Chanson wurde, wie übrigens weitere fünf für *Стрелы Робин Гуда* geschriebene Lieder, nicht in den Film aufgenommen.

Daß ein intertextueller Dialog, wenn er zu offen und zu direkt geführt wird, bisweilen auch banal wirken kann, beweist das Gedicht "Люблю тебя сейчас..." (1973), in dem das lyrische Ich einen der berühmtesten Puškinschen Verse zitiert und anschließend eine ganze Strophe lang Reflexionen dazu anstellt:

В прошедшем - "я любил" -

Печальнее могил (...)

Хотя поэт поэтов говорил:

- Я вас любил, любовь еще, быть может ...

Так говорят о брошенном, отцветшем,

И в этом жалость есть и снисходительность [...]

Da auch die übrigen vier Verse dieser Strophe formalpoetisch wie inhaltlich so klingen, als ob sie eher den ersten poetischen Versuchen eines Halbwüchsigen entsprungen wären, denn der Feder eines Dichters, kann hier auf deren Wiedergabe verzichtet werden. Vielleicht muß hier die biographische Methode (Verliebtheitsrausch ?) einspringen, um die Tatsache zu erklären, daß in diesem Text der Dialog mit der Klassik auf einem besonders inadäquaten Niveau geführt wird.

¹ Vysockij selbst sagt über dieses Lied im Kommentar der Šemjakin-Aufnahmen: "Это совсем такая странная, лирическая песня" (Апо87, Beiheft, 40).

In einem für das Hörspiel *Алиса в стране чудес* geschriebenen Chanson lädt der Kommentator die Titelfigur Alisa ein, mit ihm hinter den Vorhang der Zeit zu sehen:

Но ... плохо за часами наблюдали
 Счастливые,
 И нарочно Время замедляли
 Трусливые [...]

Hinter den ersten beiden Versen verbirgt sich der zum Sprichwort gewordene Satz "Счастливые часов не наблюдают" aus Griboedovs Komödie *Горе от ума*, der in etwa im Deutschen der Sentenz "Dem Glücklichen schlägt keine Stunde" entspricht. V. beleuchtet diesen Prätext jedoch kritisch und führt ihn als einen der Gründe dafür an, warum sich die Zeit, deren Räder allmählich abgeschliffen wurden, beleidigt fühlte und ihre Pendel zum Stillstand brachte. In ihrem vergeblichen Warten auf Mitternacht oder Mittag, reagierten die Menschen je nach Charakter unterschiedlich:

И на часы испуганно взглянули
 Счастливые
 Жалобные песни затянули
 Трусливые [...]

Der Text endet schließlich mit dem Aufruf des lyrischen Ich, die Räder der Zeit zu schmieren, da es schlecht und traurig sei, ohne Zeit zu leben. Damit tritt das Ich des V.schen Textes in Dialog mit jenem Griboedovs und hinterfragt Sofijas Identifizierung des Glücks mit der Gleichgültigkeit gegenüber der Zeit, also mit der subjektiven Zeit-losigkeit der Glücklichen. Der Autor selbst bleibt in diesem Text unsichtbar und verzichtet darauf, durch verschiedene Signale der Distanzierung oder Identifizierung seine Position erkennen zu lassen.

Auch in dieser vierten Schaffensphase wird die Kunst wiederholt als dialogfähiger Prätext eingesetzt. In einer poetischen Skizze von 1973 über die Verkehrsampel und die Farben im allgemeinen heißt es eingangs:

Мажорный светофор, трехцветье, трио,
 Палитра-партитура цветонот.
 Но где же он, мой "голубой период"?
 Был? Не был? Канул иль грядет?

("Мажорный светофор ...")

Das dem Autor in diesem Text sehr nahestehende Ich stellt die Frage nach seiner eigenen "blauen Periode", dabei bezieht es sich nicht nur auf die in den sowjetischen Museen gut (wenn nicht am besten) dokumentierte "blaue" Periode Picassos, sondern auch auf das Verständnis dieser Bilder im russischen Kontext, wo die Farbe "голубой", 'hell-, zartblau',

- wie auch in vielen anderen Kulturen - positiv besetzt ist: sie wird oft mit Aufblühen, Leben, Hoffnung assoziiert.

Im Gedicht "Ожидание длилось...", in welchem V. die Eindrücke seiner ersten Auslandsreise nach Frankreich literarisch verarbeitet, wird der Fleck einer auf der Windschutzscheibe zerquetschten Stechmücke mit dem Surrealismus Salvadore Dalis verglichen. V. kannte Dalis Bilder sehr gut und schätzte sie außerordentlich:¹

Вечный смертник - комар -
разбивался у самого носа,
Лобовое стекло
превращая в картину Дали.

Durch den treffenden Vergleich, der beim Rezipienten durch die Kontrastierung der beiden Bezugsebenen ein Lächeln hervorruft, drückt der Autor außerdem aus, daß ein Bild Dalis eben mehr ist, als eine auf der Windschutzscheibe zerschellte und verschmierte Mücke. Ebenso stellen die Verse

Суть Сутина - спасите наши туши!

aus dem M.Šemjakin gewidmeten Gedicht ТУШЕНОШИ (1977), dem wohl kompliziertesten Text V.s², zwar eine gelungene Kombination zweier Wortspiele dar ("Суть Сутина", sowie "Спасите наши души" - insofern nimmt der Vers auch auf eigene Texte bezug³), sie kommentieren aber erst in zweiter Linie die grotesk-grausamen Bilder des im Text genannten, in der Sowjetunion der 70er Jahre noch kaum bekannten russisch-litauischen Künstlers Chaim Sutin. In erster Linie stellt der Text einen direkten Bezug von Sutins Kunst zu derjenigen M.Šemjakins und insbesondere zu dessen Ausstellungskomplex "Le ventre de Paris"⁴ her, von welchem sich V. zu diesem Gedicht inspirieren ließ und in dessen Ausstellungskatalog der Text auch erschien. Ob sich V. mit seinem oben zitierten Vers auf die damals noch aktuelle Frage der Rettung der - durch Zolas Roman auch in Rußland bekannten - Pariser "Halles" bezieht, wo ja

¹Zeugnis davon legen mehrere Dali-Bildbände in Vysockijs Bibliothek in der heute von seiner Mutter bewohnten Wohnung in der Malaja Gruzinskaja-Straße ab.

²Ich benütze die Gelegenheit, um hier für die Publikation der mir im Manuskript bekannten, vorbildlichen Analyse dieses Textes durch den Novosibirsker Literaturwissenschaftler Jurij Šatin aus dem Jahre 1987 zu plädieren.

³Zu anderen intra(!)textuellen Parallelen und Verweisen s. unter 2.1.5.

⁴Um eine Vorstellung von dieser Ausstellung zu erhalten, sei auf die Umschlagseiten des Buchs *Владимир Высоцкий и другие* von Pavel Leonidov (New York 1983) verwiesen, auf denen V. vor dem Hintergrund einiger Bilder und Installationen Šemjakins zu sehen ist.

Tierkadaver, wie sie sowohl Sutin wie auch Šemjakin darstellten, zur Genüge hingen, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden.

2.1.3.3. Phase V (1978 bis 1980).

Bereits im ersten Lied dieser abschließenden Schaffensperiode, dem in mehreren Varianten vorliegenden Text РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ (1978) finden sich einige intertextuelle Elemente. Zunächst bietet der Text, dessen frühe Fassung hier als Basis der Analyse dient, insgesamt eine - zumindest im Hinblick auf äußerliche Attribute - christlich geprägte Jenseits-sicht; so tritt etwa der Apostel Petrus in der Funktion des "Pfortners des Himmelreichs" (bzw. des Paradieses) auf, ein Bild, das gleichzeitig verfremdet wird:

Петр-Апостол, старик,
 что-то долго возился с засовом
 И кряхтел, и ворчал,
 и не смог отворить - и ушел.

Die heißersehnte Öffnung der Tore des Paradieses findet also trotz der Anwesenheit des Apostels, der ja die Schlüssel zum Himmelreich verwaltet, zunächst nicht statt; stattdessen entdeckt das lyrische Ich vor dem Eingang Hundespuren:

Вон следы песьих лап, -
 да не рай это вовсе, а зона! ...
 Все вернулось на круг -
 И Распятый над кругом висел.

Das Paradies entpuppt sich als riesiges Konzentrationslager, die darin Eingang Begehrenden als Gefangenentransport. Der dritte Vers variiert die der Bibel entsprechende Wendung "возвращаться на круги своя", (wörtl.: 'auf seine Kreise zurückkehren', 'alles beginnt wieder von vorn' (Koh 1,6¹), indem bei V. der Gekreuzigte über dem - nun konkreten, materialisierten - Kreis hängt (Vers 4 des Zitats). Derselbe Erlöser erscheint einige Strophen später in einer für ihn unwürdigen Position:

Не к Мадонне прижат
 Божий сын, а к стене, как холоп.

Der Text stellt die Existenz eines paradiesischen Jenseits insgesamt in Frage und illustriert anhand der zitierten Beispiele, daß auch die biblischen Figuren in die Grausamkeit der postmortalen Szenerie einbezogen werden (Christus steht "an der Wand", also vor seiner Erschießung). Welch hohen Stellenwert für V. der Einsatz des Wortspiels an sich, unabhängig von dessen Inhalt, gehabt hat, mag die Stelle

¹Im russischen Original: "и возвращается ветер на круги свои" (Екк 1,6).

Пойду не спеша, -

Вдруг Апостол вернет, остолоп

illustrieren, welcher in einer späteren, gleichfalls gesungenen Fassung die Verse

Это Петр-святой.

Он апостол, а я остолоп

entsprechen. Ein gewisses Primat der poetisch-rhetorischen Virtuosität, möglicherweise nicht immer zugunsten der inhaltlichen Kohärenz, gilt wohl auch für intertextuelle Kunstgriffe, denn in einer Manuskriptvariante lesen wir etwa:

Неужели Христос для такого распятым висел?

Anhand einer Reihe von Bildern und Zitaten wird die Lehre vom jenseitigen Heil in Zweifel gezogen. Im Unterschied zu dem u. 2.1.3.1. analysierten Chanson О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ steht das hier bei der Rezeption entstehende Christusbild jedoch nicht in Widerspruch zu den kanonischen Texten. Es ist das literarisierte Christusbild des Autors, der mit РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ versucht, eine Antwort auf die ihn immer deutlicher beschäftigende Frage nach dem jenseitigen Leben zu finden.

V.s zunehmendem Interesse an Todes- und Jenseitsvorstellungen entspricht die Beschäftigung mit der Frage nach dem Sinn des Lebens einerseits, nach dem Prozeß des Alterns andererseits. Beide Themen illustriert der Autor mit Zitaten, die ihm offensichtlich helfen, die Fragestellung komplexer und intensiver zu formulieren.

Zunächst wird die Frage diskutiert, ob in diesem Leben wirklich alles nur eitel, *vanitas vanitatum*, sei (russ. "суета сует", ein auf Koh1,2 zurückgehender Ausdruck, bei V. jedoch ohne direkten Bezug darauf); sie bildet das Leitmotiv des Texts "Мне судьба до последней черты, до креста..." (1978). Während in der vierten Strophe das lyrische Ich noch behauptet, daß für den Hofnarren nur kleinliche Sorgen existieren -

Повторю, даже в образе злого шута.

Но - не стоит предмет, да и тема - не та,

Суета всех сует - все равно суета, -

hat sich das lyrische Ich zu Ende des Textes dazu durchgerungen, sein Schicksal zu akzeptieren; es ist zur Erkenntnis gekommen, daß nicht alles sinnlos ist:

Если все-таки чашу испить мне судьба,

Если музыка с песней не слишком груба,

Если вдруг докажу, даже с пеной у рта,

Я уйду - и скажу, что не все суета!

Der in Vers 1 des Vierzeilers angeschnittene Dialog mit der Bibel erhält aus dem Munde (bzw. hier der Feder) V.s eine weitere intertextuelle Dimension, wird man doch an den Beginn der Ljubimovschen Hamlet-Inszenierung erinnert. Dort singt V., mit einer deutlich eindringlicheren Stimme als in vielen Chansons, das Gedicht "Гамлет" von B.Pasternak, mit den Versen

Если только можно, Авва, отче,
Чашу эту мимо принеси.

Der Rezipient, der V. in dieser Rolle gesehen hat und nun das Gedicht "Мне судьба..." liest, eines der mutigsten und kritischsten in V.s Gesamtwerk, erkennt unweigerlich im lyrischen Ich Facetten der beiden Figuren Christus und Hamlet.

Dieser Text ist also noch von einer gewissen optimistisch-versöhnlichen Grundstimmung geprägt; dasselbe Zitat, wenn auch in schwächerer Thematisierung und Strukturierung, finden wir im selben Jahr 1978 im in Paris entstandenen Chanson ФРАНЦУЗСКИЕ БЕСЫ:

Все в этой жизни суета, плевать на префектуры [...]

Diesen Schluß, dessen Aussage in einer Manuskriptvariante in der Form "Все в этой жизни суета, а также префектуры" auf die Polizeibehörde ausgedehnt ist, zieht allerdings ein deutlich vom Autor abgesetztes lyrisches Ich, eine Figur, die sich betrunken in Pariser russischen Restaurants herumtreibt und von Dämonen umringt ist.¹ Da das Zitat weder im Rahmen der Strophe noch des Texts eine zentrale Funktion einnimmt, wäre es unbegründet, daraus eine Entwicklung im Werk V.s ableiten zu wollen.

Auch im 1979 in den USA entstandenen Textentwurf "Слева бесы, справа бесы." thematisiert V. die Erscheinung von Dämonen.² Diese umringen die Ich-Figur in der ersten Strophe; in der zweiten Strophe fragt sich das lyrische Ich, wohin "uns" ("нас с тобою") diese Teufel wohl bringen werden, und es stellt schließlich in der abschließenden Strophe die Frage nach dem Sinn des Lebens. Bei deren Beantwortung dieser Frage flüchtet es in Zitate; dabei werden zwei völlig heterogene Prätexte nebeneinander gestellt:

¹Die Publikation dieses Texts in der Zeitschrift *Эхо* (3.1978,6) legt - durch die Wahl der Interpunktionszeichen (Doppelpunkt, gefolgt von Anführungszeichen) -

[...] хихикал по-французски:
"Все в этой жизни суета,
Плевать на префектуры".

- dieses Zitat dem "französischen Dämon" in den Mund.

²Entgegen verschiedentlich in Diskussionen geäußerten Meinungen sehe ich *im Text* weder inter- noch hypertextuelle Bezüge zu Dostoevskijs *Бесы*.

Что искать нам в этой жизни?
 Править к пристани какой?
 Ну-ка Солнце, ярче брызни!
 Со святыми упокой.

Vers 3 der zitierten Strophe ist einem Ende der 30er und Anfang der 40er Jahre populären Lied, dem *Марш физкультурников*, wörtlich entnommen, reflektiert also den soz-realistischen (künstlichen) Optimismus jener Jahre, während Vers 4 einem liturgischen Gesang entstammt, der ausschließlich zum Gedenken an Tote gesungen wird und etwa als "Ruhe seiner Seele mit den Heiligen" wiedergegeben werden kann. Hier haben wir den bei V. sonst seltenen Fall einer "Polyphonie gleichberechtigter Stimmen" (Bachtin) vor uns, welche der Autor uns in Form von These (Optimismus) und Antithese (Pessimismus) dialektisch präsentiert. Er geht dabei von der Vertrautheit des Lesers mit beiden Prätexten aus, rechnet also mit der Möglichkeit von Assoziationen, wodurch er folgerichtig die Formulierung einer (individuellen) Synthese dem Rezipienten überlassen kann.

Auch die Ich-Figur des Textes "Меня опять ударило в озноб..." (1979) aus demselben Jahr fühlt sich, hier von einem einzigen Feind, verfolgt:

Он кислород вместо меня глотает.

Он не двойник и не второе "я" -
 Все объясненья выглядят дурачки -
 Он плоть и кровь, дурная кровь моя!
 Такое не приснится и Стругацким.

Die *Science-fiction* Utopien der Brüder Strugackij sind für V.s lyrisches Ich der Inbegriff des Horrors, das *Non plus ultra* des Unerträglichen. Dieser unerwartete Vergleich einer Peinigung mit fantastischer Literatur, vollzogen von einer zu Tode gequälten fiktiven Figur, wirkt - trotz seines möglichen autobiographischen Hintergrunds¹ - für den Rezipienten zunächst humorvoll verfremdend, nicht zuletzt deshalb, weil es sich bei den phantastischen Texten der Strugackijs um bewußt irrealen Situationen handelt. Daß die Erlebnisse des lyrischen Ich die populären *Science-fiction*-Inhalte an Unerträglichkeit übertreffen sollen, ist eine beabsichtigt komische Hyperbel, die den Vergleich ihrerseits irreal erscheinen läßt.

In einem politisch relevanten und brisanten Text aus den späten 70er Jahren beleuchtet V. die Haltung seiner Generation gegenüber der in den

¹S. dazu die Passagen zu V.s Drogenabhängigkeit im Kapitel "Leben und Werk" (1.1.5.).

60er Jahren heraufziehenden politischen Eiszeit und läßt dabei die sowjetischen Interventionen in Budapest und Prag nicht unerwähnt. In der Schlußstrophe etabliert der Autor einen Dialog mit einem Gedicht Aleksandr Błoks:

И нас, хотя расстрелы не косили,
Но жили мы, поднять не смея глаз.
Мы тоже дети страшных лет России -
Безвременье вливало водку в нас.

("Я никогда не верил в миражи...", 5,1-4)

Vers 3 dieser Strophe ist - unter Einfügung des Wortes "тоже", das die Intertextualität gleichsam markiert - wörtlich einem 1914 entstandenen Gedicht Błoks entnommen. Bei Blok bildet die von V. übernommene Stelle ebenfalls den dritten Vers eines jambischen Vierzeilers mit alternierender Klausel:

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы - дети страшных лет России -
Забуть не в силах ничего.

Auf Grund der formalen Ähnlichkeiten werden Assoziationen erleichtert, V.s Text und Błoks Prätext rücken näher aneinander. So wirkt Błoks Thema - das Gedächtnis, der Zwang, sich als in einem entscheidenden historischen Augenblick Geborener an alles zu erinnern - auf V.: auch er spricht von der Fähigkeit seiner Generation, der Gefahr zu begegnen ("Но мы умели чувствовать опасность/ Задолго до начала холодов", 4,1-2), doch habe diese Generation sich ihrer Verantwortung entzogen und die zeitlose Gegenwart ("безвременье") habe nach und nach ihr Gedächtnis durch Alkohol zerstört. V. greift in diesem Text indirekt, durch den Bezug zu Blok, ein in den letzten Jahrzehnten vor allem in der Opposition vieldiskutiertes Thema auf, den Verlust des historischen Bewußtseins im russischen Volk, ohne dabei den Schlüsselbegriff - "память"¹ - explizit zu nennen.

Das Thema des Alterns (s. auch 1.1.5.) wird im Spätwerk zweimal angesprochen und in beiden Fällen mit O.Wildes Figur des Dorian Gray illustriert. Das frühere Beispiel ist dem Gedichtentwurf "Стареем, брат, ты говоришь..." (zw. 1973 u. 1978) entnommen:

¹Dieser später von nationalistischen Organisationen vereinnahmte und entwürdigte Begriff war einer der wichtigsten Begriffe in der Auseinandersetzung zwischen Dissidenten und Regimetreuen. Wie sehr auch V. als Mensch diesem Thema verbunden war, mag man an der Antwort V.s auf die Frage, "Чего хочешь добиться в жизни?" ablesen: "Чтобы помнили, чтобы везде пускали" (abgedruckt in ПС2,219, meine Herv.; s.a. unter 1.1.3.1.).

Стареют все - и ловелас,
И Дон Жуан, и греи [...]

Aus M. Vladys Erinnerungen wissen wir, daß V. mit zunehmendem Alter zusehends unter der schwindenden Jugendlichkeit litt, was die Auswahl der in den beiden zitierten Versen erwähnten literarischen Prototypen verständlich macht. Sowohl der in Rußland zum Inbegriff des Frauenverführers gewordene Hauptheld aus Richardsons Roman *Clarissa, or the History of a Young Lady*¹, Lovelace, dessen Name in der Form "ловелас" (nach Vasmer² volksetymologisch zu "ловить", 'fangen') in die russische Sprache einging, wie auch die Figur des Don Juan, inkarnieren Erfolg bei Frauen, während Dorian Gray, dessen Wunsch, nicht zu altern und das Leben in seiner jugendlichen Frische zu genießen, hier für den Traum von der ewigen Jugend steht. Wenig später, im unvertonen Zyklus ДВЕ ПРОСЬБЫ (1980), beruft sich ein ebenfalls stark autobiographisch beeinflusstes lyrisches Ich auf denselben Gray:

Чту Фауста ли, Дориана Грея ли,
Но чтобы душу дьяволу - ни-ни!

Das Ich des V.schen Textes setzt Dorian Grays Aufgabe seiner Seele zur Erfüllung seines hedonistischen Wunsches nach ewiger Jugend dem Faustschen Pakt mit dem Teufel gleich, wobei das lyrische Ich beide Arten der Auslieferung der Seele ablehnt. Außerdem tritt der Text mit dem Gedicht "Стареем, брат..." in Dialog, in dem das lyrische Ich erkennt, daß Dorian Gray durch den Verkauf seiner Seele keineswegs dem Altern - und somit dem Tod - entkommen konnte.

Eines der deutlichsten Beispiele dafür, wie ein Text mit Hilfe eines Zitats gleichsam leitmotivisch ausgerichtet werden kann, bietet der Beginn des letzten längeren Chansons, das V. schrieb:

Шел я, брел я, наступал то с пятки, то с носка, -
Чувствую - дышу и хорошею...
(ГРУСТЬ МОЯ, ТОСКА МОЯ, 1980)

Es genügt, sich den Kontext des Mandel'stamschen Prätextes in Erinnerung zu rufen, um darin das Motiv der Todesahnung einerseits, des Lebenswillens andererseits zu erkennen:

Я должен жить, дыша и большевая,
и перед смертью хорошея,
еще побьгть и поиграть с людьми.
("Стансы", 3, 1935)

¹In Rußland übersetzt unter dem Titel *Кларисса Гарлоу*.

²M.Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, пер. О.Н.Трубачева, т.2, М.: Прогресс 1967, 509.

Im Unterschied zu vielen anderen, punktuellen Bezügen handelt es sich hier um eine das gesamte Chanson berührende Textbeziehung, sodaß in diesem Fall nicht nur das Erkennen des Zitats, sondern auch die Kenntnis des Kontextes der Quelle sowie des biographischen Hintergrunds des Gedichts erforderlich ist.¹ Auf dieselben Verse Mandel'stams hatte V. übrigens bereits sieben Jahre zuvor ohne globale Motivation in "Штурмит весь вечер..." zurückgegriffen.

Es ist leicht zu erkennen, daß das lyrische Ich vor allem in der letzten Phase von seinem Autor in vielen Fällen nur noch schwer zu trennen ist. Dies hängt wohl mit V.s berechtigter Vorahnung seines Todes² zusammen, die ihn veranlaßte, immer häufiger die eigene Stimme, die eigene Weltsicht in den poetischen Texten erkennbar werden zu lassen, und sie so für die Nachwelt zu fixieren. Trotzdem wurden diejenigen Texte, die eine allgemeinere Deutung des lyrischen Ich zulassen und nicht explizit an die Person V.s gebunden sind, im Rahmen dieses Kapitels besprochen, und nur jene Lieder und Gedichte in einer eigenen Gruppe zusammengefaßt, deren Ich durch greifbare Hinweise mit V.s Person zu identifizieren ist. Diese Texte, deren intertextuelle Elemente unter 2.1.4. besprochen werden, werden "Texte mit quasi-autobiographischem Ich" genannt, wobei der Zusatz "quasi-" darauf hinweisen soll, daß auch hier nicht der Autor über sich selbst spricht, sondern der Autor ein Ich über sich sprechen läßt.

2.1.3.4. Exkurs: "Irrtümer" Vysockijs?

Verschiedene Publizisten haben sich immer wieder dazu bemüht gefühlt, in V.s Bildsprache und Idiomatik "Ungenauigkeiten" ("неточности"), "Schlampereien" ("небрежности"), Schwachstellen ("огрехи") oder Fehlschläge ("просчеты") zu bemängeln. Den Startschuß zu derartiger Kritik gab der Artikel "Без микрофона" von L.Lavlinskij aus dem Jahre 1982 ab³, dem die vier zitierten Charakterisierungen übrigens entnommen sind. Die Ironie des (Kritiker-)Schicksals wollte es, daß die vom Verfasser gewählten Beispiele sämtlich Texten entnommen sind, deren Ich entweder eine Rolle oder aber einen deutlich vom Autor abgesetzten lyrischen Sprecher darstellt; autobiographische Texte bzw. Texte mit einem dem Autor nahestehenden lyrischen Ich blieben auffälligerweise von

¹Vgl. dazu den Kommentar zu diesem Gedicht in: Осип Мандельштам, *Собрание сочинений в 3 тт.*, т.1, Washington: Межд. лит. содружество ²1967, 523-526.

²Vgl. 1.1.4.1.

³Л.Лавлинский, "Без микрофона" [Rez. von Нерв81], *Литературное обозрение* 1982.7, 50-55.

Lavlinskijs Feder verschont. So wirft der Kritiker V. vor, einer seiner Figuren den Vulgarismus "ей глубоко плевать, какие там цветы" in den Mund gelegt zu haben. Ohne Argumente anzuführen, fügt Lavlinskij hinzu, so könne nur der Autor selbst, nicht aber seine Figur sprechen. Unter den im Artikel angeführten Beispielen befindet sich auch V.s Vers "Вперед и вглубь! Мы будем на щите!", mit welchem V. bekanntlich aus der Perspektive der Bergleute spricht (Chanson ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО, s. 2.5.4.2.). Lavlinskij wirft dem Autor vor, die Wendung "быть на щите" mit einer anderen, nämlich "поднять на щит" ('jemanden auf den Schild heben, d.h. zum Anführer machen, zum Leitbild erklären', in weiterer Folge auch 'loben, hochpreisen') verwechselt zu haben - dies habe V. nach Meinung Lavlinskijs ausdrücken wollen. Der Ausdruck "на щите" gehe jedoch auf die antike Devise "Со щитом или на щите" zurück und bedeute nichts anderes als 'getötet, gefallen'¹. Nach Plutarch handelt es sich dabei um die Abschiedsworte spartanischer Mütter an ihre in den Kampf ziehenden Söhne, die sich darauf bezogen, daß die Krieger aus dem Kampf entweder als Überlebende mit ihrem Schild zurückkehrten, oder aber auf dem Schild vom Schlachtfeld getragen und so nach Hause gebracht wurden.² V. habe also, so Lavlinskij, eine Aussage im Sinne des Phraseologismus "поднять на щит" beabsichtigt, jedoch durch die Vermischung zweier Wendungen (also eine Katachrese) eine seiner Intention konträre Aussage produziert.

Selbst unter der wenig wahrscheinlichen Annahme, V. habe diese doch relativ verbreitete Wendung nicht gekannt, hätte der Kritiker in einem der Bergwerksthematik gewidmeten Lied die Verwendung von Fachtermini vermuten müssen. Schon bei oberflächlicher Kenntnis einiger den speziellen Berufssparten gewidmeten Texte - und eben dies ermöglicht sogar der vom Kritiker rezensierte Band *Нерв81* - kann man erkennen, daß V. den jeweils entsprechenden Fachjargon der von ihm literarisierten Berufsgruppen beherrscht und immer wieder auch kreativ verwendet.³ Im vorliegenden Fall wählt V. den fachspezifischen Ausdruck "щит" zur Bezeichnung des Trittbretts im Aufzug, auf dem die Kumpel in die Grube einfahren, bzw. im Chanson aus der Grube ausfahren werden. Der zitierte Vers wäre demnach mit "Nur vorwärts, hinunter! Wir werden (nachher) wieder auf dem Brett hochfahren!" zu übersetzen, wobei zweifellos so-

¹Zu einer ausführlichen Besprechung dieser Wendung s. Ашукин/Ашуккина, *Крылатые слова*, 324.

²S. ebda.

³Stellvertretend für andere Beispiele sei hier an die auf den Soldatenjargon zurückgehenden Wendungen "Надя с шоколадом" (aus dem Chanson РАЗВЕДКА БОЕМ) und "делать варшаву" (aus dem Chanson ФОРМУЛИРОВКА) erinnert.

wohl die Wendung "поднять на щит" wie auch das erwähnte geflügelte Wort bei der Dekodierung mitassoziiert werden können. Außerdem begeht der Kritiker Lavlinskij hier einen Fehler, vor dem er selbst warnt - die Identifizierung des Autors mit seinem Helden. Im Chanson sprechen Bergarbeiter, von denen man - im Unterschied zu V. - durchaus annehmen kann, daß sie den Ausdruck "быть на щите" ausschließlich in bezug auf ihre Lebensumstände verwenden, sich also eher mit Hilfe ihres Berufsjargons ausdrücken, als in intertextuellen Kunstgriffen. Der von Lavlinskij gegen V. erhobene Vorwurf des Irrtums muß also an den Kritiker rückadressiert werden, umso mehr als derselbe Artikel mit denselben Verirrungen im Jahre 1986 in unveränderter Form in einem Auswahlband Lavlinskij's noch einmal abgedruckt wurde.¹

Ähnliche Vorwürfe, wenn auch in relativierter und weniger apodiktischer Form, entnehme ich einer Fußnote des Artikels "Смысл плюс смысл" von V. Novikov², in der zwei - wie der Autor meint - "offensichtliche Lapsus" V.s mit "Verschiebungen im Sprachbewußtsein" erklärt werden. Die erste Beobachtung betrifft folgende Passage aus dem Chanson ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА (1973):

(Зина:) А тот похож - нет, правда, Вань, -
На шурина - такая ж пьянь. [...]

(Ваня:) Послушай, Зин, не трогай шурина:
Какой ни есть, а он - родня. [...]

Das zweite Beispiel entnimmt Novikov dem Chanson ПЕЧНЯ О МАСКАХ (1971), in dem das erzählende Ich eine maskierte Gesellschaft beschreibt:

Сосед мой слева - грустный арлекин,
Другой папач, а кажлый третий - дурень.

Indem Zina einen Verwandten "шурин" ('Schwager, *Bruder der Frau*') nennt und im anderen Fall im Lied ПЕЧНЯ О МАСКАХ ein trauriger Harlequin ("грустный Арлекин") auftritt, wo dieser doch lustig zu sein habe (der traurige Clown ist Pierrot), würden "die gewohnten Beziehungen zwischen Zeichen und Sinn zerstört". Nun wissen wir aber zum ersten, daß einerseits seltene Bezeichnungen von Verwandtschaftsbeziehungen mit der Auflösung der traditionellen Dorfgemeinschaft in Vergessenheit geraten sind (auf diesen Aspekt weist Novikov selbst hin), und andererseits Verwandtschaftsbezeichnungen innerhalb einer

¹Л.Лавлинский, *Мета [sic] времени, мера вечности. Статьи о современной литературе*, М.: Худ. лит. 1986, 71-88.

²В.Новиков, "Смысл плюс смысл", in: В.Н., *Диалог*, М.: Современник 1986, 205.

Familie oft bewußt undifferenziert verwendet werden - schließlich werden der Großvater oder die Tante von der *ganzen* Familie mit "дедушка" bzw. "тетя" bezeichnet, also auch von Familienmitgliedern, die zu den erwähnten Personen in einem anderen Verwandtschaftsverhältnis stehen. Insofern kann es sich im zitierten Fall *realiter* durchaus um Zinas Bruder handeln, den sie angesichts der maskulin dominierten Sprachregelung eben als "шурин" bezeichnet. Der zweite von Novikov zitierte Fall ("Грустный Арлекин") ist etwas anders gelagert, verdient jedoch meiner Meinung nach nicht die Bezeichnung "Lapsus": Ich verstehe ihn als ein bewußtes Infragestellen von übernommenen Maskenbildern.

Auch auf der lexikalischen Ebene wird V. oft unüberlegt ein unachtsamer Umgang mit der russischen Sprache unterstellt. So wurde am ersten V.-Symposium im Februar 1988 in Moskau am Vorwurf Vanjas an Zina, "тебе шитья пойдет аршин", kritisiert, "аршин" sei weniger als ein Meter und daher eine geringe Stoffmenge. Dabei wurde geflissentlich übersehen, daß das Publikum V.s sich nicht aus Philologen und Literaturkritikern zusammensetzte, sondern aus Vanjas und Zinas, denen die Semantik dieses Längenmaßes, ebenso wie diejenige des Wortes "шурин" oder die Rollenverteilung der zitierten Figuren, längst nicht mehr bewußt ist. Ähnlich kritische Äußerungen hörte ich an anderer Stelle über den Vers "В замки врезаются ключи": Das Verbum "врезаться" könne man mit dem Agens "замки" verbinden ("замки врезаются в шкафы" - 'Schlösser werden in Schränke eingesetzt', wörtlich 'eingeschnitten'), doch keinesfalls würden Schlüssel in Schlösser eingesetzt ("врезаются"). Dem kann man entgegenhalten, daß hier unterschiedliches Sprachmaterial kontaminiert wird, wodurch eine originelle, organische Metapher entsteht.

Es scheint, daß die Spezifik des literarischen Chansons, insbesondere die schnelle, lineare Dekodierung durch das Publikum, das - im Unterschied zu Lesern von Gedichten - zumindest im Fall von Konzerten über keine Möglichkeit eines Rückgriffs auf frühere Textpassagen verfügt, derartige "ungenauere" Sprachverwendungen begünstigt. Ob der von Jurij Levin anlässlich einer Diskussion ad hoc vorgeschlagene Terminus "Sprachgeste" ("языковой жест") zur Charakterisierung derartiger Phänomene geeignet ist, sei hier in den Raum gestellt.

Zusammenfassend muß betont werden, daß es sich bei genauer Prüfung bei den meisten vermeintlichen Irrtümern V.s um *skaz*-artige Kunstgriffe handelt, die entweder den Sprecher, den geistigen Horizont einzelner Figuren oder die geschilderte Situation insgesamt charakterisieren, auch wenn dies, aus unterschiedlichen Gründen, nicht immer und nicht von allen Rezipienten erkannt werden muß.

2.1.4. INTERTEXTUALITÄT IN TEXTEN MIT QUASI-AUTOBIOGRAPHISCHEM ICH.

Texte, deren lyrisches Ich vom Autor selbst mit Hilfe verschiedener biographischer Hinweise als "Vladimir Vysockij" entziffert wird, setzen in V.s Werk erst in der dritten Phase¹ ein. Einen autobiographischen Hinweis, nämlich die Erwähnung - und Thematisierung - des Alters V.s, findet man freilich schon im frühen Lied "На возраст молодой мой не смотри" von 1963, doch bleibt hier immer noch die Möglichkeit offen, den Sprecher als abstraktes, lyrisches Ich zu sehen. Auch in diesem, in seiner Aussage unklaren Achtzeiler weist der Autor durch eine Bibelreferenz über die Grenzen des Textes hinaus:

На возраст молодой мой не смотри,
И к молодости нечего цепляться.
Христа продал Иуда в тридцать три,
Ну а меня продали в восемнадцать.

Христу-то легче - он-то верить мог [...]

Aufgrund des fragmentarischen Charakters dieses Entwurfs ist es unmöglich festzustellen, in welchem Ausmaß V. seine eigene Person mit Christus vergleicht, bzw. ob es sich bei diesem Entwurf um eine der vielen Masken handelt, durch die der Barde um diese Zeit zu seinem Publikum sprach. Die (bewußt?) primitive Aussage von Vers 2,1 legt eben diese Möglichkeit - ein Zitieren durch den Filter einer Maske - nahe.

Ein Großteil der autobiographischen Texte gehört zu jener Gattung von Gedichten, die man gelegentlich als "Gebrauchslyrik", also zu einem bestimmten Anlaß geschriebene Werke, bezeichnet.² Im Fall der Chansons V.s engt sich so der Zuhörerkreis ein, wodurch deren Dekodierbarkeit, insbesondere was Anspielungen auf private Ereignisse betrifft, stark erhöht wird. So finden wir in Chansons, die V. anlässlich von Geburtstagen von Bekannten und Kollegen, vorwiegend Regisseuren, schrieb, eine Fülle von intertextuellen Zitaten, deren verbale wie nonverbale Prätexte im Umfeld der "Moskauer Theaterszene" angesiedelt ist, wobei sich die vorliegende Arbeit auf die Analyse von greifbaren verbalen Textzitataten beschränken soll. Das früheste Beispiel dafür ist der Text "Вот вы докатились до сороковых..." (1967), den V. anlässlich der Feier zum 40. Geburtstag des Regisseurs des "Sovremennik"-Theaters, Oleg Efremov, sang. Neben zahlreichen Anspielungen auf Ereignisse im damals

¹S. das unvertonete Gedicht "Маринка, слушай, милая Маринка..." (1968).

²Zum paratextuellen Aspekt dieser Texte s. ausführlich u. 2.2.

jungen und avantgardistischen "Sovremennik" findet man im Schlußvers des Textes eine nicht zeitgebundene Allusion:

У вас впереди еще много высот:
Король оказался не голый.

Dieser Vers erfüllt für den Rezipienten eine doppelte Funktion: er verweist einerseits auf Andersens Märchen "Des Kaisers neue Kleider" (russ.: "Новое платье короля"), andererseits lenkt er die Aufmerksamkeit des Rezipienten - und der wichtigste Rezipient ist in diesem Fall der Adressat des Chansons - auf die Tatsache der Existenz eines autobiographischen Ich hin, das, wenngleich es bisher im Hintergrund gestanden ist, nun mit einer Wertung der Tätigkeit des Jubilars in Erscheinung tritt.

In der Schlußstrophe des schon im Kapitel zur Werkbiographie V.s erwähnten Gedichtes "Маринка! Слушай, милая Маринка! ..." (1969), in welchem die Geliebte mit dem "Blauen Vogel" Maeterlincks verglichen und diesem gegenübergestellt wird¹, dienen Mandel'stams Verse

Все перепуталось, и сладко повторять:
Россия, Лета, Лорелея
(Декабрист, 1917)

als Vorlage, wenn es heißt:

Поэт и слово долго не стареют.
Сказал: Россия, Лета, Лорелея.
Россия - ты и Лета, где мечты.
Но Лорелея - нет. Ты - это ты.

Ähnlich wie im Gedicht "Люблю тебя сейчас..." (1973)² scheint sich auch in diesem Fall die Nulldistanz des - emotional bis zum äußersten engagierten - Autors zu dem von ihm geschaffenen Ich auszuwirken. Ganz wie die Referenz auf Puškin bewegt sich der Dialog mit Mandel'stam hier auf der Ebene eines kindlich-naiven Verständnisses: Für das verliebte Ich ist Rußland in Marina und dem Fluß des Vergessens personifiziert; dagegen ist der Vergleich Marinas mit der Lorelei für das Ich nicht akzeptabel, wohl aber offensichtlich der banale und unpoetische Schluß "ты - это ты". Auch der Rückbezug zum Prätext des Zitats ist keineswegs einsichtig. Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß V. den Text nicht vertonte und auch offensichtlich jeden Versuch unterließ, ihn zu publizieren oder durch Rezitation publik zu machen.

Dasselbe gilt für den 1971 entstandenen, ebenso autobiographischen wie intimen Text "Общеприемлемые перлы...", in dem V. sich auf sein

¹S.u.1.1.3.

²S.u.2.1.3.2.

Christusalter bezieht und außerdem seine Liebe zur im Text genannten Marina mit einem weiteren Puškin-Zitat illustriert:

Хочу в тебе, в бою, в траншее
Погибнуть в возрасте Христа.

А ты совсем не виновата -
Наверно, нет других путей.
Люблю тебя любовью брата,
А может быть, еще сильнеей.

Auf welches Ereignis V. mit den ersten beiden Versen der Schlußstrophe anspielt, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; möglicherweise handelt es sich um eine Demarche M.Vladys, um das Erscheinen der ersten gemeinsamen Schallplatte V.s und Vladys (=das Thema des Textes) zu ermöglichen; oder aber es ist der Entschluß M.Vladys, die Präsidentschaft der Gesellschaft France-URSS zu übernehmen. Dem veränderten Zitat aus *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН* ("Я вас люблю любовью брата, И, может быть, еще нежнеей") kommt wohl nur punktuelle Funktion zu; der herablassende, ja mitleidsvoll ablehnende Ton des Prätexts, mit dem Evgenij auf den Brief Tatjanas antwortet, wird, ebenso wie die Puškinsche Ironie, durch das isolierte Zitat nicht in den V.schen Text mitübernommen.

Man weiß aus der Folkloristik, daß verschiedene Tabubereiche wie Teufel, Tod u.a. durch sprachliche Abweichungen verschleiert werden können, wodurch den angesprochenen Themen ihre Bedrohlichkeit genommen wird. Es scheint, daß, zumindest in der Alltagsrede, literarischen Zitaten eine ähnliche verharmlosende Funktion zukommt. Ein derartig gelagertes Beispiel scheint mir in der Schlußstrophe des M.Vlady gewidmeten Gedichts "Я верю в нашу общую звезду..." vorzuliegen, wenn V. einen Unfall in der Gegend der "Maisons Laffitte" heraufbeschwört, jenem Ort also, an dem M.Vlady ein Haus besitzt:

Пусть в районе Мезона Лаффитта
Упадет злополучный "Скайлаб"
И судьба всех обманет - "Финита!"
Нас она обмануть не смогла б.

Die auf die *Commedia dell'Arte* zurückgehende Redensart "Finita la commedia" kennt V. wohl aus jenem Text, den er bereits im Chanson "А ну-ка, пей-ка..." zitiert, nämlich Lermontovs *Герой нашего времени*, wo Pečorin den Tod Grušnickijs mit diesen Worten kommentiert¹, auch wenn das Zitat bei vielen Rezipienten mit Leoncavallos *Bajazzo* in

¹S.u.2.1.1.2.1.

Verbindung gebracht wird. Diese Anleihe wirkt bei V. wie eine Markierung der Hinwendung zur "fremden" Kultur, die in drei von vier Reimwörtern der zitierten Strophe vertreten ist. Insbesondere stellt das Reimwort "Finita" den Bezug der Idee des Todes zum Wohnort M. Vladys her, als dessen Antithese schließlich das einzige russische Reimwort ("не смогла б") wirkt.

Im ebenso deklariert autobiographischen, jedoch geradezu "anti-intimen"¹ Text "Я все вопросы освещу сполна ...", in dem der Autor sogar über seine "französische Frau russischer Herkunft" spricht, antwortet das von Journalistenfragen gequälte lyrische Ich auf die Frage, was der Autor wohl mit einer bestimmten Frage in diesem oder jenem Lied gemeint habe, wie folgt:

Ответ: "Во мне Эзоп не воскресал,
В кармане фиги нет - не суетитесь, -
А что имел в виду - то написал, -
Вот - вывернул карманы - убедитесь!"

Der erste Vers, der weniger intertextuellen Charakter hat, als vielmehr sich auf die Wendung "говорить эзоповским языком" bezieht, faßt bereits die Antwort zusammen: Ich spreche nicht in Gleichnissen, belehre nicht wie ein Fabeldichter, sondern schreibe das, was ich sagen will, direkt aufs Papier. Die Verse 2-4 variieren eigentlich nur dieses Thema, wobei V. im Vers 3 indirekt auf Lev Tolstojs berühmten Ausspruch über die Aussage seines Romans *Anna Karenina* bezug nimmt.²

Es ist bezeichnend, daß im autobiographischen Text *par excellence*³, der БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, Verweise auf literarische Texte vollends fehlen: in V.s Kindheit überwog zunächst die grausame Wirklichkeit des Lebens, sprich des Krieges. Der einzige Bezug auf einen Text ist die schon im Kapitel zur Biographie (1.1.1.) erwähnte Nennung des Abtreibungsverbotserlasses aus dem Jahre 1936, von dem V. mittels seines Ich-Erzählers behauptet, er verdanke ihm das Leben. Diese Erwähnung, unabhängig von ihrem Realitätsbezug, ist ein Musterbeispiel für eine

¹V. kritisiert in diesem Text die journalistische Neugier, die nicht einmal vor "Fragen über das Schlafzimmer" zurückschreckt.

²"Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала." (Brief an N.N.Strachov vom 23. April 1876, s. Л.Н.Толстой, *Полное собрание сочинений*, т.62, М. 1953, 268). Auch die in diesem Brief formulierte Polemik gegen die zeitgenössischen Kritiker findet eine Parallele im besprochenen Gedicht V.s.

³Vgl. andere Titel dieses Chansons: БАЛЛАДА О МОЕМ ДЕТСТВЕ, БАЛЛАДА О МОЕМ СТАРОМ ДОМЕ НА ПЕРВОЙ МЕЩАНСКОЙ УЛИЦЕ В ГОРОДЕ МОСКВЕ, mit denen V. dessen Autobiographizität unterstreicht.

Rückwirkung eines Zitats auf seinen Prätext: Wenn heute der zitierte Erlaß in anderem Zusammenhang zur Sprache kommt, wird er vielfach im Lichte von V.s БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, also unter einem neuen, veränderten Blickwinkel gesehen.

Ein wahres Meisterwerk von Anspielungen sowohl auf Texte wie auch auf Ereignisse bot V. seinem Lehrer Jurij Ljubimov zu dessen 60. Geburtstag im Dezember 1977 ("Ах, как тебе родиться подфартило!..."). Einige Zitate und Anspielungen, die sich auf Texte bzw. Geschehnisse rund um die Aufführungen (von Texten) beziehen, sollen hier kurz besprochen werden.

Es sei vorweggenommen, daß bereits die Refrainzeile "Скажи еще спасибо, что живой" (und deren Variationen) ein intertextuelles Zitat eines frühen V.-Textes darstellt, und zwar des mit dem Vers "Подумаешь, с женой не очень ладно ..." beginnenden Chansons¹. Zwar dürfte V. mit diesem Verweis kaum den pessimistischen Ton jenes Chansons heraufbeschwören wollen, wohl aber kann nicht ausgeschlossen werden, daß V. Assoziationen zum Inhalt des zitierten ersten Verses und zum darin angesprochenen Unbehagen der Ich-Figur über sein gemeinsames Leben mit der Ehefrau evozieren wollte. Dabei ist zu bedenken, daß zu einer derartigen Rezeption unter den an der Geburtstagsfeier anwesenden Gästen vor allem einige Freunde V.s in der Lage gewesen sein dürften, während Ljubimov selbst, der V.s Lieder nach eigenen Aussagen² eher schlecht kannte, diesen Bezug wohl kaum hergestellt haben dürfte.

Nachdem V. in der Eröffnungstrophe bekennt, Ljubimov um dessen Geburtsjahr, welches auch dasjenige des Sowjetstaates ist, zu beneiden, widmet er eine Strophe den Jugendjahren seines Freundes und Lehrers:

В шестнадцать лет читал ты речь [Var.: читал письмо]

Олеши,

Ты в двадцать встретил год тридцать седьмой.

Теперь иных уж нет, а те - далече, -

Скажи еще "спасибо", что живой.

Der erste Vers drückt aus, daß Ljubimov schon früh mit kritischen Gedanken Andersdenkender, wie sie in der Rede Jurij Olešas am ersten sowjetischen Schriftstellerkongreß 1934 formuliert wurden, Bekanntschaft machte und von derartigen Haltungen geprägt wurde.³ Indirekt stellt V.

¹Andere Autozitate V.s werden u. 2.1.5. gesondert behandelt.

²Eine diesbezügliche Aussage machte Ljubimov mir gegenüber anlässlich eines Gesprächs im Frühjahr 1982 in Moskau.

³Die Rede Olešas findet man in: *Первый всесоюзный съезд писателей 1934. Стенографический отчет*, М.: Худ. лит. 1934 (Reprint М.: Сов. пис. 1990), 234-236. Einen *Brief* Olešas an den Kongreß konnte ich nicht ausfindig machen.

damit das Lebenswerk Ljubimovs, die Schaffung des Taganka-Theaters, in die Tradition der kritischen Einstellungen zur Sowjetdiktatur. Vers 3 zitiert eine Zeile aus *Evgenij Onegin*, die ihrerseits auch bei Puškin eine Anspielung enthält: "далече" bedeutete schon damals "Sibirien", "Straflager"; beim ersten Teil dieses Verses denken außerdem wahrscheinlich die meisten Hörer des Chansons auch an politisch bedingte gewaltsame Todesarten.¹ Im folgenden bezieht sich die Refrainzeile auf den im Taganka-Theater gern gesehenen und für das Schicksal dieses Theaters wichtigen Dramatiker Nikolaj Ėrdman (dessen uvulares "r" V. beim Vortrag der entsprechenden Strophe imitierte), auf Ljubimovs "späten Erstling", die Inszenierung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (der - so der Subtext der Refrainstrophe - noch immer im Repertoire ist und von der Zensur trotz langer Schwierigkeiten nicht verboten werden konnte), auf die Dramatisierung dreier Novellen von Fedor Abramov unter dem gemeinsamen Titel *Деревянные кони*, auf mehrere Zwischenfälle im Theater, auf die Inszenierung von Gor'kij's *Мать* und anderes mehr. Zwei Stellen seien herausgegriffen:

Мужайся, брат, твой Кузькин трижды ранен,
И все-таки, спасибо, что живой.

Läßt man die mir von einem V.-Fan mitgeteilte Beobachtung, bei den Wunden Kuz'kins könnte V. einen Eishockeyspieler namens Kuz'kin aus der Moskauer CSKA-Mannschaft gemeint haben, außer acht, finden wir im zitierten Abschnitt ganze vier intertextuelle Referenzen: Zunächst ist mit Kuz'kin die Dramatisierung von Boris Možaevs Novelle *Из жизни Федора Кузькина* gemeint, die in der überarbeiteten Fassung ebenso wie die Inszenierung den Titel *ЖИВОЙ* erhielt - darauf spielt (zweitens) in diesem Fall das letzte Wort der Refrainstrophe an.² Drittens weisen die Wunden Kuz'kins auf die Schwierigkeiten hin, die Ljubimov erleben mußte, als er versuchte, für dieses Stück bei den Kulturbehörden eine Aufführungserlaubnis zu bekommen und dabei scheiterte. Die letzte Anspielung befindet sich am Beginn des zitierten Zweizeilers und ist zugleich die subtilste: Sie besteht darin, daß V. zumindest in einer der erhaltenen Aufnahmen das erste Wort als "мужайся" sang, also eindeutig auf den Familiennamen des im Theater ebenfalls äußerst beliebten Autor des

¹Die Frage, ob dies auch bei der zeitgenössischen Puškin-Rezeption der Fall war, ist hier bedeutungslos und kann daher ausgeklammert werden.

²Im Einklang mit V.s Manuskript halte ich es für nicht angebracht, diesen Bezug schon im Text durch eine Großschreibung des Wortes *живой* - wie verschiedentlich zu lesen - hervorzuheben; schließlich verzichtete V. auch beim Vortrag des Liedes auf eine Hervorhebung dieses Wortes, etwa durch Variierung der Stimmhöhe, Absetzen vor dem Wort oder ähnliche Mittel.

Stücks, Boris Možaev, hinwies. Schließlich bleibt noch die Erwähnung einer ähnlich gelagerten Anspielung in den Versen

Не огорчайся, что не едет "Мастер" -

Скажи еще "мерси", что он живой,

mit welcher V. das Verbot des Kulturministeriums, die Dramatisierung des Bulgakov-Romans *Мастер и Маргарита* anlässlich des damals bevorstehenden Paris-Gastspiels des Taganka-Theaters aufzuführen, meint. Die variierte Refrainzeile erinnert an den mildernden Umstand, daß die Aufführung wenigstens in Moskau, wenn auch selten, gezeigt werden durfte.

Puškins *Маленькие трагедии* wirken ein weiteres Mal als Prätext, wenn V. im Gedicht "Мой черный человек в костюме сером..." die Figur des Schwarzen Mannes aus *Моцарт и Салиери* aktualisiert und mit dem Schicksal des autobiographischen Ich in Verbindung setzt:

Мой черный человек в костюме сером,

Он был министром, домуправом, офицером,

Как злобный клоун он менял личины

И бил поддых, внезапно, без причины.

Der "Schwarze Mann", der den Dichter in den Gestalten eines "Ministers, Hausmeisters, Offiziers" verfolgt, wird durch seinen Prätext als Todesbringer identifiziert, den es zu fliehen oder zu bekämpfen gilt. V. spricht damit jene sowjetischen Machthaber und Befehlsausführer an, die ihm besonders in den letzten Lebensjahren das Dasein wo immer nur möglich erschwerten und die er nun auch in bezug auf ihren Charakter beleuchtet: "в костюме сером", also grau, farblos, charakterlos. Da es sich beim analysierten Text um ein Gedicht mit mehreren literarischen Querverbindungen handelt, ist es nicht ausgeschlossen, daß dieser Ausdruck von den Rezipienten auch mit dem auf Leonid Andreev zurückgehenden geflügelten Wort "Некто в сером, (именуемый Он)" assoziiert wird, das zur Bezeichnung einer rätselhaften, undurchschaubaren Figur verwendet wird.¹

In einem der letzten autobiographischen Texte, dem M. Šemjakin gewidmeten Entwurf "Как зайдешь в бистро-столовку ...", variiert V. eines der bekanntesten Turgenev-Zitate:

Как хороши, как свежи были маки,

Из коих смерть схимичили врачи.

¹S. Ашукин/Ашукина, *Крылатые слова*, 233.

Während im bei Turgenev "Как хороши, как свежи были розы" lautenden Prätext, der seinerseits auf Mjatlev zurückgeht¹, die (blühenden) Rosen die längst verflossene Blütezeit des Lebens symbolisieren und so der Vers üblicherweise als Erinnerung an die weit zurückliegende Jugend zitiert wird, entdeckt man in V.s Text die schon mehrfach analysierte konkretisierende Zerstörung einer literarischen Folie: Die Mohnblumen stehen hier ausschließlich in ihrer direkten Bedeutung als Rohstoff für Narkotika, insbesondere Opium, das V., wie inzwischen bekannt ist, immer wieder von Ärzten aus seiner Bekanntschaft erhielt. Der zweite Vers spielt auf dieses Faktum an und drückt gleichzeitig jene Gewißheit des bevorstehenden Todes aus, die sich bei V. seit 1979 abzeichnete. Daher ist für die zitierte Strophe als unmittelbarer Prätext weniger ein Vers von Mjatlev oder von Turgenev anzunehmen, sondern vielmehr das den Vers thematisierende Gedicht "Классические розы" von Igor' Severjanin (1925), das diesen Vers in Vergangenheit, Gegenwart und in der letzten Strophe in variiertes Form auch in die Zukunft wie folgt einbettet:

Но дни идут - уже стихают грозы.
 Вернуться в дом Россия ищет троп ...
 Как хороши, как свежи будут розы,
 Моей страной мне брошенные в гроб!

Die Vermutung eines Verweises auf diesen Text wird durch die Tatsache gestützt, daß Severjanins Text in erster Linie durch dessen Vertonung in der Interpretation Aleksandr Vertinskijs bekannt wurde, sodaß neben der thematischen auch eine gattungsmäßige Affinität des Zitats zu seinem unmittelbaren Prätext besteht.

2.1.5. INTERTEXTUALITÄT INNERHALB VON VYSOCKIJS WERK (AUTOZITATE).

2.1.5.0. Parallelen und Autozitate.

Die Bewertung einer textlichen Übereinstimmung innerhalb des Werks eines Autors als bewußte Bezugnahme auf einen früher entstandenen Text oder als bloße Wiederverwendung eines Ausdrucks, Bildes, Vergleichs o.ä. verlangt einerseits eine genaue Werkkenntnis, andererseits aber auch eine richtige Einschätzung des Bekanntheitsgrads der jeweiligen Texte. Darüberhinaus ist es notwendig, die spezifische Situation mündlich realisierter Literatur zu berücksichtigen: Elemente aus anderen Chansons

¹Vgl. I.S.Turgenev, "Стихотворения в прозе" (1882) bzw. P.P.Mjatlev, "Розы", (1835), s. Ашукин/Ашукина, *Крылатые слова*, 156.

können vom Publikum nur dann als Rückverweise dekodiert werden, wenn die Zuhörer mit den Prätexten vertraut sind, mit anderen Worten, diese bereits mehrmals gehört haben. Die früheren Chansons bilden in diesem Fall einen Teil des für den Autorsänger wie das Publikum gemeinsamen kulturellen Hintergrunds, der variiert, persifliert, paraphrasiert oder verfremdet werden kann, kurz, der sich für einen Dialog anbietet.

Aus diesem Grund ist das Vorkommen von Redewendungen und Wortkombinationen, wie z.B. "черт в ступе"¹, "места укромные"², "лечь на дно"³, "Арктика с Антарктикой"⁴, "натянутый канат"⁵, "закусить удила"⁶, "Спасите наши души"⁷ und einiger anderer in zwei verschiedenen Texten keineswegs ein intertextueller Akt, sondern eine - in einigen Fällen vielleicht zufällige - Mehrfachverwendung sprachlichen Materials durch den Autor, wie wir es auch von anderen Autoren kennen. Wenn V. die Chansons ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ und КАНАТОХОДЕЦ (beide 1972) mit ähnlichen Versen beginnt ("Я вышел ростом и лицом..." bzw. "Он не вышел ни званьем, ни ростом..."), so bezieht er sich keinesfalls im einen auf das andere⁸, sondern verwendet höchstens die ihm geeignet erscheinende Wendung "выходить/выйти ростом" in zwei Versen seines poetischen Werks.

Bilden die eben zitierten Übereinstimmungen Grenzfälle, die vermutlich in keinem Bezug zueinander stehen, findet man - vor allem beim Studium der im Manuskript verbliebenen Texte - eine Reihe von identischen Versen oder Versgruppen. So heißt es im Text "Когда я отпою и отыграю ..." von 1973:

Эй! Кто стучит в дубовые ворота
Костяшками по кованым скобам?

Da V. diesen Text nicht vertonte, konnte er Elemente daraus in anderen, zur Publikumspräsentation bestimmten Werken verwenden, ohne diese "Doubletten" auszuweisen oder funktional zu belasten. Die Doppel-

¹In ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ und einem Manuskriptentwurf.

²In БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ und einem Manuskriptentwurf.

³In "Сыт я по горло..." und "Мой друг уехал в Магадан".

⁴In УТРЕННЯЯ ГИМНАСТИКА und "Пока вы здесь...".

⁵In ГОРИЗОНТ und КАНАТОХОДЕЦ.

⁶In "Что сегодня мне суды и заседания..." und БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ. Außerdem in zwei weiteren Texten, wo es sich allerdings um ein echtes Autozitat handelt, s. unter 2.1.5.1.

⁷In ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР und СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ.

⁸Da beide Texte etwa zur gleichen Zeit entstanden, könnte auch nicht entschieden werden, welcher sich auf welchen bezieht.

verwendung betrifft das für den Film *Единственная дорога* (UdSSR-Jugoslawien, 1974) geschriebenen Lied "В дорогу! Живо!...":

Зачем стучимся в райские ворота
Костяшками по кованым скобам?

Derartige Übereinstimmungen sind vor allem in Texten anzutreffen, deren Entstehungszeit zusammenfällt oder nur geringfügig auseinanderliegt. So findet der zweite Teil der Strophe

Без шипов не рождаются розы,
В урожаях бывает урон.
Но, как веники, хлещут березы
По наследию мрачных времен.

aus den Entwürfen für das verbotene Stück *Живой*¹ eine fast wörtliche Entsprechung im berühmten Chanson *БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ* (beide Texte - 1968):

И хлещу я березовым веничком
По наследию мрачных времен.

Zwischen den beiden Texten vermißt man jegliche strukturelle Gemeinsamkeit sowie jeglichen bewußten Bezug aufeinander.

Ein anderes Beispiel einer Doppelverwendung bildet der Vers

И ветер дул, с костей сдувая мясо,²

der sowohl im Chanson *ПОЖАРЫ* (1978), wie auch in dem kaum bekannten, Vadim Tumanov gewidmeten Lied "В младенчестве нас..." (beide 1978) auftaucht. Auch die Verwendung des Namens "Катя" bzw. "Катерина" in zwei Chansons des *Blat*-Zyklus³ bezieht sich nicht auf dieselbe fiktive Person und stellt kaum eine Verbindung zwischen den beiden Liedern her.

2.1.5.1. Echte Autozitate und -allusionen.

In diesem Kapitel sollen textliche Übereinstimmungen und Bezugnahmen analysiert werden, die nur durch die Kenntnis des Prätexts dekodiert werden können und einen realen Bezug zwischen den beiden beteiligten Texten etablieren.

2.1.5.1.1. Phasen II-III.

Das wohl markanteste Beispiel eines innerhalb des Werks situierten Verweises betrifft mehrere eigene Prätexte und ist zugleich auch das früheste Beispiel dieser Art. Es ist dem bereits im Kapitel zu den Rollen-

¹S. dazu unter 2.1.4.1.

²Im zweiten Text in der Form "А ветерсдул(...)".

³"Катерина, Катя, Катерина..." und "Весна еще в начале...".

gedichten in anderem Zusammenhang besprochenen Chanson "Наверно я погиб..." (1966) entnommen und beschreibt die Versuche der männlichen Ich-Rolle, das Herz der von ihm verehrten Dame zu erobern:

Какие песни пел я ей про север дальний
Я думал: вот чуть-чуть - и будем мы на "ты",
Но я напрасно пел о полосе нейтральной -
Ей глубоко плевать, какие там цветы.

Я спел тогда еще - я думал, это ближе -
про счетчик, про того, кто раньше с нею был [...]

V. bezieht sich im dritten und vierten Vers auf sein Chanson О НЕЙТРАЛЬНОЙ ПОЛОСЕ (1965), in dem von im Niemandsland wachsenden wunderschönen Blumen die Rede ist. Diese Blumen führen im Prätext zu einem Grenzzwischenfall mit Menschenopfern; und es ist daher nicht verwunderlich, wenn das Herz der Geliebten angesichts der Schilderung einer derartigen, von Männern dominierten Welt mit ihren grausamen Regeln nicht erweicht wird. Aber auch die jeweilige Thematik der weiteren Chansons, die der junge Barde aus seinem Repertoire zitiert, führt nicht zum gewünschten Erfolg: mit dem bereits im ersten Vers erwähnten Chanson über den "fernen Norden" könnte БОДАЙБО (1961), ПОПУТЧИК (1966) oder ein ähnliches Lied zur Lagerthematik angesprochen sein, während die Texte, die der Ich-Sprecher als für die Frau vertrauter empfindet, "Твердил он нам: моя она..." (1964, mit dem Refrain "А счетчик 'шелк' да 'шелк' да все равно,/ В конце пути придется рассчитаться") und ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ (1962) zwar tatsächlich der Situation des Rollen-Ich - dem Liebesweibchen, dem Kampf um die Gunst der Frau - näher stehen, jedoch die selbe, grausame Ethik des "блатной мир" reflektieren.¹ Die Zitate haben also einerseits die Funktion, die Gedankenwelt des Rollen-Ich zu charakterisieren und es in sozialer Hinsicht zu situieren, andererseits machen sie eben die Rollen-Sicht des Autors deutlich: hier singt eine fiktive Figur über Texte von V., denselben V., der eben dem Publikum gegenüber diese fiktive Figur spielt. Gleichzeitig weist V. auf die Nähe der Rolle zu sich selbst hin und unterstreicht mit ihrer Hilfe die Tatsache, daß seine Lieder bereits 2-3 Jahre nach ihrer Entstehung - zumindest für die Adressaten des Chansons "Наверно я погиб..." - zu einem zitierfähigen kulturellen Element geworden sind.

In einem Manuskript aus dem Jahre 1967 ("Что сегодня мне суды и заседанья...") heißt es in der ersten Strophe:

¹Vgl. dazu 2.5.5.1.

У меня приехал друг из Магадана,
Так какие же тут могут быть дела.

Schon diese Stelle ist ein deutlicher Hinweis auf das 1965 entstandene, nicht zuletzt dank offizieller Kritik¹ zu großer Berühmtheit gelangte "Lied über den Freund" (ПЕСНЯ О ДРУГЕ), dessen Titelfigur nach Magadan reist:

Мой друг уехал в Магадан -
Снимите шляпу, снимите шляпу.
Уехал сам, уехал сам -
Не по этапу, не по этапу.
Не то, чтоб другу не везло,
Не чтоб кому-нибудь назло,
Не для молвы, что, мол, чудак,
А просто так, а просто так.²

Der aus Magadan gekommene Freund wird vom Publikum, das zu jener Zeit zum Grobeil aus Freunden und nahen Bekannten V.s bestand, mit jenem Freund identifiziert, der "nicht im Gefangenentransport" nach Magadan fuhr; für Eingeweihte handelt es sich in beiden Fällen um V.s Jugendfreund Igor' Kochanovskij, dem die beiden Texte auch gewidmet sind. Durch den Hinweis im früheren der beiden Lieder, daß der Freund "einfach so" nach Magadan fuhr, wird diese Stadt im Fernen Osten implizit mit den sibirischen und fernöstlichen Straflagern in Verbindung gebracht, worauf auch im zweiten Text hingewiesen wird:

У меня приехал друг из Магадана!
 Попрошу не намекать! Что за дела!

Schließlich habe der Freund - im realen Leben immerhin der Autor des populären Liedes *Бабье лето*³ - aus Magadan zwei Koffer voller Gedichte mitgebracht, wie es in der Schlußstrophe heißt: "gut, daß jemand da ist, der ihn abholt". So ist ПЕСНЯ О ДРУГЕ zugleich ein Text über die Freundschaft, über ein anderes Lied und über die Lager im sowjetischen Fernen Osten.

Im Chanson "Ты идешь по кромке ледника...", das V. 1969 zum Gedenken an den verunglückten sowjetischen Alpinisten Michail Chergiani schrieb, erkennt man einen durchgehenden thematischen Bezug zu früheren Liedern V.s zum Bergthema, in erster Linie zum Chanson ПАС-

¹S. Г.Мушта, А.Бондарюк, "О чем поет Высоцкий?", *Сов. Россия*, 31.5.1968.

²Das Chanson (urspr. "Мой друг уедет...") wurde in dieser, späten Variante bekannt.

³Die Autorenschaft dieses Liedes wurde mehrmals irrtümlich V. zugeschrieben, so z.B. in ПРБ77,1,8 oder durch die Aufnahme in Ту-56. Über die Entstehung des Liedes s. Игорь Кохановский, "Клены выкрасили город...", *Лит. Россия*, 20.3.1987, 12, 7.

СТРЕЛ ГОРНОГО ЭХА (1974) - einer Personifizierung der Berge, der Felsen, der Steine. Abgesehen vom im Manuskript verwendeten Titel К ВЕРШИНЕ, der später, vermutlich irrtümlich, für ein anderes Chanson der ersten französischen Schallplatte Verwendung fand, bezieht sich V. explizit auf das oben erwähnte frühe Chanson, wenn es heißt:

Ветер по ущельям разносил
Эхо гор, как радиосигналы.

Außerdem etabliert V. mit diesem Chanson einen Dialog zu einer paratextuellen Aussage. In Konzertkommentaren, mit denen V. andere Chansons aus dem "alpinen Zyklus" einzuleiten pflegte, zitierte er wiederholt die russische Volksweisheit, nach der ein Kluger nicht in die Berge gehe, sondern diese umgehe.¹ Mit dieser Redensart, die V. immer wieder als falsch hinstellte, wird im vorliegenden Text bewußt polemisiert:

Ложь, что умный в гору не пойдет! -
Ты пошел, ты не поверил слухам.

Am Beispiel dieses Texts sollte gezeigt werden, wie bewußt V. mit Hilfe anderer, eigener Texte seinen Chansons neue Dimensionen verlieh, da ohne die Berücksichtigung dieser Querverbindungen bei der Rezeption des Textes ein wichtiges Element verloren ginge. Es kann also davon ausgegangen werden, daß die Zuhörer der Endsechziger Jahre diese Beziehungen tatsächlich herstellten.

2.1.5.1.2. Phasen IV-V (Mai 1973 bis Juli 1980).

Die übrigen von mir ermittelten Autozitate betreffen die letzten Lebensjahre und wirken in den jeweiligen Texten als punktuelle Rückschau auf das eigene Lebenswerk. An erster Stelle sei hier einer der wichtigsten Texte V.s überhaupt, seine monumentale Jenseitsvision РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ (1978), genannt und besprochen, in deren Schlußstrophe zwei Verweise auf eigene Textstellen zu erkennen sind:

В грязь ударю лицом,
завалюсь после выстрела набок.
Кони просят овсу,
но пора закусить удила.
Вдоль обрыва, с кнутом,
по-над пропастью пазуху яблоч
Я тебе привезу,
ты меня и из рая ждала.

Der zweite Vers nimmt - in der Variante "Кони просят овса, но и я закусил удила" noch deutlicher - einen Vers des 1973 entstandenen

¹Eine Variante eines Kommentars zu diesem Chanson findet man u. 2.2.3.6.

Chansons "Я из дела ушел..." auf, in dem sich sowohl Pferd als auch Reiter von nicht näher genannten Zwängen befreien:

Конь падет подо мной, но и я закусил удила¹ [...]

Das im Russischen geläufige Bild vom Durchbeißen des Gebisses (am Zaumzeug) hat V. schon mehrfach verwendet, teils in bezug auf das lyrische Ich, teils in bezug auf Pferde. In einem Text von 1967 heißt es bereits "Мчусь галопом, закусивши удила", in der БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ (1975) "Хорошо, если конь закусил удила". Auch im Fall der РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ wollte V. zunächst das Bild eindeutig auf die Pferde beziehen, wie die folgende Manuskriptvariante verdeutlicht:

Веселее коням гнать от мест этих гиблых, прозяблых.

Не наелись овсу, но бегут, закусив удила.

Der Entschluß, in der Schlußstrophe das Ich ins Zentrum des Textes zu stellen, führte jedoch offensichtlich zu einer Umdeutung dieser Stelle, was V. schließlich durch die wörtliche Bezugnahme (Zeilen 5-6 der zit. Strophe) auf das Chanson КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ aus dem Jahr 1972 unterstrich. Auch dieser Text ist also eher ein Text über den von den Pferden gejagten Ich-Helden, als über die Pferde (wie dies der Titel an sich nahelegt):

Вдоль обрыва, по-над пропастью, по самому по краю

Я коней своих нагайкою стегаю - погоняю, -

Что-то воздуху мне мало, ветер пью, туман глотаю [...]

И я коней напою,

И я куплет допою [...]

Mit der Übernahme des inzwischen berühmt gewordenen Beginns der КОНИ bringt der Autor in den Text der РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ das Element der Eile, des Gehetzseins auf dem "Weg zur letzten Ruhestätte", wie es in КОНИ heißt, in den Text ein und bezieht sich so auf jenen Text, der 1972 bereits viel von dem vorwegnahm, was V. in den letzten Lebensjahren deutlich verspürte und auch auszudrücken vermochte.

Im stark autobiographischen Text "Мой черный человек..." (1979 oder 1980) bezieht sich V. ein weiteres Mal², wenn auch in geringerer Referenzialität³, auf sein frühes Lied "Подумаешь, с женой...":

И я немел от боли и бессилья

И лишь шептал: - Спасибо, что живой.

Der philosophische Grundton des Texts, sein radikaler Pessimismus, läßt den Prätext des Zitats, der seinerseits eine ausweglose Situation und

¹ Bzw., in einer Variante, "я уже закусил удила".

² Erstmals im Chanson "Ах, как тебе родиться...", s. 2.1.4.1.

³ Im Sinne Pfisters, s. 2.0.3.

Weltsicht vermittelt ("Кому сказать спасибо, что живой?"), noch als relativ neutrale Aussage erscheinen, während mögliche Assoziationen mit dem zwei Jahre früher entstandenen Geburtstagslied für Ljubimov, in welchem dieselbe Wendung als Refrain verwendet wird, geradezu Hoffnung erzeugen. Die nun noch einmal zitierte Wendung ist ebenso charakteristisch für V.s Sprache, wie der ganze Text bestrebt ist, Bilanz über das Leben und vor allem die Situation im Jahre 1979 zu ziehen, die für den Dichter wenig Anlaß zu Optimismus gab.

Welchen Stellenwert Bezugnahmen auf das eigene Werk einnehmen können, mag die Tatsache verdeutlichen, daß sogar die Abschiedszeilen des Dichters drei in ihrer Struktur völlig heterogene Autoreferenzen aufweisen. In der zweiten Strophe vergleicht der Autor seine Rückkehr zu seiner Frau Marina mit der Rückkehr der Schiffe aus seinem Chanson *КОРАБЛИ* (1966):

Вернусь к тебе, как корабли из песни,
Все помня, даже старые стихи.

("И снизу лед...", 1980)

Im zitierten Lied kommen zwar die Schiffe trotz widriger Wetterverhältnisse zurück, nicht aber diejenigen (Menschen), welche man am dringendsten braucht ("Возвращаются все, кроме тех, кто нужней"). Das lyrische Ich der *КОРАБЛИ* verspricht, vor Ablauf eines halben Jahres zurückzukehren, läßt aber offen, ob dies tatsächlich geschieht.¹

Der zweite der zitierten Verse kann als ein Bekenntnis des reifen Dichters zu seinen frühen Liedern, für die er oft mit Vorwürfen bedacht wurde, aufgefaßt werden. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, daß der Autor diese als "стихи" bezeichnet, während er einen Vers zuvor von einem in der Sowjetunion anerkannten und auf Schallplatte erschienenen Chanson lediglich als "песня" spricht. Diese implizite Wertung steht im Einklang mit Konzertkommentaren der 70er Jahre, in denen sich V. immer wieder zu seinem Frühwerk bekannte und sogar verschiedentlich Potpourris aus seinem *Blat*-Zyklus zum besten gab.

Der dritte Verweis in den Abschlußzeilen betrifft V.s Gesamtwerk, auf das der Dichter sich dereinst vor dem Allmächtigen berufen wolle:

Мне есть что спеть, представ перед всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед ним.²

¹Eine Assoziation mit Bloks Gedicht "Девушка пела в церковном хоре" (mit dessen Vers "О всех кораблях, ушедших в море"), auf den mich H.Jaksche hinwies, ist zwar möglich, doch sicher nicht intendiert. Dazu konnte ich sie bei keinem meiner russischen Informanten bestätigt finden.

²Die Kleinschreibung der sich auf Gott beziehenden beiden Wörter entspricht dem Manuskript (s. dessen Faksimile-Reproduktion am Beginn des Bandes ЯКВ88).

Und auch hier, in seinen letzten zwei Zeilen, sprengt V. die Grenzen des eigenen Textes, indem er seine Person in Beziehung zu den Schlußversen von Majakovskijs Poem *Во весь голос* stellt, wo die Idee der Rechtfertigung des Dichters durch sein Werk bereits formuliert ist:

Я подыму,
 как большевистский партбилет
 Все сто томов
 моих
 партийных книжек.

V. schließt also mit einer Parallele, die den punktuellen Charakter, der ihr im zitierten Gedicht zukommt, bei weitem überschreitet: Majakovskij war für V. wohl der wichtigste Autor, jene Figur, die auch seinem Charakter, zumindest auf den ersten Blick, am nächsten stand - der Schreier auf den Plätzen, der dem Volk Zugewandte, der Übertreiber, der kühne Reimer. Die Problematik dieser Parallele wäre das Thema einer eigenen Arbeit.¹

¹Es sei nicht unerwähnt, daß mir seit Ende 1989 eine von V. Lebedev und E. Kulikov (vgl. deren Notiz "Что привлекло нас во Владимире Высоцком?", *Русская речь* 1988.1, 155-159) zusammengestellte, unkommentierte Sammlung von in V.s Werk verwendeten literarischen Zitaten zur Verfügung steht, die jedoch nur in bezug auf einige wenige Beispiele Eingang in die überarbeitete Fassung der vorliegenden Untersuchung fand. Eine geplante gemeinsame Herausgabe dieser Arbeit kann derzeit aus Gründen, die nicht bei mir liegen, nicht realisiert werden.

2.2. PARATEXTUALITÄT BEI VYSOCKIJ.

2.2.0. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Unter Paratextualität versteht Genette alle Beziehungen eines Textes mit seinem Paratext; er zählt zu den Paratexten "Titel, Untertitel, Zwischentitel, Vorwörter, Nachwörter, Hinweise oder Warnungen für den Leser (*avertissements*), Vorbemerkungen usw.; Randbemerkungen, Bemerkungen am unteren Seitenende, Schlußbemerkungen; Epigraphe; Illustrationen; Bitten, etwas einzufügen, Klappentext, Umschlag und zahlreiche andere Arten von zusätzlichen Signalen, mögen sie nun vom Autor oder jemandem anderen stammen [...]"¹. Es handelt sich also beim Paratext um die "pragmatische Dimension des Werks"², die im übrigen, laut Genette, für den Leser in all ihren Facetten nicht immer zugänglich sei.

1987 erscheint zu diesem Thema vom selben Autor eine umfangreiche Monographie unter dem Titel *Seuils*, dt. 'Schwellen', in dem die oben aufgezählten Paratexte analysiert werden.³ Ungeachtet der 500 hochinteressanten und ins Detail gehenden Seiten bezeichnet Genette seinen Beitrag als "eine Einführung und Ermunterung zur Untersuchung des Paratextes", die "noch dazu ein unvollständiges Inventar der Elemente" liefere.⁴ Die Ergebnisse der Monographie sind jedoch für die vorliegende Arbeit insofern nur in wenigen Punkten von Bedeutung, als sich Genette ausschließlich auf Lese-Literatur bezieht, also auf gedruckt vorliegende Werke, deren paratextuelles Inventar wesentlich reicher als jenes des Chansons ist.

So sind Klappentexte bzw. Waschzettel, Name des Autors, Zwischentitel, Mottos, Vorwörter, Inhaltsverzeichnisse, Randbemerkungen, Fußnoten im Chanson unmöglich; sie können allenfalls vom Herausgeber bei der Publikation des Texts als Gedicht im nachhinein angefügt werden. Da das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung jedoch auf dem Funktionieren der Chansontexte in ihrer ursprünglichen Kommunikationssituation, also zu Lebzeiten V.s, liegt, können diese nicht vom Autor stammenden (in Genettes Terminologie: allographen) Zusätze ausgeklammert werden. Als autographe paratextuelle Erscheinungen werden daher im folgenden *Titel* (einer oder mehrere pro Chanson) und *Widmungen*, sowie die verschie-

¹G.Genette, *Palimpsestes*, 9.

²Ebda.

³G.Genette, *Seuils*, Paris: Seuil 1987; deutsche Übersetzung: G.G., *Paratexte*, Frankfurt/New York 1989.

⁴Genette, *Paratexte*, 385.

denartigsten *Kommentare* des Autors und Interpreten bei der Darbietung seiner Chansons behandelt. Zu paratextuellen Erscheinungen, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden darf, zählen auch Kontaktmechanismen mit dem Publikum, wie die *Mimik*, die durch die Handhabung der Gitarre stark reduzierte *Gestik* des Interpreten, sowie die musikalische Umsetzung des Textes durch *Stimme* und *Gitarrenbegleitung*. Da die vorliegende Arbeit jedoch die Chansons und Gedichte im Hinblick auf ihre *textuellen* Merkmale untersucht und die Darbietung betreffende Momente nur fallweise Erwähnung finden, werden diese Elemente in die Analyse vorläufig nicht einbezogen; sie verlangen sowohl ein anderes Forschungsinventar¹, wie auch eine dem Forschungsgegenstand angepaßte Methode.

Bei den drei erwähnten paratextuellen Erscheinungen handelt es sich um *fakultative* Elemente, die im Unterschied zum *gesungenen* Textteil vom Interpreten in *gesprochener* Form vermittelt werden. Sowohl der Kommentar, wie auch die Titelnennung können von Gitarreakkorden begleitet werden, die jedoch kein konstitutives Merkmal des Paratexts bilden und entweder dem Einstimmen der Gitarre oder aber einer mehr oder minder beabsichtigten Schaffung der für das Chanson typischen Atmosphäre dienen. Aus diesem Umstand ergibt sich, daß der Titel - im Unterschied zum Text des Chansons - einer geringeren literarischen Verfremdung unterliegt und so ein Bindeglied zwischen Kommentar und Chanson bildet. Der Titel ist eine Art Januskopf des Chansons, da er einerseits den Kommentar fortsetzt, ergänzt oder vollendet, andererseits auf das (im Konzert folgende) Chanson hinweist und auf dieses vorbereitet.

Eine statistische Untersuchung von Fragen, wie z.B. nach der Häufigkeit der verschiedenen Titeltypen (Песня про..., Песня о..., Баллада о..., Песня + Subst. im Genetiv, Titel identisch mit dem ersten Vers oder den ersten Wörtern, Titel identisch mit der Refrainzeile), die ich anhand eines Korpus von 100 Liedern² durchführte, erschien zwar auf den ersten Blick interessant, muß aber aufgrund folgender Schwierigkeiten in bezug auf die Repräsentativität der untersuchten Werke in Frage gestellt werden:

1. Ich verfüge nicht über sämtliche Aufnahmen und Manuskripte, also nicht über alle Titelvarianten und Widmungen;
2. Viele Chansons sind mit mehreren Titeln und Widmungen dokumentiert, die jedoch keinesfalls als gleichwertig anzusehen sind - manche Titelnennungen sind schlicht als Irrtum des Autors, andere wieder als Zu-

¹v.a. Videoaufnahmen von Konzerten, die von V. nur in geringer Anzahl angefertigt wurden.

²Die Mitte der 80er Jahre erfolgte Zusammenstellung dieses Korpus erfolgte nach heute nicht mehr haltbaren Kriterien (Plattenpublikationen in der UdSSR und im Westen, Popularität nicht publizierter Chansons, festgestellt durch Fragebögen).

fallsprodukte zu bezeichnen, während Widmungen entweder auf die jeweilige Darbietung oder aber auf das Chanson bzw. das Gedicht insgesamt bezogen sein können,

3. Sowohl die Titel wie auch v.a. die Widmungen tragen unterschiedlichen Öffentlichkeitscharakter (als Extrembeispiele seien hier einerseits die Widmung "Марине" und am anderen Ende der Skala die Widmung "Всем женщинам, которые живут в других городах" genannt).

Aus diesen Gründen wurde auf die Auswertung der gesammelten Daten verzichtet, auch wenn die folgende Untersuchung und deren Ergebnisse mit diesen Daten in Einzelfällen verglichen werden.

2.2.0.1. Titel und Widmung im Chanson.

Da unter den Bedingungen einer mündlichen Darbietung von Titel und Widmung wesentliche Differenzierungsmöglichkeiten, wie graphische Gestaltung, Platzierung der Widmung auf einer eigenen Seite, etwa dem Schmutztitel eines Buches usw. wegfallen, ist die Abgrenzung zwischen Titel und Widmung im Falle von Chansons schwieriger, jedenfalls aber nach anderen Kriterien vorzunehmen. Die Problematik soll am Fall der zahlreichen Paratexte des Chansons "Кто кончил жизнь трагически..." kurz demonstriert werden. Während Ansagen wie "Поэтам и кликушам", "Выжившим поэтам", "Моим друзьям - поэтам", "(К) Поэтам" oder der zweite Teil der Ansage "О фатальных датах и цифрах, или Моим друзьям-поэтам" ohne weiteres als Titel gewertet werden können, da sie isoliert und mit der Intonation eines Titels gesprochen werden, handelt es sich bei der Ansage "Моим друзьям-поэтам посвященная песня о фатальных датах и цифрах" aufgrund des freien Anschlusses und der syntaktischen Unterordnung des Dativobjekts unter das im Nominativ stehende bezeichnende Substantiv песня um eine Widmung. "В подражание Булату Окуджаве" ist ein Teil des Titels des Okudžava gewidmeten Chansons ПРИТЧА О ПРАВДЕ. Die Ansage "Эта песня посвящена всем женщинам, которые живут в других городах" ist eine - okkasionale - Widmung des Chansons НОЛЬ СЕМЬ, das in einer anderen Aufnahme den Bediensteten des zentralen Moskauer interurbanen Telephonnetzes zugeeignet wird. Die Entscheidung, ob es sich um eine Widmung oder einen Titel handelt, muß also in nicht eindeutigen Fällen mit dem Vorhandensein von expliziten "Widmungs-Markern" wie "посвящается", "посвящено" gekoppelt werden.

2.2.0.2. Titel und Kommentar im Chanson.

Analoges gilt für die Abgrenzung von Titel und Kommentar. Anmerkungen des Autors, beim nächsten Lied handle es sich um ein Scherzlied

("шуточная песня"), ein Piratenlied ("пиратская песня"), ein Studentenlied ("студенческая песня") oder ein "antialkoholisches Lied" ("антиалкогольная"), können von diesem sowohl im Rahmen des Kommentars gemacht werden, wie auch zum Titel erhoben werden, z.B. mit der Anmerkung "Песня называется:...". Funktional stehen derartige Charakterisierungen durchwegs dem Kommentar näher als einem Titel, sie können jedoch formal oft nur schwer vom Titel getrennt werden (z.B. im Fall ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ АВТОЗАВИСТНИКА; ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ ПРО ЛЮБОВЬ В КАМЕННОМ ВЕКЕ) und werden daher im Chansonverzeichnis als Titel angeführt.

Am Rande des Kommentars befinden sich auch längere Titel einzelner Chansons, wie z.B. ПЕСНЯ О ЛЕТЧИКЕ, ВЕРНЕЕ О ПОГИБШЕМ ДРУГЕ ТОГО ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПОЕТ ЭТУ ПЕСНЮ В СПЕКТАКЛЕ "ЗВЕЗДЫ ДЛЯ ЛЕЙТЕНАНТА" oder das unter 2.2.1.2.2. genannte ПЕСНЯ О КОНЬКОБЕЖЦЕ-СПРИНТЕРЕ... (s. die Titeltabelle im Registerband), deren erstem Teil Titelfunktion zukommt, während der zweite Teil die Funktion des Kommentars übernimmt. Da eine solche Präsentation des Chansons von V. jedoch formal in den Rang eines Titels übergeführt wird, werden derartige Ansagen hier als Titel behandelt.

2.2.1. TITEL.

"Ein Titel soll die Ideen verwirren, nicht ordnen."
(Umberto Eco, *Nachschrift zu "Der Name der Rose"*)

2.2.1.0.

Die mir bekannten Untersuchungen zum literarischen Titel¹ betreffen fast ausschließlich Titel von zur Lektüre bestimmten Werken; zumeist sind es Untersuchungen zum Buchtitel. Unter den wenigen Arbeiten, die das Problem der Titelgebung und der Funktionen des Titel etwas allgemeiner stellen, wäre der Sammelband *Zur Textsemiotik des Titels*, sowie insbesondere der darin enthaltene Aufsatz "Semiotische Dimensionen des Titels" von H.J.Wulff², zu nennen. Am Ende der Arbeit zur Semiotik des

¹ Einen Großteil davon findet man in der Bibliographie von: *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik 1979, (=Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik E.V., Papmaks 12), daneben auch: E.В.Джанджакова, "О поэтике заглавий", in: *Лингвистика и поэтика*, под ред. В.П.Григорьева, М.: Наука 1978, 206-214 (mit Literaturangaben insbes. zum slawischen Raum).

²H.J.Wulff, "Semiotische Dimensionen des Titels", in: *Zur Textsemiotik des Titels*, 157-198.

Titels formuliert der Autor fünf Thesen, auf die bei der Besprechung des Titels bei V. fallweise zurückgegriffen werden soll: "Titel zu sein" ist nach Wulff eine "Funktion sprachlicher Einheiten"¹ (These 1), "'Titel' ist ein Relationsbegriff: der Titel steht in Bezeichnungs- oder Benennungsfunktion zu einem Text" (These 2), "'Titel' ist eine pragmatische Kategorie; außerhalb eines Verwendungskontexts bestimmter Art verliert eine sprachliche Wendung ihre 'Titelhaftigkeit'" (These 3), "'Titulieren' ist eine Textverarbeitungsoperation, die notwendig einen Sprecher/Hörer einschließt, der diese Operation durchführt" (These 4), "der 'Titel' wird - als Beginn einer Lektüre [im Fall des Chansons: des Anhörens] - von einem Leser umformuliert in Erwartungen an den Text" (These 5). Diese Thesen gelten auch für das Genre des Chansons, wenn auch mit einer Einschränkung für These 3: Der Verwendungskontext eines Titels vor einem Chanson ist situativ nicht eindeutig gegeben, da vor der Darbietung eines Chansons an dessen Stelle sowohl Widmungen wie auch Kommentare des Autors und Interpreten stehen können.

Im Einklang mit den erwähnten Thesen könne nach Wulff der Titel vier Grundfunktionen haben²: "er ist Name eines Textes", "er ist ein Index des Inhalts eines Textes", "er ist ein Indikator der Serie, zu der der Text gehört", "er hat Appellfunktion"³. Hierzu ist zu bemerken, daß im Falle des Chansons V.scher Prägung sämtliche vier Funktionen realisiert sein können, jedoch lediglich die Benennungs- und Appellfunktion als konstante Merkmale aufscheinen. Sowohl die zitierten Thesen wie auch die genannten Funktionen werden, wenn auch nur selten explizit, in die folgende Untersuchung einfließen.

Im folgenden werden in erster Linie Titel untersucht, die in Tonaufnahmen dokumentiert sind, während lediglich im Manuskript vorhandene Titel extra ausgewiesen werden. Dabei wird zu beachten sein, daß in einzelnen Fällen V. Lieder interpretierte, deren Entstehungszeit weit, in Extremfällen bis zu 18 Jahre zurücklag, sodaß sowohl Text, wie auch Titelwahl Veränderungen unterworfen werden konnten, die oft vom Zufall (Gedächtnislücken, *ad-hoc* Erfindungen u.ä.) bedingt sein konnten. Derartige Titel können daher nicht als gleichermaßen charakteristisch gewertet werden, wie die Standardtitel der jeweiligen Chansons, die in den Jahren nach deren Entstehung mehrfach in Tonaufnahmen dokumentiert sind. Als Beispiel für eine von der ursprünglichen Titelgebung abweichende Sekundärbenennung sei das unter dem Titel ФОРМУЛИРОВКА be-

¹Sämtliche Zitate ebda, 197.

²Ebda, 198.

³Wohl im Sinne Bühlers, also in unserem Fall als Signal für den Hörer.

kannt gewordene Chanson genannt, das V. in einer Aufnahme aus dem Jahre 1970 **ВОТ РАНЬШЕ ЖИЗНЬ** (=Beginn des ersten Verses) nennt.

2.2.1.1. Zur Entwicklung der Titel im Werk Vysockijs.

2.2.1.1.1. Der *Blat*-Zyklus.

Wenn wir die Titelgebung chronologisch verfolgen, stellen wir fest, daß V. in der ersten Schaffensphase seine Chansons in der Mehrzahl der Fälle entweder überhaupt nicht, mit den ersten Worten des Textes, oder mit dem ersten Vers benannte. Einschränkend sei festgestellt, daß für jene Lieder, für die kein Titel überliefert ist, dies in einigen Fällen durch die Tatsache bedingt sein kann, daß die Aufnahme erst nach einer möglichen Titelnennung durch den Autor einsetzt; man kann aber annehmen, daß solche Fälle nur einen unbedeutenden Teil dieser Gruppe darstellen. Keinen Titel kennen wir z.B. für die Chansons "То была не интрижка...", "Я любил и женщин и проказы...", "Катерина, Катя, Катерина...", "Ну, о чем с тобою говорить...", "Так оно и есть...", "Мой друг уехал в Магадан...", "Эй, шофер, вези...", "Вот главный вход...", "За меня невеста...", "У нас вчера с позавчера...", "Передо мной любой...", "Сколько лет, сколько лет...", "В этом доме большом...", "Нам вчера прислали...", "Помню, я однажды...", während in den folgenden Liedern der Titel mit den ersten Wörtern oder dem ersten Vers identisch ist (genannt wird der Titel): **ЧТО ЖЕ ТЫ, ЗАРАЗА; Я ЖЕНЩИН НЕ БИЛ ДО СЕМНАДЦАТИ ЛЕТ; КРАСНОЕ, ЗЕЛЕНОЕ; Я БЫЛ СЛЕСАРЬ ШЕСТОГО РАЗРЯДА; ПРАВДА, ВЕДЬ, ОБИДНО; ТЫ УЕХАЛА; О НАШЕЙ ВСТРЕЧЕ; ВСЕ УШЛИ НА ФРОНТ; Я В ДЕЛЕ; Я БЫЛ ДУШОЙ ДУРНОГО ОБЩЕСТВА; ГОРОД УШИ ЗАТКНУЛ; ПОЗАБЫВ ПРО ДЕЛА**, sowie die Variation des ersten Verses **ВСЕ СРОКА УЖЕ ЗАКОНЧЕНЫ**. In mehreren Fällen sind die Titel mit der Refrainzeile bzw. einem charakteristischen und wiederkehrenden Vers oder Versteil identisch: **НЕ УВОДИТЕ МЕНЯ ИЗ ВЕСНЫ; РЕБЯТА, НАПИШИТЕ МНЕ ПИСЬМО; НА ОДНОГО; ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ; ЗА ХЛЕБ И ВОДУ; СЧЕТЧИК ЩЕЛКАЕТ; ЗЭКА ВАСИЛЬЕВ И ПЕТРОВ ЗЭКА**. Diese drei Titeltypen, die hier der Kürze halber "Null-Titel", "Anfangstitel" und "Refraintitel" heißen sollen, bilden die Norm der Chansons der ersten drei bis vier Schaffensjahre.

Daneben bildet sich ein Titeltyp heraus, der für das weitere Werk V.s prägend werden sollte, und der bei einigen der erwähnten Chansons mit Anfangstitel als Alternative belegt ist - die Nennung eines den Inhalt des

Textes prägnant charakterisierenden Wortes oder auch mehrerer Wörter, die zumeist dem Chansontext entnommen sind. So verwendet V. neben dem Anfangstitel **ТЫ УЕХАЛА** auch den Titel **БОДАЙБО** (belegt 1963), neben **РЕБЯТА, НАПИШИТЕ МНЕ ПИСЬМО** auch **ПИСЬМО**, neben **ВСЕ СРОКА УЖЕ ЗАКОНЧЕНЫ** auch **ВСЕ УШЛИ НА ФРОНТ** (belegt 1965), neben **НЕ УВОДИТЕ МЕНЯ ИЗ ВЕСНЫ** auch **ИЗ ВЕСНЫ** (belegt 1964). Doch bereits das - nach Aussage V.s - erste Chanson trägt einen eigenständigen, thematischen Titel: **ТАТУИРОВКА**. Ähnliche Titel sind: **ПОДВОДНАЯ ЛОДКА; БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ; ПЕСНЯ ПРО СЕРЕЖКУ ФОМИНА; ЛЕНИНГРАДСКАЯ БЛОКАДА; ФОРМУЛИРОВКА; ПРО СТУКАЧА** bzw. **ПРО "ПРИЯТЕЛЯ"; МИШКУ ЖАЛКО - ДОБРЫЙ ПАРЕНЬ; РЕЦИДИВИСТ** bzw. **ПРО ВОРА-РЕЦИДИВИСТА; УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС; ПЕСНЯ ПРО 37-Й ГОД**. Auch dieser, den Inhalt des Chansons kurz charakterisierende Titeltypus bildet, wie man sieht, bereits im *Blat*-Zyklus eine zahlenmäßig wichtige Gruppe.

Ebenso ist eine Reihe weiterer Besonderheiten der Titelgebung in dieser Phase bereits in Ansätzen vorhanden: Mit dem 1964 belegten Titel **ИЗ ЖИЗНИ РАБОЧЕГО** nimmt V. einen gängigen Titel des sozialistischen Realismus wieder auf, ein Kunstgriff, der sich beim Anhören des Chansons "Я был слесарь шестого разряда..." als Ironie entpuppt. Durch den Titel **ГОРОДСКОЙ РОМАНС** werden architextuelle Bezüge erzeugt¹, während im Untertitel des bereits zitierten **ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ. ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ НА СОВРЕМЕННЫЙ ЛАД** (belegt 1965) hypertextuelle Bezüge geschaffen werden. Eine zeitliche Situierung der Handlung - und somit eine Interpretationshilfe - bietet der Autor mit dem oben erwähnten Titel **ПЕСНЯ ПРО 37-Й ГОД** - schließlich könnte ja auch von einer anderen Periode der sowjetischen oder russischen Geschichte die Rede sein.

Die chronologische Analyse der Titelgebung in den frühen Chansons V.s legt eine Parallele zur Entwicklung des Titels insgesamt nahe. Wie bekannt, entstand der Paratext "Titel" erst im späten Mittelalter; im Altertum und im frühen Mittelalter kannten literarische Werke keinen Titel. Die Leser bzw. Hörer bezeichneten die Werke nach ihrem Gutdünken, wobei man sich entweder des ersten Wortes bediente (z.B. *Abrogans*, *Слово о полку Игореве*), oder aber eine Gattungsbezeichnung vornahm (*Carmina burana*, *Житие Феодосия*). Thematische Titel findet man in der deutschen Literatur ab dem XIII. (Thomasin von Zerklare: *Der welsche*

¹S. dazu ausführlicher u. 2.5.3.1.

Gast)¹, in Rußland erst ab dem XVI. Jahrhundert (*Суды Соломона, О земном устройении*). In seiner Entwicklung vom titellosen Chanson über den Anfangs- und Refraintitel bis hin zum thematischen Titel scheint V. die Entwicklung des Makrokosmos "Weltliteratur" in etwa nachvollzogen zu haben, wohl ohne sich dessen bewußt gewesen zu sein.

Eine weitere Schwierigkeit betrifft die zahllosen allographen (s.o., 2.2.0.) Titel, d.h. von Sammlern, Schallplattenverlagen, Herausgebern usw. selbst erfundenen Titel, die teilweise kanonisiert wurden und heute oft nur noch schwer durch die von V. selbst verwendeten Titel ersetzt werden können.

2.2.1.1.2. Die weitere Entwicklung.

Mit den häufiger werdenden Möglichkeiten, in Studentenheimen, Arbeiterklubs und ähnlichen halb-öffentlichen Einrichtungen aufzutreten, war immer wieder die Notwendigkeit verbunden, das Konzertprogramm den für die jeweiligen Auftritte verantwortlichen Funktionären mitzuteilen. Dieser Umstand wirkte offensichtlich als Katalysator für die Titelgebung: V. sah sich veranlaßt, seine Lieder zu benennen, wobei er einer möglichst neutralen Formulierungen des Titels den Vorzug gab, um einer *a-priori*-Zensur vorzubeugen. Nach dem Zeugnis eines meiner Informanten entstanden so Titel wie СЛУЧАЙ НА ТАМОЖНЕ und ПОЕЗДКА В ГОРОД, welche wesentlich harmloser klingen, als die vom Autor für die entsprechenden Chansons ebenso verwendeten ТАМОЖЕННЫЙ ДОСМОТР resp. ПЕСНЯ ПРО ВАЛЮТНЫЙ МАГАЗИН; letzteren Titel verwendet V. übrigens u.a. in einem Konzert für den Klub des Innenministeriums, wo ihm offensichtlich nicht daran gelegen war, Rücksicht auf den für das Konzert Verantwortlichen zu nehmen.

Immer häufiger trifft man bei V. auf thematische Titel (ЧЕЛОВЕК ЗА БОРТОМ - 1969, ЖЕРТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ - 1972 u.v.a.), während die Titeltypen der ersten Schaffensperiode (Anfangstitel, ПЕСНЯ О...) in den Hintergrund treten und ab Mitte der 70er Jahre fast vollends verschwinden. Man kann eine Art Poetisierung des Titels und eine damit verbundene Aufwertung von dessen paratextueller Funktion beobachten. Titel wie НЕ...ДО..., КУПОЛА, РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ, ДВЕ СУДЬБЫ erfordern vom Rezipienten einen wesentlich höheren Grad an Aufmerksamkeit und eine größere Dekodierungsleistung, als dies die eher schablonenhaften ПЕСНЯ О..., ЗАРИСОВКА О... oder СЛУЧАЙ В... tun.

¹S. Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 1979, 840; Claus Träger (Hrsg.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Leipzig: Bibl.Inst. 1986, 518.

2.2.1.2. Einige Besonderheiten des Titels bei Vysockij.

2.2.1.2.1. Serientitel.

Eine Besonderheit, die wahrscheinlich auf V. zurückgeht und später auch bei Galič zu finden ist, im Werk Okudžavas etwa jedoch fehlt, ist die Verbindung von zwei oder mehreren Chansons zu einer "Serie" (unter "Zyklus" versteht V. thematisch verbundene Chansons, wie z.B. seine Chansons zum Thema Sport oder Krieg, eine Unterscheidung, die aus praktischen Gründen beibehalten werden soll). Über die Idee, mehrteilige Chansons zu schreiben, äußert sich V. in folgendem Konzertkommentar zu seinem Schachzyklus (ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ) in humorvoller Art:

"Сейчас в моде многосерийные фильмы: телевизионные или кинофильмы. Я считаю, что песенное творчество отстает, и поэтому я написал эту двухсерийную песню."¹

Der früheste Fall einer Verbindung zweier Chansons liegt in der Literarisierung eines fiktiven Briefes einer Kolchosbäurin an ihren in Moskau auf der Landwirtschaftsausstellung weilenden Gatten, sowie dessen Antwort vor ("Здравствуй, Коля..." und "Не пиши мне..."). Interessanterweise hat V. die Antwort des Gatten *vor* der Abfassung des Briefes der Frau verfaßt²; trotzdem handelt es sich hier um eine äußerst enge Verbindung zweier Texte, wobei der Inhalt des zweiten Chansons sich auf den Inhalt des ersten bezieht, sodaß der zweite Teil des Zyklus durch die Kenntnis des ersten eine völlig andere Bedeutung erlangt, als bei dessen isolierter Betrachtung. Dies wird auch durch die Tatsache unterstrichen, daß im Unterschied zu anderen zusammengehörigen Chansons diese beiden in allen drei mir bekannten Aufnahmen nacheinander gesungen werden und in einem Fall auch durch eine einzige Titelnennung vor dem ersten Lied gemeinsam vorgestellt werden.

Ein zweites Beispiel stellt das 1967 entstandene Chanson "А ну, отдай мой каменный топор..." dar, das 1968 in dem Lied "Как-то вечером патриции..." sowie 1969 in "Сто сарацинов я убил..." Fortsetzungen fand; diese drei Chansons verband V. durch Titel wie ПРОБЛЕМЫ СЕМЬИ В КАМЕННОМ ВЕКЕ (u.ä.), ПРОБЛЕМА СЕМЬИ В ДРЕВНЕМ РИМЕ bzw. ПРО ЛЮБОВЬ В СРЕДНИЕ ВЕКА zu einer offenen Serie über familiäre Probleme im Lauf der Menschheitsgeschichte.

¹ Abgedruckt in ПС2,120.

² Diese Information erhielt ich von meinem Informanten G.

Der dritte Fall betrifft die anlässlich der Schachweltmeisterschaft zwischen Robert Fisher und Boris Spasskij 1972 geschriebenen Chansons ПОДГОТОВКА und ИГРА, die unter dem gemeinsamen Titel ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ zusammengefaßt wurden. Auch hier wird der Humor der Schilderung der - fiktiven bzw. geplanten, wie die Titelvariante ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ ИГРА nahelegt - Partie erst durch die im ersten Teil der Serie geschilderten Umstände verständlich.

2.2.1.2.2. Ironie durch den Titel.

Ironische, oder in einigen Fällen satirische, Elemente können bereits im Titel angelegt sein, oder aber durch die Konfrontation des Titels mit dem Chansontext entstehen, wobei der zweitgenannte Fall bei V. wesentlich häufiger anzutreffen ist. Humorvolle oder ironische Titel sind z.B. das Oxymoron ВЕСЕЛАЯ ПОКОЙНИЦКАЯ (von V. für die beiden Chansons "Едешь ли в поезде..." und "Сон мне снится..." verwendet); ПЕСНЯ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ; ЖЕРТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ; НАШИ В ГОРОДЕ; ТЕАТРАЛЬНО-ТЮРЕМНЫЙ ЭТЮД НА ТАГАНСКИЕ ТЕМЫ; ПРО ХОРОШЕГО ЖУЛИКА bzw. ОБ ОЧЕНЬ СОЗНАТЕЛЬНЫХ ЖУЛИКАХ¹, ein Titel, den V. 1978 ein weiteres Mal (irrtümlich?) für das 1964 entstandene Chanson "Мне ребята сказали про такую наколку..." verwendet. In diesen Fällen tritt die Ironie auch bei einer isolierten Betrachtung des Titels in Erscheinung, ohne daß dafür die Kenntnis des Chansons notwendig ist. Es ist auffällig, daß V. bei derartigen Titeln das Publikum über den Inhalt des anschließenden Texts völlig im unklaren läßt und so die Spannung erhöht. Nur in den seltensten Fällen verwendet V. wortreichere Titel, um in die Situation des Chanson humorvoll einzuführen: ПЕСНЯ О КОНЬКОБЕЖЦЕ-СПРИНТЕРЕ, КОТОРОГО ЗАСТАВИЛИ БЕЖАТЬ НА ДЛИННУЮ ДИСТАНЦИЮ, А ОН НЕ ХОТЕЛ; ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧИ "ОЧЕВИДНОЕ-НЕВЕРОЯТНОЕ" ИЗ СУМАСШЕДШЕГО ДОМА С "КАНАТЧИКОВОЙ ДАЧИ". Derartig ausführliche Situationsbeschreibungen verlagert V. zumeist in den Kommentar; in den beiden zitierten Fällen wird dieser zum Titel komprimiert und so zu einem integralen Bestandteil des Chansons. Wie V. in einem Kommentar betont, gehen derartige Titel (*titres fleuves*, wie man sie in Anlehnung an den Terminus *roman fleuve* nennen könnte) bei ihm auf M.Ančarov zurück.²

¹Diese beiden Titel sind für das Chanson ФОРМУЛИРОВКА belegt.

²Zu M.Ančarov s. u. 1.3.1. (mit Literaturangabe).

Andere Titel wiederum wirken nur durch die Tatsache ironisch, daß die darin angesprochenen Themen in Form von Chansons literarisiert werden. Als Musterbeispiel dafür gilt der Titel ПИСЬМО РАБОЧИХ ТАМБОВСКОГО ЗАВОДА КИТАЙСКИМ РУКОВОДИТЕЛЯМ - derartige Briefe, in denen die Sowjetbürger ihre Entrüstung gegenüber der chinesischen Politik ausdrückten, hat es in der Chruščev- und Brežnev-Ära zur Genüge gegeben, und sie wurden auch in den zentralen Zeitungen abgedruckt; als Gedicht oder gar als Chanson wirkt eine derartige Thematik jedoch befremdlich. Ähnliches gilt für den Titel ПЕСЕНКА О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ, das Scherzlied über die hinduistische und buddhistische Religion, ein Thema also, das üblicherweise nicht im Rahmen eines Chansons, noch dazu mit der Gattungsbezeichnung "песенка", abgehandelt wird. Auch Titel wie МИЛИЦЕЙСКИЙ ПРОТОКОЛ bzw. der für dieses Chanson einmal belegte Titel РАЗГОВОР В ВЫТРЕЗВИТЕЛЕ sind z.B. für eine Erzählung keineswegs komisch, wirken aber in der Kommunikationssituation "V. vor dem Publikum" sofort erheitend, sie erzeugen eine bestimmte Erwartungshaltung, die auch von der anschließenden Darbietung im allgemeinen nicht enttäuscht wurde.

Zumeist bedient sich V. jedoch kurzer, neutraler Titel, die erst durch den Inhalt des Chansons ihre ironische Note erhalten. So heißt es in einer Aufnahme des schon erwähnten Chansons ВЕСЕЛАЯ ПОКОЙНИЦКАЯ ("Едешь ли в поезде...") schlicht und einfach ПЕСНЯ ПРО КЛАДБИЩЕ, der Standardtitel des oben erwähnten Liedes ПРО ХОРОШЕГО ЖУЛИКА ist ФОРМУЛИРОВКА, während es statt des ПИСЬМО ... С КАНАТЧИКОВОЙ ДАЧИ bisweilen etwas kryptisch БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК heißt - übrigens ein Titel à la *Cantatrice chauve*¹, da das Bermuda-Dreieck nur ein einziges Mal im Text erwähnt wird und inhaltlich lediglich punktuell integriert ist. Ein sehr frühes Beispiel einer Titelgebung, zu der sich erst durch den eigentlichen Text eine ironische Note gesellt, ist der den offiziellen Stil parodierende Titel ИЗ ЖИЗНИ РАБОЧЕГО (1964), mit dem V. ein Lied über einen Arbeiter einleitet, der mit seinem Lohn drei Frauen aushält. Eines seiner bekanntesten Werke, das im Manuskript noch den stark interpretatorischen Titel СЕМЕЙНЫЙ ЦИРК trägt, nennt V. in Konzerten viel neutraler zunächst СЛУЧАЙ В ЦИРКЕ, dann ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА, ДИАЛОГ В ЦИРКЕ oder einfach ДИАЛОГ bzw. ЗАРИСОВКА (sämtliche Titelnennungen in Aufnahmen aus dem Jahre 1973). Im Fall des Chansons "Разбег, толчок..." verzichtet V. auf den weitgehend

¹ Auch bei Ionesco wird die kahle Sängerin ein einziges Mal in einer Replik des Briefträgers erwähnt.

interpretativen Titel О ПРЫЖКАХ И ГРИМАСАХ СУДЬБЫ, der im Manuskript aufscheint und in einer Aufnahme in der Form "ПРЫЖКИ И ГРИМАСЫ" belegt ist, und zieht diesem in allen übrigen Aufnahmen neutralere Benennungen der Art ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ vor.

Aufschlußreich für die Technik der Ironie bei V. ist auch ein Vergleich der Titel mit dem ersten Vers oder den Anfangsversen. So folgt dem hochtrabenden Titel ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ. СЕРИЯ ПЕРВАЯ: ПОДГОТОВКА der Vers "Я кричал: Вы что там - обалдели?", der durch das dem Prostorečie entnommene Verb "обалдеть" bereits auf den Bezug des Sprechers zur "Königin aller Spiele" hinweist. Der neutral wirkenden Ansage "Песня называется: ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА" folgt der Vers "Ой Вань, смотри, какие клоуны", dessen Komik durch V.s Imitation einer Frauenstimme erhöht wird. Der Titel МИШКА ШИФМАН bietet durch den Familiennamen nur deshalb Anlaß zum Schmunzeln, weil der Zuhörer mit dem Paradigma des V.schen Helden vertraut ist (Russe, aus dem einfachen Volk) und diesen zur Titelfigur (Jude) in Kontrast setzt; diese *mögliche* humorvolle Note wird durch den Beginn des Chansons (und die entsprechend ironische Intonation des Interpreteten) verstärkt: "Мишка Шифман башковит ...". Das markanteste Beispiel von konzentriertem Humor bietet uns V. mit einem Chanson, dessen zweiteiliger Titel bereits das Verhältnis Titel-Text anderer Chansons in sich vereint: ИСТОРИЯ ОДНОЙ НАУЧНОЙ ЗАГАДКИ, heißt es neutral im ersten Teil des Chansons, auch wenn hier Ironie, wie oben beschrieben, durch den Kontrast mit dem Genre Chanson entstehen kann. Der zweite Teil lautet: "или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА" und erniedrigt so die vom Publikum vermutete Ernsthaftigkeit des wissenschaftlichen Rätsels. Völlige Verfremdung bringen die beiden humorvoll formulierten Anfangsverse, deren Inhalt jedoch weder zum Titel, noch zum weiteren Text des Chansons in einer offensichtlichen Beziehung steht:

Не хватайтесь за чужие талии,
 Вырвавшись из рук своих подруг.
 Вспомните, как к берегам Австралии
 подплывал покойный ныне Кук.

Man wird unweigerlich an die Struktur von Častuškas erinnert, deren Eigenart darin besteht, das erste Verspaar des formal einheitlich strukturierten Vierzeilers inhaltlich vom zweiten zu isolieren.¹ V. knüpft so an

¹ Diese Beobachtung entspringt keineswegs nur wissenschaftlichen Zettelkästen, sondern wird durch die volkstümliche Častuška

Как у нашей Машки в жопе
 разорвалась клизма.

die Tradition der russischen Schnaderhüpfer, die ohne Zweifel eine wichtige Quelle für sein Werk darstellen, implizit an.

2.2.1.2.3. Doppeltitel.

In Anknüpfung an eine in der europäischen wie russischen Literatur vorhandene Tradition, zwei Titel für ein und dasselbe Werk durch das Wort "или" zu verbinden¹, verwendet auch V., vor allem im Spätwerk, häufig derartige Chansontitel. Im *Blat*-Zyklus ist kein einziges Beispiel eines Doppeltitels belegt, während bereits eines der frühesten Nicht-*Blat*-Chansons, das in vielerlei Hinsicht untypische Lied ПАРУС (1966) in Aufnahmen von 1967 mit ПАРУС, или ПЕСНЯ БЕСПОКОЙСТВИЯ bzw. ПЕСНЯ НИ ПРО ЧТО, или ПРО ЧТО УГОДНО betitelt wird. Während der Titelteil ПАРУС deutlich auf das gleichnamige Lermontovsche Vorbild und somit auf dessen Thema und den Unterschied zu diesem hinweist, unterstreicht V. mit den beiden zum Schluß genannten Titelteilen die Sujetlosigkeit seines Textes.

Den ersten Teil des letztgenannten Doppeltitels verwendet V. in der Form "ПЕСЕНКА НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ" außerdem für das 1968 entstandene Chanson "В желтой жаркой Африке...", das er in einer Aufnahme von 1976 auch mit dem dreiteiligen, außerdem noch inter- bzw. architextuellen² Titel ОДНА СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА: ПЕСНЯ НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ vorstellt. Wie im Fall von ПАРУС glaube ich auch hier ein Bestreben nach Literarisierung, nach einem bewußten Abheben von den *Blat*-Liedern und den frühen Parodien erkennen zu können: Beide Chansons zeichnen sich durch ein Minimum an Handlung aus, in beiden Fällen wird darauf im Titel hingewiesen, in beiden Fällen wäre ein

Призрак ходит по Европе -
призрак коммунизма

illustriert. Ich habe im 400 Seiten starken Sammelband *Новая неподцензурная частушка* (Составитель Владимир Козловский, Нью-Йорк 1982), in dem etwa 1000 Častuška abgedruckt sind, kein schöneres Beispiel zur Veranschaulichung der oben formulierten Beobachtung gefunden.

¹ Dies gilt auch für die russische Literatur: Gogol's *Tote Seelen* kamen zensurbedingt immer wieder unter dem Titel *Похождения Чичикова, или Мертвые души* heraus; einer der erfolgreichsten Filme der Nachkriegszeit heißt *Ирония судьбы, или: Легкий паром!* (1975). Im Film *Голубые горы, или Не правдоподобная история* (1984) wird die Manie der "Oder-Titel" ironisiert, wenn die Hauptfigur, ein junger Autor, vom Redakteur einer Zeitschrift gezwungen wird, sich für einen der beiden von ihm vorgeschlagenen, durch "или" verbundenen Titel zu entscheiden.

² Vgl. die Tradition der Familienromane (Zola, Galsworthy, Th.Mann, in Rußland S.T.Aksakov, L.Tolstoj, A.Tolstoj).

Anfangstitel ("А у дельфина...", "В желтой жаркой Африке...") undenkbar: Der Stellenwert, den der Autor den beiden Texten beimißt, verhindert eine derartige, wenig aussagekräftige Vorstellung des Chansons.

Ein Doppeltitel kann auch die Funktion erfüllen, ein Chanson deutlicher zu situieren, als dies im Text selbst der Fall ist und damit dem Publikum die Ausgangssituation anschaulicher zu vermitteln. Nicht immer entspricht jedoch die im Titel formulierte Charakterisierung auch der Situation des ersten Verses: So kündigt V. ein Chanson mit ПОЛЧАСА В МЕСТКОМЕ¹, или ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ ЗА РУБЕЖ an, beginnt jedoch mit der Erzählung der Ich-Figur noch vor der im Titel angesprochenen Handlung:

Я вчера закончил ковку,
Я два плана залудил,
И в загранкомандировку
От завода угодил.
Копоть, сажу смысл под душем,
Съел холодного язя,
И инструктора послушал,
Что там можно, что нельзя.

Erst an dieser Stelle setzt die eigentliche Instruktion ein, die bereits im Titel angekündigt wurde. Durch deren Erwähnung im Titel hat der Zuhörer die Möglichkeit, die in der ersten Strophe geschilderten Vorgänge als Vorbereitung auf die Haupthandlung zu rezipieren, was diesen - in erster Linie geht es um das Verzehren eines Fisches vor der politischen Belehrung - erhöhte Komik verleiht. Der erste Teil des Titels dient weiters zur Schaffung der fiktiven erzählten Zeit des Geschehens: das Chanson präsentiert die angeblich halbstündige Belehrung innerhalb weniger Minuten.

In einem anderen Fall unterstreicht V. den ironischen Charakter des Textes und verwendet einen bereits ein Jahr zuvor (1972) für ein anderes Lied² belegten ironischen Titel als ersten Teil des 1973 erstmals verwendeten Doppeltitels: ВЕСЕЛАЯ ПОКОЙНИЦКАЯ, или МОИ ПОХОРОНА (der zweite Teil ist - mit derselben, dem Prostorečie entlehnten Pluralform auf -á - bereits früher belegt). Ein Chanson, welches eine real existierende Begebenheit (s. 2.1.1.2.2.) parodiert, wird in einer Aufnahme ПЕСЕНКА ПЛАГИАТОРА, или ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЫ genannt. Ebenfalls ironisch ist der in einer Aufnahme von 1972

¹In einer anderen Variante lautet der Titel ПОЛЧАСА В РАЙКОМЕ, или ИНСТРУКЦИЯ...

²"Едешь ли в поезде, в автомобиле..."

belegte Titel СТРАННЫЙ СОН ОЧЕНЬ СМЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА, der in einer späten Studioaufnahme in der Form МОИ ПОХОРОНА, или СТРАШНЫЙ СОН ОЧЕНЬ СМЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА die im Titel enthaltene Ironie noch erhöht. Ob dadurch die Ironie des Chansons insgesamt verstärkt wird, sei hier als Frage in den Raum gestellt.

Mit den beiden Doppeltiteln КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ, или ОХОТА С ВЕРТОЛЕТА sowie ОХОТА С ВЕРТОЛЕТА, или ГДЕ ВЫ, ВОЛКИ?¹ stellt V. den hypertextuellen Bezug zu seiner 10 Jahre vorher entstandenen ОХОТА НА ВОЛКОВ her, in der ersten Variante explizit, in der zweiten implizit, jedoch deutlicher thematisiert, indem er die Frage nach dem Verbleib der Helden des Hypotextes stellt. Der erste Teil des Titels (КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ) bildet in Genettes Terminologie eine Kombination von rhematischem (gattungsqualifizierendem, einordnendem - КОНЕЦ) und thematischem (inhaltsbezogenem: ОХОТЫ НА ВОЛКОВ) Titel und ist, nach der treffenden Beobachtung Genettes zu einem ähnlichen Titel, außerdem zweideutig: Ist das Ende der Jagd oder das Ende des Chansons gemeint? Jedenfalls wurde in der Ausgabe Нерв81 mit der bei V. nicht zu belegenden Überschrift БАЛЛАДА О ВОЛЧЬЕЙ ГИБЕЛИ offensichtlich versucht, diesen Bezug zu dem dort nicht aufgenommenen Hypotext, der ОХОТА НА ВОЛКОВ, zu verschweigen, wodurch allerdings nicht nur der Sinn von Vers II,2 - "Даже тот, даже тот, кто нырял под флажки", sondern ein wesentlicher Teil der Aussage des ganzen Textes unverständlich bleibt.²

Nicht immer jedoch sind Doppeltitel derart aussagekräftig und bewußt gesetzt, wie in den zitierten Beispielen oder im oben erwähnten Chanson ИСТОРИЯ ОДНОЙ... . In einigen Fällen gewinnt man den Eindruck, als handle es sich um die willkürliche Aneinanderreihung zweier funktional gleichwertiger Titel, die zum Großteil bereits in früheren Aufnahmen isoliert verwendet wurden: ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА, или ДИАЛОГ В ЦИРКЕ; ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ, или СЛУЧАЙ В ДОРОГЕ bzw. ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ, или ПЕСНЯ ШОФЕРА; ПИСЬМО К ДРУГУ, или ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ПАРИЖЕ u.a. Derartige Titel deuten auf den unterschiedlichen Stellenwert hin, den V. sowohl im Lauf seiner Entwicklung wie auch in Abhängigkeit von den jeweiligen Realisierungsbedingungen seiner Chansons den Titeln beimaß.

¹In dieser Aufnahme bezieht sich V. auch in seinem Kommentar auf die ОХОТА НА ВОЛКОВ.

²In Нерв82 heißt das Lied immerhin ОХОТА С ВЕРТОЛЕТОВ (bei V. in der Singularform ОХОТА С ВЕРТОЛЕТА, или ...).

Gerade bei V. gehört der Titel somit zu einer Textsorte, deren Funktionen je nach Kommunikationssituation (v.a. Adressat) maximal variieren können.

2.2.2. WIDMUNG.

2.2.2.0.

Was das Objekt der Widmung betrifft, findet man im Werk Vysockijs zwei Kategorien von Widmungen: jene, die an Personen gerichtet sind, und jene, die sich auf ein bestimmtes Ereignis beziehen, wobei die erste Kategorie zahlenmäßig überwiegt. Widmungen können sich weiters sowohl auf das jeweilige Chanson als Werk - in Genettes Terminologie "Zueignung" -, wie auch auf die konkrete Darbietung - bei Genette "Widmung"¹ - beziehen. Diese Unterscheidung soll zwar im Auge behalten und in den wenigen Fällen von Widmungen des konkreten Chansonvortrags extra vermerkt werden, der Begriff "Widmung" wird jedoch im Sinne von "Zueignung" - und synonym mit diesem - verwendet. So verfüge ich über eine Aufnahme des Chansons ПЕШНЯ О ЗЕМЛЕ, die dem bjelorussischen Regisseur Viktor Turov ("Война под крышами", "Сыновья уходят в бой") gewidmet ist, ein andermal hat V. das Chanson БРАТСКИЕ МОГИЛЫ dem berühmten Variétésänger Mark Bernes zugeignet, ohne daß man jedoch diese Chansons als den jeweiligen Personen gewidmet bezeichnen könnte.

Das Gegenteil gilt möglicherweise für das Chanson ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ (1966), das V. während der Dreharbeiten für den Film *Вертикаль* angeblich für die dort engagierte Schauspielerin Larisa Lužina schrieb. Das Chanson entstand jedoch vor allem als ein Auftragswerk für den Film und wurde von V. des öfteren in Konzerten, immer ohne Angabe einer Widmung, verwendet.

Ein Chanson widmet V. im allgemeinen nur *einer* Person bzw. *einem* Ereignis, während die Widmung der konkreten Darbietung ein und desselben Chansons verschiedenen Personen gelten kann. Es ist heute nicht immer feststellbar, ob sich die - in den erhaltenen Tonaufnahmen nicht immer einwandfrei dokumentierte - Widmung auf das Chanson als solches oder nur dessen konkrete Darbietung bezieht, wobei als Muster-

¹Gérard Genette, *Paratexte*, 139. Dieser terminologischen Unterscheidung der deutschen Übersetzung entspricht im Französischen eine Differenzierung im Bereich der Verben: "dédier" bezeichnet das ideelle Zueignen eines Werks, "dédicacer" das konkrete Widmen eines Exemplars, bzw., in unserem Fall, einer Darbietung. (vgl. G.Genette, *Seuils*, 110).

beispiel für einen derartigen Fall das Chanson ПОБЕГ НА РЫБОК (s. 2.2.2.2.2.2.) genannt werden soll. Da dieser Frage keine grundsätzliche Bedeutung zukommt, kann sie auch in der Untersuchung in den Hintergrund treten.

Widmungen können einerseits durch die Stimme des Autors am Beginn von Tonbandaufnahmen dokumentiert sein, andererseits durch einen Vermerk im Manuskript. In einigen Fällen ist die Widmung weder im Manuskript, noch in einer Tonaufnahme erhalten und ich mußte mich auf die Glaubwürdigkeit der Auskünfte meiner Informanten verlassen.

Die im folgenden analysierten Chansons werden nach den Widmungsadressaten gruppiert. Die Reihenfolge der einzelnen Gruppen richtet sich nach deren Auftreten in der Werkchronologie.

2.2.2.1. Der "Bol'šoj Karetnyj".

Abgesehen von einigen Epigrammen aus der Schulzeit (auf R. Vil'dan, Anatolij Utevskij) und einigen mir nicht bekannten Texten, die V. für *kapustniki*-Abende¹ schrieb, stammen die frühesten Widmungen aus V.s Studienjahren, sowie aus der Zeit, als V. in der Wohngemeinschaft Lev Kočarjans am Bol'šoj Karetnyj lebte. Während diesem jedoch nur, soweit bekannt, ein einziges Epigramm² aus dem Jahre 1960 gewidmet ist, wurden anderen Mitgliedern der Wohngemeinschaft mehrere Texte und Lieder zugeeignet. Es sei daran erinnert, daß in jener Periode weder V. noch seine damaligen Zuhörer daran dachten, daß die von V. gesungenen Lieder einst einem millionenfachen Publikum zugänglich werden sollten, sodaß der intime Charakter einiger Texte keinesfalls als bewußter literarischer Kunstgriff, sondern vielmehr als natürliches Produkt der damaligen Kommunikationssituation gesehen werden muß. Wie Lotman gezeigt hat, schaffen sich derartige Texte, sobald sie den ursprünglichen Adressatenkreis überschreiten und zu einem öffentlichen kulturellen Faktum werden, ein potentiell intimes Publikum, das sich z.B. im Falle von Anspielungen "an etwas erinnern kann, was ihm unbekannt war".³

Der Atmosphäre, die zu jener Zeit am Bol'šoj Karetnij herrschte, setzte V. mit dem berühmt gewordenen und bereits an anderer Stelle besprochenen Lied БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ (1962) ein erstes Denkmal; die Frage, ob dieses Chanson, wie Сыч⁸⁶ angibt, dem Hausherrn der Woh-

¹Dies sind von Studenten oder Schülern gestaltete Abende, während derer kurze Inszenierungen, Chansons, Sketches u. dgl. zur Aufführung gelangen.

²"Кто с утра сегодня пьян..."

³Vgl. Юрий Лотман, "Текст и структура аудитории", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 9, Тарту 1977, 60-61.

nung am Bol'šoj Karetnyj Lev Kočarjan gewidmet ist, oder, wie Inna Kočarjan bezeugt, dem damals bei der Moskauer Kriminalpolizei beschäftigten Anatolij Utevschik, ist hier sekundär, da der Text in jedem Fall eine Huldigung an V.s Freundeskreis, der in dieser Wohnung eine Atmosphäre der Kreativität und des Vertrauens geschaffen hatte, darstellt. Auf die autobiographische Anspielung ("по-новой", lies "Пановой") wurde bereits hingewiesen; auch der Vers

Где твой черный пистолет?,

mit dem auf die Dienstwaffe des oben erwähnten Anatolij Utevschik angepielt wird, muß für das ursprüngliche Publikum des Chansons, also den Widmungsadressaten, leicht dekodierbar gewesen sein.¹

Ebenso auf den "Bol'šoj Karetnyj" bezieht sich das wenig später entstandene kurze Lied "В этом доме большом раньше пьянка была..." (1964), das nach Angabe von Сыч86 Т.С.Епифанцев, einem sporadischen Gast des beschriebenen Freundeskreises, gewidmet ist.²

Seinem Schulfreund Igor' Kochanovskij, mit dem gemeinsam V. auch sein Studium aufnahm, sind - abgesehen von einem Epigramm aus dem Jahre 1954³ - drei frühe Lieder gewidmet, deren Inhalt deutlich autobiographische Züge aufweist und in denen das Verhältnis der beiden Freunde zueinander verarbeitet wird. Das früheste trägt den Titel "Мой друг уехал в Магадан..." (1965) und ist zugleich auch das einzige, das dank Tonaufnahmen einem weiteren Kreis zugänglich wurde; V. besingt darin, wie bereits erwähnt, die Abreise seines Freundes nach Magadan. Der mögliche Subtext einer derartigen Aussage - die Verschickung in ein Lager - wird schon in der Anfangsstrophe *expressis verbis* verneint und dadurch gleichzeitig verstärkt: "Уехал сам, уехал сам, / не по этапу". Dasselbe Thema greift V. 1967 und 1968 in den beiden Chansons "Что сегодня мне суды и заседания..." und "Друг в порядке, он, словом, при деле..." noch einmal auf, indem er sich auf die Rückkehr seines Freundes bzw. seine Tätigkeit als Goldwäscher in Sibirien bezieht.

Bei den drei erwähnten Chansons, insbesondere bei den beiden letztgenannten, handelt es sich um Texte mit stark autobiographischen Bezügen, deren Verständnis ohne die Kenntnis des persönlichen Verhältnisses des Autors zum Widmungsadressaten wesentlich beeinträchtigt wäre. Derartige Textwidmungen finden wir einerseits in der ersten Schaffens-

¹S.u. 2.1.1.2.1. Eine andere Version über die Herkunft dieser Waffe gibt Semen Vysockij in Соч90,1,9.

²Über das Verhältnis Epifancevs zu V. vgl. seine Erinnerungen in *Живая жизнь*, 124-130, insbes. 129.

³"Напившись, ты умрешь под забором...".

phase, andererseits in den M.Vlady gewidmeten Texten und Liedern; schließlich sind hiezu auch all jene Lieder zu zählen, die zu konkreten Anlässen - Jubiläen, Geburtstagen u.dgl. - verfaßt wurden und in der Regel auch nur eine Darbietung durch den Autor erlebten (Beispiele aller drei Gruppen werden in der Arbeit noch zur Sprache kommen). I.Kochanovskij ist außerdem, laut Auskunft von Сыч86, zumindest *eine* Interpretation des berühmten Chansons "Сыт я по горло, до подбородка..." gewidmet, dessen philosophisch-pessimistischer Inhalt weitgehend allgemeingültig formuliert ist.

Derartige Widmungen kaum oder überhaupt nicht autobiographisch verankerter Texte werden im weiteren Werk immer häufiger. Seinem nahen Freund Artur Makarov, einem Schriftsteller und Drehbuchautor, widmet V. die Märchenparodie "Лежит камень в степи, а под него вода течет..." (1962), sowie den unveröffentlichten Vierzeiler (1963)

Как в старинной русской сказке... - дай Бог памяти -,
Колдуны, что малость добрее,
Говорили: Спать ложись, Иванушка,
Утро вечера мудренее.

Dieser stellt vermutlich einen Teil eines unvollendeten Textes dar und ist heute nicht mehr auf seinen autobiographischen Stellenwert hin untersuchbar, vermutlich aber in dieser Hinsicht ohnehin wenig aussagekräftig.

Etwas größer scheint der biographische Bezug im Vsevolod Abdulov¹ zugeeigneten Chanson "У нее все свое - и белье, и жилье..." (1968) zu sein. Für den heutigen Leser bzw. Hörer ist nur noch der Vers, demzufolge die unerreichte Frau neben anderen Kavalieren auch einen populären Schauspieler vom Taganka-Theater als Liebhaber hat², als biographischer Hinweis - diesmal auf den Autor selbst - erkennbar, doch dürften nach Auskunft eines meiner Informanten einige weitere Textpassagen³ einen realen Hintergrund aufweisen. Ob das Chanson БАЛЛАДА О ГИПСЕ und der Text "Я! Клянусь! Больше...", wie Сыч86 angibt, ebenfalls V.Abdulov gewidmet sind, kann ich nicht bestätigen. Im ersten Fall liegt

¹Р. Leonidov bezeichnet in seinem Buch *Вл. Высоцкий и другие* (New York 1983, 84) Abdulov als V.s besten Freund, der "Vysockij mehr als Marina liebte und ihn verstand". Für einen gewissen Lebensabschnitt V.s mag diese Aussage zutreffen (zur Persönlichkeit Abdulovs vgl. auch die Rolle des Dima im Stück "Мне есть, что спать..." von Eduard Volodarskij, für die Abdulov Pate gestanden haben dürfte; veröffentlicht in *Сов. драматургия*, 1986.2).

²"У нее (...) один популярный артист из Таганки".

³Ев. "У нее два знакомых артиста кино", "У нее старший брат футболист 'Спартака' / А отец референт в министерстве финансов" u.a.

jedenfalls die Vermutung nahe, daß V. den Text entweder aus Anlaß eines Autounfalls seines Freundes Abdulov schrieb oder aber diesen Text *post factum* Abdulov widmete. Wie auch in anderen Fällen kommt dieser Frage jedoch im Hinblick auf den literarischen Wert des Chansons wenig Bedeutung zu. Dieselben Zweifel müssen für die Widmung des Chansons "Дела! Меня замучали дела..." an Abdulov angemeldet werden (Widmung laut И88, an dem Abdulov mitarbeitete); auch hier ist überdies kein Bezug des Textes zum angeblichen Widmungadressaten erkennbar.

Im Zusammenhang mit der Zeit am "Bol'soj Karetnyj" muß ein dem Regisseur und Schriftsteller Vasilij Šukšin gewidmetes Chanson erwähnt werden, auch wenn dieses erst nach dessen Tod, also Ende 1974 entstand. "Еще ни холодов, ни льдин..." stellt einen jener seltenen Texte dar, die V. zunächst als Gedicht, also ohne musikalische Verarbeitung, der Öffentlichkeit präsentierte, ein Umstand, der Rückschlüsse auf eine besonders ernste Beschäftigung mit der textlichen Seite des - späteren - Chansons ziehen läßt. V. bezieht sich in jeder Strophe auf Episoden und Fakten in Leben und Werk des früh verstorbenen Freundes, wodurch das Verständnis des Textes von Beginn an erst durch die Kenntnis der Widmung gewährleistet wird. Diese Vorbedingung wird übrigens in einer der mir zugänglichen Aufnahmen, die mit dem ersten Vers einsetzt, nicht erfüllt.

2.2.2.2. Familienmitglieder und enge Freunde.

2.2.2.2.0.

Es fällt auf, daß sich V. in seinen Widmungen für Familienmitglieder bei immerhin acht nahen Verwandten - Vater, Mutter, Stiefmutter, drei Ehefrauen, zwei Söhne -, von einem, seinem älteren Sohn Arkadij gewidmeten Lied abgesehen, auf eine einzige Person beschränkt, auf Marina Vlady. Kein einziges Chanson hat V. seinem Vater und dessen zweiter Ehefrau Evgenija Stepanovna Lichalatova gewidmet, was möglicherweise ein bezeichnendes Licht auf die seit Mitte der 80er Jahre von diesen beiden Personen v.a. via Fernsehen so vehement geäußerten Ansprüche auf ihren Einfluß auf V., ja auf geistige Patronanz, wirft.

Für seinen sechsjährigen Sohn Arkadij schrieb V. im Jahre 1969 das Chanson ОЛОВЯННЫЕ СОЛДАТИКИ, eine Ballade über eine Zinnsoldatenschlacht mit allgemeinen Überlegungen über den Krieg und dessen Sinnlosigkeit, Grausamkeit, Willkür. Der Autor fordert den Zuhörer durch seine Fragestellungen auf, über den grausamen Zufall des Kriegsausgangs nachzudenken, und zeigt die Absurdität der Opferbilanz auf - im Lied sterben auf beiden Seiten gleich viele Kämpfer. Durch diese Bloß-

stellung der Sinnlosigkeit des militärischen Kampfes, demonstriert anhand der Beschreibung einer Spielzeugschlacht, bekommt der Text eine didaktische Funktion. Der Bezug zum Adressaten der Widmung wird durch eine der kindlichen Welt angepaßte Diktion und Perspektive unterstrichen; es ist darüberhinaus möglich, daß im Text einige individuelle Hinweise auf die Person Arkadijs vorhanden sind.

2.2.2.2.1. Marina Vlady.

Das erste M.Vlady gewidmete Lied ist das 1968 entstandene "То ли в избу и запеть...", das in seiner pessimistischen Grundhaltung an die etwas früher entstandenen Chansons ЛЕЧЬ НА ДНО und ГОЛОЛЕД anschließt. In diesem Text beschreibt das lyrische Ich seine ausweglose Situation, sein eintöniges, glückloses Leben und drückt am Ende seine Wunschvorstellung aus:

Отдохнуть бы, продыхнуть
Со звездою в лапах.

Auch ohne Kenntnis der Widmung ist unschwer zu erkennen, daß es sich bei diesem Stern, den die Ich-Figur in den Händen (eig. "Pfoten") hält, um eine von ihm heiß begehrte Frau handeln muß, was auch durch die letzte Refrainstrophe noch verdeutlicht wird:

Без нее, вне ее -
Ничего не мое -
Невеселое житье.
И былье - и то ее,
Е-мое...

Die Widmung, die im übrigen in keiner der mir zugänglichen Tonbandaufnahmen belegt ist und deren Existenz ich И88 entnehme, erhellt jedoch erst, daß es sich bei der Wahl des Wortes "звезда" nicht um eine zufällige Metapher handelt, sondern um einen Hinweis auf den damals in der Sowjetunion schon allgemein bekannten und bewunderten *Star* ("звезда") Marina Vlady. Wie auch bei dem etwa um dieselbe Zeit entstandenen und unter dem Titel ДОМ ХРУСТАЛЬНЫЙ zu Berühmtheit gelangten Chanson "Если я богат...", das ebenfalls Vlady gewidmet ist, fehlt jedoch jeglicher explizite Bezug zum Adressaten der Widmung, ein Umstand, der die Widmung als einen intimen Akt ausweist, während die Verbreitung des Chansons unabhängig von seiner Widmung verlief und das Chanson dadurch öffentlichen Charakter annahm.

Andererseits schreibt V. bereits in der frühesten Phase der Bekanntheit mit M.Vlady vier Texte, die er vermutlich unvertonnt gelassen hat; jedenfalls sind sie nicht in Aufnahmen erhalten. Es handelt sich dabei um deutlich persönliche, ja intime Lyrik, deren volles Verständnis ausschließ-

lich der Adressatin der Widmung ermöglicht wird. So heißt es im 1969 entstandenen Text "Маринка! Слушай, милая Маринка!":

Ведь если разорвать, то рубь за сто -
Вторая будет совершать не то.

Man kann lediglich aus Erzählungen von Zeitgenossen und Augenzeugen der sich anbahnenden Beziehung, sowie aus der anschaulichen Schilderung der Verbindung, die uns M. Vlady in ihrem Buch *Vladimir, ou le vol arrêté* (1987) bietet, Vermutungen darüber anstellen, auf welche Tat M. Vlady der Autor hier anspielt - möglicherweise ist einer der vielen Versuche der Adressatin gemeint, V. vom Trinken abzubringen, oder aber ihre Fähigkeit, immer wieder zu verzeihen. Auch der in der Schlußstrophe angesprochene Vergleich M. Vlady mit der Lorelei unter Verwendung eines bereits unter 2.1.4.1. besprochenen Mandel'stam-Verses dürfte einen autobiographischen Hintergrund haben, den zu erhellen hier nicht Thema der Untersuchung ist. Ähnliches gilt für die Maeterlinck-Metapher im selben Text (s. 2.1.4.1.).

Im 1969 entstandenen Text "Нет рядом никого..." vermißt man eine derartige Vielschichtigkeit. Hier polemisiert der Autor mit floskelhaften und abgenutzten Liebeserklärungen, fügt aber selbstkritisch hinzu, daß er selbst vor derartigen nicht gefeit sei:

Не верь тому, что будут говорить:
Кроме тебя, мне никого не надо.
Еще не раз мы вместе будем пить
Любовный вздор и трепетного яду.

Auch die vorangehende Strophe, in der das lyrische Ich seine Bereitschaft ausdrückt, für niemanden außer für die Geliebte zu singen und für sie sogar ins Gefängnis zu gehen, wenn sie dies als Belohnung empfinde, illustriert jenen "любовный вздор", der in der Abschlußstrophe angesprochen wird.

Betrachten wir die weiteren M. Vlady gewidmeten Texte, stehen auch in der Folge allgemein lyrische Gedichte neben in hohem Maße individuell verankerten Werken. Während das 1970 entstandene Chanson ЛИРИЧЕСКАЯ jeglichen Bezugs zur Adressatin entbehrt, handelt es sich bei dem vor 1970 entstandenen "Я все чаще думаю о судьях..." um einen humorvollen Text, der die Ernennung M. Vlady zur Vizepräsidentin der Freundschaftsgesellschaft "France-URSS" thematisiert. Obwohl der Text in jeder Strophe autobiographische Züge trägt, erfährt der Leser erst im letzten Vers, und auch dort nur indirekt, wer sich hinter der im Text zunächst nur mit dem Personalpronomen erwähnten und später als "раньше беспартийной" und "теперь вожак" titulierten Frau verbirgt. Der Text bietet also eine zweifache Lesemöglichkeit - eine, die sich an der

konkreten Adressatin orientiert, und eine zweite, in der die Identität der angesprochenen Geliebten bewußt für den uninformierten Leser im unklaren belassen wird. Offensichtlich erschienen V. allerdings derartige Texte als zu stark im Individuellen verhaftet, und er verzichtete auf deren Vertonung.

Dasselbe gilt für den ähnlich gelagerten lyrischen Text "Общеприемлемые перлы" (1971). Auch hier handelt es sich vermutlich um ein *ad-hoc*-Gedicht, um ein "Sich von der Seele schreiben" von Dingen, die V. bedrückten. Im konkreten Fall sind es die Schwierigkeiten, eine Schallplatte mit längst fertiggestellten Aufnahmen herauszubringen: Hindernisse, die V. von den offiziellen Stellen in den Weg gelegt wurden und die sich schließlich als unüberbrückbar erwiesen, sodaß die erste Langspielplatte V.s erst einige Jahre später in Frankreich (1976) herauskam. Gerade auf diese reale Gefahr einer Blockierung von Plänen durch die sowjetische Kulturpolitik spielt V. bereits 1971 an:

А наша первая пластинка
Неужто ли заезжена?
Ну, что мы делаем, Маринка!
Ведь жизнь одна, одна, одна!

"Заезжена" bedeutet hier "kaputt gemacht, verhindert" und bezieht sich auf die verhinderte Schallplatte. Das lyrische Ich wird sich angesichts dieser Niederlage der Einmaligkeit des Lebens bewußt und entscheidet sich implizit für die Lebenshaltung des "carpe diem". Warum es in der Schlußstrophe heißt

А ты совсем не виновата -
Наверно, нет других путей

ist ebenso unklar, wie die erste Strophe, die mangels Bezügen zur Adressatin hier jedoch nicht analysiert wird.

Unter den M.Vlady gewidmeten Texten finden wir auch einen Entwurf, der zu Beginn der 70er Jahre entstand und - ähnlich wie БЕДА oder einige andere auf der damals geplanten und posthum erschienenen¹ gemeinsamen Schallplatte zu hörende Lieder - von M.Vlady hätte gesungen werden sollen.² Da M.Vlady den Text, der wohl als unvollendet anzusehen ist, nie sang, entschloß sich V., diesen - unter Auslassung derjenigen Passagen, die eine weibliche Perspektive erkennen lassen (z.B. "Что цветы раздарила я,[...] И решила я") - umzuarbeiten und seinem Freund Kostja Kazansky, der ihm bei den Aufnahmen für seine erste in Frankreich erschienene Schallplatte behilflich war, zu widmen (s. in der

¹ ВВ-МВ87 [mit Aufnahmen von 1974].

² In der Zentralkartei unter "Это был великий момент...".

ZK unter "Поздно говорить и смешно..."). Daß dies ohne größere Manipulationen am Text möglich war, ist auf den Umstand zurückzuführen, daß es sich bei dem vorliegenden Gedicht um eine sehr allgemein gehaltene lyrische Skizze ohne direkten Bezug zu den beiden Widmungsadressaten handelt.

Das vermutlich bekannteste Gedicht, das V. seiner Frau widmete, ist das ebenfalls unvertonte "Люблю тебя сейчас..." (1973), das in bezug auf die Kategorien intim/öffentlich zwischen den bisher beschriebenen Beispielen liegt. Einerseits stellt der Text - und dies unterstreicht die im Manuskript vermerkte Widmung "M.B.", und nicht "Марине" wie in den oben angegebenen Beispielen intimer Lyrik, - eine in einfache poetische Bilder und Aussagen gegossene Illustration der philosophischen Grundhaltungen des "carpe diem" und des "hic et nunc" dar, andererseits sind in der Schlußstrophe einige autobiographische Hinweise enthalten, die M.Vlady als Adressatin ausweisen:

Ах, разность в языках!

Не положенье - крах.

Но выход мы вдвоем поищем и обрящем.

Es ist dies zugleich der einzige Hinweis auf ein bei V. vorhandenes Problembewußtsein in dieser Frage. M.Vlady spricht zwar ihre Muttersprache, die eigentlich nur ihre "Großmuttersprache" ist, relativ gut, ihr Wortschatz war jedoch zum Zeitpunkt, als sie V. kennenlernte, nach ihrer eigenen Aussage relativ begrenzt, und dasselbe galt und gilt meiner Einschätzung nach für ihre sprachliche Kompetenz im Bereich des Ausdrucks von Gefühlen. Dieses Problem betrifft mit Sicherheit auch den Bereich der stilistischen Nuancen des Russischen, z.B. die umgangssprachliche Schicht, kurz, es fehlte M.Vlady jene Perfektion, die für die Kommunikation im engen zwischenmenschlichen Bereich unumgänglich ist. Zudem konnte V. nur sehr mangelhaft Französisch, sodaß das Russische die einzige gemeinsame Sprache darstellte. Mit den zitierten Versen spricht V. offensichtlich diesen wunden Punkt an.

Im Gedicht "Я верю в нашу общую звезду..." (1979), das chronologisch gesehen das nächste M.Vlady gewidmete Werk repräsentiert, wird die archaisierende Wendung vom Suchen und Finden aus dem oben angeführten Zitat wiederaufgenommen und so ein zumindest für die Adressatin damals schon erkennbarer Dialog mit dem Text "Люблю тебя сейчас..." hergestellt, wenn es heißt "Но знали мы, что ищем и обрящем". In diesem Text werden Zweierbeziehungen durch Flüge symbolisiert, deren Passagiere immer wieder trotz Schwierigkeiten überleben. V. bezieht sich im Text auf mehrere Einzelheiten der gemeinsamen Biographie des Paares, wie z.B. die Reise nach Tahiti, das Haus M.Vla-

dys in der Gegend der Maisons Laffitte, einen gemeinsam überstandenen Autounfall, eine Flugreise nach Barnaul. Dieser Umstand, sowie die Konzentration auf sehr persönliche Fragen (wie jene der Prädestination des Schicksals der beiden Geliebten, ihrer Unverwundbarkeit) machen den Text - im Unterschied zum davor erwähnten - für einen außenstehenden Leser weitgehend undurchsichtig. Wir haben es im vorliegenden Fall, wie schon in den frühen Texten "Маринка!..." und "Я все чаще...", mit individuell-intimer Lyrik zu tun, die weder vom Autor zur Veröffentlichung geschaffen wurde, noch von Interesse für die Öffentlichkeit ist.

Das letzte Gedicht in dieser Reihe von Widmungen an M.Vlady ist zugleich auch der letzte Text V.s überhaupt, über dessen Entstehungs- und Widmungsumstände in Vladys Memoiren nachzulesen ist.¹ Wenn auch im Manuskript die Widmung fehlt², ist die Person der Marina und ihre entscheidende Bedeutung für das Leben V.s im Text omnipräsent, und zwar in allen drei Strophen.

Bereits im ersten Vierzeiler setzt das zwischen den beiden Alternativen "untertauchen" (lies: sterben) und "hinaufschwimmen" ("всплыть", lies: ins reale Leben zurückkehren) zögernde lyrische Ich die zweite Lösung mit dem Warten auf die Erledigung von Visaanträgen gleich:

А там - за дело, в ожиданьи виз.

Visa beantragte V. in seinem Leben in erster Linie für Frankreich, also um zu M.Vlady zu gelangen. Insofern steht die Adressatin des Liedes bereits in diesem Vers synonym für das Leben, zugunsten dessen sich das lyrische Ich zumindest in diesem Text entscheidet.

Вернусь к тебе, как корабли из песни,
Все помня, даже старые стихи.

Auch hier fungiert die Hinwendung zur Adressatin der Widmung als rettender Anker. Am interessantesten, nicht zuletzt in textologischer

¹Vgl. *Vladimir ...*, 267f.

²Die Widmung dieses Textes bildet einen jener Mythen, von denen an anderer Stelle gesprochen wurde. Jetzt, da das Faksimile des Manuskripts allgemein zugänglich ist (ЯКВ88,[6]), steht fest, daß die mehrfach publizierte Widmung "Марине, единственной, которую я любил" erfunden sein dürfte. Ihre Nichtauthentizität wird auch von P.Leonidov unterstrichen, da nach dessen Meinung V. die Mutter seiner beiden Söhne nie auf diese Weise ausgeklammert hätte, vgl. П.Леонидов, *В.В. и другие*, 184. Daß M.Vlady an der Kanonisierung dieser Widmung nicht ganz unbeteiligt gewesen sein dürfte, beweist die Aufnahme der Widmung in *Vladimir...*, 267 ("A Marina, amour unique de ma vie"). Auffallend, daß dieser Widmungszusatz in der russischen Übersetzung des Buches, die sich an ein wesentlich informierteres Leserpublikum wendet, fehlt (vgl. М.Влади, *Владимир...*, 162).

Hinsicht, erscheint mir jedoch der zweite Vers des dritten, abschließenden Vierzeilers, von dessen zahlreichen publizierten Varianten die Lesart

Я жив, тобой и Господом храним

der Autorenintention am besten zu entsprechen scheint. Im Manuskript¹ steht über der Zeile nach dem Wort "тобой" "12 лет тобой". Die in vielen Publikationen gewählte Lesart "Я жив, 12 лет тобой и господом храним" erscheint mir insofern weniger berechtigt, da Durchbrechungen des Isometrismus bei V. selten sind. Eine mögliche Variante wäre "Я жив, тобой и господом храним". Für die hier vorgeschlagene Variante gibt es auch ein inhaltliches Argument: so betrifft der erste Teil des Gedichtes das irdische Leben, der zweite das Jenseits. Die Kleinschreibung der Wörter "всевышний" und "ним" entspricht dem Original, aber nicht unbedingt dem Autorenwillen, der funktional synonyme Wörter ("Господь", "Бог" u.a.) abwechselnd groß und klein schrieb.

Doch zurück zur Frage des Adressaten, der in beiden Varianten als Schutzengel aufscheint. Es steht außer Zweifel, daß V. mit diesem Vers Marina als den Mittelpunkt seines Lebens hinstellt, ja auf eine Ebene mit Gott setzt. Was jedoch bisher von der Kritik nicht vermerkt wurde, ist die Tatsache, daß ein weiterer, möglicher Sinn des Satzes lediglich durch ein - freilich im Manuskript vorhandenes - Komma nicht manifest wird. Lesen wir den Vers ohne die Interpunktionszeichen, denen gegenüber V., wie Krymova richtig anmerkt, eine "extreme Gleichgültigkeit" an den Tag legt² -

Я жив тобой и Господом храним - ,

so wird die syntaktische Ambivalenz des Wortes "тобой" deutlich: ist der Autor durch den angesprochenen Menschen am Leben ("жив"), oder wird er von ihm beschützt ("храним")? Es besteht kein Zweifel, daß V. eben durch die Setzung des Kommas eine derartige Lesart entweder ausschließen wollte oder aber gar nicht an deren Möglichkeit dachte; fest steht jedoch, daß eine derartige Sicht der Dinge möglich ist, umso mehr, als bei der Lektüre von Texten V.s das akustische Moment *nolens-volens* immer präsent ist.

An dieser Stelle muß auch das Chanson **НОЛЬ СЕМЬ** (1969) erwähnt werden, das den zahlreichen, jahrelangen Telefongesprächen mit M.Vlady seine Entstehung verdankt. Gewidmet ist es Ljudmila Orlova, jener Telephonistin, die nach M.Vladys Zeugnis V. Jahre hindurch dabei behilflich war, den Telephonkontakt der beiden Ehepartner über tausende

¹Das Faksimile des Manuskripts findet man z.B. auf S.[6] von ЯКВ88.

²Vgl. Н.Крымова, "О поэзии Владимира Высоцкого", in: И88, 502.

Kilometer aufrechtzuerhalten.¹ Literarisch erscheint die Widmungsadressatin im Text als "Тома" ("Девушка, здравствуйте, как вас звать? Тома?", in Reimstellung mit "дома"). Ob die "biographisierende" Ersetzung dieses Namens durch "Lucie" (rückübersetzt also "Люся") in der französischen Übersetzung M.Vladys berechtigt ist, muß hier angezweifelt werden.²

Nicht erwähnt wurden in diesem Kapitel Texte und Chansons, die nicht M.Vlady gewidmet sind, sondern für sie zum Vortrag geschrieben wurden. Es sind dies jene Lieder, die auf der zu Lebzeiten V.s nicht realisierten Schallplatte "Vladimir Vysockij - Marina Vlady", die als Doppelalbum geplant war und nun als einfache Langspielplatte vorliegt, in der Interpretation M.Vladys zu hören sind: О ДВУХ АВТОМОБИЛЯХ; ТАК ДЫМНО; Я НЕСЛА СВОЮ БЕДУ; ТАК СЛУЧИЛОСЬ - МУЖЧИНЫ УШЛИ; КАК ПО ВОЛГЕ-МАТУШКЕ, МАРЬЮШКА.³

2.2.2.2.2. Nahe Freunde nach der Zeit am "Bol'šoj Karetnyj": Vadim Tumanov, Michail Šemjakin.

Hätte man V.s Freundschaften anhand der Gedichtwidmungen zu beurteilen, käme man zum Schluß, daß in seinen letzten Lebensjahren der in Paris lebende Maler Michail Šemjakin sowie der Goldsucher Vadim Tumanov, der nach dem Tod V.s, schon in der Zeit der Perestrojka, zu ungewollter Berühmtheit als "sowjetischer Millionär" gelangte, die wichtigsten Menschen in V.s Leben waren. Ohne darüber urteilen zu können, welche Personen, abgesehen von M.Vlady, V.s Leben entscheidend beeinflussten, kann gesagt werden, daß diesen beiden Männern große Bedeutung für die letzten Jahre des Bardens zukam.

2.2.2.2.2.1. Michail Šemjakin.

Die mir zugänglichen Angaben über die Dauer des Kontakts V.s mit dem aus Leningrad stammenden und seit Ende der 60er Jahre in Paris lebenden Künstler M.Šemjakin (im folg. abgek.: Š.) sind widersprüchlich. Nach den Angaben Š.s dauerte ihre Freundschaft "ungefähr zehn Jahre" (ССП88,3,386), mußte also etwa 1970 begonnen haben. An anderer Stelle (ССП88,3,396) bekräftigt Š., daß er V. erst im Westen kennengelernt und in Rußland nie gesehen habe, in ebendiesen Erinnerungen wird auch V.s Bedauern darüber zitiert, daß er Š. erst im Westen getroffen habe.

¹Vladimir..., 70-73.

²Vgl. ebda, 72.

³Die Titel entsprechen der Schallplatte BB-MB87.

Andererseits ist bekannt, daß V. 1973 seine erste Auslandsreise nach Frankreich unternahm, sodaß nach diesen Angaben die Freundschaft maximal siebeneinhalb Jahre gedauert haben konnte. Wie dem auch sei, die früheste Widmung eines Texts für Š. bezieht sich auf das Jahr 1975, auch wenn diese nur durch eine einzige schriftliche Notiz¹ aus dem Jahre 1977 belegt ist: "«Купола» - этим я тоже обязан ему [d.h. M.Š.]". Desgleichen eignet V. in der selben Notiz die Chansons КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ (1978) sowie den nie öffentlich gesungenen Text "Я был и слаб и уязвим..." Š. zu. Es besteht kein Grund, an der Ehrlichkeit der mehrfach publizierte Notiz V.s zu zweifeln, doch muß angemerkt werden, daß es sich hier um Widmungen *post factum* handelt und Š. selbst in seinen Erinnerungen an V.² mit keinem Wort auf den Bezug der erwähnten drei Texte zu gemeinsamen Erlebnissen der beiden Freunde zu sprechen kommt.

Anders verhält es sich mit den 5 Texten, die V. durch eine Widmung im Manuskript bzw. in einem Fall durch die Ansage vor der Darbietung zur Gitarre Š. widmete. Lediglich ein Text, ФРАНЦУЗСКИЕ БЕСЫ (1978), wurde bereits zu Lebzeiten in vertonter Form einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht, ein weiteres, für V. absolut untypisches, weil sehr verschlüsseltes und stark philosophisches Gedicht ("И кто вы суть...") wurde zu Lebzeiten V.s im Ausstellungskatalog "Le ventre de Paris" publiziert, während die anderen drei Gedichte ("Однажды я...", "Как зайдешь в бистро-столовку..." und einer der letzten Texte V.s, ДВЕ ПРОСЬБЫ, 1980) erst posthum veröffentlicht wurden.

Das Chanson ФРАНЦУЗСКИЕ БЕСЫ verarbeitet eine von den beiden Freunden in mehreren Pariser Lokalen durchzechte Nacht, wobei der Text derartig gehalten ist, daß er auch ohne Kenntnis des Widmungadressaten sowie des realen Hintergrunds rezipiert werden kann. Trotzdem entsteht der Eindruck, daß die beschriebenen Szenen auf individuellen Erlebnissen basieren, die es erst erlauben, einzelne Passagen entsprechend zu dekodieren. Und auch für mich bekam der Text eine wesentliche Dimension dazu, nachdem ich in Š.s Memoiren den Anlaß und den realen Hintergrund für einige Verse erfuhr: der aus der Pistole schießende Freund (VII,7-8) ist Š. selbst, "плевать на префектуры" beschreibt die Flucht der beiden betrunkenen Freunde vor der inzwischen alarmierten Po-lizei. Auch der Zweizeiler

¹ Beiheft zu Ап087,52, ССП88,3,405.

² ССП88,3,385-402, Beiheft zu Ап087,5-11; М.Шемякин, "Мне есть, [sic, mit Beistrich] что спеть...", *Панорама* (Israel), 24.1.1988, 8 u. a.

Пьянели и трезвели мы
 Всегда поочередно

entspricht den Tatsachen des gemeinsamen Lebens von Š. und V., wie es von ersterem beschrieben wurde: "Володя пил - я был трезвенником, я пил - Володя охранял меня."¹ Daneben existiert eine deutliche Linie der Fiktionalisierung: ein Dämon habe das erzählende Ich durch Paris geführt, und dieses habe sich davon überzeugt, daß auch die französischen Dämonen in der Lage seien, Streifzüge durch das nächtliche Paris durchzuführen ("но тоже умеют кружить").

Wesentlich anders liegt der Fall in einer Reihe von Versen des Textes "ОСТОРОЖНО! ГРИЗЛИ!" (1978), dessen Titel ebenfalls auf ein individuelles Erlebnis Š.s in den USA zurückgeht (beschrieben in ССП88, 3,388). So zitiert der Vers "Никто не знал, что я умел летать" einen ähnlichen Ausspruch Š.s und motiviert den mit diesem Vers reimenden Vers 3 derselben Strophe: "Крылатым стать и недоступным стать". Auch die Passage

Через "пежо" я прыгнул на *Faubourg*
 И приобрел повторное звучанье
 На ноте до завыл Санкт-Петербург,
 А это означало "До! Свиданья!"

literarisiert Details eines in Paris gemeinsam verbrachten Abends, an welchem Š. in alkoholisiertem Zustand über einen Peugeot sprang. Dabei verletzte er sich beim Aufprall auf einen Mast das Trommelfell, woraus ein ständiges Echo in seinem Ohr resultierte. Mit "Санкт-Петербург" spielt V. zunächst auf die Heimat Š.s an, meint aber möglicherweise auch ein gleichnamiges russisches Restaurant ("Saint-Petersbourg") in Paris. Der in der folgenden Strophe angesprochene Leistenbruch ("Таскал в России - грыжа подтвердит") ist ebenfalls der Biographie Š.s entnommen, der laut eigenem Zeugnis in der Eremitage als Lastenträger gearbeitet und sich dabei überhoben hatte. V. schrieb diesen Text während des Rückflugs aus Paris nach Moskau am Tag seines 40. Geburtstags; an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß es sich dabei um einen der seltenen Texte handelt, in dem sich der Autor der Biographie eines seiner nahen Freunde bediente, ohne daß andererseits der Text dabei Rollencharakter annimmt. Auch hier könnte man ohne die Kenntnis des realen Hintergrunds einerseits eine reine Fiktionalisierung annehmen, andererseits autobiographische Hinweise auf V.s eigenes Leben vermuten. Insofern ist dieser Text nur für den Widmungsadressaten verfaßt und auch nur für diesen verständlich.

¹ССП88,3,388.

Eine ähnliche Genese weist der kurze Text "Как зайдешь в бистро-столовку..." (1980) auf, dessen Verse "Как хороши, как свежи были маки/ из коих смерть схимичили врачи" bereits u. 2.1.4. in bezug auf ihren intertextuell-autobiographischen Hintergrund erwähnt wurden. Der Beginn von Strophe 4 schließt thematisch an die Schlußverse ("А потому французский не учу/ Чтоб мне они не сели на колени") des oben analysierten Gedichtes an:

М. Chemiakine - всегда, везде Шемякин,
А посему французский не учи! ...

und literarisiert das Thema in den Schlußversen ein weiteres Mal mit Hilfe eines der konkreten Poesie entlehnten Verfahrens:

Мишка! Милый! Брат мой Мишка!
Разрази нас гром!
Поживем еще, братишка,
По жи вьем!
Po gi viom.

Die russische Schreibung der Wendung im vorletzten der zitierten Verse imitiert eine Ausspracheeigenheit von den in Frankreich lebenden Emigranten russischer Herkunft, eine phonetische Eigenart, die von V. bereits in dem Ivan Bortnik gewidmeten Chanson ПИСЬМО К ДРУГУ literarisch aufs Korn genommen wurde (s. 2.2.2.3.1.)¹.

Es spricht für die Intensität und Tiefe der Beziehung V.s zu Š., daß die beiden wohl kompliziertesten und poetisch ausgefeiltesten, ja stellenweise stark verschlüsselten Texte ebendiesem gewidmet sind. 1977 schrieb V. unter dem Eindruck von Š.s Zyklus "Le ventre de Paris" sowie unter Einfluß des von V. eben in französischen Museen entdeckten Künstlers Chaim Sutin (Soutine) das Gedicht ТУШЕНОШИ (1977), das ebenfalls im Katalog zu Š.s Ausstellung publiziert wurde. Der Reiz des Textes besteht in der Verbindung von lexikalischen Elementen aus der neutralen und umgangssprachlichen Rede ("лоботряс", "ротозей", "дюжие ... детины" u.a.) mit buchsprachlich-kirchenslawischen Stilmerkmalen, die dem Text einen feierlichen, ja sakralen Klang verleihen:

И кто вы суть? Безликие кликуши?
Куда грядете - в Мекку ли, в Мессины? [...]
И дюжие, согбенные детины,
Вершашие дела нечеловечьи. [...]
Безглазны, безголовы и безгласны

¹In beiden Fällen handelt es sich um ein und dieselbe Interferenz, die darin besteht, daß die russische Phonemfolge "palatalisierter Konsonant - Vokal" von französisch-russisch bilingualen Sprechern durch die Lautfolge "Konsonant - {j} - Vokal" realisiert wird.

И кажется, безсутны тушеноши, [...] [meine Hervorh.]

Neben diesen Lexemen fallen noch zwei Wörter auf, die den gewählten Stil ein weiteres Mal aktualisieren: der Neologismus "безсутный" (im letzten der zitierten Verse), dessen etymologisierende und zugleich veraltete Schreibweise im Manuskript sowohl von den Herausgebern des Katalogs wie auch von allen anderen Redaktoren zu Recht beibehalten wurde (zu erwarten wäre "бессутны"). Offensichtlich wollte der Autor damit die im Gedicht an mehreren Stellen literarisierte Polysemie des Morphems "сут'-" (in den Wörtern "Сутин", "суть") verdeutlichen. Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch ein Verbum im letzten Vers der ersten Strophe, das V. im Manuskript erst nachträglich einfügte:

И ребра в ребра ... нзят, и мясо к мясу.

Es ist nicht ganz verständlich, warum die Herausgeber von ССП88 die im Manuskript vorhandenen Punkte wegließen, handelt es sich dabei doch nicht um einen Ersatz für eine mögliche erste Silbe des Wortes "нзят", sondern lediglich um eine Art retardierendes Moment zur Erhöhung der Verfremdung durch das archaisierende Verbum "нзти, нзу" ('durchdringen'), das in Sreznevskijs altrussischem Wörterbuch mit einem Zitat aus einer Paleja¹ des XIV. Jahrhunderts belegt ist.² Dieser Kunstgriff korrespondiert mit der aus russischen Beschwörungsformeln stammenden Wendung "ребра в ребра" und "мясо к мясу", die sich (auch, s.u.) an den Erlöser richtet.³ Ebenso unverständlich ist die vom Manuskript abweichende Orthographie im letzten Wort des mit dem eben zitierten Vers in Verbindung stehenden Schlußverses

И ребра в ребра вам - и нету Спасу,
das in ССП88 und И88 mit Kleinbuchstaben ("спасу") wiedergegeben wird. Dadurch geht die von V. intendierte Doppeldeutigkeit des Lexems "спас/Спас" ('Rettung' - nach der volkssprachlichen Wendung "спасу нет от чего", sowie, als Abkürzung von "Спаситель", 'der Erlöser', eine populäre russische Variante der Ikonendarstellung des Pantokrators) weitgehend verloren.

¹ Auswahlsammlung aus dem Alten Testament.

² И.И.Срезневский, *Материалы для Словаря древнерусского языка*, т.2, СПб. 1895, 482.

³ Diese Beobachtung verdanke ich W.Eismann, der mich auch darauf hinwies, daß analoge Formeln schon im 2. Merseburger Zauberspruch zu finden sind. Zur Analyse dieses Typus s. В.Н.Топоров, "К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров)", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту 1969, insbes. 11-17.

Wir finden in diesem Text lediglich einen einzigen Vers, in dem sich der Bezug zum Adressaten unter Umgehung des Elements der ausgestellten Kunst ("Le ventre de Paris") manifestiert:

И Урка слижет с лиц у вас гримасу.

Bei "Urka" handelt es sich keineswegs um einen Gauner¹, sondern um den Vornamen des Hundes von Š., ein Detail, das - da es für den Leser nicht aufgelöst wird - ein exklusives Signal an den Widmungsadressaten darstellt.

Der zweite Š. gewidmete Text nimmt nicht nur in inhaltlicher, sondern bereits in formaler Hinsicht in V.s Werk eine gesonderte Stellung ein. ДВЕ ПРОСЬБЫ, einer der letzten Texte aus der Feder V.s, besteht aus zwei Dreizehnzeilern - einer nicht nur für V. ungewöhnlichen Strophenform -, die jeweils durch zwei gleichbleibende Reime und das Reimschema $\underline{A}b\underline{A}b,b\underline{A}b\underline{A}.\underline{A}bbb\underline{A}^2$ zusammengehalten werden, wobei angesichts der Tatsache, daß es sich beim daktylischen Reim \underline{A} um einen fakultativ endbetonten Reim handelt, dieses Schema auf einen einzigen Reimtypus reduziert werden kann (vgl. die Reimwörter "черти.Я - браня - виночерпия - дня - толкотня - предсердия - броня" usw. im ersten Teil, "Грея ли - ни-ни - затеяли - они - сохрани - или" usw. im zweiten Teil des Textes).³

Inhaltlich stellen beide Bitten Todesvisionen dar: im ersten Teil des Textes drückt das lyrische Ich die Bitte an seine fiktiven Adressaten aus, Weinen und Mitleid zu unterdrücken, im zweiten Teil ersucht es den Herrgott, den bereits beschlossenen und nahen Todestag, der ihm von Zigeunerinnen vorausgesagt wurde, zu übergehen und ihn, den Todgeweihten, vor den im Schatten lachenden Menschen zu beschützen.

Die Poetik der beiden letztgenannten Texte muß erst im Detail analysiert werden, doch kann auch ohne eine derartige Analyse die Feststellung gewagt werden, daß V. für die Verfertigung dieser Texte mehr Zeit aufgewendet hat, als dies in vielen anderen Fällen der Fall war. Umso unver-

¹Das Wort "урка" bedeutet im Gaunerjargon 'Dieb, Bandit, Krimineller'. Es ist anzunehmen, daß Šemjakin mit dieser für einen Hund in Rußland absolut ungewöhnlichen Namensgebung bewußt auf diese Bedeutung anspielte.

²Kleinbuchstaben repräsentieren männliche, Großbuchstaben weibliche, unterstrichene Großbuchstaben daktylische Reime.

³Einen ähnlichen Fall der Reimreduktion kennen wir in V.s Werk nur noch im Text "Я бодрствую, но..." aus dem Jahre 1973, wobei zwischen den beiden Texten eine thematische Gemeinsamkeit zu finden ist: beide behandeln Themen, die V.s Leben unmittelbar und persönlich betreffen. Im Fall des Textes aus dem Jahre 1973 ist es der den Autor deprimierende Kampf gegen die Zensurbehörden, in ДВЕ ПРОСЬБЫ das Thema des Todes.

ständiglicher erscheint die in der Reinschrift des Manuskripts von ДВЕ ПРОСЬБЫ durch den Autor vermerkte Bezeichnung "полуэкспромт".

Schließlich muß noch ein von M.Š. vermerktes Detail erwähnt werden, daß die Intensität und Seriosität seiner Beziehung zu V. unterstreicht. Auf V.s Frage, was er für den Vater seines Freundes tun könnte, bat Š. den Barden um ein Lied. Einige Zeit später sang V. seinem Freund das Chanson ПОЖАРЫ vor, das die Rettung von Kriegern durch Pferde zum Thema hat und Š. - nach V.s Worten - an seinen Vater erinnern sollte. Mit dieser Thematik wollte V. trotz der Bemerkung Š.s, der Vater würde V.s Kunst nicht verstehen, eine Beziehung zum Schicksal des Vaters seines Freundes, eines aktiven Offiziers der Sowjetarmee, herstellen.

Von allen Chansons, die V. Freunden und Bekannten widmete, sind gerade die Šemjakin gewidmeten Texte von besonderer Bedeutung, da sie in eine Zeit fallen, in der V. sich nicht damit begnügte, Gelegenheitsdichtung zu schreiben und diese auf den Anlaß zu beschränken, sondern versuchte, seine durch Auslandsaufenthalte und die damit verbundenen Erfahrungen gereifte Weltsicht in den literarischen Text miteinfließen zu lassen. Selbst die weitgehend von aktuellen Ereignissen inspirierten Texte ОСТОРОЖНО! ГРИЗЛИ! und "Как зайдешь в бистро-столовку..." lassen hinter dem vorgeschobenen Ich-Erzähler einen Autor vermuten, der den teilweise scherzhaften Grundton der Texte mit schicksalshafte Fragen (vgl. "Навеки потеряв свою жену", "Я свой Санкт-Петербург не променяю/ на - вкупе - все, хоть он и Ленинград", oder die bereits in 2.1.4.1 zitierte Anspielung auf das todbringende Rauschgift) verbindet. Daß außerdem zwei der anspruchsvollsten und wohl durchdachtesten Texte aus V.s Werk insgesamt dem Leningrader Exilkünstler gewidmet sind, wirft ein bezeichnendes Licht auf die Bedeutung dieser Freundschaft für V.s Entwicklung in den letzten Jahren.

2.2.2.2.2. Vadim Tumanov.

Das Vadim Tumanov (im folg. abgek.: T.) gewidmete Chanson ПОБЕГ НА РЫВОК (1977; etwa: 'Reißausflucht') ist ein Musterbeispiel dafür, wie V. es verstand, Informationen aufzunehmen, sich in die Welt des Informanten, der im vorliegenden Fall mit dem Adressaten ident ist, hineinzusetzen, diese durch Einzelheiten aus seiner eigenen Erfahrungswelt aufzufüllen und daraus einen authentischen literarisierten Text zu verfertigen, der auch den oder die Informanten selbst zu überzeugen vermochte. Wir kennen ähnliche Beispiele aus V.s Liedern zur Kriegsthematik, welche Kriegsveteranen vermuten ließen, in ihm einen erfahrenen Soldaten vor sich zu haben, oder aus Liedern, in denen V. Erlebnisse von Vertretern verschiedener Berufe literarisch verarbeitete und damit großen Anklang bei eben diesen Vertretern fand.

Als Quelle für den Text diente eine ausführliche Erzählung T.s über einen Fluchtversuch aus einem stalinistischen Lager, an dem T. sowie einer seiner Mithäftlinge teilnahmen. Der Versuch endete tragisch : der Mithäftling wurde erschossen, T. selbst gefangen und ins Lager zurückgebracht, wo er nach einem Folterverhör unter verschärften Bedingungen eine weitere, verlängerte Frist absitzen mußte. Das Wesen des "побег на рывок" bestand darin, tagsüber, während die Lagerkolonne sich entweder zur Arbeitsstelle bewegte oder von dort ins Lager zurückkehrte, zur Überraschung der Begleitmannschaft und der Wachhunde plötzlich aus dieser auszuscheren und die Schrecksekunden des Aufsichtspersonals dazu zu benützen, im Wald zu verschwinden.

V.s Text beschreibt einen derartigen Fluchtversuch in der Ich-Form von der Warte desjenigen Häftlings, der diesen Ausbruch überlebte und lebend gefangen wurde. Wie auch im zweiten, T. gewidmeten Text (s.u.) schildert V. das Geschehen mit fast romantischer Nostalgie, wobei das Kolorit des Lagerlebens weniger durch die Verwendung einer entsprechenden Lexik ("кумовья", "сдох, скотина") und Morphologie ("людям"), sondern vielmehr durch die Einbringung einer Reihe von authentischen Details erzeugt wird: "Вологодского с ног" - wie V. von T. erfuhr, kamen die Aufseher besonders häufig aus dem Gebiet von Vologda; "и взвыла Дружба, старая пила" - so der Name eines Maschinengewehrs der Stalinzeit; "За поимку - полтина, а за смерть - ничего" - lediglich lebendig zurückgebrachte Flüchtlinge brachten dem Aufseher eine Prämie ein usw. Dazu befindet sich am Ende des Textes ein weiteres Element, das den Bezug zum Widmungsadressaten deutlich unterstreicht:

Все взято в трубы, перекрыты краны,
Ночами только воют и скулят,
Но надо, надо сыпать соль на раны.
Чтобы лучше помнить, пусть они болят.

Gerade T. hat sich durch keine wie immer gearteten Hindernisse der "Jahre der Stagnation" davon abbringen lassen, auf die Verbrechen der Stalinzeit hinzuweisen und durch Erzählungen über sein Schicksal "Salz auf die Wunden zu streuen, mögen sie auch weh tun" (so der oben zitierte Schlußvers des Chansons).

Das Chanson ПОБЕГ НА РЫВОК ist außerdem geeignet, eine Hierarchisierung von Widmungen ein und desselben Werks exemplarisch zu demonstrieren. Wie wir gesehen haben, wurde der Text unter Einfluß einer autobiographischen, mündlichen Erzählung Vadim T.s geschrieben; daher kann angenommen werden, daß die auf zumindest einer Aufnahme dokumentierte Widmung sich auf das Werk an sich bezieht. Daneben existieren zwei Aufnahmen, an deren Beginn V. das Chanson in einem

Fall "Tolja Garagula", in einem weiteren "Miša Šemjakin" widmet; in letzterem Fall präzisiert V. die Einordnung des Werks als abschließendes Lied des sonst nirgends erwähnten oder näher definierten Zyklus "Поколение" (s. Beiheft zu Апо87,18), wobei unklar bleibt, welche Lieder er zu diesem Zyklus zählt. Es bedarf wohl keiner weiteren Argumente, daß es sich bei diesen Widmungen um *ad-hoc*-Zueignungen der jeweiligen Darbietungen handelt, die für Menschen bestimmt waren, denen sich V. sehr verbunden fühlte - der Schiffskapitän Garagula verhalf V. immerhin zu seiner Hochzeitsreise mit M. Vlady, während Š. V. in Paris behilflich war und sich zu seinem nächsten Freund entwickelte. Es darf in diesem Zusammenhang auch nicht außer acht gelassen werden, daß die Aufnahmen für Апо87 in Š.s Wohnung auf einer von ihm finanzierten Tonanlage gefertigt wurden, ein Umstand, der die Verklärung der Umstände der Entstehung des einen oder anderen Chansons sicher gefördert hat (s.a. auch die unter 2.2.2.2.1. erwähnte Notiz V.s bezüglich der Chansons КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ; КУПОЛА; "Я был и слаб и уязвим..."). Dazu kommt, daß V. in der zweiten Hälfte der 70er Jahre über die relativ gute Dokumentierung seines Werks und dessen sich daraus ergebenden Öffentlichkeitscharakter möglicherweise nicht immer unterrichtet war, was ihm eine Revidierung einzelner, früher ausgesprochener Widmungen erleichtern konnte.

Im zweiten, T. gewidmeten Text ("В младенчестве нас матери пугали...") beschreibt V. wiederum in der Ich-Form die Schwierigkeiten, die T. selbst in Sibirien während seiner zahlreichen Goldsucher-Expeditionen erlebte, und stellt diese den Warnungen der Mütter vor einer Verschickung nach Sibirien gegenüber. Neben einer gewissen (Räuber-)Romantik erkennt man in diesem Versuch ebenfalls den Anspruch auf Authentizität, wenn dieses Lied auch weniger für die Öffentlichkeit, als vielmehr als privates Geschenk für den Adressaten bestimmt war.¹

Auf einer vermutlich ohne Publikum entstandenen Aufnahme des Chansons ПОПУТЧИК (1977) spricht V. einen kurzen, offensichtlich an T. gerichteten Text, in dem er diesem rät, sich nie mit wenig bekannten Leuten in ein Flugzeug, in einen Zug oder auf ein Schiff zu begeben, da diese die unerwartetsten Dinge tun könnten.² Ob dies als Widmung des frühen Liedes für T. zu werten ist, muß dahingestellt bleiben, es ist ohnedies angesichts des durch diesen Kommentar deutlich hergestellten Be-

¹ Von diesem Chanson ist lediglich eine, in privatem Kreis gefertigte Aufnahme erhalten.

² "Вадик, никогда не ездят с малознакомыми людьми в поездах, не летай в самолетах, не ездят в пароходах, они черт знает что могут сделать!" (private Aufnahme aus meinem Archiv, Н.Р.).

zugs des Chansonthemas zu T.s Leben von sekundärer Bedeutung. Abschließend sei festgestellt, daß T. eben jenen Typ des Menschen in Extremsituationen geradezu inkarniert, den V. nicht nur bewunderte, sondern auch in seinen Chansontexten immer wieder zu präsentieren bestrebt war.

2.2.2.3. Die Moskauer Theater- und Filmszene.

2.2.2.3.1. Die "Taganka".

Die Zeit am Taganka-Theater scheint für V. eine Art Fortsetzung jener Jahre gewesen zu sein, die in dieser Arbeit (im Einklang mit V.s Kommentaren) mit "Bol'soj Karetnyj" umschrieben werden. Die freundschaftliche, familiäre, bisweilen euphorische Atmosphäre, die in diesem jungen Theater vor allem im ersten Jahrzehnt seines Daseins herrschte, forderte V. geradezu heraus, immer wieder Texte *ad hoc* zu aktuellen Anlässen oder auch für seine Freunde und Arbeitskollegen zu produzieren und im mehr oder weniger engen Rahmen des Theaters, also vor einem "homogenen und informierten Publikum" (S.Hafner), vorzutragen. An erster Stelle wären hier jene fünf Chansons zu nennen, die V. anlässlich der bald zur Tradition gewordenen Jubiläen der Entstehung des Theaters (April 1964) schrieb, als Widmungsadressat fungiert in der Regel das Theater insgesamt.

Vor der Besprechung dieser Jubiläumswerke muß ein Chanson erwähnt werden, daß V. zwar nicht dem Theater insgesamt, so doch einer Aufführung des Theaters, nämlich der Premiere der John Reed-Dramatisierung *Десять дней, которые потрясли мир* widmete (2.4.1965). Es handelt sich bei diesem Text ("До магазина или в 'Каму'...", 1965) um eine von jugendlichem Optimismus geprägte Huldigung an den "richtigen Weg" des Theaters (Strophe 6), in der V. bereits auf einige aktuelle Schwierigkeiten hinweist - zwei Spitzel werden in die letzte Balkonreihe verfrachtet, im Taganka-Theater werden mit Beziehungen erschlichene Reservierungen und "Passierscheine", wie sie in anderen beliebten Theatern üblich sind, abgelehnt (Strophe 5), die Szene "Тюрьмы и решетки" bringt V. mit dem damals gerade erst abgerissenen Taganka-Gefängnis in Verbindung. Der Adressat wird hier implizit durch die Nennung der Zuschauer bzw. des Zuschauers schlechthin genannt ("Но зритель рвется к ней упрямо", Strophe 1), wodurch das kollektive "мы" mit dem Schauspielerkollektiv des Taganka-Theaters identifizierbar wird.

Ein weiteres Mal tritt V. anlässlich des vierjährigen Bestehens des Theaters mit einer Liedallegorie in Erscheinung, die sich auf die (schwierige) Situation des Theaters Ende der 60er Jahre insgesamt bezieht. In diesem,

mit der Redensart ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР (1968) betitelten Lied (was in etwa dem deutschen "Noch ist nicht - aller Tage - Abend" entspricht) spricht der Erzähler von einem untergehenden Schiff, dessen Mannschaft immer wieder vom Kapitän mit den im Titel zitierten Worten ermuntert wird, weiterzukämpfen. Besonders deutlich wird die Allegorie in Strophe 5, wo es heißt, "hunderte Augen blicken auf uns durch Binokel¹, durch Fernrohre, (...) doch nie wird uns jemand in Ketten gefesselt in den Galeeren sehen". Hier wirkt das Wort "Binokel" als Hinweis für mögliche uneingeweihte Hörer, die spätestens ab diesem Zeitpunkt die Parallelen Kapitän - Ljubimov und Schiff - Theater ziehen können und so die Hauptaussage des Textes, nämlich die Tatsache der Kampfbereitschaft der Truppe, zur Kenntnis nehmen. In diesem Licht ist es wenig verwunderlich, daß im Unterschied zu einigen anderen, teilweise weniger bekannten Texten zur Meeresthematik dieser Text in Нерв81 und Нерв82 keine Aufnahme fand.

Zum Fünfjahresjubiläum des Theaters schrieb V. zwei Texte, deren einer ("Даешь пять лет!...") zur Aufführung gelangte und angeblich auch in einer - mir nicht bekannten - Tonaufnahme erhalten ist. Es ist ein aus fünf Vierzeilern bestehendes Scherzlied mit einer Reihe von mehr oder weniger deutlichen Anspielungen auf das Theaterleben; u.a. verwendet der Autor die Wendung "хлебнуть горького" (wörtlich 'vom Bitteren schlürfen', also 'Alkohol trinken') als Hinweis auf die auch an anderen Stellen des Texts erwähnte Aufführung der Ljubimovschen Inszenierung des Romans *Мать* und dessen Autor Maxim Gor'kij. Das (unvollendete) Manuskript endet mit dem Zweizeiler

Мой стих с трудом громаду лет прорвет,
И ляжет под редакторскую ружу.

dessen erster Vers ein wörtliches Zitat aus Majakovskijs Poesem "Во весь голос" (dort mit der Fortsetzung ".../ и явится весомо, грубо, зримо") ist. Dieser - inter- und paratextuelle - Vers sollte als Signal für den Adressaten, also das Theaterkollektiv der "Taganka", fungieren. Das "gemeinsam Erlebte" wäre in diesem Fall die Aufführung der Ljubimovschen Majakovskij-Collage *Послушайте* aus dem Jahre 1967.

Der zweite Text zum Fünfjahresjubiläum besteht aus sechs Fragmenten, die jeweils einen Song eines Theaterstückes wiederaufnehmen und verfremden (in der ZK unter "В этот день..."; s.a.u. 2.4.1.4.). Der ersten Strophe ist der wohl autobiographische Hinweis zu entnehmen, daß

¹Н.Яксче verdanke ich den Hinweis, daß die intertextuelle Quelle für diesen Vers ("На нас глядят в бинокли, в трубы сотни глаз") in dem bereits an anderer Stelle zitierten Gedicht "Гамлет" aus Pasternaks *Доктор Живаго* zu suchen sein könnte ("на меня наставлен сумрак ночи / тысячью биноклей на оси").

V. an der Teilnahme an den Feierlichkeiten durch einen Krankenhausaufenthalt verhindert gewesen sein mußte, eine Vermutung, die durch die Tatsache bestätigt scheint, daß von diesen Entwürfen keine Tonaufnahme existiert. Im Text finden wir eine Reihe weiterer Hinweise, die nur dem unmittelbaren Adressaten verständlich sein können (die Nennung des Namens Dupak, des Direktors des Theaters, Hinweise auf das 1968 verbotene Stück *ЖИВОЙ* u.a.).

Ähnliches gilt für das aus Anlaß des achten Jahrestages der Theatergründung geschriebene Chanson "Кузькин Федя сам не свой..." (1972), dessen zahlreiche Anspielungen auf verbotene (*ЖИВОЙ*), abgesetzte (*Берегите Ваши лица*) und geplante Stücke (*Дознание - Die Ermittlung* von Peter Weiss) ebenfalls nur Eingeweihten verständlich sein konnten.

Auch in einem wesentlich anspruchsvolleren Text, dem zum Zehnjahresjubiläum geschriebenen Lied "Легавым быть..." (1974) verwendet V. die Wir-Perspektive. Bereits der zweite Vers ("Отгрохать юбилей - и на тот свет") ist ein verschlüsselter Hinweis auf eine bevorstehende Tournee des Theaters in den Westen, die nur den Adressaten verständlich sein konnte, da "тот свет" im allgemeinen das Jenseits bezeichnet. Auch in der vierten Strophe solidarisiert sich der Ich-Sprecher mit seinen Leidensgenossen, wenn er vorgibt, von der Warte aller Strafgefangenen (lies: Schauspieler) aus zu singen ("от имени всех эков"), und so die ambivalente Verwendung des Wortes "срок" ('Zeitausmaß', 'Strafmaß') aus dem anlässlich der Fünfjahresfeier gesungenen Chanson wiederaufnimmt.¹ In Strophe 9 und 10 finden sich Weiterführungen dieses Themas ("тянули срок", "не путь тюремного этапа"), welche die Verbundenheit des Autors mit dem Schicksal des Theaters und *eo ipso* den Adressaten der Widmung unterstreichen. Der Wunsch, das Taganka-Theater möge sich zu einem Straßentheater entwickeln (Strophe 8), ist als eine *Hommage à Lioubimov* und dessen bewußtes Anknüpfen an die Brechtschen Traditionen zu verstehen. Kompliziert konstruierte Anspielungen auf Rollen, sowie die Beziehungen der Schauspieler, Autoren und des Barden untereinander runden das Bild ab und unterstreichen den intimen, ja fast konspirativen Charakter des Textes.

Auch im letzten Text, den V. einem Taganka-Jubiläum widmete, verwendet der Autor gleich zu Beginn die schon aus den eben besprochenen Texten bekannte Polysemie von "срок": "Пятнадцать - это срок, хоть не на нарах" (=Titelvers). Im zweiten Teil des Chansons ("Директоров

¹"Даешь пять лет! Ну да! Короткий срок!" (1969). Auch die Stelle "Ведь всего-то восемь лет/ Нашему Любимову" ist in ähnlichem Licht zu sehen - einerseits als Alter, andererseits als Strafausmaß.

мы стали экономить...") folgt eine Einschätzung der aktuellen Lage des Theaters mit einem Ausblick auf die Zukunft, wiederum mit Details, die das Lied als ein internes Ereignis des Theaters ohne Anspruch auf Öffentlichkeitswirkung ausweisen.

Eine Reihe von Liedern hat V. Menschen gewidmet, die mit ihm am Taganka-Theater wirkten bzw. die er im Zusammenhang mit seiner Tätigkeit auf dem Theater kennenlernte. An erster Stelle ist hier der bereits erwähnte Jurij Petrovič Ljubimov zu nennen, der Entdecker V.s, jener Mann, dem V. trotz häufiger Konflikte zeitlebens in Dankbarkeit und Bewunderung verbunden war. Diese Gefühle brachte V. auch in der Formulierung der Widmung - "Ю.П.Любимову с любовью в 60 его лет от В.В." - zum Ausdruck (Chanson "Ах, как тебе родиться по(д)фартило..."). Der zumindest zweimal in leicht voneinander abweichenden Fassungen gesungene Text erinnert in mancher Hinsicht (Anspielungen auf Ereignisse im Theater, autobiographische Hinweise) an die Texte, die V. zu den Theaterjubiläen vorbrachte, unterscheidet sich jedoch von diesen durch eine deutlichere Literarisierung des Sujets: V. spricht seinen Lehrer fast durchwegs mit "ты" an, eine Annäherung, die durch den intertextuellen Refrainvers "Скажи еще спасибо, что живой" gleichsam entschuldigt wird. Lediglich an zwei Stellen weicht V. auf die dem realen Leben entnommene Höflichkeitsform "Вы" aus, und wird so weniger literarisch, doch vielleicht menschlich näher:

Вы помните - конструкции упали,
Но живы все - спасибо Дупаку.

Das Paradoxe an diesem Vers ist die Tatsache, daß Ljubimov mit dieser Passage, in der ein realer Vorfall evoziert wird, direkter angesprochen wird, als in den Versen, in denen er vom lyrischen Ich geduzt wird, so daß dem literarischen "ты" die Rolle einer Verallgemeinerung der Aussage zukommt, während das neutrale "Вы" einen vertrauteren Ton ermöglicht. Dasselbe gilt für jene Strophe, in der V. auf die Auslandsreisen - vergangene wie zukünftige - des Meisters zu sprechen kommt:

Позвал Милан, не опасаясь риска
И понеслась - живем-то однова.
Теперь Париж, и близко Сан Франциско
И даже, не поверите, Москва.

Die Du-Form, die in beiden zitierten Beispielen ohne weitere Schwierigkeiten als Alternative zur Verfügung stünde (z.B. "Ты помнишь ведь" bzw. "не поверишь ты"), wirkt in bezug auf den Adressaten wesentlich distanzierter, abstrakt-allgemeiner, während die Höflichkeitsform, gleichsam als Zitat aus der Realität, deutlicher, konkreter, direkter

klings. Dies gilt weniger für die Rezeption durch den Widmungsadressaten, als für die Rezeption durch das Publikum.

Der Text beinhaltet zahlreiche Anspielungen auf die Geschichte des Taganka-Theaters, die nur den Mitarbeitern und engsten Vertrauten des Theaters verständlich sein konnten: "Подумаешь - один упал со сцены!", "Вы помните - конструкции упали/ Но живы все - спасибо Дупаку!" verweisen auf reale, kurze Zeit zurückliegende Vorfälle im Theater; "Позвал Милан, не опасаясь риска" spielt auf die Einladung der Mailänder Scala an Ljubimov an, dort eine Oper zu inszenieren, die komplizierten, verschachtelten Allusionen an die Možaev-Dramatisierung *Живой* wurden bereits an anderer Stelle (2.1.4.) besprochen. All diese Signale aktualisieren in fast jeder Strophe den Paratext der Widmung und orientieren den Chansontext auf seinen Widmungsadressaten.

Daneben existieren eine Reihe von Texten, die V. Schauspielerkollegen seines Theaters widmete, welche jedoch nur teilweise in Aufnahmen verfügbar sind. Es handelt sich dabei in fünf von sechs Fällen um sehr persönlich gehaltene, kurze *ad-hoc*-Gedichte, mit denen V. seine Sympathie für die Widmungsadressaten ausdrückt. Diese sind: Tat'jana Ivanenko ("Только все это было...", 1967), Gotlib Roninson ("Если болен глобально ты...", Datierung unbekannt), Veniamin Smechov ("Служили два товарища...", 1969, anlässlich der gemeinsamen Dreharbeiten zum gleichnamigen Film, sowie "Только Ве́нька, нету слов...", Datierung unbekannt, anlässlich der 400. Aufführung des Stücks *Антимирь*), schließlich Zinaida Slavina, die V. in der Umfrage von 1970 (s. 1.1.3.1.) als seine Lieblingsschauspielerin bezeichnete ("Ты роли выпекала, как из теста...", 1977). Das einzige von den seinen Freunden von der Taganka gewidmeten Chansons, das V. auch in sein öffentliches Konzertrepertoire aufnahm und von dem mehrere Aufnahmen existieren, ist das nur nominell¹ auf den Adressaten Ivan Bortnik bezug nehmende Scherzlied ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА (urspr. 1975), das den Parisaufenthalt eines einfachen sowjetischen Touristen aus dessen Perspektive schildert. Da im Text jeglicher Hinweis auf die Person Bortniks oder gar eine Beziehung des Autors zum Adressaten fehlt, liegt die Vermutung nahe, daß die Motivation für die Wahl Bortniks vor allem in dessen typisch russischem, einfachem Vornamen gelegen haben könnte. Dieser wird auch im Text verwendet, um die Aussprache der russischen Emigranten in Paris aus der Sicht des Sprechers zu charakterisieren:

Все эмигранты тут второго поколенья
От них сплошные недоразуменья.

¹"Ах милый Ваня, я гуляю по Парижу..."

Они все путают, и имя, и названья,
И ты бы Ваня, у них был "Ванья".

Schließlich wäre noch das Chanson О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ (1966) nachzutragen, das für die Figur des schlagwütigen Boxers den Namen des ebenfalls am Taganka-Theater wirkenden Schauspielers Boris Butkeev verwendet, wenn es diesem auch nicht gewidmet ist. Auch in diesem Fall wurde der Bezug zum Adressaten - so überhaupt vorhanden - beim öffentlichen Vortrag vom Autor nicht aktualisiert.

2.2.2.3.2. Rund um die Taganka.

In zwei Gedichtparabeln illustriert V., wie verschiedentlich behauptet wird, das Schicksal zweier ihm nahestehender Künstler. Es heißt, der berühmte Text НЕ... ДО... sei seinem Freund Genadij Špalikov (6.9.1937 - 1.11.1974), einem früh und tragisch verstorbenen Drehbuchautor, gewidmet, was angesichts des Entstehungsjahrs des Chansons (1973) allerdings unwahrscheinlich erscheint. Von meinem Informanten G. wurde mir demgegenüber mitgeteilt, der Text beziehe sich auf das Schicksal von Puškin, was dieser durch den Vers

А звездный знак его - Телец -
Холодный Млечный Путь лакал

zu stützen vermeinte. Offensichtlich ist jedoch der zitierte Zweizeiler nicht als biographischer Hinweis zu werten, da weder Puškin noch Špalikov im Sternzeichen des Stieres ("Телец") geboren sind. Daneben wird von einer Aufnahme aus dem Jahre 1974 berichtet, die einer gewissen Tamara Kormušina gewidmet ist. Dieses Beispiel illustriert einmal mehr die schlechte Quellenlage und die Schwierigkeiten, mit der die Vysockij-Forschung zum gegenwärtigen Zeitpunkt konfrontiert ist. Das einzige, was dem *Text* entnommen werden kann, ist, daß НЕ ДО... eine Verarbeitung des Themas des vorzeitigen Todes talentierter und kreativer Menschen darstellt.

Wesentlich deutlicher ist der Bezug des Chansons КАНАТОХОДЕЦ (1972) zum Leben des berühmten sowjetischen Clowns Leonid Engibarov (1935 - 25.7.1972), dem das Chanson gewidmet wurde, wobei der im Chanson geschilderte Tod des Seiltänzers während des letzten Viertels der Überquerung der Strecke eine literarische Fiktion ist. Die realen Todesumstände des Künstlers - er erlitt auf offener Straße einen Herzinfarkt - hat V. in einem anderen Text verarbeitet, welcher dem Andenken Engibarovs gewidmet ist:

Зрители и люди между ними
Думали: - Вот пьяница упал!

Шут в своей последней пантомиме
Заигрался и переиграл.

(„Шут был вор...“, 1972)

V., der Engibarov überaus schätzte¹, spricht in diesem Text von der Warte der Zuseher aus, die er auch im Titel des Gedichts als Donatoren der Widmung ausweist. Im Unterschied zum unter 2.2.2.1. besprochenen Abschiedsgedicht für seinen verstorbenen nahen Freund V.Šukšin verleiht V. dem Text so öffentlichen Charakter, wobei der Zufall es wollte, daß die Abschiedszeilen für Engibarov unvertont blieben, während das Gedicht ПАМЯТИ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА (1974) sowohl als rezipierter Text wie auch als Chanson dokumentiert ist.

Etwas abseits steht der Text „Вот и кончился процесс...“, zu dem V. bereits 1966 anlässlich des Prozesses gegen seinen Lehrer Andrej Sinjavskij und dessen Freund Julij Daniël' inspiriert wurde, und der Sinjavskij gewidmet ist. Er blieb zwar - wie die meisten von V.s deutlich ideologiekritischen Texten - unvertont, zeugt jedoch von V.s tiefer Beunruhigung und Entrüstung angesichts der offensichtlichen gewaltsamen Beendigung des Chruščevschen Tauwetters. Indem er sich hinter der Maske eines naiven, gutgläubigen, aber doch von Rechtsempfinden geprägten Sowjetbürgers verbirgt, beleuchtet der Autor ironisch einige Widersprüche rund um den Prozeß und dessen Kommentierung durch die sowjetische Presse: Wie soll der Widmungsadressat ein Antisemit sein, wenn er einen Juden (Daniël') zum Freund hat? Wenn seine Schriften lediglich böartige Parodien sind, warum werden sie dann in der Sowjetunion nicht publiziert? Durch die Literarisierung derartiger logischer Argumente und die Bloßlegung unhaltbarer Positionen der offiziellen Propaganda (Strophen 4, 13, 14) macht V. die Absurdität des Prozesses verständlich und setzt ein Zeichen für den Widmungsadressaten, mit dem er sich solidarisiert.

Der Großteil der Widmungen an Freunde aus der Theater- und Filmwelt betrifft jedoch Gelegenheitsgedichte, die V. für Jubiläen der betreffenden Adressaten schrieb und an den jeweiligen Feierlichkeiten - und in der Regel auch ausschließlich zu diesen Anlässen, also ein einziges Mal - zur Gitarrenbegleitung präsentierte. Daher ist die literarische Bedeutung dieser Texte zumeist geringer, als der Durchschnitt der Texte V.s, sie sind jedoch in biographischer Hinsicht von Interesse, da sie davon Zeugnis ablegen, welche Kontakte in den 60er und vor allem den 70er Jahren zwischen einzelnen Vertretern des künstlerischen Lebens der Hauptstadt herrschten. Der oben erwähnte Umstand der einmaligen Aufführung der

¹S. dazu M.Vlady, *Vladimir ...*, 214-215.

Chansons bringt es auch mit sich, daß eine Reihe der im folgenden zitierten Gelegenheitslieder nicht in Tonaufnahmen erhalten geblieben sind.

Der früheste derartige Text ist Oleg Efremov, damals noch Regisseur des "Sovremennik"-Theaters, zu dessen 40. Geburtstag gewidmet und umreißt, unter Verwendung einiger leicht zu entziffernder Anspielungen, die Situation des damals jungen und erfolgreichen Theaters ("Вот вы докатились...", 1967). Zehn Jahre später schrieb V. für denselben Efremov das wesentlich längere Chanson "Мы из породы битых, но живучих..." (1977), in welchem er in origineller und humorvoller Art die Situation dreier Theater gegenüberstellt: jene des "Sovremennik", des "МЧАТ", dessen Leitung Efremov inzwischen übernommen hatte, und des "Taganka"-Theaters; in diese Darstellung flicht V. immer wieder Details aus dem Leben Efremovs und bisweilen auch aus dem eigenen Leben ein. V. spricht in diesem Text, der geradezu eine Enzyklopädie des Theaterlebens der 70er Jahre darstellt, von der Warte eines, wie es im Text heißt, "Kundschafters im Hinterland des Feindes" aus, womit er auf seine eigene Vergangenheit in den Mauern des Moskauer Künstlertheaters hinweist, dessen Schauspielschule er 1964 beendet hatte. Auffällig ist auch, daß sich V. dabei nicht mit harmlosen witzig-ironischen Anspielungen begnügt, sondern im Text auch immer wieder Signale setzt, die auf die schwierige Lage der Kunst in der Sowjetunion Brežnevs hinweisen. So heißt es bereits am Beginn des Chansons:

Мы из породы битых, но живучих,

Мы помним все, нам память дорога,

wodurch V. die Unterdrückung sowohl der Künstler ("битых"), wie auch des historischen Bewußtseins ("нам память дорога") anspricht. An anderer Stelle drückt V. seine Position gegenüber der Akademie der Wissenschaften aus, die sich schon damals als Schmelztigel konservativer und reaktionärer Weltanschauungen ausgezeichnet hatte:

Не надо в академики Олега,

Бросайте в ящик черные шары!

Hier spricht nicht Neid, sondern vielmehr die Gewißheit der Gefahr für Efremov, als Mitglied einer derartig undemokratischen Organisation, wie sie die АН СССР zum damaligen Zeitpunkt darstellte¹, selbst korrumpiert zu werden und das moralische Ansehen, das er sich zweifellos dank seiner Arbeit am "Sovremennik" erworben hatte, in Frage zu stellen.

Unter den mehreren Hundert maschinengeschriebenen Texten, die mir seit 1982 zur Verfügung stehen, befindet sich ein aus sechs Vierzeilern

¹So wurde z.B. die Hetzjagd gegen Andrej Sacharov wesentlich von der Akademie mitgetragen.

bestehendes Gedicht, das mit "К.Симонову" überschrieben ist und sich offensichtlich auf den 50. Geburtstag des Dichters Konstantin Simonov bezieht, man vergleiche den Anfangsvers "Прожить полвека - это не пустяк" (<1965>).¹ In Strophe 2 heißt es:

Мы Ваших добрых дел не забываем,
Ведь мы считаем крестным Вас отцом,
А также крестной матерью считаем.

Es ist allgemein bekannt, daß K.Simonov durch die Veröffentlichung einer positiven Rezension in der *Pravda*² wesentlich zur Rettung der für die damalige Zeit absolut unorthodoxen Inszenierung des *Guten Menschen von Sezuan* durch Ljubimov und seine Schüler von der Vachtan-gov-Schauspielschule beitrug³, sodaß die Bezeichnung "Taufpate" (Vers 3)

¹Dieser Text erschien 1986 in der Zeitschrift *Театральная жизнь*, ohne Textabweichungen und mit derselben Widmung, allerdings mit der etwas verwirrenden Datierung "1969г.": Nachdem der Dichter K.Simonov 1915 geboren wurde, wäre als Datierung November 1965 anzunehmen gewesen. Verschiedene unpublizierte Kataloge der Werke V.s, wie etwa Сыч86, bestätigen diese Vermutung, sodaß die Datierung "1969" wohl auf einem Irrtum beruhen muß. Ein weiteres Fragezeichen in bezug auf diesen Text kam hinzu, als ich zu Jahreswechsel 1988/89 in den Besitz der amerikanischen Ausgabe ССП88 gelangte, in deren drittem Band der Text als "Е. Симонову" gewidmet aufscheint (S.255). Im literaturwissenschaftlichen Apparat am Ende des Bandes (S.417) wird der Text mit 1975 datiert und seine Widmung wie folgt kommentiert: "Написано к 50-летию Е. Симонова. Симонов Евгений Рубенович (р.1925) - режиссер, драматург, с 1968 - гл. реж. театра Вахтангова." Die Herausgeber geben außerdem an, den Text "по беловому автографу" wiederzugeben, also einer Reinschrift aus der Hand V.s. Da es mir weder gelungen ist, nähere Informationen über die Rolle des an der Ščukin-Theaterhochschule Lehrenden Evgenij Simonov einzuholen, noch in das Original Einsicht zu bekommen, bin ich auf Vermutungen angewiesen, die sich ausschließlich auf eine genaue Textanalyse stützen, sowie deren Vergleich mit den mir verfügbaren Informationen über die positive Rolle (s. weiter unten im Text), die K.Simonov für das Taganka-Theater gespielt hat. E.Simonovs Name wird hingegen nirgends im Zusammenhang mit dem Taganka-Theater oder V.s Leben erwähnt. Auch das derzeit maßgebliche Buch über das Taganka-Theater von Aleksandr Gerškovič nennt E.Simonovs Namen nur ein einziges Mal, und dies im Zusammenhang mit Ljubimovs Karriere als Schauspieler; vgl. А.Гершкович, *Театрна Таганке(1964-1984)*, Benson: Chalidze 1986, 57; die Erwähnung bezieht sich auf das Jahr 1959(!). Lediglich der erste Vers der zitierten Strophe könnte Anlaß zu Zweifel an der Identität des Adressaten geben - schließlich wurde im Taganka-Theater kein einziges der Stücke K.Simonovs geprobt oder gar gespielt, weder zu dessen Lebzeiten noch nach dessen Tod im Jahre 1979. Trotzdem kann angenommen werden, daß es sich bei den Angaben in ССП88 um einen Irrtum handelt.

²К.Симонов, "Вдохновение молодости", *Правда*, 8.12.1963.

³Eine ausführliche Darstellung der Vorgänge um diese Aufführung findet man in: Youri Lioubimov, *Le feu sacré*, Paris: Fayard 1985, 49-57, insbes. 52-53.

keineswegs eine Übertreibung darstellt. Derselbe Gedanke wird in Strophe 4 wiederholt:

Ждем Ваших пьес, ведь Вы же крестный наш
А крестники без пьес хиреют рано.
Вы помните, во многом это Ваш -
Наш "Добрый человек из Сезуана"!

Insbesondere der zweite Teil des Vierzeilers deutet auf ein direktes Mitwirken des Adressaten am Erfolg der ersten Inszenierung, die das junge Kollektiv unter der Leitung Ljubimovs zustandebrachte, hin.

Angesichts der nicht eindeutigen Identifizierung des Widmungsadressaten sei darauf hingewiesen, daß Reime wie "спектакль - пустяк", "веха - полвека", "бывает - знают", "петь я - комедия" für die erste Schaffensphase V.s in dieser Konzentration untypisch sind: ein Drittel der Reime weist Abweichungen im nachbetonten Teil auf. Demgegenüber spricht das Zitat "Финита ла комедия" im Schlußvers, zu dessen Verwendung V. mit großer Wahrscheinlichkeit durch Lermontovs *Герой нашего времени* (2,2) motiviert wurde, für eine frühe Datierung: wie schon erwähnt, spielte V. in der Dramatisierung dieses Textes seine erste Rolle am Taganka-Theater. Diese Annahme wird durch die Tatsache gestützt, daß, wie u. 2.1.1.2.1. ausgeführt, V. im zur selben Zeit entstandenen Chanson "А ну-ка пей-ка, ..." (1965) ein Zitat aus eben dieser Passage des Lermontovschen Textes verwendet.

1971 schrieb V. anlässlich des 50jährigen Bestehens des Vachtangov-Theaters, der Ausbildungs- und Wirkungsstätte Ljubimovs, das Chanson "Шагают актеры в ряд...", in dessen 4. Strophe der Wechsel Ljubimovs von diesem Theater zu seinem eigenen angesprochen wird:

Попав в этот сладостный плен,
Бегут из него все реже.
Уходят из славных стен
Только в главрежи.

Diesen "главреж", nämlich Ljubimov, nennt V. in der nächsten Strophe "добрый человек", mit Anspielung auf das Brecht-Stück, das noch mit Studenten des Vachtangov-Studios an eben diesem Theater inszeniert worden war:

И вот начальство на бланке
Печатью скрепило побег -
Отныне пусть на Таганке
Добрый живет человек.

In diesem Chanson findet sich auch ein Hinweis darauf, daß der Text erst am Abend der Feierlichkeiten entstand, da sich V. in den Versen "С Таганки пришли на Арбат/ Дождь не помеха" sogar auf das Wetter

dieses Abends bezieht. Das spontane Entstehen einzelner Textpassagen dürfte für viele der in diesem Kapitel besprochenen Werke zutreffen und ist wohl für den skizzenhaften Charakter sowie eine Reihe anderer poetologischer Besonderheiten verantwortlich.

Vermutlich dem 20-Jahres-Jubiläum Valentin Plučeks am Moskauer "Театр сатиры"- und nicht dessen 60. Geburtstag, wie verschiedentlich zu lesen¹ - ist das Chanson "В Москву я вылетаю из Одессы" (1977) gewidmet, das in vielerlei Hinsicht (Text, Melodie) V.s frühes Chanson МОСКВА-ОДЕССА (1968) parodiert und an anderer Stelle (2.4.1.5.) zu besprechen sein wird. Der Bezug zum Adressaten, dem ersten Regisseur des Moskauer Satire-Theaters, wird in mehrerer Beziehung hergestellt: einerseits durch die Tatsache, daß der Hypotext im vom erwähnten Theater inszenierten Stück *Последний парад* Verwendung fand, andererseits dadurch, daß es sich beim vorliegenden *ad-hoc*-Lied wiederum um eine Satire handelt, um jenes Genre also, um das sich der Jubilar 20 Jahre lang verdient gemacht hatte. Wie der Aufnahme zu entnehmen ist, erntete V. mit dem Chanson großen Applaus.

Die meisten für ein größeres Publikum bestimmten *ad-hoc*-Chansons mit Widmung beziehen sich auf die zweite Hälfte der 70er Jahre, als V. in Moskauer Künstlerkreisen zu einem gern gesehenen Gast wurde. Nicht immer handelt es sich dabei um ausgefeilte Meisterwerke, vielmehr dürften die Texte in einigen Fällen in aller Eile und knapp vor dem jeweiligen Abend geschrieben worden sein, wie z.B. die zwei Fünfzeiler, die den maschinengeschriebenen Telegrammtext zum 50. Geburtstag des Schauspielers Jurij Jakovlev ergänzen ("Любимцу публики...", 1978), wobei Zweifel angemeldet werden müssen, ob dieser kurze Text, ein Vierzeiler, ebenfalls aus der Feder V.s stammt (wie dies ССП88 durch die Aufnahme des Texts in das alphabetische Verzeichnis annimmt)². Das Gedicht selbst ("Ты ровно десять пятилеток...", 1978), das V. nach Auskunft eines meiner Informanten auch vertonte, setzt in parodistischer Manier den Familiennamen des Jubilars mit den Militärflugzeugen des Typs "ЯК" (deren Erfinder ebenfalls den Namen Jakovlev trug), dem Verbum "якшаться" ('in Freundschaft stehen mit') und der Bezeichnung für das asiatische Rind ("Jak") in Verbindung und stellt so in fast jedem Vers eine Beziehung zum Widmungsadressaten her.

In zwei Fällen hat V. aktuelle Chansons gemeinsam wirkenden Künstlern gewidmet: 1975 ist der Text "Долой дебаты об антагонизме..."

¹In den meisten der mir zugänglichen Samizdat-Katalogen.

²Dagegen spricht vor allem die für V. untypische Vermischung von syllabotonischen Metren (Verse 2 und 4) mit Dol'nik-Metren (Verse 1 und 3).

entstanden, mit dem V. die beiden Drehbuchautoren Valerij Dunsckij und Julij Frid, welche V. von den Aufnahmen zu den Filmen *Служили два товарища* und *Сказ про то, как царь Петр арапа женил* kannte, anlässlich des Geburtstags von J.Frid beglückwünschte. Als Thema des Liedes wirkt hier die schon in der Widmung ausgedrückte Gemeinsamkeit zweier Freunde und Kollegen: V. vergleicht ihre Union mit dem Sozialismus, bzw., in einer ausgeschiedenen Variante ("И вы давно живете в коммунизме"), mit dem anzipierten Kommunismus, er spricht von einem zweigesichtigen Gott, der die Konzeption des Alten Testaments widerlege, von einem Duett, das verständlich sei, wie ein Lubok-Bild, und wie ein Solo klinge und weiterhin klingen solle. Alles hätten die beiden gemeinsam - Schulden wie Meinungen, und wenn etwas individuell sei, so höchstens ihre Reisetasche.

In seinen letzten beiden Lebensjahren schrieb V. drei, nach Interpretation von ССП88 vier¹, Texte für die Brüder Georgij und Arkadij Vajner anlässlich aktueller Ereignisse und der gemeinsamen Arbeit V.s mit ihnen am Fernsehfilm *Место встречи изменить нельзя*. In diesem in Odessa gedrehten Film, dessen Drehbuch auf der Basis des Buches *Эра милосердия* der Gebrüder Vajner entstand, spielte V. seine letzte Rolle, diejenige des Kriminalbeamten Žeglov. In einem der den Gebrüdern Vajner gewidmeten Texte drückt V. seine Verbitterung darüber aus, daß ihm nicht die Möglichkeit gegeben wurde, im Film einige Chansons zu interpretieren, obwohl die Figur des Žeglov im Buch in einer Szene sänge (Vers "Там, по книге, мой Глеб где-то пел" in Strophe 1 des Chansons "Я не спел Вам в кино...").

1978 hat V. dem emigrierten Leningrader Ballettänzer Michail Baryšnikov den relativ unbedeutenden Entwurf "Гранд-опера лишилась гранда..." gewidmet, in welchem er auf dessen mögliche Rückkehr nach Leningrad anspielt.

Damit wären Widmungen aus dem Bereich der Film- und Theaterwelt erschöpft. Wie gezeigt werden konnte, spricht V. in diesen Texten von einer ihm durchaus vertrauten Welt, wodurch diese - im Unterschied zu seinen frühesten Texten, die ebenfalls für ein ihm vertrautes Publikum geschrieben und gesungen wurden - sowohl heute kaum noch aktuell, wie auch in vielen Details nur noch mit Hilfe biographischer Kenntnisse zu entschlüsseln sind. Umso wichtiger ist ihr Bezug zu den Adressaten der Widmungen, der im Bewußtsein der damaligen Hörer ständig aktualisiert wurde. Außerdem sind diese Lieder von ihrer zweckgebundenen Rea-

¹In ССП88 wird der Text "Граждане, ах, сколько я не пел..." ab Strophe 10 ("Сколько книг у вас, отвечайте!...") als eigener Text geführt.

lisierung in einer klaren, vor Abfassung der Texte genau abgesteckten Kommunikationssituation abhängig: sie verlangen ein informiertes Publikum, das imstande ist, die jeweiligen Anspielungen, Wortwitze oder die jeweilige Situationskomik entsprechend zu rezipieren.

2.2.2.4. Sportler und Helden.

2.2.2.4.1. Der "Sportzyklus".

Nach eigenen, wenn auch vielleicht nicht ernst gemeinten Angaben in Konzertkommentaren plante V., jeder Sportart, die im "Спортлото" vertreten ist, ein Chanson zu widmen (s. 2.2.3.5.). Dieser Plan eines "Sportzyklus"¹ blieb in diesem Umfang unvollendet, doch wurde ein Teil des Vorhabens verwirklicht (О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ, 1966; ПРО КОНЬКОБЕЖЦА-СПРИНТЕРА, 1966; ПРОФЕССИОНАЛЫ, 1967; ПЕСНЯ ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ, 1970;В ДЛИНУ, 1971; ШТАНГИСТ, 1971; ВРАТАРЬ, 1971; der Zyklus ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ, 1972; ПРО ПРАВОГО ИНСАЙДА, 1976; u.a.). Zwei Chansons davon sind, abgesehen von ihrer Huldigung an die jeweilige Sportart, auch konkreten Sportlern gewidmet - das Chanson ШТАНГИСТ dem Gewichtheber Vasilij Alekseev, das Chanson ВРАТАРЬ dem bekannten Torhüter der sowjetischen Fußballnationalmannschaft Lev Jašin. Beide Texte stehen jedoch, soweit mir ersichtlich, zu den jeweiligen Widmungsadressaten inhaltlich in keinerlei Beziehung und könnten ebensogut einem anderen Sportler der jeweiligen Disziplin gewidmet sein. Dasselbe gilt für das Lied ПЕСНЯ ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ, über das V. in einem Kommentar erzählt², er habe es einmal gesungen, als der berühmte Hochspringer Valerij Brumel' als Zuseher im Taganka-Theater saß. Auf dessen Frage, ob das Lied angesichts der im Text erwähnten Verletzung ihm gewidmet sei, antwortete V., daß dies an sich nicht der Fall sei, daß er aber, wenn Brumel' darauf Wert lege, in seinen Konzerten eine entsprechende Widmung ankündigen könnte. Soweit mir bekannt ist, hat V. dies aber nie getan; der Vorfall zeigt jedoch, wie auch *post factum* Widmungen entstehen können.

Obwohl die Widmungen für Jašin und Alekseev, wie erwähnt, zu den jeweiligen geschilderten Handlungen kaum in Beziehung stehen, erfüllen

¹ Angesichts der Aussage V.s, seine Sportlieder handelten immer zugleich vom Sport und nicht vom Sport ("это всегда песни о спорте и не о спорте"), wäre die Frage zu diskutieren, ob es legitim ist, die zitierten Lieder zu einer Gruppe zusammenzufassen. Ihre gemeinsame Behandlung an dieser Stelle geschieht also nur aus pragmatischen Gründen im Hinblick auf ihre jeweiligen Widmungen.

² ЧЧП88, 242.

sie eine nicht zu unterschätzende Funktion, da für den Zuschauer die Identifizierung des beschriebenen Torhüters bzw. Gewichthebers mit einer konkreten Figur mit einer Erhöhung der Anschaulichkeit und so einer Verstärkung der ironischen Note des Textes verbunden ist. Die Tatsache, daß mit dem Fußballtorhüter, der sich über den hinter ihm postierten Pressephotographen deshalb ärgert, weil dieser auf ein Tor hofft, während der Torhüter dies zu verhindern trachtet, der allgemein bekannte Lev Jašin gemeint ist, erhöht für viele Zuhörer die Situationskomik. Dasselbe gilt *eo ipso* für den Gewichtheber, der sich wundert, warum *er* als Bezwingen der Gewichtstange *unter* dieser steht, wo doch die Pose des Siegers in anderen Sportarten diejenige des Oberen sei.

Ein weiteres Lied zum Thema "Sport", ПРОФЕССИОНАЛЫ, ist der Eishockeynationalmannschaft der Sowjetunion gewidmet und hat die Überlegenheit der sowjetischen Mannschaft gegenüber den kanadischen Professionals zum Thema. Im einleitenden, gesprochenen Kommentar stellt V. jedoch klar, daß er eine derartige Gegenüberstellung für nicht gerechtfertigt hält und macht sich über eine daraus resultierende mögliche Titulierung der eigenen Mannschaft mit "наши любители" lustig. Außerdem existiert noch ein kurzer Entwurf ("На Филиппинах бархатный сезон..."), der nach der Schachweltmeisterschaft auf den Philippinen zwischen Anatolij Karpov und Viktor Korčnoj (Juli-Oktober 1978) geschrieben wurde und nach unbestätigten Angaben dem damaligen Schachweltmeister gewidmet ist.

2.2.2.4.2. "Heldentaten".

Es entspricht dem Charakter V.s, daß ihn zeitlebens außergewöhnliche Leistungen faszinierten und er sich daher für die Personen, die diese ausführten, besonders interessierte. Nach eigenen Aussagen war der Dichter bestrebt, Menschen vor allem in Extremsituationen zu zeigen, da sich in diesen ihr Charakter am deutlichsten manifestiere. V.s Interesse gilt sowohl anonymen Leistungen in den verschiedensten Berufssparten (vgl. sein Interesse an Soldaten, Geologen, Fliegern, Bergwerksarbeitern u.ä. und die daraus entstandenen Lieder), wie insbesondere hervorstechenden Einzelleistungen, deren Ausführenden er in mehreren Chansons Denkmäler setzte. Rein formal gesehen ist heute nicht immer klar zu entscheiden, ob es sich im jeweiligen konkreten Fall lediglich um einen Text handelt, der von dieser oder jener Handlung inspiriert wurde, oder ob das Chanson auch dem "Helden" gewidmet ist.

Das früheste Beispiel ist V.s erster¹ Chansontext, "Суров же ты, климат Охотский..." (<1960>). Es ist dem Erlebnis vierer sowjetischer Soldaten gewidmet, die auf einem Schleppkahn ins offene Meer hinausgetrieben wurden und sich 49 Tage² ohne Nahrung unter schwierigsten Bedingungen am Leben erhielten, bis sie von der Besatzung eines anderen Schiffes in völlig erschöpftem Zustand gefunden und gerettet wurden. Dieses Erstlingswerk, dessen Ausgangssituation im übrigen der 1961 entstandenen Gesellschaftssatire *Na petyym morzu (Auf hoher See)* von Sławomir Mrożek ähnelt, beeindruckt weniger aufgrund seiner poetischen oder musikalischen Qualitäten, als vielmehr durch die Paarung von Dokumentation und grotesker Übertreibung, wodurch die Aussage des Chansons ständig zwischen Bewunderung und Ironie - mit deutlichem Übergewicht für letztere - schwebt.

Während das eben zitierte Chanson von V. kaum gesungen wurde (es existiert eine einzige Aufnahme), gelangte das Chanson "Пока Вы здесь в ванночке с кафелем..." (1963) zu einer gewissen Bekanntheit. Es handelt sich um eine nüchterne Beschreibung eines Vorfalles während einer sowjetischen Antarktis-Expedition: Der Arzt Leonid Rogozov führte an sich selbst ohne fremde Hilfe erfolgreich eine Blinddarmoperation durch. V.s Text stellt dem Pathos, mit welchem der Vorfall in der sowjetischen Presse geschildert wurde, durch seine direkte Wendung an den Zuhörer einen ironisch-verfremdenden Blick entgegen:

Пока вы здесь в ванночке с кафелем
Моетесь, нежитесь, греетесь, - [...]

Он слышит движение каждое
И видит, как прыгает сердце.
Ой, жаль, не придется вам, граждане,
В зеркало так посмотреться.

Вы водочку здесь пузыряете [...]
А он себя шьет, понимаете [...]

Eine weitere Quelle für die Entstehung des Humors ist der Kontrast zwischen dem realen Hintergrund und der umgangssprachlichen Rede des Operateurs, deren Kolorit durch Anspielungen auf Flüche noch erhöht wird:

¹Ich folge hier der Datierung von Соуч90; V. selbst betrachtete als sein erstes Chanson ТАТУИРОВКА (1961).

²Der Titel des Chansons lautet in Anlehnung daran СОРОК ДЕВЯТЬ ДНЕЙ.

И думает: "Мать тебя за ногу!
Вот только б что надо отрезать..."¹

Auch für den Text "Ты идешь по кромке ледника..." (1969) gab ein - diesmal tragisches - Sportereignis den Anlaß: Es entstand anlässlich des tragischen Todes des sowjetischen Bergsteigers Michail Chergiani, der im Sommer 1969 in den Dolomiten tödlich verunglückte, und ist diesem auch gewidmet. V. kannte den Alpinisten von gemeinsamen Aufnahmen zum Film *Вертикаль* im Jahre 1966 und schätzte ihn als Sportler und Freund; diese Wertschätzung bringt V. auch in einem Konzertkommentar zum Ausdruck, wenn er erwähnt, daß die englische Königin diesen Bergsteiger "den Tiger der Felsen" nannte. Das Lied thematisiert das Verhältnis des Alpinisten zu den Bergen und wurde im Hinblick auf intertextuelle Bezüge bereits erwähnt (s. 2.1.5.1.1.).

Mit seinem Poem "Я первый смерил жизнь обратным счетом..." (zw. 1970 u. 1978) bietet V. eine seriöse und umfangreiche poetische Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gagarin. Der Text entstand nicht vor 1970, also frühestens zwei Jahre nach Gagarins Tod (nach anderen Angaben erst 1973). Es ist nicht auszuschließen, daß V. ein oder mehrere Bücher gelesen hatte, die von 1968 bis 1970 von und über Gagarin erschienen waren², und sich daraus die nötigen Informationen holte, die es ihm erlaubten, wesentliche Details zur Raumfahrt in den Text einfließen zu lassen und so das Geschehen von der Warte des Kosmonauten aus in der Ich-Form 20 Strophen lang glaubwürdig darzustellen. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Strophe, in der V. - wir schreiben immerhin erst das Jahr 1970 und Erfahrungen mit Raumflügen sind noch selten - den Eintritt des Kosmonauten in die Schwerelosigkeit beschreibt:

И килограммы превратились в топычи,
Глаза, казалось, вышли из орбит,
И правый глаз впервые удивленно
Взглянул на левый, веком не прикрыт.

Unter 2.1.1.2.3. wurde darauf hingewiesen, daß als (nonverbale) Quelle für das in den Versen 3-4 verwendete Bild der Kubismus Picassos fungieren könnte. Diese literarisierte Nachempfindung von Erlebnissen des Widmungsadressaten ist gleichzeitig ein Hinweis auf die Fiktionalität der von V. dargestellten Gagarin-Figur.

¹Strophe 3 der achtstrophigen Fassung, zit. nach ССП88,1,387.

²Юрий Гагарин, *Психология и космос*, М. 1968; *Есть пламя!*, М. 1968; *Дорога в космос*, М. 1969; Борзенко С.А., Денисов Н.Н., *Первый космонавт*, М. 1969. Zitiert nach *Большая советская энциклопедия*, т.5, М. 1971, Sp. 1857.

Von der Spannung "Gagarin - lyrisches Ich" lebt auch der Rückblick des literarisierten Kosmonauten auf seine Kindheit in Strophe 8:

Их всех, с кем вел я доброе соседство,
Свидетелями выведут на суд.
Обычное мое босое детство
Обуют и в скрижали занесут.

Dies ist eine unmißverständliche Kritik an der sowjetischen Mystifizierung des Lebens vieler Menschen, die zu Berühmtheit gelangten; ein Schicksal übrigens, dem sich auch V., wie man sieht, nicht entziehen konnte.¹ Der Text endet mit dem berühmten Gagarinschen Wort "Поехали!", mit dem dieser seinen Abflug ins Weltall (angeblich) kommentierte. Bei V. wendet sich dieses Wort Gagarins an die Geschichte:

И я узнал, что я впервые в мире
В историю "поехали!" сказал.

Möglicherweise geht dieser Gedanke bei V. auf Majakovskijs späte Verse

В такие/ вот часы/ встаешь и говоришь
векам/ истории/ и мирозданию²

zurück, die V. mit Sicherheit kannte, schon deshalb, weil sie in Ljubimovs Majakovskij-Collage *Послушайте!* zitiert werden.

Weniger einer Heldentat, als vielmehr einem Helden in den Augen des Autors, nämlich dem sowjetischen Kriegsflieger Marschall Skomorochov, einem Freund der Familie des Vaters, widmete V. das Chanson ПЕСНЯ О ПОГИБШЕМ ДРУГЕ (1975), in welchem er sich mit dem Problem der Heimkehrer auseinandersetzt. Es wird berichtet, daß Skomorochov dem jungen V. davon erzählt habe, wie er von Müttern gefallener Soldaten gefragt worden sei, warum er zurückgekehrt sei, ihre Söhne aber nicht. Das daraus entstehende Gefühl der Schuld und die damit verbundenen Gewissensfragen hat V. im zitierten Lied literarisch festgehalten.

Das erwähnte Chanson stellt außerdem ein Musterbeispiel für eine Mehrfachwidmung dar, da V. im Rahmen ein und desselben Konzertkommentars dieses Werk zunächst als an Skomorochov adressiert bezeichnet, nach der Erklärung des historischen Hintergrunds das Lied jedoch spontan jenem gefallenem Freund Skomorochovs zueignet, für dessen Tod Skomorochov selbst nach seinen eigenen Worten 1943 in einem erfolgreichen Luftkampf gegen eine deutsche Elitestaffel Rache nahm, indem er allein mehrere deutsche Flugzeuge abschoß.

¹ S. z.B. das 1988 erschienene Buch *Живая жизнь*.

² "Неоконченное", in: В.Маяковский, *Полное собрание сочинений в 13 тт.*, т.10, М.: Худ. лит. 1958, 287.

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß V. demselben Skomorochov eine Interpretation des Chansons "Я еще не в угапе...", einer dramatischen Schilderung des Verhältnisses eines Testpiloten zu seinem Kampfflugzeug, widmete.

Einer kollektiven Heldentat, der Landung einer sowjetischen Einheit in Eupatorija am 5.1.1942 zwecks Ablenkung der deutschen Invasionstruppen, widmete V. das Chanson ЧЕРНЫЕ БУШЛАТЫ (1972, Widmung: "Евпаторийскому десанту"). Das Ziel dieser Aktion sieht der Dichter darin, daß durch dieses wagemutige Unternehmen die Menschen die Möglichkeit bekommen sollten, "zollfrei" ("беспошлинно") den Sonnenaufgang zu sehen, also in Frieden leben zu können.

2.2.2.5. Andere Widmungen.

2.2.2.5.0.

Abgesehen von den bisher besprochenen Textwidmungen, die zugleich die wichtigsten Adressaten betreffen, existiert eine Reihe von Texten, die V. mehr oder weniger flüchtigen Bekanntschaften, oft anlässlich gemeinsamer Erlebnisse, zueignete. Dabei handelt es sich in einigen Fällen um persönlich motivierte Texte, in anderen wiederum um Lyrik, die vom Widmungsadressaten abstrahiert und diesen an keiner Stelle direkt anspricht, um Texte also, die auch ohne Widmung rezipiert werden können und auch vereinzelt widmungslos in Konzerte aufgenommen wurden.

2.2.2.5.1. Schiffsmannschaften und Kapitäne.¹

Eine jener bereits an anderer Stelle besprochenen Extremsituationen, die V. faszinierten, betraf das Leben auf dem Meer, mit dem V. unter anderem anlässlich seiner Hochzeitsreise auf dem Dampfer "Gruzija" Bekanntschaft machte.² V. schloß mit dem Kapitän dieses Schiffes, dem Georgier Anatolij Garagula innige Freundschaft und widmete ihm das Chanson ЧЕЛОВЕК ЗА БОРТОМ (1969), das die Rettung eines über Bord gegangenen Passagiers zum Thema hat und die damit verbundene Frage behandelt, ob ein Menschenleben oder die Einhaltung des Kurses und die Sicherheit der ganzen Mannschaft angesichts der Gefahren der Rettung höheren Wert habe. In der vorletzten Strophe wird der Wid-

¹Zum Verhältnis V.s zur Schifffahrt und den Seeleuten s. В.Ханчин, "В.В.: Вы возьмите меня в море, моряки!", *Катера и яхты*, 1986.2, No.120, 98-103. Die diesem Thema gewidmeten Chansons findet man gesammelt in CO90.

²M.Vlady, *Vladimir...*, 58-61.

mungsadressat als "самый лучший в мире капитан" bezeichnet und so indirekt angesprochen.

Zwei Jahre später lernte V., wiederum anlässlich einer Kreuzfahrt, den Kapitän des Passagierschiffes "Šota Rustaveli" Anatolij Nazarenko kennen und ebenso als Freund schätzen. Auf dem genannten Schiff schrieb V. das Chanson "Лошадей двадцать тысяч..." (1971), in welchem die Wendung "отдать концы", 'sterben' (Prostorečie), teilweise in der Form "рубить концы" hinterfragt und durch die Rückbeziehung auf ihre Entstehung etymologisiert wird: "конец" bedeutet in der Seemannssprache das Anlegeseil, dessen "Abgeben" bildlich den Tod bezeichnet. Die Beziehung V.s zum Schiff und seiner Mannschaft, also zu den ersten Rezipienten des Chansons, wird erst im letzten Teil des Textes explizit hergestellt:

Пришвартуйтесь Вы на Таити
И прокрутите запись мою.
Через самый большой усилитель
Я про вас на Таити спою.

Erlebnisse auf demselben Schiff "Šota Rustaveli" haben V. 1972 zum Chanson ВОЗЬМИТЕ МЕНЯ В МОРЕ inspiriert, das der ganzen Mannschaft gewidmet ist. Es stellt eine Liebeserklärung an die See, an die Seeleute, sowie an deren Werte - Freundschaft, Geselligkeit, Solidarität - dar, zu denen das weitgehend autobiographische lyrische Ich Zuflucht nehmen will, wenn der Dichter "über Verse stolpert, keine Lust auf Versmaß oder Reime hat" (Strophe 1).

Außerdem ist mir ein nirgends publizierter Vierzeiler bekannt, der nach Angabe eines meiner Informanten dem Kapitän F.Daškov gewidmet wurde und im Jahre 1974 (nach einer anderen Quelle 1970) entstanden sein soll:

Я твердо на земле стою,
К которой друг причалит.
И душу чувствую твою,
Когда меня качает.

Nähere Informationen über diesen Text konnte ich leider nicht einholen.

2.2.2.5.2. Verschiedenes.

Weitere Textwidmungen finden wir vor allem in der frühesten Schaffensperiode V.s, also in seiner Zeit am "Bol'šoj Karetnyj", sowie in Texten und Liedern der späten siebziger Jahre. Es wäre müßig, insbesondere die frühen Gedichte, die zum Großteil nur aus 1-2 Vierzeilern bestehen, und deren heute großteils vergessene Adressaten aufzuzählen, umso mehr, als ich auf sekundäre Quellen der Überlieferung angewiesen bin

und der Großteil dieser *ad-hoc*-Gedichte entweder nicht vertont wurde oder aber zumindest nicht in Aufnahmen dokumentiert ist. Es handelt sich um improvisierte Texte und Lieder zum aktuellen Geschehen im jeweiligen Freundeskreis, die von geringem literarischem Wert sind. Einige davon werden in mehreren Kapiteln des Sammelbandes *Живая жизнь* (1988) zitiert und im Hinblick auf ihre Entstehungsgeschichte erklärt.

Ähnliches gilt für die Widmungen der zweiten Hälfte der 70er Jahre, wenn V. hier auch auf seine literarische Erfahrung zurückgreift und die poetische Technik, die wir in seinen Chansons antreffen, zur Anwendung bringt. So hinterläßt er anläßlich einer Ausstellungseröffnung in Leningrad dem Photographen Valerij Plotnikov, dem wir heute die besten V.-Photoporträts verdanken, einen Vierzeiler, in dem die Polysemie des Ausdrucks "у стенки" ausgenützt wird.¹ Dem im Iran geborenen, in Moskau aufgewachsenen Staatsbürger der BRD Babek Seruš, einem in Moskau lebenden Wirtschaftstreibenden, dessen Moskauer Luxusvilla mit Schwimmbad, Privatkino und Stereostudio V. besonders beeindruckte, widmete er zwei kurze Gedichte, in denen er diesen in sehr direkten Worten seiner Zuneigung versichert.² Der Umgang mit Menschen wie B. Seruš, über dessen Zugehörigkeit zum sowjetischen Geheimdienst schon damals keine Zweifel bestanden, dürfte der Grund dafür gewesen sein, daß zumindest einer von V.s ehemaligen Freunden, Anatolij Utevschij, mit diesem seine Kontakte abbrach.³

Dem Chirurgen Stanislav Doleckij, der V. einmal mehr half, gesundheitliche Krisen zu überwinden, sandte V. zum Geburtstag den Text "Да! Не валовый сбор - тоже вал!..." (1969), in dem er ebenfalls seine Bewunderung für dessen unermüdliche und erfolgreiche Tätigkeit im Ruskov-Krankenhaus in eine literarische Form goß.

Wohl kaum von Widmung kann im Fall des Chansons АГЕНТ 007 (1973) gesprochen werden; vielmehr wurde V. zu diesem Chanson durch den Moskau-Aufenthalt eines der bekanntesten James-Bond-Darsteller, Sean Connery, *inspiriert*, ähnlich wie das Achmatova-Plagiat Vasilij Žuravlevs (s. 2.1.1.2.2.) V. zu seinem ПЕСЕНКА ПЛАГИАТОРА *inspirierte*.

Etwas anders liegt der Fall im achtzeiligen Entwurf "Быть может, о нем не узнают в стране..." (1973-75), den V. für Lewis Carroll schrieb. Carrolls Werke, insbesondere *Alice im Wunderland*, lernte V. anläßlich

¹"Приехал я на выставку...", 1976, vgl. auch *Живая жизнь*, 224.

²"Ты Дик - не дик...", "Живет на свете человек..." (beide 1978).

³"Володя, ну с кем ты связался? ... Посмотри, кто рядом с тобой!" (A.Utevschij in *Живая жизнь*, 82).

seiner Arbeit an einer Hörspielfassung dieses in der Sowjetunion so bekannten Kinderbuches kennen und schätzen. Im Text spielt V. auf das schwierige Schicksal des Dichters an und meint damit wohl sein eigenes, wenn es abschließend kurz und bündig heißt:

У него одни неприятности,
А приятностей - ни шиша!

Für diese Identifizierung des Autors mit dem Adressaten spricht auch die Tatsache, daß V. im genannten Hörspiel die Rolle des Lewis Carroll spielte und der Text zur Zeit der Entstehung der anderen für dieses Hörspiel geschriebenen Chansons verfaßt wurde.

2.2.2.6. Nicht personenbezogene ("allgemeine") Widmungen.

Allgemeine Widmungsformulierungen sind in V.s Werk selten; ein Beispiel dafür wurde bereits unter 2.2.0.1. anlässlich der zahlreichen Widmungstitel des Chansons "Кто кончил жизнь..." besprochen. In diesem Fall ("Моим друзьям-поэтам" u.a.) unterstreicht die Widmung V.s Intention, mit seinen literarischen Reflexionen über den frühen Dichtertod seine Kollegen des Parnas zum Nachdenken über deren Verhältnis zur Gesellschaft, die Frage nach ihrer Rolle als Gewissen der Nation, anzuregen. Die Widmungs- bzw. Titelvariante ВЫЖИВШИМ ПОЭТАМ (1971) hat ironischen Charakter und drückt die Distanz aus, mit welcher V. selbst diese Frage betrachtet.

Eine ebenso ironische wie kryptische Widmung, wie "Всем женщинам, которые живут в других городах", läßt sich erst nach Kenntnis zumindest einiger Strophen des Chansons НОЛЬ СЕМЬ in ihrer ganzen Dimension erfassen und kann auch erst nach Anhören des ganzen Textes dieses Chansons verstanden werden. Dasselbe gilt für die wenig bekannte Widmung des Chansons ПРО ЙОГОВ (1967), das V. in einem Konzert mit den Worten "Всем, кто прорывает границы привычных человеческих возможностей, посвящается" einleitete. Erst der ironisch-persiflierende Charakter des Chansons macht klar, daß eben diejenigen, welche "die Grenzen der üblichen menschlichen Möglichkeiten durchbrechen", als Adressaten des Chansons ausgegrenzt werden, bzw. ihre Welt durch die Sicht eines Halbgebildeten verzerrt wird. Das Lied richtet sich, wie Baranova richtig erkennt¹, an den halbgebildeten Zuhörer; allerdings muß hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß V. bestrebt war, sich von dieser Art der Weltsicht durch Ironie zu distanzieren. Die Tatsache, daß sich V. allerdings nicht von einer eindimensionalen

¹ Т.Баранова, "Я пою от имени всех...", *Вопросы литературы*, 1987.4, 94.

Rezeption seiner Texte distanzierte, machte sein Werk "für jedermann zugänglich", auch - und gerade - für jene, die in ihm ein Sprachrohr des *homo sovieticus* sahen. Das zitierte Chanson ist ein Musterbeispiel dafür.

2.2.3. KOMMENTAR.¹

2.2.3.0. Eingrenzung des Begriffs.

Das Wesen eines von V. gestalteten, öffentlichen Abends brachte es mit sich, daß der Künstler, im Unterschied zu einem Schlagersänger, auf jegliche Art von Show-Effekten und -Mitteln (Beleuchtung, Orchester, Schminke, Kostümierung) verzichtete und sich anstelle dessen auf die Herstellung eines möglichst unmittelbaren Kontakts mit dem Publikum konzentrierte. Zu den Dingen, die er als notwendig erachtete, gehörten - abgesehen von seiner Gitarre - in erster Linie die "Augen des Publikums" (sehr oft in Tonaufnahmen dokumentiert als "Ваши глаза"). V. bestand immer wieder darauf, den Zuschauerraum keinesfalls zu verdunkeln und auf die Bühne keine starken Scheinwerfer zu richten, da dies der Herstellung eines direkten Kontakts mit dem Publikum hinderlich sein würde.²

Zumeist wurde auch, dem Wunsch V.s entsprechend, darauf verzichtet, den Künstler von seiten der Veranstalter vorzustellen, sodaß dem Textautor, Komponisten und Interpreten auch noch die Rolle des Conférenciers, und zwar von der ersten bis zur letzten Minute des Konzerts, zufiel. In den Augen der Veranstalter und v.a. der Kulturbehörden stand dieses verbale Element des Abends auch im Vordergrund, da der Abend, wie schon an anderer Stelle erwähnt, nur unter dem Titel "Treffen mit dem Schauspieler" genehmigt wurde und die Chansons ohnehin nur einen bedingt legalen, aber doch zumeist geduldeten Aufputz des Abends darstellen sollten. Daher existieren Aufnahmen, auf denen V. wesentlich länger spricht als singt und sich in einem Fall sogar dafür entschuldigt, dazwischen einige Lieder einbauen zu müssen, um den Abend aufzulockern.

De facto handelt es sich dennoch vorwiegend um *Konzerte*, während derer V. zehn bis zwanzig Chansons sang, die er jeweils mit mehr oder weniger langen Textpassagen verband. Diese Texte können einen deutlichen Bezug zu den jeweils anschließend gesungenen Chansons herstel-

¹Nicht ausgewiesene Kommentare stammen aus nicht klassifizierten Aufnahmen - d.h. Aufnahmen, deren Entstehungszeit und/oder -ort nicht identifiziert werden konnte - aus dem Tonarchiv des Verfassers. In diesem Kapitel wird auf die Datierung der Chansons verzichtet.

²Vgl. *Живая жизнь*, 302.

len, sie können aber auch in keinerlei Beziehung zu diesen stehen. Um den Bezug Paratext - Text zu beleuchten, sollen in der folgenden Untersuchung vor allem solche Kommentare berücksichtigt werden, die mit konkreten Chansons mehr oder weniger deutlich in Verbindung stehen.

Grundsätzlich handelt es sich bei den Kommentaren, die bisweilen pro Konzert bis zu 40 Minuten Zeit in Anspruch nehmen, keinesfalls um improvisierte, spontan erfundene Texte, sondern um Texte, die V. vermutlich sorgfältig vorbereitete. Angesichts der großen Anzahl von Konzerten (oft bis zu vier pro Tag), die V. insbesondere gegen Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre bestritt, nimmt es nicht Wunder, daß oft minutenlange Passagen aus verschiedenen Konzertaufnahmen in fast wortwörtlicher Wiederholung erhalten sind, so z.B. seine Aussagen über den Applaus, den er zwar - wie jeder Mensch - gern habe, den er aber regelmäßig möglichst verkürze, um Zeit für Chansons zu gewinnen; das gilt auch für seine Aussagen über die Zeit am "Bol'soj Karetnyj", über einzelne Theaterstücke auf dem Taganka-Theater, über das Genre des Autorenliedes u.v.a.

2.2.3.1. Der Eröffnungskommentar.

Während V.s Konzerte zumeist nicht mit einem Lied, sondern mit Abschiedsworten des Künstlers ausklingen, pflegte V. am Beginn seiner Konzerte in vielen Fällen ein dem Publikum bereits bekanntes Lied zu interpretieren und anschließend diesem in einem Kommentar die Rolle des Schibboleth zuzuweisen. In einer nicht datierten und lokalisierten Aufnahme ist z.B. nach dem Chanson БРАТСКИЕ МОГИЛЫ zu hören: "Я начал с песни, чтобы Вы убедились в том, что перед Вами тот человек, которого Вы ожидали." Ähnlich heißt es 1976 in Ivanteevka¹: "Добрый день! Я спел с самого начала песню, а не начал сразу читать лекцию - просто чтобы показать вам, что я - это я, и еще - намекнуть, что сегодня все-таки петь я буду." Auch in diesem Fall verwendete V. das bekannte Lied БРАТСКИЕ МОГИЛЫ, das außerdem noch den Vorteil hatte, allgemein akzeptiert zu sein. Es ist das Chanson über die Anonymität und die Tragik der Massengräber, ein Text, mit dessen Aussage sich sicher ein Großteil des Publikums identifizieren konnte. Es fällt auf, daß V. vier Jahre später ein Konzert im Ort Dolgoprudnyj mit demselben Lied eröffnete und dieser musikalischen Einleitung einen sinngemäß identen Kommentar anschloß.²

¹Ebda, 286.

²Ebda, 302.

In vielen Fällen war V. bemüht, insbesondere die ersten an das Publikum gerichteten Worte speziell für das jeweilige Auditorium zu formulieren. Als typisches Beispiel dafür mag das Konzert gelten, das V. Ende der 70er Jahre für eine Abteilung der Leningrader Sicherheitsorgane gab und das mit mehreren ironischen Bemerkungen an die Adresse der im Saal versammelten Milizionäre begann.¹ Die Aufnahme beweist, daß die Bemerkungen mit Lachen im Saal quittiert wurden, wodurch eine positive Interaktion mit dem für V. sicher ungewohnten Publikum hergestellt war.

2.2.3.2. Direkte Kommunikation mit den Zuhörern.

Während der Konzerte war V. darum bemüht, möglichst viel *Feedback* aus dem Publikum zu bekommen und seine Zuhörer nach Möglichkeit auch in seinen Vortrag einzubeziehen. Fragen, ob man ihn gut sehen und hören könne, sind mehrfach dokumentiert, ebenso antwortete V. auch immer wieder auf meist schriftlich gestellte Fragen und Wünsche, die er in Form von im Publikum weitergereichten Zetteln erhielt. Je nach Anlaß, zeitlichen Möglichkeiten und wohl auch Laune fielen die Antworten mehr oder weniger ausführlich aus, während Bitten, ein bestimmtes Chanson zu singen, zumeist abgelehnt wurden. Als Begründung führte V. oft an, es sei besser, etwas Neues zu hören, als etwas schon Bekanntes. In diesem Zusammenhang versäumte V. es in einigen Fällen auch nicht, seine Haltung zu erklären: immer wieder komme es vor, daß ihm der Text eines neuen, kurz zuvor geschriebenen Gedichts bereits nach einigen Tagen von gut informierten Zuhörern zugesagt werde. Angesichts der derart raschen Verbreitung seiner Chansons sei es ohnehin schwer, etwas Neues von sich zu geben².

Diese Bemerkung ist, wie schon der oben erwähnte Bescheidenheitstopos bezüglich seines Verhältnisses zu Applauskundgebungen, zugleich ein geschickt verpackter Hinweis V.s auf seine immense Popularität - welcher Sänger könnte es sich sonst erlauben, auf Applaus zu verzichten, und welchem Kollegen V.s wird nur wenige Tage nach der Entstehung eines Chansons an einem einige tausend Kilometer weit entfernten Ort bereits dessen Text zitiert? Insofern sind derartige kommunikative Gesten an das Publikum immer zugleich auch Rückverweise auf die eigene Person, eine Art dialogistische Präsentation des Künstlers unter Einbeziehung des

¹S. ПС2.205. Der dort abgedruckte Konzertkommentar ist mit "Концерт для МВД" betitelt.

²Eine - kurze - Variante einer derartigen Aussage machte V. am Ende des Konzerts in Ivanteevka, am 26.1.1976, s. *Живая жизнь*, 300.

Publikums, das aber gleichzeitig ausgeschlossen wird: es möge sich beim Applaus zügeln und nicht etwa das Programm mitbestimmen wollen.

Wiederholt kam V. auf seine Programmgestaltung zu sprechen, insbesondere auf das Problem der Abfolge von ernsten ("серьезные") und scherzhaften ("шуточные") Liedern, die er bewußt abwechselte, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhöhen:

Благодарю вас за то, что вы так принимаете серьезные песни. [...] я готов петь сколько угодно, когда людей интересуют и *серьез* и *шутки*. Я обычно всегда перемешиваю это и в рассказах своих, потому что можно так построить рассказ, чтобы вы и не очень устали, и не очень успели отдохнуть.¹

In einem anderen Konzertkommentar macht sich V. über die (angebliche) Trägheit in den Reaktionen einiger Zuhörer lustig, denen während der ernsten Chansons noch die Heiterkeit über die vergangenen heiteren Chansons ins Gesicht geschrieben stände. Mit dieser ironischen Bemerkung gelang es V., das Publikum wiederum in eine humorvolle Stimmung zu versetzen, die das nächste Chanson - aus dem heiteren Repertoire - ideal vorbereitete.

Ein anderer Fall der direkten Kommunikation mit dem Saal ist am Konzertmitschnitt eines Kiever Konzertes² dokumentiert. V. wendet sich plötzlich an einen im Saal sitzenden Zuhörer und spricht ihn darauf an, daß er dem berühmten sowjetischen Schauspieler Innokentij Smoktunovskij ähnlich sehe. Anschließend erklärt V. den Hintergrund für seine Bemerkung: einst sei Smoktunovskij in einem seiner Konzerte gesessen und V. habe nichts davon gewußt. Nun habe er kurz an eine Wiederholung eines derartigen Vorfalles gedacht.³ Derartige Abweichungen vom geplanten Programm erheitern das Publikum und tragen zur Schaffung jener "Atmosphäre des Vertrauens" bei, um die sich V. nach seinen eigenen Worten in seinen Konzerten unabhängig von der Größe des Saals und der Anzahl der Zuhörer bemühte.

2.2.3.3. Kurzkomentare und Ergänzungen zum Titel. Situierung der Chansons.

Einer der häufigsten Kommentartypen ist eine kurze thematische Situierung des Chansons als Ergänzung zur Titelnennung. Diese Kommentare beinhalten oft Hinweise auf den Charakter des folgenden Chan-

¹ Konzertkommentar Ivanteevka, 26.1.1976, publiziert in: *Живая жизнь*, 297; meine Hervorhebung.

² Im "Институт физики", am 24.9.1971.

³ Vgl. *Живая жизнь*, 284.

sons, wie etwa "Послушайте шуточную песню под названием ..."¹, "Из самых старинных вещей: Поездка в город", gattungsspezifische Anmerkungen, wie "Песня военная, называется 'Смерть истребителя в тринадцати заходах', это такая баллада, с длинным названием, как у Анчарова", "это такой грустный романс", "детская народная песня"², "лагерная песня"³; Hinweise auf die Entstehung oder die Entstehungszeit des Chansons u.v.a.

Eine für V. charakteristische Situierung eines Chansons bildet etwa der stereotype Kommentar, den der Barde wiederholt dem berühmten ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА voranstellte: "Перед телевизором сидит семья из двух человек, а по телевизору идет цирковая программа. Песня эта написана в целях борьбы с пьянством." Eine derartige Einleitung ersetzt die Kulissen für das anschließende "Mikrodrama": die ungeraden Strophen entsprechen der Rolle der Frau namens Zina, die geraden derjenigen des Mannes namens Vanja. Ohne Kommentar wäre der komische Effekt der ersten Wörter "Ой, Вань, смотри какие клоуны", bei denen V. die Stimmlage einer Frau imitiert, wesentlich schwächer, da der Zuhörer noch damit beschäftigt wäre, die beschriebene Situation des Chansons anhand von äußerst spärlichen Textdetails zu rekonstruieren, wobei solche im Chanson kaum vorhanden sind. Nicht zufällig konnte V. das Chanson in zumindest einer Aufnahme ДИАЛОГ В ЦИРКЕ nennen, ohne im Text Veränderungen vornehmen zu müssen, im Gegenteil - der Vers "В антракт сгоняла б в магазин" entspricht eher der Situation im Zirkus als derjenigen im Fernsehzimmer, da in TV-Übertragungen von Zirkusvorstellungen die Pausen im allgemeinen durch einen Schnitt überbrückt werden. Der Kommentar nimmt hier auch die Stelle jener Entdeckungsfahrt ein, die jeder Leser bei der Lektüre eines lyrischen Textes vollziehen kann: bei der ersten Lektüre situiert er den Text, und jede weitere Lektüre - die ja beim Chanson zumeist nicht möglich ist - schafft für die Textrezeption günstigere Bedingungen.

Einem ähnlichen Fall begegnen wir im Kommentar zum Chanson ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ, ПРОЧИТАННАЯ НАКАЗАННЫМ ПЯТНАДЦАТЬЮ СУТКАМИ ЗА МЕЛКОЕ ХУЛИГАНСТВО, wo der Titel teilweise die Funktion der Situationsvorgabe übernimmt. An diesen Titel schloß V. 1980 folgenden Kurzkomentar an: "Так как его сограждане по камере значительно

¹Zu Chansons wie ГЕРБАРИЙ, aber auch zu "В сон мне: Желтые огни...".

²Zum Chanson "В желтой жаркой Африке...".

³Zu den Chansons "Весна еще в начале...", "Все позади...".

дольше там были, то они его спрашивали, а он им отвечает:"¹. Allein die Bezeichnung der Mithäftlinge erzeugt jenen Ton, jene humorvoll-distanzierte Beziehung des Autors zur anschließend geschilderten fiktionalen Welt des Chansons, die es dem Publikum ermöglicht, die Ironie des Textes von Beginn an zu erkennen. In einer Variante dieses Kommentars heißt es, der eben Eingesperrte habe kurz vor seiner Verhaftung die TV-Nachrichtensendung "Время" angesehen², womit der Kommentar das Chanson indirekt zu einer Parodie dieser Sendung umfunktioniert.

In einigen Fällen, wie im oben zitierten Chanson ЛЕКЦИЯ..., wird die Funktion des Situierungskommentars ausschließlich vom Titel übernommen. Weitere Beispiele dafür sind Titel wie ПЕСНЯ ПРО КОНЬКОБЕЖЦА-СПРИНТЕРА, КОТОРОГО ЗАСТАВИЛИ БЕЖАТЬ НА ДЛИННУЮ ДИСТАНЦИЮ, А ОН НЕ ХОТЕЛ (und dessen Varianten); ИСТОРИЯ ОДНОЙ НАУЧНОЙ ЗАГАДКИ, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА; sowie СМЕРТЬ ИСТРЕБИТЕЛЯ В ТРИНАДЦАТИ ЗАХОДАХ, ein relativ langer Titel, den V. in einem Kommentar (s.o.) mit den Titeln M.Ančarovs vergleicht.³

Im Anschluß an den oben zitierten Kommentar zum Chanson ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА fügte V. die Bemerkung an, das Chanson sei zum Zweck des Kampfes gegen den Alkoholismus verfaßt worden ("песня эта написана также в целях борьбы с пьянством"). Da das Publikum nicht zuletzt aus dem Munde V.s selbst darüber informiert war, daß der vor ihnen stehende Dichtersänger selbst dem Alkohol nicht abhold war, erntete dieser als Reaktion auf seine Bemerkung regelmäßig Lachorgien.⁴ Ähnliche Kommentare, zumeist in der Form "песня написана в целях борьбы с зеленым змием" oder in Form des Adjektivs "Антиалкогольная (песня)", stellte V. den Chansons ПРО РЕЧКУ ВАЧУ И ПОПУТЧИЦУ ВАЛЮ, ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ..., "Змеи, змеи кругом...", МИЛИЦЕЙСКИЙ ПРОТОКОЛ, "Ой, где был я вчера...", УТРЕННЯЯ ГИМНАСТИКА und ПЕСНЯ ПРО ВАЛЮТНЫЙ МАГАЗИН voran, wobei er mit dem oben zitierten Kommentar die auch in sowjetischen Antialkoholismuskampagnen vereinzelt anzutreffende allegorische Verwendung des Phraseologismus "напиться до зеленого змия", 'sich bis zur Bewußtlosigkeit betrinken', vornahm.

¹ Живая жизнь, 315.

² П2,120.

³ П2,110.

⁴ Wie mir erzählt wurde, unterstrich V. bisweilen den humoristischen Effekt derartiger Äußerungen durch eine entsprechende, einen Alkoholiker imitierende Mimik.

2.2.3.4. Erklärungen zum Verständnis des Chansons.

Nicht immer begnügte sich V. mit kurzen Anmerkungen zur Situation des zu präsentierenden Textes. In seinem Repertoire befanden sich einige, in ihrer Mehrheit humorvolle Chansons, für deren Verständnis dem Autor Erklärungen zur Entstehung des Chansons bzw. ein gewisses Hintergrundwissen zu dessen Thematik, das er nicht immer voraussetzen konnte, notwendig erschienen. Daher benützte V. den Paratext des Kommentars, um zunächst in zumeist bewußt vergrößernder und simplifizierender Manier aus der Perspektive eines vorgeschobenen Kommentators den Hintergrund des Textes zu beleuchten.

Dies geschieht z.B. im Einleitungskommentar zum Chanson О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ, in dem V. eine Erklärung der hinduistischen Konzeption der Seelenwanderung *ad usum delphini* gibt. Eine kurzgefaßte Variante dieses Kommentars hört sich wie folgt an:

Теперь еще одна шуточная песня. Она требует маленького вступления. Дело в том, что индусы считают, что мы с вами не умираем, а душа наша просто переселяется в животных, предметы, растения, в насекомых, в камни, короче - кто куда сможет, тот туда и переселяется после смерти. Все зависит от того, как человек вел себя в этой жизни.¹

Ziel des Kommentars ist es, die Perspektive des fiktiven Erzählers im Chanson vorzubereiten und dies durch eine Annäherung der Standpunkte des Publikums an jenen des vorgeschobenen Kommentators zu begünstigen. Daher bedient sich dieser eines sprachlichen Signals, das eine Solidarisierung des Zuhörers mit dem Kommentator evoziert: statt "человек" heißt es "мы с вами", statt "душа человека" analog "душа наша". Nach einem derartigen Kommentar kann V. damit rechnen, daß der Zuschauer bereit ist, die Maske des literarischen Erzählers des folgenden Chansons zu akzeptieren. Gleichzeitig wirkt der Kommentar als Positionierung des Autors selbst, der sich mit dessen Hilfe vom vorgeschobenen Kommentator und Erzähler distanziert. Es muß jedoch an dieser Stelle einmal mehr darauf hingewiesen werden, daß insbesondere in den mittleren Schaffensphasen ein mehr oder minder großer Teil des Publikums nicht bereit oder nicht fähig war, diese Maskierung nach Art der russischen Skomorochen zu akzeptieren bzw. nachzuvollziehen. Die vorgeschobene Perspektive des *homo sovieticus* wurde für jene des Dichters gehalten, und die Kommentare, die eigentlich auf diese Kluft verstärkend hinweisen hätten sollen, wurden als ungefilterte Rede V.s hingenommen.

¹ПС2, 107, ähnlich in *Живая жизнь*, 305.

Da trotz der Kommentare eine derartige Identifizierung des Autors mit seinem Erzähler sogar in der Literaturwissenschaft Platz griff¹, muß die Frage gestellt werden, inwieweit V. nicht um des Erfolges willen eine derartige Verwischung zuließ und dadurch selbst an dieser Entwicklung beteiligt war.

Kommentare in der Art der oben beschriebenen verfaßte V. zum Lied über die bzw. den Yogi (ПЕСЕНКА ПРО ЙОГА)², sowie zum Chanson ОДНА НАУЧНАЯ ЗАГАДКА, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА, ein Kommentar, der ebenfalls in mehreren Varianten dokumentiert ist.³ Nach einigen historischen Bemerkungen über den Entdecker James Cook präsentiert V. "seine" Sicht von dessen Schicksal: die Eingeborenen hätten ihn zwar sehr gern gehabt, ja sogar verehrt, doch trotzdem hätten sie ihn getötet und anschließend verspeist. Danach erklärt V. das Wesen des vor kurzem erst verbotenen Kannibalismus: Es sei üblich gewesen, bei Fleischmangel einen Bruderkrieg zu entfachen und die nötige Zahl an Menschen umzubringen, um sich wieder sattessen zu können. Außerdem bestehe ein Aberglaube, demzufolge sich das Verspeisen von Organen anderer Menschen auf den eigenen Organismus positiv auswirke. Diese Informationen werden von V. allerdings nur referiert; als deren Quelle wird ein Angestellter eines polynesischen Museums angegeben. V., wieder in der Maske eines naiven *homo sovieticus*, zieht lediglich die Analogie zur Gegenwart: Sportler brauchten also nur die Kniescheibe eines ihrer erfolgreichen Konkurrenten zu verzehren, um selbst erfolgreich zu sein. Ein derartiger Text erzeugt genau die Stimmung, die V. benötigt, um einerseits beim Absingen der provokant primitiv formulierten Antwort (auf die Titelfrage)

Мне представляется совсем простая штука

Хотели кушать - и съели Кука

den erwünschten Lacherfolg zu erzielen, und andererseits Verse wie

Кто уплетет его без соли и без лука,

Тот сильным, добрым, смелым будет, вроде Кука!

verständlich zu machen.

Den Chansons ТАУ-КИТА und МАРШ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ stellte V. einige Überlegungen zu der in den 70er Jahren populären *Science-Fiction*-Literatur voran, für die sich V. selbst - wie diesem Kommentar zu entnehmen ist - begeisterte. Dabei kam V. insbesondere

¹Z.B. noch bei Т.Баранова, "Я пою...", 92-96.

²Vgl. *Живая жизнь*, 283.

³Zwei davon in ПС2, 114-115, eine weitere in *Живая жизнь*, 307-308.

auf die Möglichkeit einer Kommunikation mit außerirdischen Planeten zu sprechen:

И кроме того, я читаю еще научно-популярную литературу, которую для совершенно неинтеллигентных людей издают. [...] Вот, например, факт такой, что может осуществиться связь с иными мирами. [...] И что нацелены радиотелескопы на созвездие Тау-Кита, и оттуда, якобы, идут сигналы, и что эти сигналы, якобы - упорядоченные сигналы. И может быть, эти сигналы посылают такие существа, как *мы*, а может, еще и получше.¹

Entsprechend seiner Grundausrichtung, derjenigen eines Skomoroch, eines Hanswurst unter den Barden, ist auch das Lachen, das V. im Kommentar einsetzt, solidarischer, verbindender Natur: der Kommentator erniedrigt sich in einer selbstironischen Bemerkung und stellt sich wiederum einige Sätze später mit dem Publikum ("dem Volk") auf eine Ebene: Zunächst ist die Verwendung des Personalpronomens "мы" nur eine sehr allgemeine Solidarisierung, da sie die gesamte Menschheit einschließt. Erst die indirekte Qualifizierung dieses Pronomens - "а может, еще и получше" - konkretisiert und verstärkt dadurch den Bezug zum Publikum: "Мы с вами" (s.o.) sind vielleicht gar nicht so perfekte Wesen, wie wir gerne wären, und vielleicht gibt es fernab von der Erde bessere Wesen, als wir es sind. Der von den Herausgebern von ССП88 (1,383) formulierte Vorwurf, V. habe in diesem Kommentar und im dazugehörigen Lied eine "Ungenauigkeit" begangen, trifft insofern nicht zu, als V. auch hier als fiktive literarische Figur, und nicht als wissenschaftlicher Kommentator in Erscheinung tritt, sodaß derartigen Abweichungen literarische Funktion zukommt oder zumindest zukommen kann. Im Verhältnis zum Kommentar geht V. in der Ironisierung im Chansontext um eine Stufe weiter (vgl. z.B. in Strophe 1: "А нас посылают обратно", eine Anspielung auf die Wendung "посылать кого-либо подальше, куда следует, к черту, к чертовой матери", assoziiert wird hier vielfach die vulgäre Variante "на хуй"²), der Kommentar ist allerdings die nötige Vorbereitung auf den Text.

Das Modethema des Fantastischen, Schockierenden, Esoterischen spricht V. in den Einleitungsworten zum Chanson ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ... an, wenn er das Bermudadreieck, fliegende Untertassen, das Wunder von Loch Ness, sowie ein jakutisches Pendant (über das,

¹ПС2, 119. Hervorhebung von mir.

²Ich stütze mich hier auf einige zufällige Befragungen von native speakern inner- und außerhalb Rußlands.

laut V., mehrere Dissertationen und Habilitationen verteidigt worden seien und das sich letzten Endes als ein von einem Menschen bewohntes Gummiboot entpuppte) und andere unerklärliche Ereignisse ironisch kommentiert. In diesem Fall dient der Kommentar nicht nur als Vorbereitung auf den gesungenen Text, sondern auch als motivierende Stütze für den angekündigten Unter- bzw. Alternativtitel **БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК**.

Die Lieder zur Sportthematik, die im nächsten Kapitel im Hinblick auf ihren Gruppencharakter besprochen werden sollen, kommentierte V. im allgemeinen mit Hinweisen auf deren Entstehungsgeschichte, auf seine eigene Beziehung zum Sport oder mit kurzen Erzählungen aus dem Sportleben. In einem Fall ging V. über diese relativ triviale Ebene hinaus und benützte einen humorvollen Kommentar zu vorsichtiger Gesellschaftskritik. Es ist dies der in vielen Varianten erhaltene Kommentar zum Chanson **МАРАФОН**¹, in dem V. sich über die Ausdrucksweise vieler Sportkommentatoren lustig macht, die den Gegner, insbesondere wenn er aus sozialistischen oder Entwicklungsländern stammt, als "друг" oder "товарищ" bezeichnen - als Beispiel führt V. den Satz des berühmten Rundfunkkommentators Nikolaj Ozerov "Вот еще одну шайбу забили наши чехословацкие друзья" an; eine derartige Bezeichnung sei im Bereich des Sports, wo der Partner in erster Linie Gegner sei, nicht angebracht ("друзья они как раз до того и после того, а во время матча они - противники и соперники"). In diesem Zusammenhang kommt V. auf die Bezeichnung "профессионалы" zu sprechen, die der Kommentator eines Eishockeymatches UdSSR-Kanada ausschließlich für die Kanadier verwendet habe. V. dazu: "Я все думал, когда же он скажет: наши любители" (Gelächter im Saal). Anschließend spricht V. offen aus, daß es ja wohl nicht so sei, daß die sowjetischen Sportler für ihre Tätigkeit kein Geld bekämen - eine für die damalige Zeit mutige Äußerung - und formuliert seine Konzeption des Professionalismus - "это просто умение хорошо делать свое дело". Der beschriebene Kommentar bereitet sowohl die satirische Stoßrichtung des Chansons, wie auch die Funktion von dessen Schlußvers ("Сэм - наш гвинейский брут") vor.²

¹ЧЧП88,243-244, andere Variante: ПС2,112.

²Vgl. 2.1.1.2.2.

In einem kurzen einleitenden Kommentar zum Chanson АГЕНТ 007¹, um welchen V. das Publikum mit der Frage "Разрешите маленькую преамбулу перед песней?" um Erlaubnis bittet, erzählt V. vom Besuch des bekannten James-Bond-Interpreten, des britischen Schauspielers Sean Connery in der Sowjetunion und skizziert jene Erlebnisse des Weltstars in Moskau, die im Chanson ihren literarischen Niederschlag fanden: entgegen den Befürchtungen des Weltstars, er würde sich der Autogrammjäger nicht erwehren können, habe ihn in der Sowjetunion, wo die James-Bond-Filme nie gezeigt wurden, niemand erkannt und eine von ihm organisierte Party sei aufgrund von Verständigungsschwierigkeiten vorzeitig abgebrochen worden. Aus diesen Erlebnissen habe der Künstler den Schluß gezogen, er befinde sich in einem "geheimnisvollen Land". Hier verwendet V. das Medium des Kommentars, um dem Chanson eine weitere thematische Facette zu verleihen, auf deren Hintergrund die Rezeption vonstatten geht: es ist das in Rußland vieldiskutierte und traditionsreiche Thema "Rußland mit den Augen des Ausländers" bzw., allgemeiner gefaßt, "Rußland und der Westen". Die Vergegenwärtigung dieser Problematik im Kommentar als Hintergrund für die Rezeption des Chansons erhöht zweifellos dessen Wirkung.

2.2.3.5. Die Einordnung des Lieds in Serien und Gruppen im Kommentar.

Wie bereits aus 2.2.3.3. hervorgeht, verwendete V. einleitende Kommentare oft dazu, um ein Chanson im Rahmen seines Werkes zu situieren, es thematischen Gruppen zuzuordnen. Dadurch bietet V. dem Zuhörer einerseits eine Orientierungshilfe, andererseits bedient er sich des bekannten didaktischen Grundsatzes, demzufolge ein dem Lernenden - bzw. in unserem Falle Hörenden - bekanntes Element den Zugang zu neuer Information erleichtert.

Ein Beispiel für eine von V. selbst vorgenommene Gruppierung ist der Sportzyklus, über dessen Entstehung V. wiederholt seinen Zuhörern erzählte.² Als Motivation für die Bearbeitung dieses Themas erwähnt V. einleitend, er habe in seiner Jugend selbst einige Sportarten gepflegt (*locus communis* als Kontaktherstellung), und kommt auch auf die Bedeutung akrobatischer Fähigkeiten für die Schauspieler des Taganka-Theaters, eines "synthetischen Theaters", zu sprechen. Außerdem biete die

¹ПС2,116. Der Schauspieler wird hier bezeichnenderweise vom Herausgeber Шон О'Коннери genannt. Zumindest von der russischen Emigration in Amerika könnte man erwarten, den Namen Sean Connerys zu kennen.

²С.з.В. Живая жизнь, 282-283, ЧЧП88,230.

Sportthematik günstige Ausgangsbedingungen zur Erstellung einer Dramaturgie im Chanson, da der Sport immer eine Wettbewerbssituation, und somit oft eine Konfliktsituation beinhaltet.

Zugleich aber relativiert V. die thematische Beschränkung des Zyklus auf die Sportproblematik, indem er betont, daß seine diesbezüglichen Chansons immer "Lieder über den Sport und gleichzeitig nicht über den Sport" darstellten. In einer Aussage zum Sportzyklus weist V. auf den allgemein-menschlichen Charakter des Chansons über den Boxer hin, der es nicht über sich bringt, Menschen ins Gesicht zu schlagen¹, betont aber gleichzeitig in fast jedem der Kommentar zu den Sportliedern, daß es sich dabei um Scherzlieder handle.

Auch innerhalb des Sportzyklus verband V. in einem Fall zwei Lieder durch einen Kommentar miteinander, wenn er das Chanson ПЕЧНЯ О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ als Fortsetzung des Liedes über den Eislaufrsprinter präsentiert² und den beiden Texten ein und denselben fiktionalen Helden zuweist. Auch hier erfüllt der Kommentar die Funktion, Bekanntes ironisch aufzugreifen und sich darauf im neu zu präsentierenden Material zu beziehen.

In einer mit 1971 datierten Aufnahme eines Konzerts mit Chansons aus dem Sportzyklus kommt es während des Kommentars zu einer unerwarteten Interaktion mit dem Publikum: Als V. ankündigt, nach Möglichkeit allen Sportarten ein Lied widmen zu wollen, ertönt aus dem Publikum das Wort "Спортлото", also der Hinweis auf das sowjetische Lotto, in dem jede der 49 Zahlen eine Sportart repräsentiert, wobei die wöchentlich gezogenen Zahlen über die Verteilung des Profits an die entsprechenden Sportorganisationen entscheiden. Auf den Zwischenruf reagiert V. ausweichend und scheinbar verständnislos, indem er antwortet, er habe über das Sportlotto auch schon ein Lied geschrieben, für das aber noch keine Melodie existiere³. In anderen, vermutlich später zu datierenden Aufnahmen spricht jedoch V. selbst davon, über jede der im Sportlotto vertretenen Disziplinen ein Chanson abfassen zu wollen, und gibt vereinzelt seiner Hoffnung Ausdruck, dieses Vorhaben auch noch zu Lebzeiten zu realisieren.

Über ähnliche Projekte globaler Liederzyklen spricht V. auch im Zusammenhang mit Berufen⁴, einer geplanten literarisierten Geschichte der

¹Über den autobiographischen Hintergrund dieses Chansons, s. A.Makarov in *Живая жизнь*, 104.

²ЧЧП88,232, ähnlich ПС2, 113.

³*Живая жизнь*, 283.

⁴ЧЧП88,230.

Menschheit aus der Perspektive der Pferde sowie der Geschichte der Liebe bzw. der Familie. Während die ersten beiden Projekte nur in Ansätzen verwirklicht wurden (Berufe: ПЕСНЯ ПОЛОТЕРА, ПЕСНЯ СТУДЕНТОВ-АРХЕОЛОГОВ, ПЕСНЯ СТУДЕНТОВ-ФИЗИКОВ, РЕВОЛЮЦИЯ В ТЮМЕНИ; Pferde - nach einem Konzertkommentar -: ИНОХОДЕЦ, Fragment "Мы верные, испытанные кони...", ПОГОНЯ, СТАРЫЙ ДОМ¹, КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ), scheint V. den mit ДЕЛА СЕМЕЙНЫЕ betitelten Zyklus mit den drei Chansons СЕМЬЯ В КАМЕННОМ ВЕКЕ, СЕМЕЙНЫЕ ДЕЛА В ДРЕВНЕМ РИМЕ, ПРО ЛЮБОВЬ В СРЕДНИЕ ВЕКА und dem thematisch verwandten Chanson АНТИКЛЕРИКАЛЬНАЯ, mit dem möglicherweise nicht authentischen Untertitel СЕМЬЯ В БИБЛЕЙСКИЕ ВРЕМЕНА, zumindest annähernd zu einem Abschluß gebracht zu haben.

2.2.3.6. Der Kommentar als Ko-Text.

In zahlreichen Fällen benützt V. den Kommentar, um seine persönliche Einstellung zu der im Lied verarbeiteten Thematik zu formulieren. In Zusammenhang mit dem Bergthema beschreibt V. seine Liebe zu den Bergen und polemisiert mit dem "dummen Sprichwort" ("дурацкая пословица") "Умный в гору не пойдет, умный гору обойдет":

Поезжайте в горы и убедитесь, что там полно умных людей, и вообще в горах замечательно. Кроме того, что там прекрасный и чистый воздух, там еще замечательные люди, вернее, люди такие же как и везде, как на равнине, просто ведут они себя совсем по-другому, потому что в горах другая обстановка. Горы - это суровое дело, и потом в горах ведь ничего не поможет, ни милиция, ни врач, так что ты принадлежишь только себе, природе, своим друзьям.²

Mit diesen wenigen Bemerkungen gelingt es V., einerseits das Publikum für sich zu gewinnen, andererseits jene Stimmung zu erzeugen, welche die Rezeption der anschließend vorgetragenen Chansons zur Bergthematik begünstigt. Da diese Chansons dem Film *Вертикаль* entnommen sind, schließt V. einige Bemerkungen zu diesem Film, sowie zu Michail Chergiani (s. u. 2.1.5.1.1. und 2.2.2.4.2.) an, dem das im

¹D.h. der Zyklus ОЧИ ЧЕРНЫЕ. Diese beiden Chansons sowie КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ können dem oben zitierten Projekt "Geschichte der Menschheit aus der Perspektive der Pferde" allerdings nicht zugerechnet werden und wurden von V. lediglich *ad hoc* aufgrund des darin verarbeiteten Themas "Pferde" zu einer Gruppe zusammengefaßt.

²Transkription einer nicht klassifizierten Tonbandaufnahme (Ende d. 60er, Anfang d. 70er Jahre).

Anschluß an den zitierten Kommentar gesungene Chanson "Ты идёшь по кромке ледника..." gewidmet ist.

Da V. vom Publikum immer wieder, vorwiegend schriftlich, um Auskunft bezüglich der Realität der in den Rollengedichten geschilderten Ereignisse befragt wurde, kam er in den Kommentaren wiederholt auf die Frage nach der Fiktionalität des lyrischen bzw. erzählenden Ich seiner Chansons zu sprechen. V. erklärte dem Publikum dabei immer wieder, daß es ihm dank seiner Tätigkeit als Schauspieler leichter sei, in die Haut verschiedener Figuren zu schlüpfen, auch wenn er mit deren Leben wenig vertraut sei.¹ Er betonte mehrmals, entgegen weit verbreiteten Meinungen niemals die von ihm besungenen Berufe (Chauffeur, Pilot u.a.) ausgeübt zu haben, den Krieg schon aufgrund seines Alters als Soldat nicht mitgemacht zu haben und auch nie im Gefängnis gesessen zu sein. Gleichsam als Beweis für die Fiktionalität seiner Ich-Figuren sang V. nach einem derartigen Kommentar das Chanson ИНОХОДЕЦ, das von der Warte eines Sprungpferdes aus geschrieben ist.² Den Grund dafür, warum er diese Form der Maskierung wählte, formulierte V. wie folgt:

[...] просто мне так удобнее. Удобнее писать от имени какого-то человека, характера какого-то, и вы всегда можете увидеть этого человека.

Es handelt sich also bei den Chansons - und dies wird indirekt im Kommentar ausgedrückt - weniger um Monologe ("песни-монологи", wie V. sie mehrmals nannte), sondern vor allem um Mikrodramen³, deren Aussage aus dem Konflikt der Autorenrede und der Personenrede resultiert. Vermutlich wurde V. dieser Umstand erst nach und nach bewußt, und er bemühte sich, auch mit Hilfe von erklärenden und distanzierenden Kommentaren seinen bereits gefestigten Ruf als "Sänger der deklassierten sozialen Elemente" zu korrigieren.

¹ Besonders markant in folgendem Kommentar: "[...]я всегда говорю 'я' из-за того, возможно, что мне, в отличие от моих собратьев-поэтов довелось быть еще и актером. Т.е. я часто бываю в шкуре других людей и возможно мне просто проще говорить *из* другого характера, *изнутри* [...]" (Transkription einer nicht identifizierten Aufnahme, meine Hervorh.).

² "Возможно, это и дает некоторым людям повод спрашивать, не скакал ли я когда-то вместо лошади. Нет, не было этого...". Zitiert bei В.Гладилин, "Горизонты Владимира Высоцкого. Возможность говорить с людьми." *Клуб и художественная деятельность*, 1986.18, 29.

³ Dies wurde bereits 1968 von N.Кругова erkannt: "это своеобразные маленькие драмы" (Наталья Кругова, "Я путешествую и возвращаюсь", *Сов. эстрада и цирк*, 1968.1, 8)

V. betonte in seinen Kommentaren immer wieder, daß die in seinen Chansons geschilderte Welt weitgehend seiner Phantasie entsprungen sei.¹ In wenigen Fällen, wenn ein scheinbar fiktionales Ereignis jedoch mit der erlebten Realität übereinstimmt, weist V. im Kommentar darauf hin und bestätigt dadurch indirekt den globalen fiktionalen Charakter des Texts. Bezüglich der Verse

Проникновенье наше по планете
Особенно заметно вдалеке:
В общественном парижском туалете
Есть надписи на русском языке

aus dem Chanson ПИСЬМО К ДРУГУ heißt es in einem Kommentar:

По поводу этой песни, к предыдущей, это правда. Когда мы были в Париже, во время одной репетиции на телевидении, там есть такое маленькое кафе на уголке, ну и я там спустился вымыть руки, и смотрю - там написано ... на чистом русском языке, большими буквами, просто, значит, ключом нацарапано... [Gelächter] Я думал - кто же это мог оставить? Потом я понял, что это те, которые по культурному обмену ездят [Gelächter], да, потому что больше никому так хорошо писать...[Gelächter].²

Ähnlich wie in der Beantwortung einer Publikumsfrage, verteidigt V. auch hier das Recht des Schriftstellers auf die Schaffung einer autonomen, von der eigenen Erfahrung abweichenden Realität. Daß sich V. bemüßigt fühlte, diese allgemein akzeptierte Maxime durch Argumente zu begründen, deutet auf eine maximale Vertrauensbasis des Publikums zum Dichtersänger hin, welche dieser zu einem nicht unwesentlichen Teil dank seiner Kommentare schuf.

Einem dem zitierten Beispiel konträr gelagerten Fall begegnen wir im Refrain desselben Chansons, wo es heißt:

А в общем Ваня, Ваня, мы с тобой в Париже
Нужны как в русской бане лыжи.

Eine Variante lautet:

Нужны как в бане - пассатижи.

Beide Verse sind expressive Synonyme für ein neutrales "не нужны". Die zweite der beiden angeführten Varianten wurde jedoch von einem Zuhörer eines Konzertes mit seiner eigenen (außerliterarischen) Realität in

¹Z.V. Гладилин, "Горизонты...", 29 ("много моей фантазии"); *Живая жизнь*, 308 ("большая доля вымысла") u.a.

²Nicht identifizierte Aufnahme aus meinem Archiv, H.P. Ähnlich in *Живая жизнь*, 308.

Verbindung gebracht: in einem eben eröffneten öffentlichen Schwitzbad seiner Heimatstadt ständen überall Nägel heraus, weshalb dort Kombizangen ("пассатижи") wirklich nötig seien. Diesen Vorfall erzählt V. in mehreren Konzertkommentaren unter Beifallsgelächter des Publikums. Die Reaktion dieses Zuhörers beweist, daß auf Grund der lebensnahen Kommunikationssituation des Chansons die unterschiedlichen Rezeptionsmechanismen von literarischen und nichtliterarischen Texten im Bewußtsein der Zuhörer verwischt werden. Daher können, wie im zitierten Fall, metaphorisch intendierte Phraseologismen Gefahr laufen, wörtlich dekodiert zu werden.

2.2.3.7. Der Kommentar als Haupttext.

Mit Rücksicht auf den Umstand, daß viele Abende als Vorträge über Leben und Wirken eines Schauspielers angekündigt wurden, rückte V. immer wieder seine Beobachtungen, Erinnerungen, Erzählungen über seine Tätigkeit in Theater und Film in den Vordergrund und illustrierte diese Monologe mit Chansons, die er für die jeweiligen Theaterstücke und Filme verfaßt hatte, wobei der Anteil des gesprochenen Wortes gegenüber dem gesungenen von etwa 5% bis zu über 50% schwanken kann. Ein Abend in Ivanteevka, dessen Kommentarteil zur Gänze in ЧЧП88¹ nachzulesen ist, stellt den Extremfall einer durch Chansons ergänzten autobiographischen Erzählung über V.s Werdegang dar; ähnliches gilt, wenn auch quantitativ weniger deutlich, für einen durch einen glücklichen Zufall dokumentierten Abend in Kiev². In diesem Fall wird der Kommentar, in der Erwartungshaltung des Publikums ein mehr oder weniger unter die musikalischen Darbietungen untergeordneter Paratext, zum Haupttext. Dieser wird sowohl durch Zitate aus eigenen, wie auch fremden Liedern aufgefüllt: Unter Hinweis auf die traditionellen Konnotationen des Taganka-Platzes im Bewußtsein der Moskauer Bevölkerung (bis zu Beginn der 60er Jahre befand sich dort neben dem Theater ein Gefängnis), intoniert V. eine Strophe des berühmten Volksliedes ТАГАНКА und zitiert (in einem anderen Kommentar) die Strophe "Разломали старую Таганку..." aus seinem frühen Lied "Эй, шофер, вези в Бутырский хутор...". Den Hauptteil des Konzerts nehmen Erzählungen über Inszenierungen und Filme ein, die V. mit den jeweils dafür geschriebenen Chansons dem Publikum wesentlich näher bringt, als er dies mit Hilfe der üblichen kurzen Situierungskommentare tun könnte.

¹ЧЧП88.286-301.

²Ebda, 269-285. Am Beginn seines Auftritts verbot V. dem Publikum unter der Androhung, das Konzert gegebenenfalls abubrechen, ausdrücklich jede Art von Aufnahmen.

Man könnte das Phänomen "V.s Kommentare als Haupttext" mit Nabokovs *Pale Fire* (*Бледный огонь*) in Verbindung bringen. Während Nabokovs Verfahren darin besteht, ein fiktives Gedicht, das er einer fiktiven literarischen Figur zuschreibt, zum Aufhänger für ausschweifende Kommentare zu machen und diesen Text als Roman zu präsentieren (und so insgesamt zu verfremden), bewegt sich V. auf der pragmatischen Ebene, indem er seine, ihm aufoktroierte Situation aufwertet. Dabei ist sich V. jedoch bewußt, daß das Schwergewicht der Kommunikation mit dem Publikum den Chansons zukommt.

2.2.3.8. Kommentare zum Genre.

Eine Beschreibung der V.schen Konzertkommentare wäre unvollständig ohne die Erwähnung seiner zahlreichen und oft stereotypen Beobachtungen zu dem von ihm gepflegten Genre, das V. selbst zumeist "Autorenlid" ("авторская песня") nennt. Nach eigenen Aussagen wurde V. von Okudžava dazu inspiriert, seine Gedichte mit Musik zu unterlegen und zu rhythmisieren; folgerichtig definiert V. auch das Genre "Autorenlid" als "auf eine rhythmische Basis gebrachte Gedichte", wobei das Hauptgewicht auf der Arbeit am Text liege. Es ist hier nicht der Platz, die Frage zu diskutieren, ob diese Ansicht des Dichters über sein Werk zutrifft, doch müssen an dieser Stelle grundsätzlich Zweifel an den Aussagen von Dichtern über ihr Werk angebracht werden. Wie M.Kreps überzeugend dargelegt hat, ist die Maxime, derzufolge dem Dichter geglaubt werden müsse, insofern revisionsbedürftig, als dieser, ebenso wie jeder Leser, gegenüber dem von ihm Geschaffenen als Zerrspiegel fungiert.¹ Die im weiteren referierten Auszüge aus Kommentaren spiegeln also lediglich die Sicht V.s wieder und werden im Hinblick auf die Funktion der Kommentare, nicht jedoch auf ihre literaturwissenschaftliche Relevanz untersucht.

Mit seiner Beschreibung der Entwicklung von Gelegenheitsliedern im kleinen Freundeskreis bis hin zu abendfüllenden Programmen in Fußballstadien war V. bemüht, jene "vertrauliche und freundschaftliche Stimmung" der ersten Jahre zu evozieren und diese Kommunikationssituation vor einem notgedrungen ihm weniger nahestehenden Publikum zumindest in Ansätzen zu imitieren. Immer wieder verwendet V. Minuten dafür, den Lebensstil des "Bol'soj Karetnyj" in aller Ausführlichkeit zu beschreiben, wobei er in diese Schilderungen Ausdrücke wie "атмосфера доверия, раскованности, непринужденности, свободы полной", "дове-

¹Vgl. Михаил Крепс, *О поэзии Иосифа Бродского*, Ann Arbor: Ардис 1984, 257-258, vgl. auch den Beginn des Kap. 1.3.1. der vorliegenden Arbeit.

рительная интонация", "дружественный настрой песен", "настрой на друзей" und schließlich "манера что-то сообщать", "желание рассказать о чем-то необходимом" einfügt. Letzteren Gedanken formuliert er auch sehr häufig als Zielvorstellung seiner Sicht des Autorenlieds, eines Genres, das V. immer wieder dem sowjetischen Unterhaltungsgenre (эстрада, эстрадная песня) gegenüberstellt:

Я очень серьезно отношусь к авторской песне, особенно к тексту ее, и считаю, что это самое главное в песне, потому что в наш век, когда так много информации отовсюду - нужно обязательно, чтобы прежде всего звучал текст, чтобы в нем была точная, внятная мысль.¹

Eben diese Arbeit am Text unterscheidet das Autorenlied vom Estradenschlager, wo Musik und Interpretation im Vordergrund ständen, während dem Text keinerlei Aufmerksamkeit gewidmet werde. Als Beispiele für besonders inhaltsleere Texte zitiert V. immer wieder Schlagerverse, wie z.B. "Яблони в цвету - какое чудо", "На тебе сошелся клином белый свет/ но пропал за поворотом санный след/ Я могла бы побежать за поворот (...)", "Провожают пароходы совсем не так, как поезда" und versieht sie, wie z.B. den letzten der zitierten Verse, mit sarkastischen Bemerkungen:

Я думал, что, может, под этим что-то есть, почитал, нет, вроде просто: не так, как поезда, а самолеты не так, как пароходы. И все. И зарифмовали, и всем весело, и все довольны. Ну ладно, Бог с ними.²

Derartige Texte unter Einsatz von Orchester und Scheinwerferlicht von der Rampe zu singen, hält V. für eine Beleidigung des Zuhörers ("это значит не уважать людей, перед которыми ты пришел работать"³). Für ihn war das Autorenlied zeitlebens eine Möglichkeit, mit seinem Publikum in Kontakt zu treten ("форма беседы со зрителем в виде песни"), um den Leuten Lieder zu "zeigen" ("показывать" - mit diesem Verbum kündigte V. immer wieder seine Chansons an⁴), wie er in einem Kommentar formulierte. Das Wichtigste an der von ihm gewählten Art der Kommunikation sei etwas Unbeschreibliches, das man nur mit

¹Konzertkommentar einer nicht identifizierten Aufnahme, abgedruckt in *Сов. Россия*, 19.10.1980, 4.

²ПС2, 202.

³Ebda.

⁴Vgl. den häufigen Konzertkommentar "Сейчас я Вам покажу песню, которая называется..."

dem sechsten Sinn spüren könne ("то, что улавливается шестым чувством").

2.2.3.9. Zur Bedeutung der Kommentare.

Die Bedeutung der Konzertkommentare wurde zu Lebzeiten V.s weit unterschätzt, und sogar so erfahrene Sammler wie der Petersburger Tonstudiospezialist und Inhaber der wohl vollständigsten Phonotheke von V.-Aufnahmen, Michail Kryžanovskij, bedauern es heute, zwar die Chansons in entsprechend guter Qualität aufgenommen, die dazwischenliegenden Kommentare, Publikumsreaktionen und Gespräche jedoch gelöscht zu haben: "Считал, кому нужна эта болтовня?"¹ Erst nach und nach begriff man die Dialektik der Abende V.s, deren Reiz nicht selten aus einem komplizierten, genau abgestimmten Zusammenspiel von Autorenkommentar, Chansons und Antworten auf schriftliche Publikumsfragen bestand. Als die Verbreitung der Chansons via Tonband Massencharakter annahm, begann sich herauszustellen, welcher integrierende Bestandteil diese spezifische "Autometabeschreibung"² der Chansons in einigen Fällen darstellte und was sie zu leisten vermochte. Trotzdem handelt es sich bei V.s Kommentaren nicht um metatextuelle Elemente (im Sinne Genettes, s. das folgende Kapitel), sondern um neben dem Chansontext stehende, in unterschiedlichem Maß selbständige und nicht notwendigerweise über diesen sprechende bzw. diesen kommentierende Texte.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß auch die Fähigkeit V.s, das Publikum nicht mit Zugaben zu verwöhnen, dazu beitrug, den Abend harmonisch abzurunden und den Zuhörern die Lust zu vermitteln, bei nächster Gelegenheit wieder einer von V. gestalteten Veranstaltung beizuwohnen. Eine Fähigkeit, die vielen der heutigen Bardcn zu fehlen scheint.

¹С.Смирнова, "Уникальная фонотека", *Радио*, 1988.9, 15.

²Diesen Terminus entlehne ich einer Fußnote des derzeit besten Buchs über V., s. В.Новиков, *В Союзе писателей...*, 77.

2.3. METATEXTUALITÄT BEI VYSOCKIJ.

2.3.0. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Unter "Metatextualität" soll mit Genette¹ die klassische Kommentarfunktion eines Textes A, des Metatexts, in bezug auf einen Text B verstanden werden; letzterer soll hier, da ihn Genette nicht benennt, als Objekttext bezeichnet werden. Genette weist darauf hin, daß dabei dieser weder zitiert, noch notwendigerweise genannt werden muß: "So evoziert Hegel in der 'Phänomenologie des Geistes' allusiv und gleichsam leise [comme silencieusement] den 'Neveu de Rameau'"², eine Feststellung, die zu überprüfen hier nicht der Ort ist. Es drängt sich auf, hier zumindest den vielleicht am deutlichsten metatextuell angelegten Roman der Neuzeit, Nabokovs *Pale Fire* zu erwähnen.

Die hier gestellte Aufgabe besteht also darin, Texte von V. zu eruieren, deren Funktion zumindest zu einem Teil darin besteht, andere, erkennbare Texte zu kommentieren, die jedoch nicht - wie im Fall der Parodie oder Travestie oder ähnlicher Verfahren, die im Kapitel zur Hypertextualität untersucht werden sollen - durch andere Texte in ihrer Gesamtstruktur bedingt werden oder sich von diesen ableiten. Es ist anzunehmen, daß V., der in einem sehr lesefreudigen kulturellen Kontext wirkte und auch selbst als durchaus belesen bezeichnet werden kann, das von ihm gewählte Genre des literarischen Chansons dazu benützte, von ihm gelesene oder in anderer Form rezipierte Werke, deren Kenntnis er auch beim Großteil des Publikums voraussetzen konnte, mit Hilfe von Chansons zu kommentieren.

Die Analyse des Werks ergab jedoch, daß Fälle von reiner Metatextualität bei V. äußerst selten anzutreffen sind. V. zog es vor, andere Werke entweder zu zitieren (Intertextualität) oder sich global auf sie zu beziehen (Hypertextualität), während er andere Texte kommentierende Aussagen, wenn überhaupt, zumeist dem gesprochenen Kommentar zuwies, der seinerseits wieder zum eigentlichen poetischen Text in paratextueller Beziehung steht. Die wenigen Beispiele von Metatextualität in den Chanson-Texten selbst sollen im folgenden behandelt werden.

¹Vgl. Genette, *Palimpsestes*, 10.

²Ebda.

2.3.1. PHASEN I-III.

2.3.1.1. ПЕСНЯ ПРО УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС (1963).

Dieses früheste Chanson mit einer metatextuellen Beziehung ist von seiner Sprechsituation her völlig dem Rollentypus verhaftet - der Autor spricht, wie in den meisten frühen Liedern des *Blat*-Zyklus, aus der Sicht eines im Umkreis der Kriminellenschicht Angesiedelten, im konkreten Fall eines Inhaftierten (s. Vers 6,2), der in ironisierender Weise seine Beziehung zum sowjetischen Strafgesetzbuch kommentiert. Dieses Buch hält er, wie er in Strophe 1 deklariert, für das beste Buch der ganzen Welt: er stürze sich in kritischen Lebenssituationen auf dessen Lektüre, da sie auf ihn wie ein energiespendendes Elixier wirke (Strophe 2). Die Ironie wird noch deutlicher, wenn dem im Gesetzesbuch formulierten Strafausmaß für Raubüberfälle "не ниже трех, не свыше десяти [лет]" literarische Qualitäten zugeschrieben werden:

Вы вдумайтесь в простые эти строки -
 Что нам романы всех времен и стран! (4,1-2)

Für die Ich-Figur stellt der Strafkodex nicht einfach ein abstraktes juristisches Werk dar, es wird vielmehr durch die Erfahrungen seiner Freunde lebendig:

Сто лет бы мне не видеть этих строчек!
 За каждой вижу чью-нибудь судьбу,
 И радуюсь, когда статья - не очень:
 Ведь все же повезет кому-нибудь! (5,1-4)

Der Sprecher entdeckt in den trockenen juristischen Bestimmungen gleichsam (Ingardensche) Unbestimmtheitsstellen¹, die er anhand der Lebenserfahrung seiner Schicksalsgenossen auffüllt, wodurch er den Text, einen Sachtext, für sich - und in weiterer Folge auch für den Rezipienten - literarisiert und dadurch ironisiert. Den Höhepunkt des personalisierten Verhältnisses des Ich-Sprechers zum Objekttext bildet die Schlußstrophe, in der dieser einen Paragraphen mit seinem eigenen Schicksal vergleicht ("Когда начну свою статью читать", 6,2).

Das Anliegen, das der Autor mit diesem Text verfolgt, besteht in einer Relativierung des Strafgesetzbuches, das er mit den Augen eines unmittelbar davon Betroffenen beleuchtet. V. zeigt, daß dieses Buch in das Schicksal von Millionen am Rande oder jenseits der stalinistischen Gesetze lebender Sowjetbürger eingriff und eingreift. Hält man sich vor Augen,

¹Zu diesem Terminus s. z.B. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt: Wiss. Buchgem. 1968, 12, 49ff. u.a.

daß das Chanson in den frühen 60er Jahren entstand und von der Denkweise zahlreicher ehemaliger Häftlinge geprägt wurde, tritt hinter der scheinbar heiteren Fassade ein durchaus ernstzunehmender Subtext hervor, der Gefahr läuft, für den Rezipienten einerseits von der heiteren Grundstimmung des Chansons, andererseits von der "légèreté" des frühen Liedwerks insgesamt überdeckt zu werden.

2.3.1.2. ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ (1967).

Dieses, unter 2.4.1.2. noch zu besprechende Chanson stellt zwar in erster Linie eine Parodie auf Puškins Prolog zu *Руслан и Людмила* dar, ist also hypertextuell angelegt, schließt jedoch mit einem deutlichen Kommentar zu seinem Hypotext:

Так что, значит, не секрет -
Лукоморья больше нет,
Все, о чем писал поэт -
Это бред.

Der Erzähler - und hier ist die Unterscheidung des Erzählers von seinem Autor entscheidend - hält also die Puškinsche Sicht des Märchenstoffes für verfehlt und verwirft diese mit der zitierten, wenig differenzierten und auch nicht näher begründeten Feststellung. In diesem Urteil ist jedoch eine weitere mögliche Interpretation angelegt: Vielleicht ist der Text Puškins *gemessen am sowjetischen Leben* Unsinn (so die übertragene, alltägliche Bedeutung des Wortes "бред", eig. 'Fieberwahn'), da erst die Sowjetmacht die Bedingungen für die von Puškin beschriebene Märchenwelt an der Meeresbucht zerstört hat?

In der abschließenden Refrainstrophe dehnt der Erzähler seine Ablehnung literarischer Vorlagen auch auf seinen eigenen Text aus und motiviert das Ende des Chansons wie folgt:

Ты уймись, уймись, тоска,
Душу мне не рань...
Раз уж это присказка -
Значит, сказка - дрянь!

Wenn das Vormärchen ("присказка"), als das er die 13 Strophen seines Lieds in den nach jeweils zwei Strophen eingeschobenen Refrainstrophen immer wieder bezeichnet, zu nichts taugt, sei auch vom eigentlichen Märchen wenig zu erwarten - hier kommentiert der Erzähler seinen eigenen realen und einen weiteren eigenen, potentiellen Text. Gleichzeitig bekräftigt V. - und kommentiert damit indirekt - in der Schlußstrophe die wesentliche, tonangebende Aussage des Hypertexts, den ersten Vers und zugleich den Titel ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ, dem in bezug auf

den Puškinschen Text sowohl meta-, wie auch hypertextuelle Funktion zukommt.

2.3.1.3. ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ (1966).

Auch dieses Chanson ist in bezug auf seine transtextuellen Funktionen polyvalent, da die darin enthaltenen intertextuellen Elemente (s.u. 2.1.5.1.1.) zugleich metatextuelle Funktion haben. Das lyrische Ich spricht in Strophe 2 von zwei Liedern, die es seiner Geliebten vorgesungen habe und die mit "про север дальний" und "о полосе нейтральной" umschrieben werden. Die Reaktionen der Geliebten sind äußerst negativ ("Ей глубоко плевать, какие там цветы"), wodurch V. wenn schon nicht seine eigenen Chansons, so doch die Reaktionen eines - freilich fiktiven - Publikums skizziert und mit ihnen in Dialog tritt. Schließlich entschließt sich das stark autobiographische Ich, der Geliebten andere, ihr vermeintlich von der Thematik her näher liegende Chansons vorzusingen -

Я спел тогда еще - я думал, это ближе -

про счетчик, про того, кто раньше с нею был -, (3,1-2)

ermittet damit jedoch denselben Mißerfolg. Nachdem der Autor derart durch seinen Helden seine eigenen, frühen Chansons über den Umweg der Reaktionen seiner Geliebten kommentiert hat, läßt V. seinen Helden um die Gunst der Geliebten durch den Verzicht auf das Singen überhaupt werben. Doch auch dieser *минус-прием* auf der Handlungsebene zeigt nicht den gewünschten Erfolg, worauf die Ich-Figur die Initiative einer weiteren literarischen Figur überläßt - dem Helden aus V.s frühem Lied "Тот, кто раньше с нею был". Mit diesem verschachtelten *плюс-плюс-прием* schließt sich der Zirkelschluß der autoreflexiven Metatextualität, die im Werk V.s sonst keine Parallele findet.

2.3.1.4. "Прошла пора вступлений и прелюдий..." (1972).

Auch mit diesem Chanson kommentiert V. mit Hilfe eines vorgeschobenen, quasi-autobiographischen Sprechers einen eigenen Text, nämlich die 1968 entstandene und praktisch verbotene Chansonparabel ОХОТА НА ВОЛКОВ. In diesem Chanson, das V.s Popularität deutlich vergrößerte und ihm auch Anerkennung bei Schichten eintrug, die ihm bislang ablehnend gegenübergestanden waren, hatte sich V. einer überaus einfachen und daher allgemein zugänglichen Metaphorik bedient, die darin bestand, einen freiheitsliebenden jungen Wolf eine verbotene Linie überschreiten und ihn so dem Zugriff der Jäger entkommen zu lassen.

Im zu analysierenden Metatext erzählt das autobiographische Ich (Barde, Autor des Chansons ОХОТА НА ВОЛКОВ) von einem leitenden Parteifunktionär, der auf einem eben erstendenden Tonbandgerät eine technisch mangelhafte, private Aufnahme der ОХОТА anhört und dessen Autor zu sich beordert. Nachdem dieser dem hochgestellten Genossen mit schlotternden Knien das Chanson vorgesungen hat ("проорал" - 6,4), applaudiert dieser und entschlüsselt die Bildhaftigkeit des Texts:

Он выпалил: "Да это ж про меня!

Про нас, про всех - какие, к черту, волки!" (8,3-4)

In der Abschlußstrophe beschreibt der Barde seine Befürchtungen, dieser Vorfall, der angeblich auf einem realen Ereignis fußt, könne Folgen haben:

Ну все, теперь, конечно, что-то будет -

Уже три года в день по пять звонков:

Меня к себе зовут большие люди -

Чтоб я им пел "Охоту на волков". (9,1-4)

Der Text beginnt und endet also mit einem expliziten metatextuellen Hinweis: Wenn die Herrschenden ("большие люди", 1,3 und 9,3) den Barden als Autor der ОХОТА zu sich rufen, so muß es sich beim Objekttext um ein sozial relevantes, wahrscheinlich engagiertes Kunstwerk handeln. In 2,1 findet man einen Hinweis auf die Popularität des Chansons "БЫТЬ МОЖЕТ, запись слышал из окон", während 3,3 die Angst des Genossen spiegelt: er stellt sein Tonbandgerät möglichst leise ein, damit die Nachbarn nichts hören, bzw. nicht erfahren, daß er, der Kommunist, in seiner Freizeit die gleichen Lieder hört, wie das ganze Volk. Erst die Gegenüberstellung mit dem Autor des Chansons, dessen Aufnahme vor dem Ende abbricht, bewirkt eine positive Einstellung des Kommunisten zum Lied. Daß der Barde trotz dieser positiven Peripetie negative Folgen befürchtet und diese bereits in Form von Telefongesprächen zu spüren bekommt, ist ein literarisierter Hinweis auf die in der Sowjetunion der 70er Jahre herrschende Repression.

2.3.1.5. Beurteilung.

Von den analysierten Texten kann nur ein einziger, nämlich ПЕСНЯ ПРО УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС als Musterbeispiel eines Kommentars bezeichnet werden; sein Objekttext ist zwar in bezug auf die kommentierende Figur aussagekräftig, jedoch als zu kommentierendes Opus äußerst untypisch, da es sich dabei um einen juristischen Gebrauchstext handelt.

Die übrigen Texte wirken nur peripher metatextuell und beleuchten ihre Objekttexte in allen Fällen von der Warte des Rollensprechers aus (der in einem Fall mit der Person V.s zwar viele gemeinsame Züge aufweist,

trotzdem aber deutlich als Rolle zu erkennen ist). In allen Fällen werden die metatextuellen Funktionen von hyper- und intertextuellen Elementen überlagert.

In keinem Fall wirkt die Metatextualität als eigenständiges Verfahren oder gar als Selbstzweck, wie dies im Falle der Inter- und Hypertextualität der Fall sein kann. Erklärt sich dies aus dem Umstand, daß das bloße Kommentieren eines Textes, ohne radikalen transformierenden Eingriff in diesen, dem engagierten Wesen V.s fremd war?

2.4. HYPERTEXTUALITÄT BEI VYSOCKIJ.

2.4.0. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Unter Hypertextualität versteht Genette¹ den Bezug eines Texts B, des Hypertexts, zu einem früheren Text A, dem Hypotext, wobei dieser Bezug entweder durch eine einfache oder eine komplexe Transformation entstanden sein kann.² Als Beispiel einer einfachen Transformation gibt Genette den Bezug von Joyces *Ulysses* zu seinem Hypotext, der *Odyssee* an, während er den Bezug der *Äneis* zu ebenderselben *Odyssee* als komplexe Transformation ansieht. Auf einen (vergrößernden) Nenner gebracht heißt dies: "Joyce erzählt die Geschichte des Odysseus auf andere Art als Homer, Vergil erzählt die Geschichte Äneas in der Art Homers."³ Die erste Art der Transformation nennt Genette "direkt", oder einfach Transformation, die zweite Imitation.

Genette verweist außerdem auch auf den globalen Charakter der Hypertextualität: eigentlich seien alle Texte mehr oder weniger Hypertexte, allerdings, so wirft Genette ein, seien - ähnlich den Orwellschen Schweinen - einige mehr, andere weniger hypertextuell. Die Untersuchung hypertextueller Beziehungen, der die 450 Seiten von Genettes Monographie gewidmet sind, beschränkt sich dabei auf Texte, deren Hypertextualität "massiv" und "deklariert" ist und geht dabei, v.a. terminologisch, über die klassischen Genres der Hypertextualität (Parodie, Travestie, Pastiche) hinaus: Genette bleibt sich selbst auch in diesem Punkt treu und entwickelt eine stattliche Anzahl neuer Termini, wie z.B. - ich zitiere aufs Geratewohl aus dem Inhaltsverzeichnis - "transposition", "prosification", "transmetrisation", "transstylisation", "excision", "con-cision", "condensation", "amplification", "proximisation", "transformation pragmatique", "transvalorisation". Da diese Ausdrücke kaum Aussicht haben, zur Allgemeinverwendung zu gelangen, sollen sie auch in diese Untersuchung nicht aufgenommen werden, umsomehr, als sie für den Forschungsgegenstand keinen Erkenntniszuwachs bringen. Da von Genette also lediglich die grobe Konzeption der Hypertextualität über-

¹Genette, *Palimpsestes*, 11-17. Die Hypertextualität ist das Thema des ganzen Buchs.

²Ebenso wie an der Titelmetapher könnte man auch an der bildlichen Verwendung dieser beiden Termini Kritik üben: Steht nun Joyces' *Ulysses* "über" ("hyper-") - wie Genette meint -, oder nicht vielmehr unter ("hypo-") Homers Vorbild? Um keine Verwirrung zu stiften, verwenden wir die Termini wie deren Erfinder.

³Genette, *Palimpsestes*, 13.

nommen werden soll, muß zunächst ein kurzer Blick auf die bisherige Verwendung der traditionellen Termini geworfen werden.

Die Forschungslage in bezug auf die wichtigsten Genres der Hypertextualität bis zur Mitte der 70er Jahre wird in der Monographie *Parodie, Travestie, Pastiche* von W.Karrer¹ ausführlich und sehr informativ dargestellt. Am Ende des Buchs kommt der Autor jedoch zu dem Schluß, daß angesichts der Uneinigkeit der Forscher in bezug auf die Begriffe sowie der Unzulänglichkeiten der vorgeschlagenen Klassifizierungen "kein Anlaß [bestehe], die traditionelle Zuordnung der Begriffe umzukehren"². Karrer schlägt, im weitgehenden Einklang mit der bisherigen Verwendung der Begriffe, vor, den Terminus "Burleske" als Oberbegriff für sämtliche hypertextuellen Texte (im Sinne Genettes) zu verwenden, wobei die auf Inkongruenz basierenden Gattungsarten als Parodie und Travestie, die auf Mechanisierung beruhenden Texte als Pastiche zu benennen seien.

Doch auch die "traditionelle Zuordnung der Begriffe" ist keineswegs eindeutig. Besteht in den gängigen einschlägigen Nachschlagewerken weitgehend Einigkeit, das Pastiche als eine *stilistische* Nachahmung eines Werks oder Autors anzusehen, gehen die Ansichten in bezug auf die Verwendung der Begriffe Parodie³, Travestie und Burleske und einiger anderer, weniger gebräuchlicher Termini (Farce, Grotteske) deutlich auseinander. Wilpert⁴ sieht als Kennzeichen der Parodie die "Beibehaltung der äußeren Form [eines schon vorhandenen, ernstgemeinten Werkes]" bei "anderem, nicht dazu passendem Inhalt" an, während die Travestie den Inhalt der Vorlage beibehalte und diesen "in einer anderen, unpassenden Gestalt" wiedergebe. Die Burleske bezeichnet Wilpert in erster Linie als eine gattungsunabhängige "Aussageweise derbkomischer Verspottung und der Verzerrung zur possenhaften Karikatur"⁵.

Im Gegensatz dazu versteht M.L.Gasparov im *Литературный энциклопедический словарь*⁶ die Parodie lediglich als Überbegriff zweier Gattungsarten, die durch eine bewußte Inkongruenz der stilistischen und

¹Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Fink 1977 (=UTB 581).

²Ebda, 189.

³S. dazu z.B. N.Markiewicz, "On the Definitions of Literary Parody", in: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, The Hague-Paris 1967, 1264-1272, zitiert nach Вл. Новиков, *Книга о пародии*, Москва: Сов. пис. 1989, 19.

⁴Gero v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner ⁶1979, Stichworte "Parodie", "Travestie" u.a.

⁵Ebda, 123.

⁶*Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В.М.Кожевникова и П.А.Николаева, М.: Сов. энц. 1987.

thematischen Ebene der künstlerischen Form gekennzeichnet seien: 1. der Burleske, in welcher "ein niedriger Gegenstand in hohem Stil" dargelegt werde, und 2. der Travestie, in der umgekehrt "ein hoher Gegenstand in einem niederen Stil" dargestellt werde.¹ Dieser Interpretation widerspricht allerdings die Definition des Terminus "Burleske" ("бурлеска") in ebenderselben Enzyklopädie, für die bezeichnenderweise kein Autor zeichnet, und derzufolge die Travestie eine Sonderform der Burleske sei. Angesichts einer derartigen begrifflichen Unklarheit wird vorgeschlagen, den Terminus "Parodie" in der an gängige Nachschlagewerke² angelehnten Bedeutung "komische Nachahmung eines künstlerischen Werkes, einer Klasse von Werken oder des Stils eines Autors" zu verwenden, umso mehr, als die im folgenden analysierten Hypertexte aus dem Werk V.s nur in den seltensten Fällen einer eindeutigen Definition der zitierten Begriffe entsprechen. In der vorliegenden Arbeit soll in jedem einzelnen Fall die Art der Bezugnahme auf den Hypotext beschrieben werden, sodaß terminologische Fragen im Hintergrund belassen werden können.

2.4.1. DIREKTER BEZUG AUF POETISCHE VORLAGEN.

2.4.1.0.

Direkte Variierungen von bekannten literarischen Vorlagen, also Texte, die in ihrer Gesamtheit die Parodierung, Travestierung oder Pastichierung eines Hypotexts darstellen, sind bei V. äußerst selten. Unter den einem breiteren Publikum bekannt gewordenen Chansons befinden sich gar nur drei Beispiele - die Puškin-Travestie ПЕШНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ; eine längere literarische Polemik mit Puškins Prolog zu "Руслан и Людмила" unter dem Titel ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ; sowie die innerhalb des Werks V.s angesiedelte Wiederaufnahme des frühen Chansons МОСКВА-ОДЕССА durch das Chanson "В Москву я вылетаю из Одессы...". Außerdem schrieb V. anlässlich der Fünfjahresfeier des Taganka-theaters fünf Texte ("В этот день мне так не повезло..."), für welche jeweils ein Chanson eines bestimmten Schauspiels als Hypotext diente. Da in diesem Fall der adäquate Adressat ausschließlich im Umfeld des Theaters beheimatet war, beschränkte sich V. offensichtlich auf eine einmalige Darbietung des Werks anlässlich des erwähnten Jubiläums, wobei mir nicht bekannt ist, ob davon eine Aufnahme existiert. Einen

¹Ebda, 268.

²Z.B. Ivo Braak, *Poetik in Stichworten*, Kiel: Hirt 1972⁴, 166; *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, hg. von Claus Träger, Leipzig: Bibl. Inst. 1986, 388.

besonderen Platz nimmt schließlich das unvertonte gebliebene Gedicht **МОЙ ГАМЛЕТ** ein.

2.4.1.1. ПЕСНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ (1967).

In diesem Text wird die Geschichte von Olegs Tod durch sein Pferd, die erstmalig im zwölften Jahrhundert in der Nestorchronik unter dem Jahr 6420¹ angeführt ist, bei formaler Orientierung auf Puškins Poem "Песнь о вещем Олеге" (1822) erzählt. Da diese klassische Vorlage zum festen Bestandteil des sowjetischen Literatur-Lehrplans gehörte, konnte V. bei der Darbietung des Chansons von einem hohen Grad an Kenntnis des Hypotexts durch das Publikum ausgehen.

Dieser umfaßt 17 Strophen mit dem Reimschema aBaBcc, deren Verse 1,3,5,6 aus vierfüßigen, die Verse 2 und 4 aus dreifüßigen Anapästten bestehen. Inhaltlich gliedert sich der Text in sechs Perioden: I (Strophen 1-3): Oleg zieht gegen die Chasaren und trifft einen Weisen (кудесник), den er nach seiner Zukunft befragt. II (4-7): Dieser antwortet, Oleg werde auf allen Gebieten Erfolge haben (u.a. werde sein Schild an den Toren von Konstantinopel prangen), doch werde er durch sein eigenes Pferd umkommen. III (8-10): Oleg nimmt schweren Herzens von seinem Pferd Abschied, befiehlt aber, dieses fürstlich zu umsorgen. IV (11-13): Nach vielen Jahren erinnert sich Oleg auf einem Festmahl seines Pferdes und erfährt, daß dieses längst gestorben sei und seine Gebeine auf einem nahegelegenen Hügel lägen. Oleg beschließt, sich zum Skelett seines Pferdes zu begeben. V (14-16): Als Oleg sich, auf den Gebeinen seines Pferdes stehend, über die Weissagungen des Weisen lustig macht, wird er von einer aus dem Schädel des Pferdes hervorkriechenden Schlange gebissen und stirbt. VI (17): Auf Olegs Totenfeier erinnern sich seine Mitstreiter an die gemeinsam gefochtenen Schlachten.

Puškin übernimmt die inhaltliche Struktur der Chronikerzählung ohne Veränderung, schmückt jedoch einzelne Episoden, wie zum Beispiel die Vorhersage des Weisen oder die Reden Olegs (an den Weisen, an den Pferdeknecht, an sein totes Pferd) in romantisch-historisierender Manier aus.

V. verkürzt den Text auf 7 Strophen mit derselben formalen Struktur, wobei der Schlußvers jeder Strophe mit leichter Variierung identisch bleibt: "что примет/принял/ведь примешь ты/он смерть от коня своего". Das Reimschema ist, wie im Hypotext, aBaBcc (bei V.

¹Das ist das Jahr 912 n. Chr. Den altrussischen Text samt Übersetzung ins Neurusische findet man z.B. in *Памятники литературы Древней Руси. 11-начало 12 века*, М.: Худ. лит. 1978, 52-55.

c=konstant). Im Unterschied zur Puškischen Vorlage ist Vers 5 zumindest in seinem zweiten Teil ("ни с того, ни с сего" bzw., in Strophe 7, deren von V. neugeschaffene Antithese "с того и с сего") gleichbleibend, mit Ausnahme der Strophe 6, in deren Vers 5 Olegs Tod mitgeteilt wird ("Злая гадюка кусила его"). Abgesehen von diesen Veränderungen hält sich V. in formaler Hinsicht genau an den Hypotext.

Die Abweichungen von diesem betreffen einerseits die inhaltliche, andererseits die stilistische (s.u.) Ebene. Bei V. gliedert sich der Handlungsablauf wie folgt: Strophe 1: Oleg ist dabei, seinen Schild auf die Tore von Konstantinopel zu schlagen, als ihm ein "Mensch" zuflüstert, er würde durch sein Pferd den Tod erleiden. 2: Als sich Oleg aufmacht, gegen die Chasaren zu ziehen, wird diese Weissagung von einigen herbeieilenden, betrunkenen Weisen bekräftigt. 3: Oleg ist über diese Weissagung verärgert. 4: Olegs Kriegsfolge fällt über die Weisen her, schlägt sie. 5: Oleg lebt wie geplant weiter und erinnert sich in seinem Leben ein einziges Mal an die Weisen, die er verspottet und verlacht. 6: Oleg ereilt der Tod durch eine Schlange, die aus dem Schädel seines toten Pferdes hervorkriecht. 7: Der Erzähler mahnt seine Zuhörer, die Prophezeiungen der Weisen ernst zu nehmen.

In inhaltlicher Hinsicht übernimmt V. von Puškin also lediglich Elemente der Perioden II (bei V. in Strophe 1 und 2) und V (in Strophe 6), während die Strophen 3-5 und 7 weder in der Chronik, noch bei Puškin eine Vorlage finden und (im Falle von 3-5) eine auktoriale Adjektion zur Handlung, bzw. (im Falle von Strophe 7) einen auktorialen Kommentar darstellen. Doch obwohl nur 3 der 7 Strophen direkt auf Puškin zurückgehen, gelingt es V., einerseits durch die Beibehaltung der formalen Struktur, andererseits durch das immer wiederkehrende Zitieren des (Puškischen) Verses "Но примешь ты смерть от коня своего" (und dessen Varianten, s.o.) den Bezug zum Hypotext konstant präsent zu halten.

Das parodistische Moment entsteht, abgesehen von der inhaltlichen Abweichung in den Strophen 3-5 (Olegs Kämpfer fallen über die Weisen her und lassen die Pferde auf ihnen stampfen - eine zumindest in dieser konkreten Form sowohl in der Klassik wie auch in der Tradition der mündlichen Literatur undenkbar Reaktion auf eine Prophezeiung), durch ständige stilistische Abweichung von dem durch das Thema und durch den Hypotext erwarteten gehobenen, bisweilen historisch-archaisierenden Stil. Lediglich Vers 1,1 ist mit dem Puškischen Text identisch, während bereits Vers 1,2 eine morphologische (das volkstümliche "щита" statt des neutralen "щиты") und eine stilistische Verfremdung (das neutrale "ворота" statt des archaisierenden, also situationsadäquaten "врата") auf-

weist. In Vers 1,4 heißt es über den herbeigeeilten Weisen "и ну шепелявить чего-то", eine Anhäufung von Elementen aus dem Prostorečie: "и ну", eine Einleitungsfloskel der niederen Umgangssprache, "шепелявить" (mit palatalisiertem [tʲ], einem Charakteristikum der 3. Person Singular Präsens des Prostorečie), "чего-то" statt "что-то". Auch die familiäre Anrede "Эх, князь" in 1,5 unterstreicht die sprachliche Erniedrigung, mit der V. die dem Thema immanente Feierlichkeit zerstört.

Die Komik der zweiten Strophe besteht in der Vermischung der Stilebenen: Vers 2,2 zitiert fast wörtlich den Hypotext, wobei der Aspektwechsel "отмстить" - "отомщать" durch den Ersatz "сбирается" - "собрался" bedingt ist und daher diesem keine stilistische Bedeutung zukommt, "идти на вы" geht zwar historisch auf den Fürsten Svjatoslav, also eine spätere Zeit, zurück¹, entspricht jedoch stilistisch dem Hypotext. Die Verfremdung entsteht erst in Vers 2,4, wo es über die Weisen heißt, sie "röchen nach Alkohol" ("к тому же разя перегаром"). Es ist auffällig, daß V. in den Strophen 3-5, jener Textpassage also, die im Verhältnis zur Puškischen Vorlage inhaltlich Neues bringt, den hohen Stil verläßt und sich auf die Vermischung zweier stilistischer Ebenen beschränkt: Elemente der Umgangssprache und des Prostorečie alternieren mit aktuellen Neubildungen, Sowjetismen u. ä. Beispiele dafür sind etwa: "напился, старик", "пойди протрезвись", "неча рассказывать байки", "не можете", "ишь!", "болтать" gegenüber "свою линию гнул", "помянул", "саркастически". Noch deutlicher wird diese Vermischung stilistischer Elemente in Strophe 6, demjenigen Teil, der inhaltlich sowohl im Hypotext, wie auch in V.s Hypertext den inhaltlichen Höhepunkt darstellt. Als Initialsignal fungiert hier die bei Puškin nicht vorkommende, buchsprachliche Wendung "на века опочил", die jedoch mit dem anschließenden umgangssprachlichen "один только (череп остался)" (6,2) kontrastiert. In Vers 6,3 nimmt V. den hohen Stil wieder auf ("преспокойно стопу возложил") und kontrastiert damit die Beschreibung des Todes, wofür V. aus einer Fülle von stilistisch differenzierten Synonymen² das offizielle "скончался" (6,4) auswählt. In Vers 6,5 findet ein Element der Kindersprache Eingang in die Autorenrede: "злая гадюка кусила его" statt des neutralen "укусила". In der letzten Strophe verläßt V. die *skaz*-Rede und spricht von der Warte eines neutralen Erzählers aus, der weniger durch seine Sprache, als durch seinen relativ primitiven Gedankengang charakterisiert wird: Hätte Oleg die Prophezeiungen der Wei-

¹ *Повесть временных лет (Nestorchronik)*, Лаврентьевская летопись, 1377, zitiert nach Ашукин/Ашукина, *Крылатые слова*, 144.

² "умереть", "скончаться", "уйти из жизни", "дать дуба", "сыграть в ящик" u.ä.

sen ernst genommen, hätte er "noch einen Schild an die Tore Konstantinopels" schlagen können, wobei der Erzähler sich hier der kirchenslawisch-buchsprachlichen Form "врата", die auch bei Puškin anzutreffen ist, bedient. Diese ist im gegebenen Kontext jedenfalls neutraler, als die sonst neutrale Form "ворота", die V. in 1,2 verfremdend einsetzt. Lediglich in seiner Mahnung an die leichtfertigen Zeitgenossen greift der Erzähler auf die umgangssprachliche Wendung "а нет бы (послушаться)" zurück, und unterstreicht die "Moral" des Chansons durch die Variierung der in der Refrainzeile wiederholt gebrauchten Wendung "ни с того, ни с сего" in der Form "с того и с сего". Die Schlußstrophe steht im Bewußtsein des Zuhörers im deutlichen Gegensatz zu Puškins berühmten Schlußversen "Бойцы вспоминают...", die zu einem geflügelten Wort wurden, und unterstreicht so die künstlerische Tendenz der vorliegenden Travestie, die darin besteht, ein "hohes" Thema auf den Boden der Gegenwart zu transponieren und mit Elementen des Alltäglichen zu vermischen. Ähnliches ist auch in einer Reihe anderer früher Parodien V.s zu beobachten.

2.4.1.2. ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ (1967).

Dieser Text, eine der ersten Parodien V.s, weist bereits mit seinem Anfangstitel auf seinen wichtigsten Hypotext, Puškins allseits bekannten Prolog zum Poem "Руслан и Людмила" hin:

Лукоморья больше нет,
от дубов простыл и след.
Дуб годится на паркет [usw.]

Trotz dieser expliziten Negierung der Ausgangssituation des Hypotextes setzt V. die Beschreibung der sagenhaften Meeresbucht (лукоморье) fort: Grobiane ("жлобы") sind aus den Hütten gekommen und haben aus den (verschwundenen, s. Vers 1,2) Eichen Särge gezimmert. Damit wirkt der Text sowohl stilistisch (umgangssprachlich-grob "здоровенные жлобы", modern "годится"), wie auch inhaltlich (der poetische Eichenbaum wird zu Parkett bzw. Särgen verarbeitet) seinem in der Märchenwelt beheimateten Hypotext entgegen. Um diese Märchenwelt jedoch wieder - und immer wieder - zu evozieren, heißt es in der anschließenden Refrainstrophe, die V. je nach Aufnahme nach jeder der dreizehn Strophen oder zumindest nach vielen der einzelnen Strophen sang:

Ты уймись, уймись, тоска
У меня в груди!
Это только присказка,
Сказка впереди.

Damit nimmt V. einen Märchentopos auf, der den Zuhörer auf den Haupttext vertröstet und zugleich die Erwartungshaltung des Rezipienten erhöht¹. Im Chanson kommt diesem Textausschnitt - zumindest zunächst - dieselbe Funktion zu, auch wenn der Interpret durch seine Stimmlage und durch den übertriebenen Vortrag bereits auf die Ironie des Folgetexts hinweist. Dort heißt es, ein leichtfertiger Mensch ("вертопрах") habe mit seinen "Heldentaten" allen Angst eingejagt: Er habe eine alte Hexe betrunken gemacht und ein Haus in Flammen gesetzt. Die Komik der Strophe besteht darin, daß die aufgezählten beiden Handlungen in der Ethik der Volks- oder auch der literarischen Märchen keineswegs als Heldentaten gelten. Auch die folgenden Strophen verfremden die Märchenwelt, wobei der Humor weniger aus der antithetischen Handlung, als vielmehr aus der ständigen Vermengung heterogener Realien und Stilebenen resultiert:

In Strophe 3 wird der zweite Hypotext, Puškins "Сказка о царе Салтане [...]" verfremdet:

Тридцать три богатыря
 Порешили, что зазря
 Стерегли они царя
 И моря.
 Каждый взял себе надел,
 Кур завел и в нем сидел,
 Охраняя свой удел
 Не у дел.

Der Erzähler der Märchenparodie negiert die ursprüngliche Rolle der 33 Recken, deren Aufgabe es im Hypotext ist, die Insel des Zaren Gvidon zu beschützen, und läßt sie dafür seßhaft werden und Hühner züchten, eine für Märchenfiguren durchaus komische Beschäftigung. Auch die sie in den beiden Hypotexten begleitende Figur Černomor, der in "Руслан и Людмила" als "морской дядька" bezeichnet (I,18) und in "Сказка о царе Салтане" als "дядька" apostrophiert wird, tritt in V.s Parodie in der anschließenden Strophe 4 in Erscheinung: Seiner Märchenfunktion entledigt ("бывший дядька их морской"), baut er sich eine Hütte ("сруб"), obwohl er in der Moskauer Umgebung einen Sommerwohnsitz besitzt ("хоть имел участок свой под Москвой" - ein typisch sowjetisches Privileg), und wird zu seiner Umgebung grob - auch dies eine Anspielung auf die Verhaltensweisen zahlreicher Mitglieder der sowjetischen Nomenklatura.

¹Ein Beispiel dafür findet man im Märchen "Звериное молоко", wo zuerst über einen Streit zwischen zwei Bauern berichtet wird und anschließend das mit diesem "Vormärchen" nicht in Beziehung stehende, eigentliche Märchen erzählt wird, vgl. *Русские народные сказки А.Н. Афанасьева*, т.2, М.: Худ.лит. 1958, No.203, 97.

Der Kater, bei Puškin ein Gelehrter, der Märchen erzählt oder Lieder singt (I,5-6), wird vom Erzähler als "сукин сын" apostrophiert, er singt entweder oder erzählt Witze und trägt die Goldkette ("цепь золотую" - wie bei Puškin, doch bei V. mit dem zusätzlichen archaisierenden Signal der Inversion) des Hypotexts zum Versatz ins Torgsin¹, eine sowjetischen Realie der 30er Jahre (5). Sein Honorar (auch dieser Begriff ist eine moderne Realie!) versäuft die ganze Bevölkerung des Lukomor'e, schließlich erleidet der Kater einen Gehirnschlag, worauf er seine Memoiren über die Tataren zu diktieren beginnt (6) - möglicherweise eine Anspielung auf die Memoiren Chruščevs, den V. bereits in einem anderen Lied als Zielscheibe der Parodierung auserkoren hat (ДУРАЧИНА-ПРОСТОФИЛЯ). Die Nixe behält ihre Jungfräulichkeit nur kurze Zeit, sie gebiert einen Jungen, den allerdings keiner der 33 Recken als sein Kind anerkennen will, weshalb er vorläufig kollektiv adoptiert wird² (7). Ein Zauberer nimmt anschließend die Nixe zur Frau, trotz ihrer eingebüßten Jungfräulichkeit und ihres Kindes (8). Ćemomor wird als der erste Räuber des Lukomor'e bezeichnet (9), er raubt Frauen, und der Autor wünscht ihm einen baldigen Tod durch Lähmung (10). Der fliegende Teppich (in den Märchen "ковер-самолет") wird bei V. zu "коверный самолет", also zu einem Teppichflugzeug, und man findet es im Museum zur Attraktion der Massen wieder (10). Die Enzyklopädie der Märchenwelt vervollständigt der ebenfalls Puškin entnommene Waldgeist ("леший"), der seine Frau ("лешачиха") schlägt und droht, den Meißel zu versaufen (11) - auch dies ein Motiv aus der Gegenwart, das der Märchenwelt ebenso fremd ist, wie der in Strophe 12 geschilderte Ehestreit um Geld. Dieser wirkt auch in sprachlicher Hinsicht verfremdend: der Ehemann verwendet einerseits Elemente des Prostorečie ("али", "по скольку кил"), beschimpft seine Frau mit dem Wort "тля", gleitet andererseits jedoch in die Kanzleisprache ab ("все твоей забавы для"). In der Abschlußstrophe heißt es, sämtliche seltenen und wilden Tiere seien von den Jägern erschossen worden, was den Autor zu einem vernichtenden Urteil über Puškins Hypotext bzw. dessen Gültigkeit in der heutigen Situation motiviert.³

Beim analysierten Text handelt es sich um eine weitgehend einfache, weil eindimensionale Parodie auf die Puškinsche Vorlage, die ihren Effekt

¹Ursprgl. "торговля с иностранцами"; ein Geschäftstypus der Sowjetunion der 30er Jahre, in dem die Sowjetbürger Wertgegenstände verkaufen konnten.

²In Anspielung an Kassil's Roman *Сын полка* als "Sohn des Regiments" (s.u. 2.1.2.1).

³S. dazu ausführlicher u. 2.3.1.2.

- und Erfolg - der sprachlichen wie inhaltlichen Vermischung der bei Puškin literarisierten Märchenwelt mit der Gegenwart verdankt. Die Parodierung des Hypotexts materialisiert sich zwar lediglich in bezug auf Puškins Einleitung (I, 1-37), setzt sich aber jenseits des V.schen Textes fort: wohl spricht die Parodie vom Raub der Ljudmila durch Černomor, sie bezieht sich jedoch bewußt mit keinem Wort auf die - für das Puškinsche Märchen entscheidenden - Befreiungsversuche der vier Ritter im Hypotext. Diese Beschränkung auf wenige Märchenmotive des Hypotexts wird vom Erzähler im metatextuellen Schluß ("все, о чем писал поэт -/ это бред", "сказка - дрянь") begründet.

V. hatte, laut eigener Aussage¹, ursprünglich vorgehabt, das Chanson "По пушкинским местам" zu nennen, beschränkte sich jedoch im Lauf der Arbeit an diesem Vorhaben auf die Parodierung zweier Puškinscher Texte. In dem zweimal im Jahre 1967 verwendeten Untertitel "Анти-сказка" wird auf die Negation des Genres Märchen hingewiesen, wie sie in der vorliegenden Analyse besprochen wurde. Ein weiterer, interessanter Aspekt, auf den mich W.Eismann hinwies, ist der Umstand, daß das Verhältnis des V.schen Hypertexts zur Puškinschen Vorlage mit dem Verhältnis des Puškinschen Texts, der ja selbst Parodie ist, zu dessen Hypotexten, v.a. Žukovskijs, vergleichbar ist.

Variierungen von Märchenmotiven ohne Bezugnahme auf einen konkreten, literarischen Text werden unter 2.4.2. noch ausführlich behandelt werden.

2.4.1.3. МОЙ ГАМЛЕТ (1972).

Die Übernahme der Titelrolle in Shakespeares Tragödie *Hamlet*, die Ljubimov in den Jahren 1970 und 1971 probte, stellt einen der Meilensteine in V.s Theaterleben dar, und es nimmt Wunder, daß sich sowohl Ljubimov², wie auch Aleksandr Gerškovič³ in ihren Monographien auf diese zentrale Inszenierung des Theaters, die diesem mehr Ruhm einbrachte als die meisten anderen Stücke, kaum beziehen.⁴

Sein jahrelanges persönliches Nahverhältnis zum Shakespeareschen Text in der Übersetzung Pasternaks und insbesondere zu dessen Titelfigur hat V. im Text МОЙ ГАМЛЕТ literarisch verarbeitet. Es handelt sich dabei um ein Gedicht, das V., wie der erste Vers nahelegt ("Я только малость объясню в стихе"), mit großer Wahrscheinlichkeit nicht im Hin-

¹Mitgeteilt von meinem Informanten G.

²*Le feu sacré*, Paris 1985.

³*Театр на Таганке*, Benson, Vermont: Chalidze 1986.

⁴Vgl. dazu ausführlicher u. 1.1.3.

blick auf eine spätere Vertonung verfaßte. Der Text besteht aus 19 Vierzeilern 5J mit alternierendem Reimschema aBaB. Im Unterschied zu allen anderen Texten mit Hypertextualität spricht der Autor hier in der Ich-Form aus der Sicht der Shakespeareschen Hypofigur, läßt jedoch offen, wo und in welchem Maße er einerseits das Shakespearesche Thema referiert oder variiert und wo er andererseits sein eigenes, literarisches Ich in den Vordergrund stellt. Der Text lebt weitgehend von diesem, bei der Rezeption des Textes ständig präsenten Spannungsfeld, das im folgenden kurz beleuchtet werden soll.

Einige Elemente des Textes sind noch eindeutig dieser oder jener Lesart zuzuordnen. Verse wie 2,4 ("и вел себя наследним принцем крови"), 3,4 ("[мои друзья] служили мне, как их отцы короне"), 7,4 ("Шут мертв теперь: Аминь! Бедняга Йорик..."), die etwas banal wirkenden Zeilen 13,3-4 ("Я бился над словами 'быть-не быть' / как над неразрешимую дилеммой"), 17,2 ("Офелия! Я тленья не приемлю") oder 18,1-2 ("Я Гамлет, я насилье презирал. / Я наплевал на Датскую корону") bieten zwar zum Teil eine Neubewertung des Hypotexts, bewegen sich aber, isoliert gesehen, im Rahmen des vorgegebenen Stoffes und erlangen erst durch die sie umgebenden, anders gelagerten Textteile eine gewisse Ambivalenz. Nur wenige Verse heben sich umgekehrt deutlich von der Shakespeareschen Vorlage ab und wirken als Signale dafür, daß hinter dem erzählenden Ich ein zeitgenössischer Autor steht. Es sind dies 4,3-4 ("мне верили и так, как главарю, / все *высокопоставленные* дети"), sowie Strophe 14, die wie ein auktorialer Kommentar zur epischen Erzählung des Hamlet V.scher Prägung wirkt:

Но вечно, вечно плещет море бед.
В него мы стрелы мечем - в сито просо,
Отсеивая призрачный ответ
От вычурного этого вопроса.

Der übrige Text - mit Ausnahme der weiter unten zitierten Schlußstrophe - schwebt in bezug auf die Frage des Ich zwischen Shakespeare und dem Sowjetbürger Vladimir Vysockij, bzw. dessen vorgeschobenem Erzähler. Bereits die erste Strophe zeigt dieses Dilemma in aller Deutlichkeit auf, wenn es heißt

Я был зачат, как нужно, во грехе -
В поту и в нервах первой брачной ночи.

Hier stellt V. einen offensichtlichen Bezug zur etwa zur selben Zeit entstandenen und bald bekannt gewordenen БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ auf, in deren erster Strophe man über die Geburt des eindeutig autobiographischen Ich den Vers "но зачат я был ночью, порочно" hört. Auf

den Hypotext weisen die zitierten beiden Verse des МОЙ ГАМЛЕТ durch den archaisierenden Ausdruck "во грехе" hin.

Der Prüfstein, an dem der Rezipient das mögliche Vorhandensein zweier Ebenen des literarischen "Ich" mißt, ist die mehr oder weniger präsente Persönlichkeit des Autors, der mit seinem vorgeschobenen Ich nicht nur mit Shakespeare, sondern auch mit seinem Rezipienten in Dialog tritt. Durch diesen rezipientenbedingten Filter muß die Dekodierung zahlreicher Verse notwendigerweise unterschiedliche Resultate bringen. Meint V. mit den Versen "Я шел спокойно, прямо - в короли" (2,3) und "Я знал, мне будет сказано: "Царуй!" (6,1) neben der Biographie Hamlets auch seinen eigenen Weg zum Erfolg als Barde? Sind die Verse

Но в их глазах - за трон я глотку рвал

И убивал соперника по трону (18,3-4)

ein Vorwurf bezüglich eines Mißverständnisses vieler seiner Zeitgenossen, die V. übermäßigen Ehrgeiz vorwarfen? Ist die Bewertung

Не нравился мне век, и люди в нем

Не нравились. И я зарылся в книги (11,3-4)

lediglich eine Paraphrase der Hamletschen Feststellung, daß die Zeit aus den Fugen geraten sei und sie wieder ins Lot gebracht werden müsse (Akt I, Szene 5¹), oder spricht hier der Zeitgenosse V. zu uns und meint die Sowjetunion der 70er Jahre? Ist das durch die Nennung des Ariadne-Fadens evozierte Labyrinth die Seele Hamlets, die dänische Gesellschaft der Hamlet-Zeit oder die Sowjetunion der Brežnev-Ära?

Einige Passagen verfremden die autobiographische Illusion, indem sie abrupt auf den deklarierten Hypotext zurückverweisen, nachdem mehrere Verse bewußte autobiographische Hinweise enthalten:

Пугались нас ночные сторожа.

Как оспою, болело время нами.

Я спал на кожах, мясо ел с ножа

И злую лошадь мучил стрелами. (5,1-4; meine Hervorh.)

Die Verse 1-2 kann man als eine Paraphrase jenes Lebens auffassen, das V. bereits in vielen anderen Chansons, besonders eindringlich in БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ oder "В этом доме большом...", literarisiert und dank zahlreicher Darbietungen während privater und öffentlicher Konzerte im Bewußtsein seiner Rezipienten verankert hat. Vers 3 evoziert einen Gedanken aus dem 1975 entstandenen Chanson БАЛЛАДА О БОРЬБЕ ("Если мясо с ножа/ Ты не ел ни куска [...] Значит в жизни ты был/ Ни при чем, ни при чем!") und verlagert daher im

¹In der Übersetzung Pasternaks: "Порвалась дней связующая нить./ Как мне обрывки их соединить!"

Falle einer Kenntnis dieses Chansons das Gewicht des Verses 5,3 in Richtung des Autors, umso mehr, als dieser dort eine Art pädagogisches Credo formuliert. Erst das durch den Hypotext zwar nicht motivierte, aber den historischen Hintergrund evozierende Bild in 5,4 rückt das Ich wieder in Richtung des Hamlet.

Neben diesen direkten positiven und negativen Signalen in bezug auf den Hypotext finden sich im Text eine Reihe von indirekten Elementen, die den V.schen Text zu jenem Shakespeares in Beziehung setzen. Das Auffälligste davon ist eine an mehreren Stellen anzutreffende, bewußte Widersprüchlichkeit in den Aussagen der Ich-Figur:

"Я прозревал, глупея с каждым днем" (11,1)

"Мой мозг, до знаний жадный как паук,
Все постигал: *недвижность и движение* " (12,1-2)

"Отсеивая *призрачный* ответ
От *вычурного* этого вопроса." (14,3-4)

Während es in 2,3 (s.o.) heißt, die Ich-Figur strebe danach, ein König zu werden, deklariert dasselbe Ich in 18,2, ihm sei an der dänischen Krone nichts gelegen ("Я наплевал на датскую корону"). Damit spiegelt der Text das zentrale Thema des Hypotexts wider - die Widersprüchlichkeit des zu Entscheidungen unfähigen Hamlet, der sich mit sich selbst in einem ständigen inneren Kampf befindet. Diese Zerissenheit Hamlets reflektieren auch die Verse 15,3-4, mit denen ein Thema des von V. besonders beachteten Monologs "Быть или не быть..." aufgegriffen wird:

Груз тяжких дум наверх меня тянул,
А крылья плоти вниз влекли, в могилу.

Hier aktualisiert Hamlet-Vysockij den klassischen christlichen Gegensatz Geist-Körper: die Gedanken an den Ermordeten lassen Hamlet nicht ruhen und führen ihn zur Philosophie ("наверх"), während das "schwache Fleisch" sich nach physischer Ruhe sehnt (vgl. "умереть, уснуть, и видеть сны..." aus dem zitierten Monolog).

Daß die Widersprüchlichkeit der Hauptfigur auch im V.schen Hypertext durchaus als Hauptthema angesehen werden kann, mögen die Abschlußverse beweisen, die eine Anhäufung von Widersprüchen und Paradoxa beinhalten:

Но гениальный всплеск похож на бред.
В рожденье смерть проглядывает косо.
А мы все ставим каверзный ответ
И не находим нужного вопроса.

V. wendet sich auch mit dem Textschluß an seine Zeitgenossen, denen er mit den zitierten Versen vorwirft, jene Scheinantworten zu postulieren (eig. "stellen"), von denen bereits in 14,3 (s.o.) die Rede war, anstatt dringend notwendige Fragen zu formulieren ("geben"). V. schließt so mit jener Aktualität, die er an Shakespeares Tragödie so schätzte und die Ljubimov, indem er die Schauspieler in Jeans auftreten ließ, bewußt auf die Bühne brachte.

2.4.1.4. Die Couplets zur Fünfjahresfeier des Taganka-Theaters (1969).

Eine Konzentration an hypertextuellen Bezügen bieten sechs, leider nicht in Aufnahmen erhaltene Textfragmente, die V. zum Fünfjahresjubiläum des Taganka-Theaters schrieb und bei der entsprechenden Feier auch sang. In allen sechs Teilen parodiert V. Songs aus fünf Theaterstücken des damaligen Repertoires seines Theaters zu den jeweiligen Melodien. "В этот день мне так не повезло..." ist eine Parodie auf das Lied "День святого никогда" aus dem Stück *Добрый человек из Сезуана*, "Идут 'Десять дней' ..." parodiert ein Chanson aus der John-Reed-Inszenierung *Десять дней, которые потрясли мир*, "Рамзес! Скорей"..." entspricht einigen Couplets aus der Inszenierung des Esenin-Poems *Пугачев*, "'Антимиры' пять лет подряд..." parodiert das Lied "Песенка про анtimiры" aus der Collage *Антимиры*, "Вот пятый сезон позади..." nimmt das Chanson "Дорога, дорога" aus dem Stück *Павшие и живые* wieder auf, während der Abschlußtext "Громкое фе..." Majakovskijs berühmtes Gedicht "Послушайте!", das Ljubimov als Motto und Titel für seine Majakovskij-Collage wählte, parodiert. Da es den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sämtliche Parodien im Detail zu analysieren, sollen hier lediglich die Schlußverse dieses Texts zitiert werden:

Послушайте, если банкеты бывают,
Значит это кому-нибудь нужно.
Значит, это необходимо,
Чтобы каждый вечер хоть у кого-нибудь
Был один банкет.

Bereits Majakovskij vollzog mit seinem Text ("Послушайте!/ Ведь, если звезды зажигают...") eine Profanierung der poetischen Folie - er bezog das Anzünden von Sternen auf die Bedürfnisse des Menschen. V. geht einen Schritt weiter und bezieht sie auf betont profane Bedürfnisse des *bon-vivant* aus der Moskauer Artistenszene, dem er das Ideal eines täglichen Bankettbesuchs zuschreibt. Dieser Bezug wurde bereits durch eine Reihe von Profanierungen in den ersten fünf Textteilen vorbereitet.

2.4.1.5. Hypertextualität innerhalb des Werkes: "В Москву я вылетаю из Одессы..." (1977).

Während punktuelle Parallelen (Zitate, Anspielungen usw.) zwischen Liedern V.s schon im Rahmen der Intertextualität besprochen wurden (s. u. 2.1.5.), soll nun der einzige mir bekannte Fall innerhalb des Werks V.s analysiert werden, der global auf einen früher entstandenen Text V.s Bezug nimmt. Es ist der zum zwanzigjährigen Jubiläum Valentin Plučeks als Regisseur am Moskauer Satire-Theater geschriebene Text "В Москву я вылетаю из Одессы", dessen erste Strophe bereits in mehrfacher Hinsicht den Hypotext erkennen läßt:

В Москву я вылетаю из Одессы
 На лучшем из воздушных кораблей.
 Спешу не на пожар я и не на премьеру пьесы -
 На всеми долгожданный юбилей.

Zunächst ist es die Nennung der Namen "Moskau" und "Odessa", die auf V. frühes und erfolgreiches Chanson МОСКВА-ОДЕССА verweist und auch dessen ersten Vers "В который раз лечу Москва-Одесса" evoziert. Die thematische Verwandtschaft der Texte - ein Flug mit Schwierigkeiten - wird ebenfalls bereits in 1,3 angedeutet ("спешу"). Auch in formaler Hinsicht gleichen sich die beiden Texte bis ins Detail, mit dem Unterschied, daß die Vorlage aus 12, die Wiederaufnahme jedoch aus 8 Strophen besteht: Der Strophentyp A (Strophen 1,3,5...) besteht aus zwei 5J, einem 7J und wieder einem 5J, der Strophentyp B aus vier 5J, dessen Vers 4 den Refrain "а мне туда не надо" bildet. Dadurch scheinen die für den Hypotext spezifischen Charakteristika in beiden Strophentypen auf: die Verlängerung von Vers 3 um zwei Versfüße in Typ A einerseits, die Refrainzeile in Typ B andererseits. Entscheidend ist hier auch das chansonspezifische Moment der Melodie: V. singt nämlich beide Texte zur selben Melodie und Gitarrenbegleitung, wodurch an der Existenz der Hypertextualität von den ersten Noten an kein Zweifel besteht.

Während МОСКВА-ОДЕССА seinerseits als eine Parodie auf die Zustände auf den sowjetischen Flughäfen und in der Fluglinie Aeroflot anzusehen ist, parodiert V. mit dem vorliegenden Hypertext das Jubiläum Valentin Plučeks und übertreibt dabei bewußt die Bedeutung dieser Feierlichkeiten, zumindest für das autobiographische Ich:

Мне надо, где сегодня юбияр
 И первый друг "Последнего парада".
 В Париже Жан Габен и Жан Вилар,
 Там Ив Монтан - но мне туда не надо.

Die Aufzählung nimmt auf die Verse 2,2-3, also auf die entsprechenden Verse des Hypotexts Bezug, in denen die Städte "Киев, Харьков, Кишинев" und "Львов" erwähnt werden; eine weitere derartige Aufzählung findet man im Hypotext in Vers 10,3.

Von den aufgezählten, in Paris lebenden Persönlichkeiten war zur Zeit der Entstehung des Chansons lediglich Ives Montand am Leben, der Regisseur Jean Vilar war bereits 1971, Jean Gabin 1976 gestorben. Auch hier handelt es sich um keine "Ungenauigkeit", sondern um einen bewußt kalkulierten humoristischen Effekt, der damit eine Distanz zum scheinbar mit dem Autor identischen Ich bewirkt. Daß es sich um keinen "Lapsus" handelt, beweist die Tatsache, daß im Manuskript der Vers zunächst

В Париже Помпиду и Жан Вилар

lautete - auch Pompidou war 1977 nicht mehr am Leben. Weitere Entsprechungen sind:

4,1 "Мне надо, где *Женитьба Фигаро*"; vgl. 6,1, und 10,1 des Hypotexts: "Мне надо, где сугробы намело", "Мне надо, где метели и туман".

6,4 "Там стон стоит, но мне туда не надо", vgl. 4,4 und 6,4 des Hypotexts: "Там чай растёт, но мне туда не надо", "Там хорошо, но мне туда не надо".

7,1 "Я прилетел - меня не принимают", vgl. 5,3 und 7,1 des Hypotexts: "Но надо мне туда, куда меня не принимают", "Отсюда не пускают, а туда не принимают".

Eine weitere, strukturelle Parallele ist der jeweilige Schlußvers, in dessen zweitem Teil das "но мне туда не надо" des Refrainverses erwartet wird, eine Erwartung, die beide Texte durchbrechen:

8,3-4 "За ваш неуверяемый юмбр/ И вашу долголетнюю сатиру" bzw. im Hypotext 12,3-4: "Мне это надоело, черт возьми!/ И я лечу туда, где принимают".

In semantischer Hinsicht dialogisiert V. mit seiner eigenen Vorlage: Handelt es sich im Hypotext um eine pessimistische Schlußfolgerung (das lyrische Ich fügt sich den Gegebenheiten), verbreitet der Hypertext Optimismus - dem Ich gelingt es, eine Karte zu erstehen und rechtzeitig zu den Jubiläumsfeierlichkeiten zu erscheinen, um zu Ehren des Jubilars singen zu können.

2.4.2. MÄRCHENPARODIEN.

Es scheint, daß V. neben den Parodien auf Gaunerlieder (блатные песни) insbesondere die Märchenthematik dazu benutzt hat, einige *exercices de style* (à la Queneau) zu verfassen, um sich im Handwerk der Hypertextualität zu erproben. Die Märchenparodien können in drei, ihrem

Charakter nach völlig heterogene Gruppen unterteilt werden: zunächst sind dies drei frühe Chansons der ersten Schaffensperiode, die zum Teil noch der oben erwähnten Gaunerstilistik verhaftet sind, weiters fünf Chansons der dritten Periode, sowie schließlich einige für den Film *Иван да Марья* geschriebene Rollenchansons aus der vierten Periode. Da teilweise konkrete Märchen transformiert werden, teilweise aber auch das Märchen als Gattung insgesamt, bewegt sich diese Art der Textbeziehung im Grenzbereich zwischen Hyper- und Architextualität.

2.4.2.1. Frühe Versuche.

Zum ersten Mal verwendet V. ein Märchenmotiv in ПРО СИВКУ-БУРКУ (1963), das die Thematik des Chansons ПОПУТЧИК (1965) in persiflierter Form vorwegnimmt. Er erzählt über eine Figur namens Sivka, wobei anfangs der Eindruck entsteht, es handle sich um einen Menschen:

Кучера из МУРа¹ укатали Сивку,
Закатали Сивку в Нарьян-Мар.

Erst in Vers I,3 - "В общем, не погладили Сивку по загривку" - wird angedeutet, daß es sich bei Sivka um ein Pferd handeln könnte. Auch die erste Refrainstrophe, in der Sivka, wie übrigens in den beiden folgenden, sich mit starkem Teekonzentrat berauscht ("Сивка чифирит"), bietet keine Möglichkeit einer Identifizierung dieser Figur.

Der Name "Sivka" geht auf die Märchenfigur Сивка-Бурка², ein Zauberpferd, zurück, was den Schluß nahelegt, es handle sich bei der Hauptfigur um ein Pferd. Diese Erwartungshaltung zerstört der Text in Vers 2,3, wo das zitierte Asyndeton in zwei Figuren aufgespalten wird:

Обзавелся Сивка Буркой - закадычным другом -
С ним он ночи длинные коротал.

In der Refrainstrophe 2 sieht man Sivka mit Burka wiederum vor dem Teenarkotikum ("чифир"), dann an der Arbeit (3,1-2), zu Tisch (3,4), schließlich wird Sivka von Burka getrennt und zur Zwangsarbeit verurteilt (4,3-4), wodurch die Lokalisierung des Textes in Nar'jan-Mar gerechtfertigt wird. Die letzte Strophe bringt einen weiteren Hinweis auf die Natur des Helden, wenn es ironisch heißt, die Pferde seien auch Menschen: "Лошади, известно, - тоже человеки" (statt der neutralen Pluralform "люди")³.

¹ Abk. für "Московский уголовный розыск", die Moskauer Kriminalpolizei.

² S. z.B. das Märchen "О Иванушке-дурачке" aus der Sammlung Afanas'evs (*Народные русские сказки*, т.3, Nr. 564, 339).

³ In einer Variante "Лошади, известно, - все как человеки".

Der Text lebt einerseits von der später für V. charakteristisch werden- den Vermischung verschiedener Ebenen (MUR, Katorga, Nar'jan-Mar, "цифирить" im Gegensatz zur Tier- und Märchenwelt), andererseits von der bewußt eingesetzten Ambiguität der Hauptfigur, deren Identität bis zum Schluß im unklaren gelassen wird und so eine für den Hörer aufzulösende Unbestimmtheitsstelle bleibt.

Der zweite Text dieser frühen Märchenparodien ist dem Freund V.s Artur Makarov gewidmet. Es ist das Chanson "Лежит камень в степи..." (1962), das von der Stilistik und Ethik der Gaunerlieder schon weit entfernt ist. Lediglich das Prinzip der Negation etablierter Muster erlaubt es uns, den Text im Zusammenhang mit dem eben analysierten Chanson zu behandeln.

Kurz der Inhalt: Auf einem Stein steht geschrieben: wer nach rechts geht, findet nichts, wer geradeaus geht, kommt nirgends hin, wer nach links geht, wird nichts verstehen und umkommen. Drei Menschen stehen vor dieser Aufschrift, einer geht nach rechts, und kommt, ohne etwas gefunden zu haben, zurück, ein anderer geht geradeaus, kommt nirgends hin, trinkt und kehrt wieder zurück (?), der dritte, ein Dummkopf, geht nach links, wandert, versteht nichts, geht sein ganzes Leben weiter und kommt nicht um.

V. hätte sich vermutlich dagegen verwehrt, eine derartige Stilübung auf der untersten, elementarsten Ebene zu publizieren, doch zeigt uns der Text, über welche einfache Mittel V. zu jener Meisterschaft der parodistischen Verwendung von Märchenelementen gelangte, wie sie weiter unten anhand der Analyse des Chansons ЯРМАРКА zutage treten wird. Im vorliegenden Fall verarbeitet V. das häufige Märchenmotiv der Weggabelung, an welcher ein Pfahl mit Aufschriften des Typs "Wer nach rechts geht, der...", "Wer nach links geht...", in einigen Varianten einer Dreiteilung des Wegs auch noch "Wer geradeaus geht..." steht.¹ V. weicht in diesem frühen Text von der Vorlage lediglich unwesentlich ab: während im Märchen im allgemeinen die zwei älteren Brüder verschwinden oder gar umkommen und der jüngste, der zumeist die scheinbar ungünstigste Variante wählt, zum Erfolg gelangt (reich wird, die Zarentochter befreit und/oder heiratet o.ä.), kommen bei V. zwei Brüder zurück, während einer sein ganzes Leben lang auf dem Weg bleibt. Auch hier hat der dritte Bruder (der bei V. wie im Märchen ein Dummkopf ist) den relativ größten Erfolg, der allerdings der Weissagung der Aufschrift (bei V: "ни за

¹Siehe die Märchen N.Nr. 168, 171, 172, 174, 195, 197 in Afanas'evs Sammlung (*Народные русские сказки*, тт. 2, 3).

грош пропадет") widerspricht: "и не сгинул, и не пропал" heißt es am Schluß des Textes.

V. setzt bereits am Beginn des Textes ein Signal der Negation und der "Erniedrigung" ("снижение") des Hypotexts, wenn es heißt:

Лежит камень в степи,
А под него вода течет,
А на камне написано слово: [...]

Dabei wird das Sprichwort "под лежащий камень вода не течет" (etwa: wenn man liegt, kommt man zu nichts) negiert und somit der Boden für weitere Negierungen folkloristischer Muster vorbereitet; in Vers 1,3 heißt es dann auch, daß die Aufschrift auf einem Stein zu lesen sei, während sie im Märchen in allen Fällen auf einem Pfahl (столб) eingeritzt ist. Die wörtliche Wiederaufnahme eines Märchentopos in Strophe 4 ("долго ль, коротко ль шагал") wirkt danach ihrerseits innerhalb der allgemeinen Spannung des Textes zu seinem Hypotext verfremdend.

Ebenfalls einiger Märchenmotive bedient sich der einzige Text V.s., der, ohne daß dies der Autor je ausgesprochen hätte, der humorvollen Literarisierung des Schicksals von Nikita Chruščev gewidmet ist, ДУРАЧИНА-ПРОСТОФИЛЯ (1964). Das Chanson, dessen Titel auf einer Replik des Puškinschen Märchens "Сказка о рыбаке и рыбке" aufbaut¹, entstand im Jahr des Sturzes des Politikers und erzählt die Geschichte einer einfältigen Figur, die, verkehrt auf dem Pferd sitzend (vgl. im Märchen den jüngsten Bruder, der sich so auf das Zauberpferd setzt und dadurch dessen Zauberwirkung auslöst), in ein anderes Königreich kommt und dort auf einem großen Feld (vgl. im Märchen das *epitheton ornans* "чисто поле") 3 Stühle mit den Aufschriften "für Gäste", "für Fürsten" und "für Blutsverwandte der Kaiserfamilie" ("для царских кровей") vorfindet. Der Dummkopf setzt sich der Reihe nach auf die verschiedenen Stühle, der dritte stürzt ein und der Held findet sich am Ende der Geschichte im Adamsgewand am Heuboden wieder.

Äußerlich wie ein Märchen aufgebaut (vgl. den Beginn "Жил-был добрый...", die Dreizahl der Stühle mit ihren Aufschriften, die an die drei Wege erinnern u.a.), wirkt der Text jedoch fast in jedem Vers durch die Einführung von lexikalischen und inhaltlichen Elementen aus anderen Bereichen der Gattungsart Märchen entgegen. Als Beispiele seien angeführt: Der Held wird von den Teufeln in ein anderes Königreich geführt; beim Anblick der drei Stühle sticht es den Helden "im Bereich der Leber" ("в область печени кольнуло"), wodurch die drei Stühle durch den Leser mit drei Klosettmuscheln assoziiert werden; der Dummkopf feiert "ele-

¹ "Дурачина ты, простофиля! Не умел ты взять выкупа с рыбки!"

gant" mit Speis und Trank, beschließt, den Krieg zu erklären, ohne daß dafür im Text ein Gegner (und damit die Notwendigkeit dazu) erwähnt worden wäre, schließlich stürzt der Stuhl ohne ersichtlichen Grund in sich zusammen.

Der Humor des Textes resultiert außerdem aus der Einführung von Elementen aus der Neuzeit und insbesondere sowjetischer Realien in den Märchenkontext: Der Held ist "elegant" ("элегантно"), fühlt sich als eine Verantwortung tragende Figur ("ответственный мужчина"), welche Ratschläge austeilt und eigenmächtig den Krieg erklärt (4,2-4) und sogar einen Erlaß erteilt (6,2).

Die Hinweise, welche Figur V. zu dieser Geschichte inspiriert haben könnte, sind zwar nicht häufig, genügen jedoch, den Helden eindeutig als einen travestierten Chruščev zu identifizieren: zunächst ist es der Erlaß betreffs Überfluß ("указ про изобилье"), in dem unschwer das 1961 verabschiedete, dritte Parteiprogramm der KPdSU zu erkennen ist, in dem Chruščev der sowjetischen Bevölkerung in absehbarer Zukunft allgemeinen Wohlstand im Kommunismus versprach und welches auch zum Gegenstand einer Reihe von politischen Witzen wurde.¹ Der zweite Hinweis auf die Identität des Prototyps des Helden ist die Überzeichnung seines Charakters: Er "schreit nach Krieg" ("крикнул рать", 4,3), trampelt mit den Füßen, schreit (5,2) und droht, alle einzusperren (5,4).

Die übliche Spannung Märchen - Parodietext wird durch das deutliche Vorhandensein eines kommentierenden Erzählers zu einer Spannung zwischen drei Polen. Sowohl die wertenden Kommentare "как назло, повезло" (wie zum Trotz hatte er Glück, 1,3), "так и надо" ('so gehört es sich auch', R1,1), "глядь" ('schau', 2,1), "ясно" (5,4), wie auch vor allem der am Ende der Refrainstrophen wiederkehrende Vers "лурачина" machen den auktorialen Kommentator des Geschehens omnipräsent. Dasselbe gilt für die Refrainstrophe 5, die eine Beurteilung des Geschehens von der Warte fiktiver Zuschauer aus beinhaltet:

Если б люди в сей момент рядом были,
Не сказали б комплимент простофиле.
Дурачине.

Schließlich muß noch die deutlich ironische Vortragsweise, die insbesondere im Refrain unüberhörbar wird, erwähnt werden. Die Wahl der betont einfachen Melodie, die an Kinderlieder erinnert, unterstreicht die satirisch-parodistische Intention des Autors und Interpreten.

¹Einige Beispiele dafür findet man in der Sammlung Дора Штурман, Сергей Тиктин, *Советский Союз в зеркале политического анекдота*, Иерусалим ²1987, 229, 237, 240.

2.4.2.2. Die eigentlichen Märchenparodien.

Die im folgenden analysierten, hauptsächlich zwischen 1966 und 1970 entstandenen Märchenparodien funktionieren im wesentlichen nach gleichen Mechanismen: Der Erzähler beschreibt bekannte Inhaltsmuster von Märchen, verbindet diese jedoch einerseits untereinander, andererseits mit dazuerfundenen Sujets, die er zumeist der sowjetischen Gegenwart entnimmt. In Analogie dazu vermischt der Autor auf der lexikalischen Ebene Elemente aus der Märchensprache mit Sowjetismen, Elemente des hohen Stils mit Lexemen aus der Umgangssprache und dem Prostorečie. Im folgenden sollen die fünf Texte im Hinblick auf ihr Verhältnis zu ihrem gemeinsamen Hypo- und Architext¹, dem Korpus der russischen Volksmärchen, sowie in bezug auf mögliche andere Vorlagen (z.B. Bylinen) kurz charakterisiert werden.

Etwas abseits steht ПРАВДА И ЛОЖЬ, das in Hinblick auf mögliche Fabelvorlagen analysiert werden soll.

2.4.2.2.1. Zwei Parodien zum Thema "(unreine) Geister".

Die folgenden beiden Chansons parodieren negative Märchenfiguren der russischen Folklore, wobei sie sich - auch im Vortrag - des Mittels der verspottenden Übertreibung bedienen.

2.4.2.2.1.1. ПРО НЕЧИСТЬ (1966 oder 1967).

Der erste Text zeichnet ein Bild der "fürchterlichen Wälder um Murom", jener Stadt also, aus der der Bylinen- und Märchenheld Ilja Muromec stammt. Bereits in der ersten Strophe heißt es auch in Anspielung auf den Gegenspieler des Ilja Muromec, den "Соловей-разбойник":

Если есть там соловьи -
то разбойники.

Ähnlich wie das unter 2.4.2.2.3. zu behandelnde Chanson О НЕСЧАСТНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖАХ bietet auch dieser Text eine Art Enzyklopädie der russischen Märchenwelt²: Waldgeister ("лешие") treten in Erscheinung, böse Geister ("злые бесы") fressen einander fast auf, der oben erwähnte "Соловей-разбойник" (die Räu-

¹ Als konkrete literarische Texte wirken die einzelnen Märchen als Hypotexte, als Gattung erscheinen sie als Architext. Die im folgenden beschriebenen Beziehungen sind jedoch vorwiegend als hypertextuell zu sehen (Übernahme und Transformation konkreter Figuren, Wendungen, Motive und Stoffe).

² Über das Auftreten der im folgenden aufgezählten Märchenfiguren in den russischen Märchen informieren das Namens- und Sachregister der Sammlung Afanas'evs, т.3, 505-562.

bernachtigall) lädt zu einem Festmahl, an dem auch der dreiköpfige Drachen "Змей-Горыныч" und sein Diener, der Vampir ("вампи́р"), auftauchen. Die Figur "Змей-Горыныч" fordert den Gastgeber auf, Mädchen vorzuführen, worauf es zwischen der Nachtigall, die von ihren Hexen unterstützt wird, und dem Drachen zu einem verbalen Konflikt kommt.

Die verfremdenden Verfahren sind dieselben, wie in den bisher analysierten Beispielen: Einführung gattungsfremder und neuer Realien, Lexeme und Stilelemente. Statt des neutralen "покойники" heißt es umgangssprachlich "упокойники", ein Mensch besucht im Rausch ("с перепю") oder einfach aus Dummheit ("сдуру") den Urwald und verschwindet dort; die gesamte zum Fest des "Соловей-разбойник" geladene Gesellschaft tanzt auf den Gräbern, der dreiköpfige Drachen hat einen Diener, stößt Mutterflüche aus und interessiert sich für die Mädchen des Gastgebers, wohl weil er dort (im Hypotext, einer Byline!) seine geraubte Tochter vermutet, worauf er von der Nachtigall als "заморский паразит" beschimpft wird; die Hexen schließlich pochen auf ihren Patriotismus, ein durch die langjährige Sowjetpropaganda positiv besetzter Begriff ("Ведьмы мы али не ведьмы?/ Патриотки али нет?").

Diese Szenen werden vom Erzähler, der bereits in Vers 1,5 den Zuhörer direkt anspricht ("воют воем, что твои упокойники") nach jeder Strophe in bewußt ironisch-übertriebener Vortragsweise mit dem lakonischen Refrain "Страшно, аж жуть!" (etwa: "Fürchterlich, ja grauenhaft!") kommentiert. In der letzten Strophe berichtet der Erzähler davon, daß sich die einzelnen Vertreter der unreinen Geister gegenseitig umgebracht hätten ("билась нечисть ... и друг друга извела", unter Verwendung des für die Märchensprache typischen Verbums "извести"). Daraufhin habe der Unfug aufgehört und der Mensch könne sich nun furchtlos in den Wald begeben: "И не страшно ничуть!" lautet der abschließende Refrain.

Der Autor entfernt sich mit diesem Text wesentlich deutlicher vom Hypotext des Korpus der russischen Märchen, da er sämtliche Motive, wenn auch in Antithese zum Vorbild, selbst kreiert und so auf Kosten der Hypertextualität mehr Freiheit erlangt. Diese Freiheit dokumentiert sich geradezu symbolisch in der Verwendung eines Wortes, das in keinem der von mir konsultierten Wörterbücher dokumentiert ist und vermutlich der Feder V.s. und dies nicht nur *pour la rime*, entsprungen ist:

Пили ээлье в черепах, ели бублики,
Танцевали на гробах, богохульники.

Ob es sich dabei um eine Variante der Bezeichnung "бублик", dt. 'Brezel', handelt oder nicht, ist hier nicht von Bedeutung. Der Ausdruck

erscheint mir trotz, oder gerade aufgrund seiner geringen Motivation im Gesamtkontext des Chansons und seiner geringen Aussagekraft für den Text als eine Art Signal des Hypertexts an seinen Hypotext, von dem er sich mittels einer stark übertreibenden Parodie zu emanzipieren sucht.

2.4.2.2.1.2. ПОЕЗДКА НЕЧИСТИ В ГОРОД (1967).

Dieses Chanson, dessen Ton demjenigen des eben analysierten ähnlich ist und von V. auch des öfteren gemeinsam mit diesem vorgetragen wurde, beschreibt den Weg zweier Hexen in die Stadt. Zu diesen beiden Hauptfiguren gesellen sich im Lauf des Textes der Waldgeist und ein Vampir ("вурдалак"), der verspricht, auf seine übliche Tätigkeit anlässlich des Stadtbesuches zu verzichten. Als Touristen verkleidet, kommen die vier in die Stadt. Während sich der Waldgeist rasiert, suchen der Vampir und die Hexen das Weite; der Vampir, um einer Witwe Blut auszusaugen, die Hexen, um beim Pferderennen zu setzen, wo sie in der Folge eine große Summe Geld verlieren. Inzwischen begibt sich der Waldgeist zu seinem Freund, dem Hausgeist, bekommt jedoch, als er an dessen Wohnungstür klopft, zur Antwort, dieser sei wegen Dauertrunksucht ("запой") nicht zu sprechen. Offensichtlich blieb der Text unvollendet, da eine abschließende, zusammenfassende oder ausblickende Strophe fehlt bzw. lediglich im Manuskript Entwürfe zu einer solchen vorhanden sind.¹ Diese setzen die heutige Gegenwart des Erzählers und der Rezipienten mit dem vergangenen Spuk von Hexen und Geistern in Beziehung und ähneln so in ihrer Aussage der Schlußstrophe des Chansons ПРО НЕЧИСТЬ.

Die Komik dieses Chansons beruht, abgesehen von V.s Vortragsweise, auf der Überlappung der Perspektive der Märchenfiguren mit jener von Menschen, wie sie sich einerseits durch die Erzählerrede, andererseits in der von den Figuren verwendeten Sprache manifestiert. So heißt es in 1,1-2, die Hexen seien von ihren langweiligen Hexensabbats todmüde; in den anschließenden Repliken wendet sich eine Hexe an eine andere mit "брат-ведьма". Die Eindrücke von der Stadt ähneln denen eines Emigranten, der nach längerer Abwesenheit seine Heimatstadt besucht; so resultiert die Komik der Feststellung, daß der Fuß des Kahlenbergs - des Treffpunkts von Hexen und Kobolden - schon verfallen sei, aus der Tatsache, daß diese Aussage von Hexen getroffen wird (Strophe 2). Auch

¹Die in ССП88,3,308 angeführte Schlußstrophe ist - abgesehen von einer Veränderung ("в какой-то красе" statt "в спокойной красе") - einer der beiden Sechzeiler, die im Manuskript vermutlich der Schlußstrophe entsprechen, jedoch von V. nie gesungen wurden.

ein intertextuelles Zitat "Вы камо грядеши?"¹, das phonetisch (frikatives [g]) und morphologisch (Hinzufügung des - dazu noch inkongruenten - Personalpronomens "Вы" statt "ты") stark verfremdet wird, schafft keineswegs eine historische oder biblische Atmosphäre, sondern unterstreicht nur den Kontrast der miteinander kommunizierenden Textgruppen. Die Antwort der Angesprochenen verfremdet ihrerseits diese Verfremdung: die Hexen erklären, sie seien von Melancholie ("тоска") ergriffen und auf dem Weg in die Stadt ("намылились в город" u. "намылиться" entstammen dem Jargon). Der Waldgeist beschimpft sie ganz unmärchenhaft als "глупые бабы", und auch über den Vampir heißt es, er fluche böse. Die Stadtbesucher verkleiden sich als Touristen(!), speisen und trinken im "Café Grand-Hotel", und werden von dort vertrieben. Auch in den Schlußstrophen trifft man bei den Märchenfiguren eine Reihe weiterer menschlicher Verhaltensweisen: der Waldgeist, *per definitionem* im Bewußtsein der Zuhörer mit Vollbart ausgestattet, rasiert sich, die Hexen versuchen ihr Glück beim Pferderennen und verlieren eine Riesensumme, wobei aus dem Hinweis "три тысячи в новых деньгах" hervorgeht, daß es sich dabei um sowjetische Rubel (!) nach der Währungsreform des Jahres 1961 handeln soll. Der Hausgeist, den der Waldgeist aufsucht, entpuppt sich als Quartalssäufer, während der mit Blut vollgesaugte Vampir sich auf dem Sofa ausschläft.

Auch in diesem parodistischen Text ist die Entfernung des Autors von den russischen Märchen insofern maximal, als er sich lediglich der Figuren bedient, um seine eigene, "menschliche, allzu menschliche" Geschichte zu erzählen, dabei jedoch deutlich ins Derbe abgleitet. Einige Episoden erscheinen wenig motiviert und fast an den Haaren herbeigezogen, weshalb der Text auch seine innere Einheit verliert. Daß V. dies erkannt haben dürfte, könnte auch der Grund dafür sein, daß er von einer Fertigstellung des Textes absah und sich zusehends hypotextuell nicht verankerten Scherzliedern ("шуточные песни", eine von V. immer wieder gebrauchte Bezeichnung) zuwandte.

2.4.2.2.2. Parodierung zweier Märchenmotive.

Im folgenden werden zwei Texte behandelt, die jeweils ein deutlich umrissenes Märchenmotiv transformieren und umdeuten.

2.4.2.2.2.1. ПРО ДИКОГО ВЕПРЯ (1966).

Diese Parodie nimmt auf ein einziges Märchenmotiv bezug: Der König verspricht jenem Mutigen, der das sein Reich bedrohende Ungeheuer

¹Quelle: Sienkiewicz's Roman *Quo vadis?*, dessen russischer Titel in der Übersetzung V.M.Lavrovs *Камо грядеши?* lautet.

erlegt, seine Tochter zur Frau, der Held erfüllt die Aufgabe und wird Gemahl der Prinzessin.

Bei V. sieht die Fabel wie folgt aus: Der König verspricht jenem, der das wilde Tier "überwindet", seine Tochter. Da sich offenbar niemand findet, wird der "ehemals beste, doch in Ungnade gefallene Schütze" verhaftet, an den Hof geschleppt und vom König persönlich dazu veranlaßt, das Ungeheuer ("чудо-юдо") zu töten. Der Schütze erklärt sich einverstanden, die Heldentat auszuführen, erbittet aber statt der Hand der Prinzessin ein Faß Portwein als Lohn. Der König besteht auf der Heirat, die er für ein Privileg hält, der Schütze weigert sich beharrlich. Während des Streits nähert sich das Ungeheuer bedrohlich dem Hof, der König gibt nach, der Held erlegt das Ungeheuer, bekommt die erwünschte Belohnung und sucht, zur Schande des Königs und von dessen Tochter, das Weite.

Die Modifikation auf inhaltlicher Ebene - der Held verzichtet kategorisch auf die Hand der Königstochter - entspricht jenem allgemeinen Verfahren, daß wir bei V. immer wieder antreffen, und das am ehesten mit dem Terminus "снижение", 'Erniedrigung, Profanierung', bezeichnet werden kann. Eine Profanierung eines Märchensujets entsteht u.a. auch durch eine Einbeziehung aktueller Realien und Sprachelemente. Beispiele dafür sind:

1,1: "В государстве" (in zumindest einer Variante des Chansons), statt dem märchenhaften "В королевстве". V. hat die zweite Variante wohl deshalb bevorzugt, da am Beginn des Textes der zu parodierende Hintergrund erst erzeugt werden muß, umso mehr, als in Vers 1,2 durch das neuzeitliche Wort "катаклизм" eine weitere Verfremdung entsteht.

2,1: "король страдал желудком и астмой": Das Zeugma, welches durch das Nebeneinanderstellen zweier heterogener Begriffe in Verbindung mit "страдать" entsteht, erzeugt Komik: Der Magen ist ein Organ, Asthma eine Krankheit, wobei diese, der neueren medizinischen Terminologie entnommene Bezeichnung für den Märchenkontext unüblich ist, da dafür das traditionelle russische Synonym "одышка" existiert.

3,1: "король ... издал три декрета": "декрет" ist ein für den Märchenkontext unüblicher Terminus der Neuzeit, der in der Sowjetunion außerdem ausschließlich mit den sowjetischen Dekreten der Jahre 1917-1919 ("Декрет о мире", "Декрет о земле" u.a.) assoziiert wurde. Wenn der König hier *drei* Dekrete erläßt, um eine Nachricht kundzutun, so liegt die Komik wohl in der Kombination der Märchenzahl "drei" mit dem Sowjetismus "декрет".

4,1-2: "А в отчаявшемся том государстве -/ Как войдешь, так прямо наискосок": "отчаявшееся государство" ist ironisch, da das Verbum "отчаяться" im allgemeinen als Agens nur Menschen kennt.

6,3: "Если завтра победишь чуду-юду": Die morphologisch volkstümliche Form "чуду-юду" aus dem Mund des Königs wirkt komisch verfremdend.

7,2: "Мне бы - выкатить портвейну бадью!": Im Märchenkontext ist sowohl die Wahl des Getränks (in den Märchen erwähnte Getränke sind z.B. "зелено вино", "пиво"), wie auch des Wortes "бадья" ('Kübel', 'Eimer'; im Märchen wäre eher "бочка" oder "ведро" zu erwarten) untypisch. Der Umstand, daß sowjetischer "портвейн" aufgrund seines niedrigen Preises in den 70er und 80er Jahren das Standardgetränk russischer Alkoholiker war¹, charakterisiert für den Hörer den Helden des Märchens.

7,4: "Чуду-юду я и так победю": Auch der Held verwendet die vom König vorgegebene, nicht-normative Form "чуду-юду", außerdem noch die von der Grammatik nicht zugelassene und wohl dem Prostorečie entnommene Form "победю".

10,2: "Чуду-юду уложил и убер": "убер" ist ebenfalls eine dem Prostorečie entnommene morphologische Form für das neutrale "убежал".

Ein Grundprinzip der V.schen Verfremdung ist auch die Vermischung verschiedener Ebenen, im konkreten Fall der westlichen literarischen Welt mit der russischen. Westlicher Herkunft sind im folgenden Text der König, die Prinzessin und das Königreich (gegenüber russ. "царь", "царевна", "царство"), die Troubadoure (5,3) und der Schütze (der an westliche Freischützen erinnert, erstmals 4,4; in russischen Märchen vollziehen derartige Heldentaten entweder der jüngste Sohn "Иван-дурачок", oder Recken wie Il'ja Muromec). Russische Elemente sind das Ungeheuer "Чудо-юдо" (6,3), das Bild des Husarentums (4,3), sowie der Charakter der Hauptfigur, der einen Kübel Portwein der Königstochter vorzieht. Das Getränk selbst ist ambivalent: einerseits westlicher Herkunft, andererseits, wie oben ausgeführt, fest in der sowjetischen (Trinker-)Kultur verhaftet.

¹Vgl. den scherzhaften Ausdruck "портвейнгеносен" (nach dem Muster des in der Sowjetunion bekannten deutschen Wortes "Parteigenossen") zur Bezeichnung russischer Alkoholiker.

2.4.2.2.2. СКАЗКА О НЕСЧАСТНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖАХ (1967).

Das Märchensujet, das in diesem Chanson eine Veränderung erfährt, lautet ursprünglich: Eine Zarentochter wird weitab von der Heimat vom Bösewicht Koščej gefangengehalten. Ivan (z.B. als "Иван-дурачок", "Иван-царевич" o.ä.) begibt sich auf den Weg, um sie zu befreien, tötet zunächst das sie bewachende Ungeheuer, schließlich den unsterblichen Koščej (bzw. Kaščej), dessen Tod er zuerst finden muß (z.B. am Ende einer Nadel, die sich in einem Ei befindet, dieses wiederum in einer Ente, diese in einem Hasen usw.). Er befreit die Zarentochter und bekommt sie als Belohnung zur Frau.

In V.s Parodie werden sämtliche auftretende Figuren als "по-своему несчастные", 'auf ihre Art unglücklich', dargestellt: das dem Märchen fremde Motiv des Mitleids gilt auch für die negativen Figuren. Das die Zarin bewachende Ungeheuer hat Heimweh nach der Mutter, Koščej leidet darunter, daß ihm dieses Ungeheuer den Zugang zur Zarin verwehrt, Ivan kämpft gegen eine Mehrzahl von Baba-Jaga-Figuren, für die er Mitleid empfindet, beim Anblick seiner toten Opfer bricht er in Tränen aus. Schließlich tötet er das Ungeheuer, muß aber erfahren, daß Koščej unsterblich ist, worauf er ihn verbal tötet und sich so den Weg zur "auf ihre Art unglücklichen" Zarin bahnt.

Im Unterschied zu den übrigen, unter 2.4.2.2.2. analysierten Parodien verzichtet hier der Autor weitgehend auf durch Verfremdung leicht zu erzielende komische Effekte. Er versucht hingegen, ein Thema, das in den Märchen klischeehaft und unter Hintanstellung der emotionalen Aspekte präsentiert wird, in ein neues Licht zu stellen, indem er den Märchenfiguren eine menschliche Facette verleiht und so einen fast romantischen Humor erzeugt. Alle sind in V.s Text "auf ihre Art unglücklich" ("по-своему несчастны, vgl. A2,3; A3,3; A4,4; A5,3; B8,3), leiden, wie Ivan, an der russischen traurigen Melancholie ("тоска"), wie Koščej - im Widerspruch zum Hypotext, wo Koščej seine Gefangene mißbraucht - an unglücklicher, weil nicht erfüllter Liebe¹, oder, wie das siebenköpfige Ungeheuer mit fünfzehn Augen, an Heimweh nach der Mutter ("тоска по

¹Wie aus einer von V. nicht verwendeten und bisher unpublizierten Manuskriptvariante ersichtlich wird, plante V. ursprünglich die Übernahme des Märchenmotivs unter gleichzeitiger Erniedrigung der Gefangenen:

А с Кашеем шутки плохи -
 Не воротисься отсель.
 Только сам Кашей и блохи
 Проникают к ней в постель.

маме"). Koščej selbst würde sogar gern unter dem Schwert des Ivan fallen, kann dies jedoch *per naturam* nicht und teilt Ivan mit Bedauern seine Unsterblichkeit mit. Über Ivan, der im Märchen üblicherweise vor Energie strotzt, heißt es bei V., er habe seine Lethargie überwunden ("дремотное состоянье превозмог свое Иван").

Der Tod Koščej's ist auch - neben dem in der ersten Strophe erwähnten Gebäude, das von weitem an das UNO-Gebäude erinnert ("издаля напоминавшее ООН") - die einzige Stelle des Texts, an der V. jenes Verfahren anwendet, aus dem z.B. der Großteil der humorvollen Effekte des Chansons ЛУКОМОРЬЕ resultiert - dem Einfügen moderner, meist typisch sowjetischer Realien in den Märchenkontext. Koščej stirbt durch das Anhören der Rede Ivans, der ihn im Affekt als "гнусный фабрикант" und "интригант" beschimpft und erklärt, sein Vorhaben schon deshalb zu Ende führen zu müssen, da er dafür die gesellschaftliche Verpflichtung ("взявши обязательство"¹) übernommen habe. Angesichts derartiger Drohungen in einem für Märchenfiguren unverständlichen Jargon der Neuzeit stirbt der "analphabetische, rückständige" Koščej "без всякого вмешательства" - wie man mit La Fontaine übersetzen könnte, "sans autre forme de procès".

2.4.2.2.3. СТРАННАЯ СКАЗКА (<1970>).

Dabei handelt es sich um einen weiteren Versuch, die Märchenwelt mit Hilfe eines einfachen Negierungsverfahrens ohne besondere parodistische oder satirische Intentionen einzufangen. Der Autor erzählt von drei Staatsgebilden, die er "тридевятое царство", "тридесятое королевство" und "триодинадцатое царство" nennt, wobei die ersten beiden Bezeichnungen direkt dem Märchenwortschatz entnommen ist, während die dritte Zahl das Muster der im Märchen üblichen Zählung der ersten beiden parodiert. In diesen drei Staaten erweisen sich die jeweiligen Herrscher, zwei Könige und ein Zar, ihrer Ämter unwürdig: Der erste König ist Trinker, er hat sich mit seiner Frau zerstritten, hat seine Tochter noch nicht verheiratet und sein Thronfolger ist zum Dieb geworden. Der zweite König wird mit "объявленный хам" (Grobian) apostrophiert, er entläßt grundlos seine Minister und läßt die Mitglieder der Opposition erhängen. Der Zar des dritten Reiches hält sich nur durch Medikamente aufrecht, ist ein "Militarist und Vandale", lebt - im Unterschied zu den anderen beiden - mit seinen Nachbarn in Unfrieden und inszeniert schlußendlich gegen seine Nachbarn einen kriegerischen Angriff. Dagegen protestiert der erste

¹In einer Manuskriptvariante heißt es wesentlich deutlicher "взяв сообязательство", doch ist diese Fassung in keiner der beiden mir bekannten Tonaufnahmen belegt.

König, während die Heerführer des zweiten Reiches bereits ertränkt wurden und die Vasallen sich zum Aufstand rüsten.

Neben einigen Elementen aus dem politischen Jargon der Neuzeit ("в добром дружеском соседстве", "оппозицию повесил", "слал им ... оскорбительную ноту", "шел на международный скандал", "милитарист и вандал") beschränkt sich die Wortwahl auf moderne Lexik ("без проблем и без систем"), die im Märchenkontext ebenso eine verfremdende Funktion hat, sowie auf die Umgangssprache ("расплевался", "нечем ... воровать") und das *Prostorečie* ("сказился" 'ist verrückt geworden').

Inhaltlich ist der Text wirklich, wie es im Titel heißt, eigenartig. Er entspricht am ehesten dem, was V. in anderem Zusammenhang als "зарисовка", dt. Skizze, bezeichnet: eine wohl wenig durchdachte Kompilation von persiflierten Märchenmotiven, die eine Gesamtaussage vermissen läßt, auch wenn vereinzelt Anspielungen auf die sowjetische Geschichte herausgelesen werden können: Die Ermordung der Heerführer und der Opposition im zweiten Reich könnte eine Anspielung auf Stalins Terrorregime sein, mit dem Zaren, der sich nur dank Medikamenten am Leben hält, könnte V. vielleicht Brežnev meinen, auch wenn sich dieser im Jahre 1966 noch relativ guter gesundheitlicher Verfassung erfreute. Die Aggressivität und Skandalgier desselben Zaren trifft allerdings eher auf Chruščev und die Kubakrise während seiner Amtszeit zu. Diese Parallelen sind jedoch dem Bewußtsein der 80er Jahre entsprungen und waren 1970¹ wohl kaum erkenntlich; falls sie in bezug auf Stalin oder Chruščev aufgetaucht sein mögen, so stellten sie jedenfalls keinen integralen Bestandteil für das Verständnis der Parodie dar. Es bleibt die Vermutung, daß es sich beim vorliegenden Lied um einen verunglückten Versuch einer Stilübung handelt.

2.4.2.2.4. Einige Versuche in Richtung Märchen-Pastiche.

Mit den beiden erstgenannten Chansons wollte V. offensichtlich eigene Motive in Märchenmanier verarbeiten, was ihm aber, wie er selbst zu erkennen schien, mißlang: von beiden Texten existiert denn auch nur je eine Probeaufnahme, vom zweitgenannten überhaupt nur eine Aufnahme von zwei Strophen. Dieser Umstand ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß V. diese beiden Chansons nicht weiter bearbeitete und sie als Teil seiner Konzertprogramme für ungeeignet hielt.

¹ Diese späte, von Соц90 angegebene Datierung überrascht; ich hätte diese Stilübung früher, etwa mit 1966, datiert, ohne dies jedoch genauer erklären zu können. Ob die auf der Plattenhülle von НКВВ3 angegebene Jahreszahl "1967" sich auf das Aufnahme datum bezieht, ist unklar.

In ДВА ГРОМИЛЫ (1970) erzählt V. die Geschichte der beiden Brüder Prov und Nikolaj, die eine nicht näher definierte Attacke gegen einen ebenso wenig definierten Feind planen, ihr Vorhaben jedoch aus unverständlichen Gründen ("Братьев как бы подкосило./ Стали братья отступать./ Будто вмиг лишились силы" usw.) wieder aufgeben. Dieser Versuch V.s, mit Hilfe von zwei für das russische Dorf charakteristischen Namen (v.a. "Prov") ein Märchensujet am Land anzusiedeln, muß eindeutig als gescheitert bezeichnet werden und soll auch hier nicht näher untersucht werden.

Dasselbe gilt für die ebenfalls als Märchen stilisierte Fabel von drei dummen Brüdern, die darüber streiten, wer von ihnen der Dümme sei (ПРО ГЛУПЦОВ, 1970). Sie befragen dazu einen in einem Faß lebenden Weisen (vgl. Diogenes!), der ihnen rät, sich nicht in Dummheit zu messen. Die Dummen sind verärgert darüber, daß sich der Alte für keinen der drei entscheiden konnte. Der Erzähler zeichnet ein düsteres Zukunftsbild: eines Nachts würden die Dummen, die ja die Welt regierten, den Alten aus dem Faß holen. Und wirklich - in der Schlußstrophe erfährt der Zuhörer bzw. Leser, daß das Faß inzwischen leer und der Weise in eine Einzelzelle gesperrt worden sei. Die Feststellung, Weisen gehe es in der Einsamkeit gut (8,4), wird im Abschlußvers (15,4) als Frage formuliert.

Direkte Vorbilder finden sich weder im Bereich des russischen Volksmärchens, noch im Rahmen von Fabeln. Die russischen Märchen über Dummköpfe sind in ihrer Mehrzahl nach dem Muster unserer Schildbürgerstreiche aufgebaut, d.h. sie erzählen von konkreten Begebenheiten mit Dummköpfen.¹

Sollte dieser Text einen Versuch dargestellt haben, eine eigenständige Fabel zu kreieren, muß er als mißglückt beurteilt werden, umso mehr als sich ein Vergleich mit Okudžavas kurzen, aber prägnanten Meisterwerken zu diesem Thema ("Песня о дураках", 1960, sowie die Wiederaufnahme des Themas im Lied "Еще раз о дураках", 1982) aufdrängt. Möglicherweise ist sich auch V. nach und nach bewußt geworden, daß der eigentliche Meister der Fabel Bulat Okudžava heißt. In diesem Licht könnte es verständlich werden, warum sich V. plötzlich entschloß, ein Chanson *à la Okudžava* zu schaffen, das eine Art Pastiche auf Märchen einerseits, Fabeln andererseits darstellt (ПРАВДА И ЛОЖЬ, s. u. 2.4.2.2.5.).

Auch die im Manuskript verbliebenen beiden autobiographischen Texte "Как во городе во главном..." (1973) und die Wiederaufnahme desselben Themas in СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ ("Расскажу я вам, бра-

¹Die ostslawischen Märchen zu diesen Themen findet man in: *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, Л.: Наука 1979, 273ff., 292ff., 343ff., 369ff.

точки...", 1974) zeigen lediglich punktuelle Verwendungen von Märchenelementen, obwohl der Bezug zu dieser Gattung im einen Fall bereits im Titel deklariert wird. Die inhaltlich nur unwesentlich voneinander abweichenden Texte beschreiben die Bekanntschaft eines Mannes (im ersten Text einer Er-Figur, im zweiten des lyrischen Ich) mit einer Schauspielerin anlässlich eines Empfanges für Vertreter aus der Filmwelt, wobei auch ohne Kenntnis der Manuskriptvarianten, in denen an einer Stelle der Vorname "Marina" erwähnt wird, leicht zu erkennen ist, daß es sich dabei um die Bekanntschaft V.s mit M.Vlady handelt¹. In СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ fehlt jeglicher Hinweis auf ein konkretes Märchen (Hypotext) oder einen Architext "Märchen", es sei denn, man wolle das Thema an sich - wie im Titel suggeriert - als märchenhaft bezeichnen: die Ich-Figur sieht auf einem Empfang eine über alle Maßen schöne Frau tanzen und läßt vor Aufregung die eben im Buffet erstandenen Flaschen fallen.

Ausführlicher und mit einigen der Märchen- und Bylinenwelt entnommenen Bildern wird derselbe Vorfall im Gedicht "Как во городе во главном..." geschildert. Während СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ aus 9 Sechszeilern (4T,4T,2T,4T,4T,2T) besteht, gliedert sich "Как во городе во главном..." in zwei Perioden zu 4 Achtzeilern (à 4T) und eine Periode zu 8 Achtzeilern (4T). Bereits der Beginn verweist mit einem Topos, der allerdings in Vers 2 distanziert verfremdet wird, auf die Poetik der Bylinen:

Как во городе во главном,
 Как известно, златоглавом,
 В белокаменных палатах [...]

Auch im weiteren zeigt der Text immer wieder marginale hypertextuelle Bezüge auf. In der selben Strophe werden als Bankettbesucher "лицедеи, скоморохи" erwähnt, wobei V. dank des hypotextuellen Hintergrunds die Zweideutigkeit des Wortes лицедей (im Märchenkontext: 'Schauspieler', 'Mime', im übertragenen Sinn: 'Heuchler') ausnützt und so ein gesellschaftskritisches Moment in den Text einbringt. Eine ähnliche Kritik trifft die Saalwärter, die in der sowjetischen Bevölkerung aufgrund ihrer Brutalität sehr unbeliebt sind: sie werden einerseits mit der Gaunerwelt ("стоять на стреме", 'Schmiere stehen') und andererseits mit der Märchenwelt ("33 Recken") in Verbindung gebracht:

И стоят в дверном проеме
 На великом том приеме

¹Wie mir von mehreren Informanten mitgeteilt wurde, geht der Abend auf eine reale Begebenheit im Restaurant "Moskva" zurück. Über die ersten Tage der Bekanntschaft V.s mit M.Vlady vgl. auch Vlady, *Vladimir...*, 13-17.

На дежурстве, как на стреме,
Тридцать три богатыря.

Auch der Beginn von Strophe 4 -

Но ханыга, прошелыга,

Забулдыга и сквалыга

От монгольского от ига

К нам в наследство перешли -

ist aufgrund der möglichen, durch verschiedene folkloristische Stilelemente (hier z.B. die Duplizierung der Konstruktion in "от монгольского от ига") verstärkten hypotextuellen Beziehungen zweideutig - es könnte sich schließlich um negative Figuren aus der Folklore handeln. Erst der Blick des zeitgenössischen Erzählers erhellt die Stelle: der Text richtet sich hier über den Umweg einer scheinbaren Kritik am "tataro-mongolischen Joch" gegen die rohen Sitten vieler Randgruppen der Sowjetgesellschaft.

Wie eine gestrichene Manuskriptstelle zeigt, hegte V. zunächst den Plan, im Text den Märchentyp "Ivan-duračok zieht los und erreicht alles" zu pastichieren. Nachdem am Beginn von Periode II eine Saufpartie geschildert wurde, hieß es ursprünglich am Beginn der anschließenden Strophe (5,1-2) "И Иван, дурак, сначала" bzw. "Ваня, трезвый, для начала", was V. schließlich in das neutralere "Парень этот для начала" veränderte. Diese Figur, die dem "Ich" der СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ entspricht, wird sich auf den ersten Blick in die tanzende Schönheit verlieben, über die es noch im früheren Text nüchtern "Солнце? Много. Факель? Мало" geheißen hatte und die nun mit den dem Märchen wesentlich verwandteren Epitheta "кряля" und "звезда" (9,6 und 9,8) apostrophiert wird. Danach fehlen Märchenmotive, mit Ausnahme eines Verses, der, wie im oben skizzierten Beispiel ("лицедеи"), seine Ambiguität dem hypotextuellen Hintergrund verdankt:

Но заморские ехидны

Говорили: [...]

Das Wort "ехидна" könnte man im vorliegenden Kontext, insbesondere aufgrund des Adjektivs "заморский", zunächst in seiner konkreten Bedeutung als "Ameisenigel" (ein australisches Tier) verstehen, und erst in einem zweiten Dekodierungsschritt mit seiner übertragenen Bedeutung "[aus Übersee stammende] Spötter" in Verbindung bringen. Gemeint sind natürlich fremdrassige Ausländer, die über das Mißgeschick - alle sieben Flaschen zerbrechen am Boden - empört sind, doch schwingt die eben erwähnte Zweideutigkeit aufgrund der hypotextuellen Dimension (Märchenassoziationen) mit. Die Anzahl der Flaschen weist übrigens eher

auf die Trinkfähigkeiten der Hauptfigur, als auf eine Verwandtschaft zur Märchenwelt (sieben!) hin: es sind fünf kleine und zwei große Flaschen.¹

2.4.2.2.5. ПРАВДА И ЛОЖЬ (1977) und andere Gleichnisse.

Dieser Text, den V. auch ПРИТЧА О ПРАВДЕ bzw. ПРИТЧА О ПРАВДЕ И ЛЖИ, jeweils mit dem Untertitel "В подражанье Булату Окуджаве", nannte, personifiziert die Wahrheit und die Lüge und erzählt davon, wie die Wahrheit einst in wunderschönem Gewand einschlieft, von der Lüge ihrer Kleider beraubt und von einem Unbekannten mit Ruß beschmiert wurde. Sie wird von der Menge mit Steinen beworfen, beschimpft, ausgesiedelt, angeklagt und gerät, da man ihren Beteuerungen bei Gericht keinen Glauben schenkt, in Armut. Die Lüge raubt einstweilen ihr Pferd und flieht. In den beiden abschließenden Strophen kommentiert der Erzähler die Geschichte, brandmarkt jene, die für die Wahrheit kämpfen und in Wirklichkeit der Wahrheit nur raten, dasselbe zu tun, wie die Lüge, um zu triumphieren. Jedem Menschen könne widerfahren, was der Wahrheit im Lied passierte: er könne ausgezogen werden, und die Lüge könne sich seiner Hose, seiner Uhr und seines Pferdes bemächtigen.

Vorbilder für dieses Thema findet man zum einen im russischen Volksmärchen, wo zwei Brüder darüber streiten, ob es besser sei, nach der Wahrheit oder nach der Lüge zu leben. Zunächst wird jener, der die Lüge verteidigt, von der Volksmeinung bestätigt, nützt seinen Vorteil aus, indem er dem Bruder Schaden zufügt, schließlich aber bekommt der wahrhaftige Bruder Zugang zu Geheimnissen unreiner Geister, wodurch er Glück erlangt.²

Zum anderen existieren zumindest drei Fabeln zu einer ähnlichen Thematik. Die älteste davon, "Истина" von A. Sumarokov, entstand 1769 und beschränkt sich auf die Feststellung, daß die Wahrheit auf Erden nicht existiere und nur im Himmel zu finden sei. Wesentlich größere Affinität zu V.s Text zeigt die allegorische Fabel "Правда, Порок и Обман" des weniger bekannten Dichters A. Rževskij, in welcher das Laster ("Порок") zum Richter über die Gegenspieler Wahrheit und Betrug wird. Auch bei Rževskij wird die Wahrheit Opfer einer falschen Anklage: "На Правду ложное прошение составил./ А что в нем написать, Порок его [=Обман] наставил", vgl. bei V.: "Кстати, навесили Правде чужие дела" (8,2). Schließlich wird die unschuldige Wahrheit verurteilt,

¹In den jeweiligen Texten "Две больших и пять малышей" bzw. "Пять четверток, два пол-литра".

²S. Афанасьев, *Народные русские сказки*, т.1, 191-204 (Märchen NNr. 115-122).

wobei der Autor, im Unterschied zu V., das Schwergewicht der Aussage auf die Parteilichkeit der Richter legt.

Ein weiteres Thema, das im Text V.s einen wichtigen Platz einnimmt, ist das der *nuda veritas*: Bereits in Strophe 3 heißt es - wobei unklar bleibt, ob hier von der Warte des Erzählers oder der Lüge aus gesprochen wird -, es bestehe kein Unterschied zwischen Wahrheit und Lüge, wenn man beide ihrer Kleider entledige ("если, конечно, и ту и другую раздеть" - 3,4). Vor Gericht wird die Wahrheit beschuldigt, sich versoffen und "verschlafen" zu haben und daher nackt zu sein. Auch dieses Thema findet in der Geschichte der russischen Fabel eine Parallele, und zwar in einer Fabel A.Izmajlovs, die u.a. bei Potebnja als Illustration zur Funktion des Genres Fabel an sich zitiert wird¹. Bei Izmajlov kommt die nackte Wahrheit zum Zaren, doch sie wird mit Schimpf und Schande verjagt. Sie kommt im Gewand der Lüge bzw. Phantasie ("Вымысел") wieder und erreicht, daß der Zar sie ernst nimmt und - zum Wohle des Hofes und des Volkes - für Ordnung unter seinen Untergebenen sorgt.

Es darf die Vermutung ausgesprochen werden, daß V. zumindest die beiden letztgenannten Fabeln kannte, auch wenn von einer direkten Bezugnahme in keinem der drei Fälle gesprochen werden kann. Auffällig erscheint mir vor allem die Parallelität mit der Fabel Rževskijs, insbesondere die Personifizierung in beiden Texten sowie die inhaltliche Übereinstimmung der beiden zitierten Verse. Es ist nicht auszuschließen, daß V. diese Fabel aus der im Entstehungsjahr des Chansons erschienenen Anthologie *Русская басня XVIII-XIX веков*² kannte und überhaupt erst durch diese Sammlung zur Beschäftigung mit dem Genre der Fabel angeregt wurde.

Der im Untertitel "В подражание Булату Окуджаву" deklarierte hypertextuelle Bezug manifestiert sich zunächst im Titel: Kein anderes Chanson V.s ist mit der Bezeichnung "Притча" betitelt. Offensichtlich empfand V. gleichnishafte Aussagen als charakteristisch für Okudžava. Weiters manifestiert sich der Bezug zu Okudžavas Werk in der Wahl eines für V. absolut unüblichen Metrums - 6D. In meinem Auswahlkorpus von 100 V.-Chansons, dem auch das vorliegende angehört, ist dies der einzige Text, der Daktylen aufweist (1%), während dreisilbige Metren etwa ein Drittel der Verse ausmachen. Bei Okudžava finden sich immerhin unter 65 Texten 3 mit daktylischem Versmaß (=6%). Smith gibt in seinem

¹"О происхождении и пользе басни", zitiert bei A.A. Потенбня, *Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка*, Харьков 1894, 78-79.

²Л.: Сов. пис. 1977 (= Библиотека поэта, большая серия, второе изд.). In dieser Ausgabe findet man auch die Fabeln Sumarokovs (S.103) und Rževskijs (S.135), nicht aber diejenige Izmajlovs.

Aufsatz über das metrische Inventar keine Auskunft über den Anteil an Daktylen im Werk Okudžavas, doch ist aus seinen Ergebnissen ersichtlich, daß dreisilbige Metren bei Okudžava einen etwas höheren Anteil haben, als bei V. (32,3% gegenüber 28,9%).¹ Schließlich wählte V. bei der Vertonung eine betont einfache, ruhige, ins Ohr gehende Melodie im 3/4 Takt, wie sie das Publikum von Okudžavas Liedern kannte; auch die Vortragsweise - ruhiger Sprechgesang - war dem Stil Okudžavas nachempfunden.

Der Reiz des Chansons und vor allem des hypertextuellen Bezugs liegt jedoch in der ständigen Gegensteuerung V.s eben gegen die Möglichkeit einer mechanistischen Imitation. Bereits im Text der ersten Strophe wird durch das Einfügen einiger kleiner lexikalischer Signale dem Zuhörer jeder Zweifel genommen, daß zu ihm V. spricht:

Грубая Ложь эту Правду к себе заманила:

Мол, оставайся-ка ты у меня на ночлег.

Mit den hier hervorgehobenen Wörtern und Partikeln setzt sich die Stimme V.s in Kontrast zum abstrakt-lyrischen Inhalt des Textes, der, zumindest was die ersten Strophen betrifft, noch durchaus einem Okudžava-Chanson entnommen sein könnte. In Strophe 3 charakterisiert sich der Erzähler selbst durch die Verwendung einer Lexik, die man bei Okudžava nicht einmal in *skaz*-artigen Rollengedichten findet:

И поднялась, и скроила ей рожу бульдожьё:

Abgesehen von der Aussage der Lüge im anschließenden Vers ("Баба как баба, и что ее ради радеть?") entfernt sich V. in den folgenden 7 Strophen stilistisch nur unwesentlich vom zu pastichierenden Hypotext, dem lediglich auf der inhaltlichen Ebene durch den pessimistischen Ausgang der Fabel entgegengesteuert wird. Erst in der Schlußstrophe nimmt V. wieder die für ihn viel typischere Perspektive des *homo sovieticus* ein:

Часто разлив по сто² семьдесят граммов на брата,

Даже не знаешь, куда на ночлег попадешь.

Могут раздеть, это чистая правда, ребята, -

Глядь - а штаны твои носит коварная Ложь [...]

Die Situation, mit der V. die Fabel vergleicht, um deren Moral für den Zuhörer anschaulicher zu gestalten, ist nicht, wie bei Okudžava zu erwarten wäre, dem Alltag eines Durchschnittsbürgers entnommen, sondern trägt deutlich jene Züge, die für das von V. beschriebene soziale Milieu -

¹S. G.S.Smith, "The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XXX.1984, 140.

²Auch in der Prostorečie-Form "сту".

z.B. das inzwischen legendäre Paar Zina und Vanja aus dem ДИАЛОГ - charakteristisch sind: Alkohol, unsteter Lebenswandel, Gruppengefühl (Solidarisierung und Freundschaft mit Gleichgesinnten bzw. Menschen mit ähnlichem Lebenswandel). Noch deutlicher drückt dies der erste Vers eines frühen Manuskriptentwurfs für diese Strophe aus:

Вывод один: у чужих оставаться не надо [...]

In diesem, nie gesungenen Entwurf ist die Anrede an die Freunde auch nicht das neutrale "ребята", sondern "товарищи", womit V. wohl die Denkweise des darin angesprochenen *homo sovieticus* unterstreichen wollte.

Dieses Chanson ist also mehr eine Nachempfindung des Stils Okud-žavas, als eine Parodie auf sein Werk oder eines seiner Werke. Darauf weisen auch offensichtlich die Herausgeber der zweibändigen Anthologie *Советская литературная пародия*¹ hin, wenn sie das Gedicht unter der Rubrik "Не совсем пародии" abdrucken. Überspitzt formuliert könnte man sagen, daß sich dieser Text eher für eine Rubrik "Совершенно не пародии" anbieten würde.

2.4.2.3. Die Lieder für den Märchenfilm *Иван да Марья*.

1974 schrieb V. im Auftrag des Regisseurs Boris Rycarev 15 Texte für den Film *Иван да Марья*, in welchem auch V. eine Rolle übernehmen sollte. Dieses Projekt zerschlug sich, und der Regisseur verwendete für seinen 1976 fertiggestellten Film lediglich 6 Chansons, die jedoch in der Interpretation anderer Sänger, in einigen Fällen mehrerer Sänger gemeinsam, zu hören sind. Die Gründe dafür, daß Meisterwerke wie ЯРМАРКА oder ПЛАЧ МАРЬИ nicht in den Film aufgenommen wurden, sind nicht nur von der heutigen Warte aus keineswegs einsichtig und vermutlich im Bestreben des Regisseurs zu suchen, seine eigene Leistung im Bereich der Regie nicht durch allzu effektvolle Chansons des damals schon überaus populären Bardens überdecken zu lassen.²

Die Entscheidung des Regisseurs, V. als Liedtexter für den Film zu beauftragen, kam nicht von ungefähr: Erstens erfreute sich V. zu dieser Zeit bereits allgemeiner Bekannt- und Beliebtheit dank seiner für andere Filme (*Вертикаль*, *Я родом из детства*, *Сыновья уходят в бой*, *Хозяин тайги*) geschaffenen Chansons und war in Insiderkreisen als Chansonautor und Schauspieler der verbotenen Filme *Интервенция* und *Последний жулик* bekannt. Zweitens hatte sich V. anlässlich der Abfas-

¹M.: Книга 1988, т.2, 316-318.

²Diese Hypothese hörte ich mehrmals, und nicht nur in bezug auf den Film *Иван да Марья*.

sung seiner Märchenparodien (s.o.) mit dem Thema des russischen Volksmärchens beschäftigt. Drittens kannte man V. als einen Barden, der es - im Unterschied zu Okudžava - dank seiner Ausbildung zum Schauspieler besonders gut verstand, sich in Rollen, auch wenn sie von seinem eigentlichen Wesen noch so entfernt waren, hineinzusetzen. Man kannte V. als jungen Wolf, als Vanja und Zina, als Alkoholiker, als Mikrofon und als Sänger vor dem Mikrofon, als Soldat, Abfangjäger, Papagei und vieles andere mehr.

Das Resultat enttäuschte die Erwartungen nicht, und unabhängig von der Tatsache, daß einige Chansons nicht den Weg in den Film fanden und daher ausschließlich durch private Aufnahmen verbreitet wurden, wurde die intensive Arbeit, die V. laut übereinstimmenden Aussagen mehrerer V.-Kenner in das Projekt investierte, vom Publikum honoriert.

2.4.2.3.1. Allgemeine Charakteristik der Lieder.

Bei den 15 Texten handelt es sich zum größeren Teil um Rollengedichte für verschiedene Filmfiguren und zum kleineren Teil um Texte im Märchenstil ohne definierten Sprecher. Ob ein Chanson letztendlich im Film Verwendung fand oder nicht, beruht auf einer subjektiven Entscheidung des Regisseurs (oder gar der Zensur) und stellt daher zumeist keine Aussage über den künstlerischen Stellenwert des Chansons dar; somit kann diese Frage für die vorliegende Analyse außer acht gelassen werden.

Es ist anzunehmen, daß jene Chansons, deren Sprecher wenig oder gar nicht definiert sind, für einen in sowjetischen Filmen immer wieder anzutreffenden Kommentator des Geschehens verfaßt wurden. Üblicherweise handelt es sich dabei um eine neutrale *voice-over*-Stimme, welche mit Hilfe von Liedern die Filmhandlung dem Publikum näher bringen soll und dabei zugleich auch eine Art Brückenfunktion zwischen einzelnen Szenen erfüllt.

Die für die Rolle der Mar'ja geschriebenen Chansons (ОЖИДАНИЕ, ПЛАЧ МАРЬИ, БЕДА) sind durchwegs lyrisch und haben kaum direkten Bezug zu einem Hypotext aus dem Bereich des Märchens oder dem Architext "russisches Märchen". In ПЛАЧ МАРЬИ wendet sich in Strophe 1 der Erzähler an Mar'ja mit der Frage, warum sie sich nicht in den Fluß geworfen habe, als der ihr Verheißene zum Heer eingezogen wurde. Mar'ja antwortet (Strophen 2-5), sie werde auf ihren Liebsten so lange warten, bis ihr Haar ergrauen werde, worauf der Erzähler (Strophe 6) ihr das schwere Los einer Soldatenbraut voraussagt. Das Motiv des schweren Schicksals einer treuen Soldatenbraut ist ein hypertextueller Bezug zu russischen Volkserzählungen. Im zweiten Lied, БЕДА, erzählt Mar'ja ihr Schicksal mit Hilfe des personifizierten Titelbegriffs: sie habe ihr Unglück

getragen und sei mit ihm auf dem Eis eingebrochen, habe ihre Seele verloren, doch das Unglück sei hängengeblieben und verfolge sie seither. Der dritte Text, ОЖИДАНИЕ, betrifft die Einsamkeit Mar'jas und die Hoffnung auf eine Vereinigung mit ihrem Geliebten.

Im Lied СОЛДАТ И ПРИВИДЕНИЕ beklagt sich der in seiner Zelle sitzende, bestrafte Soldat Ivan über sein Schicksal und wird von einem plötzlich auftauchenden Geist getröstet. In einem weiteren Lied, ПЕСНЯ СОЛДАТА, philosophiert Ivan über die verhaßte Soldatenpflicht und spricht über sein "zärtliches" (R,4) Wesen, das gezwungen wird, am Kampf teilzunehmen.

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Serenade der Nachtigall, die im Russischen eine männliche Figur ist und im Film, wie auch in den Bylinen, den Beinamen "Разбойник" trägt (СЕРЕНАДА СОЛОВЬЯ-РАЗБОЙНИКА).¹ Der Text stellt das Liebeswerben dieser im Märchen äußerst negativen Figur dar - sie ist bemüht, ihre Geliebte Agraphena, die sie mit den Kurzformen Fenja und Grunja apostrophiert, auf den Balkon zu locken. Die Nachtigall stellt ihr grobes Wesen, ihre Stärke und Brutalität als Qualitäten hin und wird von der Geliebten nicht erhört.

Bereits die ersten beiden Verse von Strophe 1 lassen ein parodistisches Verhältnis zum Hypotext erkennen:

Выходи, я тебе посвищу серенаду,
Кто тебе серенаду еще посвистит?

Abgesehen von der Homonymie der Verbalformen "посвищу" ('pfeife') und "посвящу" ('widme'), die bei nur akustischer Rezeption des Texts erst am Ende von Vers 2 aufgelöst wird, ist die Vorstellung eines serenadenpfeifenden und damit um Zuneigung werbenden "Соловей-разбойник" insofern komisch, als in der Byline das Pfeifen dieser Figur der Umgebung eher Angst und Schrecken einflößt und als Zeichen ihrer Macht gilt. Besonders markant ist die Refrainstrophe, in welcher die sprechende Figur ihre Wunschvorstellung schildert, wie sie einem im Keller lebenden Mädchen näherkommen würde:

Я б тогда на корточки
Приседал у форточки,
Мы бы до утра проворковали.

¹ Die Frage, warum gerade eine Nachtigall zum gefährlichsten Gegenspieler vieler russischer Märchen- und Bylinenhelden wurde, erklärt sich aus einer anagrammatischen Verbindung des Wortes "соловей" (s-l-v) mit dem Namen des slawischen Gottes Volos (v-l-s), s. dazu В.В. Иванов, В.Н.Топоров, "К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 6, Тарту 1973, 46-82.

"Ворковать" ist ein Verbum, das ausschließlich für Tauben verwendet wird ('gurren'), und wirkt hier im Zusammenhang mit der Räubernachtigall ironisch verfremdend. Bei der Selbstpräsentation des Liebeswerbers als reichem Kaufmann, der in seinen Waldlagern über "zwei bequeme Baumhöhlungen und drei verfaulte Baumstümpfe" verfügt, ist es die Überlagerung der Märchenwelt mit Kategorien der Gegenwart, welche die Verfremdung bedingt. In der letzten Strophe droht der Brautwerber, seine Nebenbuhler und den Vater der Geliebten physisch zu attackieren, wodurch er sein Wertsystem (Stärke, Brutalität) mit jenem der Geliebten (Zärtlichkeit, Menschlichkeit) konfrontiert und den Mißerfolg seines Werbens noch bekräftigt.

In КЛИЧ ГЛАШАТАЕВ werden ein Bisammantel, "acht Sechzehntel"(!) des Königreichs sowie "eine ganze Zarentochter" als Belohnung für jenen mutigen Kämpfer verkündet, der - wie aus dem Lied der СВАТЫ АДЪЮТАНТЫ hervorgeht - den "Соловей-разбойник" fängt.

Offensichtlich für den Abschluß des Films war das Chanson СЛАВА СОЛДАТУ geplant, das die Heldentat des Ivan besingt. Dieser hat durch die Vertreibung der Nachtigall die Königstochter für sich gewonnen:

Геройский совершил
 поступочек!
Корону защитил,
 заступничек!

Die beiden Diminutiva erniedrigen das Sujet, bringen es mit dem modernen Alltagsleben in Verbindung. Ein weiteres polystilistisches Element bringt die lateinische Jubelformel "Виват!" in den Text ein, die einem russischen Märchentext völlig fremd ist.

2.4.2.3.2. Das Chanson ЯРМАРКА (1974) als Musterbeispiel einer Märchenpersiflage.

Von allen Liedern des Films ist der Text ЯРМАРКА der von der Filmhandlung unabhängigste. Im Hinblick auf die Erzähl- bzw. Sprechsituation ist dieses Chanson den Marktschreiern bzw. Skomorochen zuzuschreiben (vgl. die Titelvarianten ПЕШНЯ ГЛАШАТАЕВ НА ЯРМАРКЕ, СКОМОРОХИ НА ЯРМАРКЕ). Eine genauere Untersuchung der Sprechperspektive ergibt, daß es sich keineswegs um eine, homogene Stimme handelt, sondern daß der Autor in den Refrainstrophen kommentierend eingreift. Diese Bewegung des Erzählers vom Volk weg zum distanzierten Kommentator des Geschehens wird bereits in der ersten Strophenperiode deutlich. Im ersten Vierzeiler spricht ein nicht näher definierter Erzähler aus der Perspektive eines Menschen, der am Markttreiben teilhat:

Эй! Народ честной, незадачливый!
 Ай вы купчики да служивый люд!
 Живо к городу поворачивай, -
 Зря ли в колокол с колоколен бьют!

Nach diesen im märchen- bis bylinenhaften Sprachkolorit gehaltenen Anfangsversen distanziert sich der Erzähler jedoch bereits in den nächsten beiden Vierzeilern von der Sprache eines Teilnehmers am Volksfest und verwendet die ersten Wortspiele: Die Messerschleifer heißen "точильные круги", also eig. 'Schleifringe', wobei die Polysemie des Wortes "круг", 'Ring', 'Reifen', aber auch 'Kreis', 'Zirkel, Gruppe von Menschen' ausgenützt wird; ihre Tätigkeit wird mit dem Phraseologismus "точить лясы" umschrieben, dessen verbale Komponente heute als 'schleifen' verstanden wird und dessen substantivische Komponente heute schlichtweg unverständlich und im Bewußtsein eines russischen Muttersprachlers nur noch als Teil des Phraseologismus präsent ist.¹ Die einzig mögliche Semantik des Idioms ist demnach dessen übertragene Bedeutung 'leeres Zeug reden, schwätzen, quatschen', im Text ЯРМАРКА hingegen müssen vom Rezipienten beide semantischen Ebenen - die volksetymologische ("точить" als 'schleifen') wie die phraseologische - realisiert werden. Ein weiteres Wortspiel bildet den zweiten Teil dieses Vierzeilers, wenn aus den "сапоги-самоходы" des Märchens "сапоги-самоплясы", also 'selbsttanzende Stiefel' werden: durch diese Veränderung fängt der Text metonymisch die Atmosphäre eines Volksfestes ein, die der Erzähler in der anschließenden Refrainstrophe wie folgt kommentiert:

Тагарга-матагарга,
 Во столице ярмарка!
 Сказочно-реальная,
 Цвето-музыкальная!

¹Ein sowjetischer Linguist weist zurecht darauf hin, daß derartige Wörter trotzdem nicht ohne Bedeutung seien, s. D.N.Šmelev, "Der Begriff der phraseologischen Gebundenheit", in: H.Jaksche et alii (Hrsgg.), *Reader zur sowjetischen Phraseologie*, Berlin, New York: de Gruyter 1981, 55. Die Etymologie des Phraseologismus "точить лясы", die üblicherweise als *terminus technicus*, etwa als 'Holzpfleiler schleifen' gedeutet wurde (so z.B. noch in Н.М.Шанский et al., *Опыт этимологического словаря русской фразеологии*, М.: Р. яз. 1987, 145) hat erstmals V.Mokienko plausibel erklärt: "точить" entspricht dem heutigen "источать" ('von sich geben', 'sich in [Rede, Wörtern] ergießen'), "лясы" modifizierte, ebenso wie "балы" und "балясы", seine ursprüngliche Bedeutung 'Laute', 'Rede', 'Worte' nur unwesentlich zu 'leeres Gerede', 'Geschwätz'; vgl. В.М.Мокленко, *Славянская фразеология*, М.: Высшая школа 1989, 39-47.

Die sprachlichen Mittel, mit denen der Erzähler hier seine wohlwollende Haltung gegenüber dem Volksfest kundtut, sind der Welt der Folklore fremd: *Тарара-матарара* ist ein Phantasiewort, das keineswegs jener Welt entnommen ist, die im Text dargestellt und parodiert wird - jener des russischen Volksmärchens. Auch die Apostrophierung des Jahrmarkts als "сказочно-реальная" und "цвето-музыкальная" zeugt von einer Distanzierung des Sprechers, der bemüht ist, die von ihm geschilderte Welt mit seinen eigenen Kategorien zu benennen; eine der möglichen Assoziationen der Qualifikation des Jahrmarkts als "цвето-музыкальная" ist die avantgardistische Kunstströmung der "цвето-музыка", die sich in der Sowjetunion in den 60er und 70er Jahren zumindest bei Insidern einer gewissen Beliebtheit erfreute. Gleichzeitig ist der Erzähler bestrebt, in der Schilderung dieser "märchenhaft realen" Welt möglichst viele Sinnesebenen einzufangen: Im eben zitierten Beispiel sind es Bezeichnungen für Farben und Musik, in anderen Refrainstrophen für Klang (R5: "звонкая"), Geschmack (R8: "Хочь залейся нашею/ Кислою простоквашею!", R10: "Сахари, присаливай!") oder Qualifikatoren, die über den Gemütszustand der am Jahrmarkt Beteiligten Auskunft geben (R4: "С плясунами резвыми./ да большей частью трезвыми", R5: "несонная"). Durch den Gebrauch von Fremdwörtern wie "нетрадиционная" (R5) oder "эмоциональное" (R6), die zur Charakterisierung des fiktiven Geschehens eingesetzt werden, erinnert V. den Zuhörer daran, daß er in den Refrainstrophen die Position eines am Geschehen Beteiligten vorübergehend aufgibt und dieses von der Warte eines vorgeschobenen Erzählers aus dem XX. Jahrhundert betrachtet. Daß dieser mit dem Barden jedoch nicht identisch ist, wird abgesehen von textlichen Details mit Hilfe einiger phonetischer Besonderheiten im Vortrag deutlich gemacht: am Beginn des Wortes "эмоциональное" singt V. den Laut [j] und schafft durch dieses Element aus dem *Просторе́ние* eine ironisierende Distanz zum eigenen Ich. Dadurch erhalten rückblickend auch die oben erwähnten Fremdwörter und Verse wie "большой частью трезвыми" einen ironischen Beiklang.

Die einzelnen Strophen - es handelt sich um einen Vierzeiler zu je 3+3T sowie einen Achtzeiler mit abwechselnd 4T und 2T - beschreiben das Geschehen am Jahrmarkt aus der Sicht eines verständnisvollen Beobachters des dortigen Treibens. Dieser bedient sich zahlreicher Märchenmotive aus den Volksmärchen sowie aus Puškins Märchen "Сказка о царе Салтане" und "Сказка о попе и работнике его Балде", die mit Hilfe des bereits mehrfach beschriebenen Verfahrens konkretisiert werden. Durch eine Anhäufung von sprachlichen und begrifflichen Elementen aus der russischen Märchenwelt und aus diesen bewußt erzeugten Volksetymolo-

gien, Wortspielen u. dgl. mehr entsteht eine eigenartige, von V. kreierte, unverwechselbare literarische Welt, deren liebevolle Ironie im Rezipienten eine Fülle von Assoziationen und Reminiszenzen zu ihren mannigfaltigen Hypotexten wachruft. Im folgenden sollen einige Beispiele für dieses Verfahren analysiert werden.

In Strophe 2 heißt es:

За едою в закрома
спозараночка
Скатерть сбегает сама -
самобраночка.

Die Erklärung, warum das Tischtuch sich selbst um sein Gedeck kümmert und dazu in die Scheunen läuft, wird, zwecks Erhöhung der Spannung, zwar alliterierend (s-s-z-s-s) vorbereitet, doch erst in Vers 4 gebracht, und zwar in der diminutiven Koseform "самобраночка". Dadurch wird die Dekodierung, d.h. das Inbezugsetzen zum Ursprungsbegriff des Volksmärchens "скатерть-самобранка", wenn nicht erschwert, so doch verzögert. Anschließend wird geschildert, was mit jenen passiert, die nicht am "allgemeinen Massengenuß"¹ teilnehmen:

Кто не хочет есть и пить
тем изнанка,
Их начнет сама бранить
самобранка.

Sie bekommen die - leere - Rückseite des gedeckten Tischtuchs und werden von diesem gescholten. Der Märchenbegriff "скатерть-самобранка", der historisch mit dem Verbum "бранить" und dessen Ableitungen, wie "наб(и)рать" verwandt ist, wird hier von V. mit dem Verbum "бранить." ('schelten, schimpfen') in Beziehung gesetzt und durch eine volksetymologische sekundäre "innere Form" in seinen beiden Bestandteilen konkretisiert: anstatt sich selbst zu decken ("набираться"), schimpft das Tischtuch selbst.

Nachdem am Beginn von Strophe 2 auf die von Bachtin beschriebene² sozial (schein)nivellierende Funktion karnevalesker Veranstaltungen hingewiesen wird ("Все на ярмарке одинаковы" bzw. wesentlich deutlicher und sozialkritischer in der Variante "Раз в году мы все одинаковы"), heißt es in Strophe 3 über die Tarnkappe, derjenige, der sie aufsetze, werde ein Gutsbesitzer bzw. Adeliger ("барин"). Dies ist nur ein scheinbarer Widerspruch, da gerade die Scheindifferenzierung durch die

¹S. R6,3-4: "Упоенье - ярмарка/ Общее, повальное [...]".

²S. M.Бachtin, *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, М.: Худ. лит. 1965 (dass. 1990).

Masken, wie Bachtin gezeigt hat, die sozialen Unterschiede *ad absurdum* führt. Im weiteren Text gibt es eine Reihe von Konkretisierungen, Materialisierungen, Bewußtmachungen und Umdeutungen von etymologischen Zusammenhängen. Die Eisbonbons ("леденцы") schmelzen im Mund wie Eis (3,3), der Feuervogel ("жар-птица") existiert am Jahrmarkt als Braten ("в виде жареном", 3,4), selbst die wilden Schwäne ("гуси-лебеди") werden serviert (3,5-8) und aus dem weißen Stier wird eine Sulze gefertigt (3,12). Dieser "weiße Stier" ist der Wendung "сказка про белого бычка" entnommen, die eine ewige Wiederholung symbolisiert. Der große Samowar wird in Strophe 4 "царь-самовар" genannt und explizit im anschließenden Vers mit der Zarenglocke ("царь-колокол") verglichen. Aus der Pendeluhr ("ходики") wird in Strophe 5 eine Schnellgeuhr, "скороходики-часы", wobei V. auf den historischen, auch im Märchen vereinzelt anzutreffenden Begriff "скороход", 'der Kurier', 'der Schnellgeher', zurückgreift und fakultativ für den einen oder anderen Rezipienten auch die Neubedeutung dieses Wortes, 'der Geher (im Sport)', verfremdend mitschwingen läßt. In Strophe 7 wird eingeladen, auf dem fliegenden Teppich ("коврик-самолетик") eine Spritzfahrt zu unternehmen und davon erzählt, daß die - von V. neugebildeten - "ковролетчики" ('Teppichflieger', hybride Analogiebildung zu den Wortbildungstypen "летчик" und "самолет") in der Vornacht den (fliegenden) Teppich entstaubt hätten. Strophe 8 beschreibt einen Fluß aus Milch mit Ufern aus *Kissel*-Mehlbrei ("кисель"), wodurch die russische Bezeichnung für das Schlaraffenland - "молочные реки и кисельные берега" - konkretisiert wird. V. geht jedoch einen Schritt weiter, wenn er darauf hinweist, daß durch diese Kombination die Milch sauer wird:

Потому у нас река
вся прокисла. (8,11-12)

Trotzdem läßt der Sprecher in der Refrainstrophe dazu ein, sich mit "unserer" sauren Milch zu übergießen:

Хочь залейся нашею
Кислой простоквашею! (8,15-16)

In der Abschlußstrophe, die mir lediglich als schriftlicher Text, nicht jedoch in gesungener Form bekannt ist, heißt es, man könne auf diesem Jahrmarkt alles finden, wobei eine bekannte Märchenfloskel (vgl. z.B. "принеси то, не знаю что, поди туда, не знаю куда") evoziert wird:

Даже то не знаю что -
здесь отъщете! (9,7-8)

Das Auftreten von konkreten, bekannten Figuren aus literarischen und Volksmärchen nimmt in diesem parodistischen *tour d'horizon* einen besonders wichtigen Platz ein. Zunächst sind es die bereits erwähnten Tiere,

der Feuervogel und die wilden Schwäne, deren Namen jedoch lediglich sprachlich umgedeutet werden. In Strophe 5,1-4 erscheinen sodann die Protagonisten des Puškischen Märchens "Сказка о попе и его помощнике Балде":

Вон Балда пришел, поработать чтоб,
 Без работы он киснет, квасится.
 Тут как тут и Поп - толоконный лоб,
 Но Балда ему - кукиш с маслом.

Die Ironie, die im Inhalt der ersten beiden Verse inkludiert ist, wird durch die Konkretisierung "киснет, квасится" noch verstärkt - der Diener Balda, der Inbegriff eines groben Tölpels, ist mit dem Begriff Arbeit nur schwer in Verbindung zu bringen. Daß dieser Balda dem dummen Popen, statt ihm Arbeit und Dienstleistung zu leisten, die Spotthand ("кукиш с маслом") als Zeichen der Verachtung präsentiert, unterstreicht V.s Inversion des Hypotexts. Die Verstärkung des Ausdrucks "вот тебе кукиш" in der Form "вот тебе кукиш с маслом" ist bereits bei Dal¹ belegt und wird von V. hier lediglich variiert.

Am Beginn von Strophe 6 ("Вон Емелюшка шуку мнет в руке"), werden zwei Märchenfiguren travestiert. Zunächst Emelja, der Held eines Volksmärchens², der nicht - wie im Märchen - seinen Hecht freiläßt, sondern diesen in der Hand hält und sich händereibend auf die Fischsuppe freut, die er damit zu kochen gedenkt. Dann erscheint der schon im Chanson ЛУКОМОРЬЕ erwähnte Černomor, in dessen Sack ein Kater steckt:

Черномор кота продает в мешке -
 Слишком много кот разговаривал -

Anhand der beiden Figuren aus Puškins Hypotext konkretisieren die beiden Verse zunächst die Wendung "покупать кота в мешке" ('die Katze im Sack kaufen') und enthalten außerdem eine Anspielung auf die allumfassende und jeden betreffende Redeunfreiheit während der "Jahre der Stagnation". Einige Verse später wird der hypertextuelle Bezug bestätigt:

Не скупись, не стой, народ,
 за ценою,
 Продается с цепью кот
 с золотою.

Hier wird ein weiteres Mal daran erinnert, daß nicht bloß eine Katze verkauft wird, sondern die bei Puškin märchenerzählende und singende

¹Vgl. Даль, *Толковый словарь...*, 3.Aufl., Bd 2, Sp.516.

²In der Sammlung Afanas'evs Bd 1, Nr.165, 401. In diesem Märchen erteilt Emelja dem Hecht ("шука") mit den Worten "По шуцъему веленью..." Befehle.

literarische Figur, die im Bewußtsein vieler Hörer wohl schon durch V.s Witzeerzähler aus dem Chanson ЛУКОМОРЬЕ überdeckt ist.

Diese Verfremdungen *innerhalb* der Märchenwelt werden, wie auch in vielen anderen, ähnlich gelagerten Texten, durch die ständige Verwendung von Elementen ergänzt, die der Märchenwelt fremd sind und zu meist auf unser Jahrhundert oder/und auf die zeitgenössische Sowjetgesellschaft verweisen. Der Dichter verfolgt damit ein zweifaches Ziel: er bringt sich einerseits als Erzähler in Erinnerung, andererseits erreicht er dadurch eine Verfremdung jener Welt, die im jeweiligen Hypotext die Norm darstellt. Zunächst sind es die bereits erwähnten Epitheta, mit denen sich der Erzähler selbst in Raum und Zeit situiert, weiters eine Reihe von sprachlichen und außersprachlichen Realien.

Der bereits erwähnte Samowar, der "der Tradition entsprechend" ("по традиции") zum Fest gebracht wird, wird als "скороварный" bezeichnet, wodurch vor allem auf den modernen Schnelldruckkochtopf (umgangsspr. "скороварка") verwiesen wird, umso mehr, als in den anschließenden Versen mitgeteilt wird, er könne auf Wunsch Heißwasser oder Kaffee zubereiten. Ein weiteres Neuelement ist die ebenso bereits in anderem Zusammenhang erwähnte Umdeutung des fliegenden Teppichs zu einem Flugzeug ("коврик-самолетик", "ковролетчики"), die in den Versen

Разрешите сделать Вам
примечание:
Никаких воздушных ям
и качания

ihre Bekräftigung findet: "воздушные ямы" ('Luftlöcher') ist ein Begriff, der erst auftauchen konnte, als Flugzeuge davon betroffen waren, also frühestens zu Beginn unseres Jahrhunderts. Die Umdeutung Teppich - Flugzeug wird anschließend wieder rückverfremdet, wenn davon die Rede ist, daß die "ковролетчики" die Nacht damit verbrachten, den Staub aus dem Teppich zu klopfen (7,9-12).

Die bei V. sonst so breit angelegte Polystilistik ist hier wesentlich enger gehalten und beschränkt sich im Wesentlichen auf die oben erwähnten Elemente aus der Märchen- und Bylinensprache, während Elemente aus Umgangssprache und Prostorečie weitgehend fehlen. Lediglich in Strophe 9 heißt es in einer Aufnahme "Мы беду-напасть подожгем огнем" (statt des neutralen "подожжем"), "тыщи" statt "тысячи" und in den Schlußversen "подходи, подваливай", eine der Umgangssprache entnommene Aufforderung. Außerdem fällt der Vers

Но Балда ему - кукиш с маслицем!

auf, wobei im Vortrag das Personalpronomen in der adäquaten Prostorėcie-Form (phonet. [jamu]) erklingt.

2.4.2.3.3. Abschließende Bemerkungen zu den Chansons für *Иван да Марья*.

Es scheint, als habe V. mit dem Auftrag, den Film *Иван да Марья* mit Liedern zu illustrieren, ein geradezu ideales Betätigungsfeld gefunden. Einerseits kamen ihm bei der Abfassung von Rollengedichten seine Ausbildung und Erfahrung als Schauspieler, seine überaus hoch entwickelte Fähigkeit der Identifizierung mit literarischen Gestalten, sowie die frühere Abfassung zahlreicher Rollenchansons¹ zugute, andererseits war V. nicht zuletzt durch die unter 2.4.1. beschriebenen Parodien die Welt des russischen Märchens durchaus vertraut. So gelang es ihm, in den beschriebenen Chansons Ernst mit Humor, Romantik mit surrealistischen Elementen, Sprachwitz mit Pastiche-Elementen zu verbinden und Chansons zu schaffen, die - wie die Analyse des Liedes ЯРМАРКА zu zeigen versuchte - auch ohne Kenntnis der Filmhandlung als selbständige vollwertige Kunstwerke, ja bisweilen Meisterwerke, dastehen.

2.4.2.4. Die Lieder für das Märchenhörspiel *Алиса в стране чудес* (1973-75).

1973 trat der Regisseur Oleg Gerasimov an V. mit der Bitte heran, Lieder für das geplante Hörspiel *Алиса в стране чудес* nach dem auch in der Sowjetunion bekannten fantastischen Märchen *Alice's Adventures in Wonderland*² von Lewis Carroll zu schreiben, in dem Gerasimov sowohl für das Drehbuch wie auch für die Regie verantwortlich zeichnen sollte. Wie dieser in einem Interview³ darlegt, fiel seine Wahl deshalb auf V., weil er für diesen komplizierten und untraditionellen Text⁴ auch einen ungewöhnlichen Dichter brauchte. Nach der Lektüre des Texts in der

¹Z.V. МИЛИЦЕЙСКИЙ ПРОТОКОЛ, ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ, ОХОТА НА ВОЛКОВ, die Chansons zur Sportthematik, u.v.a.

²Die Fortsetzung des Märchens, *Through the Looking Glass*, fand im Hörspiel keine Berücksichtigung.

³O.Герасимов, "Как делали Алису", in: ПС2, 292-297, hier 292.

⁴Vergleichbare, wenn auch in der Verwendung des Sprachwitzes wesentlich weniger radikale Texte gab es in Rußland bis dahin lediglich aus der Feder F.Krivins und des dank Sam- und Tamizdat bekannten D.Charms. Wesentlich traditioneller, jedoch trotzdem erwähnenswert sind auch die Kindergedichte von K.Čukovskij und S.Maršak, sowie einige Übersetzungen des Letztgenannten aus der englischen Literatur (E.Lear, A.Milne).

Übersetzung von N.Demurova¹ lehnte V. zunächst die Mitarbeit kategorisch ab, wurde aber dann von M.Vlady, die selbst in Frankreich an einem ähnlichen Projekt zum selben Text mitgearbeitet hatte, dazu angehalten, sich in das Werk zu vertiefen. Es entstand eine vier Jahre andauernde Zusammenarbeit mit O.Gerasimov mit zahlreichen Proben, Diskussionen mit dem Regisseur und den Schauspielern, wobei V. immer wieder textliche Anleihen an den von Gerasimov geschaffenen Dialogen machte, sich jedoch von der von diesem geäußerten Kritik nicht im geringsten Maß beeinflussen ließ.²

Wie Gerasimov richtig vermutete, mußte V. zur Art Carrolls, mit der (englischen) Sprache zu spielen³, die in der kongenialen Übersetzung Demurovas konsequent auf das Russische appliziert wird, dank seiner auch in seinen eigenen Chansons anzutreffenden Vorliebe für Sprach- und Wortspiele eine besondere Affinität entwickeln.⁴ Im folgenden soll untersucht werden, ob und inwiefern V.s Liedtexte den Carrollschen Text illustrieren, fortsetzen, ihn erweitern oder möglicherweise im Widerspruch zu diesem stehen. Bei der Auswahl der Beispiele soll besonderes Augenmerk auf jene Verfahren gerichtet werden, die im Carrollschen Original, sowie im unmittelbaren Hypotext für V.s Liedtexte, der Übersetzung Demurovas, ins Auge springen. Gemeint ist der für Carroll so charakteristische Sprachwitz, seine Wortspiele, Calembours, seine Vorliebe für das Absurde und Paradoxe.

Als textologische Basis verwende ich sämtliche von V. für das Hörspiel konzipierten Texte und Aufnahmen, unabhängig davon, ob diese in die Endfassung aufgenommen wurden oder - großteil aus praktischen Gründen (Platzmangel)⁵ - von dieser ausgeschlossen werden mußten. Als Ausgangstext dienen die 30 Texte der Ausgabe Соч90,293-311, als Vergleich wurden И88,334-350 und ССП88,1,339-374 herangezogen.

¹Moskau 1958. Heute liegt diese Übersetzung in einer überarbeiteten Fassung mit Gedichten von S.Maršak und O.Sedakova vor (Льюис Кэрролл, *Алиса в стране чудес. Сквозь зеркало [...]*, М.: Наука 1979, [= "Лит.памятники"]).

²Vgl. О.Герасимов, "Как делали Алису", 296.

³Zum Sprachwitz Carrolls s. Winfried Nöth, *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls Alice-Büchern*, Tübingen: Narr 1980 (=Kodikas/Code, Supplement 5).

⁴Vgl. Герасимов, "Как...", 295.

⁵Vgl. ebda.

2.4.2.4.1. Direkte und indirekte Übernahmen.

Bereits in jenem Chanson, mit dem sich Alisa¹ dem Zuhörer vorstellt, wird ein peripheres Element der Ausgangssituation des Carrollschen Textes ("Алисе наскучило сидеть с сестрой без дела на берегу реки...", S.11²) aufgegriffen und im gesamten Text thematisiert: "Я страшно скучаю, я просто без сил...", "Все равно - я ужасно скучаю,/ Сэр! Возьмите Алису с собой". Mit "Сэр" wird hier der am Beginn von Alisas Traumreise vorbeifliegende Hase angesprochen, wobei diese Replik ein von V. eingeführtes Handlungselement darstellt. Dadurch wird die Langeweile Alisas mit der anschließenden Reise, die sie selbst aktiv bewirkt, in einen kausalen Zusammenhang gestellt, was eine durchaus legitime und adäquate Umdeutung des Ausgangstextes darstellt.

Das nächste Chanson, ПАДЕНИЕ АЛИСЫ, das die Figur während ihres Falls durch das Hasenloch singt, besteht ausschließlich aus einer Umdeutung des Calembours "Do cats eat bats" ("Essen Katzen Fledermäuse?") unter Umgehung des in der Übersetzung gebotenen Äquivalents "Едят ли кошки мошек?" ('Essen Katzen Mücken?', S.14). V. bezieht sich auf eine wörtliche Übersetzung des englischen Originals - "Едят ли кошки летучих мышей?" - und erweitert das Adjektiv auf beide Komponenten des Satzes:

Догонит ли в воздухе - или шалишь! -
Летучая кошка летучую мышь,
Собака летучая кошку летучую?

Die Frage, die sich V.s Alisa stellt, ist hier die nach dem Einholen bzw. dem Eingeholtwerden der jeweiligen natürlichen Feinde: Katze/Maus, Hund/Katze, wobei sämtliche Tiere das Epithet "летучий/-ая" zugesprochen bekommen. Dadurch wird aus der Maus eine Fledermaus, aus Katze und Hund jedoch "fliegende Katze" bzw. "fliegender Hund". Alisa ihrerseits behauptet von sich, davon geträumt zu haben, eine "fliegende Wolke" zu werden:

А раньше я думала, стоя над кручею:
"Ах, как бы мне сделаться тучей летучею."

Die Motivation für die zitierten Aussagen liegen weniger auf der Inhaltsebene, sondern entspringt vielmehr jenem Bedürfnis nach Wortspielerei, das V. mit Carroll teilte: Mit "туча летучая" wird eine scheinbare etymologische Beziehung zwischen dem Wort "туча" und "летать"

¹Da als Hypotext in erster Linie die zitierte Übertragung ins Russische fungiert (V. konnte kaum englisch), werden die Figuren in ihrer russischen Form verwendet.

²Die Seitenangaben beziehen sich auf die russ. Übersetzung in der Ausgabe von 1979 (s.o.).

angedeutet, die sich jedoch als auf der Oberflächenstruktur angesiedelte Gemeinsamkeit entpuppt, während die beiden Komponenten des Lexems "летучая мышь" in ihrer Semantik aktualisiert werden.

Alisas Gedanken über die Bevölkerung am anderen Ende des Tunnels, der durch die Erde führt und durch den sie fällt, lauten in der russischen Übersetzung wie folgt: "- А не пролечу ли я всю землю насквозь? Вот будет смешно! Вылезаю - а люди вниз головой! Как их там зовут? Антипатии, кажется..." (S.13). Diese Übersetzung ist dem englischen Original analog und beruht auf dem Ersatz des korrekten Wortes "антиподы" durch "антипатии". V. geht jedoch einen Schritt weiter, indem er die Bewohner der gegenüberliegenden Halbkugel zwar Antipoden nennt und diesen das Lied МАРШ АНТИПОДОВ zuschreibt, dieses Wort jedoch wiederum zum Ausgangspunkt für ein Wortspiel nimmt und so das Carrollsche Verfahren potenziert:

Стоим на пятках твердо мы и на своем,
Кто не на пятках, те - антипяты!

Wer also nicht "auf den Fersen" ("на пятках") steht, ist ein "антипят", ein "Antifersler"; ein sowjetischer Rezipient assoziiert sofort Ausdrücke wie "антисоветский", "контрреволюционный". Hier, sowie im später verdeutlichten Vers "И кто не с нами, те - антипяты" kritisiert V. die Etikettierung der Menschen in Freunde und Feinde, die Kultivierung künstlicher Feindbilder, also jenes wesentliche Element der sowjetischen Ideologie stalinistischen Typs, das bereits im Chanson ПЕСНЯ О НОВОМ ВРЕМЕНИ mit dem Vers "И людей будем долго делить на своих и врагов" angesprochen wurde. Ebenso ist die Qualifizierung dieser schon bei Carroll auf den Köpfen gehenden Menschen als "антиребята, антимама, антипапы" eine kreative Umdeutung aus der Feder V.s.

V. erfindet eine im Carrollschen Text zwar angekündigte, doch nicht realisierte Lebensgeschichte des Papageis und benützt den Monolog dieser Figur als Experimentierfeld für eigene, kreative Textpassagen. So heißt es, Fernando Cortez habe den sprechunfähigen Vater des Papageien gefangengenommen und ihn beschimpft, doch dieser habe nicht antworten können (Strophe C1). Als Rache habe der Sohn, also die Ich-Figur des Lieds, drei Wörter gelernt und diese von früh bis spät wiederholt:

Учил я три слова, всего только три.
Упрямо себя заставлял - повтори:
"Карамба!" "Корида!!" и "Черт побери!"

Der Humor resultiert hier einerseits aus der Tatsache, daß es sich bei den zitierten Wörtern, wenn man das "и" dem Erzähler zuordnet, um zumindest vier Wörter handelt, andererseits daraus, daß diese Wörter kei-

neswegs leicht zu erlernen sind, beinhalten sie doch sämtlich den Laut [r] in verschiedenen Varianten (mit und ohne Längung, nichtpalatalisiert, palatalisiert). Dieses [r] wird auch beim Vortrag durch V. besonders hervorgehoben. Bei der ersten Wiederholung dieses als Refrain fungierenden Verses wird dieser dem wesentlich leichter auszusprechenden "How do you do" gegenübergestellt: der Papagei zieht es vor, die ihm vertrauten "drei Wörter" zu wiederholen, und nicht die englische Begrüßungsformel.

Geradezu typisch für V. ist der Binnenreim am Beginn der Schlußstrophe:

Я Индию видел, Иран и Ирак.

Я инди-и-видум, не попка-дурак.

Zwar bestreitet der Papagei, ein "Dummkopf" zu sein, stolpert jedoch über das Fremdwort "индивидуум", und dies keineswegs aus metrischen oder reimtechnischen Gründen. Der Papagei, der schließlich Dichter, Mathematiker, Sänger und Tänzer in einem ist¹, zeichnet sich - wie die meisten Figuren in der Fassung Vysockijs - durch eine individuelle, kreative, originelle Sprachverwendung aus.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das kurze Chanson über den Cheshire-Kater, eine der zentralen Figuren des Märchens. Im Original verdankt er seinen Namen dem englischen Phraseologismus "grin like a Cheshire cat" 'wie eine Cheshire-Katze grinsen', ein Aspekt, der durch die direkte Übernahme dieses Ausdrucks in der Übersetzung Demurovas in der Form "Чеширский кот" verloren geht. V. geht im Lied ПЕСНЯ ЧЕШИРСКОГО КОТА den umgekehrten Weg Carrolls - er wählt die *déconstruction* des Begriffs: der "Чеширский кот" wird - verneint - mit der Wendung "чесать языком" (wörtlich: 'mit der Zunge kratzen'), die 'leeres Zeug reden' bedeutet, in Verbindung gebracht, weiters - ebenso explizit negiert - mit "чешуя", 'Schuppen (eines Fisches)'. Die Reflexion über diese Bezeichnung gipfelt schließlich im Kalauer:

"Чем шире рот - тем чеширей кот".

"Чеширей" ist der Komparativ eines Adjektivs, das vom Namen "Чеширский кот" gebildet ist und entweder "чеширий" oder eben "чеширский" lauten und, da steigerbar, qualifizierend sein müßte. Übernommen wurde auch das geheimnisvolle Lächeln des Katers, das auch nach dessen Verschwinden noch zu sehen ist. Dieser ungewöhnliche und geheimnisvolle Charakter der Gattung "чеширский кот" stellt das zentrale Thema der V.schen Selbstvorstellung der erwähnten Figur dar. Im Schlußvers ruft die Figur ihre Zuhörer auf, sie hinter dem Ohr zu kratzen - ein weiterer Verweis auf das Verb "чесать".

¹"Когда он узнал, что еще я пишу, / Считаю, пою и пляшу" (СЗ,4-5).

Die vier Lieder Alisas über die Zahlen beziehen sich auf das zweite Kapitel des Hypotexts, in dem Alisa sowohl die Regeln der Grammatik wie auch jene der Arithmetik verlernt bzw. vergißt. Diese Verwirrung wird von V. von Beginn an anhand der Wendung "все до одного", 'alle ohne Ausnahme, jeder einzelne', illustriert, welche angesichts des Kontextes (Zählen, Zahlen!) auch wörtlich ('alle bis zur Zahl eins') verstanden werden kann:

Все должны до одного
Крепко спать до цифры пять [...]

Die Sprachverwirrung Alisas, die im englischen wie russischen Hypotext durch eine Analogiebildung im Bereich der Morphologie (bei Carroll "curiouser", in der russ. Übertragung "страньше") illustriert wird, erscheint bei V. ebenso vorwiegend auf der morphologischen Ebene:

Рук две, ног две,
Много мыслей в голове.

(Normativ wäre: Руки две, ноги две)

Эх, пять, три, раз,
Голова один у нас,
Ну а в этом голове
Рота два и уха две.

(Normativ wäre - ohne Berücksichtigung der inhaltlichen Komponente: Голова одна у нас,/ Ну а в этой голове,/ Рта два и уха два.) Während Carrolls Alice ihre Zählweise in Anlehnung an eine neue Multiplikationstabelle vollzieht ($4 \times 5 = 12$, $4 \times 6 = 13$ usw.), verlernt V.s Alisa ganz einfach die Reihenfolge des Zählens ("пять, три, раз"). Hier nahm V. möglicherweise bei einer in Sam- und Tamizdat bekannten Erzählung Daniil Charms' Anleihe, in der sich die Figuren uneinig sind, ob nach "sechs" "sieben" oder "acht" kommt¹.

Darüberhinaus wird die Sprachverwirrung auf der lexikalischen Ebene illustriert:

Кто-то там домой пришел
И глаза боять подница: [...]

Hier erwartet der Hörer "И глаза поднять боится", kann aber auch beim ersten Hören die Siibenumstellung korrigierend dekodieren.

Im Chanson В МОРЕ СЛЕЗ рэsonniert Alisa über ihr Schicksal, das sie in ein Tränenmeer geführt hat. Sie nimmt dabei ein "Tränenbad" ("слезную ванну"), eine von Carroll unabhängige Neubildung V.s und überlegt, ob die Meere denn wirklich aus Kochsalz bestünden, wie sie es

¹Erzählung "Сонет", aus dem Zyklus "Случай"; erstmals in *Грани*, 81.1971, 67-68, erstmalig in der Sowjetunion in: Даниил Хармс, *Полет в небеса*, Л.: Сов. пис. 1988, 357.

in der Schule gelernt habe - auch dieser Gedanke entsprang der Feder V.s, wäre jedoch durchaus auch bei Carroll denkbar.

Das achte Kapitel ("The Queen's Croquet-Ground") wird durch das Chanson КОРОЛЕВСКИЙ КРОХЕЙ¹ illustriert. Es besteht aus zwei Vierzeilern, dessen zweiter Überlegungen zur Herkunft des Wortes "крохей" beinhaltet:

Название крохея от слова "кроши",
От слова "кряхти", и "крути", и "круши".
Девиз в этих матчах: "Круши, не жалей!"
Даешь королевский крохей!

Der Gedanke, ein Wort könnte auf gleich vier weitere, mit Ausnahme von "крошить" und "крушить" untereinander übrigens etymologisch nicht verwandte Wörter² zurückgehen, entspricht durchaus den zahlreichen Carrollschen Wortspielereien, stammt jedoch im konkreten Fall in Idee und Ausführung von V. Dasselbe gilt vom Vierzeiler der "Орехова Соня", einer Figur, die im Carrollschen Text fehlt und wohl von V. selbst erfunden wurde: hier wird der Name Sonja zunächst mit dem Wort "соня" ('Langschläfer') in Verbindung gebracht, und anschließend wird das russische Sprichwort "Не в свои сани не садись"³ zu "... сони не садись" umgedeutet.

Die Kunst des Wortspiels demonstriert V. auch im Lied des verrückten Hutmakers (ПЕСНЯ ШЛЯПНИКА, vgl. den englischen Phraseologismus "mad as a hatter"), der sich weigert, tollpatschigen Menschen (russ. "шляпа", also 'Hut') Hüte aufzusetzen und seine augenblickliche Situation mit dem Phraseologismus "дело в шляпе" (wörtlich: 'die Sache ist im Hut', sinngemäß: 'die Sache geht in Ordnung, ist gelungen') kommentiert. Ebenso wie sich die Frage der Maus, ob sie eine Fischmaus oder ein Mausfisch sei, durchaus im Bereich des Carrollschen Vorbilds bewegt, entspricht auch der Kommentar, den sie in bezug auf das sie umgebende Meer abgibt, der Carrollschen Materialisierung von Phraseologismen:

¹In Demurovas Übersetzung (1979) allerdings als "Королевский крокет" (a.a.O., 65).

²S. М.Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, пер. с нем. и дополнения О.Н.Трубачева, т.2, М.: Прогресс 1967, 384, 386, 388 (Stichwörter "крошить", "крутой", "крушить").

³Wörtlich: 'Setz dich nicht in einen Schlitten, der dir nicht gehört', also: 'Maße dir nicht an, wozu du nicht fähig bist'; ähnlich dem deutschen Sprichwort "Schuster, bleib bei deinem Leisten!". Zur Popularität des Sprichworts hat dessen Verwendung als Titel eines Stücks von A.Ostrovskij beigetragen.

И вдруг - это море около,
Как будто кот заплакал.

"Кот заплакал", wörtlich 'die/eine Katze hat es geweint' bedeutet 'sehr wenig', wirkt aber aus dem Munde der Maus stark verfremdend, ebenso wie der anschließende Vers "я в нем как мышь промокла", der auf die im Russischen gebräuchlichen Vergleiche "мокрый как мышь"¹, "мокрая мышь"² u.ä. zurückgeht.

Die Durchsicht der Texte, die V. für diese Schallplattenproduktion schrieb, beweist, daß V., der in ständiger Interaktion mit der Regie und den Schauspielern arbeitete, sich im Laufe der Arbeit immer stärker vom Originaltext entfernte und seiner Phantasie freien Lauf ließ. Dies wurde auch in der hier vorgenommenen Analyse deutlich, in der die Beispiele in der Reihenfolge des Vorkommens der Lieder im Hörspiel besprochen wurden. Ein Musterbeispiel dafür ist das im letzten Teil zu hörende Chanson ПЕСНЯ ОБ ОБИЖЕННОМ ВРЕМЕНИ, das eine philosophisch-poetische Skizze über das Phänomen der Zeit mit Hilfe einer sich durch das ganze Lied ziehenden, personifizierenden Metapher darstellt. Auch hier findet man zumindest zwei deutliche Bezugnahmen auf feststehendes lexikalisches Material:

Но ... плохо за часами наблюдали
счастливые.

Damit wird der durch Griboedov zum Sprichwort gewordene Vers "Счастливые часов не наблюдают"³ wiederaufgenommen und bestätigt; die Folge dieses "Nichtbeachtens" der Zeit ist allerdings bei V. eine andere - die Zeit ist beleidigt, nicht zuletzt dadurch, daß sie von den Faulen "totgeschlagen" wurde, womit V. den Phraseologismus "убивать время" aktualisiert:

Без причины Время убивали
ленивые.

Angesichts der Personifizierung der Zeit bekommen diese beiden Verse einen wesentlich stärkeren, da konkrete Bedeutung.

¹ So dokumentiert z.B. bei В.М.Огольцев, *Устойчивые сравнения русского языка*, М.: Русский язык 1984, 86.

² So bei Dal: "Все на меня, как на мокрую мышь" (*Толковый словарь...*, 3-е изд., т.2, стлб. 955).

³ Vgl. Ашукин/Ашукина, *Крылатые...*, 336, wo dieses geflügelte Wort mit dem Vers "Die Uhr schlägt keinem Glücklichen" aus Schillers *Piccolomini* (1800) in Verbindung gebracht wird. Ob Griboedov diesen Vers oder das deutsche Sprichwort "Dem Glücklichen schlägt keine Stunde" kannte, ist hier irrelevant.

Die Beobachtungen zu V.s Texten zu *Алиса в стране чудес* sollen mit einem der gelungensten Verspaare der Chansontexte, die V. diesmal Carroll selbst in den Mund legt, abgeschlossen werden:

Что остается от сказки потом,
После того, как ее рассказали?

Zwar findet auch dieser Gedanke bei Carroll kein direktes Vorbild, doch schließt er an das Bild des Cheshire-Katers an, dessen Lächeln noch in der Luft hängt, als dieser schon längst verschwunden ist.

Wie gezeigt werden konnte, entsprechen V.s Verfahren weitgehend dem Sprachwitz Carrolls, auch wenn nicht für alle Einzelfälle Entsprechungen im Hypotext, d.h. der russischen Ausgabe, nachzuweisen sind. Eine weitere Parallele betrifft das Zielpublikum: Sowohl Carrolls, wie auch V.s Text orientieren sich zunächst an Rezipienten im Kindesalter, doch fanden beide Texte in den jeweiligen Ländern auch bei Erwachsenen großen Anklang.

2.4.2.5. Das Thema Mensch-Natur anhand einiger Märchenfabeln.

Einige von V.s Texten stehen weder mit einem konkreten Text, noch mit einem bestimmten Genre direkt in Verbindung, lehnen sich jedoch in der Auswahl ihrer Figuren und v.a. der Erzählweise eng an die Textsorten Märchen und Fabel an. Was die Datierungen der Chansons dieser Gruppe betrifft, gehen die Meinungen der verschiedenen Herausgeber auseinander, sie werden jedoch meist zwischen 1967 und 1973 angesetzt.

2.4.2.5.1. ПЕСЕНКА НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ (1968).

Nicht zufällig gelangte dieses Chanson gerade unter Kindern zu besonderer Beliebtheit, auch wenn einige Facetten des Textes von Kindern nicht dekodiert werden können. Zu einem nicht unwesentlichen Teil dürfte die von V. gewählte Melodie sowie seine betont lustig-komische Vortragsweise für den Erfolg des Liedes, das ursprünglich für den Kinderfilm *Мой папа - капитан* geschrieben wurde, verantwortlich zeichnen.

Dieser erste in einer Tiermärchenform verfaßte Text erzählt, wie sich im "gelben, heißen Afrika" plötzlich eine Giraffe (жираф, masc.) in eine Antilope (антилопа, fem.) verliebte und damit auf den Widerstand ihrer Artgenossen stieß. Lediglich der Papagei verteidigt den Entschluß der Giraffe, die mit ihrer geliebten Antilope bei den Bisons Zuflucht sucht, was zur Folge hat, daß ihre gemeinsame Tochter einen Bison zum Gatten erwählt. Der Erzähler folgert, daß an der ganzen Misere nicht die Giraffe

schuld sei, sondern derjenige, welcher deren Entschluß verteidigt hatte, also der Papagei.

Der Humor entsteht aus der Überlappung sozialer Kategorien der Humangesellschaft mit der traditionellen Vorstellung einer Tierwelt, wie sie durch verschiedene Hypotexte, also vorwiegend Tiermärchen, seien es nun traditionelle (z.B. das russische Volksmärchen) oder Kunstmärchen (Čukovskij, Michalkov), angelegt ist. Tierarten werden Menschenrassen gleichgestellt, wobei vom biologischen Standpunkt Mischungen zwischen verschiedenen Tierarten kaum möglich sind, während Rassenmischung bei den Menschen eine absolut normale Erscheinung ist, auch wenn sie aus ideologischen Gründen bisweilen in Frage gestellt wird. Eben auf diese Schwierigkeiten repliziert die verliebte Giraffe, wenn es heißt:

- Что же, что рога у ней? -

Кричал жираф любовно.

Нынче в нашей фауне

Равны все пороговно.

Die hornlose Giraffe erklärt mit Hilfe des Wortspiels "пороговно", eines von V. gebildeten Neologismus (von "рог", 'Horn', als Umdeutung des in diesem Kontext gebräuchlichen "поголовно", zu "голова") die Egalität aller Gehörnten und erhält für dieses Urteil wiederum die Unterstützung des Papageis:

Жираф большой - ему видней!

Der Exodus der Giraffe zu den Bisons führt zu großer Trauer bei den Eltern der Giraffe. Hier verwendet V. ein Bild, dessen Dekodierung sich je nach Zielgruppe - Kinder oder Erwachsene - deutlich unterscheidet:

Льют жираф с жирафихой

Слезы крокодила.

Es ist anzunehmen, daß Kinder die übertragene Bedeutung des Phraseologismus "Krokodilstränen" (im Russischen üblicherweise "крокодиловы слезы") nicht kennen und diese Wendung als "große Tränen" verstehen, während Erwachsene darin die Unaufrichtigkeit der Trauer der ("rassistisch" eingestellten) Eltern heraushören. Schließlich heiratet die Tochter der Giraffen einen Bison und verstärkt so das Unglück der Eltern. Der Erzähler enthält sich einer abschließenden Stellungnahme, formuliert keine Moral, sondern schiebt - ironisch-distanzierend - die Schuld an der Geschichte dem Papagei zu, um den Kindern ein "offenes Kunstwerk" und damit die Möglichkeit eigener kreativer Interpretation zu bieten.

Am Rande sei vermerkt, daß in diesem Text einige polystilistische Elemente vorkommen, die für die Rezeption durch Erwachsene bestimmt sind: In Strophe 1 heißt es über Afrika "в центральной ее части / Как-

то вдруг *вне графика*", womit eine moderne Lexik verwendet wird, die zum Märchenstil in leicht erkennbarem Kontrast steht. Giraffen werden die Wörter "фауна" und "остолоп", sowie das Wortspiel "пороговно" in den Mund gelegt, was neben der Prostorečie-Form "у ней" eine doppelte Abweichung (in zwei konträre Richtungen) vom neutralen, bzw. erwarteten Märchenstil darstellt.

2.4.2.5.2. МАНГУСТЫ (1971).

Dies ist der in seiner inhaltlichen Struktur einfachste Text dieser Gruppe. Er erzählt vom Bemühen des Menschen, sich von der Bedrohung durch Schlangen mit Hilfe der Mangusten, bzw. Mungos (afro-asiatischer Wildkatzen) zu befreien. Als diese mit großem Eifer den Großteil der Schlangen vernichtet haben, macht sich der Mensch über die Mangusten her und vernichtet zu deren Verwunderung diese. Als wiederum Schlangen auftauchen, ruft der Mensch ein weiteres Mal Mangusten zu Hilfe.

Dieser an die Gattungsart der Fabel angelehnte Text zeigt bereits einige Charakteristika späterer Märchenparodien. Dies betrifft zunächst das manifeste Vorhandensein eines kommentierenden Erzählers, wie z.B. in den Versen "Приготовьтесь, сейчас будет грустно" (4,1) und in den Schlußversen der vorletzten¹ Strophe:

Вот за это им вышла награда
От расчетливых умных людей.
Видно, люди не могут без яда,
Ну, а значит - не могут без змей.

Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß V. bewußt darauf verzichtete, diese Beurteilung eindeutig der davor sprechenden Figur (der alten Manguste) oder dem Sprecher zuzuweisen.

Weiters verwendet V. auch hier sprachliche und außersprachliche Elemente der Gegenwart, die im Fabelkontext verfremdend wirken. Die Mangusten gingen "без отгулов и без выходных" auf die Jagd, wobei insbesondere der Ausdruck "отгул" ('das Abfeiern von Überstunden') einen Sowjetismus darstellt. Die Mangusten befehlen ihren Patrouillen ("патрулям"), harmlose Schlangen zu ignorieren ("игнорировать") und die Zahl der giftigen auf Null zu bringen ("сводить ядовитых к нулям"). Sämtliche zitierte Ausdrücke reflektieren einerseits eine moderne Sprachverwendung und parodieren im letzteren Fall den russischen Kanzleisprachenstil.

¹In einigen Aufnahmen wird die erste Strophe am Ende nicht wiederholt und das Chanson endet mit dieser Strophe.

Während die Moral der Fabel in der oben zitierten Strophe inkludiert ist und etwa besagt, daß der Mensch sich die Welt allzu anthropozentrisch "untertan macht" (Hypotextualität zur Genesis?) und aus seinen Fehlern nichts lernt, bietet die Wiederholung der ersten Strophe am Ende des Textes eine zusätzliche Aussage, die an das von V. an anderen Stellen oft zitierte "Märchen vom weißen Stier" ("сказка про белого бычка"), das Synonym für eine endlose Geschichte, erinnert: Alles wiederhole sich, der Mensch lerne nichts aus der Geschichte. Ein weiteres hypotextuelles Moment, das die oben formulierte Vermutung einer Beziehung zum Alten Testament bestärkt, ist die Tatsache, daß der Mensch versucht, (giftige) Schlangen, also das biblische Symbol des Bösen, zu vernichten.

2.4.2.5.3. БЕЛЫЙ СЛОН (1972).

Dieses, für den Film *Земля Санникова* geschriebene Lied ist an der Schnittstelle dreier Gattungsarten, des Märchens, der Fabel und eines epischen Genres (Ballade) situiert. Zu Beginn verwendet V. die häufige Initialformel russischer Märchen "Жили-были...", entfernt sich jedoch durch die Einführung eines naiven, zeitgenössischen, hinterfragenden Erzählers von diesem Genre. Im Folgenden berichtet der Erzähler von einem weißen Elefanten, der ihm vom indischen Herrscher geschenkt wurde. Die beiden schließen Freundschaft und wandern gemeinsam durch Indien, bis sie sich schließlich im Gestrüpp des Ganges verirren und so einander verlieren. Zum Trost schenkt der indische Herrscher dem Erzähler eine elfenbeinerne Stockgriffverzierung in Form eines Elefanten.

Eines der Themen des Chansons ist der naive Blick eines Menschen auf Tiere. Bereits als ihm der Herrscher den Elefanten schenkt, fragt er nach dem Zweck dieses Tieres und bekommt die konkret wie figurativ dekodierbare Antwort, im Elefanten befinde sich ein großes Herz ("В слоне - большое сердце"). Während im Chanson МАНГУСТЫ die Welt anthropozentrisch geschildert wurde, ordnet sich hier der Mensch dem Tier unter und verzichtet in der abschließenden Strophe auf die Dienste des Elefanten (Zitat s. u.), eine Konzession, die angesichts der Tatsache, daß weiße Elefanten, zumindest in der abendländischen Welt, der Inbegriff von etwas Luxuriösem (Zwecklosem, aber doch Wertvollem) sind, vom Autor implizit in Frage gestellt wird.

Auch dieser Text lebt neben seinen hypotextuellen Bezügen von einer Reihe von punktuellen transtextuellen Verfahren. In Vers 1,3 ("Слоны слонялись в джунглях без маршрута") wird die (Volks-)Etymologie der (scheinbaren) *figura etymologica* "слонять слоны"¹, etwa 'ziellos

¹Vgl. М.Фасмер, *Этимологический словарь...*, т.3, 674.

umherschlendern', einer transitiven Wendung, sowie dessen Synonym "слоном слоняться", aktiviert und auf die Elefanten als *agens* rückbezogen. Die Farbe des Elefanten bzw. - wie sich herausstellt - der Elefant(in) wird mit folgendem Calembour kommentiert:

Средь своих собратьев серых белый слон
 Был, конечно, белою вороной.

Die Gleichsetzung des weißen Elefanten mit einer weißen Krähe, was dem dt. "schwarzen Schaf" entspricht, wirkt angesichts der Größenunterschiede zwischen Krähen und Elefanten besonders komisch. Das Vorhandensein der folgenden beiden Varianten von Strophe 5 legt Assoziationen mit einem weiteren Phraseologismus nahe:

И, бывало, шли мы петь под чей-нибудь балкон, -
 Дамы так и прыгали из спален.
 Надо вам сказать, что этот белый слон
 Был необычайно музыкален.

Im Manuskript heißt es - inhaltlich anders gelagert, doch funktional synonym -:

Ну, как мы пели с ним дуэтом, в унисон!
 В те минуты слон бывал печален,
 Потому что идеальным слухом обладал мой слон
 И грустил, что я немусикален.

In beiden Varianten steht im Hintergrund die verbreitete Wendung "слон наступил (кому) на ухо", 'jemand ist unmusikalisch', die hier zwar nicht aktualisiert wird, die aber möglicherweise bei der Entstehung der Strophe Pate stand und auch bei der Rezeption reaktualisiert werden kann.

Auffällig ist auch die Abschlußstrophe, in der sich der Erzähler auf einen weit verbreiteten Aberglauben, wonach Elefanten Glück bringen¹, beruft, um diesen seinem Verhalten entgegenzustellen:

Говорят, что семь слонов иметь - хороший тон,
 На шкафу, как средство от напасти...
 Пусть гуляет лучшей в белом стаде белый слон,
 Пусть он лучше не приносит счастья!

Durch dieses, im Kontext des Liedes doch überraschende Zitieren einer im Volk verbreiteten Meinung wird in den Text eine folkloristische Dimension eingebracht, die das Spannungsverhältnis Märchen - Fabel - episches Genre ein weiteres Mal auf den Plan bringt.

¹Man sieht auch heute noch, in Europa wie vor allem in Rußland, auf Kommoden, Kredenzen oder Schränken von Wohnungen vornehmlich einfacherer, wenig gebildeter Leute mehrere (in Rußland zumeist sieben) Marmor- oder Elfenbeinelefanten.

2.4.2.5.4. ЗАПОВЕДНИК (1972).

In diesem Text zeichnet V. eine absurde Vision zum selben Thema, dem Verhältnis des Menschen zum Tier, bzw. hier umgekehrt, der Tiere gegenüber den mordenden Menschen. Die Tiere führen die Jagd der Menschen *ad absurdum*, indem sie sich freiwillig den Jägern (resp. Fischern) stellen. Die wilden Tiere zerreißen ihr Fell auf der Brust und werfen sich hin, die Fische beißen freiwillig an, die Gänse fasten freiwillig, damit man ihnen am Abend einen Apfel einnähen könne, Pelztiere tappen freiwillig in die Fallen, um in Valuten verwandelt zu werden. In der abschließenden Strophenperiode stellt der Erzähler die Frage "мирно - зачем же стрелять?" und schlägt vor, den Jägern eine weiße Schürze und Aufschriften "Schlage nicht, bring nicht um!" umzuhängen. Schließlich folgt eine Reflexion über die Bezeichnung "заповедник" ('Tierreservat, Nationalpark'):

Все это вместе зовут заповедник.

Заповедь только одна: "Не убий!"

Diese Abschlußverse stellen das Wort "заповедник" mit dem vom selben Stamm gebildeten, jedoch semantisch anders gelagerten Wort "заповедь" ('Gebot') in Verbindung und geben der im Text entwickelten positiven Utopie einer gewaltfreien Koexistenz zwischen Mensch und Tier eine neue, religiöse Dimension, die im zweiten der zitierten Verse expliziert wird. Die immer länger werdenden Refrainstrophen erinnern auf Grund ihrer poetisch intensiven Organisation (vgl. die lautlichen und syntaktischen Rekurrenzen in den Versen "Сколько их в куцах/ Сколько их в чашах/ Ревом ревущих/ Рыком рычащих/ Сколько бегущих./ Сколько лежащих...") an religiöse Kulttexte und erfüllen so die Funktion, dem Hörer die Identifikation mit dem Schicksal der den Menschen ausgelieferten Tieren zu ermöglichen.

In jeder Strophenperiode wird die utopisch konstruierte Märchenwelt durch die Verwendung von Phraseologismen in neuem Kontext verfremdet: Über die Tiere heißt es, sie "zerreißen die Felle auf der Brust, wie Hemden", wodurch das Bild des betrunkenen Russen evoziert wird, der, sei es aus Verzweiflung, sei es aus anderen Gründen, sein (letztes) Hemd auf der Brust zerreißt (vgl. "рвать рубаху на груди"). Über die Fische heißt es, ihnen reiche "das Meer bis zu den Kiemen" ("море по жабры"), was die Wendung "море по колено" (wörtlich: 'das Meer reicht bis zum Knie', also 'sich vor nichts fürchten') variiert. Für die Gänse verwendet V. das Bild der mit Äpfeln gefüllten, gebratenen Gänse, während es über die pelztragenden Tiere heißt: "(пушнина) рвется из кожи вон", 'sie streben (fahren) aus der Haut/dem Leder hinaus'. Indem der

Text so den Phraseologismus "из кожи вон лезть", 'sich sehr bemühen' variiert, kritisiert er gleichzeitig die Ledergewinnung durch das Töten zahlreicher Tiere.

2.4.2.6. Ein möglicher Hypotext für Vysockijs Märchenparodien: Cvetaevas *Царь-девица*.

Hier soll in hypothetischer Form die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen V.s Märchenparodien, insbesondere den Chansons ЛУКОМРЬЕ und ЯРМАРКА, und dem 1920 entstandenen Poem *Царь-девица* von Marina Cvetaeva beleuchtet werden, wobei weniger ein möglicher direkter Einfluß Cvetaevas auf V., als vielmehr strukturelle Gemeinsamkeiten der V.schen Märchenparodien mit Cvetaevas Poem untersucht werden sollen. Die Frage, ob V. das (1965 in der Sowjetunion wieder erschienene¹) Poem kannte und, wenn ja, sich von Cvetaevas verfremdenden Verfahren beeinflussen ließ, kann nicht beantwortet werden; wohl aber kann die Frage nach der Herstellung von Bezügen im Text bzw. bei der Rezeption gestellt werden.

Der Text Cvetaevas bezieht sich auf zwei Varianten des russischen Volksmärchens "Царь-девица", insbesondere auf den ersten Teil des Märchens.² Wie V. läßt auch Cvetaeva die Handlungsstruktur ihres Hypotexts (des Volksmärchens) weitgehend intakt, führt jedoch zwei neue Figuren ein - den Wind und den trunksüchtigen Zaren. Sie hyperbolisiert die Car'-devica, und stellt ihr als Gegenpol den Carevič als passiv, erniedrigt und verkleinert gegenüber.

Ein erstes auffälliges Moment, das den Text Cvetaevas mit den Parodien V.s verbindet, ist der Alkohol. Bereits in der ersten Strophe des Poems wird der Zar in diesem Kontext vorgestellt:

Морда тыквой, живот шаром, дышит - терем дрожит,
От усов-то перегаром на сто верст округ разит.

Die Frage nach alkoholischen Getränken quält Cvetaevas Zaren auch am Beginn der zweiten Nacht:

Сидит Царь в нутре земном, ус мокрый шипет,
Озирается кругом - чего бы выпить?

¹Марина Цветаева, *Избранные произведения*, М.-Л.: Сов. писатель 1965 (Библ. поэта, 2-е изд.), 341-435.

²Eine kurze Charakteristik des Poems und die Analyse einiger Verfahren findet man in Анна Саакянц, *Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910-1922)*, М.: Сов. пис. 1986, 242-250. Eine ausführlichere semiotische Analyse der Mythologie Cvetaevas bietet Jerzy Faryno in seinem Buch *Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-девица" - "Перулочка")*, Wien 1985 (=Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 18), 111-256.

Уж питб-питб, - полцарства прбпито !
 А все как быдто чегой-то не дбпито.

Mit demselben Wort "перегар" beschreibt V. die Folgen, die sich daraus ergeben, daß der Kater des Lukomor'e sein Honorar versäuft:

Как-то раз за божий дар
 Получил он гонорар, -
 В Лукоморье перегар

на гектар!

Während Cvetaeva ihren Stoff jedoch mit Hilfe von Elementen aus der Volkssprache ("как быдто", "чегой-то") und Folklore transformiert ("сто верст", "питб-питб"), verfremdet V. die Märchenwelt durch eine Aktualisierung des Stoffes - "гектар" und "гонорар" sind Begriffe, die dem traditionellen Volksmärchen oder auch dem Kunstmärchen des XIX. Jahrhunderts fremd sind -, er aktualisiert und verstärkt durch diese Abweichungen insgesamt die Stilistik seiner Märchenpersiflage.

Auch die Funktion des Trinkens unterscheidet sich in den beiden Texten bzw. Textgruppen: Der trinkende Zar Cvetaevas ist ein integraler Bestandteil der russischen Volkskultur, während V.s Figuren eher die sowjetische Art des Alkoholismus repräsentieren: Der Musterschütze fordert ein Faß Portwein ("В королевстве..."), also ein, wie schon erwähnt, typisch sowjetisches Getränk, der Waldgeist droht, seinen Meisel zu verkaufen ("Лукоморья больше нет..."), und auch die immer wieder auftauchenden Bezeichnungen "запой" und "перепой" charakterisieren eher die moderne Trinkkultur, als die Märchenwelt.

Eine Gemeinsamkeit zwischen Cvetaeva und V. ist die Wahl von dem Märchen fremden Lexemen. Dies betrifft z.B. das Wort "бабы" als grobe Bezeichnung für Frauen, die Cvetaeva der "Царь-девица" in den Mund legt. "Баб не любишь? Драк не любишь?" wendet sich diese an den Carevič, der in der dritten Nacht zugibt, in dieser Hinsicht völlig unerfahren zu sein:

Никогда, сойдясь межкою,
 Навзничь девки не бросал,
 Да не то что там с чужою -
 Вовсе с бабами не спал.

Eine derartige Offenheit in der Behandlung des sexuellen Bereichs vermissen wir allerdings bei V. - hier sind die (ebenfalls verfremdenden) Konflikte zwischen den Figuren auf der Ebene eines stark sowjetisierten Alltags situiert. Zwar findet man das Lexem "баба" bei V. selten (so bezeichnet der Waldgeist die Hexen als "глупые бабы"), dies erklärt sich jedoch durch die weitgehende Abwesenheit von weiblichen Figuren in der das weibliche Geschlecht geringschätzenden, vorwiegend männlichen

Märchenwelt V.s. Die Nixe wird zur Hure degradiert ("Лукоморья больше нет..."), die Königstochter wird zugunsten eines Fasses Portwein verschmäht ("В королевстве..."), und Frauen werden allgemein als Eigentum der Männerwelt angesehen ("А еще на наших женщин/ позарился!", НЕЧИСТЬ). Ein anderes, genrefremdes Lexem ist das Schimpfwort "тля" (wörtl. 'die Blattlaus'), das sowohl Cvetaeva ("Что ты тля - да на моем сапожке?") wie auch V. ("Ты жалеешь мне рубля -/ ах ты тля!", "Лукоморья больше нет...") einsetzen. Beide Autoren verwenden die ironische Bezeichnung bzw. Anrede "дядька" (bei Cvetaeva: "Нут уж, дядька, не до сна тут!", bei V. z.B. "дядька ихний сделал сруб"), wenn auch in unterschiedlicher Funktion.

Beiden Texten gemeinsam ist auch die Herstellung eines neuen, komplex transformierten und vom Hypotext grundsätzlich unterschiedlichen Textes, welcher sich in die poetische Welt des transformierenden Autors einfügt. Cvetaevas Figuren genügen sich jedoch selbst; wie sie selbst 1923 vermerkt, liebt "ihr Jüngling" niemanden, außer seiner Gusli, er ist, wie Cvetaeva selbst von sich behauptet, durch und durch russisch. Wie Pasternak vermerkte, haben wir es bei den Figuren des Poems mit "menschlichen Seelen" zu tun, frei von Romantik und Operettenkitsch.¹

V.s Figuren sind, im Gegensatz dazu, in der heutigen Welt verhaftet, und eben aus diesem Kontrast der Märchenwelt zur sowjetischen Gegenwart resultiert die Aussage und der Humor der Texte. Die Parallelen zu Cvetaevas Poem sind zwar auffällig, doch funktional unterschiedlich gelagert - dem Barden, dessen Text sofort und in der direkten Kommunikationssituation wirken muß, geht es mehr um den unmittelbaren Effekt seiner punktuell eingesetzten Verfahren.

2.4.3. DIALOG MIT DER TRADITION: DAS CHANSON ПАМЯТНИК UND SEIN BEZUG ZUM PUŠKINSCHEN MODELL.

2.4.3.1. Der Text.

Im Mai 1973 schrieb V. das Gedicht ПАМЯТНИК, einen jener seltenen Texte, von denen auch eine vom Autor gesprochene (rezitierte) Tonaufnahme erhalten ist.² Die beiden gesungenen Fassungen sind nahezu identisch, mit Ausnahme des letzten Teils der letzten Strophenperiode (C4: "И паденье меня.."), der in der späteren Aufnahme fehlt.

¹Vgl. Анна Саакянц, *Марина Цветаева. Страницы ...*, 246.

²Weitere von V. rezitierte Texte sind: "Мы верные, испытанные кони...", НА СМЕРТЬ ШУКШИНА.

Als Titel ist neben ПАМЯТНИК auch МОНУМЕНТ überliefert. Formal gliedert sich das Gedicht in vier Strophenperioden zu je 2 Sechszeilern (A,B) und einem Achtzeiler (C). Typ A und B bestehen aus 3A, Typ C aus abwechselnd 3A und 2T. Das Reimschema ist A:ABcABc, B: DEfDEf, C: GEGEHIHI; es überwiegen also weibliche Reime in paariger oder kreuzweiser Anordnung.

Mit der Wahl des seltenen 3A als vorherrschendem rhythmischen Muster schließt V. an Dichter wie Nekrasov, Fet und Mej an, die diesen Typus anhand lyrischer Texte sowie volkstümlicher und satirischer Gedichte in der russischen Dichtung heimisch machten.¹ Der Gegenpol in den geraden Versen von Strophen typ C in Form von 2T (mit weiblicher Klausel) findet in der Tradition kaum Vorbilder und hebt sich durch seine Kürze und den Kontrast zur dreisilbigen Grundstruktur des Gedichtes umso stärker ab.

2.4.3.2. Inhalt.

Der Text erzählt von der Warte eines verstorbenen, stark autobiographischen Ich-Erzählers aus die Behandlung des Toten durch seine Verwandten und die Gesellschaft. Strophenperiode 1 schildert die Errichtung eines Denkmals für den Verstorbenen, an dem eine Achillesferse angebracht wird. In C1 (Strophen typ C = Kommentar des Ich-Erzählers) wird geschildert, wie der Leichnam in das Grab eingezwängt wird, was der Erzähler mit dem Vers

Я не знал, что подвергнусь суженью
После смерти

ausdrückt. Diese beiden Verse, sowie die rhetorische Frage am Ende von C3 (s.u.) fassen das Thema des Gedichts zusammen.

Die zweite Strophenperiode schildert das Abnehmen einer Totenmaske auf Initiative der "umsichtigen Familienmitglieder", wobei dem toten Künstler die "asiatischen Backenknochen" abgeschliffen werden. Der Dichter fühlt sich nun "toter als alle Toten" ("всех мертвых мертвей", B2,6) und leidet darunter, daß der Sargtischler ihn, an den man zu Lebzeiten nie ein gewöhnliches Maß angelegt habe, mit einem gewöhnlichen Holzmaß mißt.

Die dritte Strophenperiode schildert die ein Jahr nach dem fiktiven Tod der Ich-Figur stattfindende Enthüllung des Denkmals unter den Klängen seiner "durch Verzweiflung zerrissenen" Stimme, die mit Unterstützung der Technik in ein "angenehmes Falsett" verwandelt wird. In C3 fragt der

¹Vgl. МЛ.Гаспаров, *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика*, М.: Наука 1984, 172.

kommentierende Ich-Erzähler, ob die Nachwelt seiner ausgerechnet in dieser Form bedürfe ("Неужели такой я вам нужен после смерти?").

In der vierten Strophenperiode verwandelt sich die Ich-Figur in die Figur des Komturen aus Puškins *Каменный гость*, befreit sich von ihrer Versteinerung und ruft der verdutzten Menge "Похоже - живой" zu. Diesen befreienden Schritt kommentiert der Erzähler in jener widersprüchlichen abschließenden Strophe, die in der letzten Aufnahme fehlt, mit der Feststellung, diese Flucht habe ihn zwar physisch gebrochen, doch nicht zum Verschwinden gebracht. Der Künstler habe es nicht geschafft, heimlich und leise ("шито-крыто") zu leben, sondern sei im Angesicht des ganzen Volkes "aus [seinem] Granit" gestiegen ("ушел/ всенародно из гранита").

2.4.3.3. Aussage des Texts.

Indem V. sein mögliches posthumes Schicksal literarisch evoziert, klagt er die Einstellung an, mit der die offizielle Öffentlichkeit zu Lebzeiten auf sein Werk reagierte und weist diese dadurch auf die Notwendigkeit der Vermeidung von Fehlern in ihrer Haltung dem Dichter gegenüber hin. Gleichzeitig stellt er seine eigene Position eines Andersdenkenden, eines Individualisten klar, der um das Schicksal der ihn umgebenden Gesellschaft besorgt ist (vgl. "мой отчаяньем сорванный голос"). V. stellt sich in seinem konkretisierten Denkmal als Achilles dar, um durch das ebenfalls konkretisierte Bild der Achillesferse auf die Gefahr einer posthumen Verwundbarkeit des zu Lebzeiten mutigen und eigenwilligen Dichters aufmerksam zu machen, ein Schicksal, das bereits vielen sowjetischen Dichtern vor ihm widerfahren war und vor allem seit dem Beginn der Perestrojka widerfährt.

2.4.3.4. Beziehung zu den Vorbildern.

Von den zahlreichen Horaz-Imitationen in der russischen Literatur (u.a. Lomonosov, Kapnist, Deržavin, Puškin, Brjusov)¹ ist heute nur noch diejenige von Puškin bekannt, und es ist anzunehmen, daß auch V. von der von Horaz herrührenden Tradition nur dank dieser Quelle wußte. Während jedoch Horaz und auch Puškin mit dem Denkmal die dichterische Leistung meinen und Puškin das Denkmal, das er sich setzte, aus-

¹Bei М.Р.Алексеев, *Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг..."*, Л.: Наука 1967, 244-271, werden 18 Fassungen wiedergegeben. Zur entsprechenden Tradition siehe diese Monographie sowie Rolf-Dietrich Keil, "Zur Deutung von Puškins 'Pamjatnik'", *Welt der Slawen*, VI.1961, 174-220.

drücklich 'nicht von Hand geschaffen' ("нерукотворный")¹ nennt, spricht V. von einem konkreten Denkmal, das nach seinem Tod von anderen Menschen errichtet wird und das der Dichter ablehnt - eben deshalb kommt es am Schluß des V.schen Textes zu einer Identifikation und einer anschließenden Zerstörung des Denkmals durch den revoltierenden Dichter. Während also bei Horaz das Denkmal "ewiger als Erz" ("aere perennius") ist und bei Puškin die Seele des Dichters in der Lyra überlebt, ist das Denkmal V.s ein von Menschen für den Dichter gegen dessen Willen geschaffenes und daher von diesem auch leicht zu zerstörendes Produkt. Puškin läßt sich auf den Streit mit dem Pöbel nicht ein (vgl. den Abschlußvers des Puškinschen Gedichts: "И не оспаривай глупца"), er ist überzeugt, nach seinem Tod bei allen Völkerschaften Rußlands einen seine jetzige Bekanntheit weit übertreffenden Ruhm zu erwerben. Demgegenüber ist der Dichter bei V. auch noch nach seinem Tod gezwungen, der Falsifizierung seines Werks durch die Macht und wohl auch durch den von Puškin genannten "глупец", also jemanden, der seine Kunst nicht versteht², entgegenzuwirken.

Was hat also der Puškinsche Text mit jenem V.s gemeinsam, inwiefern stehen die beiden zueinander in Beziehung? Es ist zunächst der Titel, der beide Werke in eine gemeinsame Tradition einbettet und so eine gewisse Erwartungshaltung bei der Rezeption bewirkt: hier hat der Autor sein Vermächtnis formuliert, auch wenn der Text V.s in dessen Werk keineswegs der einzige ist, der auf die jenseitige Welt hinweist (vgl. insbes. die Jenseitsvision in РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ, bzw. eine weniger ernsthafte Version in МОИ ПОХОРОНА). Außerdem formulieren beide Texte eine Bestätigung bzw. Fortsetzung der irdischen Bestrebungen der Dichter für die Zeit nach ihrem Tod: Puškin möchte seine Freiheitsbestrebungen gewürdigt sehen, V. möchte auch im Tode weiterhin der unbequeme Individualist sein, der nicht mit üblichen Maßstäben zu messen ist.

Gemeinsam ist den Texten auch der Bezug zur Realität, der die beiden Dichter als Propheten ausweist: Puškin ist heute in fast alle Sprachen der Welt übersetzt und wird für seine Freiheitsliebe geschätzt (Strophen 3-4), und auch V. erging es bald nach seinem Tod ähnlich, wie er es im Gedicht voraussah: er wurde mit all seinen Widersprüchen von eben jenen Vertretern der Sowjetmacht integriert, die ihm zu Lebzeiten das Dasein mit allen Mitteln erschwert hatten. Ein übereinstimmend als geschmacklos

¹S. dazu R.-D. Keil, "Нерукотворный - Zur geistigen Geschichte eines Wortes", in: *Studien zur Literatur und Aufklärung*, Gießen 1978, (=Beitr. zur Gesch. und Lit. bei den Slawen, Bd 13), 269-317.

²Wie Keil überzeugend darlegt, handelt es sich beim Ausdruck "глупец" um einen Topos, der etwa mit "Kunstbanause" wiederzugeben ist ("Zur Deutung...", 204).

empfundenes Denkmal ziert - mit Zustimmung seiner wenig kunstverständigen Eltern - sein Grab, seine Chansons klingen, teilweise säuberlich von unerwünschten Geräuschen gereinigt, auf in Millionenaufgaben in Ost und West gepreßten Platten, und seine Texte waren dabei, sogar in sowjetische Schulchrestomathien Eingang zu finden. War es eine derartige posthume "Integration des Widerspruchs [Vysockij]" (H. Marcuse), die V. in diesem Gedicht befürchtete?

Durch das auch im Gedicht ПАМЯТНИК vorhandene, V.s Werk insgesamt durchziehende Verfahren der erniedrigenden Konkretisierung literarischer Motive wird die Beziehung zum Puškinschen Vorbild, auf das der Text lediglich in seinem Titel konkret anspielt, verstärkt. Das erwähnte Verfahren wird im Text nicht nur in bezug auf das Bild des Denkmals, sondern auch in bezug auf sprachliche Bilder angewandt: so wird innerhalb einer einzigen Strophe (C1) die Wendung "косая сажень в плечах" konkretisiert, sowie das vor allem in übertragener Bedeutung verwendete Substantiv "(привычные) рамки" in seiner ursprünglichen, konkreten Bedeutung gebraucht. In C2 wird die Wendung "подходить к кому/чему-либо с ... меркой" konkretisiert - es handelt sich um den Meßstab des Sargischlers -, während in C3 der umgekehrte Vorgang eintritt: "Неужели такой я вам нужен после смерти?" bezieht sich zunächst auf den Leichnam, von dem das Leichentuch heruntergezogen wurde, und erst in weiterer Folge auf das Werk des Autors, das die Machthaber nun nach dem Tod des Dichters für ihre Zwecke zu mißbrauchen gedenken.

Eine weitere Ähnlichkeit, die zwar punktuell keineswegs eindeutig mit dem Hypertext in Verbindung zu bringen ist, global jedoch mit diesem assoziiert werden kann, ist der soziale und dennoch optimistische Schluß des Textes:

Не сумел я, как было угодно -

Шито-крыто.

Я, напротив, ушел всенародно

Из гранита.

Zwei Elemente lassen aufhorchen: Auch Puškins Text ist optimistisch, und auch Puškin bezieht sich auf das Volk ("и долго буду тем любезен я народу"), freilich wesentlich direkter und expliziter, als sich dies V. nach dem jahrzehntelangen Mißbrauch dieses Wortes durch die bolschewistische Propaganda erlauben kann. V. spielt offensichtlich auch mit den beiden Bedeutungen des Adverbs "всенародно", der alten ('für alle sichtbar, öffentlich') und der neuen, ideologisierten ('dem ganzen Volk gehörig'). Um das semantische Gewicht des Wortes zugunsten der traditionellen Bedeutung ausfallen zu lassen, stellt er ihm den Ausdruck "шито-крыто" ('heimlich') gegenüber. Außerdem enthält die letzte Strophe

einen Gedanken, der dem Puškinschen Schlußvers "и не оспоривай глупца" nahekommt:

И паденье меня и согнуло,
И сломало,
Но торчат мои острые скулы
Изметалла.

Mit seinem Versuch der Befreiung (A4, B4) hat der Dichter also Schiffbruch erlitten - er wurde "gebogen und gebrochen"; es hat demnach keinen Sinn, sich gegen die Entscheidungen derjenigen zu wehren, die nichts von der Kunst verstehen ("глупцы!"). Die Handlungen der Personen, die feierlich das Denkmal des Dichters eröffnen, kommen jener "хвала и клевета" gleich, die Puškin gleichgültig hinzunehmen empfindet.

Die Lexik des Textes evoziert, vor allem in den Strophentypen A und B, die Welt der Bildhauerei und des Denkmals, wenn auch das Wort "памятник" vermieden wird: "пьедестал", "постамент", "гранитного мяса", "слоем цемента", "с гипса вчистую стесали", "поверхность на слепке лоснилась", "крепко сбитый, литой монумент", "осыпались камни", "из гранита". Dadurch wird der Bezug zum Puškinschen Vorbild - und nur dieses ist im Bewußtsein des sowjetischen Rezipienten präsent - implizit aktiviert. Daß V. offensichtlich einen deutlichen Hinweis auf diesen Bezug vermeidet, kann man auch an der Wahl des Metrums erkennen: während Puškin 5- und 4füßige Jamben wählte, entscheidet sich V. für das bei ihm seltene Versmaß der Anapäste, die er nur in Strophentyp C durch interkalierte 2füßige Trochäen unterbricht, um seinen Widerstand gegen das posthume, unfreiwillige Dichterschicksal zu unterstreichen.

Wie gezeigt werden sollte, weisen die beiden analysierten, durch einen gemeinsamen Titel verbundenen Texte wesentlich mehr Gemeinsamkeiten auf, als dies auf den ersten Blick vermutet werden konnte. Eine noch genauere Untersuchung würde sicherlich weitere Verbindungen zutage fördern, doch würde dadurch auch ein gewisses Maß an Spekulation unvermeidlich werden. Ich glaube jedoch feststellen zu können, daß sowohl in bezug auf die Intention des Autors wie auch auf die Rezeption des Textes die geschilderten Verbindungen einer realen Basis entspringen.

2.4.4. NEUINTERPRETATION VON MYTHEN.

2.4.4.1. ПЕСНЯ О ВЕЩЕЙ КАССАНДРЕ (1967).

Dieses frühe Lied erzählt in den vier Strophen, deren letzte nicht auf allen Aufnahmen vorhanden ist, die Geschichte der weisen Seherin Kas-

sandra, der von den Bewohnern Trojas kein Glauben geschenkt wurde, "sonst könnte Troja noch heute stehen" (A1,4). Nach der Katastrophe mit dem trojanischen Pferd richtet sich der Volkszorn der Trojaner in der Sicht des Erzählers gegen Cassandra, doch wird die Abrechnung des Volkes mit Cassandra durch "einen Griechen" verhindert, der sich ihrer als Sieger bemächtigt und sie keineswegs im Hinblick auf ihre hellseherischen Fähigkeiten benützt (A4,3-4).

In der nach jeder Strophe gesungenen Refrainstrophe spricht der Erzähler davon, daß Hellscher und Augenzeugen zu allen Zeiten auf den Scheiterhaufen der Geschichte geendet hätten.

Der Eingriff in die hypotextuelle Vorlage hält sich hier noch in Grenzen; lediglich das Motiv der intendierten Volksrache entspringt der Feder V.s. Der vom Erzähler als "какой-то грек" apostrophierte Mann, der Cassandra "wie ein einfacher und unersättlicher Sieger" benützt ("начал пользоваться ей [...]"), hat ein historisches Vorbild - es ist Ajax, der Cassandra im Palast der Pallas Athene vergewaltigte. Verfremdend ist lediglich die Sicht des Sprechers, der explizit suggeriert, man könne Cassandra auch in ihrer ursprünglichen Funktion als Weissagerin der Wahrheit ausnützen (A4,3). Damit stellt der Erzähler den Sinn der Bestrafung Kassandras durch Apollo, der sie dazu verdammt, immer die Wahrheit zu erkennen und nie Gehör zu finden, in Frage und dialogisiert so mit dem Mythos insgesamt.

Die im Chanson präsente unwesentliche Variierung des mythologischen Stoffes und seine Bereicherung durch die geschilderten Facetten dürften allein wohl kaum den Ausschlag für die Wahl des Themas gegeben haben. Nicht in *Cassandra ad usum delphini*, sondern in der Frage "Kassandra und wir" dürfte der Schlüssel des Chansons zu suchen sein, und die eindringliche und praktisch unvariierte, viermalige Darbietung der Refrainstrophe mit der Wiederholung von deren letztem Vers scheint diese Vermutung zu bestätigen. V. ist daran gelegen, unter Bezugnahme auf einen neutralen Hypotext eine allgemeingültige Wahrheit einer breiten Masse zu unterbreiten, nämlich jene, daß die Wahrheit nicht nur nicht gehört, sondern außerdem noch bestraft wird. Und es liegt auf der Hand, daß er sich selbst, ähnlich wie es Christa Wolf auf einer anderen Ebene tut, mit dieser Rolle des Wahrheitskünders identifiziert.

2.4.4.2. НИТЬ АРИАДНЫ (1973).

Dieser Text besteht aus vier Mal zwei Strophen des Typs A und B und einer abschließenden Strophe des Typs B. Formal gesehen unterscheiden sich die beiden Typen weniger in metrischer Hinsicht - es finden ausschließlich daktylische Metren Verwendung - als in strophischer:

Strophentyp A besteht aus 8 Versen mit abwechselnd 4D und 2D bei fakultativer Zäsur in den 4füßigen Versen, während Typ B aus 10 Versen mit dem metrischen Schema 4D, 4D, 2D, 2D, 2D, 4D, 4D, 2D, 2D, 2D besteht und in fast allen Fällen die Cäsur der vierfüßigen Verse zu einer (Binnen-)Reimstelle umfunktioniert. Auch das Reimschema des Strophentyps B schafft den Eindruck von dessen stärkerer Poetisierung im Vergleich zu Typ A: A-B, A-B, c, c, d, E-F, E-F, G, G, H, bei Fakultativität der Binnenreime A und E.

Dies findet im Inhalt des Textes eine Bestätigung: In Typ A referiert V. in seiner üblichen vulgarisierenden Manier den Theseus-Ariadne-Mythos, während er in Typ B das Schicksal des lyrischen Ich diesem gegenüberstellt. So reflektiert der Typ B auch vom Inhalt her jene Textpassagen, mit denen sich der Dichter eher identifiziert, an deren Aussage ihm mehr gelegen ist, vorausgesetzt, man postuliert eine gewisse Nähe des Autors zum lyrischen Ich.

In A1 referiert V. den Kern des Mythos: die Königstochter habe dem ins Labyrinth gelangten Jüngling ("парень") einen Faden in die Hand gedrückt, um ihn zu retten. B1 schildert die Situation des Ich-Sprechers: dieser befinde sich in einer Stadt voller Labyrinth und habe den Faden verloren, er finde in dem Gewirr von Sackgassen keinen Ausweg, ein bei V. immer wieder anzutreffendes Motiv¹. Strophe A2 erzählt über den Helden, der sich mit all seinen Kräften an den Faden klammerte, während B2 schildert, daß allen heutigen Menschen die Fäden zerissen seien und sie deshalb in einem ausweglosen Chaos lebten. In A3 wird die Aufgabe des Helden beschrieben, den Minotaurus zu töten - der Jüngling sei der einzige, der sich so dem Tod entziehen könne. B3 zeigt die Gegenwart zu Ende des Sommers, in Erwartung des Winters ("Кончилось лето - зима на подходе"), ein Motiv, das den Text an russische Volkslieder annähert, vgl. z.B. den Vers "Лето уж кончается, зима начинается" aus dem Lied "Ивушка" ("Ивушка вы, ивушка...")². Das Volk sei noch immer wie im Sommer angezogen, suche also noch ein "schwaches Licht" der Hoffnung, während der Ich-Sprecher lethargisch in seinem ausweglosen Labyrinth verweilt. A4 zeigt eine neue Interpretation des

¹Vgl. z.B. КРУГОМ ПЯТЬСОТ: "Ищу я выход из ворот / но нет его, есть только вход - и то не тот."

²Es ist mir nicht gelungen, dieses Lied in irgend einer Sammlung ausfindig zu machen. Ich muß daher den Leser auf die von Gerlinde Bratl und mir neubearbeitete, dritte Auflage des Liederbuchs des Wiener Ost- und Südosteuropainstituts, Abt. Ostakademie (*Русские песни*, Wien 1988, 18) verweisen, wobei die dort abgedruckte Fassung von mir in Moskau zu Beginn der 80er Jahre aufgezeichnet und - ungewollt - in der Melodie leicht verändert wurde.

Mythos in typisch V.scher Manier - der Held habe sich zwar mit Hilfe des nicht gerissenen Fadens aus dem Labyrinth hinaus "in die Kälte" befreit, der Minotaurus sei aber nicht erlegt worden, sondern verhungert. B4 spricht von "diesen und jenen" Menschen, die sich alle der Nacht bewußt seien, denen sich der Ich-Erzähler jedoch keinesfalls anschließen will. Wer ihn erwarte, würde kommen und ihn hinausführen. Ein weiterer Typ B (B5) verstärkt diese optimistische Note und schildert die Hoffnung des Ich-Sprechers, von seiner Geliebten gerettet zu werden, und schließlich die Gewißheit, daß diese den bereits schwachen Faden entdeckt habe und bei ihm sei ("Ты уже здесь. Будет и свет!"). Nur in der Gemeinsamkeit liege die Rettung.

Erweckt der Text zu Anfang den Eindruck einer metatextuellen, kritischen Einstellung zum Mythos und zu dessen Lektüre, so entpuppt er sich bereits in B1 als eine einfache Transformation (im Sinne Genettes) des klassischen Vorbilds mit mehr oder minder deutlichen Anspielungen auf die Ausweglosigkeit des Sowjetstaates in den finstersten "Jahren der Stagnation" (der Text datiert von 1973). Damit schließt er an die noch wesentlich stärker verschleierte lyrische Skizze В ТЕМНОТЕ aus den späten 60er Jahren an. "Город" ("В городе этом - сплошь лабиринты"), sowie "лабиринт" ("Я задохнусь здесь в лабиринте") können als Metapher für den Sowjetstaat gesehen werden, "ночь" für die politischen Zustände, "крики" und "вопли" für die verzweifelten Versuche einiger Dissidenten, die Lage zu verändern. Im Text scheint auch die Reaktion des Ich auf derartige Schritte zu finden sein: "Я не желаю в эту компанию" - es kann diesen Versuchen nichts abgewinnen. Als rettenden Ausweg sieht es die Liebe, die bereits den mythischen Helden zur Flucht aus dem Labyrinth verhalf, freilich nur in die "Kälte" ("Выход один - именно там, на холодок"). Es sei dahingestellt, ob aus diesem Text eine Mißbilligung des Widerstandes durch V. oder gar die Perspektive einer Emigration abzulesen ist ("Кто меня ждет - Знаю, придет./ Выведет прочь"); auf jeden Fall ist der vom Dichter vorgenommene Vergleich der *situation* (Sartre) des *homo sovieticus* mit dem ins Labyrinth gelangten Theseus deutlich erkennbar.

2.4.5. SCHLUSSBEMERKUNG.

Da der Rahmen der Arbeit eine erschöpfende Darstellung der äußerst zahlreichen inter- und hypertextuellen Bezüge nicht erlaubt, wurde in den beiden entsprechenden Kapiteln (2.1. und 2.4.) der Weg der *exemplarischen* Darstellung der Problematik gewählt. Aus Platzgründen wird daher an dieser Stelle die Untersuchung der hypertextuellen Bezüge im Werk V.s abgebrochen, obwohl noch zahlreiche Chansons mit verschiedenen

hypertextuellen Bezügen unerwähnt blieben. Vor allem müßten eine Reihe von Auftragswerken für Filme, die auf literarischen Vorlagen fußen, im Hinblick auf deren Verhältnis zum Hypotext untersucht werden. Daneben existiert zumindest ein Chanson, das ein spezifisches literarisches Genre parodiert bzw. zu parodieren vorgibt und unter dem Titel ПАРОДИЯ НА ПЛОХОЙ ДЕТЕКТИВ eine gewisse Bekanntheit erlangte¹; eine derartige Beziehung bewegt sich, ebenso wie das Verhältnis der frühen Lieder V.s zur Gaunerfolklore, am Rande der Hyper- zur Architextualität. Auf der anderen Seite ist als Hypotext des berühmten Chansons РАЗБОЙНИЧЬЯ ein Sprichwort, nämlich "Сколь веревочки ни вейся, все равно конец будет" anzunehmen. Es bleibt zu hoffen, daß anhand der wenigen analysierten Beispiele ein Einblick in V.s Umgang mit Textvorlagen vermittelt werden konnte.

¹Eine kurze Analyse der parodistischen Elemente dieses - und anderer - Chansons V.s findet man in Вл.Новиков, *Книга о пародии*, 514-519.

2.5. ARCHITEXTUALITÄT BEI VYSOCKIJ.

"Tous les genres son bons hors le genre ennuyeux."
(Voltaire)

2.5.0. BEGRIFFSBESTIMMUNG.

Relativ wenig erfährt man von G.Genette zum Begriff der "architextualité", und insbesondere zur Frage, welche Methodik er zur Untersuchung dieser Art von Beziehungen vorschlägt. Dies gilt auch und besonders für seine 1979 erschienene Broschüre *Introduction à l'architexte*¹, in welcher der Autor erste Überlegungen zu Gattungsfragen formuliert, sich jedoch nicht zum Problem der Beziehung eines Textes zu seiner Gattungsklasse und zu den sich daraus ergebenden Fragen äußert; außerdem verwendet Genette den Begriff "Architext" 1979 noch in einer etwas anderen, umfassenderen Bedeutung. Diese Arbeit wurde später im Sammelband *Théorie des genres*² nachgedruckt, der eine Reihe wertvoller Beiträge zur Genretheorie enthält.

In *Palimpsestes* bezeichnet Genette die Architextualität als den am deutlichsten "impliziten" Typus³, dessen Funktion sich aus der - bisweilen im Paratext (Titel) ausgedrückten - Taxonomie des Textes ergibt. Die Fragen, die sich im Rahmen der Architextualitätsdiskussion ergeben, entstehen beim Leser - in unserem Fall im Hörer - bei der Rezeption: Ist der *Roman de la Rose* ein Roman, sind Pascals *Essais* Essays, ist diese oder jene Tragödie von Corneille eine Tragödie, handelt es sich bei den zahlreichen *Poésies* um Dichtung oder nicht? Derartige Fragen sind nach Genette von eminenter Bedeutung, da die gattungsspezifische Sicht eines Werks bei dessen Rezeption weitgehend den Erwartungshorizont des Lesers/Hörers und sein Lese- bzw. Hörverhalten determiniert.

¹Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979, dt. Übers.: *Einführung in den Architext*, Stuttgart: Legueil 1990.

²Ders. (et al.), *Théorie des genres*, Paris: Seuil 1986, 89-160.

³Die folgenden Charakteristika sind sämtlich der Einleitung des Buches *Palimpsestes* (S.11) entnommen.

Die Fragestellung, die sich zunächst für den vorliegenden Untersuchungsgegenstand ergibt, ist folgende¹: Gibt es in den Texten V.s - sei es nun in den lyrischen Texten selbst oder im Paratext des Kommentars - Überlegungen oder Hinweise auf die Frage, welchem Genre oder welcher Gattungsgruppe die von ihm gesungenen Chansons zuzurechnen sind? Gibt es in den Texten Beispiele von Autoreflexivität, Aussagen zum Schaffensprozeß und zum Verhältnis des Autors zu der von ihm kreierten Welt? Nach der Klärung derartiger Fragen soll auf einer nächsten Ebene untersucht werden, in welcher Beziehung die von V. deklarierten Gattungsbezeichnungen zur Geschichte der jeweiligen Gattungsarten stehen. Zu diesem Zweck sollen die wichtigsten, häufiger anzutreffenden Gattungshinweise analysiert werden; im Anschluß daran wird die Frage erörtert werden, worum es sich bei den etwa 50 Liedern zur Gaunerthematik, die immer wieder als V.s "блатные песни" bezeichnet werden, handelt.

2.5.1. AUTOREFLEXIVITÄT.

2.5.1.1. Text und Paratext.

Während im Paratext häufig Überlegungen zum Genre des Autorenlieds insgesamt (Kommentar) sowie Hinweise auf das spezifische Genre des Textes (Titel) formuliert werden, liegt die Vermutung nahe, daß V. den Text im engeren Sinn als wenig geeignet für literarische Reflexionen über das Wesen des Textes hielt. Da die paratextuellen architextuellen Beziehungen weitgehend bereits unter 2.2. untersucht wurden, soll hier der Schwerpunkt der Analyse auf dem Text selbst liegen.

2.5.1.1.1. Illusion und Desillusion.

Es fällt auf, daß V., der im Taganka-Theater, also vor allem in der Brechtschen Ästhetik der Illusionsbrechung, heranreifte und nach seiner eigenen Aussage diesem Umstand seine Entwicklung zum Chansonsänger verdankt, diese Illusionsbrechung in seinen eigenen Texten kaum einsetzt. Reflexionen über den Text im Text selbst, Hinweise auf dessen Schaffung und Modellierung durch den Künstler fehlen in den gesungenen

¹Fragestellungen der Art "Worum handelt es sich eigentlich beim Genre des Autorenliedes?", "Sind die Chansons der Barden in erster Linie Poesie, Musik usw.?" müssen hier ausgeklammert werden, da sie eine komplizierte und aufwendige Totalanalyse unter Berücksichtigung sämtlicher an einer Chansondarbietung beteiligten Prozesse - Mimik, Gestik, Musik, Stimme u.v.a. - notwendig machen. Ansatzweise wurden derartige Fragen von G.S.Smith in seinem Buch *Songs to Seven Strings* (Bloomington 1984) beantwortet; einige Hinweise zum Verhältnis von Musik und Text findet man bei D.Boss (*Das sowjetrussische Autorenlied*, München 1985).

Texten völlig und sind auch in den nicht vertonten Texten vorwiegend in den Manuskriptvarianten auszumachen. Die wenigen Beispiele von literarischer Autoreflexion sollen im folgenden kurz besprochen werden.

Der früheste derartige Fall ist einem Text der dritten Schaffensperiode entnommen, der das Problem des Antisemitismus sowie der jüdischen Emigration in Märchenform, also hypertextuell, beleuchtet ("Запретили все цари всем царевичам...", 1968):

Запретили все цари всем царевичам,
Строго-настрого ходить по Гуревичам,
К Рабиновичам не смей, тоже к Шифманам,
Правда, Шифманы нужны лишь для рифмы нам. (1,1-4)

Derartige Hinweise darauf, was in der Poesie alles "um des Reimes willen" (wie Morgenstern zeigt) geschieht, erfreuen sich in Rußland einer langen Tradition; man erinnere sich an Puškins berühmte Verse, in denen er den schon zu seiner Zeit schablonenhaften Reim "морозы-розы" parodistisch einsetzt (*ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН*, IV,42). Im vorliegenden Fall geht es nicht um die Parodierung von Reimen, sondern um die Relativierung der aufgezählten jüdischen Familiennamen, eine Relativierung, die in den nächsten Strophe sogleich wieder entkräftet wird:

В основном же речь идет за Гуревичей. (2,1)

Durch diesen Kunstgriff weist V. auf die Textkonstruktion und damit auf die Fiktionalität der erzählten Welt hin und aktualisiert das Vorhandensein eines auktorialen Erzählers.

Es mutet wie eine bewußte Parallele an, daß V. 1979, also elf Jahre später, in einer Manuskriptvariante eines völlig anders gelagerten, wesentlich komplizierter organisierten, vertonten Texts (ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ) ein ähnliches Verfahren anwendet, das zusätzlich einen intratextuellen Verweis beinhaltet:

Сижу на нарах, жажду передачу я -
Приемничек сосед соорудил.
Услышу Мишку Шифмана заплачу я -
Ах! Мишка, я ж тебя и породил!

bzw., in einer anderen Variante:

Хоть сам его придумал и родил.

Auch hier weist V. auf den demiurgen Autor hin, der die Figur Мишка Шифман, den Held des früheren Chansons "Мишка Шифман башковит...", in diesem Text auferstehen läßt. Er durchbricht damit für einige Verse die Gesamtperspektive des Chansons, bei dessen Ich-Sprecher es sich - wie in der erweiterten Titelvariante angekündigt - um einen für 15 Tage eingesperrten alkoholisierten Rowdy handelt.

Auch die anderen Fälle einer Beleuchtung des literarischen Schaffens im Text betreffen die letzte Schaffensperiode. Im Gedicht "Мой черный человек..." (1979-80) zitiert das autobiographische Ich seine Dichterefreunde, die dem von den Machthabern bedrängten Barden herablassend gute Ratschläge geben:

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока, похлопав по плечу,
Мои друзья, известные поэты:

- Не стоит рифмовать "кричу-торчу". (6,1-4)

V. beweist mit dem Reim "плечу" (Dat.sg. des Substantivs "плечо") - "торчу" (1.Person Sg. des Verbums "торчать"), daß er fähig ist, grammatische Reime, deren Verwendung ihm von seinen Kollegen vorgeworfen wurde, zu umgehen, deutet jedoch in derselben Strophe mit dem Reim "советы - поэты" an, daß die Fragestellung verfehlt ist und daß es sich bei seiner Art von Dichtung um etwas prinzipiell anderes handelt, das jedoch nicht minder die Bezeichnung "Poesie" verdient. V. erweist sich in diesem Gedicht, mit Nekrasov gesprochen, als "поэт" *und* "гражданин" und unterstreicht - gleichsam als implizite Antwort auf die formale Kritik - die soziale und ethische Komponente seines Schaffens ("Но знаю я, что лживо, а что свято ... Мой путь один, всего один, ребята./ Мне выбора, по счастью, не дано").

Auf die sozialkritische und gesellschaftsverändernde Funktion seines Werks hat V. bereits 1972 mit dem Chanson ОТВЕТ "ОХОТЕ НА ВОЛКОВ" hingewiesen, in dem er, unter autobiographischer Gleichstellung von Autor und Erzähler, die empfindliche Reaktion der herrschenden Funktionärsschicht auf sein Chanson ОХОТА НА ВОЛКОВ satirisch beleuchtete.

Einen letzten Hinweis auf sein Werk und somit den Rückverweis auf den Schaffensprozeß im Werk selbst formuliert V. in seinen Abschiedszeilen an M. Vlady:

Вернусь к тебе, как корабли из песни,
Все помня, даже старые стихи.

Wenn hier - wie bereits 1972-74 im Gedicht МОЙ ГАМЛЕТ (vgl. "Я только малость объясню в стихе", meine Hervorh.) von "стих[и]" und nicht von "песни" die Rede ist, so literarisiert V. sein zunehmendes Bestreben, als Dichter - und nicht bloß als Barde - anerkannt zu werden. In der Schlußstrophe wird ein weiteres Mal auf das poetische Werk Bezug genommen:

Мне есть что спеть, представ перед всевышним,
Мне есть чем оправдаться перед ним.

Diese Rechtfertigung des Dichterlebens ist freilich deutlich traditioneller und findet u.a. ein Vorbild in den Schlußversen von Majakovskijs Poem *Во весь голос*.¹ Das von V. gewählte Verbum "спеть" wird im Bewußtsein des vollständig autobiographischen Charakters des Ich-Sprechers polysem dekodiert: zunächst in der übertragenen, "homerischen" Bedeutung, derzufolge der Dichter immer auch ein Sänger ist, und erst in zweiter Folge in seiner konkreten Bedeutung, mit Hinblick auf den singenden Barden. V. legte persönlich großen Wert auf eben diese Art der Anerkennung als Dichter, und erst in zweiter Linie als Sänger.

2.5.1.1.2. Andere Beispiele.

Darüberhinaus findet man kaum Beispiele architextueller Problematisierungen im Werk V.s. In gewisser Hinsicht bildet das frühe Chansonpaar ПЕЧНЯ ПЕВЦА У МИКРОФОНА und ПЕЧНЯ МИКРОФОНА eine fikionalisierte Sicht des literarischen Darbietungsprozesses. Die beiden Chanson beziehen sich jedoch in unterschiedlichem Ausmaß auf die Tätigkeit eines/des Autorensängers: Während in ПЕЧНЯ ПЕВЦА У МИКРОФОНА die Tätigkeit des Sängers in neutralem Licht beschrieben wird und eine mögliche Gleichstellung Sänger = Vysockij für den Rezipienten offensteht, wird dies in ПЕЧНЯ МИКРОФОНА insofern ausgeschlossen, als nun V. seine häufig in Konzertkommentaren ausführlich formulierte Kritik am Genre des Schlagers (*эстрадная песня*) literarisiert. Hier ist von den "Nachahmern der Vögel" (1,4) die Rede, von Sängern, die über den "Mond flüstern" und über die "Stille brüllen" (R,1-2), und vor allem davon, daß das Mikrophon die Lüge verstärkt. Unehrlichkeit durch Mangel an Information ist der Hauptvorwurf, den V. in seinen oft bissigen Bemerkungen an die Adresse der Variétésänger richtete.

2.5.1.2. Autoreflexives im Kommentar.

Wie bereits unter 2.2.3.8. analysiert, hat V. die Möglichkeit, mit dem Publikum auch via Kommentar in Kontakt zu treten, häufig dazu benützt, das Genre des Autorenliedes zu erklären, seine Anliegen und seine Arbeit zu beleuchten und dadurch diese neue literarische Erscheinung aufzuwerten. Da im Rahmen der Architextualitätsdiskussion jedoch nicht darauf eingegangen werden kann, ob und wodurch sich V.s Gedichte oder die Lyrik anderer Autorensänger von zeitgenössischer, nicht zum musikalischen Vortrag bestimmter Lyrik unterscheiden, sei hier nur auf dieses Problem hingewiesen. Diese Frage hat bereits in den 80er Jahren in der

¹Vgl. 2.1.5.1.2.

Sowjetunion zu zahlreichen kontroversiellen Stellungnahmen geführt und ist bis heute noch nicht ausdiskutiert.

2.5.2. DIE "BALLADEN".

Die nach der Bezeichnung "песня, песенка" häufigste Gattungsbestimmung ist "баллада", eine im Titel (oder in Titelvarianten) von 18 Chansons enthaltene Spezifizierung. Dabei fällt auf, daß V. ein Chanson wie ПЕСНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ (s.u. 2.4.1.1.), dessen Puškinscher Нуротекст "Песнь о вещем Олеге" ebenfalls eine Ballade ist, in Anlehnung an diesen ("Песнь о ...") - erniedrigend - als "песня" bezeichnet.

Von den 16 deklarierten Balladen wurden 6 für den Film *Бегство Мистера Мак-Кинли* (1974) und 6 weitere für den Film *Стрелы Робин Гуда* (1975) verfaßt. Die БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ (1973-75) sollte im Film *Вторая попытка Виктора Крохина* Verwendung finden, was V. ablehnte, da geplant wurde, das Chanson zu kürzen.¹ Da das Chanson inhaltlich in keiner notwendigen Beziehung zum Film steht, wurde es von V. immer wieder ohne Hinweis auf diesen gesungen und kann daher - im Unterschied zu den o.e. Balladen - als eigenständiges, unabhängiges Werk angesehen werden. Das Chanson БАЛЛАДА О ЦВЕТАХ, ДЕРЕВЬЯХ И МИЛИЦИОНЕРАХ (1968) ist in einer einzigen Aufnahme aus dem Film *Опасные гастроли* erhalten und wurde vermutlich auch für diesen Film geschrieben. Lediglich die Chansons БАЛЛАДА О БРОШЕННОМ КОРАБЛЕ (1971), БАЛЛАДА О БАНЕ (1971), БАЛЛАДА О ГИПСЕ (1972) und БАЛЛАДА О КОРОТКОЙ ШЕЕ (1973) sind keine Auftragswerke. Es fällt auf, daß die 18 explizit als Balladen bezeichneten Chansons innerhalb von vier bis maximal fünf Jahren entstanden sind; V. scheint also in dieser Zeit bestrebt gewesen zu sein, sich als Balladensänger zu etablieren oder zumindest dieses Genre zu reflektieren. Die Frage, die sich stellt, lautet: Sind diese Chansons auch wirklich Balladen, und wenn ja, in welchem Verhältnis stehen sie zur Balladentradition, insbesondere derjenigen der russischen Literatur? Zur Beantwortung dieser Frage soll die Ballade als Genre kurz charakterisiert werden, daran anschließend sollen die erwähnten Texte im Hinblick auf solche Gattungsmerkmale untersucht werden.

¹Angabe von Édouard Volodarskij, dem Autor des Drehbuchs; zitiert in ПП89, 426. Der Film kam erst 1987 in einer veränderten Fassung und unter Verwendung von Teilen des Chansons ins Kino.

2.5.2.0. Die Ballade als Genre.¹

Der Terminus "Ballade" bezeichnet einerseits ein aus verschiedenen Formen des Tanzlieds entstandenes Genre der altromanischen Literatur, mit (insbesondere in Frankreich) fester Bauform², das jedoch in der neueren Literatur keine Fortsetzung fand. Inhaltlich unterliegt die Ballade keinen Beschränkungen; es handelt sich bei den altfranzösischen Balladen jedoch zumeist um lyrische Texte. In Rußland sind vor allem die sozialkritischen, mutigen und frechen Balladen von François Villon (in den Übersetzungen von I.Érenburg und F.Mendel'son) bekannt und beliebt.

Andererseits bezeichnet der Ausdruck ein lyrisch-episches Genre der anglo-schottischen Volksdichtung des XIV. bis XVI. Jahrhunderts, dessen Inhalt zunächst auf historischen, später auch auf Märchen- und Alltagsthemen basierte (z.B. die Balladen über Robin Hood). Eben diese zweitgenannte, volksnahe Form wurde in Europa seit Ende des XVIII. Jahrhunderts, zunächst in England (Percy, Scott), später auch in Deutschland (Uhland, Schiller, Goethe) in Form der Kunstballade wiederbelebt. Goethe sah in der Ballade die ursprüngliche Naturform der Poesie, "weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Urei zusammen sind"³. Von Deutschland aus verbreitet sich diese Form auch nach Rußland, wo Žukovskij ("Людмила", "Светлана") und später Puškin ("Песнь о вешем Олеге"), zum Teil nach ausländischen Vorbildern (v.a. G.A.Bürger), die ersten russischen Balladen schufen. Lermontov, Kozlov, A.K.Tolstoj, Brjusov, Esenin, Bagrickij, Pasternak setzten diese Tradition fort; in sowjetischer Zeit wurde die Ballade zunehmend als politische Waffe eingesetzt; als Vertreter seien Bezymenskij, Surkov, N.Tichonov, Žarov, Sel'vinskij und in jüngster Zeit Voznesenskij und Evtušenko genannt. Während die Balladen, die anlässlich des

¹Die folgenden Ausführungen sind zum Teil den Eintragungen unter dem Stichwort "Ballade" in mehreren Handbüchern zur Literaturwissenschaft entnommen: А.Квятковский. *Поэтический словарь*, М.: Сов. энци. 1966, 55сл. (mit Beispielen); *Краткая литературная энциклопедия*, т.1, М.: Сов.энци.1962, стлб 422 (Autor: V.A.Novikov); *Литературный энциклопедический словарь*, М.: Сов. энци. 1987, 44сл. (Autor: M.L.Gasparov); Claus Träger (Hrsg.), *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, Leipzig: Bibl.Inst. 1986, 61f. (Autor: Chr.Träger).

²Eine genaue Charakteristik s. z.B. bei Ivo Braak, *Poetik in Stichworten*, Kiel: Hirt 1972, 133.

³J.W.v.Goethe, "Die Ballade, Betrachtung und Auslegung", in: ders., *Über Kunst und Altertum*, Bd 3, Heft 1, 1821, dtv-Ausgabe, Bd 31, 214; zitiert nach I.Braak, *Poetik in Stichworten*, 124. Mit "den Elementen" meint Goethe die "drei Grundarten der Poesie", das Lyrische, Epische und Dramatische.

Bürgerkrieges und des 2. Weltkrieges geschrieben wurden, noch weitgehend den Kriterien der europäischen Ballade des XIX. Jahrhunderts (episches Grundprinzip, historischer oder historisierender Kern, außergewöhnliches Ereignis im Mittelpunkt) entsprechen, wird der Terminus in letzter Zeit nicht nur von den beiden letztgenannten Dichtern immer willkürlicher und ohne Rücksicht auf die traditionelle Verankerung des Genres verwendet.¹

Daneben existiert die russische Volksballade, ein lyrisch-episches Gedicht mit einem ausgeprägten historischen oder dem Alltag entnommenen Sujet. Sie ist weniger umfangreich als die Byline und unterscheidet sich vom Lied durch das Vorhandensein eines Sujets.²

2.5.2.1. Die "Balladen" für den Film *Бегство Мистера Мак-Кинли* (1974).

Für diesen Film schrieb V. insgesamt neun Chansons, von denen sechs im Titel als Balladen bezeichnet werden: БАЛЛАДА О МАЛЕНЬКОМ ЧЕЛОВЕКЕ, ... О МАНЕКЕНАХ, ... ОБ ОРУЖИИ, ... ОБ УХОДЕ В РАЙ, ... О КОКИЛЬОНЕ und - vermutlich in einer Aufnahme - die БАЛЛАДА ХИППИ.³ Von den neun Chansons wurden nach meinen Informationen zwei, nämlich die Balladen О МАНЕКЕНАХ und ОБ УХОДЕ В РАЙ in den Film aufgenommen.⁴

Das von M.Švejcer verfaßte Drehbuch basiert auf der gleichnamigen Erzählung von L.Leonov⁵, deren Handlung im Amerika der Gegenwart situiert ist. Die Firma Boulder & Co. hat eine Methode entwickelt, Menschen in kollidoidem Gas zu konservieren, um es ihnen zu ermöglichen für Jahre oder Jahrhunderte der Wirklichkeit zu entfliehen und nach einer

¹ Dieser Umstand wurde bereits 1974 von E.Aksenova im *Словарь литературоведческих терминов* (под ред. Л.И.Тимофеева и С.В.Тураева, М.: Просв. 1974, 25) vermerkt.

² Жвятковский, *Поэтический словарь*, 56.

³ Häufiger bezeichnet als ГИМН ХИППИ oder МИСТЕРИЯ ХИППИ. Die anderen für den Film geschriebenen Chansons sind: ПЕСНЯ ФУТБОЛЬНОЙ КОМАНДЫ "МЕДВЕДИ", "Вот это да..." (вторая песня хиппи), ПРЕРВАННЫЙ ПОЛЕТ.

⁴ Nach einer anderen Information (*Хроника жизни*, самиздат) wurden von zehn in der Quelle nicht genannten für den Film geschriebenen Chansons fünf (ebenfalls nicht genannte) in den Film aufgenommen; da mir der Streifen nicht zugänglich ist, kann ich diese Information nicht überprüfen. Die Schallplatte *Высоцкий об Америке. История "Мистера Мак-Кинли"*, Russica 1984, beinhaltet 8 Chansons, incl. НЕДОЛЕТ, das allerdings wahrscheinlich nicht für diesen Film geschrieben wurde.

⁵ Леонид Леонов, "Бегство Мистера Мак-Кинли", in: *Собрание сочинений в 10 тт.*, М.: Худ. лит. 1962, т.8, 209-318.

befürchteten Katastrophe auf die Erde zurückzukehren. Ein Mann namens MacKinley beschließt, diesen populären, doch kostspieligen Weg zu beschreiten und will sich durch einen Raubmord an einer Witwe das nötige Geld dazu verschaffen. Der Plan mißlingt, MacKinley findet jedoch zufällig ein gewinnbringendes Lotteriebillet. Unter dem Eindruck eines berührenden Erlebnisses - ein kleines Mädchen ist auf seinem Schoß eingeschlafen und weckt ihn am nächsten Morgen zärtlich - beschließt er, den Plan fallen zu lassen und auf sein persönliches, "egoistisches" Glück zu verzichten.

Die fünf Balladen kommentieren die Filmhandlung von der Warte eines nicht näher definierten Sprechers aus und waren für die Verwendung im Film vermutlich durchwegs als Begleitmusik konzipiert. Inhaltlich weisen sämtliche Texte keinerlei Beziehung zur sowjetischen Ballade, wie wir sie seit den 20er Jahren kennen, auf. Lediglich eine Ballade, diejenige über den Lehrer Kokil'on, berichtet von einem außergewöhnlichen Ereignis: der Chemielehrer Kokil'on dreht in seinem Laboratorium anlässlich eines Versuchs den Hahn auf und kommt bei der dabei ausgelösten Explosion ums Leben. Ein anderer Text, die БАЛЛАДА О МАНЕКЕНАХ schildert die Schöpfungsgeschichte als Erschaffung von Mannequins. Doch auch in diesen beiden Texten mit epischen Elementen stehen die lyrisch-philosophischen Kommentare, die in der sowjetischen Ballade des XX. Jahrhunderts lediglich vereinzelt und marginal anzutreffen sind, im Vordergrund. Die anderen drei Balladen entbehren vollkommen des epischen Elements und beschränken sich auf ausführliche auktoriale Überlegungen über das zumeist im Titel gestellte Thema: Die БАЛЛАДА О МАЛЕНЬКОМ ЧЕЛОВЕКЕ, im Film offensichtlich als Eröffnungslied gedacht, stellt die Titelfigur als kleinen, unbedeutenden Menschen vor:

Не супермена, не ковбоя, не хавбека,
 А просто - маленького, просто - человека.
 Кто он такой - герой ли, сукин сын ли,
 Наш симпатичный господин Мак-Кинли? (С1,1-4)

Der Erzähler polemisiert im Chanson gegen die Verachtung der "kleinen Menschen", gegen deren Apostrophierung als "gesichtslose Masse" ("безликою толпою", В3,4), an die sich die Mächtigen höchstens anlässlich von Wahlen erinnern (С6,4-6). Dasselbe Thema des kleinen Mannes erklingt auch in der БАЛЛАДА ОБ ОРУЖИИ, in der die Bedeutung des Waffenbesitzes für den einzelnen Menschen unterstrichen und so die Bedeutungslosigkeit der waffenlosen Durchschnittsmenschen - in den USA - hervorgehoben wird. Dabei reflektiert der Erzähler auch über die Gattungszugehörigkeit des von ihm präsentierten Liedes:

Весь вывернусь наружу я, и голенькую правду
Спою других не хуже я - про милое оружие балладу.

In der БАЛЛАДА ОБ УХОДЕ В РАЙ wendet sich der Erzähler erstmals direkt an seinen Helden MacKinley und spricht ihm, dessen geplante Abreise er für sinnlos erachtet, die allerbesten Wünsche aus, ohne es jedoch zu verabsäumen, ihn als Dummkopf zu apostrophieren (3,8). Gleichzeitig unterstreicht er durch das bereits an anderer Stelle (s. 2.1.3.2.) analysierte Shakespeare-Zitat über das Einschlafen und Träumen, daß er die Motivation der Flucht sehr wohl nachempfinden kann. Schließlich ersucht er den Helden, dem Herrgott - so es einen gibt ("А если там и вправду Бог" - 4,3) - einen Gruß auszurichten; mit diesem effektvollen Schluß ironisiert V. die Zweifel, die so mancher geschulte Atheist bei der Beantwortung der Gretchenfrage über die Existenz Gottes verspürt.

Etwas abseits dieser aus der Perspektive eines neutralen und an der Handlung unbeteiligten Erzählers geschriebenen Balladen *über* verschiedene Themen steht das Chanson "Мы рвем - и не найти концов...", das den Titel БАЛЛАДА ХИППИ trägt und die Philosophie der Hippies aus dem Munde einer Figur aus dem Film wiedergibt. Da dieses Chanson jedoch unter dem Titel ГИМН ХИППИ bekannter wurde, soll es in einem eigenen Kapitel zur Frage der Hymnen V.s (2.5.4.1.) besprochen werden.

2.5.2.2. Die "Balladen" für den Film *Стрелы Робин Гуда* (1975).

Während V. für den Film *Бегство Мистера Мак-Кинли* die Handlung weitgehend kommentieren mußte, um den Chansons auch außerhalb des Films ein eigenständiges Leben zu ermöglichen, konnte er im Falle von "Робин Гуд" damit rechnen, daß das Publikum mit dem historischen Hintergrund weitgehend vertraut sein und auch der Film keinerlei Verständnisschwierigkeiten bieten würde. Das russische Publikum kennt den Stoff über den englischen Volkshelden des Mittelalters Robin Hood aus Kinderbüchern und aus den russischen Übertragungen von englischen Volks- und Kunstballaden zu diesem Thema.¹ Daher waren die Vorgaben bei der Abfassung der Chansons für den Film über Robin Hood minimal; dies brachte eine maximale poetische Freiheit mit sich, deren V. sich auch bediente. Kein einziges der Chansons wurde im übri-

¹S. z.B. die Sammelbände *Баллады о Робин Гуде*, под. ред. Н.Гумилева, предисловие М.Горького, Пг. 1919, sowie dass., послесл. Г.Антоновой, Л. 1963.

gen in den Film aufgenommen; einige davon fanden 1983 in einem Film mit einer ähnlichen Thematik Verwendung.¹

Von den sechs Balladen - БАЛЛАДА О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ, БАЛЛАДА О ВОЛЬНЫХ СТРЕЛКАХ, БАЛЛАДА О НЕНАВИСТИ, БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ, БАЛЛАДА О ЛЮБВИ, БАЛЛАДА О БОРЬБЕ - verfügt lediglich eine einzige, nämlich БАЛЛАДА О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ über einen epischen Kern, während die übrigen fünf eher als lyrische Deklarationen eines kaum definierten, jedoch der Filmhandlung nahestehenden Kommentators zu bezeichnen sind. Auch die БАЛЛАДА О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ stellt in erster Linie eine an einem konkreten Ereignis - dem gewaltsamen Tod zweier Schwäne während ihres Höhenflugs - aufgehängte Überlegung zu einem "ewigen", im Titel angekündigten Thema, der Kurzlebigkeit des gemeinsamen Glücks, dar. Die БАЛЛАДА О ВОЛЬНЫХ СТРЕЛКАХ entspricht funktional der БАЛЛАДА О МАЛЕНЬКОМ ЧЕЛОВЕКЕ aus *Мак-Кинли* - in beiden Fällen handelt es sich um ein Eröffnungslied, das den Haupthelden charakterisieren soll; das erstgenannte Chanson enthält eine Art Ethik der poetischen Welt des Films:

Все, кто загнан, неприкаян, в этот вольный лес бегут,
Потому что здесь хозяин - славный парень Робин Гуд!

[...]

Здесь с полслова понимают, не боятся острых слов

[...]

Здесь того, кто все теряет, защитят и сберегут.

Fast als ideologisch könnte man die БАЛЛАДА О НЕНАВИСТИ bezeichnen, die einen "gerechten und echten" Haß, der "neben der Liebe lebt", als positiv hinstellt, während die БАЛЛАДА О ЛЮБВИ in einer nach der Sintflut entstandenen, die ganze Welt rettenden Liebe den wichtigsten Lebenssinn sieht:

Потому что если не любил -

Значит, и не жил, и не дышал.

(К2,3-4)

Dabei bedient sich V. der bereits unter 2.1.3.2. erwähnten Descartes-Paraphrase.

Die Liebe wird auch in der Ballade über die Zeit besungen, wo sie, gemeinsam mit dem "Guten" und dem "Bösen", als ewiger, zeitunabhängiger Wert präsentiert wird, ganz im Gegensatz zur marxistischen Ideologie, die diese Werte klassenbedingt sieht ("proletarische Liebe", "das Gute" als sozial bedingter Wert für die Arbeiterklasse u.ä.). Mit diesem Lied knüpft V. insofern an die Balladentradition an, als er die Dar-

¹ *Баллада о доблестном рыцаре Айвенго.*

stellung des Problems von Beginn an in einen selbst kreierten, fiktiven, pseudohistorischen Kontext stellt:

Замок времени скрыт и укутан, укрыт
В нежный плед из зеленых побегов
[...]

Но холодное прошлое заговорит
О походах, боях и побегах.

(1,1-2, 4-5)

An mehreren Stellen erklingt in der Refrainstrophe zu romantischer Begleitung eine indirekte Absage an die gesellschaftlich verankerten Werte der sowjetischen Gegenwart:

Но, не правда ли, зло называется злом
Даже там - в светлом будущем вашем?
[...]

(R2,3-4)

Чистоту, простоту мы у древних берем,
Саги, сказки из прошлого тащим -

(R3,1-2)

Während in der БАЛЛАДА О ЛЮБВИ ein historischer Kontext suggeriert wird, begnügt sich V. in der БАЛЛАДА О БОРЬБЕ damit, die Bedeutung der Erziehung durch Bücher für die Kinder zu illustrieren (Titelvariante: БАЛЛАДА О КНИЖНЫХ ДЕТЯХ). Der Text kommt zum Schluß, daß es nicht genüge, von einer "höheren Warte" das Weltgeschehen zu beobachten, es sei vielmehr wichtig, in den Kampf gegen Gauner und Henker einzugreifen (R6,1-6). Daher sei es entscheidend, in der Kindheit die "notwendigen Bücher" (6,4) zu lesen und sich mit den darin beschriebenen Szenen zu identifizieren, sich in Heldenrollen einzuüben; nur so könne es gelingen, sich im Leben später adäquat zu verhalten und Ungerechtigkeiten gegenüber nicht gleichgültig zu bleiben. Auch in diesem Text geht V. von einer allgemeinen historischen Situation ("жили книжные дети") aus, stellt jedoch für den Gesamttext das ideologisch-lyrische Konzept in den Vordergrund.

2.5.2.3. Die übrigen als Balladen bezeichneten Chansons.

Zwei der oben angeführten Balladen, О ГИПСЕ und О БРОШЕННОМ КОРАБЛЕ, berichten am Beginn des Textes von Ereignissen, deren Folgen im Text beschrieben werden: Der Ich-Erzähler der erstgenannten Ballade wurde von einem 30-Tonnen-Lastwagen überfahren, während die Ich-Figur der zweiten, nämlich ein Schiff, vor langer Zeit auf Grund gelaufen ist. Beide Balladen beschreiben in den übrigen Strophen (О ГИПСЕ: K1, SP2-6; О БРОШЕННОМ КОРАБЛЕ: SP2-5) den Zustand, in dem sich der Ich-Erzähler befindet: der Verunglückte liegt, bis zum Kopf zugespitzt, im Spital und denkt, nicht ohne Ironie, über seine

Lage nach, während das gekenterte Schiff ebenfalls über sein weiteres Schicksal sinniert und auf Rettung hofft.

Noch statischer wirken die anderen beiden Balladen. Die von V. selten gesungene БАЛЛАДА О КОРОТКОЙ ШЕЕ räsoniert über die Funktion der Länge des Halses für den Menschen, insbesondere für politische Führungspersonlichkeiten, wobei der Erzähler in platter Ironie immer wieder darauf hinweist, daß es günstiger sei, einen kurzen Hals zu haben, da dadurch die Angriffsfläche für Lassos, Fallen usw. verringert werde. Andererseits sei es notwendig, diesen kurzen Hals zu strecken, um über die Köpfe anderer hinweg weiter und sicherer zu sehen (R,3-4).

Die 10 Vierzeiler der БАЛЛАДА О БАНЕ stellen eine Mischform zwischen stilisiertem Gebet (Strophen 1,9,10) und lyrischer Betrachtung über die Vorzüge des (russischen) Schwitzbads dar. Die "Gebetsstrophen" wenden sich direkt an Gott, während sich die übrigen Strophen in Du-Form an den Badbesucher wenden und ihm darlegen, daß das Schwitzbad der Ort der persönlichen Befreiung, der Ablegung von Hemmungen, wie auch der realisierten Ideale der Französischen Revolution verkörpert:

Все равны здесь единым богатством,
 Все легко переносят жару.
 Здесь свободу и равенство с братством
 Ощущаешь в кромешном пару. (8,1-4)

Mit der Variierung der Wendung "в кромешном аду" im letzten der zitierten Verse situiert die Ich-Figur das Schwitzbad auf dem positiven Endpunkt der Achse Himmel/Hölle: die "баня" wird im intertextuellen Vers 8,3 zum Inbegriff von "Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" und so zu einem himmlischen Ort. Als Symbol der Gleichheit tritt das Attribut *sine qua non* des russischen Schwitzbads, die Birkenrute ("веник") in Erscheinung, die alle gleichermaßen auspeitscht (7,3-4). Ebenso wie in der einige Jahre früher entstandenen БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ (1968) sieht der Erzähler auch hier das Schwitzbad als moralisch-politische Katharsis, vgl. die Stellen

И хлещу я березовым веником
 По наследию мрачных вермен
 (БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ, 7,3-4)

und

Лей на нас свою воду святую
 И от варварства освободи!
 (БАЛЛАДА О БАНЕ, 9,3-4)

In diesen beiden Chansons fungiert die Ballade als Huldigungslied an eine Kultstätte, was, wie gezeigt wird, im Einklang mit V.s Balladenkonzeption steht.

Lediglich zwei der von V. als Balladen bezeichneten Chansons sind deutlich episch angelegt. Es ist dies zunächst die БАЛЛАДА О ЦВЕТАХ, ДЕРЕВЬЯХ И МИЛИЦИОНЕРАХ, die - entgegen den im Titel suggerierten Erwartungen - die Geschichte der unglücklichen Liebe einer Rose zu einer Narzisse beschreibt. Die Opfer dieser Neigung sind sowohl die Rose, die ihre Blütenpracht verliert, wie auch der verliebte Mohn, der aus Liebe vertrocknet. Es ist dies eine parodistische Allegorie einer Liebeserzählung, musikalisch angelehnt an scherzhafte Volkslieder.

Ebenso vorwiegend episch ist das bekannteste als "Ballade" bezeichnete Werk, zugleich eines der längsten Chansons V.s, die БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ. Von der Warte eines bis hin zu den Details autobiographischen Ich beschreibt V. die Umstände seiner ersten Lebensphase, und zwar vom Moment der Zeugung an bis etwa zum Ende der Stalinzeit. Während die ersten Strophen den inhaltlichen Schwerpunkt rund um das Individuum situiert haben, verlagert sich das Interesse nach und nach mehr auf die Umstände und die Umgebung, die die ersten Lebensjahre des Kindes begleiteten: der Terror der 30er Jahre (C1,7-8) wird ebenso erwähnt wie der Erlaß des Abtreibungsverbots (A2,3-4, s. dazu unter 2.1.), das Leben der Nachbarn in der Kommunalwohnung findet seinen Niederschlag ebenso wie die deutschen Luftangriffe auf Moskau oder das Erlebnis der Gefangenentransporte der letzten Kriegsmonate. Schließlich wird das Schicksal der Ich-Figur mit demjenigen anderer sozialer Kategorien der sowjetischen Gesellschaft verglichen: die Schlußverse erheben Anklage gegen den Stalinismus sowie gegen jene Kinder der Privilegierten, für die, um mit Helmut Qualtinger zu sprechen, der "Papa" alles "gerichtet" hat.

2.5.2.4. Beurteilung der Balladen vom architextuellen Standpunkt.

Die Frage, ob die beschriebenen Balladen nun in einer konkreten Beziehung zu einem der Balladentypen - der französischen, lyrischen, der anglo-schottischen, episch-volkstümlichen, oder der epischen Kunstballade - stehen, ist nur schwer eindeutig zu beantworten. Einerseits erinnern einige Balladen aus dem für die beiden Filme geschriebenen Zyklus in Stil und Aussage an François Villon, andererseits weisen gewisse epische Elemente in eben diesen Balladen in Richtung Kunstballade. Unter den isoliert stehenden Balladen finden wir rein lyrische-philosophische Texte, wie die БАЛЛАДА О БАНЕ, und scherzhaft-ironische, spielerische

Texte (БАЛЛАДА О ГИПСЕ, БАЛЛАДА О КОРОТКОЙ ШЕЕ), wobei die БАЛЛАДА О ГИПСЕ dank der sprachlichen Charakterisierung der Ich-Figur die Brücke zum *Skaz* schlägt.

Sämtliche Balladen V.s, mit Ausnahme der БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, sowie die БАЛЛАДА О ЦВЕТАХ..., weisen eine Gemeinsamkeit auf, welche sie in die Nähe lyrischer Dichtung rückt: sie sind - im Unterschied zum Großteil ihrer Vorbilder aus dem XIX. und XX. Jahrhundert sowie zur russischen Volksballade - im Hinblick auf eine mögliche Handlungsentwicklung vorwiegend statisch angelegt. Die Texte geben Zustände und bisweilen die Reaktion des vorgeschobenen Ich-Erzählers bzw. der Ich-Figur auf diese Zustände wieder, berichten jedoch kaum von den diesen zugrundeliegenden Ereignissen oder möglichen Veränderungen des Zustands, was auch in den zitierten Titeln eine Bestätigung findet.

Das dramatische Element, das schon in den schottischen Balladen stark vorhanden war und seit Goethes in Dialogform gehaltenem "Erlkönig" immer häufiger in Balladen anzutreffen ist, beschränkt sich darauf, daß der Ich-Sprecher das fiktive "Du", also den Rezipienten, immer wieder direkt anspricht; dies gilt vor allem für die Filmballaden. Einige sehr lebendige und realistische Dialogszenen findet man in der БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ, in der die Mitbewohner der Kommunalwohnung ihre Lage auf dem Hintergrund der zeitgenössischen politischen Situation schildern. So ist es auch dieses Chanson, das der klassischen Kunstballade am nächsten kommt, während die anderen Chansons nur bedingt und wohl willkürlich von V. als Balladen bezeichnet wurden. Ein möglicher Grund dafür könnte in der Tatsache zu suchen sein, daß die gesungene Ballade von den Russen mehr oder weniger bewußt als angelsächsisches Genre empfunden wird, sodaß V. durch eine derartige Titelwahl seinen Chansons ein kulturadäquates Kolorit verschaffen wollte. Besonders für den Zyklus zum Film *Робин Гуд* scheint mir die Vermutung einer derartigen Beziehung berechtigt.

2.5.3. ROMANZEN

2.5.3.0. Die Romanze als Genre.

Die Durchsicht einschlägiger literaturwissenschaftlicher Nachschlagewerke¹ zeigt, daß die westeuropäische, ursprünglich spanische Abart der

¹Vgl. die entsprechenden Stichwörter in den oben zitierten Nachschlagewerken: *Краткая лит. энциклопедия*, *Литературный энциклопедический словарь*, Träger, *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*, v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*.

Romanze relativ leicht zu definieren ist, während die russische Ausprägung dieses Genres anscheinend nur sehr schwer in den Rahmen einer Definition gefaßt werden kann. In mehreren Nachschlagewerken wird ausdrücklich davon gesprochen, daß die Romanze durch keine typischen genrespezifischen Merkmale gekennzeichnet sei.¹ Die noch genaueste bzw. am engsten gefaßte Beschreibung der russischen Romanze findet man bei Kvjatkovskij: Die Romanze sei ein "kleines lyrisches Gedicht im Singtypus ('напевного типа'), vorwiegend zu Liebesthemen"². Formal sei sie in gereimte Strophen bei gewöhnlich fehlendem Refrain gegliedert. Im weiteren weist Kvjatkovskij auf Ejchenbaums Unterteilung der Gedichte des Singtypus in Lied- und Romanzenlyrik hin.

Die späteren Handbücher liefern kaum zusätzliche Information. Im *Словарь литературоведческих терминов*³ wird auf die syntaktische Einfachheit des Textes sowie auf die syntaktische Abgeschlossenheit innerhalb der Strophe hingewiesen, während M.L.Gasparov in seinen beiden, fast identischen Eintragungen in der *Краткая литературная энциклопедия*⁴ und im *Литературный энциклопедический словарь*⁵ die Bestimmung des Textes für eine spätere Vertonung anmerkt.

Die musikalischen Handbücher bleiben in ihren Begriffsbestimmungen noch unbestimmter, als die literaturwissenschaftlichen Nachschlagewerke. B.Ejchenbaum zitiert Riemanns Musiklexikon, demzufolge die Romanze in den Sinn des Gedichtes tiefer eindringe, als das Genre des Lieds⁶; eine ähnliche Gegenüberstellung formuliert auch das jüngere Nachschlagewerk von Bulučevskij/Fomin: Sowohl Inhalt, wie auch die musikalischen Ausdrucksmittel der Romanze seien komplizierter, als diejenigen des Lieds.⁷ Wie in vielen Definitionsversuchen, wird auch hier einschränkend festgestellt, daß eine eindeutige Abgrenzung der Genres unmöglich sei.⁸

¹So in *Краткая лит. энци., Большая советская энциклопедия, Литературный энциклопед. словарь* u.a.

²*Поэтический словарь*, 249.

³Под ред. Л.И.Тимофеева и С.В.Тураева, М.: Просв. 1974, 331.

⁴*Краткая лит. энци.*, т.6, М.1971, 367.

⁵М.1987, 333.

⁶Zitiert nach: Б.Эйхенбаум, "Мелодика русского лирического стиха", in: Б.Э., *О поэзии*. Л.: Сов. писатель 1980, 347, Anm.2. In den mir zugänglichen, späteren Ausgaben dieses Nachschlagewerkes (zuletzt Mainz: Schott ¹²1967) fehlt dieser Hinweis.

⁷*Краткий музыкальный словарь*, Л.: Музыка 1975, 155.

⁸Ebenso sogar noch bei M.L.Gasparov im *Литературный энци. словарь*, 333.

Dieses Informationsdefizit erklärt sich aus der Tatsache, daß erst 1984 in *Вопросы литературы* eine fundamentale und aus den übrigen Arbeiten herausragende Arbeit über das Wesen der Romanze von M. Petrovskij erschien.¹ Dem Autor gelang es auf wenigen Seiten, einerseits den mangelhaften Forschungsstand dieses Genres darzulegen, andererseits die Romanze mit wenigen Charakteristika anschaulich und mit viel Sachkenntnis zu umreißen.

Zunächst stellt Petrovskij klar, daß sein Interesse ausschließlich dem *literarischen* Aspekt der Romanze gilt: so lese man immer wieder, A. Blok habe die russische Romanze kanonisiert, was diese jedoch ausmache, werde nirgends erläutert. Weiters trifft Petrovskij eine Unterscheidung zwischen "камерный романс", also in etwa dem, was im deutschsprachigen Raum mit "(Kunst-)Lied" bezeichnet wird, und "бытовой романс", einer Erscheinung der Stadtfolklore, die den eigentlichen Forschungsgegenstand des hier referierten Aufsatzes darstellt. Diese - hier kurz "Romanze" genannte - Spielart entstehe auf der Basis fertiger Gedichte, ihre Spezifik sei im Bewußtsein des städtischen Publikums fest verankert. Immer wieder auftauchende Ausdrücke wie "мещанский романс", "старинный романс" seien keine Unterteilungen der Romanze, sondern Bewertungen: der Ausdruck "мещанский романс" hebe die Verankerung dieses Genres in der städtischen Kultur hervor, "старинный романс" verweise auf die Verankerung des Genres im XIX. Jahrhundert, aus dessen erstem Drittel die ältesten Romanzen stammen. Ausdrücke wie "жестокий романс" und "сентиментальный романс" unterstreichen die Emotionalität, die sämtlichen Romanzen zueigen sei, wobei die beiden zitierten Formen die jeweiligen Extrempunkte dieser Skala markierten. Der Begriff "цыганский романс" bezeichnet nicht eine nationale Form innerhalb der Romanze, sondern lediglich eine besondere, emotionell intensive Art des Vortrags russischer Romanzen durch Zigeuner², eine in Rußland besonders populäre Darbietungsweise; auch die Darbringung russischer Romanzen durch Ausländer war ja in Rußland immer sehr geschätzt. Es sei hinzugefügt, daß dies auch für die allerjüngste Gegenwart gilt³ und daß sich dazu eine Parallele im deutschen Sprach-

¹ Мирон Петровский, "'Езда в остров любви', или Что есть русский романс", *Вопросы литературы* 1984.5, 55-90.

² Da es mir nicht möglich ist, zwischen der Liedkultur der Roma und Sinti zu unterscheiden, wird der Begriff "Zigeuner" im Bewußtsein seiner historischen und etymologischen Belastung (er wird bisweilen fälschlich mit "Zieh-Gauner" in Verbindung gebracht) - hier wertfrei als Überbegriff für die Völker der Roma und Sinti verwendet.

³ 1981 erschien z.B. in Moskau eine Schallplatte, auf welcher der (geborene Russe) Nicolai Gedda russische Romanzen mit leicht westeuropäischem Akzent (mittleres [I],

raum findet, wo von Engländern, Franzosen und anderen Ausländern auf deutsch gesungene Schlager sich seit Jahrzehnten besonderer Beliebtheit erfreuen.

Laut Petrovskij hat die Romanze ein einziges Thema: die Liebe. Selbst wenn vereinzelt von Freundschaft die Rede sei, so sei damit immer die Liebe gemeint; wenn von Kindern gesprochen wird, so sei damit die Geliebte gemeint: "друг" werde zum "милый друг", "ребенок" zum "ребенок прелестный", und zwischen diesen Bezeichnungen bestehe derselbe Unterschied, wie zwischen "государь" (Bezeichnung des Herrschers) und "милостивый государь" (höfliche Anrede). Kinder, Ehe, soziale Fragen (wie in der Operette), sowie insbesondere alles Offizielle sei der Romanze fremd, sie konzentriere sich auf das Intime, die eigenen Träume (des Ich), wende sich an alle und zugleich an niemanden. Sie zeichne das Schicksal zweier Personen außerhalb der Zeitachse, und wenn es in der Romanzenwelt Zeitbegriffe gebe, so nur die zwei Extreme "jetzt" oder "immer".

Weitere Hinweise und Überlegungen zum Genre der Romanze, insbesondere zum Verhältnis von Wort und Musik, findet man neuerdings in V. Rabinovičs Vorwort zur Anthologie *Русский романс*¹, sowie in einem jüngst erschienenen Aufsatz zu einer ähnlichen Thematik.²

Sang V. selbst Romanzen und wenn ja, welche? V. behauptete zwar im Konzertkommentar einer undatierten Aufnahme, er singe grundsätzlich nur eigene Lieder, doch betrifft diese Aussage offensichtlich erst die letzten Jahre seines Lebens. Betrachtet man die erhaltenen Tonaufnahmen, auf denen nicht aus der Feder V.s stammende Lieder in seiner Interpretation zu hören sind, in ihrer Gesamtheit, so kann man drei große Gruppen unterscheiden: erstens Chansons aus Aufführungen der Taganka, v.a. aus den Stücken *Павшие и живые* (Kriegslyrik), *Антимиры* (zu Texten Voznesenskij's) und *10 дней, которые потрясли мир* (verschiedene Couplets); zweitens Chansons anderer, vorwiegend mit V. bekannter Barden und Textdichter (Igor' Kochanovskij, Novella Matveeva, Michail Ančarov, Genadij Špalikov), und schließlich zahlreiche Romanzen des XIX. Jahrhunderts. V. sang mit Inbrunst immer wieder die Zigeunerromanze "Очи черные", es existieren Aufnahmen von Romanzen zu Texten von A. Grigor'ev ("О, говори хоть ты со мной...", von V. in der Variante

vereinzelt leicht erweichte [ž]-, [š]-Laute, nichtpalatalisierte [č], [š:] u.a.) singt (*Русские песни и романсы, Мелодия С20-16183-4*).

¹Вадим Рабинович, "Красивое страдание. Заметки о русском романсе", in: В.Р. (Hrsg.), *Русский романс*, М.: Правда 1987, 7-30.

²ders., "Красивое страдание? не только... Заметки о русском романсе", in: В.Р. (Hrsg.), *Красная книга культуры*, М.: Искусство 1989, 245-277.

"Поговори хоть ты со мной...." gesungen, außerdem hat V. angeblich die Romanze "Цыганская венгерочка" gesungen), I. Turgenev ("Утро туманное, утро седое...", Musik v. V. Abaza), N. Agnivcev ("В маленькой солнечной лужице...", "Темная ночь, молчаливо потупилась..."), V. Bulachov ("Гори, гори моя звезда..."), J.-P. Béranger ("Зима, метель и в крупных хлопьях...", zur Musik von A. Aljab'ev), I. Annenskij ("Среди миров, в сиянии светил...", in der Vertonung A. Vertinskij), sowie einiger Zigeunerlieder unbekannter Autoren ("Цыганка с картами, дорога дальняя...", "Я милого узнаю по походке..."). Kazakov¹ teilt mit, V. habe große Teile des Werks von Apollon Grigor'ev auswendig gekannt.

Soweit ein kurzer Überblick über V.s Verhältnis zur russischen Romanze, der notwendig war, um die von V. als Romanze bezeichneten Chansons zu analysieren.

2.5.3.1. Als Romanzen bezeichnete Chansons.

Berücksichtigt man das Nahverhältnis V.s zu den russischen Romanzen verschiedener Ausprägung, nimmt es Wunder, daß im Werk V.s lediglich vier Chansons explizit als Romanze bezeichnet werden: ГОРОДСКОЙ РОМАНС (1964), das für den Film *Интервенция* geschriebene "Было так: я любил и страдал..." (РОМАНС [БЕНГАЛЬСКОГО], 1968), "Она была чиста, как снег зимой..." (1970), sowie ein Lied für das Theaterstück *Авантюристы* (РОМАНС МИССИС РЕБУС, 1973). Auch in den Konzertkommentaren gibt es darüberhinaus keine einzige Erwähnung dieses Genres in bezug auf eigene Lieder. Angesichts der offensichtlichen Nähe zahlreicher anderer Chansons V.s zum Genre Romanze könnte man annehmen, V. habe es durch anders angelegte Titelgebung bewußt vermieden, den Ruf eines Romanzensängers zu erwerben.

Selbst die vier erwähnten "Romanzen" stellen alles andere als eine Fortsetzung der oben angedeuteten Tradition dieses Genres dar. In ГОРОДСКОЙ РОМАНС macht V. trotz eines durchaus romanzenähnlichen Sujets bereits ab der ersten Strophe deutlich, daß es sich dabei nicht bloß um eine Stilisierung des Genres "жестокий" oder "городской романс" handelt:

Я однажды гулял по столице - и
Двух прохожих случайно зашиб, -
И, попавши за это в милицию,
Я увидел ее - и погиб.

¹S. Алексей Казаков, "Мы многое из книжек узнаем. Читатель Владимир Высоцкий", *Книжное обозрение* 1986.52, 26.12.1986,4.

Mit "случайно" wird ausgedrückt, daß es sich bei der Ich-Figur um ein Mitglied der kriminellen Welt handelt, das außerdem zu sich und seiner Tätigkeit ein ironisches Verhältnis aufweist. In Strophe 3 wird der erste - soziale - Konflikt angesprochen: Wie kann es dem "хулиган" gelingen, die angebetete Frau (die nach Meinung des Ich-Sprechers gerade auf dem Milizposten ihren Paß abholt) zu erobern? Schließlich kann er nicht aus seiner Haut und schlägt sofort einem Passanten ins Gesicht, als dieser der Frau zuzwinkert (Strophe 4). Nach einer noblen Einladung in ein in der Nähe des Bahnhofs gelegenes Restaurant, überschwenglichen Liebeserklärungen und Tränen seitens des Werbers erklärt die Unbekannte, sie glaube ihm und sei einverstanden, sich um einen angemessenen Preis hinzugeben (7,3-4). Wieder schlägt der Gauner zu - diesmal ins Gesicht der Dame; jetzt versteht er, was sie auf dem Milizposten zu suchen hatte.

Was das Sujet hier vom herzerreißenden Stoff einer üblichen Romanze des Typs *жестокый романс* unterscheidet, ist im wesentlichen dessen unerwarteter Schluß. Die Tatsache, daß sich die Angebetete als Prostituierte entpuppt, wirkt im Kontext der Romanze schon deshalb verfremdend, da Fragen des sozialen Status der Romanze völlig fremd sind. Insofern bekommt der Text - und das Lied - den Charakter einer Parodie auf das Genre, das im Titel angekündigt wird.

Bei dem für die Rolle des Bengalskij (Film *Интервенция*) geschriebenen Chanson handelt es sich um eine Romanzenstilisierung, deren Funktion es ist, den Charakter der Filmfigur zu überzeichnen und gleichzeitig ein Zeitkolorit der Revolutionsjahre zu erzeugen.

Komplizierter liegen die Verhältnisse im Fall des Chansons "Она была чиста, как снег зимой...", das aus 6 Vierzeilern (5J) besteht. Von diesem Lied sind mir drei Aufnahmen bekannt. Sowohl Нерв⁸²¹, wie auch - in dessen Folge? - andere Ausgaben geben als Titel РОМАНС an, mir ist dieser Titel jedoch weder aus Manuskript noch aus Aufnahmen bekannt. Am Ende des Manuskripts, das bereits eine zweite Stufe der Arbeit am Text reflektiert und neben der Textpublikation in СПП⁸⁸ reproduziert ist, findet man den Vermerk V.s: "Откуда этот романс? Не помню - кто-то пел, а мы дописали."² Es stellt sich also die Frage nach der Autorenschaft des Textes, sowie nach der Zuordnung des "мы" - handelt es sich um einen *pluralis majestatis*, oder waren auch noch andere Autoren am "Fertigschreiben" des Textes beteiligt? Dabei widersprechen sich zunächst zwei Beobachtungen: während auf den ersten

¹In Нерв⁸¹ titellos.

²СПП⁸⁸, II, 170, meine Hervorhebung.

Blick eher der erste Teil des Chansons einem traditionellen Balladentext entnommen sein könnte, weist das Manuskript, vor allem in früheren Fassungen, gerade in diesem Bereich bei weitem die größte Anzahl an Varianten auf, bis hin zu mehreren, unterschiedlichen Fassungen der ersten Strophe, vgl. die Anfangsverse:

Я был уверен, как в себе самом,
В своей судьбе [...]

bzw.

Она была - безветрие само [...]

Schließlich entschied sich V. für den bereits zitierten, intertextuellen Anfangsvers "Она была чиста, как снег зимой": Hamlet wendet sich in Pasternaks Übersetzung an Ophelia mit den Worten "Будь непорочна как лед, и чиста, как снег."¹

Ebenso unterschiedlich sind die verschiedenen Varianten für den Schlußvers:

И, как всегда, намерен побеждать (=gesungene Fassung)

bzw.

И завсегда намерен побеждать.

bzw.

А в поединках надо побеждать.

bzw.

И впредь намерен только побеждать.

Auch sämtliche andere Strophen tragen insofern die Handschrift V.s, als sie entweder Bilder beinhalten, die an den Stil des Barden erinnern ("сжал письмо, как голову змеи" - 3,3; "встречный ветер слезы оботрет" - 4,4; "дурман фиалок" - 5,2 u.a.), oder verfremdende, zeitgenössische oder zumindest stilfremde sprachliche Elemente in einen vom Sujet her zeitlosen Text einführen: "на этот раз я потерпел фиаско/ (2,3), "маскарад закончился сейчас" (2,2).

Ebenfalls unpubliziert ist bis jetzt folgende, den Romanzenstil imitierende Strophe, die ob ihrer Manieriertheit eher eine Stilisierung denn eine authentische Romanzenpassage darstellen dürfte und daher mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Feder V.s stammt:

Пусть вслед за мной расскаянье летит,
Все позади - гвоздики, астры, розы...
За свистом ветра слышится: - Прости!
И снег летит, выслушивая слезы.

Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der gesamte Text von V. stammt, was auch durch die Tatsache eine Bestätigung finden würde, daß V. ihn

¹ Гамлет, III,1.

in den späten 70er Jahren in seine vom Sammler Konstantin Mustafidi angeregte Reprise aufnahm; diese bestand ausschließlich aus eigenen Chansons. Es ist anzunehmen, daß V. den Text entweder stark veränderte oder gänzlich neu schrieb und lediglich die Melodie der von jenem Unbekannten gesungenen Romanze für seinen Text übernahm.

РОМАНС МИССИС РЕБУС ist ein lyrischer Text, die Klage einer einsamen, fliegenden Frau, deren Schicksal es ist, immer schwächer zu werden, und die unmittelbar davor steht, ins Meer zu stürzen. Als einzigen möglichen Retter sieht die Figur einen Engel mit dem ersehnten Schlüssel, wohl für das Himmelreich - ein Echo zu V.s späterer Jenseitsvision РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ, wo diesen Schlüssel der Apostel Petrus trägt. Im Unterschied zu den ersten drei Romanzen spielt hier das Liebesthema nur eine untergeordnete, fast abstrakte Rolle: es ist das Herbeisehnen eines möglichen Retters.

Da die russisch-zigeunerische Romanze als Genre eine schwer abzugrenzende Erscheinung darstellt, wäre es wenig sinnvoll, weitere Texte V.s - etwa БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ, ЛИРИЧЕСКАЯ, "Запомню, запомню, запомню тот вечер...", ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ, "Мне каждый вечер зажигают свечи...", "Люблю тебя сейчас..."¹ im Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu dieser Gattungsart zu untersuchen. Es genügt hier, festzustellen, daß es V. weitgehend vermied, seine Chansons zur Liebesthematik als Romanzen zu kennzeichnen, möglicherweise, weil ihm dieses Genre als zu belastet erschien.

2.5.3.2. Zigeunerelemente in Vysockijs Chansons.

Einige Chansons der mittleren bis späten Schaffensperiode weisen einen mehr oder minder deutlichen, teilweise im Titel oder Untertitel angegebenen Bezug zur musikalischen Kultur der Zigeuner auf. Es sind dies zunächst das Chanson "В сон мне: желтые огни..." (1967/68), das V. auch МОЯ ЦЫГАНСКАЯ oder МОЯ ЦЫГАНУЧКА bzw. im Untertitel der französischen Schallplatte НК77 "Variations sur un thème tzigane" nennt. Wenn auch das Initialsignal, das den Bezug zu Zigeunerweisen herstellt, die Musik, und hier wiederum der Rhythmus ist und der Text selbst in den ersten beiden Strophen keine eindeutigen diesbezüglichen Hinweise gibt, entsteht doch auch durch den Text der Gesamteindruck eines Dialogs des Sprechers mit der Zigeunerlyrik. Dieser Dialog setzt unvermutet, unmittelbar nach einem bereits unter 2.1.3.1. analysierten intertextuellen Zitat ein:

¹ Sämtliche erwähnten Texte sind Teil der Rubrik "Баллада о любви" des Sammelbandes Нерв81 u.82.

Я - на гору впопыхах,
 Чтоб чего не вышло,
 А на горе стоит ольха,
 А под горою вишня. (3,1-4)

Nach dem der russischen Kultur entnommenen Čechov-Zitat in Vers 2 verwendet der Autor nicht nur ein variiertes Zitat aus einer weit verbreiteten Častuška (s. unter 2.1.3.1.), sondern bringt zugleich zwei Attribute der Zigeunerlyrik ein - "ольха" ('Erle') und "вишня" ('Sauerkirschenbaum'). Im folgenden drückt das Ich seine Sehnsucht nach weiteren Attributen dieser Welt aus, die sowohl Elemente der Zigeunerlyrik, wie auch des russischen Volksmärchens miteinander verbindet: "Хоть бы склон увить плющом", "в чистом поле - васильки", "дальняя дорога".

Ein wichtiges Element vieler Zigeunerlieder sind die auch in "В сон мне: желтые огни..." erwähnten Pferde: "Где-то кони пляшут в такт/ нехотя и плавно", heißt es fast expressionistisch am Beginn der Schlußstrophe. Pferde bilden auch das Hauptthema des später unter dem Titel КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ (1972) berühmt gewordenen Chansons, das V. ursprünglich ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ nannte.¹ In diesem Chanson erinnert bereits die am Beginn geschilderte Situation - Pferde werden von der Ich-Figur am Rande des Abgrunds gejagt - an jene romantische Dramatik, die V. in der Zigeunerlyrik faszinierte. Daß V. diesen Titel im weiteren nicht verwendete, dürfte auf den Umstand zurückzuführen sein, daß das Hauptanliegen des Chansons keinesfalls in der Stilisierung von Zigeunermotiven lag, sondern in dessen allgemein formulierter philosophischer Aussage.

Pferde begleiten auch die Handlung von V.s Zyklus ОЧИ ЧЕРНЫЕ (1973 74), der bereits im Titel ein berühmtes Zigeunerlied aufgreift. Mit diesem Zyklus knüpft V. inhaltlich an das romantisch-pessimistische "Все не так" des Chansons "В сон мне: желтые огни..." an. Im ersten Teil des Zyklus, ДОМ, wird das Mel'nikov-Pečerskijs *На горах* entnommene Bild der menschenrettenden Pferde, das V. angeblich zum Chanson КОНИ ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ inspiriert hat², zum Hauptthema des Textes. Der zweite Teil, СТАРЫЙ ДОМ schildert die Ankunft der Ich-Figur, eines Reiters in einem Haus, das sich als Herberge verzweifelter

¹Mitgeteilt von A.Казаков, "Мы многое...", 4.

²Казаков (a.a.O.) zitiert V. im Gespräch mit Michail Eremin: "А вы знаете, Михаил Павлович, идею своей песни 'Кони привередливые' я вычитал у Мельникова-Печерского. Помните, 'На горах' - есть там такая сцена: едут на конях лесом, вдруг лес загорается, и кони выносят, спасают людей". Es ist möglich, daß sich V. irrte und ohnehin den ersten Teil des Zyklus ОЧИ ЧЕРНЫЕ - ДОМ im Auge hatte.

und aggressiver Bewohner entpuppt: Ein Aasgeier zieht seine sich verengenden Kreise, der Gast wird unfreundlich empfangen, die Ikonen in der Ecke hängen schief - kurz, ein fast kafkaeskes Szenario, das den Ankommenden zur Frage veranlaßt, ob die Herrschaften denn "zu leben verlernt hätten". Er bekommt zur Antwort, dies sei der Normalzustand, worauf er schließt:

Может, спел про вас неумело я,
Очи черные, скатерть белая?!

Der Ich-Sprecher identifiziert sich so mit der Zigeunerkultur und fragt sich, ob diese unfähig gewesen sein soll, die Menschen zu einem glücklichen Leben zu führen. Eben dieses Motiv findet man auch in vielen Liedern, in denen V. die Zigeunerwelt thematisiert: es ist die in der russischen Literatur immer wieder (bei Puškin, A. Grigor'ev, in verschiedenen Romanzen) anzutreffende irrationale Sehnsucht von Nichtzigeunern nach dem Zigeunerleben, wobei die Zigeuner als Glücksbringer und als Garanten eines freien und glücklichen Lebens auftreten. V. setzt sich die Maske eines solchen Zigeuners auf und konstatiert dessen Unvermögen, seiner Mission gerecht zu werden. Auf einer weiteren Ebene ist mit dem Haus des Chansons wohl die Sowjetunion gemeint, ein Aspekt, der erst nach dem Tod V.s in seinem vollen Umfang erkannt wurde und dem Chanson bis heute - und besonders heute - Aktualität verleiht.

Ein weiterer Bezug zu Themen der Zigeunerliteratur findet sich in V.s letztem größeren Text, ГРУСТЬ МОЯ, ТОСКА МОЯ, dessen Untertitel "Вариации на цыганские темы" lautet. Im Unterschied zu den relativ einfachen architextuellen Bezügen der besprochenen Chansons handelt es sich hier um eine komplexe thematische Transformation von Zigeunerthemen, also auch und vor allem um eine hypertextuelle Beziehung. Die einzige erhaltene Aufnahme dieses Chansons, so diese als repräsentativ angesehen werden kann, zeigt, daß der architextuelle Bezug dieses Chansons zum Zigeunerlied auf die musikalische Ebene (Harmonien, Rhythmus) beschränkt ist.

2.5.4. HYMNEN UND MÄRSCHЕ.

2.5.4.0.

Mehrere Chansons V.s werden, zumindest in einigen Aufnahmen, als Hymnen oder Märsche, eines sogar abwechselnd als Hymne oder Marsch, angekündigt. Während es sich bei ersterer Gattungsart um ein vorwiegend textlich verankertes Genre handelt (s.u.), haben wir es beim Marsch mit einem in erster Linie musikalisch definierten Begriff zu tun, dessen Wesenszüge auch nur auf der musikalischen (rhythmischen) Ebe-

ne auf Lieder einwirken und diesen "Marschcharakter" verleihen können. In diesem Zusammenhang wird von einem populären sowjetischen Musiknachsschlagewerk¹ der "Marseillaise", der "Varšavjanka", der "Internationalen" und einer Reihe weiterer revolutionärer Lieder Marschcharakter zugeschrieben.

Da es sich dabei jedoch um rein musikalische Kriterien handelt, soll hier auf die Analyse der Frage, ob und inwieweit es sich bei V.s МАРШ АКВАЛАНГИСТОВ, МАРШ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ, МАРШ (СТУДЕНТОВ-) ФИЗИКОВ, МАРШ ФУТБОЛЬНОЙ КОМАНДЫ "МЕДВЕДИ" sowie dem im Manuskript als solchem ausgewiesenen МАРШ ШАХТЕРОВ tatsächlich um Märsche handelt, verzichtet werden. Es sei lediglich die Beobachtung in den Raum gestellt, daß sämtliche aufgezählte Chansons zu einer Melodie in geradem Takt (2/4 oder 4/4) gesungen werden.

2.5.4.1. Die Hymne als Genre.

Während man im alltäglichen Sprachgebrauch unter einer Hymne nur noch ein politisches Lied versteht, bezeichnet die literaturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs bis ins XX. Jahrhundert einen zunächst vorwiegend religiösen, später auch weltlichen Lobgesang in gehobener Sprache, der sich von der Ode im XIX. Jahrhundert nur durch das Fehlen jeglicher metrischen Beschränkung unterschied. In der sowjetischen Literatur der jüngeren Zeit ist die Hymne ein äußerst seltenes Genre; während das Gedicht "Гимн Афродите" (1919-20) Břjusovs eine antike Stilisierung darstellt, sind Majakovskijs 1915 in der Zeitschrift *Satirikon* veröffentlichte Hymnen beißende Sozialsatiren. Seit dieser Zeit sind mir keine literarischen, nichtpolitischen Hymnen bekannt. Es scheint, als sei auf sowjetischem Boden lediglich die sowjetische Staatshymne aus der Feder S.Michalkovs und G.El'-Registans entstanden.

Im folgenden sollen die beiden mit "гимн" betitelten Lieder V.s charakterisiert und im Hinblick auf die Verwendung des Gattungsterminus untersucht werden.

2.5.4.2. Die Hymnen bei Vysockij.

Im Werk V.s findet man fünf Chansons, die, zum Teil ausschließlich, zum Teil fallweise als Hymnen bezeichnet werden. Vier davon - ГИМН ШАХТЕРОВ (1970/71), ГИМН ХИПИИ (1973) und ГИМН МОЮ И ГОРАМ (1976) und ГИМН ШКОЛЕ (1980) sind Auftragswerke für

¹ Ю. Булучевский, В. Фомин, *Краткий музыкальный словарь*, Л.: Музыка ³1975, 106-107.

Filme, und lediglich ГИМН КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ (1966) entstand unabhängig. Im folgenden sollen zwei der genannten Hymnen analysiert werden.

Das Chanson ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО, das V. zumindest einmal mit dem Titel ГИМН ШАХТЕРОВ¹ ankündigte, entstand für den von Regisseur A.Surin gedrehten Film "Антрацит", der im Bergarbeitermilieu spielt und 1972 - unter Verwendung des Chansons in einer Aufnahme mit V. - auf die Leinwand kam. Es besteht aus vier Strophenperioden zu je 2 Vierzeilern (A,B) und folgender, unveränderter Refrainstrophe:

Взорвано,
уложено,
 сколото,
Черное
надежное
 золото.

Wie so oft bei V. gibt auch hier die Refrainstrophe die Quintessenz des Chansons wieder - es ist eine Huldigung an das "schwarze Gold" und in weiterer Folge an dessen Förderer, die Bergarbeiter, deren "Hymne" das Chanson laut Titel darstellen soll.

Bei den vier Strophenperioden handelt es sich jedoch keineswegs um eine unkritische und eindimensionale Huldigung an den Beruf, sondern um eine Reflexion über deren Tätigkeit, dargestellt anhand einiger, teilweise miteinander kommunizierender Bilder. In B1 wird der Beruf des Grubenarbeiters mit dem eines Zauberers verglichen, der Kohle aus der Hölle ans Tageslicht bringt und so den Teufeln das Heizmaterial wegnimmt. In A2 erscheint die Erde metaphorisch als Mutter, deren Bauch von den Grubenarbeitern in Stücke gerissen, bzw. - in der figurativen Bedeutung des Verbums "терзать" - gequält wird. Die Bergarbeiter bitten in A3,3-4 um Verzeihung dafür, daß sie in diesem Bauch herumwühlen. B2,3-4 materialisiert die stalinistische Losung "Даешь стране угля!", deren wörtlichen Sinn die Bergarbeiter auf ihren eigenen Handflächen spüren. Ebenso bildhaft erscheint in A4,3-4 die Erdkruste als Schädel, der von einem Abbauhammer geöffnet wird.

Während sich das Chanson in den geschilderten Passagen nicht wesentlich von einem durchschnittlichen sowjetischen Auftragswerk der Brežnev-Jahre unterscheidet, beinhaltet der Text zwei Passagen, die eindeutig die Handschrift V.s tragen und auf die physischen wie auch psychischen Gefahren des Berufs hinweisen:

¹Einmal mit МАРИШ ШАХТЕРОВ.

Порой копать в собственной душе
Мы забываем, роясь в антраците. (B3,3-4)

Dies ist eine eindeutige Infragestellung des Stachanov-Idealbilds, wie dies V. bereits einige Jahre zuvor im thematisch ähnlich gelagerten, jedoch politisch wesentlich schärfer formulierten Chanson СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ (1967) getan hat, wo es über einen verunglückten Bergarbeiter hieß:

Вот раскопаем - он опять
Начнет три нормы выполнять,
Начнет стране угля давать - и нам хана. (3,4-6)

Das zweite Beispiel einer kritischen Beleuchtung des Berufsmythos ist die vielfach mißverstandene Schlußstrophe, in der zum ersten und einzigen Mal eine Art kollektive Zukunftsvision formuliert wird:

Не бойся заблудиться в темноте
И захлебнуться пылью - не один ты!
Вперед и вниз! Мы будем на щите, -
Мы сами рыли эти лабиринты! (B4,3-4)

Wie bereits unter 2.1.3.4. dargelegt, konkurrieren bei der Dekodierung des dritten Verses zunächst die beiden Wendungen "быть на щите" ('auf dem Schild - also tot - hinausgetragen werden') und "поднять кого-либо на щит" ('jemanden loben, zum Anführer machen'); und dies, wie nun ergänzt werden kann, sicher zum Teil auf Grund der architektonisch (Hymne!) bedingten Erwartungshaltung des Rezipienten.

Eine weitere Hymne ist das Lied der Hippies aus dem Film *Бегство Мистера Мак-Кинли*, das neben dem Titel ГИМН ХИППИ auch als БАЛЛАДА ХИППИ und МИСТЕРИЯ [ХИППИ] dokumentiert ist. In drei Strophenperioden zu je einem Achtzeiler, einem Vierzeiler und einem Fünfzeiler sowie einer Abschlußstrophe des Typs C präsentieren die Hippies des Films ihre Ideologie der totalen und radikalen Ablehnung sämtlicher traditioneller Werte. Sie präsentieren sich selbst als "verlorene Söhne" (A1,4), verzichten auf den Schutz des Staates (A1,7-8) und bezeichnen den Lebensstil der älteren Generation als Lüge (B1,1-2), Fäulnis (B1,3) und tierische Moral (B2,3), zu deren Sturz sie aufrufen:

Долой - ваши песни, ваши повести!
Долой - ваш алтарь и аналой!
Долой - угрызенья вашей совести!
Все ваши сказки богомерзские - долой!

Die Hippies lehnen auch explizit das Geschäftsleben der Erwachsenen (C2,2-3) und deren Aberglauben (B3,1) ab. Sie sind sich einig, in dem was sie ablehnen, sind sich aber dessen bewußt, daß sie keine Alternative

zu bieten haben - und hier weicht der Text vom Diskurs eines Vertreters der 68er Generation, sei es in Europa oder in den USA, ab:

Кромсать все, что ваше! Проклинать!

Как знать, что нам взять взамен неверия?

Но наши дети это точно будут знать!

Diese Offenheit, diese Einsicht in das eigene Unvermögen, den existierenden Werten eine konstruktive Alternative gegenüberzustellen, zeugt von der ironisch-distanzierten Einstellung des Erzählers zum Phänomen der Hippie-Bewegung. Auch die Bezeichnung ihres eigenen Lagers als "разгневанный содом" (C4,2) beweist die negative Einstellung des Erzählers/Autors zu den auf der Leinwand gezeigten Woodstock-Jüngern.

In den drei anderen Hymnen spricht V. ebenfalls von der Warte einer Gruppe aus: der "kosmischen Taugenichtse" (ГИМН КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ), der Seeleute (ГИМН МОЮ И ГОРАМ) und - im erst dank ЯКД88 bekannt gewordenen Chanson ГИМН ШКОЛЕ - aus der Perspektive von Schülern. Während das erstgenannte Chanson, wie sich schon aus dem Titel vermuten läßt, parodistischer Natur ist, ist dem Seemannslied ein hymnisches Pathos eigen, das den anderen Chansons V.s zu dieser Thematik entspricht. Das an dritter Stelle genannte Chanson besingt, ebenfalls programmatisch-pathetisch, einen neuen, alternativen Schultypus mit aufgeklärten Lehrern und emanzipierten Schülern.

2.5.4.3. Das Verhältnis der Texte zum Genre.

Was die analysierten Texte mit der von ihnen reklamierten Gattungsart verbindet, ist der erhabene Ton und das positiv formulierte ideologische Programm, auch wenn dieses durch den Autor bisweilen verfremdet und dadurch in Frage gestellt wird. Die Anthropomorphisierung des toten Gesteins der Erde durch die Bergleute des Chansons ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО und die dadurch dokumentierte affektive Haltung zu ihrem Kollektiv bringt das Chanson in die Nähe eines hymnenartigen Gruppenlieds, wie wir es von V.s Werk, freilich zumeist in persiflierter Form, kennen.¹

Die traditionelle Hymne sowohl literarischer wie politischer Ausprägung ist voll Erhabenheit, zeigt eine feierliche Stimmung und unterstreicht dies durch einen von der Alltagssprache deutlich abgehobenen Stil. Während diese sprachliche Distanzierung in V.s Hymne der Bergleute mehr oder weniger realisiert ist, werden die Hippies in ihrer Hymne durch den Autor häufig in der Art des *Skaz* durch stilistisch niedrigere Sprachverwen-

¹Vgl. ПЕСНЯ СТУДЕНТОВ-АРХЕОЛОГОВ, МАРШ СТУДЕНТОВ-ФИЗИКОВ u.a.

dung charakterisiert ("на всю катушку, на все сто", "стряпайте без нас/ ваши купли и продажи", "нам до рвоты...", "плевать нам на ваши суеверия"). Dadurch entfernt sich der Text im Unterschied zur Hymne der Bergleute deutlich vom Typus einer Hymne.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß sämtliche Hymnen V.s - freilich unterschiedliche - Affinitäten zum Genre "Hymne" aufweisen: formaler und stilistischer Natur (ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО) oder ideologisch-programmatischer Art (ГИМН ХИППИ, ГИМН МОЮ И ГОРАМ, ГИМН ШКОЛЕ). Mögliche musikalische Parallelen wären das Thema einer eigenen Untersuchung.

2.5.5. VYSOCKIJS SOGENANNT E *BLAT*-LIEDER ("БЛАТНЫЕ ПЕСНИ").

2.5.5.0. Korpus und Stellung im Werk.

Zwischen 1961 und 1965 schrieb V. eine Reihe von Chansons, die nach dem Zeugnis des Autors von jenen Gaunerliedern inspiriert wurden, die in der Zeit des Chruščevschen Tauwetters in Hinterhöfen, Bahnstationen, Bierbars und nicht zuletzt auch in den Wohnungen der Angehörigen von Millionen freigelassener Häftlinge überall zu hören waren. Im ersten Band von ССП88 wurde der explizite Versuch unternommen¹, diese Chansons in einer Gruppe zusammenzufassen. Die dort abgedruckten 52 Texte bilden unter Abzug von sechs Chansons², deren Inhalt kaum einen Bezug zur Gaunerwelt aufweist, das Korpus für die folgende Untersuchung. Einige andere, später entstandene und von den Herausgebern in andere Kapitel aufgenommene Chansons³, die eine mehr oder minder hohe Affinität zur Ethik und Ästhetik der *Blat*-Kultur aufweisen, werden nicht berücksichtigt.

Bei den untersuchten Chansons handelt es sich um die ersten Chansons V.s, die über die Grenzen seines engsten Freundeskreises hinaus Verbreitung fanden und ihm so den Ruf eines ehemaligen Lagerinsassen bzw. eines Menschen, der sich in derartigen Kreisen bewegt und für diese über diesen singt, einbrachten. Verstärkt durch Evtušenkos berühmten

¹ Vgl. ССП88,1,379: "В первом разделе собраны так называемые 'уличные', 'блатные', или 'дворовые' песни, с которых начиналось оригинальное песенное творчество Высоцкого."

² "Сыт я по горло...", "Дайте собакам мяса...", "В этом доме...", БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ, СЕРЕБРЯНЫЕ СТРУНЫ.

³ "В Ленинграде-городе...", "У нее все свое...", ПРО РЕЧКУ ВАЧУ, ВСЕ УШЛИ НА ФРОНТ, ПРО СЕРЕЖКУ ФОМИНА.

und oft zitierten Vers, demzufolge die sowjetische Intelligenz nun Gaunerlieder sänge ("Интеллигенция поет блатные песни")¹, empfand man gerade V. als typischen Vertreter der nun zumindest teilweise salonfähig gewordenen *Blat*-Lyrik.

Über die Entstehung seiner diesbezüglichen Lieder äußerte sich V. später in einem Konzertkommentar folgendermaßen:

Первую свою песню я написал в Ленинграде где-то в 1961 году. Дело было летом, ехал я в автобусе и увидел впереди себя человека, у которого была распахнута рубашка и на груди была видна татуировка - нарисована была очень красивая женщина, а внизу написано: "Люба, я тебя не забуду!" И мне почему-то захотелось про это написать. Я сделал песню "Татуировка", только вместо Любы поставил для рифмы "Валю". (ЧЧП88,115)

Ähnliche Erlebnisse mit ehemaligen Lagerhäftlingen, politischen wie kriminellen, dürften vielen Liedern dieser Jahre Pate gestanden haben; in anderen Fällen könnte die nun plötzlich an die Oberfläche dringende Kultur der zahlreichen ehemaligen Häftlinge, insbesondere deren folkloristisches Liedgut den Anstoß für eine Verarbeitung dieses oder jenes Themas, literarischen oder musikalischen Motives gegeben haben.

Die *Blat*-Lieder, wie sie hier genannt werden sollen, sind in den Jahren 1961 und 1962 die einzigen Chansons, die V. schrieb, ihre Häufigkeit nimmt jedoch seit 1963 immer stärker ab. Ab 1966 findet man Chansons, die in ihrer Thematik mehr oder weniger (wie z.B. "В Ленинградском городе...") der Gaunerwelt verhaftet sind, nur noch vereinzelt. Trotzdem hat V. bis hin in die späten siebziger Jahre immer wieder *Blat*-Chansons in seine Konzerte aufgenommen und sich trotz des großen auf ihn ausgeübten Drucks² und vehementer Angriffe immer wieder explizit zu dieser Phase seines Schaffens bekannt. Die Arbeit an diesen Liedern habe ihm geholfen, verschiedene Techniken kennenzulernen, auszuprobieren und

¹In diesem Gedicht aus dem Jahre 1958 ("Интеллигенция поет блатные песни..."), das ich nur in Abschriften kenne, da es in die mir bekannten Gedichtbände nicht aufgenommen wurde, bedauert Evtušenko, daß die Traditionen der revolutionären Lieder nicht mehr gepflegt würden (!). Den Text und eine Analyse dieses Gedichtes bietet der Aufsatz Н.Шафер, "О так называемых 'блатных песнях'" Владимира Высоцкого", *Музыкальная жизнь* 1989.20, 11-13.

²Vgl. den Angriff in der Zeitung *Советская Россия* vom 9. Juni 1968 (Autoren: Мушта/Бондарюк); referiert u. 1.2.1.1.

sich in formaler Hinsicht¹ zu perfektionieren. Daß die Bemerkung V.s, er habe einmal in grauer Vorzeit "freizügige, scherzhafte, parodiehafte sogenannte Gaunerlieder" gesungen, an die er sich jetzt nicht mehr erinnere, vom Publikum mit Lachen quittiert wurde², beweist umso mehr, wie organisch dieser Teil seines Schaffens mit seinem übrigen Liedwerk verbunden ist, sodaß er von den Rezipienten auch dementsprechend als integrierender Bestandteil seiner Werke verstanden wurde.

Trotzdem darf der Stellenwert dieser Lieder im Werk V.s nicht überschätzt werden, was V. übrigens auch selbst nie getan hat. Als Beweis dafür mag die Antwort V.s auf Igor' Kochanovskijs 1968 gemachte Bemerkung dienen, alles vor dem Chanson БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ Geschriebene sei eine Art Kinderspiel gewesen. "Пожалуй, ты прав", habe V. geantwortet.³

Worin bestand das Liedgut des "блатной мир"? Welche Welt reflektierte dieses, der Öffentlichkeit jahrzehntelang vorenthaltene, vielen daher noch unbekannt und schließlich an die Oberfläche gebrachte Folklore-genre? Und welches Verhältnis haben die etwa 50 Lieder V.s zu dieser Welt und vor allem zu dieser Folklore? Fügen sie sich nahtlos in den Liedschatz dieser Welt ein, oder imitieren, stilisieren, oder - wie V. vorgibt - parodieren sie diese lediglich? Um diese Frage zu beantworten, soll im folgenden zunächst eine Charakteristik des "блатной мир" skizziert werden, daran wird sich eine Betrachtung von dessen Liedfolklore anschließen, und schließlich sollen V.s frühe Lieder im Hinblick auf ihre Beziehung zur oben beschriebenen Welt analysiert werden.

2.5.5.1. Die Gaunerwelt ("блатной мир").

Die folgenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf zwei Aufsätze V.Šalamovs, "Об одной ошибке художественной литературы" und "Жульническая кровь", beide erschienen im Sammelband *Левый берег*⁴. Die Informationen Šalamovs beruhen auf einer langjährigen unfreiwilligen Erfahrung, die der Autor insbesondere in den Straflagern des Kolyma-Gebiets im Fernen Osten in den Jahren von 1929 bis

¹"Я сейчас сделаю маленькое попури из прежних своих песен [...], т.н. блатных песен, от которых я никогда не отказывался [...]. Я считаю, что они колоссальную мне принесли пользу в смысле работы над формой, очистки, простоты такой, так сказать, нарочитой, кажущейся примитивизации, чтобы это сразу входило не только в уши, но и в душу. Поэтому я эти песни очень люблю, прежние свои песни." (Konzertkommentar, abgedruckt in: П2,208-209).

²Aus einem Konzertkommentar, abgedruckt in П2,197.

³Игорь Кохановский, "Я раззудил плечо...", in: ЧЧП88,19.

⁴Варлам Шаламов, *Левый берег*, М.: Современник 1989, 450-479.

1932 sowie von 1937 bis 1951 machte. Es sei vorweggenommen, daß Šalamovs Beschreibungen und speziell seine Urteile stark und vermutlich ausschließlich von dessen eigener Erfahrung geprägt sind und daher in vielen Punkten einer kritischen Relativierung bedürfen. Da sie jedoch derzeit die einzige umfangreichere nichtliterarische Quelle über die Gaunerwelt darstellen, bilden sie den Ausgangspunkt für die hier formulierte Fragestellung und sollen im folgenden referiert werden.¹

Šalamov geht im erstgenannten Essay davon aus, daß das Wesen der Gaunerwelt in jenen belletristischen Werken der Weltliteratur, die vorgeben, ein realistisches Bild dieser Welt zu zeichnen, idealisiert und von den Autoren verkannt wird. Victor Hugo (*Les misérables*) habe der Gaunerwelt eine soziale Protestfunktion gegen die verlogenen Werte der Herrschenden zugeschrieben, Dostoevskij (*Записки из мертвого дома*) und Tolstoj (*Воскресение*) hätten keine wirklichen Mitglieder der Gaunerwelt gekannt, Gor'kij habe mit seinen Figuren Čelkaš ("Челкаш") und Vas'ka Pepel (*На дне*) das Bild des Gauners verherrlicht, roman-tisiert, nicht aber entlarvt. Auch Babel', Leonov, V.Inber, Kaverin und Il'f/Petrov wirft Šalamov eine "hemmungslose Poetisierung" (S.449) der Gaunerwelt vor, wobei hier einschränkend festgestellt werden muß, daß Figuren wie Ostap Bender sicher von ihren Erfindern keineswegs als Prototypen der *Blat*-Welt intendiert waren. Der Reigen derjenigen Autoren, die jenen schicksalshaften Fehler der Schönfärbung der Gaunerwelt begingen, schließt - in der Darstellung Šalamovs - mit Nikolaj Pogodin, dessen *Аристократы* mit der Wirklichkeit nichts zu tun hätten. "Die Verbrecherwelt bleibt seit der Zeit Gutenbergs bis heute für die Literaten und die Leser ein Buch mit sieben Siegeln" (S.450), schließt Šalamov, und widmet den Aufsatz "Жульническая кровь" der Korrektur des in der Literatur vermittelten, beschönigenden Bildes.

Auf kaum 30 Seiten vermittelt Šalamov ein beklemmendes und anklagendes Bild des vielgerühmten, von vielen gefürchteten, doch von ebensovielen nostalgisch-romantisch verklärten "блатной мир", insbesondere unter den Bedingungen der Lagerhaft. Nach seinen Aussagen handelt es sich bei dieser Welt um eine Art Unterwelt-Orden, in den vorwiegend durch ihre Herkunft prädestinierte Verbrecher aufgenommen werden. In jedem Fall gehe dem Aufnahmezeremoniell eine lange, von Unterwerfung gekennzeichnete Bewährungsprobe voraus. Außerhalb der Gaunerwelt stehende Elemente, sogenannte "фрайера", würden nur in den seltensten Fällen zu vollwertigen "блатари"; zumeist würden sie als "порчаки"

¹Punktuelle Informationen bietet auch Жак Росси, *Справочник по ГУЛАГу*, 2 Вде. М.: Просвещение ²1992.

(entstanden aus "порченный фрайер") gedemütigt und ihrer Meinung werde kaum Bedeutung beigemessen; bei der Aufteilung von Frauen, Privilegien usw. zögen sie den kürzeren.

Die "блатари" bzw. "воры" - so die Eigenbezeichnungen der Mitglieder der Welt des *Blat* - leben, laut Šalamov, im Lager mit Einverständnis und in der Regel unter aktiver Mithilfe der Lageraufseher als privilegierte Schicht, sie arbeiten nicht, bekommen wesentlich höhere Essensrationen, bestehlen vorwiegend jene, die sich ihren Gesetzen nicht unterwerfen und haben jenes System eingeführt, das sich später in der Sowjetunion und heute in Rußland auch im zivilen Wirtschaftsleben durchgesetzt hat: das obligatorische Abliefern eines Teils des eigenen Gewinns an die Mafia.¹ Sie sind durchwegs bisexuell, d.h. sie halten sich im Lager ihre Strichjungen und werden zwischendurch immer wieder von ins Lager geschleusten Prostituierten versorgt. Ihre Sprache dient einerseits als Gruppenidentifikationsmerkmal, andererseits als halbgeheimes Kommunikationsmittel, weshalb sich entscheidende Lexeme auch im allgemeinen nur wenige Jahre halten (vgl. die diachronen Synonyme für "Schmiere stehen" - "стоять на стреме", "на атасе", "на шухере", "на вассере", "на цинку", "на эксе", на "шестой", "на атанде"² u.a.) und die Sprache auch auf anderen Ebenen ständigen Veränderungen unterliegt.

Eine der Lieblingsbeschäftigungen der "блатари" ist das Kartenspiel, wobei die Spiele "очко", "бура" und "стос", eine Weiterentwicklung des bei Puškin bereits erwähnten "штосс", die beliebtesten sind. Gespielt wird um Kleidungsstücke, Gebrauchsgegenstände, Nahrungsmittel, kurz um alles, was gebraucht werden kann oder auch nicht gebraucht wird, sowie, als besonders grausame Art der Erniedrigung des Verlierers, um Arbeitsstunden und Leistungseinheiten, wobei die Bezahlung unter Einverständnis des (bestochenen) Aufsehers durchgeführt wird. Daß auch Mädchen als Einsatz gelten können, wie dies in der Literatur, z.B. bei Pogodin, bisweilen geschildert wird, bezweifelt Šalamov.

Neben der Abgrenzung zu den "фрайера" weist Šalamov auf die Abgrenzung zu einer Gruppe hin, mit der man die "блатари" als Außenstehender leicht verwechseln könnte - die Rowdys ("хулиганы"). Der Unterschied bestehe in erster Linie im moralischen Verhalten der beiden Gruppen: Während die Rowdys noch irgendwie am Rande der menschlichen Gesellschaft und des Menschlichen stünden, befänden sich die "бла-

¹ Heute wird dieses System als "рекет" bzw. "рэкет" bezeichnet.

² Angegeben in Александр Скачинский, *Словарь блатного жаргона в СССР*, Нью-Йорк 1982, 9 (Stichwort "атанда"). Šalamov (*Левый берег*, 468) führt drei Synonyme an.

тари" jenseits von Gut und Böse, sie kennen keinerlei Hemmungen oder Verantwortung, lügen aus Prinzip und morden - und massakrieren - aus Sport. "Das schlimmste Rowdytum erscheint im Vergleich zu einer alltäglichen Abwechslung eines *блатарь* als ein unschuldiger Kinderschmerz", urteilt Šalamov.¹ Konsequenterweise werden die Rowdys von den "блатари" auch verachtet und nur selten gelingt es einem Rowdy, im Lager oder Gefängnis zu einem "блатарь" zu werden.

Šalamov verneint kategorisch den Einwurf, es handle sich beim Moralkodex der Gaunerwelt eben um eine andere Welt, die mit anderen Kategorien gemessen werden müsse, um verstanden zu werden. Die beschriebene Welt sei vielmehr grausam, unmenschlich; ihre Mitglieder seien nicht krank, sondern hätten sich zu einer Gattung entwickelt, die aufgehört habe, Mensch zu sein. Durch ihre Anziehungskraft, die durch die erwähnten literarischen Werke noch verstärkt wird, habe diese Welt jedoch einen sehr negativen Einfluß auf die heranwachsende Jugend.

Da es im Rahmen dieser Arbeit unmöglich ist, eine auch nur einigermaßen repräsentative Charakterisierung des Moralkodex des "блатной мир" und von dessen Spiegelung im Liedgut zu geben, soll dies exemplarisch am Beispiel der Einstellung der Gaunerwelt zur Frau geschehen. Die Wahl fiel nicht zuletzt deshalb auf dieses Thema als Prüfstein für die Beantwortung der gestellten Frage, weil es einerseits in zwei Aufsätzen der "Колымские рассказы" Šalamovs überzeugend abgehandelt wird², und weil andererseits dieses Thema sowohl in den mir zugänglichen, echten Gaunerliedern, wie auch in V.s frühen Chansons immer wieder anzutreffen ist.

2.5.5.1.1. Frau und Mutter im "блатной мир".

Die folgenden Ausführungen referieren die von Šalamov zu diesem Thema im Kapitel "Женщина блатного мира" formulierten Aussagen. Einschränkend sei angemerkt, daß sich Šalamovs Beschreibungen in erster Linie auf die Lagerwelt beziehen, auf jene kriminelle Schicht unter den Häftlingen also, die dank ihrer Kollaboration mit der Lagerleitung eine privilegierte Stellung genießt und weitgehend nach jenen Gesetzen weiterlebt, nach denen sie auch vor ihrer Inhaftierung gelebt hat und nach Ende der Haft leben wird.

¹Šalamov, *Левый берег*, 470.

²"Женщина блатного мира", "Сергей Есенин и блатной мир", in: В.Шаламов, *Колымские рассказы*, Paris: YMCA-Press 1982, 793-808, 824-832. Den erstgenannten Aufsatz findet man auch in *Левый берег*, 479-492.

Die Welt des *Blat* kennt grundsätzlich zwei Typen von Frauen¹, die "Diebinnen" ("воровки") und die "Prostituierten" ("проститутки"), mit deutlich unterschiedlichem Status. Die Diebinnen sind zahlenmäßig geringer, bilden einen festen Bestandteil der Belegschaft des "блатной мир" und erfreuen sich seitens ihrer männlichen Kollegen ob ihrer Teilnahme an Vorbereitung und Durchführung von kriminellen Handlungen eines gewissen Ansehens. Trotzdem ist es ausgeschlossen, daß eine "Diebin" eine Verbindung mit einem außerhalb der Gaunerwelt lebenden Mann ("фрайер") eingeht, genauso wie ihr eine Teilnahme an den männlichen "Gerichten" ("суды") verwehrt bleibt: Urteilssprüche der Männerwelt sind strenger und härter als jene, die von Frauen ausgesprochen werden. Diesen doppelten Moralkodex führt Šalamov auf eine rigide, von oben verfügte Geschlechtertrennung im Lagerleben zurück.

Die "Prostituierten" sind Freundinnen der Männer der Gaunerwelt ("блатари") und sorgen für deren Lebensunterhalt. Infolgedessen betrachtet sie der "блатарь" auch als zeitweiliges Privateigentum, das er schlagen, verleihen, wieder in Besitz nehmen oder anders zu seinen Zwecken einsetzen kann. Schließlich wird der "блатарь" von Kindheit an zur völligen Verachtung der Frau erzogen. Frauen sind in seinen Augen niedere Wesen, die Zielscheibe des derben Spotts der Männer, das Objekt ihrer fleischlichen Begierde. Die Verteilung der Frauen in der männlichen Gaunerwelt erfolgt nach hierarchischen Prinzipien: der in der Hierarchie an höchster Stelle stehende, angesehenste Gauner sucht sich die nach seinem Geschmack beste Frau aus, die sich diesem zu unterwerfen hat und zu einem anderen übergeht, wenn ihr früherer "Herr" ("хозяин") dies so will. Der Prostituierten bleibt nichts anderes übrig, als sich widerspruchslös zu unterwerfen, sich verleihen, erniedrigen, schlagen zu lassen. Šalamov berichtet von einer weit verbreiteten Meinung, derzufolge manche Frauen körperliche Liebe nur mehr in Verbindung mit vorherigen Schlägen als wirklichen Genuß empfinden; die von mir in Rußland immer wieder scherzhaft gehörte Volksweisheit "бьет - значит любит" dürfte in der Ethik dieser (Männer-)Welt ihre Wurzeln haben.

Die Verachtung der Frau bezieht sich nach dem Zeugnis Šalamovs umso mehr auf außerhalb der Gaunerwelt lebende Frauen, und Gruppenvergewaltigungen² seien ein beredtes Zeugnis dafür. Das hindert jedoch den "блатарь" keinesfalls an Eroberungen von außerhalb seiner Welt lebenden Frauen; die Erzählungen über derartige erfolgreiche Aktionen weichen

¹An anderer Stelle (*Левый берег*, 452) führt Šalamov den Ausdruck "марьяне" zur Bezeichnung der Frauen in der Gaunerwelt an.

²Wofür der bildhafte Ausdruck "изнасилование хором" verwendet wird.

jedoch dank der blühenden Phantasie der Erzähler meist weit von der Wirklichkeit ab.

In scheinbarem Widerspruch zu dieser Einstellung zum anderen Geschlecht steht lediglich der Mutterkult. Nur die Mutter verdient in der Ethik der "блатари" reine Liebe, nur sie wird geachtet und verehrt, sie, die alles verzeiht und von der immer Mitgefühl zu erwarten ist.

Šalamov hält den Mutterkult jedoch für durch und durch verlogen, da ein Mann, der Massenvergewaltigungen und Kindesmißhandlungen als normal empfindet und diese auch betreibt, wohl kaum dazu fähig sein kann, gleichzeitig ein ethisch hochstehendes Verhältnis zu seiner Mutter zu pflegen. Die Einstellung zur Frau insgesamt sei nach den Worten Šalamovs das "Lackmuspapier" jeglicher Ethik, und daher könne der Mutterkult lediglich dazu dienen, sein oben beschriebenes, negatives Pendant zu vertuschen. Als Beweis für diese Einschätzung führt Šalamov an, daß noch kein einziger ihm bekannter "блатарь" seiner Mutter jemals Geld geschickt habe, während diese Gauner selbst tausende gestohlene Rubel verspielt oder vertrunken haben.

2.5.5.1.2. Frau und Mutter in den Liedern der Gaunerwelt ("блатная лира").

Nach den Aussagen ehemaliger Häftlinge zu schließen, scheint das Liedgut der Gaunerwelt überaus reich gewesen zu sein, es ist aber aus kulturpolitischen Gründen bis heute in Rußland noch immer kaum und im Westen nur unzureichend dokumentiert. Für die folgenden Beobachtungen standen mir die Anthologie *Блатная лира. Сборник тюремных и лагерных песен* (Jerusalem 1981), sowie die Schallplatten *Блатные песни - Chants des prisonniers sibériens d'aujourd'hui interprétés par Dina Viorny* (Paris 1975)¹, *Chansons souterraines d'URSS* (gesungen von Gleb, Paris, Ende der 70er Jahre)² mit ihren Textbeilagen, die Tonbandaufnahme einer in Frankreich erschienenen Schallplatte des russischen Zigeuners Aleša Dmitrievich³, eigene Aufzeichnungen sowie vereinzelte Zitate aus Liedstellen in verschiedenen belletristischen Texten, so z.B. in den schon erwähnten *Кольмские рассказы*, zur Verfügung.⁴ Ei-

¹Verlag EMI, Nr. C068-96179.

²Verlag Vendemiaire, Nr. vdes 048fp8.

³Leider konnte ich die bibliographischen Angaben dieser in Frankreich erschienenen Schallplatte, von der ich nur eine Tonbandaufnahme kenne, nicht ausfindig machen.

⁴Die Anthologie *Поэзия в концлагерях*, составитель А.Шифр:н, Израиль 1978, auf die ich durch einen Hinweis in Kozlovskijs *Собрание русских воровских словарей*, т.1, 14 stieß, enthält ausschließlich Lyrik von Lagerhäftlingen, nicht jedoch Texte der Lagerfolklore.

ne der Schwierigkeiten bei der Untersuchung dieses folkloristischen Materials liegt in der Tatsache, daß die in diesen Quellen enthaltenen Lieder im Rahmen einer großen Zeitspanne entstanden sind und so möglicherweise unterschiedliche ethische Systeme reflektieren. Das völlige Fehlen von Datierungen sowie die geringe Aussicht auf Erstellung einer verlässlichen Chronologie der Lieder zwingen mich jedoch, das Korpus als synchronen Querschnitt durch die mündliche Literatur der Gaunerwelt aufzufassen, was insofern für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit eine gewisse Berechtigung zu finden scheint, als auch die einschlägigen Chansons bei V. in bezug auf ihr fiktives literarisches Chronotop heterogen erscheinen.

Inwieweit trifft nun die oben geschilderte Doppelmoral in bezug auf die Frau insgesamt und die Mutterfigur im speziellen auch auf die Lagerlieder zu? Grundsätzlich muß gesagt werden: Wenn nach Šalamov alles, was die "блатари" tun und sagen, verlogen ist, gibt es keinen Grund anzunehmen, daß die in ihren Liedern formulierte Ethik "ehrlich" sein soll. Dazu kommt, daß wir es im Fall der Gaunerfolklore mit einer literarisierten Welt zu tun haben, die *per se* ein von der realen Welt unabhängiges, autonomes Universum darstellt. Es wird hier also zwischen der Realität des Gaunerlebens und den Aussagen in der dazugehörigen Folklore zu unterscheiden sein, wobei nicht vergessen werden darf, daß die fiktionale Welt der Gaunerfolklore in ihren ethischen Aussagen bisweilen demselben Lügenprinzip unterworfen sein kann, wie dies der Alltag der Mitglieder der Gaunerwelt ist.

Relativ eindeutig spiegelt sich in den Gaunerliedern der Mutterkultur wider, der in zahlreichen Texten mannigfaltige poetische Überhöhungen erfährt. Einige Beispiele dafür findet man bei Šalamov in den zitierten Kapiteln der *Кольмские рассказы*, "Женщина блатного мира" und insbesondere im Artikel "Сергей Есенин и воровской мир"¹, in denen die Beliebtheit Esenins in der Gaunerwelt teilweise auf dessen an seine Mutter gerichtete Gedichte zurückgeführt wird.

Einen Fall auffälliger thematischer Parallelität zwischen Esenins "Письмо к матери" und den Gaunerliedern stellen Lieder dar, wie z.B. das von Šalamov nicht erwähnte Lagerlied "Здравствуй, мать! Прими письмо от сына..."², in dem sich der Sohn bei seiner Mutter über sein Schicksal beklagt:

И разбили жизнь мою молодую -

¹ *Кольмские рассказы*, 824-832. Erstmals in *Грани* 77.1970, 42-48.

² *Блатная лира. Сборник тюремных и лагерных песен*, Иерусалим 1981, 47.

Разлучили, маменька, с тобой.

[...]

Der Sohn erkennt seine Fehler - er begann zu trinken und vergaß die Mutter -, führt diese jedoch auf den unheilvollen Einfluß seiner neuen Umgebung zurück -

Разлучила нас блатная жизнь -
und bittet im Schlußvers des Liedes seine Mutter um Verzeihung.¹

Viele Liedtexte zeigen, daß die Mutter als einziger Fixpunkt im Leben eines Gauners angesehen wird. Sie begleitet das Leben des Gauners von der Wiege bis zum Sterbebett, auf sie nimmt der Gauner Rücksicht, an ihre Warnungen und Ratschläge erinnert er sich², an sie denkt er, vor allem in schwierigen Stunden. Es ist die Mutter, und nicht der Vater, in welcher der Gauner, in Einklang mit einem alten Folkloremotiv vieler Kulturen, die Ursache seines Glücks oder - häufiger - Unglücks sieht:

Ах, ты, мать моя родная,
Зачем на свет ты родила?
Судьбой несчастной наградила -
Костюм матроса мне дала.³

Daher ist es auch die Mutter, die mit dem Sohn mitleidet, wenn dieser erkrankt, verhaftet, verurteilt⁴, hingerichtet⁵ oder auch freigelassen wird:

А когда из лагеря вернемся,
Мать-старушка выйдет на перрон.
Скажет: Здравствуй, сын! - и отвернется,
подавив в груди сердечный стон.⁶

Die Mutter leidet, weil sie die Gefahren des neuen Lebens versteht und begreift, daß der Sohn nicht für das Leben in Freiheit geschaffen ist, da er in die Fußstapfen des Vaters tritt und treten muß.⁷

Im Lied "Вот проходят года молодые..."⁸ drückt ein im Lazarett liegender Bandit, der in der Schlußstrophe seinen Namen erwähnt und in

¹Die Briefform findet man auch im Lied "Далеко из Колымского края..." (ebda, 40), dessen Adressat allerdings die Geliebte ist, von welcher der Arrestant Abschied nehmen mußte.

²Z.V. "Помню, помню, помню я...", Strophen 2 und 3, ebda, 13.

³"Горит свеча дрожащим светом...", ebda, 49. Ähnliche Motive s. ebda, 17.

⁴Vgl. "Шесть часов пробило...", Strophe 4, ebda, 15.

⁵Vgl. "В воскресенье мать старушка", Strophe 5, ebda, 21.

⁶Ebda, 28.

⁷Vgl. das Lied "Судьба", ebda, 45, Strophe 4.

⁸Ebda, 50.

einem Vorausblick von seiner bereits erfolgten Erschießung spricht, seine Vorfreude auf den Besuch seiner Mutter im Lazarett aus:

Не дождусь я тогс воскресенья,
 Когда мать на свиданье придет,
 И свою материнскую слезою
 Молодую мне грудь обольет.

Derartige romantisierte Szenen kommen ausschließlich in Liedern vor, die aus der Warte eines männlichen Gefangenen oder Angehörigen der *Blat*-Welt gesungen werden, weibliche Ich-Figuren vergöttern die Mutter wesentlich weniger, obwohl auch hier die Mutter als moralische Instanz auftritt. So bekennt die ins Gaunerleben übergewechselte Tochter ihrer Mutter:

Мы пили, кутили всю ночь до утра.
 Ах, милая, добрая мама.
 Свеча догорает, а мне тяжело -
 Сколько позора и срама!¹

Was das Verhältnis zur Frau insgesamt betrifft, vermißt man in der authentischen Gaunerlyrik jene Totalverachtung, von der Šalamov berichtet; im Gegenteil: der Gauner betet die Geliebte an, versucht, sie an das vergangene gemeinsame Glück zu erinnern oder für sie ein mögliches gemeinsames zukünftiges Glück in positiven Farben zu zeichnen.² Es ist schwer, zu beurteilen, ob die Erklärung für diese Diskrepanz in einer einseitigen Darstellung Šalamovs, oder aber in der Unabhängigkeit der folkloristischen Welt von realen Verhaltensmustern zu suchen ist; möglicherweise ist beides der Fall.

Daneben existiert in den Gaunerliedern auch die Spiegelung jener Ethik, von der Šalamov und andere Zeugen des stalinistischen Terrors berichten. Das bekannteste Lied über eine Frau, "Мурка", berichtet von einer Teilnehmerin der Gaunerwelt, in Šalamovs Terminologie einer hochangesehenen und sogar von den Männern gefürchteten "Diebin", welche diese Welt an die Ordnungshüter verrät und dafür von ihren ehemaligen Kollegen gerichtet und umgebracht wird. Einer der "блатари", der Ich-Erzähler, der mit Murka näher befreundet gewesen war, versucht, sie zu warnen, hat aber damit keinen Erfolg. Nach Murkas Begräbnis, an dem Milizionäre ebenso wie die Gaunerwelt teilnehmen, werden die Gauner verhaftet und verurteilt.

Eine ähnliche Verachtung einer ins andere Lager übergewechselten Frau, im konkreten Fall der Geliebten, findet man im berühmten Lied

¹Ebda, 36.

²Z.B. "Далеко из Колымского края", Strophen 4-5, ebda, 40.

"Течет речка по песочку", welches übrigens auch V. gern und mit viel theatralischer Hingabe sang, was sich besonders im stimmlichen Ausdruck manifestierte:

Ты начальник, ключик-чайничек,
Отпусти на волю, -
Видно, скурвилась, видно, ссучилась
Милая зазноба.¹

Je größer die Verachtung für die Frau seitens des Ich-Erzählers, desto tiefer die Wahl des Sprachregisters, bis hin zu Verwendung von *Mat*-Ausdrücken². Im Lied "Приходи ты на бан..." ist die Ich-Figur bemüht, ihre abgrundtiefe Mißachtung einer konkreten, nicht näher genannten Frau, an die sie sich mit dem Text wendet, in Form einer übertriebenen Pose darzustellen, einer Pose, die in erster Linie durch oft unmotiviert konzentrierte *Mat*-Verwendung entsteht:

Будет еть тебя барин-татарин³
[...]
Будет еть тебя в жопу армяшка,
[...]
Обругает вас доктор суровый
И в пизду купоросу нальют.
[...]
И в сырую вы землю сойдете
С почерневшей от ебли пиздой.⁴

Daß der vorliegende Text etwas außerhalb der *Blat*-Lyrik liegt, beweist einerseits die Tatsache, daß er aus der Sicht eines nicht der Gaunerwelt angehörenden Mannes gesungen wird, der noch dazu die angesprochene Frau vor Liebesbeziehungen mit Mitgliedern dieser Welt warnt. Die zitierten Passagen schildern drastisch die Folgen derartiger Abenteuer.

¹Ebda, 37.

²Den Begriff *Mat* verwende ich in Anlehnung an W. von Timroth als die von den Stämmen "еб-/ёб-", "хуй-/хер-", "пизд-" und "бляд'-" gebildeten Lexeme in direkter und übertragener Bedeutung; vgl. Wilhelm von Timroth, *Russian and Soviet Sociolinguistics and Taboo Varieties of the Russian Language (Argot, Jargon, Slang and "Mat")*, München: Sagner 1986, Revised and Enlarged Edition (=Slavistische Reihe, Bd 205), 84-87.

³Die Tataren gelten sowohl in gesprochener (Witze), wie auch gesungener Folklore als die Prototypen ungezügelter und oft perverser sexueller Betätigung, vgl. den bekannten, zur Melodie eines Wiener Walzers gesungenen Schnaderhüpfer "Пон/ еб/ татарина/а татарин еб попа".

⁴*Блатная лира*, 38.

Angesichts der vorwiegend positiven Sicht der Frau in der Lagerfolklore erscheinen auf dem Hintergrund von Šalamovs zumindest in ihrer Grundtendenz wohl glaubwürdigen Analyse dieses Themas Texte wie "Мурка" oder das eben zitierte Lied "Приходи ты на бан..." als wesentlich authentischer, als jene zahlreichen idealisierenden Huldigungen an Frauen, die aus einer Überhöhung des geliebten Objekts hinter den Gefängnismauern oder innerhalb des Stacheldrahtverhaues eines Lagers entstanden. Diese Ambiguität der Lagerfolklore wird bei der Untersuchung von V.s frühen Liedern zu berücksichtigen sein.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß die Ich-Figuren der *Blat*-Lieder zu einem nicht unwesentlichen Prozentsatz dem weiblichen Geschlecht angehören. Es wäre interessant zu untersuchen, ob und in welchem Ausmaß Frauen am Verfassen von Liedern wie "Что за советы...", "Ты не стой на льду...", "Помнишь ли, мама...", "Прочь, тоска,...", "Свадебная лесбийская" u.a. beteiligt sind und in welchem Ausmaß die Vertreter beider Geschlechter Lieder singen, deren Ich-Figuren dem jeweils entgegengesetzten Geschlecht angehören. Da mir die Beantwortung dieser Frage derzeit nicht möglich ist, beschränke ich mich auf den Hinweis, daß die von Dina Vierny auf der zitierten Schallplatte gesungenen Lieder mit einer einzigen Ausnahme ("Свадебная лесбийская") von einer männlichen Position aus gesungen werden. Die von Gleb und Aleša Dmitrievich gesungenen Lieder des *Blat*-Repertoires sind ebenfalls durchwegs "männliche" Texte.

2.5.5.2. Die Gaunerwelt bei Vysockij.

2.5.5.2.1. Frau und Mutter im *Blat*-Zyklus Vysockijs.

Von den 47 untersuchten Chansons berühren 24, also etwa die Hälfte der eigentlichen *Blat*-Lieder, das Thema Frau; in 19 davon bildet die Frau oder die Beziehung des Helden zu ihr das Hauptthema.

2.5.5.2.1.1. Die Mutter.

Im Unterschied zur folkloristischen *Blat*-Lyrik findet der Mutterkult jedoch lediglich in einem einzigen Text, und dort nur in abgeschwächter Form, seinen Ausdruck. Es ist dies das Chanson "Все позади, и КПЗ, и суд...", in dessen Refrainstrophen sich die Ich-Figur an die Mutter wendet. Dies tut sie nach der Schilderung des Urteilsspruchs auf Lagerhaft (Strophe 1), nach der Schilderung des Etappentransports (2), der Weiterversendung (3), sowie der Ankunft (4). Die Mutter möge weinen ("рыдать") und daran denken, wohin ihr Sohn verschickt werde (R1-3) bzw. mit dem Weinen aufhören und daran denken, wann er wieder zu-

rückkommen werde (R4). Für den Sohn entscheidend ist die Anteilnahme der Mutter an den verschiedenen Etappen seines Schicksals, das ihn selbst allerdings - wie er vorgibt - gleichgültig läßt:

Мать моя, давай рыдать,
А мне ж ведь в общем наплевать,
Куда, куда меня пошлют.

In diesem Chanson wird der Mutterkult aus der Lagerfolklore unverändert übernommen; die Abweichungen betreffen vor allem die Ich-Figur, also das Verhältnis des Sohnes zur Mutter.

2.5.5.2.1.2. Die Frau.

In 23 Liedern wird das Verhältnis des Ich-Erzählers zu Frauen zumindest erwähnt, in 19 Chansons davon steht dieses Thema im Mittelpunkt des Textes und bildet dessen Hauptthema.

In bezug auf die Einstellung der Ich-Figur zur Frau lassen sich zwei Typen unterscheiden: im einen, früheren, doch selteneren Typus zeigt die Ich-Figur vor der Frau Achtung, verehrt diese, versucht, diese für sich zu gewinnen und zu erobern, auch wenn diese bereits im Besitz anderer Männer war oder sogar, wie die Titelfigur des Chansons НИНКА-НА-ВОДЧИЦА und die Frau aus dem Chanson "То была не интрижка...", eine Prostituierte ist. Der andere Typus zeigt eine deutlich negative, brutale Einstellung zur Frau, welche die Ich-Figur als Privatbesitz ansieht, der (die) also erniedrigt und geschlagen werden kann, und für deren Eskapaden oder Untreue Rache zu üben ist.

2.5.5.2.1.2.1. Positives Verhältnis zur Frau (9 Chansons).

Das erste Chanson, das eine positive Einstellung zur Frau zeigt, ist das 1961 entstandene Lied ТАТУИРОВКА, nach V.s eigener Aussage sein erstes Lied überhaupt.¹ Eine kurze Inhaltsangabe möge illustrieren, wie weit dieser Text von den oben besprochenen, echten *Blat*-Liedern entfernt ist: Der Sprecher erzählt über seine vergangene Liebe zu Valja, von der er nun, ebenso wie sein Freund Leša, getrennt ist. Leša hat jedoch den Vorteil, eine Tätowierung mit Valjas Porträt auf der Brust zu besitzen, an der sich zur Linderung seiner Trennungsschmerzen auch der Sprecher bisweilen ergötzt. Damit diese Ich-Figur jedoch nicht von Lešas Wohlwollen abhängig sei, hat sie sich vor kurzem eine Kopie von Lešas Tätowierung auf ihre eigene Brust anfertigen lassen, wobei diese Kopie das Original übertrifft.

¹Somit rechnet V. das 1960 entstandene Lied СОРОК ДЕВЯТЬ ДНЕЙ nicht zu seinem Chansonrepertoire.

Zunächst widerspricht das im Lied gezeichnete, konfliktfreie Dreiecksverhältnis Ich-Leša-Valja der Gaunerethik: "Keine wie immer geartete Frauenteilung, keinerlei Liebe 'zu dritt' existiert in der Gaunerwelt"¹, schreibt Šalamov, und diese Beobachtung findet auch in den Gaunerliedern ihre Bestätigung. Daher wirkt bereits die zweite Strophe von V.s Chanson, wo die gemeinsame Abschiednahme der beiden Männer von Valja am Bahnhof erwähnt wird, komisch. Komik erzeugt auch die zweimal verwendete Metapher vom außen (Tätowierung) und innen (Seele) getragenen Leid der beiden Männer, die in der Szene, in der die Ich-Figur ihr Leid durch das Betrachten der fremden Tätowierung zu lindern sucht, ihren parodistischen Höhepunkt findet:

Я прошу, чтоб Леша расстегнул рубаху,
И гляжу, гляжу часами на тебя. (4,4)

Daß sich die Ich-Figur letztendlich entscheidet, sich von einem Freund eine Kopie auf der eigenen Brust anfertigen zu lassen und diese noch als "besser und schöner" qualifiziert (6,4), entbehrt auch nicht einer gewissen literarischen Pikanterie, wiederholt dieser Gedanke doch Čackijs berühmte, gesellschaftskritische Aussage über das Verhältnis von Original und Kopie.² Bleibt als einziges Attribut der Gaunerwelt die Tätowierung, doch auch diese ist hier kaum als jenes "Kainsmal" der Zugehörigkeit zur Gruppe zu bezeichnen, als die sie in der realen Gaunerwelt fungiert.³

Eines der bekanntesten Chansons V.s aus dieser Zeit ist das erwähnte Lied über die НИНКА-НАВОДЧИЦА, jene Dame, die von der Ich-Figur entgegen den Ratschlägen der Freunde und trotz ihres leichten Lebensstils zum Begierdeobjekt auserkoren wird. Es heißt über sie, daß sie krächzt, zwei verschieden lange Beine und ein eingeschlagenes Auge hat, immer wie eine Putzfrau angezogen ist und, zu allem Überfluß, vor allem eine "наводчица" sei, d.h. jemand, der die Polizei auf die Fährte von Verbrechern bringt, also ein Spitzel. Auf alle diese Einwände antwortet die Ich-Figur in der Refrainzeile:

А мне плевать - мне очень хочется (4,4)
bzw.
А мне чего, мне очень хочется. (5,4)
Плевать на это, очень хочется! (6,4)
А мне еще сильнее хочется! (7,4)

¹"Женщина блатного мира", 484.

²"Несчастные! должны ль упреки несть/ От подражательниц модисткам?/ За то, что смели предпочесть / Оригиналы спискам?" (*Горе от ума*, 3,8)

³Vgl. dazu Шаламов, "Жульническая кровь", in: *Левый берег*, 454.

Dieser *je m'en foutisme à la russe* wurde zum Inbegriff der Auflehnung der Generation der "Шестидесятники", die kategorisch mit den längst überkommenen Werten der älteren Generation brechen wollte. Die zitierten Verse, wie überhaupt die frühen Lieder V.s, gelangten in Kreisen zu Massenpopularität, von denen man dies zunächst nicht annehmen würde - unter der städtischen, zum Großteil studierenden Jugend. Es handelt sich bei dieser radikal-nihilistischen Position um eine karikaturistische Übertreibung einer Haltung, deren Wurzeln in der Gaunerethik - weniger aber in deren Folklore - zu suchen sind.

Anscheinend den Blickwinkel eines Gebildeten verrät der Text "То была не интрижка...", wenn bereits in der ersten Strophe die Geliebte mit einem Buch verglichen wird:

Ты была на ладошке,
Как прекрасная книжка,
В грубой суперобложке. (1,2-4)

Keinem "блатной" käme in den Sinn, eine derartige Metapher zu bilden, da er die Seiten eines Buches zur Herstellung von Zigarettenpapier oder Spielkarten, dessen Einband für andere praktische Dinge verwendet und daher *a priori* eine andere Beziehung zum Gegenstand "Buch" hat, als der Student einer Moskauer Theaterhochschule, der V. damals war. Besonders deutlich wird der Unterschied der Perspektive eines Gauners zu derjenigen eines Literaten in Strophe 5, wo die wechselhaften Beziehungen des Begierdeobjekts wiederum mit dem Schicksal eines viel gelesenen Buchs verglichen werden:

Я надеялся втайне,
Что тебя не листали.
Но тебя, как в читальне,
Очень многие брали.

Auch die Hoffnung auf die Unschuld der Geliebten wäre einem Gauner fremd, da es ihm im allgemeinen gleichgültig ist, wieviele vor ihm eine Frau bereits erobert haben. Auch hier also läßt sich keinerlei Beziehung zu den originalen "блатные песни" feststellen.

Etwas anders gelagert ist die Beziehung zur Gaunerwelt in den beiden Liedern "За меня невеста..." und "Мой певрый срок я выдержать не смог...". Im erstgenannten Text entwirft ein im Gefängnis Inhaftierter das Szenario seiner zukünftigen Freilassung, während der zweite Text den Brief eines Gefängnisinsassen darstellt. Beide Texte reflektieren eine idealisierte Sicht der Gaunerwelt; das gilt auch für das Verhältnis zu den erwähnten Frauen:

За меня невеста отрыдает често ("За меня...", 1,1)
bzw.

Как там Надюха? С кем она сейчас?

Одна? - Тогда пускай напишет тоже.

(*"Мой первый срок..."*, 3,3-4)

Wie wir von Šalamov wissen, wird keine Frau der Gaunerwelt um den verhafteten Geliebten weinen, da sie ab dem Zeitpunkt seiner Verhaftung bereits einem anderen zugeteilt ist; und auch die Vorstellung, "Nadjucha" habe nichts Besseres zu tun, als ihrem verflissenen Liebhaber Briefe zu schreiben, ist zwar menschlich verständlich, hat aber, will man Šalamov Glauben schenken, nichts mit den harten Gesetzen der Gaunerwelt zu tun.

In НЕ УВОДИТЕ МЕНЯ ИЗ ВЕЧНЫ tritt die Frau (Katja) als Verbündete des delinquenten Ich-Erzählers auf, den ihre Festnahme schwer trifft:

И вдруг, как нож мне в спину,

Забрали Катерину.

И следователь стал меня главней.

(2,4-6)

Schließlich plant und vollführt der Ich-Erzähler eine Flucht aus dem Gefangenentransport in die Taiga, an der Katja, die mit diesem Vorhaben eigentlich nicht einverstanden ist, teilnimmt. Wie zumeist im Lagerleben (und auch in der Lagerfolklore) endet auch hier die Flucht mit der baldigen Festnahme der Fliehenden.

Eine unterwürfige, das Liebesobjekt idealisierende, ja für die Gaunerwelt 'schwache' Position des Mannes gegenüber der Frau beschreibt das Chanson "О нашей встрече...". Der Sprecher hat auf seine Geliebte gewartet, sich mit ihr vereint, seine Bekanntschaften reduziert und ihr sogar Schuhe und Gewand verschafft (*"одел-обул и вытащил из грязи"* - 2,2). Erst als dem Sprecher die männerreiche Vergangenheit und Gegenwart seines Liebesobjekts bewußt wird (*"длиняющий хвост твоих коротких связей"* - 2,4), wird er handgreiflich. V. nützt diese für einen "блатарь" völlig inadäquate Haltung, um diese Konstellation zu überzeichnen und dadurch die Ich-Figur in selbstironischem Licht dastehen zu lassen:

Потом я помню, бил друзей твоих,

Мне с ними было как-то неприятно.

(3,1-2)

Oder:

Из-за тебя под поезд прыгал я,

Но, слава Богу, не совсем удачно.

(4,3-4)

Derartige Aussagen sind für einen "блатарь" untypisch, ja seiner "unwürdig"; dasselbe gilt für die in den Strophen 5 und 6 geäußerten Versprechen, der Geliebten diese und jene irrealen Geschenke zu machen. Besonders lächerlich steht die Ich-Figur in der Abschlußstrophe da, wo sie der Geliebten ihre intimen Ängste eröffnet:

А вот теперь я к встрече не готов:
 Боюсь тебя, боюсь ночей интимных,
 Как жители японских городов
 Боятся повторенья Хиросимы.

Auch der Vergleich entspricht nicht der psychischen Konstellation eines Mitglieds der Gaunerwelt, dem die Japaner mit ihren Hiroshima-Ängsten relativ gleichgültig sind. Ein "блатарь" kennt das Gefühl der Angst nicht, und wenn er sich vor etwas fürchtet, dann vielleicht vor der Rache einer anderen, zahlenmäßig überlegenen Gaunerbande oder vor seiner Verurteilung durch die von Šalamov beschriebenen Gaunergerichte, die "суды чести".

Ebenso unzweideutig parodistisch ist V.s Chanson "Мне ребята сказали...", in welchem der Ich-Figur von Freunden über eine Schauspielerin berichtet wird, die im Besitze von Kostbarkeiten sei und risikolos zu berauben wäre. Der Sprecher lehnt es jedoch ab, auf diesen verlockenden Vorschlag einzugehen, und findet für seine Haltung vielerlei Gründe: Um zwölf Uhr nachts möchten die Menschen schlafen, und es sei ihm zuwider, den Schlaf dieser Menschen zu stören (R1), insbesondere denjenigen der Schauspielerin, da sie ja am nächsten Morgen früh aufstehen müsse (R2). Als ihn das Argument seines Freundes Miša, ihr Liebhaber sei ein Oberstleutnant, schon überzeugt zu haben scheint, entgegnet der Sprecher, daß dieser schon über alle Berge sei und es auch mit dem Reichtum der Schauspielerin nicht weit her sei: die Brillanten wären Imitationen und sie selbst steinalt (3,3-4 und 4,1-3), *ergo* könnte der potentielle Dieb es sich nie verzeihen, ihren Schlaf gestört zu haben. Es ist klar, daß derartige Überlegungen selbst für einen durchschnittlichen "хулиган" undenkbar sind, umso mehr für ein vermeintliches Mitglied des "блатной мир".

Der Vollständigkeit halber sei noch das Chanson ДО СВИДАНЬЯ, ТАНЯ erwähnt, in dessen Refrainstrophe sich der aufgrund einer Denunziation verhaftete Sprecher von seiner Geliebten Tanja für 25 Jahre verabschiedet:

До свиданья, Таня, а может быть, прощай!
 До свиданья, Таня, если можешь, не серчай. (R,1-2)

Hier dient die Frau als "Seelenventil" für den Mann, der sich grämt, daß er trotz seines Entschlusses, (vermutlich mit kriminellen Handlungen) "aufzuhören" ("Правда, ведь, обидно, если завязал" - 1,1), denunziert wurde. Das Verhältnis zur Frau ist positiv, neutral und menschlich, eine Kombination, die in der Gaunerfolklore wiederum kaum anzutreffen ist.

2.5.5.2.1.2.2. Negatives Verhältnis zur Frau (13 Chansons).

In der Mehrzahl der Lieder des *Blat*-Zyklus verleiht V. seinen Ich-Figuren Attribute der Brutalität, Grausamkeit, Rücksichtslosigkeit in ihrer Einstellung zum "schwachen" Geschlecht; dies betrifft insbesondere die frühesten Chansons der Jahre 1961-63, wie etwa die Beschimpfung der geldgierigen Frau in "Красное, зеленое, ...":

Бабу ненасытную,
Стерву неприкрытую (2,1-2)

[...]
А ты всегда испитая,
здоровая, небитая, (2,5-6)

In der Schlußstrophe findet man sogar einen kaum verhüllten *Mat*-Fluch in der Form:

А ну тебя, патлатую,
Тебя саму и мать твою. [...] (4,5-6)

Trotzdem enthält das Lied Elemente, die der Natur eines Gauners widerstreben: Erstens zitiert die Ich-Figur, wie schon im Kapitel zur Intertextualität erwähnt, Esenin, und zwar nicht aus dem im Gaunermilieu akzeptierten und bekannten Zyklus "Москва кабацкая" oder aus einem anderen, die delinquente Welt imitierenden oder stilisierenden Gedicht, sondern aus einem seiner bekanntesten Gedichte, das fast jeder sowjetische Schüler auswendig kennt, "Не жалею, не зову, не плачу...". Zweitens sorgt sich der Ich-Sprecher um das Schicksal der Frau und bringt es erst im Schlußvers über sich, seine "Abreise für immer" anzukündigen; auch dies ein Vorgehen, das mit der Ehre eines "блатарь" nicht zu vereinbaren ist.

Einen thematisch sehr ähnlichen Fall stellt das Chanson РЫЖАЯ ШАЛАВА dar, einer der seltenen Chansontexte, in denen V., zumindest in einer der erhaltenen Aufnahmen, *Mat*-Lexik verwendet ("Что ж ты, блядь, зараза...", 1,1). Hier motiviert das Ich seinen unbändigen Zorn gegen seine rothaarige Freundin mit der Tatsache, daß diese eine blaue Kappe trägt (1,2 und 4,2). Dies scheint den Sprecher offensichtlich mehr aus der Fassung zu bringen, als die Untreue der Frau, an der ihn lediglich die zunehmende Häufigkeit stört:

Но в последнее время что-то замечаю,
Что ты стала мене слишком часто изменять! (2,3-4)

Es folgt die Einschränkung, daß Untreue mit Freunden erlaubt sei, sowie die Drohung, die Frau im Sommer zu ignorieren. Die Komik des Textes besteht in der Anhäufung von Beschimpfungen (z.B. "блядь",

"зараза", "падла", "стерва" innerhalb von 1,1-3!) und Drohungen, wie etwa der fast poetischen Ankündigung, die Frau in der Seele einzuzementieren. Derartige Monologe sind im Gaunerleben durchaus vorstellbar, nicht aber in der Gaunerfolklore, weshalb sie im Chanson eine höchst parodistische Funktion bekommen.

Aus Beschimpfungen und Drohungen besteht auch das Lied "У тебя глаза, как нож...", als dessen Sprecher ein nach einem Unfall im Krankenhaus liegender Gauner in Erscheinung tritt. Der Vorwurf an die im Chanson angesprochene, nicht näher definierte Frau beschränkt sich auf einen einzigen Vers ("Ну когда же надоест тебе гулять?", 3,3), während der Rest des Textes zum Großteil aus mehr oder minder komischen Ich-Aussagen besteht. Der Ich-Sprecher behauptet von sich, er sei gesund, und führt als Beweis an, er könne Fünfkopekenstücke biegen und habe vor kurzem einen Stier mit dem Kopf getötet (2,2-3); er spricht davon, daß er nie von zu Hause davongelaufen sei (3,1-2) und berichtet schließlich von der Vorgeschichte seines Unfalls: er habe sich ein Fahrrad gekauft und sei mit einem Lastwagen kollidiert, wobei sich herausstellt, daß diese Aktion offensichtlich den Zweck hatte, die angesprochene Frau zu finden, und unter Einsatz des Lebens der Ich-Figur vonstatten ging ("Для кого ж я своей жизнью рисковал?", 5,6). Der Text endet mit der Drohung des Mannes, nach der Entlassung aus dem Spital die Frau mit einer scharfen Klinge ihrer Haare zu berauben ("И обрею тебя наголо совсем", 6,6).

Die beschriebenen hyperbolisierten Handlungen und Drohungen entsprechen keineswegs einem Lied der Gaunerfolklore, sondern sind dazu angetan, den Sprecher lächerlich zu machen. Bereits die Anfangsstrophe, in der die Ich-Figur ihre Angst vor dem Blick der Frau ausdrückt und deren Augen mit einem Messer vergleicht, wirkt parodistisch. Dies wird durch sprachliche Abweichungen von der Norm unterstützt, und zwar nicht in Form von Jargonismen, sondern vielmehr durch Elemente des Prostorečie einerseits und durch pseudointellektuelle, sinnentleerte Modeausdrücke, wie sie bereits von Zoščenko¹ parodistisch eingesetzt wurden andererseits. Beispiele sind: "Чтоб я из дому убег?" (3,1-2), "остру бритву наострю" (6,5), "Чтоб в страдањях облегчения была" (4,3) (Prostorečie-Morphologie); bzw. "Прибить тебя морально нету сил" (2,6), "Отомщу тебя без всяких схем" (6,3) - in diesem Vers findet man beide Typen kombiniert ("отомщу" statt "отмщу" sowie "без всяких схем"). Die Verwendung der sinnentleerten Wendungen dient der Charakterisierung der Hauptfigur als nicht zur Gaunerwelt gehörig.

¹Typus "форменное безобразие", "зачем мне такие варианты" u.a.

In mehreren Liedern ironisiert das Ich seine Eigenart, Frauen zu schlagen bzw. zu ermorden. Das Lied "Я женщин не бил..." stellt eine Art Autopsychogramm eines Mannes dar, der an der Zwangsneurose leidet, Frauen - oft bis zum Tod - schlagen zu müssen. Der Humor resultiert einerseits aus der Ich-Bezogenheit des Sprechers, andererseits aus der Sprache, die hinter der Ich-Figur einen gebildeten Menschen vermuten läßt:

Ну как же случилось, что интеллигент,
Противник насилия в быте,
Так низко упал я, и в этот момент
Ну, если хотите,
Себя осквернил мордобитьем? (2,1-5)

An anderer Stelle heißt es:

Претензии выложил кратко, (5,2)

oder:

Я с дрожью в руках подошел к ней впритык,
Зубами стуча Марсельезу, (6,1-2)

gefolgt von der äußerst poetischen Beschreibung des Angstzustandes:

К гортани присох (Var.: прилип) непослушный язык (6,3)

Daneben verwendet derselbe Sprecher Elemente aus dem Gaunerjargon: "шалава", "касатка" als Bezeichnung bzw. Anrede für die Frau, "врезать", "раздавать чаевые" für seine aggressiven Handlungen. Die Kombination der beiden Stilebenen, einer gepflegten Sprachschicht mit Jargonismen oder Lexemen, deren *signifié* auf das Gaunerleben hinweist, wie in "тебя удавлю для порядка", ergibt die Komik des Textes, der, ebenso wie die bisher besprochenen, zahlreiche parodistische Elemente auf Gaunerlieder bzw. die Gaunerwelt insgesamt enthält.

Etwas komplizierter liegt der Fall im thematisch ähnlich gelagerten Chanson "Катерина, Катя, Катерина...", dessen Sprecher sich brüstet, ein Frauenmörder zu sein. Er verspricht Katerina das Blaue vom Himmel und überredet sie, ihr Einverständnis zu gemeinsamen Aktionen zu geben, obwohl ihr dasselbe Schicksal drohe wie Tamara:

Будешь ты не хуже, чем Тамарка,
Что лишил я жизни в прошлый год.

Auch hier setzt V. wieder die gleichzeitige Verwendung zweier Stilebenen, der Kanzleisprache eines (Schein-)Gebildeten ("лишить кого-либо жизни") und des Prostorečie ("в прошлый год", statt "в прошлом году", Relativanschluß "что" für normativ "которую"), ein. Einen ähnlichen Kontrast findet man auf inhaltlicher Ebene in den Strophen 3 und 4, wenn derselbe Sprecher, der von seinen Frauenmorden in der groben Form "Я ведь режу баб не каждый год" (3,4) spricht, im Ab-

schlußvers plötzlich die - religiöse oder weltliche - Totenfeier evoziert ("Панихида будет впереди!").

Die Frauenverachtung des Ich-Sprechers wird durch eine weitere, intertextuelle Dimension des Textes verstärkt, die mir so augenfällig erscheint, daß sie erwähnt werden muß. Es handelt sich um den ersten Vers des Textes ("Катерина, Катя, Катерина..."), der typologisch ("Коля, Коля, Николай/ Бросил шубу под сарай" usw.) an Kinderspottverse, insbesondere an den fast ident anlautenden Vierzeiler

Катя, Катя, Катюха,
Запрягла петуха,
Петух заржал,
На базар побежал¹

erinnert. Sollte sich die Vermutung einer derartigen Assoziation bestätigen, würde diese dem V.schen Text Spottcharakter, der sich im konkreten Fall gegen das Objekt Katja richtet, verleihen.

Im Lied "Позабыв про дела...", in dem V. die Maske eines Taschendiebs anlegt, wird zunächst ein Uhrenraub ("бока") und in der Schlußstrophe mit Hilfe eines intertextuellen Kunstgriffes (s. unter 2.1.1.2.1.) die gewaltlose Eroberung eines weiblichen Opfers beschrieben. Beide Schilderungen weisen deutliche Ironie auf ("Отбираю у дяди бока" - 2,4, "А спокойно ей так намекаю [...]" - 4,3f.), die in bezug auf das Verhältnis der Ich-Figur zum weiblichen Geschlecht insgesamt in der abschließenden variierten Refrainstrophe unterstrichen wird:

Так люблю я стоять у дороги -
Только б лучше мне баб не встречать.

Dadurch erhält der Vers 1,2 ("И не в силах себя удержать"), der zunächst vom Zuhörer allgemein verstanden wird, eine neue, ironische Dimension. In einem Gaunerlied aus dem folkloristischen Repertoire wäre es undenkbar, daß sich ein Mitglied der Verbrecherwelt als ungezügelter Sittenstrolch präsentiert und darin die Haupttriebfeder seiner illegalen Handlungen sieht.

Soviel zu den Chansons, in denen die Überzeichnung der Brutalität gegenüber der Frau im Zentrum steht.

In der bereits an anderer Stelle (s.o., 2.5.3.1.) besprochenen Parodie einer Stadtromanze (ГОРОДСКОЙ РОМАНС) schlägt der Sprecher eine Frau, die er eben in der Milizstation kennengelernt hat, als er erfährt, daß es sich bei ihr um eine Prostituierte handelt. Dies entspricht im übrigen der oben beschriebenen Einstellung der "блатари" zu den beiden Ka-

¹ *Русская поэзия детям*, Л.: Сов. пис. 1989, (=Библиотека поэта, Большая серия, 3-е изд.), 78.

tegorien von Frauen ("проститутки" werden verachtet), auch wenn der Sprecher sich selbst im Chanson als "хулиган", also als Mitglied einer von den "блатари" deutlich abgesetzten Gruppe¹, bezeichnet. Es handelt sich beim Werben der Ich-Figur dieses Chansons eher um das - ebenfalls bei Šalamov erwähnte - Bestreben vieler Unterweltler, eine Frau aus der Schicht der "фрайера" zu erobern. Sein Irrtum und seine Niederlage erzeugen den bereits bekannten Effekt der Lächerlichkeit, der dem Wesen der Gaunerfolklore fremd ist.

Ebenfalls deutlich ironisch ist das thematisch ähnlich gelagerte Chanson "Я любил и женщин и проказы..."², in dem der Sprecher von "mündlichen Erzählungen" über seine Liebesabenteuer berichtet und als Beispiel dafür sein Erlebnis mit einer Frau, die wie folgt beschrieben wird, präsentiert:

А у ней широкая натура,
А у ней открытая душа,
А у ней такая вот фигура!
А у меня в кармане ни гроша. (3,1-4)

Der Ich-Erzähler ist der Meinung, man müsse sie für ihre Liebesdienste reich beschenken (4,1-2), und reagiert daher auf ihr Liebesangebot (5,1-2) mit dem Angebot einer finanziellen Gegenleistung, die er sich mit seinem Freund notfalls zu teilen bereit ist:

Я сказал: - За сто рублей согласен,
Если больше - с другом пополам. (5,3-4)

Zur Überraschung der Ich-Figur ist die Frau beleidigt, kehrt jedoch nach einem Monat wieder zurück, was das Ich mit den Versen

У меня такое ощущение,
Что ее устроила цена

kommentiert. Es erübrigt sich, auf die Publikumsreaktionen eines derartig humorvollen Textes einzugehen. Gleichzeitig soll jedoch darauf hingewiesen werden, daß gerade dieser Text die Wut der orthodoxen Kritik auf sich zog: der oben zitierte Vierzeiler wurde z.B. im Artikel R. Lynevs "Что за песней?"³, wenn auch fehlerhaft⁴, wiedergegeben und mit einem haßerfüllten und von Unverständnis zeugenden ideologischen Kom-

¹Über den Unterschied zwischen "блатари" und "хулиганы" s. Шаламов, *Левый берег*, 468-471.

²Den folgenden Beobachtungen wird jene Textfassung zugrunde gelegt, die V. mehrmals gesungen hat. Eine frühere, nur im Manuskript vorliegende Variante (s. ССП88, 3,273) erscheint mir - abgesehen von der Frage des Autorenwillens - in bezug auf die vorliegende Fragestellung weniger aussagekräftig.

³*Комсомольская правда*, 16.6.1968.

⁴Vers 1 lautet dort irrtümlich und sinnwidrig "А у ней *открытая* натура".

mentar versehen. Die Lachsalven des Publikums müßten den Kritiker eigentlich davon überzeugt haben, daß hier der Gaunerethik nicht gehuldigt, sondern dieser vielmehr ihr romantisches Flair - und damit ihre Anziehungskraft - genommen wird.

Es ist interessant, daß gerade das chronologisch letzte Chanson der *Blat*-Thematik, das erst 1967 entstandene "Она - на двор, он - со двора..." das Sujet von "Я любил и женщин и проказы..." aus der Perspektive eines auktorialen Erzählers, also unter Verzicht auf die sonst obligatorische Ich-Figur, wiederaufnimmt. Auch hier findet man die für V. noch in späteren Chansons (vgl. z.B. СМОТРИНЫ) typische Gegenüberstellung zweier Schicksale ("А у ней..."/ "А у меня..." bzw. "он..."/ "она..."). Nun ist die Ironie nur noch ansatzweise vorhanden ("Она давай артачиться" - 4,4, "Любить ее он клялся век" - 5,4), die Liebesbeziehung wird in einen sozialen Kontext eingebettet, deren Nicht-Realisierung sozial motiviert (Strophe 9). Die frauenverachtende Haltung des Mannes wird nur noch indirekt angesprochen ("А он считал пропащейю...", "Он, в общем, ей не ровня был/ Но вел себя нахальником" - 3,4).

Im nur bedingt zum *Blat*-Zyklus zu zählenden Chanson "Ну о чем с тобою говорить..." ist von den unterschiedlichen Interessen der Männer- und Frauenwelt und der daraus resultierenden Unmöglichkeit der Kommunikation die Rede; der Sprecher beklagt sich über das mangelnde Gesprächsniveau, das er mit seiner Frau erreicht, während es mit seinen Freunden immer etwas Interessantes zu besprechen gebe:

Например, о том, кто пьет сильнее (2,2)

oder:

Где достать недостающий рупь,
И кому потом бежать за водкой. (3,3-4)

Die mehrfache Bewertung der beiden vom Ich-Sprecher verglichenen Ebenen durch ihn selbst ("У ребят есть мысли поважнее", "У ребят - серьезный разговор", "У ребят широкий кругозор"), sowie die Aufforderung an seine Frau, ihren Bildungsstand zu verbessern (4,4) bewirkt eine ironische Verkehrung der Aussagen der Ich-Figur, deren Propagierung der Männerfreundschaft und abschätzende Beurteilung der Frauenwelt ins Gegenteil verkehrt wird. Daß derartige Aussagen jedoch bei V. nicht grundsätzlich nur ironisch zu werten sind, beweist die durchaus ernstgemeinte Verherrlichung der Männergesellschaft im Chanson "В этом доме большом..." aus derselben Periode:

И пускай иногда недовольна жена,
Но Бог с ней, но Бог с ней!

Есть у нас нечто больше, чем рюмка вина -
У друзей, у друзей. (2,4)

Dieses Chanson ist, ebenso wie БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ, stark autobiographisch; sein Sprecher ist dem Autor praktisch gleichzusetzen. Die positive, fast kultische Literarisierung der Männerfreundschaft ist ein Element jener Kultur, die ein gewisses, wenn auch weitgehend ironisch distanzierendes, Nahverhältnis zur Gaunerwelt aufweist.

Wie gezeigt wurde, ist das Element der Selbstironie des Sprechers ein permanentes Element in V.s *Blat*-Zyklus; es fehlt lediglich in drei Chansons. Dies gilt vor allem für das berühmt gewordene Chanson БОДАЙ-БО, in welchem der Ich-Sprecher jener Frau Strafe androht, die ihn vor seiner Verhaftung für kurze Zeit verlassen hat, wobei nicht ganz klar wird, welche Verletzung des Ehrenkodex des "блатной мир" ihr angelastet wird. Frei von Ironie sind außerdem zwei Chansons, in denen die Beziehung Mann-Frau indirekt abgehandelt wird. So wird in СЧЕТЧИК ШЕЛКАЕТ und ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ das Thema der Rivalität zweier Männer um eine Frau behandelt; im erstgenannten Lied gibt die Eifersucht lediglich den Vorwand für das Hauptthema, die metaphorische Sicht des Taxizählers als Indikator für den Lebensweg, an dessen Ende abgerechnet werden muß, ab. Etwas abseits steht das Chanson ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ, das zwar bereits 1962 entstand, in seiner Intonation und literarischen Verarbeitung jedoch bereits auf spätere Lieder, etwa das Meisterwerk ТОТ, КОТОРЫЙ НЕ СТРЕЛЯЛ, hinweist, und dies nicht nur wegen der Parallele im Titel. Ironie tritt hier, wenn überhaupt, lediglich in der Ambiguität der Schlußstrophe ("того, кто раньше с нею был, не извиняю" bzw. in der Wiederholung "я повстречаю") zutage. Wenn die beiden letztgenannten Chansons trotzdem im Rahmen des Themas "Negative Einstellung zur Frau" erwähnt wurden, so aufgrund der Tatsache, daß Männer über die Zugehörigkeit des Objekts Frau unter sich entscheiden, eine Eigenart, die allerdings keineswegs auf delinquente Gesellschaftsschichten beschränkt ist.

2.5.5.3. Bemerkungen zu den übrigen *Blat*-Liedern Vysockijs.

Nicht nur in den Chansons zum Thema Mann-Frau, sondern auch in der Mehrzahl der übrigen Chansons des *Blat*-Zyklus findet man die beschriebene ironisierende Beleuchtung der Ich-Figur und bisweilen der Gaunerwelt insgesamt. Anhand einiger Beispiele soll dies demonstriert werden.

2.5.5.3.1. Chansons zum Thema "Glücksspiel".

Drei Texte, МОНТЕ-КАРЛО, ШУЛЕРА und "Помню, я однажды..." sind dem Thema des Glücksspiels, einem entscheidenden und integrativen Bestandteil des Gaunerlebens innerhalb wie außerhalb des Lagerlebens, gewidmet; alle drei schildern die Glücksspiele aus der Warte eines an einem realen oder imaginären Spiel Beteiligten. In ШУЛЕРА berichtet der Ich-Erzähler von einem Gruppenkonflikt mit Falschspielern, deren Betrug von der Gruppe des Ich-Erzählers gerächt werden soll.¹ Die ironische Beziehung des Ich zum Schicksal seiner eigenen Gruppe wird erst in der Schlußstrophe deutlich:

Только зря они шустры
 Не сейчас конец игры,
 Жаль, что вечер на дворе такой безлунный.
 Мы плетемся наугад,
 Нам Фортуна кажет зад,
 Но ничего, мы рассчитаемся с Фортуной!

Die allegorische Einbeziehung des Glücks in Form der Fortuna, die noch dazu dem Ich-Sprecher das Gesäß zeigt, zeugt auch hier - ähnlich, wie in einigen bereits unter 2.5.5.2.1.2.1 behandelten Texten - davon, daß sich der Sprecher in seiner Denkweise von jenen Figuren abhebt, in deren Namen er spricht - es ist die Sprache und Metaphorik eines Gebildeten. Etwas anders verhält es sich mit der Ironie des Liedes "Помню, я однажды...", dessen Ich sich zunächst der Sprache und Denkweise der Gaunerwelt bedient (vgl. z.B. "Я ему тогда двух сук из зоны проиграл", hier verwendet V. die von Šalamov als Mythos entlarvte Meinung, man habe in den Lagern um Menschen gespielt²), in einem Vers jedoch einen dieser Denkweise diametral entgegengesetzten Vergleich anbringt:

Руки задорожали, будто кур я воровал. (3,1)

Der Vergleich der Angst eines блатной bei einem Spiel um Leben oder Tod mit derjenigen eines Hühnerdiebs würde bei einem Mitglied der Gaunerwelt einen humoristischen Effekt auslösen; daß dies seitens des Publikums der 60er Jahre nicht der Fall war, beweist nur, daß dieses mit den Prinzipien der Gaunerwelt keinesfalls vertraut war und daher die Ironie derartiger Vergleiche übersah.

¹Vgl. die Aussage Šalamovs "Все блатные игроки - шулера [...]", in: *Левый берег*, 474.

²Ebda, 476.

Wesentlich deutlicher ist der Humor im Chanson **МОНТЕ-КАРЛО**, wo in fünf Vierzeilern die Aufschneiderei eines sowjetischen Falschspielers beschrieben wird, der beabsichtigt, die Spielcasinos des berühmten Monte Carlo durch seine Gewinne zum finanziellen Ruin zu bringen. Doch nicht genug damit - den so erzielten Gewinn möchte der Spieler der sowjetischen Staatsbank zugute kommen lassen:

Я привезу с собою кучу ихних денег,
И всю валюту сдам в советский банк. (4,4)

Erst dann erfährt der Hörer, daß der Ich-Figur die Todesstrafe droht. Ungeachtet dessen bleibt sie patriotisch:

Но пользу нашему родному государству
Наверняка я этим принесу. (5,3-4)

Der Humor ergibt sich, abgesehen vom Inhalt, aus der Verwendung der offiziellen patriotischen Terminologie durch einen Falschspieler. Dieses Chanson ist zweifellos eines der deutlichsten Beispiele für den humoristisch-parodistischen Charakter von V.s frühen Liedern.

2.5.5.3.2. Chansons zu anderen Themen.

Mehr oder minder deutliche ironische Signale findet man in fast allen Chansons zur Gaunerthematik. Sei dies nun ein Taschendieb, dessen Grundsatz es ist, am Sonntag seinem Metier nicht nachzugehen und der, als er irrtümlich verhaftet wird, die Bezeichnung "рецидивист" für einen Familiennamen hält und nicht imstande ist, anzugeben, wie oft er schon straffällig war, da er - angeblich - schlecht zählen kann (РЕЦИДИВИСТ). Sei es eine undefinierte Ich-Figur, die das sowjetische Strafgesetzbuch für die spannendste Lektüre der Welt hält und mit den einzelnen Paragraphen das Schicksal seiner Bekannten verbindet (УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС, s.a. unter 2.3.1.1.). Sei es ein Hausdieb, der seinen zukünftigen Opfern eine ungestörte Ruhe wünscht und sich von ihnen bis zum nächsten Samstag verabschiedet ("Город уши заткнул..."). Sei es ein Dieb, der sich vor dem Volksgericht verteidigt, er sei zu seinen Opfer immer höflich und ersuche sie lediglich um einen Hundertrubelschein, deshalb sei er mit der Urteilsformulierung "Raub" ("грабёж") nicht einverstanden - wie solle er denn anständigen Leuten in Zukunft ins Auge sehen können (ФОРМУЛИРОВКА)? Wie der Held des Chansons ФОРМУЛИРОВКА, der sich bei seinen Opfern für die gute Zusammenarbeit in der Vergangenheit bedankt, drückt auch die Ich-Figur aus "Мы вместе грабили..." dem ganzen sowjetischen Volk Dank für Brot und Wasser aus und bedankt sich außerdem bei der Staatsanwaltschaft für die Verhöre bei der Moskauer Kriminalpolizei ("МУР"). Schließlich sei noch die unter 2.4.2.1. analysierte Märchenparodie ПРО СИВКУ-БУРКУ erwähnt, die

eine Figur in die Hände desselben "МУР" gelangen läßt. Dieses Lied stellt zugleich eine Verbindung des *Blat*-Zyklus zu anderen, späteren Zyklen in V.s Frühwerk dar.

2.5.5.4. Beurteilung des Verhältnisses Gaunerlyrik - frühe Lieder Vysockijs.

Da V.s Lieder aus dem zwischen 1961 und 1965 entstandenen *Blat*-Zyklus zwar jene "блатные песни" sein dürften, die Evtušenko mit dem schon zitierten Satz "Интеллигенция поет блатные песни" meinte, sich jedoch von ihren folkloristischen Vorbildern zumindest in der Art ihrer Entstehung (außerhalb der Welt der Kriminellen, als Werk eines individuellen Autors) abheben, stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis V.s Chansons zur authentischen Gaunerfolklore stehen. Einiges spricht bei oberflächlicher Betrachtung für ein Nahverhältnis der beiden Gruppen zueinander:

1. V. selbst beruft sich wiederholt in Konzertkommentaren auf die in den Hinterhöfen und Wohnungen jener Zeit häufig zu hörenden Gaunerlieder und bezeichnet sie als Quelle für seine frühen Lieder. Noch Ende der 70er Jahre nennt V. in einem Konzertkommentar seine frühen Lieder "sogenannte Gaunerlieder"¹, von denen er sich trotz verschiedentlicher Anfeindungen nie losgesagt habe. Während eines Hauskonzerts bei I.Savvina am 8.12.1970 kündigt V. das Chanson "Помню, я однажды..." als "самая блатная песня" an.

2. Die zeitgenössische Kritik, und insbesondere jene Kritiker, die V.s frühes Liedschaffen als für die Jugend zersetzend und schädlich verdammt, bemühten sich um keinerlei Differenzierung zwischen V.s Chansons einerseits und der Lager- bzw. Gaunerfolklore andererseits. Formuliert J.Andreev 1965 in der Januarnummer von "Октябрь" noch ziemlich vorsichtig, V.s "bissiges Parodieren der Psychologie der Gaunerwelt [könne] bisweilen als Romantisierung dieser Welt" aufgefaßt werden², sind Mušta/Bondarjuk 1968 schon viel deutlicher: "Schneller als ein Grippevirus greift die Epidemie von Gaunerliedern und unanständigen

¹"Я сейчас сделаю маленькое попури из прежних своих песен, в которых вы встретите знакомые строки из первых, т.н. *блатных песен*, от которых я никогда не отказывался, хотя многие люди за это сетовали всячески." (П2, 208-209, meine Herv.)

²Ю.Андреев, "Что поют? Поэзия и человек с гитарой". Hier zitiert nach dem Nachdruck in: *Литература и современность*, вып. 6, М. 1965, 276.

Liedern, die von Tonbändern überspielt werden, um sich."¹ Lynev, dessen Pamphlet "Что за песней?" ausschließlich gegen V.s frühe Lieder gerichtet ist, ohne diesen zu nennen, spricht, ebenfalls 1968, von den Helden der von ihm zitierten Chansons als von "Menschen mit sozialen, ja bisweilen klinischen Abweichungen von der Norm"; die Lieder hält er für "ein Mittel der geistigen Vergiftung der Jugend"².

3. Die öffentliche Meinung, sicherlich von der V. feindlich gesinnten Kritik mitgeprägt, bestätigt diesen Eindruck von V.s frühen Liedern. Noch 1976, als ich zum ersten Mal für längere Zeit nach Moskau kam, wurde mir auf meine Fragen, wer denn V. sei, von der älteren Generation zumeist geantwortet, dies sei ein nicht ernstzunehmender Sänger, der schmutzige Lieder sänge ("пошлые песни", das Wort "блатные" gehörte damals mehr oder weniger zum Tabubereich und wurde vor allem Ausländern gegenüber vermieden). Wenn ich mich schon für Chansons interessiere, so möge ich doch anständige ("порядочные") Sänger hören, etwa Okudžava.

4. Auch in der zeitgenössischen Kritik gibt es Stimmen, zumeist aus dem rechtskonservativen Lager, die V. die Identifizierung mit der Gaunerwelt vorwerfen. So spricht z.B. der russischnationale Dichter S.Kunjaev noch 1982 davon, das V. in den 60er Jahren, einem Modetrend folgend, "Gauner- und Halbgaunerlieder" gesungen habe³, die Kunjaev als "feuilletonistisch schlampig und grob" qualifiziert und in denen das Leben als "eine Art Hybride von Stehkneipe und Tierzoo"⁴ dargestellt werde.

5. Bisweilen sind die Grenzen zwischen "echten" Gaunerliedern und V.s frühen Chansons verwischt. So konnte Dina Viemy das - freilich für V. untypische - Chanson БОДАЙБО ohne Nennung des Autors in ihre Platte *Блатные песни - Chants des prisonniers sibériens d'aujourd'hui* aufnehmen und den anderen dort zu hörenden, bis auf eine Ausnahme⁵ authentischen, Gaunerliedern zur Seite stellen. Auf Glebs Platte *Chansons souterraines* ist sogar ein Chanson aus V.s dritter Periode, das mit dem *Blat*-Zyklus nichts gemein hat, ohne Hinweis auf dessen Autor zu hören, doch kann dieser Umstand angesichts des Zielpublikums - westlicher

¹"Быстрее вируса распространяется эпидемия блатных и пошлых песен, переписываемых с магнитных пленок." (Г.Мушта, А.Бондарюк, "О чем поет Высоцкий?", *Советская Россия*, 31.5.1968).

²Р.Льнев, "Что за песней?", *Комсомольская правда*, 16.6.1968.

³"... иначе он не написал бы целый пласт блатных и полублатных песен, на которые была мода в шестидесятые годы (...)", s. Станислав Куняев, "От великого до смешного", *Лит. газета*, 9.6.1982, No. 23, 3.

⁴"чем-то вроде гибрида забегаловки с зоопарком", *ebda*.

⁵"Товарищ Сталин" stammt von Juz Aleškovskij.

westlicher Markt - nicht überbewertet werden.¹ Erwähnenswert erscheint mir auch die Aussage eines meiner Informanten (geb. 1935 in Stalinsk) zur *Blat*-Problematik, der einige der Lieder V.s bereits in den 50er Jahren in seiner Heimat Sibirien von ehemaligen Lagerhäftlingen gehört haben will. Auch wenn diese Aussage auf einem Irrtum beruht, ist sie insofern interessant, als sie von einem Nahverhältnis der Chansons V.s zur Lagerfolklore zeugt. Schließlich muß an dieser Stelle an jene zahlreichen, von V. selbst immer wieder zitierten Fan-Briefe erinnert werden, in denen V. gefragt wurde, ob er denn selbst eine gewisse Zeit im Lager und Gefängnis verbracht habe usw. Eine derartige Identifikation der Ich-Figuren mit dem Autor spricht für die Authentizität der Empfindungen, die V. mit diesen Liedern zum Ausdruck brachte.

Andererseits spricht eine Reihe von Umständen gegen eine derartige Sicht der Dinge, die V. ein bloßes Reflektieren der Gaunerfolklore unterstellt:

1. V. selbst nannte seine frühen Lieder zumeist "sogenannte" Gaunerlieder (s.o.), "Lieder der Vorhöfe" ("дворовые песни")², "Straßenlieder" ("уличные песни")³ oder "Lieder nach Art der Stadtromanzen" ("песни типа городского романа")⁴ und nur äußerst selten und wohl verkürzt "блатные песни". Derartige Aussagen sind zahlreich, und betreffen sowohl Kommentare während halboffizieller Konzerte, wie auch in engstem, privatem Kreis entstandene Aufnahmen, sodaß eine mögliche Angst vor dem offiziellen Tabu als Motivation weitgehend ausgeschlossen werden kann.

2. V. bezeichnet die Chansons wiederholt als Parodien. Erstmals ist eine derartige Aussage 1966 belegt, wo V. anlässlich eines Auftritts in einer Moskauer Elektrolampenfabrik das Chanson "У тебя глаза, как нож..." als eine "Parodie auf Gaunerlieder" vorstellt. Von Parodien ist auch in vielen anderen, vorwiegend in privater Atmosphäre getätigten Konzertkommentaren die Rede, gelegentlich spricht V. in diesem Zusammenhang auch von "Scherzliedern" oder "scherzhaften Liedern"⁵. Derartige Aussagen richteten sich keinesfalls an die Adresse der Veranstalter als Vorbeugung gegen Eingriffe durch die Zensur, wie dies immer wieder der

¹Es handelt sich um "Кто кончил жизнь трагически...".

²Konzertkommentar aus dem Archiv des Verfassers.

³Nach Smečov ("В эпоху Высоцкого", in: П2,322) hat V. diesen Terminus selbst und als erster vorgeschlagen.

⁴Konzertkommentar aus dem Archiv des Verfassers.

⁵"шутливые", "шуточные"; s. Konzertkommentare, z.B. П2, 197.

Fall war¹, und zwar aus dem einfachen Grund, weil V. die Lieder des *Blat*-Zyklus fast ausschließlich im privaten Freundeskreis und später nur ausnahmsweise während seiner (halboffiziellen) Konzerte sang.

3. Im Unterschied zu den weitgehend typisierten Handlungsträgern der Gaunerlieder handelt es sich bei V. zumeist um konkrete Helden mit konkreten Schicksalen. Dieses epische Moment der *Blat*-Chansons V.s verbindet sein Frühwerk mit den darauffolgenden Phasen und hebt andererseits V.s. frühe Lieder von der Lagerfolklore deutlich ab.

4. In der Kritik der 80er Jahre mehren sich Stimmen, die V.s distanziertes Verhältnis zur Lagerfolklore erkennen. "Hören Sie aufmerksam zu", schreibt V.Nadein, "diesen Liedern fehlt die wichtigste Besonderheit der sogenannten Gaunerlyrik - das Besingen der Gaunerromantik. Wir finden in ihnen den Schmerz für gebrochenes Schicksal, den Drang nach Freiheit, als einen für den Menschen natürlichen Zustand, wir finden Unbeugsame und Verirrte, den Schlamm der Umstände und die reinigende Liebe."² Nadein beschreibt hier freilich die Zielvorstellung V.s, die oft durch Ironie überdeckt wird, weist aber auf einen wichtigen Unterschied zum Gaunerlied, das Fehlen der Idealisierung der Gaunerwelt, hin.

Ein anderer Kritiker, L.Žuchovickij, beschreibt die Anziehungskraft, welche die Lagerfolklore auf die Moskauer Vorstadtjugend ausgeübt habe: "Die künstlerische Schwäche [des Gaunerlieds] tat nichts zur Sache; erschien doch der Held als schrecklich und unerschrocken, und das schematische tragische Finale unterstrich nur diese Qualitäten."³ Über die heutige Zeit heißt es bei Žuchovickij: "Die heutigen jungen Menschen singen keine Gaunerlieder mehr: diese wurden durch die parodistischen Monologe V.s völlig hinweggefegt, in denen die Stützen der kriminellen Welt in anekdotischen und armseligen Rollen auftreten. Ironie brennt sicherer als Zorn aus ["выжигает"], und V.s Lieder haben unter die Gaunerromantik einen dicken Strich gezogen."⁴ Diese Sicht der Dinge erscheint mir wesentlich adäquater, als die bei Kunjaev formulierte, an die 60er Jahre erinnernde, eindimensionale und ideologielastige Kritik.

5. Einen wesentlichen Faktor stellt auch die Rezeption durch den Hörer dar. Leider ist auf der Basis der erhaltenen Tondokumente schwer zu beurteilen, welcher Art die Reaktionen des Publikums der frühen sechziger

¹ Vgl. z.B. die Titelanzeige "Дорожная история", oder den Kommentar "Песня написана в целях борьбы с пьянством", die vermutlich als Zugeständnis an die Veranstalter zu interpretieren sind.

² Владимир Надеин, "Доступен всем глазам", *В мире книг*, 1982.5, 75.

³ Леонид Жуховицкий, "Мужество", *Октябрь* 1982.10, 205.

⁴ Ebd.

Jahre waren, doch kann man am Hintergrund der frühesten erhaltenen Aufnahmen von Liedern aus dem *Blat*-Zyklus vereinzelt Heiterkeitsreaktionen des Publikums ausmachen, während Reaktionen in anderen Aufnahmen gänzlich fehlen. Nach den Mitteilungen von Augen- und Ohrenzeugen früher Konzerte V.s zu schließen, dürfte eine Verschiebung des Publikumsechos von ernster Rezeption in den frühen 60er Jahren bis hin zu einem deutlich ironischen Verständnis der entsprechenden Chansons in der zweiten Hälfte der 60er Jahre stattgefunden haben; dies sei jedoch als Hypothese zu verstehen. Ganz eindeutig humorvoll empfanden die Hörer des schon erwähnten Konzerts in Köln im Jahre 1979 ein Potpourri aus *Blat*-Liedern, und es wurde mir berichtet, daß anlässlich einzelner Darbietungen dieser frühen Lieder durch V. ähnliche Reaktionen zu dieser Zeit auch in Moskau verzeichnet wurden, was ich leider durch Aufnahmen nicht belegen kann.

6. Im Unterschied dazu werden vom Publikum originale Gaunerlieder niemals mit Lachen quittiert, selbst dann nicht, wenn der Kontrast zwischen der Art der Darbietung und dem Inhalt des Chansons maximal groß ist. So wurde die meines Wissens erste öffentliche Darbietung des berühmten Liedes "Мурка" in der Sowjetunion durch den Emigranten Boris Rukavišnikov Ende der 80er Jahre zwar mit Applaus bedacht, aber keinesfalls humorvoll aufgenommen, obwohl der Sänger das Lied mit Anzug und Krawatte und im Scheinwerferlicht einer großen Moskauer Variétébühne unter Orchesterbegleitung darbot. Den "блатные песни" fehlt eben die Komik, da sie vom Leben geschrieben wurden, während V.s Chansons auf dem Boden der Literatur entstanden sind.

7. Diese Umstände stützen die auf der Basis der oben vorgenommenen Analyse geäußerte Vermutung einer deutlichen Distanz zwischen den Chansons von V. und den Liedern der Gaunerfolklore. Zugleich kann diese Analyse helfen, den Weg V.s von den frühen *Blat*-Nachempfindungen bis zu seinen späten satirischen Meisterwerken nachzuzeichnen.

2.5.5.5. Nachbemerkung.

Die Kapitel 2.5.5.1.- 4. wurden 1989 geschrieben und hier bis auf einige Details in dieser Form belassen. Seitdem erschienen zwei Arbeiten zum Thema der ersten Schaffensperiode V.s, die es verdienen, zumindest erwähnt zu werden. Es ist dies ein Aufsatz des Musikologen A.Šafer¹, dessen Grundton mit der in der vorliegenden Arbeit gegebenen Darstellung konform geht, wenn auch das Interesse des Autors anderen Aspek-

¹A.Шафер, "О так называемых 'блатных песнях' Владимира Высоцкого", *Музыкальная жизнь* 1989.20, 11-14 und 1989.21, 25-27.

ten gilt, sowie ein Kapitel der Monographie *Мир и слово* der schon seit den siebziger Jahren bekannten V.-Forscher A.Skobelev und S.Šaulov¹, das hier - da die Autoren einen anderen Blick auf die Problematik werfen und auch zu einer etwas anderen Einschätzung des Untersuchungsobjekts kommen - kurz referiert werden soll.

Die Autoren sehen V.s Interesse für die originale Gaunerfolklore sowie das Nahverhältnis seiner frühen Lieder zu diesem Genre als Ausdruck der wesentlichsten "Invariante" (Žolkovskij) seines Werkes, des Freiheitsstrebens. Mit Recht widersprechen also auch Sobelev/Šaulov der Unterstellung Baranovas und Kunjaevs, V. habe mit seinen frühen Liedern einer allgemeinen Tendenz entgegengewirkt und dafür seine eigene Mode geschaffen: sie bestreiten, daß dies jemandem möglich sei, da eine Mode immer auf dem Boden konkreter gesellschaftlicher Bedingungen wachse. Die Lagerfolklore hingegen habe V.s innerem Wesen, seiner Stimmung und Weltsicht durchaus entsprochen, wie man den Aufnahmen vieler Lagerlieder in der Darbietung V.s entnehmen könne: Wenn auch nicht immer ernst, singe V. diese Lieder immer "mit Liebe und Mitgefühl" (S.87). Die Lagerfolklore habe für V. ein Modell einer "freien" Welt abgegeben, dessen er sich für sein eigenes Liedschaffen in zweierlei Hinsicht bedient habe: einerseits in Form von folkloristischen Stilisierungen, andererseits durch thematische Nähe.

In ihrer Charakteristik des Genres der *Blat*-Folklore sprechen die Autoren von einerseits epischen ("Когда с тобой мы встретились...") und andererseits lyrischen Liedern ("Таганка"). Beide Gruppen unterscheiden sich vom Genre der Romanze des Typs "жестокий романс" durch die Position des Autors, der im *Blat*-Lied die dort geschilderten (kriminellen) Beziehungen der Menschen untereinander als seiner Welt zugehörig, also als den Normalfall, beurteilt. Die dargestellte Welt werde als geschlossenes System präsentiert, in welchem keine fremden Elemente Platz finden. Bevorzugte Themen seien das Kartenspiel, Trinken, Krankheit und Tod.

Mit Ausnahme des allerersten Lieds V.s, "Татуировка", das auch außerhalb der Lagerwelt spielen könnte, ließen sich bereits in den frühesten Liedern ("Красное, ...", РЫЖАЯ ШАЛАВА) Elemente der Gaunerfolklore erkennen, auch wenn hier noch nicht von einer "Orientierung auf die Ästhetik des *Blat*-Liedes" die Rede sein könne. Wohl aber habe V.s Interesse an "antisozialen" Elementen seine Wahl der Helden - und man könnte hinzufügen: auch der Sprecher - bestimmt. Schließlich weisen die Autoren anschließend darauf hin, daß V.s frühe Lieder durchwegs Rol-

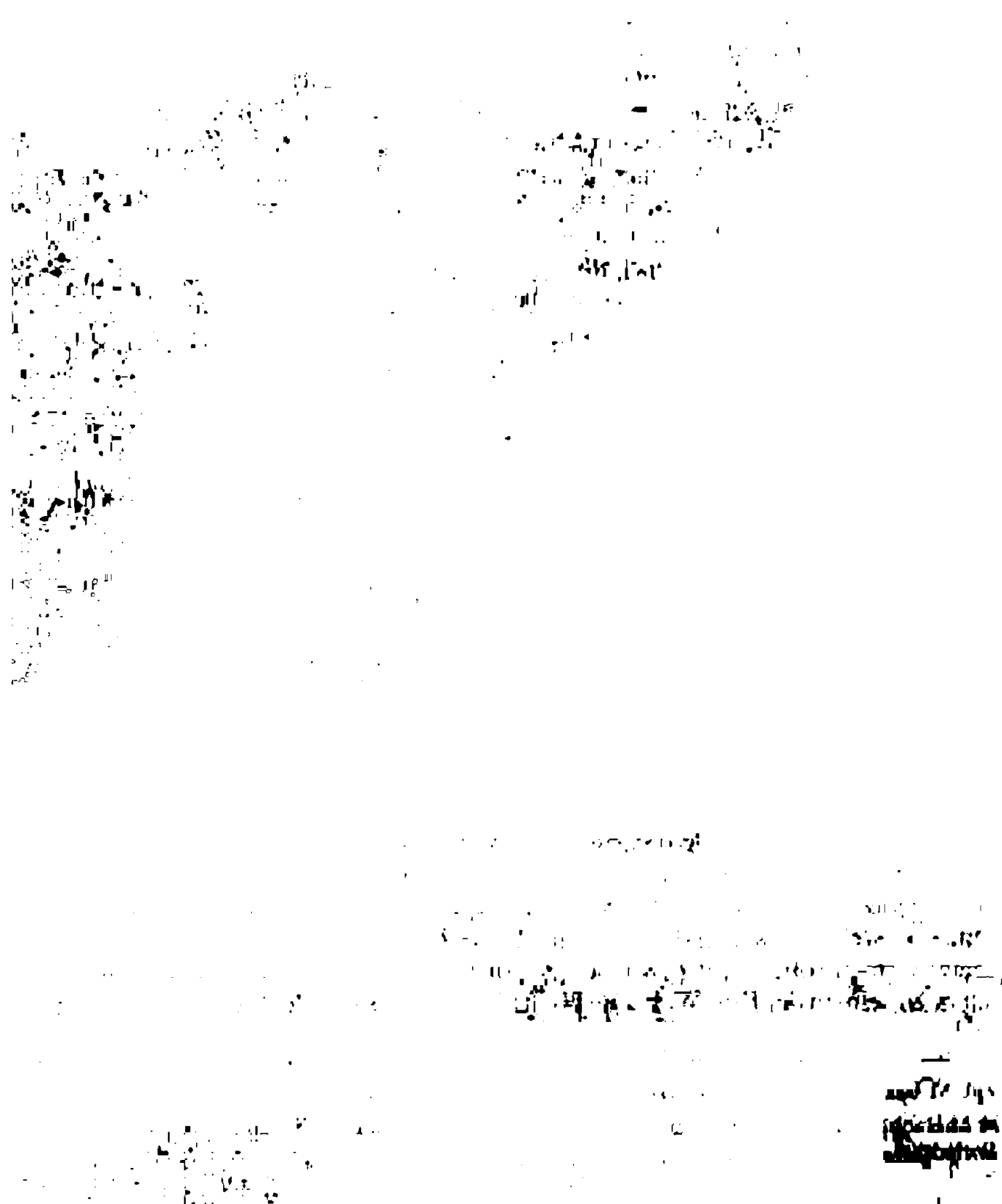
¹ А.В.Скобелев, С.М.Шаулов, *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Воронеж: МИИП "Логос" 1991, 84-104.

lengedichte seien, in welchen das theatralische Element des *Blat*-Liedes übernommen werde. Dabei ging es V., laut Skobelev/Šaulov, in den Jahren 1962-63 nicht um eine Parodierung der *Blat*-Lieder, sondern vielmehr um deren Stilisierung, sodaß ihn am *Blat*-Lied gerade diejenigen Elemente interessiert hätten, die seiner Weltsicht entsprachen (entsprechend Bachtins Definition der Stilisierung¹). Als Musterbeispiel für eine Stilisierung nennen die Autoren das Chanson *ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ*, und führen als Argument dafür den in dieser Arbeit schon erwähnten Umstand an, daß gerade dieses Chanson oft von Zeitgenossen V.s als "Folklore aus dem Munde Vysockijs - ähnlich wie die "Taganka" (S.96) empfunden worden sei. V. habe in seinem Werk die "wesentlichsten ideologischen Züge des *Blat*-Liedes - wenn auch in veränderter Form - beibehalten: das Pathos der Freiheit, eine positive Beurteilung des Lebens 'außerhalb des Gesetzes" (S.98), die romantische Sehnsucht nach alternativen Lebensmodellen. Erst in einer weiteren Phase seien die *Blat*-Stilisierungen durch rein lyrische Verarbeitungen der jeweiligen Themen (*ГИТАРА*, "За меня невеста...", *ПОПУТЧИК*) abgelöst worden, die wiederum in den Kriegszyklus einerseits, und in Chansons wie *БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ* oder die *БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ* andererseits gemündet seien.

Die referierten Gedanken bilden zweifellos einen weiteren Aspekt der frühen Chansons V.s, der geeignet ist, die in dieser Arbeit vorgenommene Analyse, deren Schwerpunkte im Verhältnis zur Frau, sowie der Frage des parodistischen Elements in V.s frühen Chansons lagen, zu ergänzen und abzurunden. Es ist zweifellos das Verdienst der beiden Autoren, auf die Elemente der Stilisierung in den frühen *Blat*-Liedern V.s deutlich hingewiesen zu haben. Im Unterschied zu Skobelev/Šaulov sehe ich im konkreten Fall jedoch keinen unvereinbaren Gegensatz zwischen parodistischen Elementen und solchen der Stilisierung; schließlich spricht auch Bachtin von "verschiedenen Formen und Graden der parodistischen Stilisierung der eingeführten Sprachen".² Wie ich glaube, vereint V. in den analysierten Liedern Elemente der (oft ironischen, ja komischen) Stilisierung mit solchen der Parodie. Dabei handelt es sich - bei grundsätzlich stilisierender Tendenz - um wohlwollende, ja fast liebevoll parodistische Elemente, welche - wie in der vorliegenden Arbeit an vielen Beispielen gezeigt werden sollte - immer wieder die Aufgabe haben, die Distanz des Autors zu seinem der *Blat*-Welt angehörigen Sprecher zu verdeutlichen.

¹Vgl. М.Бachtин, *Проблемы поэтики Достоевского*, 316-330.

²М.М.Вachtин, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt: Suhrkamp 1979, 202. (russ.: *Вопросы.....*, 125).



3. AUSBLICK.

3.1. TRANSTEXTUALITÄT UND TEXTVERSTEHEN.

3.1.0.

Wie schon erwähnt, ging es im Hauptteil dieser Arbeit um *mögliche* textuelle Beziehungen. Daher soll hier eine Frage kurz erörtert werden, die zwar bei der Besprechung einiger Beispiele implizit immer wieder auftauchte und auch andeutungsweise vereinzelt beantwortet wurde, jedoch nirgends systematisch erörtert werden konnte: Welche der analysierten transtextuellen Bezüge muß der Rezipient für das Verständnis eines Textes erkennen, und welche sind für das Textverständnis kaum oder gar nicht relevant? Den auf Tonbändern fixierten Reaktionen des Publikums (v.a. Lachen) kann entnommen werden, daß bisweilen transtextuelle Elemente auch dann in ihrem Humor rezipiert werden, wenn angenommen werden kann, daß der jeweilige Subtext¹ nicht bekannt ist.

3.1.1. ZUM BEGRIFF DES TEXTVERSTÄNDNISSES.

Vor der Untersuchung dieser die Rezeption betreffenden Frage muß zumindest grob definiert werden, was man mit dem Verstehen eines Textes meint, umso mehr, als diese Frage in der Literaturtheorie sehr unterschiedlich beantwortet wurde. Die Phänomenologie sah das Ziel in einer werkimmanenten Betrachtung, im Erkennen der Intentionalität, in einem Aufspüren des im Text Gegebenen, wenn auch einige Forscher erkannten, daß unterschiedliche Leser im Text angelegte "Unbestimmtheitsstellen" (Ingarden) verschieden konkretisieren können. Die Formalisten stellten die Frage nach dem "Wie" und analysierten dazu die poetischen Verfahren auf den verschiedenen Ebenen. Der Strukturalismus war bemüht, die Systemhaftigkeit der im Text angelegten Strukturen (Oppositionen, Parallelen, Gegensätze) herauszufiltern, während der Poststrukturalismus das Interesse wieder stärker auf den Leser verlegte: Der Text erlaube mehrere Lesarten, und es gehe nicht darum, eine wie ein Kern im Text

¹Dieser Terminus Taranovskijs bildet hier den Überbegriff von Prä-, Para-, Objekt-, Hypo- bzw. Architext (alle Termini - mit Ausnahme von "Prätext" - von Genette übernommen).

enthaltene Bedeutung zu entdecken, sondern ihn ideal mit seiner eigenen Sprache zu bedecken.¹ In einer der radikalsten Ausformungen des Poststrukturalismus amerikanischer Prägung, bei Harald Bloom, werden schließlich "misreadings" als die besten, weil produktivsten Interpretationen bezeichnet, denn sie erzeugen ihrerseits wieder möglichst viele weitere "misreadings" und zeigen somit das beständige Oszillieren des Zeichens, das freie Spiel der Zeichen auf.² So geht es nicht mehr um die zugegebene fragwürdige Suche nach einer dem Text eingeschriebenen Bedeutung, sondern um eine im Prinzip unendliche Folge von zu generierenden Bedeutungen, wodurch Provokanz und Produktivität zum "Gütekriterium der Lektüre" erhoben werden.³

Auch bei Bachtin findet man nur vage Aussagen zum Textverständnis. In einem Entwurf aus den Jahren 1959-61⁴ ist die Rede vom dialogistischen Charakter jeglichen Verständnisses, das - im Unterschied zur Erklärung - zwei Bewußtseinsebenen voraussetzt⁵. Da der Text eine "subjektive Spiegelung einer objektiven Welt" sei, "der Ausdruck eines Bewußtseins, das etwas spiegelt", sei dessen Verständnis "die Spiegelung einer Spiegelung"⁶. Damit lenkte Bachtin bereits lang vor den zitierten Poststrukturalisten den Blick vom Werk weg auf den Rezipienten, ohne jedoch einem totalen Subjektivismus das Wort zu reden, der jegliches im Leser/Hörer stattfindendes Verständnis als legitim ansieht.

In der Tat ist es unmöglich, ein allgemeingültiges Verständnis zu postulieren oder zu definieren, da dieses einerseits subjektiv bedingt, andererseits aber auch von der räumlichen und zeitlichen Situierung des Rezipienten abhängig, also kulturspezifisch verankert ist: spätestens seit Bachtin weiß man⁷, daß Kunstwerke zu verschiedenen Epochen und an verschiedenen Orten unterschiedlich aufgenommen werden. "ihr Gesicht ver-

¹In der Terminologie R.Barthes' "couvrir le texte", vgl. u.a. R.Barthes, "Qu'est-ce que la critique?", in: R.B., *Essais critiques*, Paris: Seuil 1964, 256. S. dazu auch Barthes' Begriff der "lecture plurielle"; *S/Z*, Paris: Seuil 1970, 23.

²Vgl. Harald Bloom, *A Map of Misreading*, New York 1975, referiert bei Ulrich Horstmann, "Parakritik und Dekonstruktion. Der amerikanische Post-Strukturalismus", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 8.1983, Heft 2, 151.

³Ebda.

⁴М.Бахтин, "Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа.", in: М.Б., *Эстетика* 281-307.

⁵Ebda, 289-290.

⁶Ebda, 292.

⁷Vgl. М.Бахтин, "Ответы на вопрос редакции 'Нового мира'", in: *Эстетика*, 328-336, insbes. 331-333.

ändern [...]”¹, wobei, wie hinzugefügt werden kann, die unterschiedlichen Lesarten grundsätzlich als gleichwertig anzusehen sind. Für den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit heißt dies: V. wird von ein und demselben Sowjetrussen in den 60er Jahren anders gehört als in den 70er Jahren, dasselbe gilt erst recht für die posthume Rezeption. Und wenn V.s Tod, wie allgemein zu Recht behauptet wird, den Blick auf das Phänomen seiner Persönlichkeit inzwischen geschärft hat, so gilt dies insbesondere für das Erkennen von transtextuellen Verfahren.

Um dem komplizierten Phänomen des Textverständnisses in Bezug auf die Fragestellung der Arbeit näher zu kommen, erscheint mir der praktische Ansatz, den Jurij Levin in seiner leider nur thesenhaft publizierten Arbeit "Тезисы к проблеме непонимания текста"² gewählt hat, am geeignetsten. Levin untersucht nicht das mehr oder weniger große Verständnis eines Textes durch den Rezipienten, sondern das mögliche *Nichterkennen* einzelner Strukturelemente durch denselben und das damit verbundene Mißverstehen der Texte, freilich nicht im Sinne von Blooms oben zitierten *misreadings*. Bei der von ihm präsentierten Typologie der verschiedenen Arten von Nichtverstehen abstrahiert Levin vom kulturellen Kontext, der sowohl Entstehen wie auch Rezeption des Werkes begleitet und betrachtet so das Kunstwerk als statisches Objekt. Bei der Analyse der verschiedenen Arten von Nichtverstehen wird berücksichtigt, auf welcher Ebene dieses stattfindet (Wort, Sujet, Rhythmus), wie groß dessen Umfang ist, welcher Art die Quelle dieses Nichtverstehens ist, wo die Schuld für das Nichtverstehen liegt - beim Leser oder beim Text, sowie die Frage nach dem Verhältnis der literarischen Realität zu dem, was der Leser vermutet (z.B. der Leser glaubt, daß er den Sinn nicht versteht, obwohl es nichts zu verstehen gibt, wie gelegentlich in absurden und post-modernen Texten). Nach dem Grad des Nichtverstehens unterscheidet Levin "eigentliches Nichtverstehen" (собственно непонимание), "falsches Verstehen" (неправильное понимание), "ungenaueres Verstehen" (недопонимание) sowie "Zweifel", welche der möglichen Lesarten auszuwählen sei (недоумение). Diese Typologie des Nichtverstehens erweist sich bei ihrer Anwendung auf Texte verschiedener Art als geeignet,

¹Ebda.

²Ю.И.Левин, "Тезисы к проблеме непонимания текста", in: *Труды по знаковым системам* 12, Тарту 1981, 83-96. Der Autor hat mir freundlicherweise das Manuskript der wesentlich umfangreicheren, ursprünglichen Fassung der Arbeit mit dem Titel "Заметки о типологии непонимания текста" zur Verfügung gestellt.

auch wenn man in vielen Fällen eine Überlappung mehrerer Typen feststellen muß.¹

Positiv ausgedrückt, wäre demnach nach Levin das Textverstehen ein maximales Reflektieren der vielschichtigen, intra- wie inter-, bzw. (bei Genette) transtextuellen Werkstrukturen. Die in der vorliegenden Arbeit analysierten transtextuellen Verfahren bilden einen Teil dieser in der Werkstruktur angelegten Beziehungen, über deren Stellenwert die folgenden Ausführungen Auskunft geben sollen. Es muß noch einmal betont werden, daß das Erkennen der transtextuellen Beziehungen nur *eine* der Vorbedingungen für ein - wie immer gelagertes und in weiteren Forschungen genau zu definierendes - Textverständnis bilden kann.

3.1.2. ZUR RELEVANZ DER TRANSTEXTUALITÄT.

Theoretisch wurde die Frage nach der Notwendigkeit der Kenntnis des Subtextes, insbesondere des Prätextes, bereits mehrfach gestellt und ob ihrer Komplexität auch keineswegs einheitlich beantwortet². Ju.L.Frejdin unterscheidet drei Arten von Subtexten - interpretierende, deren Kenntnis für das Textverständnis unumgänglich ist, transformierende, deren Kenntnis zu einer wesentlichen Sinnerweiterung führt, sowie bereichernde, deren Kenntnis ein tieferes Verständnis ermöglicht.³ Sehr ähnlich äußert sich K.Taranovskij über mögliche Erscheinungsformen von Subtexten, wenn er zwischen Impulsen für das vom Autor gewählte Bild (1), Rhythmus- und Klangentlehnungen (2), Unterstützungen oder Aufzeigen der poetischen Aussage des späteren Texts (3) und Polemik mit dem Subtext (4) unterscheidet, wobei er einräumt, daß die ersten beiden Typen nicht unbedingt ein besseres Verständnis des Subtextes mit sich bringen.⁴

An anderer Stelle äußert sich derselbe Forscher wesentlich undifferenzierter, wenn er anhand der Analyse von Mandel'stams "Концепт на вокзале" meint, ein Leser, der alle literarischen Assoziationen des Gedichts erkenne, erhalte aus diesem Gedicht mehr Information, als ein in

¹Ich habe in einem Vortrag im Oktober 1990 versucht, das referierte Modell auf mehrere, von Levin nicht berücksichtigte Textsorten zu applizieren und die Frage des Nichtverstehens von der Warte des Kulturfremden ("Ausländer") aus zu betrachten.

²Die folgende, unvollständige Zusammenfassung des Diskussionsstandes stützt sich im wesentlichen auf das erwähnte unveröffentlichte Manuskript von Ju.Levin ("Заметки...", 30f.).

³Unveröffentlichter Vortrag, zitiert bei Ю.Левин, "Заметки...", 35.

⁴K.Taranovskij, *Essays on Mandelstam*, Cambridge, Mass. und London: Harvard Univ. Press 1966, 18.

der russischen Dichtung weniger bewanderter Rezipient.¹ Gegen diesen Standpunkt polemisiert D.Lafférière, der anhand von Mandel'stams "Tristia" zeigt, wie wenig seiner Meinung nach dem Leser entgeht, wenn er die zahlreichen literarischen Reminiszenzen des Gedichts nicht erkennt.² Mandel'stam habe indirekt Empsons Empfehlung, die Anspielungen so zu gestalten, daß der Text auch ohne Kenntnis der Referenz verständlich sei, befolgt, obwohl er Empsons klassische Untersuchung nicht kennen konnte.³ Eine etwas differenziertere Position findet man in der klassischen Arbeit zum Zitat von Herman Meyer, der einerseits dem - offenen wie kryptischen - Zitat strukturelle Funktion zuschreibt, der Entlehnung hingegen, d.h. "einem Zitat ohne Verweisungscharakter", eine solche abspricht: diese "intendiert nicht, zu ihrer Herkunft in Beziehung gesetzt zu werden, und sie tut recht daran, weil der Rückgriff auf die Herkunft zwar philologische Klärung, aber keine Bereicherung des Sinnes und keinen ästhetischen Mehrwert bewirkt".⁴ Die referierten Positionen beziehen sich im übrigen im wesentlichen auf jenen Bereich, der in dieser Arbeit im Rahmen der "Intertextualität" behandelt wurde.

Nach meinem Ermessen ist es nicht möglich, die Frage nach der Notwendigkeit des Erkennens transtextueller Bezüge allgemein zu beantworten, da der Stellenwert, die Intensität und somit die Funktion transtextueller Verweise insgesamt von Autor zu Autor und von Werk zu Werk variieren. Es scheint daher zielführend, die Relevanz der in dieser Arbeit untersuchten transtextuellen Elemente für das Verständnis der Texte V.s anhand von konkreten Fragestellungen, wie etwa den folgenden, zu untersuchen: Kann ein konkreter Text V.s verstanden werden, wenn ein in ihm verwendetes Zitat nicht als solches erkannt wird bzw. der Intertext unbekannt ist? Muß der Titel bekannt sein, damit der Hörer das Gedicht oder Lied verstehen kann? Muß der Objekttext bekannt sein, damit der Metatext V.s kohärent wird? Muß der parodierte Text bekannt sein, damit die Parodie verstanden werden kann? Muß der Genrebezug erkannt werden, um die Intention des V.schen Textes richtig einzuordnen?

¹Vgl. К.Тарановский, "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама", in: *To Honor Roman Jakobson*, III, The Hague: Mouton 1967, [S.]1974.

²Daniel Lafférière, *Five Russian Poems*, Englewood, New Jersey: Transworld Publishers 1977, 125.

³Vgl. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York: New Directions 1966, 167. "Tristia" stammt aus dem Jahr 1918, Empsons Buch erschien erstmals 1930.

⁴Vgl. Herman Meyer, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart: Metzler 1961, 13-14.

Die genannten fünf Fragen sind nur einige aus einer Reihe weiterer, ähnlich gelagerter Fragestellungen und lassen ob ihrer Vielfalt die schon erwähnte Unmöglichkeit einer einheitlichen Beantwortung der Fragestellung auch für das Werk V.s erahnen. Daher soll versucht werden, einige Beispiele aus jeder Gruppe herauszugreifen, zu analysieren und so zu einer Einschätzung des Stellenwerts der in der Arbeit beschriebenen transtextuellen Bezüge für den Rezipienten zu gelangen. Der oben formulierte Vorbehalt, daß es sich bei den Fragen der Transtextualität lediglich um eine der vielen Facetten des Werks V.s handelt, gilt auch für das Verständnis von dessen Werk: wenn das Erkennen transtextueller Bezüge allein noch lange nicht das Verständnis eines Chansons garantiert, so kann doch das Nichterkennen ein solches verhindern.

Weiters wird zu beachten sein, daß die fünf Genetteschen Kategorien sich in bezug auf die Parameter Globalität/Punktualität unterscheiden. Meta-, Hyper- und Architextualität betreffen den gesamten Text, während die Intertextualität zumeist punktuellen Charakter trägt, auch wenn der intertextuelle Bezug sich auf den gesamten Text ausbreiten kann (Zitat als Motto oder Thema des Texts). Die Paratextualität nimmt eine Mittelstellung ein: einerseits sind Titel, Kommentar und Widmung auf den gesamten Text bezogen, andererseits sind alle drei Elemente keine obligatorischen oder integrativen Bestandteile des Textes. Wie sich dies auf das Verständnis des Textes auswirkt, soll in der anschließenden Analyse gezeigt werden.

3.2. DIE RELEVANZ DER TRANSTEXTUELLEN BEZÜGE FÜR DAS TEXTVERSTÄNDNIS BEI VYSOCKIJ.

3.2.1. DIE RELEVANZ DER INTERTEXTUELLEN BEZÜGE.

Wie bereits angedeutet, handelt es sich bei den intertextuellen Bezügen um punktuelle Verfahren, die nur in den seltensten Fällen für den ganzen Text Geltung haben. So betrifft auch das Nicht-Verstehen zumeist nur den jeweiligen Vers bzw. dessen unmittelbare textuelle Umgebung: Wird das Majakovskij-Zitat "что жизнь хороша, и жить хорошо" (u.ä.) des schlagwütigen Boxers nicht als solches erkannt (О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ, s. u. 2.1.1.2.2.), wirkt dieses trotzdem dank der Situationskomik lustig und der Hörer ist in der Lage, auch ohne die intertextuelle Dimension die entsprechende Strophe auf einer anderen, eingeschränkteren Ebene zu verstehen.

Ein anderes Beispiel ist der Schlußvers aus dem Chanson АНТИСЕМИТЫ, dessen zum Antisemitismus bekehrte Ich-Figur unter Verwendung einer bis heute fortlebenden antisemitischen Losung der Jahrhundertwende feststellt "и бью я жидов и спасаю Россию". Auch ohne Kenntnis des Intertexts ist die Absurdität und wohl auch die Provenienz eines derartigen Handlungsprogramms zu erkennen; die Kenntnis der realen Existenz der Losung erhellt lediglich die Intention V.s, das "Programm" der russischen Antisemiten als lächerlich und dumm bloßzustellen. Auch in diesem Fall ist ein Mindestmaß an Verständnis des Gesamttextes ohne Kenntnis des Prätexts gewährleistet.

Im Fall des Nichterkennens von "Стрельбе, азарту, все цвета,/ Все возрасты покорны" (БАЛЛАДА ОБ ОРУЖИИ, s. 2.1.3.1) entgeht dem Hörer ebenfalls lediglich der Bezug zu Puškin, während die kulturunspezifische Semantik der Aussage erhalten bleibt. Ähnliches gilt für die Stelle "Ах как нам хочется, как нам всем хочется/ Не умереть, а именно уснуть" aus dem unter 2.1.3.2 analysierten Chanson БАЛЛАДА ОБ УХОДЕ В РАЙ, bei deren Dekodierung der Hamlet-Bezug die Rezeption zwar bereichert; ein Nicht-Erkennen würde sich jedoch für das Textverständnis keineswegs entscheidend auswirken.

Von wesentlich größerer Bedeutung ist das Erkennen der Zitatquelle dann, wenn das intertextuelle Element dem Refrain angehört und außerdem Anlaß zu einem auf Polysemie begründeten Wortspiel gibt, wie dies im Chanson ТЮМЕНСКАЯ НЕФТЬ (s.u. 2.1.1.2.2.) der Fall ist. Würde man den vom fiktiven "Ölgott" ausgesprochenen Satz "Да будет нефть" lediglich in seiner umgangssprachlichen Semantik ("Es wird

schon..."), dazu noch möglicherweise als politisch-ökonomische Losung rezipieren, den Bibelbezug jedoch außer Acht lassen, müßte dem Hörer die Ambiguität dieser Refrainzeile und somit eine wesentliche Dimension des Chansons vorenthalten bleiben.

Nach Durchsicht sämtlicher Beispiele aus dem Bereich der Intertextualität, von denen etwa zwei Drittel in der vorliegenden Arbeit analysiert wurden, muß festgestellt werden, daß jene Beispiele, für deren Verständnis die Kenntnis des Prätexts und die Herstellung des intertextuellen Bezugs absolut unerlässlich sind, nur einen geringen Teil des Materials ausmachen. Einen besonders eindeutigen Fall stellt das Chanson ПЕСЕНКА О ПЛАГИАТОРЕ dar, dessen abschließendes Verspaar fast wörtlich einem der bekanntesten Gedichte Puškins entnommen ist ("Я помню чудное...", s. u. 2.1.1.2.2.). Hier würde die Unkenntnis des Prätexts das Verständnis des ganzen Textes unmöglich machen. Im konkreten Fall muß außerdem die Abweichung vom Prätext als entscheidender Kunstgriff für die Erzeugung von Ironie berücksichtigt werden.

Ich habe in den bekannteren Texten V.s kein weiteres derart krasses Beispiel gefunden, und es scheint, daß es V. nicht darauf ankommen ließ, die literarische Aussage eines ganzen Textes vom Erkennen eines intertextuellen Verfahrens durch das Publikum abhängig zu machen. Dies geschieht lediglich in unvertonen Texten, die zumeist unvollendet geblieben sind, wie z.B. dem Entwurf "Слева бесы, справа бесы...", wo die Schlußverse ("Ну-ка Солнце, ярче брызни!/ Со святыми упокой") die Antwort auf die im Text gestellte Frage nach dem Sinn des Lebens geben und sich dabei zweier in ideologischer Hinsicht konträrer Texte bedienen (analysiert unter 2.1.3.3.). Hier würde das Nichterkennen des Quellenbezugs den Text insgesamt scheinbar sinnlos werden lassen.

Da V.s Prätexte zum Großteil dem Bereich der geflügelten Worte entnommen sind, kann damit gerechnet werden, daß sie zu einem beträchtlichen Teil vom zeitgenössischen Publikum erkannt wurden, was ich auch durch stichprobenartige Befragungen von native-speakern des Russischen bestätigen konnte. Grundsätzlich spielt jedoch die stark zeit- und bildungsabhängige (und daher nicht immer eindeutig zu beantwortende) Frage, ob ein Zitat als geflügeltes Wort zu werten ist oder nicht, für die Frage des Textverständnisses keine entscheidende Rolle, auch wenn deren positive Beantwortung mit dem Bekanntheitsgrad des Zitats im allgemeinen korreliert. Jedenfalls kann den oben (3.1.2) referierten Positionen D.Laférières und H.Meyers mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit widersprochen werden: die zahlreichen Beispiele dialogischer Beziehungen zu den jeweiligen Prätexten sprechen dafür, daß eine Offenlegung der Quelle bei der Rezeption in jedem Fall eine Sinnbereicherung ermöglicht.

3.2.2. DIE RELEVANZ DER PARATEXTUELLEN BEZÜGE.

3.2.2.0.

Bei den für das Chanson relevanten Paratexten Titel, Widmung und Kommentar handelt es sich, wie unter 2.2. bereits festgestellt, sämtlich um fakultative Elemente, sodaß die Vermutung nahe liegt, daß sie für das Verständnis eines konkreten Chansons nicht unabdingbar sein können.

3.2.2.1. Titel.

Titel wie - es wird aufs Geratewohl aus dem Titelverzeichnis zitiert - ПЕСНЯ АВТОЗАВИСТНИКА, ПЕСНЯ АВТОМОБИЛИСТА, АИСТЫ, АКВАЛАНГИСТЫ, АЛЕХА, АЛЬПИЙСКИЕ СТРЕЛКИ charakterisieren lediglich den Inhalt des Textes mit einem für den Text prägnanten Begriff und entbehren weitgehend einer literarischen Funktion; anders ausgedrückt, dieser Titeltyp, der im Werk V.s der weitaus häufigste ist, könnte ebensogut vom posthumen Herausgeber oder dem Verfasser eines der unzähligen Samizdat-Sammelbände mit Liedern V.s stammen. Eine Berücksichtigung trägt nur in wenigen Fällen zum besseren Verständnis des Chansons bei.

Daneben existieren eine Reihe von Situierungstiteln, deren Funktion darin besteht, dem Zuhörer von Beginn an eine adäquate Rezeptionshaltung zu ermöglichen. Beispiele dafür sind ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА, ПЕСНЯ МИКРОФОНА, ПЕСНЯ ПЕВЦА У МИКРОФОНА, ПИСЬМО НА СЕЛЬХОЗВЫСТАВКУ, ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧИ "ОЧЕВИДНОЕ И НЕВЕРОЯТНОЕ" ИЗ СУМАСШЕДШЕГО ДОМА - С КАНАТЧИКОВОЙ ДАЧИ u. dgl. mehr. Die fehlende Berücksichtigung oder fehlende Kenntnis solcher Titel erschwert das Verständnis des Textes vor allem an dessen Beginn, macht eine globale adäquate Rezeption aber keineswegs unmöglich.

Nur einige wenige Chansons erhalten eine zusätzliche wichtige Dimension durch den Titel, wenn etwa der Autor darin auf sein parodistisch-ironisches Verhältnis zum Thema des Chansons verweist. Derartige klang bereits beim zuletzt genannten Titel an, ähnliche Beispiele sind die Titelvariante desselben Chansons, БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК, weiters ОДНА НАУЧНАЯ ЗАГАДКА, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА, ВЕСЕЛАЯ ПОКОЙНИЦКАЯ, ЖЕРТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ und einige andere, unter 2.2.1.2.2. genannte Titel.

Es fällt auf, daß V. bemüht war, den Titel funktional nicht stark zu belasten, da eine Reihe von interpretativen Titeln, die das Verständnis des Textes erleichtern könnten, lediglich in der Manuskriptfassung anzutreffen ist und im Vortrag durch neutralere Titel ersetzt wurde. Beispiele dafür sind: МНЕ ТУДА НЕ НАДО, АНТИКЛЕРИКАЛЬНАЯ, ПЕСНЯ О РОССИИ, НЕ... ДО..., СЕМЕЙНЫЙ ЦИРК, О ПРЫЖКАХ И ГРИМАСАХ СУДЬБЫ, БОРЕЦ ЗА ИДЕЮ. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang der Manuskripttitel ПЕСНЯ ПРО ВАЛЮТНЫЙ МАГАЗИН (für das Chanson "Я самый непьющий..."), der die Pointe des Textes vorweggenommen hätte und folgerichtig durch das neutralere ПОЕЗДКА В ГОРОД ersetzt wurde.

3.2.2.2. Widmung.

Die Frage nach der Relevanz der Kenntnis der Widmung für ein Chanson ist eng mit der Frage nach dem Öffentlichkeitscharakter des Chansons verknüpft. In V.s Werk findet sich eine Reihe von teils vertonten, teils im Manuskript erhaltenen Texten, in denen sich das dem Autor sehr nahestehende Ich an Personen des engsten Freundes- und Bekanntenkreises wendet; diese Widmungen waren also keinesfalls zur allgemeinen Verbreitung bestimmt. Dazu zählt ein Teil jener Chansons, die in der ersten Hälfte der 60er Jahre entstanden und deren Widmungsadressaten im Umfeld der Wohnung am Bol'soj Karetnyj zu suchen sind (s.u. 2.2.2.1.). In diesen Fällen wird das Verständnis des Textes weniger durch die Kenntnis des Widmungsadressaten, als durch die Kenntnis der Atmosphäre sowie einiger Details des dortigen und damaligen Lebens gewährleistet.

Ähnlich verhält es sich mit den M.Vlady gewidmeten bzw. an sie gerichteten Chansons, insbesondere mit den fast als intim zu bezeichnenden Gedichten. Auch hier müssen für ein vollständiges Verständnis sowohl die Adressatin, wie auch biographische Details mitberücksichtigt werden. Von besonderer Bedeutung ist die Kenntnis der Widmung in einem Text wie den Abschiedszeilen, wo V. die angesprochene Person als prägenden Faktor für die letzten zwölf Jahre seines Lebens bezeichnet ("я жив, [двенадцать лет] тобой и господом храним").

Die M.Šemjakin gewidmeten Chansons lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: Ein Teil der Lieder wurde von persönlichen, gemeinsamen Erlebnissen inspiriert und ist daher ohne Kenntnis der Widmung sowie ohne ein Mindestmaß an biographischem Hintergrundwissen nur bedingt verständlich. Daneben existieren einige Chansons (КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ, "Я был и слаб..." u.a.), die V. *post factum* Šemjakin zueignete (vgl. 2.2.2.2.1.). In diesem Fall kann die Kenntnis der Widmung für das Verständnis des Textes als irrelevant bezeichnet werden, wenn

auch die nachträgliche Zuordnung eine bestimmte Funktion in bezug auf das Kunstwerk ausübt.

Grundsätzlich muß gesagt werden, daß die alleinige Kenntnis des Widmungsadressaten für das Textverständnis zumeist hermeneutisch wenig bringt. Der Informationswert der Widmung "für Ivan Bortnik" (Chanson ПИСЬМО К ДРУГУ: "Ах, милый Ваня...") ist, isoliert gesehen, gering, da erst die Erhellung der Beziehung V.s zu seinem Freund und Schauspielerkollegen Bortnik der humorvollen Schilderung des Pariser Lebens aus der Warte eines sowjetischen Touristen eine zusätzliche Dimension verleihen kann. Dasselbe gilt für die I.Kochanovskij, Vs.Abdulov und anderen Freunden gewidmeten Lieder.

Im Fall der zu konkreten Anlässen (Theaterjubiläen, Geburtstagen usw.) geschriebenen Chansons muß neben der Kenntnis des Anlasses das Verhältnis des Autors zum Widmungsadressaten (Taganka-Theater, Regisseur, Schauspieler) berücksichtigt werden. Anhand des Ljubimov gewidmeten Chansons konnte zumindest andeutungsweise (s. 2.2.2.3.1.) gezeigt werden, wieviele Anspielungen entschlüsselt werden müssen, um auch nur einigermaßen die zeitgenössische Rezeption durch das Insider-Publikum nachzuvollziehen. In einem derartigen Fall stehen Rezeptionsforschung und Fragen des Textverständnisses in einem engen Zusammenhang.

3.2.2.3. **Kommentar.**

Die vom Autor gesprochenen Kommentare unterscheiden sich von Titel und Widmung einerseits durch eine noch wesentlich lockerere Bindung an die Chansons, andererseits durch wesentlich größere Variationsmöglichkeiten, auch wenn hier einschränkend festgestellt werden kann, daß sich V. bei seinen zahlreichen Konzerten oft ein und desselben Kommentars bediente.

Wirkt sich das Anhören des Kommentars auf das Verständnis des Textes aus? Wie gezeigt werden konnte, handelt es sich bei den Kommentaren sehr oft um eigenständige Prosafragmente, also Para-Texte im eigentlichen Sinn, die ebenbürtig *neben* den Texten, auf die sie sich beziehen, stehen. Es sind, um die oben erwähnte Klassifikation der Subtexte auch auf diesen Bereich zu applizieren, "bereichernde" Texte, die das Verständnis des Textes erleichtern *können*, aber keinesfalls müssen.

Einige Kommentare, wie die beiden unter 2.2.3.4. zitierten, haben weniger die Funktion, die Semantik des Textes zu beleuchten, als das Verhältnis des Autors zu seinem von einer fremden Warte aus gesungenen Chanson zu erhellen. Da der Sprecher des Kommentars V., und nicht die im Chanson vorgeschobene Maske bzw. das lyrische Ich ist, können die

beiden erwähnten humorvollen Interpretationen der fernöstlichen Seelenwanderung und der *Science-Fiction*-Thematik dem Leser eine mehr oder minder starke Distanzierung des Autors von der im Chanson dargebotenen, betont primitiven Sicht dieser Phänomene vermitteln. Daß dies jedoch auch ohne Kommentar erkannt werden kann, spricht für die gelungene Differenzierung Autor-Sprecher durch den Barden, der es verstand, derartige Signale sowohl im Text wie auch im Vortrag unterzubringen.

3.2.3. DIE RELEVANZ DER METATEXTUELLEN BEZÜGE.

Die wenigen Beispiele reiner Metatextualität in V.s Werk ergeben ein relativ klares Bild in bezug auf die Frage, inwieweit die Kenntnis des Objekttextes für das Verständnis des Metatexts von Bedeutung ist.

Wenn V. den Strafkodex aus der Sicht eines Inhaftierten kommentiert, geht er offensichtlich von einer impliziten, strukturellen Kenntnis dieses Textes durch das Publikum aus - jeder durchschnittliche Bürger der Sowjetunion kannte das Wesen dieses juristischen Behelfs und konnte zumindest einen Paragraphen daraus sogar mit seiner Zahl benennen (§58, nach dem Millionen von Menschen angeklagt und verurteilt wurden) - und mehr als eine derartige grundsätzliche Vertrautheit mit diesem Text, die ja einen Teil des allgemeinen landeskundlichen Hintergrundwissens darstellt, ist für das Verständnis des metatextuell organisierten Chansons auch nicht erforderlich.

Der negative Schlußkommentar des Sprechers von ЛУКОМОРЬЕ (s. 2.3.1.2.) setzt zumindest eine dem Schulwissen entsprechende Kenntnis des Puškinschen Poems "Руслан и Людмила", insbesondere von dessen Prolog, voraus. Nur dadurch kann die Ungeheuerlichkeit des vernichtenden Urteils durch V.s Sprecher und somit die Ironie des Autors erkannt werden.

Eine gute Kenntnis des kommentierten Textes verlangen auch die beiden innerhalb des Werks angesiedelten Kommentare. Die Passage "Я спел тогда еще - я думал, это ближе/ про счетчик, про того, кто раньше с нею был" würde ohne das Wissen um die Existenz der beiden Chansons "Твердил он нам: моя она..." und ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ keinen Sinn ergeben und die Rezeption des ansonsten sehr durchsichtig gestalteten Texts erheblich stören. Noch deutlicher liegt der Fall in der metatextuellen Fortsetzung des Chansons "Прошла пора вступлений и прелюдий...", die eine Art auktoriale Interpretation des Objekttextes ОХОТА НА ВОЛКОВ darstellt und ohne dessen Kenntnis nur äußerst bedingt verstanden werden kann: Der Hörer würde lediglich erkennen, daß es sich bei diesem Chanson um ein gesellschaftskritisches Lied handeln muß.

3.2.4. DIE RELEVANZ DER HYPERTEXTUELLEN BEZÜGE.

Gerade die hypertextuellen Bezüge erfordern eine Differenzierung der Fragestellung. Bekanntlich kann man eine Parodie als solche erkennen, ohne den parodierten Text zu kennen. Daher wird einerseits von Interesse sein, ob man - immer in bezug auf das Werk V.s - durch das Bewußtsein des Vorhandenseins der Hypertextualität allein von Textverständnis sprechen kann, andererseits muß untersucht werden, welcher Stellenwert der Kenntnis des Hypotexts für das Textverständnis zukommt.

Es steht außer Diskussion, daß im Falle der vier unter 2.4.1. analysierten Texte, die global auf einen konkreten poetischen Text Bezug nehmen, ohne das Erkennen eines derartigen Bezugs nur ein sehr eingeschränktes Textverständnis erzielt werden kann.¹ Daher soll der zweite Teil der Frage, jene nach der Notwendigkeit der Kenntnis des Hypotexts, im Mittelpunkt stehen.

Die in 2.4.1.1. vorgenommene Analyse der Puškin-Parodie ПЕЧНЯ О БЕЩЕМ ОЛЕГЕ hat die vielfältigen Bezugnahmen auf die Vorlage deutlich gemacht, sodaß auf Grund der in Tondokumenten festgehaltenen Reaktionen eine genaue Kenntnis dieses Textes durch das Publikum postuliert werden darf. Etwas andere Verhältnisse liegen in den hypertextuellen Bezügen von ЛЮКОМОРЬЕ vor: hier wird der Großteil der Strophen auch ohne Kenntnis des Puškischen Vorbilds als komisch und humorvoll empfunden, da als weiterer, nicht genannter kollektiver Hypotext das Korpus der russischen Volksmärchen mit seinen durchaus ähnlichen, teilweise sogar identischen Figuren und Konstellationen wirkt.

Wieder anders verhält es sich mit der Kenntnis von Shakespeares *Hamlet* für das Verstehen des V.schen Hypertextes: Die sehr eigenwillige und originelle *Hamlet*-Deutung des Gedichts МОЙ ГАМЛЕТ kann durchaus als eigenständiger poetischer Text gelesen werden, auch wenn dem Leser dabei eine wesentliche literarische Dimension vorenthalten bleibt. Es sei hier die Vermutung formuliert, daß einige Facetten der Haltung des lyrischen Ich des Gedichts schärfer zutage treten können, wenn man auf einer gewissen Interpretationsstufe den hypertextuellen Raster vorübergehend außer acht läßt.

¹Trotzdem konnte ich in den 80er Jahren einen Rezipienten (ca. 18 Jahre, Emigrant seit dem 12. Lebensjahr) beobachten, der ohne die Herstellung entscheidender transtextueller Bezüge beim Anhören von V.-Chansons einen, wie er meinte, optimalen Kunstgenuß verspürte. Der Grund dafür lag allerdings zum Großteil auf Ebenen, die jenseits unserer Untersuchung liegen (Melodie und Rhythmus, Stimme und Diktion).

Der Stellenwert der Kenntnis des Hypotexts verhält sich offensichtlich indirekt proportional zur hypertextuellen Belastung des V.schen Texts. Das aus aktuellem Anlaß geschriebene Chanson "В Москву я вылетаю из Одессы..." (s. 2.4.1.5.) lebt weitgehend von der Parodierung des Auto-Hypotexts МОСКВА-ОДЕССА und ist ohne dessen genauere Kenntnis völlig unverständlich.

Märchenparodien (s. u. 2.4.2.) erfordern sowohl das Wissen um den hypertextuellen Bezug wie auch - in geringerem Ausmaß - die Kenntnis des jeweiligen Hypotexts, der in seinem Umfang von einem Märchenmotiv bis hin zu einer Gruppe von Märchen reichen kann. Insbesondere die Kenntnis der in den Märchen verwendeten Lexik sowie des Märchenstils eröffnet den Zugang zu V.s Märchenparodien.

Demgegenüber ist für eine adäquate Rezeption der Fabel ПРАВДА И ЛОЖЬ, die V. als Okudžava-Imitation gestalten wollte, weder die Kenntnis von klassischen Fabeln, noch die des Werks Okudžavas unbedingt vonnöten. Der Text kann für sich allein stehen und trotzdem ein ganzheitliches, vollwertiges literarisches Produkt darstellen. Die beiden erwähnten hypertextuellen Beziehungen bieten lediglich die Möglichkeit, zusätzliche Facetten des Chansons zu erkennen und nachzuvollziehen.

Anhand der von den russischen Volksmärchen inspirierten Chansons für den Märchenfilm "Иван да Марья" (2.4.2.3.) konnte gezeigt werden, daß die oft geäußerte Meinung, man müsse für das Verständnis von Auftragswerken von Chansonsängern den Film bzw. das Theaterstück kennen, für welche die Chansons geschrieben sind, nicht haltbar ist. Dies gilt im Fall von V. allenfalls für die Chansons aus *Алиса в стране чудес*, während sich die meisten anderen für Filme und Stücke geschriebenen Chansons auch ohne die Berücksichtigung der dramatischen Handlung durchaus hören und verstehen lassen.¹

Die für *Алиса в стране чудес* (2.4.2.4.) geschriebenen Chansons erfordern die Kenntnis der russischen Übersetzung von Carrolls Buch; dies einerseits, um V.s dem Hypotext nachempfundenen sprachschöpferischen Witz zu verstehen, und andererseits um die Funktionen der einzelnen Figuren, allen voran Alisas, bei der Rezeption zu berücksichtigen.

Muß man Puškins Gedicht "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..." kennen, um V.s ПАМЯТНИК zu verstehen? Besteht ein bewußter, vom Autor intendierter Bezug zu Puškins Text? Diese beiden miteinander verbundenen Fragen sind insofern schwer eindeutig zu beantworten, als sich die Bezugnahme auf den Puškinschen Hypotext an keiner

¹Es genügt, den Miniaturband ЯКД88 ohne Berücksichtigung der Kommentare V.s und der Anmerkungen am Ende des Bandes durchzublättern, um sich davon zu überzeugen.

Stelle des V.schen Textes materialisiert, also nirgends textlich greifbar ist. Der Bezug entsteht im Rezipienten, weshalb die Antwort lauten könnte: Wenn sich der Rezipient des hypertextuellen Bezugs bewußt wird, so muß er auch mit Puškins Text vertraut sein, und sei es nur, um V.s wesentlichen - nicht nur hypertextuellen - Kunstgriff zu erkennen, der mir in der Konkretisierung (Materialisierung) und "Entpathetisierung" ("снижение"!) des Stoffes zu liegen scheint. War Puškins Denkmal aus Worten geschmiedet ("нерукотворный"), ist V.s Monument aus Stein oder Granit gehauen ("ушел всенародно из гранита").

Strukturell ist V.s Neulesung von Mythen, bzw. in einem Fall lediglich die Wiederaufnahme eines Mythos, mit den Chansons zur Märchenthematik vergleichbar; Analoges gilt demnach auch für die Notwendigkeit der Kenntnis des Hypotexts. Lediglich das Chanson über Cassandra erfordert kein Zusatzwissen, da es keine wesentliche hypertextuelle Beziehung zum Mythos entwickelt und sich darauf beschränkt, diesen nachzuerzählen. Um den Stoff in Beziehung zur Sowjetrealität zu setzen, bedarf es aber keinesfalls der Kenntnis des Mythos.

3.2.5. DIE RELEVANZ DER ARCHITEXTUELLEN BEZÜGE.

Von den untersuchten transtextuellen Bezügen ist die Architextualität die am schwersten greifbare Kategorie. Abgesehen von den autoreflexiven Beispielen, die den Schaffensprozeß und das Funktionieren des literarischen Werkes im Text beleuchten und daher bei der Rezeption leicht erkennbar sind, dürften die Gattungsbeziehungen, wie sie unter 2.5.2. bis 2.5.4. untersucht wurden, kaum ins Bewußtsein des Großteils der Rezipienten dringen. Wahrscheinlich wird kaum ein Hörer beim Anhören von ГИМН ШАХТЕРОВ oder von ГИМН ХИППИ an ihm bekannte Hymnen, etwa die sowjetische Staatshymne, denken; so verhält es sich auch im Fall von V.s Balladen und Märschen. In einigen Befragungen von durchschnittlichen Rezipienten konnte ich feststellen, daß lediglich der Begriff der Romanze einigermaßen gefestigt zu sein scheint, sodaß dessen Ankündigung auch im Hörer eine gewisse Erwartungshaltung erzeugt. So erhöht die Herstellung des (parodierten) Gattungsbezugs in der ersten Strophe von ГОРОДСКОЙ РОМАНС, im Vers "Двух прохожих случайно зашиб" das Verständnis der auf Humor ausgerichteten Intention des Autors, kann aber kaum als Bedingung für eine derartige Rezeption bezeichnet werden.

Dieses Beispiel führt auch zur Gruppe der frühen *Blat*-Liedern, deren architextuelle Verankerung immer wieder übersehen wird, wodurch sowohl deren Funktion wie auch die Intention V.s oft mißverstanden wurden (s. u. 2.5.5.). Da es sich bei diesen Chansons der ersten Hälfte

der 60er Jahre, wie ich glaube, um den Ausdruck eines distanziert-humorvollen, zugleich romantisch-liebevollen Verhältnisses V.s und seiner Umgebung am "Bol'šoj Karetnyj" zur in den Chansons geschilderten Welt handelt, ist die Kenntnis dieser Welt, insbesondere jedoch von deren Folklore, eine *conditio sine qua non*, um diese Chansons auch im Kontext ihrer Entstehung zu verstehen. Die Schwierigkeit des Verständnisses dieser Chansons ergibt sich unter anderem daraus, daß es sich dabei - sieht man von den wenigen "intimen", mit Widmungen bedachten Gedichten ab - um die einzigen Chansons handelt, welche für ein genau definiertes, zahlenmäßig äußerst beschränktes Publikum geschrieben und auch in diesem Kreis rezipiert wurden. Die wenigen erhaltenen, auf Tonband fixierten Publikumsreaktionen (v.a. Lachen) sprechen für die unter 2.5.5. geäußerte Meinung, daß diese Chansons keineswegs als reine *Blat*-Stilisierungen oder -imitationen empfunden wurden bzw. auch nicht ausschließlich als solche zu sehen sind.

3.2.6. SCHLUSSFOLGERUNGEN.

Die eingangs formulierte Vermutung, daß die Frage nach dem Verständnis mit oder ohne Einbeziehung der transtextuellen Bezüge nicht verallgemeinernd beantwortet werden kann, wurde somit bestätigt. In jeder der Gruppen gibt es Beispiele, deren Transtextualität vernachlässigt werden kann, ohne daß dadurch eine wesentliche Beeinträchtigung des Verständnisses zu erwarten wäre, und andere Beispiele, deren außertextuelle Bezüge das Textverständnis entscheidend erleichtern oder gar erst ermöglichen. Ich glaube jedoch - und hier folge ich Taranovskij -, daß die Berücksichtigung der in der Arbeit analysierten Bezüge in jedem Fall eine Bereicherung für das Erfassen der textlichen Seite des literarischen Chansons in der Ausprägung V.s darstellt, sodaß der Aufwand für die vorliegende Untersuchung gerechtfertigt erscheint.

Wie wir gesehen haben, bedient sich V. eines umfangreichen Korpus von Subtexten und bezieht sich immer wieder auf die ihn umgebende politische und künstlerische Realität; wie leicht zu zeigen wäre, tut er dies stärker, als die meisten Barden der 60er und 70er Jahre (mit Ausnahme von Galič und Kim). Da diese Quellen ständigen und raschen Veränderungen unterworfen sind, ergibt sich gerade für V. die Forderung nach einem landes- und kulturkundlichen Kommentar als Ergänzung zu der zuletzt häufig erhobenen Forderung nach der Erstellung einer kritischen Ausgabe seiner Texte. Als Vorbild für ein derartiges Unterfangen könnten Ju.Lotmans Kommentar zu *ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН* und die in dessen Vorwort

formulierten Überlegungen zu einem textologisch orientierten Kommentar dienen.¹

¹ Ю.М.Лотман, *Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий*, Л.: Просвещение 1980, 6-12.

3.3. VYSOCKIJS WERK IN DER RUSSISCHEN KULTUR.

3.3.1. ORIENTIERUNG AUF DAS PUBLIKUM.

Da offensichtlich die Herstellung des transtextuellen Bezugs in den meisten Fällen für die Rezeption von Bedeutung ist, stellt sich die Frage, ob bzw. inwieweit V. bei der Abfassung der Texte die Fähigkeit seiner zukünftigen Zuhörer, derartige Bezüge herzustellen, berücksichtigte und einkalkulierte.

Wie gezeigt wurde (2.1.), beschränkt sich V. im Bereich der Intertextualität auf Zitate aus dem sowjetischen Publikum allgemein bekannten Texten; dies gilt insbesondere für jene Chansons, für die ein intendierter Öffentlichkeitscharakter postuliert werden darf. Dasselbe gilt für die Hypertextualität (2.4.), als deren Quellen einerseits dem Lehrplan entnommene Texte ("Песнь о Вещем Олеге", "Я памятник себе воздвиг нерукотворный..."), die russischen Volksmärchen oder eigene Texte V.s figurieren, mit deren Kenntnis der Autor rechnen konnte. Auch die wenigen metatextuellen Beispiele (2.3.) kommentieren bekanntes Material, wobei V. sogar darauf verzichtete, den im Hinblick auf die Metatextualität komplizierten Text МОЙ ГАМЛЕТ zu vertonen und so einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Titel und Widmungen (2.2.) wurden von V. so ausgewählt, daß die Herstellung eines Bezugs zum eigentlichen Text für den Rezipienten keine Schwierigkeiten bedeuten konnte. Dasselbe kann von den Kommentaren gesagt werden, die V. zumeist in Stil und Inhalt seinem jeweiligen Publikum anpaßte. Auch die architextuellen Bezüge, denen im Hinblick auf die Rezeption - mit Ausnahme des *Blat*-Komplexes - der wohl geringste Stellenwert zukommt, vermeiden eine Überforderung des Publikums.

Um zu einer Einschätzung dieser für einen literarisch gebildeten Autor auffälligen Reduzierung auf ein allgemein bekanntes Korpus zu gelangen, sollen V.s Chansons für einen Augenblick auf der Achse der von Roland Barthes 1970 formulierten Textdichotomie "lisible"/"scriptible"¹ betrachtet werden, die der einige Jahre später von ihm formulierten Opposition

¹Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil 1970, 10.

"textes de plaisir"/ "textes de jouissance"¹ *grosso modo* entspricht. Der erste Teil der Dichotomie betrifft "lesbare" Texte, die bei der Rezeption nicht neu "geschrieben" zu brauchen werden, sie erfüllen voll die Erwartungen des Lesers und können kommentiert und analysiert werden; es sind dies die "klassischen", traditionellen Texte schlechthin. Das Konsumieren derartiger Texte macht Vergnügen ("plaisir") und kann im Schaukelstuhl einer bürgerlichen Wohnung vor sich gehen. Das Gegenstück dazu sind jene Texte, deren Rezeption "Arbeit" bedeutet, Texte, die von neuem "geschrieben" ("ré-écrit", vgl. "scriptible"), zerlegt, analysiert, und wieder zusammengefügt werden müssen. Es sind dies moderne, oft experimentelle Texte, die nicht billiges Vergnügen bereiten, sondern dem Rezipienten eine kreative Tätigkeit abverlangen, eine Herausforderung an sein bisheriges Weltbild darstellen und ihn zu einer Auseinandersetzung mit dem Text zwingen. Das (ekstatische) Resultat dieser Tätigkeit bezeichnet Barthes als "jouissance", also etwa als (intellektuelle!) "Lust".

Es bedarf keiner ausführlichen Argumentation, um festzustellen, daß V.s Texte zunächst vor allem Barthes' "textes de plaisir" entsprechen, auch wenn V. für seine Werke den Anspruch erhob, daß das reine Konsumieren seiner Chansons - wie in der Unterhaltungskunst - abzulehnen sei. In der Terminologie Barthes' ausgedrückt, war V. - zumindest ansatzweise - bestrebt, ein gewisses Maß an "désir" zu schaffen, von seinem Publikum also eine (minimale) Dekodierungsleistung zu verlangen, dank deren seine Hörer zu "co-auteurs" seiner Texte würden. Offenbar ist ihm dies nur in Ausnahmefällen gelungen; es wäre in weiteren Untersuchungen zu klären, ob die Hauptursache dafür in den Texten verankert liegt, oder ob - und inwieweit - die Elemente der Darbietung (Musik, Rhythmus, Mimik, Stimme) die reine Konsumhaltung des Publikums nicht noch verstärkten.

V.s Chansons stehen in der skizzierten Dichotomie in der Mitte. Die hier analysierten Verfahren betreffen eindeutig den traditionellen, kommentierbaren Aspekt ("texte de plaisir"), während der andere, zumindest ebenso stark vertretene Aspekt seiner Chansons, der das Vermitteln von "Lust" bewirkt, im Falle von V. kaum zu beschreiben ist: es sind dies hier - im Unterschied zu postmodernistischen Texten - die Elemente der Stimme, der Emotionalität, der Verbundenheit mit seinem Auditorium, die

¹Vgl. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*; Paris: Seuil 1973. Am Ende des Buches weist Barthes auf den phonetischen Aspekt der literarischen Rezeption hin ("l'écriture à haute voix") und schließt mit einer Beschreibung von Emotionen, die man auch beim Anhören mancher Chansons von V. verspüren kann: "[...] le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ça granule, ça grésille, ça caresse, ça rape, ça coupe: ça jouit." (S.105).

ganz wesentlich am Erfolg seiner Chansons beteiligt sind und ohne deren Berücksichtigung das Phänomen V. völlig unverständlich sein muß. V. selbst war sich, wie an anderer Stelle (1.2.2.2.) zitiert wurde, bewußt, "eher Gefühle als Ideen zu vermitteln", und vielleicht ist die oben beschriebene Selbstbeschränkung in der Wahl transtextueller Mittel so zu erklären, daß V. bemuht war, diese zweite Ebene seines Kunstschaffens nicht von der rein literarischen überdecken zu lassen. Sein bisweilen fast krampfhaft wirkendes Bestreben, von Vertretern der traditionellen Literatur als ebenbürtig akzeptiert zu werden, könnte ebenso in diesem Lichte zu sehen sein.

3.3.2. VYSOCKIJS TEXTE IM DIALOG MIT GEGENWART UND ZUKUNFT.

Obwohl V. nur die Kenntnis eines minimalen literarischen Hintergrundes voraussetzte, konnte ich immer wieder beobachten, daß seine Lieder schließlich zu jenem Prisma wurden, durch das die Rezipienten seiner Chansons deren Prätexte wenn schon nicht kennenlernten, so doch sehen lernten, wobei bisweilen der Text V.s seinen Bezugstext überdecken konnte bzw. mit diesem im Bewußtsein des Rezipienten Platz tauschte. So konnte ich neben unzähligen "echten" V.-Zitaten auch vereinzelt Verse wie "И жизнь хороша, и жить хорошо" oder "Пророков нет в отечестве своем" mit - oft parodistischer - Bezugnahme auf V. ("помнишь - как у Высоцкого:...") zitiert hören. Und nicht nur in Emigrantenkreisen passiert es, daß russische Kinder wesentlich früher das schon mehrfach zitierte Chanson ПЕШНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ kennen lernen, als die Pukinsche Vorlage; dasselbe gilt für V.s ЛУКОМОРЬЕ, wo sich die Nichtkenntnis des Prätexts noch viel deutlicher auswirkt. In derartigen Fällen ist eine spätere Rezeption der klassischen Vorlagen nur noch auf dem Hintergrund von deren Parodien möglich. Umgekehrt existieren bereits unzählige Parodien¹ auf V. selbst, u. a. der kuriose Fall der Parodierung der eben erwähnten Pukin-Parodie ПЕШНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ durch Vadim Delaunay².

V. ist also sehr bald zu einer kulturellen Erscheinung geworden, die sich im Gefüge der sowjetrussischen Kultur des ausgehenden XX. Jahrhunderts einen festen Platz erobert hat. Zeugnis dafür bietet eine große

¹Einige davon zitiert Сыч86; mir selbst wurde im Juni 1982 anläßlich einer privaten Abschiedsfeier von russischen Freunden eine gesungene Parodie auf V.s "В королевстве, где все тихо и складно..." gewidmet.

²"Пародия на песню Высоцкого 'Вещий Олег'", in: Вадим Делоне, *Стихи. 1965-83*, Париж: La Presse libre [1984], 62.

Zahl an Zitaten aus seinen Texten, die man in Zeitungsartikeln, Diskussionen, literarischen Texten u.a. finden kann, und deren Sichtung einige Hinweise auf die Art der Rezeption seiner Texte bietet. V. selbst berichtete in einem seiner Konzertkommentare nicht ohne Stolz davon, daß er einst auf einem Mahnmal in den Bergen ein Zitat aus einem seiner der Bergthematik gewidmeten Chansons entdecken konnte.¹ Es ist auch aufschlußreich, in einer Bibliographie der Sekundärliteratur über V. zu blättern, um festzustellen, daß eine Reihe von Wendungen aus V.s - fast durchwegs vertonten - Texten immer wieder in den Titeln von V. gewidmeten Artikeln auftauchen. Dabei fällt auf, daß bis auf den gegen das Werk V.s gerichteten Artikel "Если друг оказался вдруг..." von Potapenko/Černjaev (1968)² die ersten Zitate erst nach V.s Tod auftauchen und sich zum Großteil auf die Biographie V.s beziehen ("Уходить и прощаться без слов", "Я, конечно, вернусь", "Это я не вернулся из боя", "От жизни никогда не устаю", "Коль дожить не успел, то хотя бы допеть", "Среди нехоженых дорог - одна моя" u.v. a.). Einige Zitate charakterisieren V.s gesellschaftliches Verantwortungsbewußtsein (seine "гражданская позиция" im Sinne von Nekrasovs Wort "Поэтом можешь ты не быть/ но гражданином быть обязан"): "Ни единою буквой не лгу", "Мне есть что спеть", "Свято верю в чистоту", "Мы выбираем трудный путь" u.v.a. Daneben steht der Fall der bereits zitierten Studentin T. Baranova, die mit den Gänsefüßchen ihres Titels "Я пою от имени всех..." dem Leser suggeriert, der von ihr gewählte Titel könnte von V. stammen.³ Später erschienen auch Bücher und Schallplatten, als deren Titel Werkzitate gewählt wurden: "Я, конечно, вернусь", "Кони привередливые", "Четыре четверти пути", "Я куплет допою", "Сьновья уходят в бой"⁴, "Прерванный полет", sämtliche Schallplatten der Serie НКВВ ("Чужая коля", "На нейтральной полосе" usw.) u.a. In einigen Fällen ist für den Laien freilich nicht erkennbar, daß der thematische Titel ohne sichtbare Motivation einem Text entnommen wurde, wie dies z.B. beim Titel

¹"Когда я приехал в горы, я на могиле погибших альпинистов увидел камень, на котором была высечена надпись: 'Другие придут сменить уют/ на риск и непомерный труд'. Значит, альпинистам приглянулись эти песни." (Konzertkommentar einer nicht klassifizierten Aufnahme).

²В.Потапенко, А.Черняев, "Если друг оказался вдруг...". *Советская Россия*, 31.5.1968.

³Т.Баранова, "Я пою от имени всех...", *Вопросы литературы*, 1987.4, 75-102.

⁴Dieses Zitat stammt allerdings nur indirekt von V. - es ist der Titel eines Films, für den V. Chansons schrieb; es handelt sich also dabei um ein "Zitat im Zitat".

"Нерв"¹ der Fall ist, oder aber überhaupt nicht von V. stammt - so die Titel "Клич"² und "Не вышел из боя"³. Dieses letzte Beispiel zeigt andererseits, daß V.s Titel ОН НЕ ВЕРНУЛСЯ ИЗ БОЯ auch indirekt als - hier leicht dekodierbarer - Hypotext fungieren kann.

Ein Korpus an geflügelten Worten aus dem Werk V.s zu erstellen, würde eine umfangreiche soziologische Untersuchung erforderlich machen, da die Zusammensetzung dieser Zitate von sozialen, zeitlichen und geographischen Faktoren stark beeinflußt wird; darüberhinaus ist die Zeit seit V.s Tod wohl noch zu kurz, um beurteilen zu können, welche Zitate sich als von bleibender Dauer erweisen werden. Trotzdem möchte ich die Gelegenheit nutzen, um einige in den Jahren von 1982 bis 1991 sowohl in der Sowjetunion, wie auch in Emigrantenkreisen verwendete V.-Zitate mitzuteilen. Nach meiner Beobachtung scheinen übrigens besonders Emigranten dazu zu neigen, ihre Rede mit literarischen Zitaten zu bereichern; möglicherweise handelt es sich dabei um einen unbewußten Versuch, ihrem Sprachverfall entgegenzusteuern. Ich habe mich auch deshalb entschlossen, meine eigenen Beobachtungen anzufügen, da mir der Großteil der Zitate, die vereinzelt in einigen Arbeiten als für V. typisch angeführt werden⁴, als für die reale Alltagsrede, zumindest der gebildeten Schicht, wenig charakteristisch erscheint.

U.a. habe ich folgende Zitate aus den in Klammern angegebenen Chansons gehört (die Einbettung in den Kontext durch den Sprecher erfolgt in eckiger Klammer): "Если я чего решил, я выпью обязательно" (ПРО ДЖИННА), "а мне плевать, мне очень хочется" (НИНКА-НАВОДЧИЦА), "одному человеку по роже я/ дал за то, что он ей подморгнул" (ГОРОДСКОЙ РОМАНС), "[Я бы на его месте] сел за словари за совесть и за страх" ("Наверно я погиб. "; über einen Menschen, dem ein langer Auslandsaufenthalt bevorsteht); "и все хорошее в себе доистребили", "И дочь-невеста вся в прыщах - дозрела, значит" (СМОТРИНЫ), "Моше Даян - стерва одноглазая", "а где на всех зубов найти? Значит - безработица", "а у меня

¹ Dieses Substantiv soll wohl den Text КАНАТОХОДЕЦ (vgl. die Verse "по канату, по канату, натянутому, как нерв") evozieren; die Textstelle "Мне за голый мой нерв, на котором кричу" kommt nicht in Frage, da der Text, aus dem das Zitat stammt ("Мне судьба - до последней черты, до креста...") 1981 noch praktisch unbekannt war. Die Ausgabe Нерв wurde übrigens seit 1981 mehrmals nachgedruckt.

² Красноярск: Красноярское книжное издательство 1988.

³ Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство 1988.

⁴ Vgl. z.B. Л.Лавлинский, "Без микрофона", *Лит. обозрение* 1982.7, 51, В.П. Лебедев, Е.Б.Куликов, "Что привлекло нас во Владимире Высоцком?", *Русская речь*, 1988.1, 159.

антисемит на антисемите", "если кто и влез ко мне, так и тот татарин", "он в тоске опасный" (alle - МИШКА ШИФМАН), "это все придумал Черчилл в восемнадцатом году", "с уважением, дата, подпись", "сумасшедший - что возьмешь", "кандидаты в доктора", "у него приемник Грундиг" (alle - ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ...), "придешь домой - там ты сидишь", "сгонял бы лучше в магазин", "обидно, Вань", "обидно, Зин", "ты что, на грубость нарываешься" (alle - ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА), "в этом чешском Будапеште", "что там можно, что нельзя", "нет, ребята демократы, только чай", "проверяй, какого пола твой сосед" (alle - ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ), "тяжело с истыми контрабандистами", "а впереди шмонали уругвайца", "проверенный, наш, товарищ", "но я спиртного лишку загрузил" (alle - ТАМОЖНЯ), "проникновенье наше по планете/ особенно заметно вдальке", "нужны как в бане пассатижи" (beide - "Ах, милый Ваня..."), "ну а кони вроде только буквой Г", "Ты учти, что Шифер очень ярко", "с питанием рюкзак", "он небось покушать не дурак", "что-то мне знакомое, так-так", "спасибо заводскому другу", "но во время матча пить нельзя", "только зря он шутит с нашим братом", "это смутно мне напоминает/ индо-пакистанский инцидент" (alle aus dem Zyklus ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ), "а мне туда не надо" (МОСКВА-ОДЕССА), "считай по-нашему, мы выпили не много", "пусть жизнь накажет, пусть жизнь осудит" (МИЛИЦЕЙСКИЙ ПРОТОКОЛ).

Es ist unschwer zu erkennen, daß die in der Alltagsrede verwendeten Zitate grundsätzlich anderen Charakter haben als die oben zitierten Motti von V.-Artikeln oder die erwähnten Buch- und Schallplattentitel. Hier geht es darum, konkrete Lebenssituationen mit fast durchwegs humorvollen Chanson-Ausschnitten (Redewendungen, Vergleichen, Bildern, markanten Repliken) zu illustrieren. Es ist in den von mir beobachteten Gesellschaftsschichten absolut unüblich, ernste Gedanken mit Zitaten aus dem Werk V.s zu belegen. Nur einige wenige Male konnte ich beobachten, wie Russen kurze Ausschnitte von Chansons, zumeist im Sprechgesang, verwendeten, um ihrer Stimmung Ausdruck zu verleihen: "Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее", "Но что за кони мне попались/ привередливые", "Лучше гор могут быть только горы/ на которых еще не бывал" sind einige Beispiele dafür.

Angesichts des Kontrasts dieser beiden völlig unterschiedlichen Typen von Zitaten, des offiziellen "Это я не вернулся из боя" oder "Лучше гор могут быть только горы" einerseits, gegenüber dem lebendigen "считай по-нашему, мы выпили не много" oder "нет, ребята демо-

краты, только чай", erhebt sich die Frage, welches Schicksal V.s Erbe bevorsteht. Dasjenige Majakovskijs, dessen engagierte Verse Hausfasaden, Milizposten, Politzimmer und wohl auch Verhörzimmer des KGB zieren, oder aber dasjenige Achmatovas, deren "Реквием" man sogar in den 40er Jahren allgemein kannte und hinter vorgehaltener Hand zitierte? Der Vergleich mit Majakovskij drängt sich insofern auf, als die beiden Dichter scheinbar eine Reihe anderer Merkmale verbindet, sodaß verschiedentlich von einem starken Einfluß Majakovskijs auf den Barden gesprochen wird: Die Reimtechnik V.s sowie der Umstand, daß er Phraseologismen autoreflexiv verwendet, erinnern an Majakovskij, die frühen Chansons V.s schockierten die Erwachsenenwelt ebenso wie die frühen Gedichte oder die gelbe Jacke des Futuristen Majakovskij, und auch das jeweilige Verhältnis der beiden Dichter zu ihrem Publikum (Auftritt vor Massen, laute Deklamation) verweist auf Ähnlichkeiten.

Bereits an dieser Stelle muß die Aufzählung der scheinbaren Parallelen abgebrochen werden. Wie Jurij Karabčievskij in seiner glänzenden Monographie über Majakovskij demonstriert¹, ging es Majakovskij vor allem um ein künstliches Spiel mit der "äußeren Hülle der Welt", um ein Jonglieren mit Worten, Phrasen, Metaphern, Vergleichen, das sich jedoch auf die Oberfläche der Sprache beschränkte; sein auf das Schockieren der Bürger (gelbe Jacke usw.) abzielendes Gehabe war eine Maske, die er zeitlebens nicht abnahm. Infragestellungen und Schockieren blieben Selbstzweck, umso mehr als sie durch die Revolution und die damit verbundene Umwertung der literarischen Kriterien erleichtert wurden und für den Autor eine Rechtfertigung fanden. Noch kurz vor seinem Tod war Majakovskij stolz darauf, "auf seiner Kehle stehend" statt Romanzen und Liebesgedichten parteigetreue Gedichte geschrieben zu haben (Schlußverse von *Во весь голос*). Man kann daher Karabčievskij nur zustimmen, wenn er die in der Sowjetunion allorts plakatierten und immer wieder offiziell verwendeten Zitate Majakovskijs als mit diesem und mit dessen Werk organisch verknüpft beurteilt.²

Ganz anders V. Ein Satz wie "Я люблю смотреть, как умирают дети", der erste Satz eines frühen Gedichts von Majakovskij, ist bei V. nicht nur undenkbar, er widerspricht auch sämtlichen Wesenszügen von Person und Werk V.s, selbst wenn man Majakovskij konzederen mag, daß er diesen Satz um des Effekts willen und ohne Bezug auf seine außersprachliche Referenz niederschrieb. V. ist der ehrliche Schreihals, der

¹ Юрий Карабчиевский, *Воскресение Маяковского*, München: Страна и мир 1985.

²Ebda, 6.

Emotionen vermittelt, die in seiner Seele, und nicht, wie bei Majakovskij, am Papier oder im Laboratorium des Dichters entstehen. Wenn Majakovskij lang und breit erklären muß (und kann), wie er zum ungewöhnlichen Reim "врезываясь - трезвость" kam ("Как делать стихи"), so wäre V. vermutlich überfordert, wenn er eine Darstellung für die Entstehung der Reime "в лоб ему - антилопье", "в оба, братень - оборотень", "досаден - до ссадин", "тыщи те - отыщите", "мили с га - мелюзга", "поставь щеки - сплавшики" u.v.a. liefern müßte. Vielmehr, als daß sie ihn harte Arbeit kosteten, erfahren wir darüber nicht. Seine Reime, Rhythmen, Bilder, Vergleiche und Calembours entstanden nicht aufgrund theoretischer Überlegungen (wie häufig bei Majakovskij), und wurden auch nicht durch eine mehrere hunderttausend Reime zählende Kartei, wie bei Evtušenko¹, abgesichert. V. ist ein *poeta natus*, und vor allem ein "Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist", um ein in Rußland beliebtes, doch oft unpassend verwendetes Wort zu bemühen. Und daher klingen die oben angeführten, sich heute häufenden Zitate in Publikationen, welche ansonsten noch vom Vergangenen stark gezeichnet sind, oft unglaublich und unecht: Zumeist genügt es, sich den Kontext des Chansons zu vergegenwärtigen, um eine deutliche Dissonanz zwischen dem zitierenden und dem zitierten Text zu erkennen. Deshalb mißfällt uns der Held des Chansons "Прошла пора вступлений и прелюдий...", der sich V.s Chanson von der Wolfsjagd anhört und dabei eine Flasche aus dem Bücherregal zieht; auch sein Verständnis des Textes ("про нас, про всех - какие, к черту, волки?") wollen wir ihm nicht abnehmen: er steht ja im Ernstfall doch auf Seiten der Jäger. Es soll daneben nicht verschwiegen werden, daß es im Werk V.s auch Texte gibt, die sich sehr wohl in den offiziellen Diskurs harmonisch einschreiben, wie z.B. viele Chansons zur Kriegsthematik.

Wir haben es also, wie schon an anderer Stelle angedeutet, mit "verschiedenen V.s" zu tun, viel stärker noch als bei Majakovskij, von dem diese (Eigen-)Qualifizierung stammt. Es bleibt zu hoffen, daß sich das Erscheinungsbild V.s, dank der inzwischen grundlegend veränderten Kulturpolitik, mehr und mehr zugunsten jenes V. verschieben wird, der sich zu Lebzeiten nur mangelhaft artikulieren konnte, da ihm, im Unterschied zu Majakovskij, durch fremdes Zutun oft sehr schmerzhaft auf die Kehle getreten wurde. Die oben zitierten Beispiele spontaner Übernahmen von Textpassagen V.s in den allgemeinen Zitatenschatz der Alltagsrede weisen

¹Ich hatte im Winter 1975/76 das Vergnügen, von einem Haus in Peredel'kino aus zu beobachten, wie Evtušenko im gegenüberliegenden Haus alle 2-3 Minuten von seinem Schreibtisch zu dieser Kartei ging und, wie mir von seinen Nachbarn erklärt wurde, überprüfte, ob er den betreffenden Reim schon einmal irgendwo verwendet hatte.

in eine Richtung, die der Erscheinung V.s gerechter wird, als der verspätete und gekünstelte Versuch einer nachträglichen "Integration des Widerspruchs [Vysockij]" in eine nun schon versunkene Sowjetkultur.

4. AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE.

4.1. IN DER ARBEIT ZITIERTE SEKUNDÄRLITERATUR (OHNE NACHSCHLAGEWERKE)¹.

4.1.1. ALLGEMEINES.

4.1.1.1. Nichtrussische Publikationen.

- Bachtin, Michail M., "Das Wort im Roman" [1934-35], in: M.B., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt: Suhrkamp 1979; russ. Original in: M. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, М.: Худ.лит. 1975, 72-233.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris: Seuil 1970.
- , *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil 1973.
- , "The Death of the Author", in: *Image, Music, Text*, New York 1977, 142-148.
- Bloom, Harald, *A Map of Misreading*, New York 1975.
- Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hrsgg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (=Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd 35).
- Cooper, J.C., *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, Übers. aus d. Engl., Wiesbaden: Drei Lilien o.J. (urspr. Leipzig: Seemann 1986).
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Minuit 1967.
- , *La dissémination*, Paris: Seuil 1972.
- , *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1976.
- Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York: New Directions 1966.

¹Da die Literatur über V. inzwischen unüberschaubar geworden ist und außerdem in mehreren Bibliographien, zumindest in bezug auf die sowjetischen bzw. in Rußland erschienenen Publikationen gut dokumentiert ist, werden hier in den entsprechenden Abschnitten nur jene Werke angeführt, die in der vorliegenden Arbeit zitiert oder erwähnt werden. Die Primärliteratur ist dem Abkürzungsverzeichnis zu entnehmen.

- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979; dt.: *Einführung in den Architext*, Stuttgart: Legueil 1990.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982.
- , *Seuils*, Paris: Seuil 1987; dt.: *Paratexte*, Frankfurt/New York: S.Fischer 1989.
- Genette, Gérard (et al.), *Théorie des genres*, Paris: Seuil 1986.
- Hafner, Stanislaus, "Usmena i pismena tradicija u literaturama Gradišćanskih Hrvata i Koruških Slovenaca", *Narodna umjetnost*, 16.1979, 21-31.
- , "Schriftliche und mündliche Tradition in der Literatur der Kärntner Slovenen", *Letno poročilo Zvezne Gimnazije za Slovence v Celovcu*, Bd 20, Klagenfurt 1977, 84-95.
- Horstmann, Ulrich, "Parakritik und Dekonstruktion. Der amerikanische Post-Strukturalismus", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 8.1983, Heft 2, 145-158.
- Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München: Fink 1977 (=UTB 581).
- Keil, R.-D., "Нерукотворный - Zur geistigen Geschichte eines Wortes", in: *Studien zur Literatur und Aufklärung*, Gießen 1978, (=Beiträge zur Gesch. und Lit. bei den Slawen, Bd 13), 269-317.
- , "Zur Deutung von Puškins 'Pamjatnik'", *Welt der Slawen*, VI.1961, 174-220.
- Kristeva, Julia, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 23, Nr.239 (1967), 438-465, unter dem Titel "Le mot, le dialogue et le roman" nachgedruckt in: J.K., *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Extraits)*, Paris: Seuil 1969 (=Collection "Points", 96), 82-112; dt. in: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd 13, Frankfurt: Athenäum 1972, 345-375.
- Lachmann, Renate, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", in: *Das Gespräch*, hg. v. Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München: Fink 1984, 489-515.
- Lafférière, Daniel, *Five Russian Poems*, Englewood, New Jersey: Transworld Publishers 1977.
- Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.), *Französische Literaturkritik der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart: Kröner 1975.
- Markiewicz, N., "On the Definitions of Literary Parody", in: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his 70th Birthday*, The Hague-Paris 1967, 1264-1272.
- Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart: Metzler 1961.

- Nöth, Winfried, *Literatursemiotische Analysen zu Lewis Carrolls Alice-Büchern*, Tübingen: Narr 1980 (=Kodikas/Code, Supplement 5).
- Peirce, C.S., "Elements of Logic", in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Bd II, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press 41978.
- Riffaterre, M., "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, octobre 1979.
- Stierle, K., "Werk und Intertextualität", in: W.Schmid, W.-D. Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte*, Wien 1983, 24 (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11).
- Šmelev, D.N., "Der Begriff der phraseologischen Gebundenheit", in: H.Jaksche et al. (Hrsgg.), *Reader zur sowjetischen Phraseologie*, Berlin, New York: de Gruyter 1981, 51-62.
- Taranovskij, K., *Essays on Mandelstam*, Cambridge, Mass. und London: Harvard Univ. Press 1976.
- Timroth, Wilhelm von, *Russian and Soviet Sociolinguistics and Taboo Varieties of the Russian Language (Argot, Jargon, Slang and "Mat")*, Translated into English by Nortrud Gupta, München: Sagner 1986, Revised and Enlarged Edition (=Slavistische Reihe, Bd 205)
- Todorov, Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris: Seuil 1984.
- Zur Textsemiotik des Titels*. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik 1979, (=Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik, Papmaks 12).

4.1.1.2. Publikationen in russischer Sprache.

- Алексеев, М.Р., *Стихотворение Пушкина "Я памятник себе воздвиг..."*, Л.: Наука 1967.
- Афонькин, Ю.Н., *Русско-немецкий словарь крылатых слов*, М.-Leipzig: Русский язык - Enzyklopädie 1985, 91.
- Бахтин, Михаил, *Проблемы поэтики Достоевского*, М.: Худ. лит. 31972.
- , *Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965)*, М.: Худ.лит. 1990.
- , *Эстетика словесного творчества*, М.: Искусство 1979.
- Гаспаров, МЛ., *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, М.: Наука 1984.
- Джанджакова, Е.В., "О поэтике заглавий", in: В.П.Григорьев (Hrsg.), *Лингвистика и поэтика*, М.: Наука 1978, 206-214.
- Иванов, В.И., Топоров, В.Н., "К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в облас-

- ти мифологии", *Труды по знаковым системам*, вып. 6, Tartu 1973, 46-82.
- Карабчиевский, Юрий, *Воскресение Маяковского*, München: Страна и мир 1985.
- Крепс, Михаил, *О поэзии Иосифа Бродского*, Ann Arbor: Ардис 1984.
- Левин, Ю.И., "Тезисы к проблеме непонимания текста", in: *Труды по знаковым системам* 12, Tartu 1981, 83-96.
- Лотман, Юрий, "Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Tartu 1969, 206-238.
- , *Анализ поэтического текста*, М.: Просвещение 1972.
- , "Текст и структура аудитории", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 9, Tartu 1977, 55-61.
- , *Роман А.С.Пушкина "Евгений Онегин". Комментарий*, Л.: Просвещение 1980.
- Маяковский, Владимир, "Как делать стихи?", in: *Полное собрание сочинений*, т.12, М.: Худ. лит. 1959, 81-117.
- Новиков, Вл., *Книга о пародии*, М.: Советский писатель 1989.
- Петровский, Мирон, "'Езда в остров любви', или Что есть русский романс", *Вопросы литературы* 1984.5, 55-90.
- Потебня, А.А., *Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица, Поговорка*, Харьков: Типография К.Счасни 1894.
- Рабинович, Вадим, "'Красивое страдание'. Заметки о русском романсе", in: В.Р.(Hrsg.), *Русский романс*, М.: Правда 1987, 7-30.
- . "Красивое страдание? не только... Заметки о русском романсе", in: *Красная книга культуры*, М.: Искусство 1989, 245-277.
- Саакянц, Анна, *Марина Цветаева. Страницы жизни и творчества (1910-1922)*, М.: Сов. пис. 1986.
- Сарнов, Б.М. (Hrsg.), *Советская литературная пародия в 2тт.*, М.: Книга 1988.
- Синявский, А., "Анекдот в анекдоте", *Синтаксис* 1.1978, 91.
- , "Отечество. Блатная песня", *Синтаксис* 4.1979, 72-118.
- Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка*, Л.: Наука 1979.
- Степанова, Н.Л. (Hrsg.), *Русская басня XVIII-XIX веков*, Л.: Сов. пис. 1977 (= Библиотека поэта, большая серия).
- Струве, Н., К юбилею Н.С.Гумилева, *Вестник Р.Х.Д.* 146.1986, 3-4.

- Сухоруков, Александр, "Поэзия 'Новой волны'", *Подъем* [Воронеж] 1990.1, 232-237.
- Тарановский, К., "Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама", in: *To Honor Roman Jakobson*, The Hague: Mouton, III, 1967, [S.] 1973-1995.
- Топоров, В.Н., "К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоров)", in: *Труды по знаковым системам*, вып. 4, Тарту 1969, 9-43.
- [Фарыно, Ежи] (Faryno, Jerzy), *Мифологизм и теологизм Цветаевой ("Магдалина" - "Царь-девица" - "Перулучки")*, Wien 1985 (=Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 18).
- Чистов, К.В., "Специфика фольклора в свете теории информации", in: *Типологические исследования по фольклору, Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа*, М.: Наука 1975, 26-44.
- Шаламов, Варлам, *Колымские рассказы*, Paris: YMCA-Press 1982
- , *Левый берег*, М.: Современник 1989, 450-479.
- , "Сергей Есенин и воровской мир", *Грани* 77.1970, 42-48. Auch in *Левый берег*, 824-832.
- Штурман, Дора, Тиктин, Сергей, *Советский Союз в зеркале политического анекдота*, Иерусалим² 1987.

4.1.2. ZU VYSOCKIJ UND DEM LITERARISCHEN CHANSON.

4.1.2.1. Publikationen in russischer Sprache.

- Акимов, Борис, Терентьев, Олег, "Владимир Высоцкий: Эпизоды творческой судьбы", *Студенческий меридиан* 1987.10 bis 1990.3.
- Андреев, Ю., "Что поют? Неужели о современных менестрелях?", *Октябрь* 1965.1, 182-192; dass.: "Что поют? Поэзия и человек с гитарой", in: *Литература и современность. Статьи о литературе 1964-65гг.*, вып. 6, М.: Худ. лит. 1965, 257-279.
- Аникст, А., "Трагедия: гармония, контрасты", *Литературная газета*, 12.1.1972, 8.
- Баранова, Т., "Я пою от имени всех...", *Вопросы литературы*, 1987.4, 75-102.
- Безруков, Е., "С чужого голоса", *Тюменская правда*, 7.7.1968. 2. Nachdruck in *Вагант* 1990.11, 8-9.
- Борк, М., "Владимир Высоцкий", *Театр* 1977.1, 47-53.

- Вайль, Петр, Генис, Александр, "Владимир Высоцкий в Нью-Йорке", *Новое русское слово*, 23.1.1979.
- , "Шампанское и политура. О песне Владимира Высоцкого", *Время и мы* 36.1978, 134-142.
- Вишневская, И., "Жизнь Галилея", *Вечерняя Москва*, 13.6.1966.
- Владимир Высоцкий в кино*, сост. И.Роговой, М.: Киноцентр 1989.
- Владимир Высоцкий: Исследования и материалы*, Воронеж: Изд. Воронежского унив. 1990.
- Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер*, сост. Ю.Н.Андреев, И.Н.Богуславский, М.: Прогресс 1989.
- Владимиров, С., "Да, с чужого голоса!", *Тюменская правда*, 30.8.1968. Nachdruck in *Вагант* 1990.12, 10-11.
- Вспоминая Владимира Высоцкого*, сост. А.Н.Сафонов, М.: Советская Россия 1989.
- Высоцкий, В., "'Влюблен. В тебя. Высоцкий.' Письма Владимира Высоцкого к Людмиле Абрамовой", *Литературное обозрение* 1990.7, 65-78.
- Георгиев, Любен, *Владимир Высоцкий: Познатият и непознатият. Етюди и спомени*, София: Наука и изкуство 1986. Russ. Übers.: *Владимир Высоцкий, знакомый и незнакомый*, М.: Искусство 1989.
- Герасимов, О., "Как делали Алису", in: *ПС2*, 292-297.
- Гершкович, А., *Театр на Таганке (1964-1984)*, Benson, Vermont: Chalidze 1986.
- Гладилин, В., "Горизонты Владимира Высоцкого. Возможность говорить с людьми", *Клуб и художественная самодеятельность* 1986.18, 26-29.
- Дейч, Марк, "Владимир Высоцкий: Песня - это очень серьезно...", *Литературная Россия*, 27.12.1974.
- Демидова, Алла, *Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю*, М.: Союз театральных деятелей РСФСР 1989.
- , *Вторая реальность*, М.: Искусство 1980.
- , "Роли и годы. Владимир Высоцкий на сцене театра", *Литературное обозрение* 1983.1, 89-93.
- Дьяков, Игорь, *Судьба и песни*, unpubliziert, o.O., o.J. (ca. 1981).
- Живая жизнь. Штрихи к биографии Владимира Высоцкого*, составитель В.Перевозчиков, М.: Московский рабочий 1988.
- Жуховицкий, Леонид, "Мужество", *Октябрь* 1982.10, 205.
- Зубкова, Ю., "Поиски на Таганке", *Советская культура*, 10.12.1966

- Кабалевский, Д., "О массовом музыкальном воспитании. Доклад на IV съезде Союза композиторов СССР", *Советская музыка*, 1969.3, 2-14, über Vysockij: 10-11.
- Казаков, Алексей, "Мы многое из книжек узнаем. Читатель Владимир Высоцкий", *Книжное обозрение* 1986.52, 26.12.1986, 4.
- Комаров, Валерий, "Ждет нас память и мучает совесть", [Diss., masch., unpubliziert], Pécs 1986.
- Кохановский, Игорь, "Клены выкрасили город...", *Лит. Россия*, 20.3.1987, No.12, 7.
- Крылов, А. [Hrsg.], "В.Высоцкий, 'Для народа, который я люблю'. Письма из архива", *Знамя* 1990.7, 227-231.
- Крылов, А., "К вопросу о текстологии произведений В.С.Высоцкого", in: *В.В.: Исследования и материалы*, Воронеж 1990, 169-177.
- Крылов, А., Новиков, Вл., "Антология авторской песни: Михаил Анчаров", *Русская речь* 1989.2, 56-62.
- Крымова, Наталья, "В кино и 'дома'", *Советский экран*, 1974.14, 6-7.
- , "О Высоцком", *Аврора* 1981.8, 112.
- , "О поэзии Владимира Высоцкого", in: *И88*, 481-502.
- , "Я путешествую и возвращаюсь...", *Советская эстрада и цирк* 1968.1, 6-8.
- Куняев, Станислав, "От великого до смешного", *Литературная газета*, 9.6.1982, No.23, 3.
- Курский, П., "Песни Высоцкого уже в Америке", *Русская мысль*, 22.11.1973, 6-7.
- Кухарский, В., "В интересах миллионов", *Советская музыка*, 1968.10, 2-10.
- Лавлинский, Л., "Без микрофона" [Rez. von Нерв81], *Литературное обозрение* 1982.7, 50-55.
- , *Мета [sic] времени, мера вечности. Статьи о современной литературе*, М.: Худ.лит. 1986, 71-88.
- Лебедев, В.П., Куликов, Е.Б., "Что привлекло нас во Владимире Высоцком?", *Русская речь* 1988.1, 155-159.
- Леонидов, Павел, *Владимир Высоцкий и другие. Книга первая: Средство от себя*, Нью-Йорк: Русское книгоизд. "Нью-Йорк" 1983.
- Леонидов, Павел, *Переулок лебяжий*, Нью-Йорк: Русское книгоизд. "Нью-Йорк" 1983, 17-23.
- Льнев, Р., "Что за песней?", *Комсомольская правда*, 16.6.1968.
Nachdruck: *Вагант* 1990.12, 10-11.

- Львова, Л., "Азарт молодости", *Советская культура*, 17.6.1967, 1.
- Мальцев, Юрий, *Вольная русская литература*, Frankfurt/Main: Посев 1976 (Kapitel "Менестрели", 302-325). Deutsche Übersetzung: Malzew, Jurij, *Freie russische Literatur. 1955-1980*, Frankfurt/M u.a.: Ullstein 1980 (=Serie Kontinent, Nr. 38028), Kapitel "Troubadoure" 207-221.
- Марьямова, А., "С Арбата на Таганку", *Юность* 1965.7.
- Маслов, В., "Три знакомства с Высоцким", *Посев* 1971.1, 56-60.
- Меньшиков, А., "За то, что я нарушил тишину", *Сов. Россия*, 26.7.1987. Nachgedruckt in *Вспоминая Владимира Высоцкого*, 15-18.
- Мушта, Г., Бондарюк, А., "О чем поет Высоцкий?", *Советская Россия*, 9.6.1968. Nachdruck in *Вагант* 1990.10, 14-15.
- N.N., "Крик моды за трещину", *Тюменский комсомолец*, 14.6.1968. Nachdruck in *Вагант* 1990.10, 15.
- N.N., "Лауреаты юбилейного [1967-го] года", *Московский комсомолец*, 27.3.1968.
- N.N., "Разговор с Лидией Жуковой", *Лит. зарубежье, Спец. выпуск памяти Высоцкого*, 1980.13-14, 4.
- N.N., "Самодеятельные песни в Советском Союзе", *Русская мысль*, No. 2739, 23.5.1969, 4.
- Надеин, Владимир, "Доступен всем глазам", *В мире книг*, 1982.5, 73-75.
- Никулин, С., (Hrsg.), *Владимир Высоцкий на Таганке*, М.: Союзтеатр 1989.
- Новиков, В.И., "Смысл плюс смысл", in: В.Н., *Диалог*, М.: Современник 1986, 196-209.
- , "Живая вода. Заметки о языке поэзии Владимира Высоцкого", *Русская речь* 1988.1, 31-42.
- , *В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий*. М.: Интерпринт 1990.
- "Обсуждаем наследие В.Высоцкого" [Beiträge von Ju.Andreev, T.Vaganova, E.Sergeev], *Вопросы литературы*, 1987.4, 43-131.
- Переверзев, Л., "Современные 'барды' и 'менестрели'", *Лит. газета*, 15.4.1965.
- [Перевозчиков, Валерий], "Так умирал Высоцкий" [Interview mit den Ärzten Leonid Sul'povar und Anatolij Fedotov], *Столица* 1990.1 (август), 41-45.
- Полчанинов, Р., "Владимир Высоцкий", *Новое русское слово*, [1975].

- , "Владимир Высоцкий и работники МВД", *Новое русское слово*, 4.2.1979, 6.
- , [Rezension von ПРБ77und78], *Новое русское слово*, 10.3.1978 (Серии 1-3) und 18.2.1979 (Серия 4).
- Потапенко, В., Черняев, А., "Если друг оказался вдруг...", *Советская Россия*, 31.5.1968.
- Пфандль, Хайнрих, [Rezension von ПС81 und Нерв81], *Wiener Slavistischer Almanach* 9.1982, 323-335.
- , "Свое и чужое слово у Высоцкого", *Russistik / Русистика* 1990.1, 80-92.
- Рагуцкая, Л.П., *Фразеологизмы и их стилистические функции в современной русской поэзии. На материале творчества В. Высоцкого*, Дипл. работа, Одесский гос. унив., 1983, 59 Seiten.
- Рубанова, Н., "Владимир Высоцкий", in: *Актеры советского кино*, М.: 1975, 90-105.
- , *Владимир Высоцкий*, М.1977.
- Рязанов, Эльдар, *Четыре встречи с Владимиром Высоцким*, М.: Искусство 1989.
- Самойлов, Д., "Что такое поэтический театр. Жизнь стиха на сцене", *Литературная газета*, 10.1.1968, 8.
- Свирский, Григорий, *На лобном месте. Литература нравственного сопротивления (1946-1976гг.)*, предисловие Ефима Эткинда, Лондон: Новая литературная библиотека 1979 (Kapitel "Магнитофонная революция", 463-498).
- Смехов, Вениамин, "В эпоху Высоцкого", in: П2,322.
- , *Живой, и только. Воспоминания о Владимире Высоцком*, М.: "Интерконтакт" 1990.
- , "Мои товарищи - артисты", *Аврора* 1980.5, 86-97, über V.: 91-93.
- Смирнова, С., "Уникальная фонотека", *Радио*, 1988.9, 15-16.
- Скобелев, А.В., Шаулов, С.М., *Владимир Высоцкий: Мир и слово*, Воронеж: МИИП "Логос" 1991.
- Фролов, В., "Открытия и надежды", *Юность* 1966.10.
- Ханчин, Вс., "В.В.: Вы возьмите меня в море, моряки!", *Катера и яхты*, 1986.2, No.120, 98-103.
- Чантурия, Т., "Высота всегда впереди", *Молодость Грузии*, 2.7.1966.
- Чупринин, Сергей, "Вакансия поэта. Владимир Высоцкий и его время: размышления после юбилея", *Знамя* 1988.7, 220-225.
- Шафер, А., "О так называемых 'блатных песнях' Владимира Высоцкого", *Музыкальная жизнь* 1989.20, 11-14 und 1989.21, 25-27.

- Шлифер, М., "Частным порядком", *Советская культура*, 30.3.1973.
 Шамаков, Ю., "Звучащий нерв струны", *Молодой дальневосточник* (Хабаровск), 17.2.1974.
 Шпилева, Галина, "'Соавторы' Владимира Высоцкого", *Подъем* (Воронеж) 1989.1, 139-141.
 Щербаков, К., "Гамлет. Трагедия Шекспира на сцене театра на Таганке", *Комсомольская правда*, 26.12.1971.

4.1.2.2. Nichtrussische Publikationen.

- Allen, Misha, "Russia's Dissident Balladeers", *East Europe* 20, Nr.11, November 1971, 26-31.
 Boss, Dagmar, *Das sowjetrussische Autorenlied. Eine Untersuchung am Beispiel des Schaffens von Aleksandr Galič, Bulat Okudžava und Vladimir Vysockij*, München: Otto Sagner 1985 (= Slawistische Beiträge, Bd 188).
 Bulgakowa, Oksana und Hochmuth, Dietmar, "'Jedes Lied ist eine neue Rolle', Interview mit dem Liedermacher Wladimir Wyssozki", *Sonntag*, 1987.35, 10.
 Dokan, M., "Vladimir Vissotski - Du blues à la russe", *France-Soir*, 17.12.1977.
 Klagge, I., "Künstlerisches Volksschaffen der Gegenwart. Nichtprofessionelles Liedschaffen und Singbewegung der Jugend", *Zeitschrift für Slawistik*, Bd 27, 1982.5, 669-677 (mit bibliographischen Angaben).
 Lamont, Rosette C., "Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat", *WLT* 53.1979, No.2, 220-227.
 Lioubimov, Youri, *Le feu sacré*, Paris: Fayard 1985.
 May, Clifford D. und Friendly, Alfred, "Singing Out", *Newsweek*, 22.3.1976, 14.
 N.N., Rez. von ПРБ77, *Континент* 14.1977, 383-384.
 Pfandl, Heinrich, "Wolf auf der Pop-Bühne: Die Jäger gehen leer aus", *Die Presse*, 20./21.6.1987, Spectrum, IV.
 Remy, "Vladimir Vissotki [sic], un cri de l'intérieur", *Libération*, 4.7.1977.
 Rockwell, John, "Vladimir Vysotsky, Balladeer of Soviet Underground", *New York Times*, 22.1.1979, III,19.
 Smith, G.S., "Modern Russian Underground Song: An Introductory Survey", *Journal of Russian Studies* 28.1974, 3-12.
 -, "The Metrical Repertoire of Russian Guitar Poetry", *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, XXX.1984, 131-150.
 -, *Songs to Seven Strings. Russian Guitar Poetry and Soviet "Mass Song"*, Bloomington: Indiana University Press 1984.

- , "Underground songs" [Rez. von ПРБ77 und ПРБ78], *Index of Censorship* 7.1978, Teil 2, 67-72.
- Smith, Hedrick, *The Russians*, New York: Quadrangle 1976, dt. Übers.: *Die Russen*, München, Zürich: Droemer Knaur 1979.
- Sosin, Gene, "Magnitizdat: Uncensored Songs of Dissent", in: Rudolf L. Tökés (Hrsg.), *Dissent in the USSR. Politics, Ideology, and People*, Baltimore und London 1975, 276-309.
- Vlady, Marina, *Vladimir ou le vol arrêté*, Paris: Fayard 1987. Russ. Übers.: М. Влади, *Владимир, или Прерванный полет*. Перевод Марины Влади и Юлии Абдуловой, М.: Прогресс 1989.
- Zand, Nicole, "Vladimir Vissotski chante", *Le Monde*, 14.12.1977.
- Zveteremich, Pietro (Hrsg.), *Canzone russe di protesta*, Milano: Garzanti 1972 (Vorwort 7-24, Chansons von V. 123-149).

4.2. WEITERFÜHRENDE LITERATUR ZU VYSOCKIJ.

4.2.1. IN RUSSISCHER SPRACHE.

4.2.1.1. Bibliographien.

In der Sowjetunion zu Vysockij erschienene Literatur findet man bei:

- Томенчук, Л., "Краткая библиография", in: В.В., *Исследования и материалы*, Воронеж: Изд. Воронежского унив. 1990, 178-191 [Zeitraum bis 1988].
- Томенчук, Л., "Библиографический указатель", in: В.С.Высоцкий. *Алфавитный, хронологический и библиографический указатель-справочник*, научный ред. А.В.Скобелев, Воронеж: МО "Резонанс" 1990, 68-89 [Zeitraum bis März 1990].

Eine Bibliographie von in der Sowjetunion publizierten Interviews mit Vysockij findet man bei:

- Крылов, А., "Интервью, анкеты Владимира Высоцкого", *Советская библиография* 1989.4, 86-87.

4.2.2. WEITERE, AUSSERHALB DER (EX-)SOWJETUNION ERSCHIENENE LITERATUR ZU VYSOCKIJ (AUSWAHL).

4.2.2.1. In russischer Sprache.

- Делоне, Вадим, "Нет меня, я покинул Россию", *Континент* 26.1980, 167-173.
- Моргулис, Михаил, "...Сегодня не так, как вчера!", или Скоморох утирает слезы", *Русская мысль*, No. 3276, 4.10.1979, 10. [Konzertbericht].
- Литературное зарубежье*. Специальный выпуск, 1981.13-14. [Mit Beiträgen, Interviews von bzw. mit L.Žukova, N.Koržavin, A.Sedych, M.Šemjakin, E.Neizvestnyj, A.L'vov, P.Leonidov, B.Berest, P.Vasin, R.Rublev u.a.].
- Гершкович, Александр, "Последняя роль Владимира Высоцкого", *Обозрение* 2.1982, 37-39 [über V.s Begräbnis, seine Bedeutung].
- , "Запрещенный спектакль о Высоцком", *Обозрение* 17.1985, 25-28 [über das Theaterstück "Vladimir Vysockij" am Taganka-Theater].
- Дейч, Марк, "Феномен Высоцкого", *Страна и мир* 1986.10, 81-87 [Kritik der kompromißfreudigen Haltung V.s].
- Захариева, Ирина, "Поэтический мир Владимира Высоцкого", *Болгарская русистика*, 6.1985, 17-29. [Analyse der poetischen Welt und Mittel V.s].
- Назаров, Андрей, "Охота на человека", *Страна и мир* 1986.10, 90-96 [Über die Gesellschaftskritik V.s].
- Поляков, О., "Бард Высоцкий, русский язык и русское возрождение", *Русское возрождение*, 22.1984, 148-152. [Sprachpuristische Angriffe gegen V.].
- Савченко, Б.А., *Авторская песня*. М.: Знание 1987 (= Серия "Искусство" 1987.7).
- Шемякин, М., "Мне есть,[sic] что спеть...", *Панорама* (Israel), 24.1.1988, 8.

4.2.2.2. In anderen Sprachen.

- Hetényi, Zsuzsa, "'Volt mit eldalolnom...'. Vladymir Viszockijról.", *Nagyvilág* XXXIII, 1988.11, 1709-1712. [V.s Ethik des Protests als sozial-kulturelles Phänomen].

- van Kann, Brigitte, "Wladimir Wyssotzkij (1938-1980)", in: V. Wyssotzkij, *Wolfsjagd. Gedichte und Lieder*, Frankfurt: neue kritik 1986, 7-35 [Der Dichter und die Macht].
- Pfandl, Heinrich, [Rezension von: Wl. Wyssotzkij, *Wolfsjagd*, Frankfurt: neue kritik 1987], *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 34. Jg., 1989, 213-216 [Russ. Chanson und Volksdichtung, V.s Stellung innerhalb der russ. Barden].
- , "'Koz'ja morda kozla otpuščenija'. Zum Verfahren der Konkretisierung phraseologischer Einheiten in der Dichtung Vladimir Vysockijs", *Anzeiger für slawische Philologie*, XXI.1992, 55-73.

5. INDICES

5.1. NAMENSINDEX

- Abaza, V. 352
 Abdulov, Vsevolod 82, 83, 86, 88, 200, 201, 407
 Abdulova, Julija 2
 Abramov, Fedor 58, 171
 Abramova, Ljudmila 3, 9, 11, 84
 Achmadulina, Bella 18, 31
 Achmatova, Anna 72, 94, 118, 236, 420
 Afanas'ev, Aleksandr 270, 279, 280, 283, 295, 306
 Afon'kin, Jurij 114, 118, 137
 Agnivcev, Nikolaj 72, 352
 Akimov, Boris 6, 82, 83
 Akimov, V. 84
 Aksakov, Sergej T. 194
 Aksenov, Vasilij 9, 31
 Aksenova, E. 341
 Alekseev, M. 326
 Alekseev, Vasilij 229
 Aleksandrov, A. 17
 Aleškovskij, Iosif 390
 Aljab'ev, Aleksandr 352
 Allen, Misha 55, 85
 Ančarov, Michail 68, 69, 191, 242, 243, 351
 Andersen, Hans Christian 167
 Andreev, Jurij 3, 38, 65, 389

 Andreev, Leonid 172
 Anikst, Aleksandr 45, 46

 Annenskij, Innokentij 352
 Antimonij, Grigorij 4, 29, 83, 86, 88, 272
 Antonova, G. 343
 Asarkan, A. 39
 Ašukin, N. und Ašukina, M. 114, 134, 142, 163, 268, 315
 Babel', Isaak 144, 365
 Bachtin, Michail 92, 93, 94, 95, 96, 98, 112, 116, 121, 131, 143, 159, 304, 305, 395, 398
 Bagrickij, Vsevolod 340
 Bal'mont, Konstantin 103
 Balzac, Honoré de 54
 Baranova, Tat'jana 65, 116, 140, 237, 245, 394, 417
 Barthes, Roland 96-98, 398, 414, 415
 Baryšnikov, Michail 228
 Beatles, The 121
 Belinskij, Vissarion 54
 Béranger, Jean-Paul 352
 Bezrukov, E. 42
 Bezymenskij, Aleksandr 340
 Blok, Aleksandr 30, 72, 142, 144, 160, 180, 350
 Bloom, Harald 398
 Bogomolov, V.I. 8
 Boguslavskij, I. 3
 Bondarjuk, A. 39, 42, 54, 56, 177, 363, 389, 390
 Bork, Michail 46

¹Um den Index nicht unnötig auszuweiten, werden darin nur Namen, die im Text der Arbeit einschließlich der Fußnoten Verwendung finden, berücksichtigt, nicht aber Erwähnungen in den Kapiteln 0.1 bis 0.4. und im Kapitel 4. (Auswahlbibliographie).

- Bortnik, Ivan 84, 221, 407
 Borzenko, S. 232
 Boss, Dagmar 65, 335
 Braak, Ivo 265, 340
 Brando, Marlon 19
 Bratl, Gerlinde 331
 Brecht, Bertolt 10, 12, 44, 58, 131, 171, 219, 226, 276, 335
 Brežnev, Leonid 18
 Brjanskij, Ja. 114
 Brjusov, Valerij 326, 340, 358
 Brodskij, Iosif 84
 Broich, Ulrich 100
 Brumel', Valerij 229
 Bühler, Karl 186
 Bulachov, B. 352
 Bulgakov, Michail 17, 21, 172
 Bulgakova, Oksana 63
 Bulučevskij, Jurij 349, 358
 Čajkovskij, Modest 128
 Čajkovskij, Petr 128, 150
 Čanturija, T. 43
 Carroll, Lewis 23, 154, 236, 237, 308-314, 316, 410
 Cäsar, Gaius Iulius 131
 Čechov, Anton 22, 113, 141, 142, 356
 Černjaev, A. 39, 417
 Chančin, V. 234
 Chaplin, Charly 16, 112
 Charms, Daniil 144, 308, 313
 Chergiani, Michail 232
 Chruščev, Nikita 74, 281, 282
 Čistov, K. 73, 76
 Connery, Sean 236, 248
 Cooper, J.C. 140
 Corneille, Pierre 334
 Cuingi, Archip (Куинджи, А.) 17, 19
 Čukovskij, Kornej 308, 317
 Čuprinin, Sergej 65
 Cvetaeva, Marina 72, 322-324
 Cvitna, L. 52
 Dal', V. 306, 315
 Dali, Salvadore 155
 Daniél', Julij 223
 Daškov, F. 235
 Davojan, R. 23
 Dejč, Mark 52
 Delaunay, Vadim 416
 Demidova, Alla 3, 16, 30, 47, 48
 Demurova, N. 309, 314
 Denisov, N. 232
 Derrida, Jacques 95, 97, 99
 Deržavin, Gavriila 326
 Descartes, René 153
 Diderot, Denis 257
 D'jakov, Igor' 32
 Dmitrievich, Aleša 369, 374
 Dokan, M. 60
 Doleckij, Stanislav 236
 Dornhelm, Robert 62
 Dostoevskij, Fedor 92, 95, 113, 134, 365
 Dunskij, Valerij 228
 Džandžakova, E. 185
 Džigurda, Nikita 78
 Eco, Umberto 185
 Efremov, Oleg 166, 224
 Éfros, Anatolij 30
 Einstein, Albert 112, 149
 Eismann, Wolfgang 212, 272
 Éjchenbaum, Boris 349
 El'-Registan, G. 358
 Empson, William 401
 Engels, Friedrich 54
 Engibarov, Leonid 222, 223
 Epifancev, T. 199
 Érdman, Nikolaj 171
 Érenburg, Il'ja 340
 Eremin, Michail 356
 Erofeev, Viktor 31
 Esenin, Sergej 11, 12, 72, 105, 106, 107, 120, 128, 131, 132, 144, 276, 340, 370, 380
 Étkind, Efim 4, 42

- Evtušenko, Evgenij 61, 91, 144, 340, 362, 389, 421
 Faryno, Jerzy 322
 Fedotov, Anatolij 28, 31, 32
 Fet, Afanasij 72, 325
 Fisher, Robert 191
 Fomin, Vitalij 349, 358
 Frid, Julij 228
 Friendly, Alfred 55, 62
 Frolov, V. 43
 Gabin, Jean 278
 Gagarin, Jurij 127, 232, 233
 Galič, Aleksandr 37, 43, 51, 54, 56, 58, 59, 75, 144, 190, 412
 Galilei, Galileo 146
 Galsworthy, John 194
 Garagula, Anatolij 216, 234
 Garibaldi, Giuseppe 17, 19
 Gasparov, M.L. 264, 325, 340, 349
 Gedda, Nicolai 350
 Genette, Gérard 1, 17, 98, 99, 100, 102, 182, 196, 197, 256, 257, 263, 332, 334, 400, 402
 Genis, Aleksandr 59, 61, 142
 Georgiev, Ljuben 2, 4
 Gerasimov, Oleg 308, 309
 Gerškovič, Aleksandr 84, 225, 272
 Gladilin, V. 67, 68, 251, 252
 Gleb (Pseud.) 369, 374, 390
 Goethe, Johann Wolfgang von 114, 133, 340, 348
 Gogol', Nikolaj 41, 99, 113, 146, 194
 Gor'kij, Maksim 171, 218, 343, 365
 Gorbačev, Michail 53
 Gorodnickij, Aleksandr 13, 42
 Gounod, Charles 6, 132
 Govoruchin, Stanislav 30
 Griboedov, Aleksandr 154, 315
 Grigor'ev, Apollon 72, 351, 352, 357
 Grigor'ev, V. 185
 Grübel, Rainer 92
 Gubenko, Nikolaj 12, 14
 Guilbert, Ivette 6
 Gumilev, Nikolaj 144, 343
 Hardt, M. 96
 Hafner, Stanislaus 71, 74, 217
 Hegel, Friedrich 257
 Hitler, Adolf 16
 Hochmuth, Dietmar 63
 Homer 99, 263
 Horstmann, Ulrich 398
 Horaz 326
 Hugo, Victor 365
 Ihwe, Jens 95
 Il'f, Il'ja und Petrov, Evgenij 123, 365
 Inber, Vera 365
 Ingarden, Roman 102, 258
 Ionesco, Eugène 192
 Iskander, Fazil' 31
 Ivanenko, Tat'jana 221
 Ivanov, Vjač.Vs. 300
 Izmajlov, Aleksandr 296
 Jakovlev, Jurij 227
 Jaksche, Harald 180, 218, 302
 Janklovič, Valerij 32, 83
 Jašin, Lev 229, 230
 Joyce, James 99, 263
 Jurskij, Sergej 44
 Kabalevskij, D. 44
 Kalašnikov, Viktor 43
 Kapnist, Vasilij 326
 Karabčievskij, Jurij 420
 Karpov, Anatolij 230
 Karrer, Wolfgang 264
 Kassil', Lev 130, 271
 Kaverin, Veniamin 365
 Kazakov, Aleksej 352, 356
 Kazakov, Jurij 58
 Kazanskij, Konstantin 21
 Keil, Rolf-Dietrich 326, 327
 Kim, Julij 13, 51, 75, 412
 Klagge, I. 73
 Klimov, Ėlem 49

- Kljačkin, Evgenij 42
 Kočarjan, Suren 41
 Kočarjan, Lev 8, 41, 198, 199
 Kochanovskij, Igor' 8, 84, 177, 199, 200, 351, 364, 407
 Komarov, Valerij 65
 Kopelev, Lev 74
 Korčnoj, Viktor 230
 Kormušina, Tamara 222
 Korotič, Vitalij 23
 Koževnikova, V. 164
 Koz'ma Prutkov, 101
 Kozlov, Ivan 340
 Koževnikova, V. 264
 Kozlovskij, Vladimir 194, 369
 Kreps, Michail 67, 254
 Kristeva, Julia 95, 96, 99, 101
 Krivin, F. 308
 Krylov, Andrej 4, 17, 45, 52, 53, 67, 69, 70, 82, 83, 86-88
 Krylov, Ivan 138, 139
 Krymova, Natal'ja 4, 11, 43, 46, 49, 82, 83, 86, 88, 207, 251
 Kryžanovskij, Michail 256
 Kucharskij, V. 43
 Kukin, Jurij 40, 42
 Kulikov, Evgenij 65, 181, 418
 Kunjaev, Stanislav 390, 394
 Kurskij, Petr 53
 Kuzmin, Michail 72
 Kvjatkovskij, A. 340, 341, 349
 Lafferièrè, Daniel 401
 La Fontaine, Jean de la 290
 Lachmann, Renate 94
 Lamont, R. 59
 Lavlinskij, L. 162-164, 418
 Lavrov, V. 286
 Lear, E. 308
 Lebedev, Vadim 65, 181
 Lebedev-Kumač, Vasilij 17
 Lenin, Vladimir I. 17, 19
 Leonidov, Pavel 2, 13, 14, 21, 39, 155, 200, 206
 Leonov, Leonid 150, 339, 341, 365
 Lermontov, Jurij 10, 111, 128, 143, 144, 168, 194, 226, 340
 Levin, Jurij 107, 165, 399, 400
 Lichalatoва, Evgenija Stepanovna 7, 201
 Lincoln, Abraham 112
 Lisnjanskaja, Inna 31
 Ljubimov, Jurij 2, 4, 10, 11, 14, 15, 18, 22, 27-29, 30, 43, 44, 49, 52, 63, 68, 111, 112, 119, 121, 122, 149, 158, 170, 171, 180, 218, 219, 220, 221, 225, 226, 233, 272, 276, 407
 Lomonosov, Michail 326
 London, Jack 30
 Lotman, Jurij 95, 101, 133, 198, 412, 413
 Lužina, Larisa 197
 L'vova, L. 39
 L'vovskij, Michail 57
 Lynev, R. 41, 384, 390
 Maeterlinck, Maurice 167
 Majakovskij, Vladimir 11, 12, 18, 40, 68, 91, 110, 116, 117, 120, 133, 143, 144, 181, 218, 233, 276, 338, 358, 403, 420, 421
 Makarov, Artur 4, 9, 68, 82, 83, 200, 249, 280
 Mal'cev, Jurij 57
 Mandel'stam, Osip 27, 94, 144, 161, 162, 167, 203, 400, 401
 Mann, Thomas 194
 Mao-Tse-Tung 17
 Marceau, Marcel 119
 Marcuse, Herbert 328
 Mar'jamova, A. 43
 Markiewicz, N. 264
 Maršak, Samuil 114, 308, 309
 Marx, Karl 54, 112
 Maslov, V. 54
 Massal'skij, P.V. 8
 Matveeva, Novella 351

- May, Clifford D. 55, 62
 Mej, Lev 325
 Mejerchol'd, Vsevolod 28, 44
 Mel'nikov-Pečerskij, Pavel 356
 Men'šikov, Anatolij 16
 Mendel'son, F. 340
 Meyer, Herman 401
 Michalkov, Sergej 317, 358
 Milne, A. 308
 Mjatlev, Ivan 173
 Mokienko, V. 302
 Montand, Ives 278
 Morgenstern, Friedrich 336
 Morgulis, M. 61
 Možaev, Boris 13, 18, 119, 171, 172, 175, 219, 221
 Mrožek, Sławomir 231
 Muratova, Kira 12
 Mustafidi, Konstantin 355
 Mušta, G. 39, 42, 54, 56, 177, 363, 389, 390
 Nabokov, Vladimir 254, 257
 Nadein, Vladimir 392
 Nazarenko, Anatolij 235
 Nekrasov, 72, 325, 337, 417
 Nikolaeva, P. 264
 Nikulin, S. 3
 Nöth, Wintried 309
 Novikov, Vladimir 65, 66, 69, 144, 164, 165, 264, 333, 340
 Nožkin, Michail 42, 55
 Okudžava, Bulat 8, 13, 23, 38, 39, 42, 46, 49, 54, 56, 57, 58, 68, 69, 74, 75, 78, 145, 184, 190, 254, 292, 296, 297, 298, 299, 390, 410
 Ogol'cev, V. 315
 Oleša, Jurij 170
 Orlova, Ljudmila 207
 Orwell, George 263
 Ostrovskij, A. 314
 Ozerov, Nikolaj 247
 Pascal, Blaise 334
 Pasternak, Boris 15, 158, 272, 274, 324, 340, 354
 Peirce, C.S. 97
 Percy, Thomas 340
 Pereverzev, L. 4, 39
 Perevozčikov, Valerij 2, 3, 28, 84
 Petrovskij, Miron 350, 351
 Pfandl, Heinrich 60, 65, 85, 101, 331, 400
 Pfister, Manfred 100, 130, 179
 Piaf, Edith 32, 107
 Picasso, Pablo 127, 154, 232
 Plinius der Ältere 127
 Pliseckaja, Maja 49
 Plotnikov, Valerij 236
 Pluček, Valentin 227, 277
 Plutarch 163
 Poe, Edgar A. 136
 Pogodin, Nikolaj 365
 Polčaninov, Rostislav 55, 59, 62
 Poloka, Gennadij 32, 84
 Pompadour, Marquise de 121
 Pompidou, Georges 278
 Potapenko, V. 39, 417
 Potebnja, Aleksandr 296
 Puškin, Aleksandr 20, 30, 72, 93, 103, 104, 108, 115, 118, 122, 129, 132, 133, 134, 135, 143, 144, 148, 150, 151, 153, 167, 168, 171, 172, 222, 259, 260, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 281, 303, 306, 324, 326, 327, 328, 329, 336, 339, 340, 357, 366, 403, 404, 408, 409, 410, 411, 416
 Qualtinger, Helmut 347
 Queneau, Raymond 278
 Rabelais, François 95
 Rabinovič, Vadim 351
 Raguckaja, L. 101
 Rajkin, Arkadij 61
 Raphael 139
 Rassadin, Stanislav 118
 Recepter, Vladimir 44

- Reed, John 10, 217, 276
 Rejser, Solomon 87
 Remy (Pseudon.) 63
 Richardson, Samuel 161
 Riemann, H. 349
 Riffaterre, Michael 98
 Rjazanov, El'dar 3, 53, 63
 Rockwell, John 60
 Rogovoj, I. 3
 Rogozov, Leonid 231
 Roninson, Gotlib 221
 Rossi, Jacques 365
 Rousset, J. 148
 Rozenberg, Grigorij 65, 145, 146
 Roždestvenskij, Robert 23, 78
 Rubanova, Irina 3, 46
 Rukavišnikov, Boris 393
 Rycarev, Boris 298
 Rževskij, Aleksej 295, 296
 Sacharov, Andrej 224
 Saakjanc, Anna 324
 Šafer, A. 363, 393
 Safonov, A. 2
 Šalamov, Varlam 364-370, 372, 374, 376, 378, 379, 384, 387
 Šaljapin, Fedor 132
 Saltykov-Ščedrin, Michail 142
 Samojlov, David 12, 43, 49
 Sartre, Jean-Paul 77
 Šanskij, N. 302
 Šatin, Jurij 65, 155
 Šaulov, S. 66, 394, 395
 Ščepitko-Kupernik, Tat'jana 136
 Ščerbakov, K. 45
 Ščerbinovskaja, Elena 11
 Schiller, Friedrich 340
 Schmid, W. 99
 Scott, Walter 340
 Sedakova, Ol'ga 309
 Sel'vinskij, Il'ja 340
 Šemjakin, Michail 20, 24, 81, 83, 84, 136, 153, 155, 156, 172, 208-211, 213, 214, 216, 406
 Seregin, Maksim 5
 Ševcov, Igor' 4, 30
 Ševčenko, Taras 130
 Sergeev, M. 23
 Sergeev, E. 65
 Seruš, Babek 236
 Severjanin, Igor' 173
 Shakespeare, William 14, 15, 114, 115, 143, 146, 148, 149, 150, 272, 273, 274, 275, 276, 343, 354, 403, 409
 Sienkiewicz, Henryk 286
 Šifrin, A. 369
 Simonov, Evgenij 225
 Simonov, Konstantin 225
 Sinjavskij, Andrej 4, 74, 223
 Šiškin, Ivan 122
 Skačinskij, Aleksandr 366
 Skobelev, A. 45, 66, 394, 395
 Skomorochov, Nikolaj 233, 234
 Slavina, Zinaida 18, 221
 Šlifer, M. 45
 Šmakov, Ju. 45
 Smechov, Veniamin 3, 15, 47, 48, 49, 221, 391
 Šmelev, D. 302
 Smirnov, Oleg 49, 50
 Smirnova, S. 256
 Smith, G.S. 22, 43, 56, 59, 64, 297, 335
 Smith, Hedrick 55
 Smoktunovskij, Innokentij 241
 Šnitke, Alfred 49
 Sosin, Gene 56
 Šostakovič, Dmitrij 49
 Špalikov, Genadij 222, 351
 Spasskij, Boris 191
 Stalin, Iosif 32, 112
 Stanislavskij, Konstantin 44
 Steininger, Alexander 73
 Štejn, Aleksandr 115

- Stempel, W.-D. 99
 Stierle, Karlheinz 94, 99
 Strugackij, Arkadij und Boris 159
 Struve, Nikita 27
 Šturman, Dora 74, 282
 Šukšin, Vasilij 9, 201, 223
 Suchorukov, A. 138
 Sulejmenov, Olžas 23
 Sul'povar, Leonid 28
 Sumarokov, Aleksandr 295, 296
 Surin, A. 359
 Surkov, Aleksej 340
 Sutin, Chaim 155
 Suvorov, Aleksandr 134
 Švejcer, Michail 30, 150, 341
 Svirskij, Grigorij 57, 58, 85
 Taranovskij, Kirill 101, 400, 401, 412
 Tarkovskij, Andrej 9, 49
 Terent'ev, Oleg 6
 Theis, Raimund 98
 Thomas, Johannes 97
 Tichonov, Nikolaj 340
 Tikun, Sergej 74, 282
 Timofeev, Lev 349
 Timroth, Wilhelm von 373
 Tjutčev, Fedor 2
 Tođorov, Tzvetan 92
 Tökés, Rudolf 56
 Tolstoj, Aleksej 126, 194
 Tolstoj, Lev N. 40, 92, 169, 194, 365
 Tomaševskij, Boris 91
 Tomenčuk, L. 37, 42, 45
 Toporov, V. 212, 300
 Tovstonogov, Georgij 22
 Träger, Claus 189, 340, 348
 Trefelev, L. 125
 Treťjakov, Sergej 144
 Trubačev, O. 161
 Tumanov, Michail 9
 Tumanov, Vadim 175, 208, 214-217
 Turgenev, Ivan 173, 352
 Turaev, S. 349
 Turov, Viktor 197
 Tvardovskij, Aleksandr 50
 Uhland, Ludwig 340
 Utesov, Leonid 73
 Utevsckij, Anatolij 9, 198, 199, 236
 Vachtangov, Evgenij 44
 Vajl', Petr 59, 61, 142
 Vajner, Georgij und Arkadij 228
 Vajskopf, Jakov 74
 Vasmer, Max 161, 314, 319
 Vasnecov, Viktor 122
 Vereščagin, Vasilij 140
 Vergil 263
 Vertinskij, Aleksandr 73, 173, 352
 Vierny, Dina 369, 374, 390
 Vil'dan, R. 198
 Vilar, Jean 278
 Villon, François 340
 Višnevskaja, I. 12
 Vizbor, Jurij 13, 40, 42, 43, 56, 75, 78
 Vladimirov, S. 42
 Vlady, Marina 2, 4, 11, 14, 15, 21, 24,
 26, 27, 28, 63, 82, 83, 84, 139, 146,
 161, 168, 169, 180, 200-208, 216, 223,
 234, 293, 309, 337, 406
 Volodarskij, Éduard 30, 200, 339
 Voltaire 334
 Voznesenskij, Andrej 10, 31, 51, 144,
 276, 340, 351
 Vysockaja, Nina 4, 5, 32, 83, 155, 201
 Vysockij, Aleksej 7
 Vysockij, Arkadij 4, 9, 11, 201, 202
 Vysockij, Nikita 11, 201
 Vysockij, Semen 4, 5, 82, 83, 199, 201
 Warning, Rainer 94
 Weiss, Peter 219
 Wilde, Oscar 28, 160
 Williams, Tennessee 30
 Wilpert, Gero v. 189, 264, 348
 Wolf, Christa 330
 Wulff, H.J. 185

5.1. Namensindex

443

Zand, Nicole 60, 63
Žarov, Aleksandr 340
Zenkevič, M. 136
Zola, Emile 155, 194
Žolkovskij, Aleksandr 394
Zolotuchin, Valerij 15, 18

Zoščenko, Michail 116, 381
Zubkova, Ju. 12
Žuchovickij, Leonid 392
Žukovskij, Kornej 272, 340
Žuravlev, Vasilij 118, 236
Zveteremich, Pietro 56, 85

5.2. INDEX DER ZITIERTEN POETISCHEN TEXTE

- А люди все роптали и роптали... 15, 18
 А ну, отдай мой каменный топор... 190
 А ну-ка пей-ка... 168, 226
 А у дельфина... 195
 АГЕНТ 007 236
 АИСТЫ 140, 405
 АКВАЛАНГИСТЫ 405
 АЛЕХА 405
 АЛЬПИЙСКИЕ СТРЕЛКИ 405
 АНТИКЛЕРИКАЛЬНАЯ 250, 406
 'Антимиры' пять лет подряд... 276
 АНТИСЕМИТЫ 6, 63, 403
 Ах, как тебе родиться подфартило!... 170, 179, 220
 Ах, милый Ваня! Я гуляю по Парижу... 221, 407, 419
- БАЛЛАДА О БАНЕ 339, 346, 347
 БАЛЛАДА О БРОШЕННОМ КОРАБЛЕ 339, 345
 БАЛЛАДА О БОРЬБЕ 274, 344, 345
 БАЛЛАДА О ВОЛЧЬЕЙ ГИБЕЛИ 196
 БАЛЛАДА О ВОЛЬНЫХ СТРЕЛКАХ 62, 344
 БАЛЛАДА О ВРЕМЕНИ 129, 152, 174, 179, 344
 БАЛЛАДА О ГИПСЕ 114, 339, 345, 348
 БАЛЛАДА О ДЕРЕВЬЯХ И МИЛИЦИОНЕРАХ 339, 347
- БАЛЛАДА О ДЕТСТВЕ 5, 7, 24, 169, 170, 174, 273, 339, 347, 348, 395
 БАЛЛАДА О КНИЖНЫХ ДЕТЯХ 345
 БАЛЛАДА О КОКИЛЬОНЕ 341
 БАЛЛАДА О КОРОТКОЙ ШЕЕ 339, 346, 348
 БАЛЛАДА О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ 344
 БАЛЛАДА О ЛЮБВИ 129, 153, 344, 345
 БАЛЛАДА О МАЛЕНЬКОМ ЧЕЛОВЕКЕ, 341, 342, 344
 БАЛЛАДА О МАНЕКЕНАХ 341, 342
 БАЛЛАДА О НЕНАВИСТИ 344
 БАЛЛАДА О ЦВЕТАХ 339, 347, 348
 БАЛЛАДА ОБ ОРУЖИИ 150, 341, 342, 403
 БАЛЛАДА ОБ УХОДЕ В РАЙ 149, 341, 403
 БАЛЛАДА ХИППИ 341, 343, 360
 БАНЬКА ПО-БЕЛОМУ 14, 47, 175, 346, 364, 395
 БАЛ-МАСКАРАД 14
 БЕГ ИНОХОДЦА 15
 БЕЛА 200
 БЕЛОЕ БЕЗМОЛВИЕ 355
 БЕЛЫЙ СЛОН 130, 319
 БЕРМУДСКИЙ ТРЕУГОЛЬНИК 112, 192, 247, 405
 Богиня! Афродита!... 129

¹Der Index berücksichtigt von V. stammende poetische Texte, sowie einige von ihm gesungene Texte anderer Autoren. Sämtliche Texte werden nur mit jenen Textanfängen (= erster Vers) und Titeln angegeben, mit welchen sie in der Arbeit zitiert werden. Es kommt daher oft vor, daß ein Gedicht im Index sowohl mit seinem Textanfang, wie auch mit seinem Titel (oder mehreren Titeln) aufscheint. Um die zitierten Titel zu identifizieren, muß die Titeltabelle des Registerbandes (mit Verweisen auf den ersten Vers) konsultiert werden. In der Zentralkartei des Registerbandes findet man unter der Rubrik "H" (название) sämtliche dokumentierten Titel.

- БОДАЙБО 75, 176, 188, 386
 Боксы и хоккеи - мне на какого чер-
 та... 127
 БОЛЬШОЙ КАРЕТНЫЙ 188, 198, 274,
 362, 386
 БОРЕЦ ЗА ИДЕЮ 406
 БРАТСКИЕ МОГИЛЫ 197, 239
 Было так: я любил и страдал... 352
 Быть может, о нем не узнают в
 стране... 236

 В дорогу! Живо! Или в гроб ло-
 жись... 175
 В желтой жаркой Африке... 194, 195,
 242
 В королевстве, где все тихо и склад-
 но... 323, 324, 416
 В Ленинграде-городе... 362, 363
 В маленькой солнечной лужице... 352
 В ТЕМНОТЕ 332
 В младенчестве нас матери пугали...
 175, 216
 В Москву я вылетаю из Одессы... 265,
 277, 410
 В сон мне: желтые огни... 141, 242,
 355, 356
 В этом доме большом раньше пьянка
 была... 187, 199, 274, 362, 385
 В этот день мне так не повезло... 218,
 265, 276
 ВЕРШИНА 120
 ВЕСЕЛАЯ ПОКОЙНИЦКАЯ(, или
 МОИ ПОХОРОНА) 191, 192, 195,
 405
 Весна еще в начале... 175, 242
 ВОЗЬМИТЕ МЕНЯ В МОРЕ 235
 Вот вы докатились до сороковых...
 166, 224
 Вот главный вход, но только вот...
 187
 Вот и кончился процесс... 223
 Вот некролог, словно оговорка... 25
 Вот пятый сезон позади... 276

 Вот раньше жизнь: и вверх и вниз...
 187
 Вот это да, вот это да... 341
 ВРАТАРЬ 229
 Все позади, и КПЗ, и суд... 242, 374
 ВСЕ СРОКА УЖЕ ЗАКОНЧЕНЫ
 187, 188
 ВСЕ УШЛИ НА ФРОНТ 187, 188, 362
 ВСЕ ОТНОСИТЕЛЬНО 114
 ВТОРАЯ ПЕСНЯ ХИППИ 341
 ВЫЖИВШИМ ПОЭТАМ 237

 ГЕРБАРИЙ 242
 ГИМН КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ
 359, 361
 ГИМН МОРЮ И ГОРАМ 358, 361,
 362
 ГИМН ШАХТЕРОВ 358, 359, 411
 ГИМН ШКОЛЕ 32, 358, 361, 362
 ГИМН ХИППИ 341, 343, 358, 360, 362,
 411
 ГИТАРА 395
 ГОЛОЛЕД 15
 Гори, гори моя звезда... 352
 ГОРИЗОНТ 174
 ГОРОД УШИ ЗАТКНУЛ 187, 388
 ГОРОДСКОЙ РОМАНС 188, 352, 383,
 411, 418
 Граждане, ах, сколько я не пел... 228
 Гранд-опера лишилась гранда... 228
 Громкое фе... 276
 ГРУСТЬ МОЯ, ТОСКА МОЯ 357

 Да! Не валовый сбор - тоже вал!... 236
 Даешь пять лет! Ну да! Короткий
 срок!... 218
 Дайте собакам мяса... 362
 ДАЙТЕ СОБАКАМ МЯСА 15
 ДВА ПИСЬМА 15
 ДВА СУДНА 131
 ДВЕ ПРОСЬБЫ 69, 209, 213
 ДВЕ СУДЬБЫ 189
 Дела! Меня замучали дела... 201

- ДИАЛОГ 192, 298
 ДИАЛОГ В ЦИРКЕ 192
 ДИАЛОГ У ТЕЛЕВИЗОРА(, или ДИАЛОГ В ЦИРКЕ) 15, 60, 93, 164, 192, 193, 196, 243, 419, 405
 Директоров мы стали экономить... 219
 До магазина или в 'Каму'... 217
 ДОМ 24, 356
 ДОМ ХРУСТАЛЬНЫЙ 139, 202
 Долой дебаты об антагонизме... 227
 ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ ("Я вышел..."), 174
 ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ, или ПЕСНЯ ШОФЕРА 196
 ДОРОЖНАЯ ИСТОРИЯ, или СЛУЧАЙ В ДОРОГЕ 196
 ДУРАЧИНА-ПРОСТОФИЛЯ 271, 281
 Друг в порядке, он, словом, при деле... 199
 ДЕЛА СЕМЕЙНЫЕ 250

 Едешь ли в поезде, в автомобиле... 191, 192, 195
 Если болен глобально ты... 221
 Если друг оказался вдруг... 39, 40, 417
 Если я богат, как царь морской... 202
 ЕЩЕ НЕ ВЕЧЕР 121, 122, 174, 218
 Еше ни холодов, ни льдин... 201

 Жил-был добрый дурачина-простофиля... 281
 ЖЕРТВА ТЕЛЕВИДЕНИЯ 189, 191, 405
 Живет на свете человек... 236
 ЖИРАФ 60

 За меня невеста отрыдает честно... 187, 377, 395
 ЗА ХЛЕБ И ВОДУ 187
 ЗАПОВЕДНИК 321
 Запоминайте... 127
 Запомню, запомню, запомню тот вечер... 355

 Запретили все цари всем царевичам... 336
 ЗАРИСОВКА, 192
 ЗАТЯЖНОЙ ПРЫЖОК 126
 Здравствуй, Коля, милый мой, друг мой ненаглядный... 190
 Зима, метель, и в крупных хлопьях... 352
 Змеи, змеи кругом, будь им пусто... 243
 ЗЭКА ВАСИЛЬЕВ И ПЕТРОВ ЗЭКА 187

 И вкусы и запросы мои странны... 28
 И кто вы суть? Безликие кликуши... 69, 209
 И снизу лед, и сверху - маюсь между... 180
 И фюрер кричал, от завода бледнея... 6
 ИГРА 191
 Идут 'Десять дней' пять лет подряд.. 276
 ИЗ ВЕСНЫ 188
 ИЗ ДОРОЖНОГО ДНЕВНИКА 19, 24
 ИЗ ЖИЗНИ РАБОЧЕГО 188, 192
 ИНОХОДЕЦ 250
 ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ (ЗА РУБЕЖ) 24, 174, 308, 419
 ИСТОРИЯ ОДНОЙ НАУЧНОЙ ЗАГАДКИ(, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА) 193, 196, 243

 К ВЕРШИНЕ 178
 Как во городе во главном... 292, 293
 Как зайдешь в бистро-столовку... 172, 209, 211, 214
 КАК ПО ВОЛГЕ-МАТУШКЕ 208
 Как-то вечером патриции... 190
 КАНАТОХОДЕЦ 174, 222, 418
 Катерина, Катя, Катерина... 175, 187, 382, 383

- КЛИЧ ГЛАШАТАЕВ**, 196, 216, 209, 406, 196, 301
 Когда с тобой мы встретились... 57
 Когда я отпою и отыграю... 25, 174
КОЗЕЛ ОТПУЩЕНИЯ 132
КОНЕЦ ОХОТЫ НА ВОЛКОВ(, или **ОХОТА С ВЕРТОЛЕТА**) 196, 216, 209, 406, 196
КОНИ (ПРИВЕРЕДЛИВЫЕ) 15, 26, 27, 47, 60, 179, 250, 356
КРАСНОЕ, ЗЕЛЕНОЕ 187
 Красное, зеленое, желтое, лиловое... 105, 106, 380, 394
КРУГОМ ПЯТЬСОТ 331
 Кто кончил жизнь трагически... 184, 237, 391
 Кто с утра сегодня пьян... 198
 Куда все делось и откуда что берется... 128
КУПОЛА (ПЕСНЯ О РОССИИ) 24, 189, 216
 Кузькин Федя сам не свой... 219

 Легавым быть, готов был умереть я... 219
 Лежит камень в степи... 200, 280
ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ(, **ПРОЧИТАННАЯ НАКАЗАННЫМ ПЯТНАДЦАТЬЮ СУТКАМИ ЗА МЕЛКОЕ ХУЛИГАНСТВО**) 242, 243, 336
ЛЕНИНГРАДСКАЯ БЛОКАДА, 188
 Лес ушел, и обзор расширяется... 19
ЛИРИЧЕСКАЯ, 355
 Лошадей двадцать тысяч в машины зажаты... 235
ЛУКОМОРЬЕ 29, 151, 307, 408, 409, 416
ЛУКОМОРЬЯ БОЛЬШЕ НЕТ 259, 269
 Лукоморья больше нет... 323, 324
 Любимцу публики, ramпы, руля... 227
 Люблю тебя сейчас... 15, 69, 153, 167, 205, 355

 Мажорный светофор, трехцветье, трио... 154
МАНГУСТЫ 318
МАРАФОН 119
 Маринка! Слушай, милая Маринка!... 166, 167, 206
МАРШ АКВАЛАНГИСТОВ 358
МАРШ АНТИПОДОВ 311
МАРШ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ 103, 104, 245, 358
МАРШ (СТУДЕНТОВ-) ФИЗИКОВ 358, 361
МАРШ ФУТБОЛЬНОЙ КОМАНДЫ МЕДВЕДИ 358
МАРШ ШАХТЕРОВ 358, 359
МАРЬЮШКА 208
 Меня опять ударило в озноб... 26, 29, 159
МИЛИЦЕЙСКИЙ ПРОТОКОЛ 192, 243, 308, 419
МИСТЕРИЯ [ХИППИ] 341, 360
МИШКА ШИФМАН 6, 193, 419
 Мишка Шифман башковит... 193, 336
МИШКУ ЖАЛКО - ДОБРЫЙ ПАРЕНЬ 188
 Мне каждый вечер зажигают свечи... 355
 Мне ребята сказали про такую наколку... 191, 379
 Мне судьба до последней черты, до креста... 157, 158
МНЕ ТУДА НЕ НАДО 406
МОИ ПОХОРОНА(, или **СТРАШНЫЙ СОН ОЧЕНЬ СМЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА**) 16, 83, 196, 327
МОЙ ГАМЛЕТ 148, 272, 274, 337, 409, 414
 Мой друг уехал/уедет в Магадан... 40, 174, 187, 199
 Мой певрый срок я выдержать не смог... 377, 378
 Мой черный человек в костюме сером... 26, 172, 179, 337
МОНОЛОГ ВОЛКА 61

- МОНТЕ-КАРЛО 387, 388
 МОНУМЕНТ 325
 МОСКВА-ОДЕССА, 227, , 265, 277, 410
 МОЯ ЦЫГАНОЧКА 355
 МОЯ ЦЫГАНСКАЯ 355
 Мы верные, испытанные кони... 250, 324
 Мы вместе грабили одну и ту же хату... 388
 МЫ ВРАЩАЕМ ЗЕМЛЮ 81
 Мы из породы битых, но живучих... 224
 Мы рвем - и не найти концов... 343

 На границе с Турцией или с Пакистаном... 50
 НА ОДНОГО 187
 НА НЕЙТРАЛЬНОЙ ПОЛОСЕ 50
 НА БОЛЬШОМ КАРЕТНОМ 9, 104
 НА СМЕРТЬ ШУКШИНА 324
 На Тихорешкую состав отправился... 57
 На Филиппинах бархатный сезон... 230
 Наверно, я погиб: глаза закрою - вижу... 118, 176, 418
 Нам вчера прислали... 187
 Напившись, ты умрешь под забором... 199
 НАШЕ ПРИЗВАНИЕ 32
 НАШИ В ГОРОДЕ 191
 НЕ...ДО... 189, 222, 406
 Не пиши мне про любовь - не поверю я... 190
 Не сгрызть меня... 119
 НЕ УВОДИТЕ МЕНЯ ИЗ ВЕСНЫ 187, 188
 НЕДОЛЕТ 341
 Нет рядом никого, как ни дыши... 203
 НИНКА-НАВОДЧИЦА 47, 75, 418
 НИТЬ АРИАДНЫ 330
 НОЛЬ СЕМЬ 139, 184, 207, 237

 Ну, о чем с тобою говорить... 187, 385
 О, говори хоть ты со мной, гитара семиструнная... 108, 351
 О ДВУХ АВТОМОБИЛЯХ 208
 О нашей встрече что там говорить... 378
 О НАШЕЙ ВСТРЕЧЕ 187
 О НЕЙТРАЛЬНОЙ ПОЛОСЕ 176
 О НЕСЧАСТНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖАХ 283
 О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ 40, 116, 222, 229, 403
 О ФАТАЛЬНЫХ ДАТАХ И ЦИФРАХ(, или МОИМ ДРУЗЬЯМ-ПОЭТАМ) 62, 143, 157
 О ПРЫЖКАХ И ГРИМАСАХ СУДЬБЫ 193, 406
 О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ 244
 ОБ ОЧЕНЬ СОЗНАТЕЛЬНЫХ ЖУЛИКАХ 191
 Общаюсь с тишиной я... 25
 Общеприемлемые перлы... 167
 ОДНА НАУЧНАЯ ЗАГАДКА, или ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА 245, 405
 ОДНА СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА: ПЕСНЯ НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ 194
 Однажды я, накушавшись от пуза... 209
 ОЖИДАНИЕ 299, 300
 Ожидание длилось, а провода были недолги... 24, 155
 Ой, где был я вчера - не найду, хоть убей... 243
 ОЛОВЯННЫЕ СОЛДАТИКИ 11, 130, 201
 Он был хирургом, даже нейро-... 6, 10
 ОН НЕ ВЕРНУЛСЯ ИЗ БОЯ 418
 Он не вышел ни званьем, ни ростом... 174
 ОНА БЫЛА В ПАРИЖЕ 15, 197, 260, 355

- Она была во всем права... 69
 Она была чиста, как снег зимой... 352, 353
 Она - на двор, он - со двора... 69, 385
 ОСТОРОЖНО! ГРИЗЛИ! 210
 ОТВЕТ ОХОТЕ НА ВОЛКОВ 337
 Отчего не бросилась, Марьюшка, в реку ты... 69
 ОХОТА НА ВОЛКОВ 15, 47, 60, 61, 196, 261, 308, 337, 408
 ОХОТА С ВЕРТОЛЕТА(-ОВ)(, или ГДЕ ВЫ, ВОЛКИ?) 196
 ОЧИ ЧЕРНЫЕ 58, 250, 356
 ОШИБКА ВЫШЛА 136
- ПАДЕНИЕ АЛИСЫ 310
 ПАМЯТИ ВАСИЛИЯ ШУКШИНА 223
 ПАМЯТНИК 6, 16, 147, 148, 324-328, 410
 ПАРОДИЯ НА ПЛОХОЙ ДЕТЕКТИВ 15, 333
 ПАРУС(, или ПЕСНЯ БЕСПОКОЙСТВИЯ) 15, 60, 194
 Передо мной любой... 187
 ПЕСЕНКА НИ ПРО ЧТО, или ЧТО СЛУЧИЛОСЬ В АФРИКЕ 194, 316-318
 ПЕСЕНКА О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ 26, 192
 ПЕСЕНКА О ПЛАГИАТОРЕ 404
 ПЕСЕНКА ПЛАГИАТОРА(, или ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЫ) 103, 117, 195, 236
 ПЕСЕНКА ПРО ЙОГА 245
 ПЕСНЯ АВТОМОБИЛИСТА 123, 405
 ПЕСНЯ БЕСПОКОЙСТВА 138
 ПЕСНЯ ГЛАШАТАЕВ НА ЯРМАРКЕ 301
 ПЕСНЯ КОМАНДИРОВОЧНОГО 93
 ПЕСНЯ КОСМИЧЕСКИХ НЕГОДЯЕВ 191
 ПЕСНЯ МИКРОФОНА 338, 405
- ПЕСНЯ НИ ПРО ЧТО, или ПРО ЧТО УГОДНО 194
 ПЕСНЯ О БЫВШЕМ СНАЙПЕРЕ 111
 ПЕСНЯ О ВЕЩЕЙ КАССАНДРЕ 329
 ПЕСНЯ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ 266, 339, 409, 416
 ПЕСНЯ О ДРУГЕ ("Мой друг уехал в Магадан...") 40, 177
 ПЕСНЯ О ЗЕМЛЕ 15, 197
 ПЕСНЯ О КОНЬКОБЕЖЦЕ-СПРИНТЕРЕ, КОТОРОГО ЗАСТАВИЛИ БЕЖАТЬ НА ДЛИННУЮ ДИСТАНЦИЮ, А ОН НЕ ХОТЕЛ 185, 191
 ПЕСНЯ О КОРОТКОМ СЧАСТЬЕ 132
 ПЕСНЯ О ЛЕТЧИКЕ(, ВЕРНЕЕ О ПОГИБШЕМ ДРУГЕ ТОГО ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ПОЕТ ЭТУ ПЕСНЮ В СПЕКТАКЛЕ "ЗВЕЗДЫ ДЛЯ ЛЕЙТЕНАНТА") 185
 ПЕСНЯ О МАСКАХ 164
 ПЕСНЯ О НОВОМ ВРЕМЕНИ 311
 ПЕСНЯ О НАЧАЛЕ ВОЙНЫ 140
 ПЕСНЯ О ПЕРЕСЕЛЕНИИ ДУШ 140
 ПЕСНЯ О ПОГИБШЕМ ДРУГЕ 233
 ПЕСНЯ О РОССИИ 406
 ПЕСНЯ О СЕНТИМЕНТАЛЬНОМ БОКСЕРЕ 249
 ПЕСНЯ ОБ АНТИСЕМИТАХ 10
 ПЕСНЯ ОБ ОБИЖЕННОМ ВРЕМЕНИ 315
 ПЕСНЯ ПЕВЦА У МИКРОФОНА 338, 405
 ПЕСНЯ ПОЛОТЕРА 250
 ПЕСНЯ ПРО ВАЛЮТНЫЙ МАГАЗИН 189, 243, 406
 ПЕСНЯ ПРО КЛАДБИЩЕ 192
 ПЕСНЯ ПРО КОНЬКОБЕЖЦА-СПРИНТЕРА, КОТОРОГО ЗАСТАВИЛИ БЕЖАТЬ НА ДЛИННУЮ ДИСТАНЦИЮ, А ОН НЕ ХОТЕЛ 243
 ПЕСНЯ ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ 229

- ПЕСНЯ ПРО ПРЫГУНА В ДЛИНУ 229
 ПЕСНЯ ПРО СЕРЕЖКУ ФОМИНА 188
 ПЕСНЯ ПРО 37-Й ГОД 188
 ПЕСНЯ ПРО УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС 258, 261
 ПЕСНЯ ПРО ШУЛЕРОВ 108
 ПЕСНЯ СОЛДАТА 300
 ПЕСНЯ СЛЕДОВАТЕЛЯ 115
 ПЕСНЯ СТУДЕНТОВ-АРХЕОЛОГОВ 250, 361
 ПЕСНЯ СТУДЕНТОВ-ФИЗИКОВ 250
 ПЕСНЯ ФУТБОЛЬНОЙ КОМАНДЫ "МЕДВЕДИ" 341
 ПЕСНЯ ЧЕШИРСКОГО КОТА 312
 ПЕСНЯ ШЛЯПНИКА 314
 ПИСЬМО 188
 ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПЕРЕДАЧИ ОЧЕВИДНОЕ-НЕВЕРОЯТНОЕ ИЗ СУМА-СШЕДШЕГО ДОМА С КАНАТЧИКОВОЙ ДАЧИ и.д. 24, 191, 192, 246, 405, 419
 ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА 221
 ПИСЬМО К ДРУГУ(, или ВПЕЧАТЛЕНИЯ О ПАРИЖЕ) 196, 211, 407
 ПИСЬМО НА СЕЛЬХОЗВЫСТАВКУ 405
 ПИСЬМО РАБОЧИХ ТАМБОВСКОГО ЗАВОДА КИТАЙСКИМ РУКОВОДИТЕЛЯМ 192
 ПЛАЧ МАРЬИ 69, 298, 299
 ПОБЕГ НА РЫВОК 198, 215
 Поговори хоть ты со мной... 352
 ПОГОНЯ 24, 250
 ПОДВОДНАЯ ЛОДКА 188
 ПОДГОТОВКА 191, 193
 Подумаешь, с женой не очень ладно... 170, 179
 ПОЕЗДКА В ГОРОД 15, 189, 406
 ПОЕЗДКА НЕЧИСТИ В ГОРОД 285
 ПОЖАРЫ 175
 ПОЗАБЫВ ПРО ДЕЛА 187
 Позабыв про дела и тревоги... 106, 383
 Поздно говорить и смешно... 205
 Пока Вы здесь в ванночке с кафелем... 174, 231
 ПОЛЧАСА В МЕСТКОМЕ (РАЙКОМЕ), или ИНСТРУКЦИЯ ПЕРЕД ПОЕЗДКОЙ ЗА РУБЕЖ 195
 Помню, я однажды и в очко, и в 'стос' играл... 187, 387, 389
 ПОПУТЧИК 176, 216, 279
 ПОЧЕМУ АБОРИГЕНЫ СЪЕЛИ КУКА 193
 ПРАВДА, ВЕДЬ, ОБИДНО 187
 ПРАВДА И ЛОЖЬ 292, 295, 410
 ПРЕДПОЛАГАЕМАЯ ИГРА 191
 ПРЕРВАНЫЙ ПОЛЕТ 341
 ПРИТЧА О ПРАВДЕ 184
 Приехал я на выставку извне... 236
 ПРО ВОРА-РЕЦИДИВИСТА 188
 ПРО ГЛУПЦОВ 292
 ПРО ДЖИННА 126, 418
 ПРО ДИКОГО ВЕПРЯ 286
 ПРО ЙОГОВ 237
 ПРО КОНЬКОБЕЖЦА-СПРИНТЕРА 119, 229
 ПРО ЛЮБОВЬ В СРЕДНИЕ ВЕКА 190, 250
 ПРО НЕЧИСТЬ 283
 ПРО ПРАВОГО ИНСАЙДА 229
 ПРО ПРИЯТЕЛЯ 188
 ПРО ПРЫГУНА В ВЫСОТУ 117, 193
 ПРО ПРЫГУНА В ДЛИНУ 60, 114
 ПРО ПСИХОВ 112
 ПРО РЕЧКУ ВАЧУ (И ПОПУТЧИЦУ ВАЛЮ) 135, 243, 362
 ПРО СЕРЕЖКУ ФОМИНА 362
 ПРО СИВКУ-БУРКУ 279, 388
 ПРО СТУКАЧА 188
 ПРО ХОРОШЕГО ЖУЛИКА 191, 192
 ПРОБЛЕМА СЕМЬИ В ДРЕВНЕМ РИМЕ 190

- ПРОБЛЕМЫ СЕМЬИ В КАМЕННОМ ВЕКЕ 190
- Прожить полвека - это не пустяк... 225, 226
- ПРОФЕССИОНАЛЫ 229, 230
- Прошла пора вступлений и прелюдий... 260, 408, 421
- ПРЫЖКИ И ГРИМАСЫ 193
- Разбег, толчок... и стыдно подыматься... 192
- РАЗБОЙНИЧЬЯ 333
- РАЗВЕДКА БОЕМ 163
- РАЗГОВОР В ВЫПРЕЗВИТЕЛЕ 192
- Разломали старую Таганку... 253
- РАЙСКИЕ ЯБЛОКИ 26, 60, 156, 157, 178, 179, 189, 327, 355
- Рамзес! Скорей... 276
- Расскажу я вам, браточки... 292
- РАССТРЕЛ ГОРНОГО ЭХА 177
- РЕБЯТА, НАПИШИТЕ МНЕ ПИСЬМО 187, 188
- РЕВОЛЮЦИЯ В ТЮМЕНИ 250
- РЕЦИДИВИСТ (СЕРГЕЕВ) 55, 110, 388
- РОМАНС 353
- РОМАНС [БЕНГАЛЬСКОГО] 352
- РОМАНС МИССИС РЕБУС 355
- РЫЖАЯ ШАЛАВА 47, 380, 394
- СВАТЫ АДЪЮТАНТЫ 301
- СЕМЕЙНЫЕ ДЕЛА В ДРЕВНЕМ РИМЕ 250
- СЕМЕЙНЫЙ ЦИРК, 192, 406
- СЕМЬЯ В БИБЛЕЙСКИЕ ВРЕМЕНА 250
- СЕМЬЯ В КАМЕННОМ ВЕКЕ, 250
- СЕРЕБРЯНЫЕ СТРУНЫ 362
- СЕРЕНАДА СОЛОВЬЯ-РАЗБОЙНИКА 300
- СКАЗКА О НЕСЧАСТНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖАХ 289
- СКАЗОЧНАЯ ИСТОРИЯ 14, 292-294
- Сколько лет, сколько лет... 187
- СКОМОРОХИ НА ЯРМАРКЕ 301
- СЛАВА СОЛДАТУ 301
- Слева бесы, справа бесы... 158, 404
- Служили два товарища... 221
- СЛУЧАЙ В РЕСТОРАНЕ 122
- СЛУЧАЙ В ЦИРКЕ 192
- СЛУЧАЙ НА ТАМОЖНЕ 24, 189
- СЛУЧАЙ НА ШАХТЕ 15, 108, 360
- СМЕРТЬ ИСТРЕБИТЕЛЯ В ТРИНАДЦАТИ ЗАХОДАХ 243
- СМОТРИНЫ 385, 418
- СОЛДАТ И ПРИВИДЕНИЕ 300
- Сон мне снится - вот те на... 191
- СОРОК ДЕВЯТЬ ДНЕЙ 231, 375
- СПАСИТЕ НАШИ ДУШИ 121, 174
- Среди миров, в сиянии светил... 352
- СТАРЫЙ ДОМ 250, 356
- Стареем, брат, ты говоришь... 160, 161
- СТРАННАЯ СКАЗКА 290
- СТРАННЫЙ СОН ОЧЕНЬ СМЕЛОГО ЧЕЛОВЕКА 196
- Сто сарацинов я убил во славу ей... 190
- Суров же ты, климат Охотский... 231
- Сыт я по горло, до подбородка... 174, 200, 362
- Схлынули вешние воды... 146
- СЧЕТЧИК ЩЕЛКАЕТ 187, 386
- ТАК ДЫМНО 208
- Так оно и есть, словно встарь, словно встарь... 107, 187
- ТАК СЛУЧИЛОСЬ - МУЖЧИНЫ УШЛИ 208
- ТАМОЖЕННЫЙ ДОСМОТР 189
- ТАМОЖНЯ 419
- ТАТУИРОВКА 188, 231, 375
- ТАУ-КИТА 245
- Твердил он нам: -Моя она... 176, 408
- ТЕАТРАЛЬНО-ТЮРЕМНЫЙ ЭТЮД НА ТАГАНСКИЕ ТЕМЫ 191

- Темная ночь, молчаливо потупилась... 352
- То была не интрижка... 187, 375, 377
- То ли в избу и запеть... 202
- ТОВАРИЩИ УЧЕНЫЕ 15, 58
- Только Венька, нету слов... 221
- Только все это было... 221
- ТОТ, КОТОРЫЙ НЕ СТРЕЛЯЛ, 386
- ТОТ, КТО РАНЬШЕ С НЕЮ БЫЛ
(ВЕСТСАЙДСКАЯ ИСТОРИЯ НА
СОВРЕМЕННЫЙ ЛАД) 176, 188,
386, 408
- ТУШЕНОШИ 24, 155, 211
- ТЫ УЕХАЛА 187, 188
- Ты Дик - не дик... 236
- Ты идешь по кромке ледника... 232,
251
- Ты ровно десять пятилеток... 227
- Ты роли выпекала, как из теста... 221
- ТЮМЕНСКАЯ НЕФТЬ 124, 403
- У домашних и хищных зверей... 138
- У меня было сорок фамилий... 24, 107
- У нас вчера с позавчера... 187
- У нее все свое - и белье, и жильё... 200,
362
- У тебя глаза, как нож... 381
- УГОЛОВНЫЙ КОЛЕКС 188, 388
- УТРЕННЯЯ ГИМНАСТИКА 174, 243
- Утро туманное, утро седое... 352
- ФОРМУЛИРОВКА 163, 186, 188, 191,
192, 388
- ФРАНЦУЗСКИЕ БЕСЫ 158, 209
- Цыганка с картами, дорога дальняя...
352
- ЦЫГАНСКАЯ ПЕСНЯ 356
- ЧЕЛОВЕК ЗА БОРТОМ 189
- ЧЕРНОЕ ЗОЛОТО 163, 359, 362
- ЧЕРНЫЕ БУШЛАТЫ 234
- ЧЕСТЬ ШАХМАТНОЙ КОРОНЫ
(Zyklus) 81, 190, 191, 229, 419
- Что ж ты, блядь, зараза... 380
- ЧТО ЖЕ ТЫ, ЗАРАЗА 187
- Что сегодня мне суды и заседания...
174, 176, 199
- ЧУЖАЯ КОЛЕЯ 15, 61
- Шагают актеры в ряд... 226
- ШТАНГИСТ 229
- Штормит весь вечер, и пока... 162
- ШУЛЕРА 387
- Шут был вор, он воровал минуты...
223
- ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ АВТОЗА-
ВИСТНИКА 185
- ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ ПРО ЛЮБОВЬ
В КАМЕННОМ ВЕКЕ 185
- Эй, шофер, вези в Бутырский хутор...
187, 253
- Это был великий момент... 204
- Я бодрствую, но вещий сон мне
снится... 17, 213
- Я БЫЛ ДУШОЙ ДУРНОГО ОБ-
ЩЕСТВА 187
- Я был и слаб и уязвим... 209, 216, 406
- Я был слесарь шестого разряда... 188
- Я БЫЛ СЛЕСАРЬ ШЕСТОГО
РАЗЯДА 187
- Я В ДЕЛЕ 187
- Я верю в нашу общую звезду... 168,
205
- Я все вопросы освещу сполна... 169
- Я все чаще думаю о судьях... 203, 206
- Я вышел ростом и лицом... 174
- Я еще не в угаре... 234
- Я женщин не бил до семнадцати лет...
382
- Я ЖЕНЩИН НЕ БИЛ ДО СЕМНАД-
ЦАТИ ЛЕТ 187

- Я из дела ушел, из такого хорошего дела... 36, 179
- Я К ВАМ ПИШУ 7
- Я к вам пишу, мои корреспонденты... 115
- Я! Клянусь! Больше... 200
- Я любил и женщин и проказы... 187, 384, 385
- Я милого узнаю по походке... 352
- Я НЕ ЛЮБЛЮ 15, 48, 62
- Я не спел Вам в кино... 228
- Я НЕ УСПЕЛ 27
- Я НЕСЛА СВОЮ БЕДУ 208
- Я никогда не верил в миражи... 160
- Я первый смерил жизнь обратным счетом... 127, 232
- Я самый непьющий из всех мужиков... 406
- Я старый сказочник, я много сказов знаю... 40
- Я страшно скучаю, я просто без сил... 310
- ЯМЩИК 136
- ЯК-ИСТРЕБИТЕЛЬ 120
- ЯРМАРКА 280, 298, 301-308

Information Nr. 15

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Band 84

Russkija narodnyja kartinki. Sobral i opisal D. Rovinskij. SPb. 1881. Teilnachdruck von W. Koschmal. 1989, 302 S., DM 70.-

ISBN 3-87690-431-5

Band 85

P.V. Vladimirov
Doktor Francisk Skorina. Ego perevody, pečatnyja izdanija i jazyk. SPb. 1888. 1989, 351 S., DM 88.-

ISBN 3-87690-432-3

Band 89

Irina Dergačeva
Stanovlenie povestvovatel'nych načal v drevnerusskoj literature XV-XVII vekov (na mat. sinodika). 1990, 207 S., DM 54.-

ISBN 3-87690-438-2

Band 90

Capucine Carrier
Trediakovskij und die "Argenida". Ein Vorbild, das keines wurde. 1991, 330 S., DM 70.-

ISBN 3-87690-500-1

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

Information Nr. 14

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Supplementband 29
Das Wortspiel und
seine Übersetzung
in slavische Spra-
chen. 1990, 256 S.,
DM 64.-

ISBN 3-87690-437-4
(hard-cover)

von Ulrike Timko-
vić

Supplementband 30
Die Entwicklung
analytischer Kon-
struktionen in der
russ. Fachsprache
der Mathematik
seit dem 18. Jh.
1990, 339 S.,
DM 98.-

ISBN 3-87690-472-2
(hard cover)

von Karen Reitz

Supplementband 31
Studia phraseolo-
gica et alia. Fest-
schrift für Josip
Matešić zum 65.
Geburtstag. 1992,
561 S., DM 130.-

ISBN 3-87690-520-6
(hard cover)

Herausg. von W.
Eismann u. J. Pe-
termann

Supplementband 32
Das lyrische Werk
von Tadeusz Peiper.
Analyse und Konkordanzwörterbuch.
1992, 579 S.,
DM 110.-

ISBN 3-87690-521-4
(hard cover)

von Michael Flei-
scher

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

SPECIMINA PHILOLOGIAE SLAVICAE

Herausgegeben von
Olexa Horbatsch, Gerd Freidhof und Peter Kosta

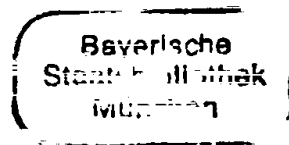
Band 79

F. Polikarpov

Leksikon trejazyčnyj
Dictionarium trilingue

Moskva 1704

Nachdruck und Einleitung
von
H. Keipert



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1988