

Ol'ga D. Antošina

Balladen, Narren und Gitarren: komische Sujetlieder von W. Biermann und V. Vysockij

Die deutsche Identifikationsfigur des Genres „Gitarrenlyrik“ (in Russland hat sich historisch die Bezeichnung „Autorenlied“ durchgesetzt), Wolf Biermann, ist ebenso wie Vladimir Vysockij in Russland zu einem Teil der modernen literarischen Klassik geworden – Grund genug für eine Gegenüberstellung (vgl. Antoschina 2007: 301-311). Beide wurden in der deutschen Literaturwissenschaft bereits verglichen. So ist K. Lebedewa der Ansicht, dass Wolf Biermann von der Gitarrenlyrik Okudžavas und Vysockijs beeinflusst wurde und sich in seinem Schaffen diese Einflüsse aneignete, u.a. indem er einige ihrer Lieder ins Deutsche übertrug (Lebedewa 1992: 134). Das Verstehen des sowjetrussischen Autorenlies in der DDR begünstigte eine ähnliche gesellschaftliche Situation:

In der DDR wuchsen die jungen Intellektuellen der 60er und 70er Jahre, die in einer ähnlichen gesellschaftlichen Situation lebten wie die sowjetische Intelligenz, mit den Liedern Bulat Okudschawas auf, spürten stärker als Hörer im Westen die Existentialität dieser Lieder, denen sie oft in Nachdichtungen von Wolf Biermann oder Sarah Kirsch [...] zum ersten Mal beegneten. (Lebedewa 2000: 198)

Zwischen Vysockij und Biermann lassen sich zahlreiche Parallelen ziehen. Sie sind fast Altersgenossen: Biermann wurde im Jahr 1936, Vysockij im Jahr 1938 geboren. Biermann versteht das Autorenlied ebenso wie die russischen Liedermacher seit Okudžava als eine Form der Lyrik. Biermann und Vysockij haben ungefähr zur selben Zeit damit begonnen, Gedichte zur Gitarre vorzutragen: zu Beginn der Sechzigerjahre. Beide wurden rasch populär durch den „Magnitidat“ – hausgemachte Tonbandaufnahmen mit typischem Straßenbahngeräusch – und konnten so ihre Texte ohne Zensurgenehmigung verbreiten. Beide schrieben politische Lyrik und erhielten hierfür keinerlei Dank vom Staat. Beiden diente ihre immense Popularität als Schutzrolle gegenüber dem staatlichen Verfolgungsapparat. Beide wurden von den Intellektuellen, von den zeitgenössischen „professionellen“ Poeten und von den Literaturkritikern im Grunde nicht hoch geschätzt. Vysockij dichtete hierzu:

И мне давали добрые советы,
Чуть свысока похлопав по плечу,
Мои друзья – известные поэты:
Не стоит рифмовать „кричу – торчу“.
(Vysockij 1979)

Und gaben mir wohlwollende Ratschläge,
Mir auf die Schulter klopfend mit
Gewicht,
Die Freunde – renommierte Buchpoeten:
„Gedeihen – schreien“¹ reime lieber nicht.
(übersetzt von der Verf.)

¹ Vysockij verwendet „кричу – торчу“ als Beispiel für einen faden Verb-Verb-Reim.

Erst nachdem beide Liedermacher zu wahren „Volksdichtern“ und Klassikern geworden waren, wurde die Bezeichnung „Poet“ für sie selbstverständlich. Beide brachten Theatererfahrung mit. Biermann arbeitete zwei Jahre lang als Regieassistent an Bertolt Brechts Theater, dem „Berliner Ensemble“. Später gründete er im Berliner Bezirk Prenzlauer Berg das „b.a.t.“-Theater. Dieses wurde bald geschlossen – vor der Premiere des von der Zensur abgelehnten Stückes von Biermann *Berliner Brautgang*. Vysockij war sein ganzes Arbeitsleben als Akteur am Taganka-Theater tätig gewesen und übernahm zahlreiche Theater- sowie einige Filmrollen. Das Taganka-Theater war in den Sechzigern ein ästhetisch alternatives Theater, und die „Alternative“ verweist direkt auf Brechts Ästhetik. Vysockij spielte in der Aufführung *Der gute Mensch von Sezuan* (1964) und *Galileo* (1966). Dabei wurde die Rolle des Galileo speziell auf Vysockij zugeschnitten.

Es ist eine relativ neue Frage, über die man sich heute in der russischen Literaturwissenschaft streitet, ob es eine direkt nachweisbare „Brechtsche Spur“ bei Vysockij gibt (siehe dazu Sviridov 2001 und Tomenčuk 2012). In jedem Fall steht fest, dass Vysockij selbst Parallelen zwischen dem eigenen Schaffen und Brecht sah. So äußerte er in einem Interview 1978: „Das waren gereimte Gedanken von Brecht [...] Und es schien mir, dass es mir irgendwie ... dass es eine bestimmte Parallele dazu gab, was ich damals machte.“ (vgl. Sviridov 2001)

Sowohl für Biermann als auch für Vysockij war die Theatererfahrung in der Ästhetik von Bertolt Brecht ein wichtiger Faktor beim artistischen Vortragen eigener Lieder. Für Biermanns Konzerte ist eine innere Dramatik charakteristisch. Seine Lieder sind oft „Minidramen“, und der Interpret übernimmt darin mindestens eine Rolle. – So war es auch in Vysockijs Konzerten; die Rollenmultiplizität, die Polyphonie Vysockijs ist kaum zu übertreffen. Denken wir etwa an seinen *Dialog u televizora* (textnahe Übertragung ins Deutsche findet sich in Borowsky 2000: 50). Für beide Liedermacher ist eine äußerst ausdrucksstarke, dramatisch überspannte Vortragsweise typisch. Beide bevorzugten die Form der Ballade, zu der auch Brecht oft gegriffen hatte, als ein gemischtes Genre, das die lyrischen, epischen und dramatischen Eigenschaften in sich vereint. Beide liebten Heiterkeit und ironische Distanz. Beide waren im Konflikt mit der Macht, beide konnten einen Blick durch den „Eisernen Vorhang“ werfen: Biermann dank seiner Mutter in Hamburg, Vysockij dank seiner in Frankreich lebenden Frau Marina Vladi.

Am populärsten waren beide Poeten in den Siebzigerjahren. Biermann erreichte die damalige Popularität nie wieder, weil die politische Grundlage nach seiner Ausbürgerung und noch mehr nach der „Wende“ dafür nicht mehr günstig war. In Vysockijs Fall transformierte sich die Popularität nach seinem Tod in einen ganzen Zweig der russischen Literaturwissenschaft, genannt „Vysockijkunde“ [Vysocko-vedenije].

Im Folgenden werden zwei Sujetlieder, *Die Füße der Partei* (1965) von Wolf Biermann und *Жил-был добрый дурачина-простофиля* [„Es war einmal ein gutherz'ger Narr, ein Dummkopf“] (1968) von Vladimir Vysockij, sowie die Art und Weise ihres Vortragens durch die Autoren verglichen. Außerdem werden poe-

tische Übersetzungen, die sich zur Originalmusik singen lassen, entsprechend ins Russische und ins Deutsche übertragen.

Die Füße der Partei (1965)
W. Biermann

Es war einmal ein Mann
der trat mit seinem Fuß
mit seinem nackten Fuß
in einen Scheißhaufen.

Er ekelte sich sehr
vor seinem einen Fuß
er wollte mit diesem Fuß
kein Stück mehr weiter gehn.

Und Wasser war nicht da
zu waschen seinen Fuß
für seinen einen Fuß
war auch kein Wasser da.

Da nahm der Mann sein Beil
und hackte ab den Fuß
den Fuß hackte er ab
in Eil mit seinem Beil.

Die Eile war zu groß
er hat den saubern Fuß
er hat den falschen Fuß
in Eile abgehackt.

Da kriegte er die Wut
und faßte den Entschluß
auch noch den andern Fuß
zu hacken mit dem Beil.

Die Füße lagen da
die Füße wurden kalt
davor saß kreideweiß
der Mann auf seinem Steiß.

Es hackte die Partei
sich ab so manchen Fuß
so manchen guten Fuß
abhackte die Partei.

Jedoch im Unterschied
zu jenem obigen Mann
wächst der Partei manchmal
der Fuß auch Wieder an.

Ноги партии (1965)
В. Бирман, (übers. v. der Verf.)

Жил-был один простак
Он вляпался ногой
Своей нагой ногой
Он вляпался в говно.

Ему мешала вонь
его одной ноги
так что не мог ногой
ни шагу он ступить.

И не было воды
умыть свою ногу
для этой вот ноги
воды-то не нашлось.

Тут взял простак топор
и отрубил ногу
он отрубил ногу
скорее топором.

Но в спешке отрубил
он чистую ногу
свою не ту ногу
он в спешке отрубил.

Он в ярости большой
решение принял
и прочую ногу
оттяпать топором.

Лежали две ноги
и стыли две ноги
пред ними бел как мел
простак на ...опу сел.

Вот так и партия
оттяпала ногу
при этом не одну
хорошую ногу.

Однако иногда –
не как у простака –
у партии растет
новая нога.

*Жил-был добрый дурачина-
простофиля.
В. Высоцкий*

Жил-был добрый дурачина-
простофиля.
Куда только его черти не носили!
И однажды, как назло,
повезло –
И совсем в чужое царство занесло.

Слёзы градом – так и надо
простофилю:
Не усаживайся задом
на кобыле.
Ду-ра-чи-на!

Посреди большого поля – глядь – три
стула,
Дурачину в область печени кольнуло.
Сверху – надпись: «Для гостей»,
«Для князей»,
А на третьем – «Стул для царских кро-
вей».

Вот на первый стул уселся
простофиля,
Потому что он от горя
обессилел,
Ду-ра-чи-на!

Только к стулу примостился дурачина –
Сразу слуги принесли хмельные вина,
Дурачина ощутил
много сил –
Элегантно ел, кутил и шутил.

Ощувив себя в такой
бурной силе,
Влез на стул для князей
простофиля.
Ду-ра-чи-на!

*Es war einmal ein gutherz'ger Narr, ein
Dummkopf
V. Vysocki (übers. von der Verf.)*

Es war einmal ein gutherz'ger Narr, ein
Dummkopf
Wo und was hat er getrieben, weiß der
Teufel!
Aber einmal, wie zum Ärger,
hatte er Schwein –
Und geriet in ein ganz fremdes Terrain.

Tränen fingen an zu ringen
bei dem Guten:
Man steigt nicht von hinten auf
eine Stute.
Dum-mer Bur-sche!

Sieht er: mitten in dem Felde steh'n drei
Stühle
Rasch dem Narren wurde dunkel im Ge-
fühle
Erster Stuhl war für den „Gast“,
„Fürst mit Schloss“
Und der dritte – für den „Zarenspross“.

Auf den ersten Stuhl setzt sich der
Narr, der Dumme
Weil er vor Verzweiflung mut- und
kraftlos wurde,
Dum-mer Bur-sche!

Eh er saß auf diesem Stuhle eine Weile
Wurden schnellstens eingeschenkt kostba-
re Weine,
Dummkopf spürte in der Tat
große Kraft –
Aß und trank und scherzte er elegant.

Spürte er in seiner Brust
große Brunst,
Nahm den Stuhl ein für den Fürst'
zu eigner Gunst.
Dum-mer Bur-sche!

¹ Herzlicher Dank für das Gegenlesen geht an Alexandra Tretakov, Slavistikstudentin an der Universität Trier.

И сейчас же бывший добрый дурачина

Ощутил, что он ответственный мужчи-
на,

Стал советы отдавать,
крикнул рать

И почти уже решил воевать.

Ощутив себя в такой
буйной силе,
Взлез на стул для королей
простофиля.
Ду-ра-чи-на!

Сразу руки потянулись к печати,
Сразу топтать стал ногами и кричати:
«Будь ты князь, будь ты хоть
сам Господь –
Вот возьму и прикажу запороть!»

Если б люди в сей момент
рядом были –
Не сказали б комплимент
простофиле,
Ду-ра-чи-не!

Но был добрый этот самый простофи-
ля –
Захотел издать Указ про изобилье...
Только стул подобных дел
не терпел:
Как тряхнёт – и, ясно, тот не усидел...

И очнулся добрый малый
простофиля
У себя на сеновале,
в чём родили.
Ду-ра-чи-на!

(Vysockij 1968)

Und sofort sich ehemals guter Narr ver-
dross

Fühlte sich als sehr verantwortlich und
groß

Gab Ratschläge voller Hast,
ausgerast

Hat einmal beinahe Krieg veranlasst.

Spürte er in seiner Brust
große Brunst,
Nahm den Stuhl ein für den Zaren
zu eigner Gunst.
Dum-mer Bur-sche!

Prompt die Presse wurde ihm überflüssig,
Fing er an zu schrei'n und trampeln mit
den Füßen:
„Sei es Knäse, sei es Gott,
ich kann erlassen –
Auch den Gott kann ich zu Tod prügeln
lassen!“

Stünden Leute im Moment
gleich daneben –
Gäbe es kein Kompliment
des Faktes wegen,
Dum-mer Bur-sche!

Jedoch war der Dummkopf wahrlich gut
im Herzen –
Wollte Reichtum für die Leute ohne
Scherze...
Nur der Stuhl fand solche Taten
ganz missraten:
Gab 'nen Ruck, – und ist der Narr in Sturz
geraten...

Zu sich kam der gute Bursche
Einfaltspinsel
Auf dem Heu wie am ersten Tag
splitternackt,
Dum-mer Bur-sche!

Beide Lieder weisen, wie auch ihre Autoren, einige Gemeinsamkeiten auf. Die Grundlage bildet jeweils ein Vorfall, eine Anekdote, ein Skandal.

In Vysockijs Lied wird ein Dummkopf dargestellt, der durch Zufall und durch eigene Einfalt – weil er sich auf einen fremden Stuhl setzt – zum Zaren wird. Alles verläuft zunächst gut: Er isst, trinkt und scherzt „elegant“. Dann verursacht er beinahe einen Krieg und möchte die Presse zu Tode prügeln lassen. Doch ausgerechnet eine gute Tat wird ihm letztlich zum Verhängnis. Das Lied stellt eine traditionelle russische Folklorefigur, den „Iwan-Durak“, dar. In russischen Volksmärchen ist Iwan-Durak ein gutherziger Bursche. Seine Haupteigenschaft ist Naivität, und seine Streiche spielt er nicht aus böser Absicht, sondern aus Einfältigkeit. Am Ende siegt er stets ohne Anstrengungen und ist allen Klugen überlegen. Oft wird er sogar zum Zaren. Vysockij stuft diese Märchenfigur herab und nimmt dem Dummkopf seinen Gewinn, den er in den Märchen behalten darf: Der Dummkopf kehrt am Ende dorthin zurück, wo er begonnen hat: „Auf dem Heu wie am ersten Tag / splitternackt“. Vysockijs Zeitgenossen war klar, dass der Dummkopf in diesem Lied die Verkörperung von Chruščëv ist. Abschnitte seiner Biographie werden unzweideutig erzählt: seine Herkunft aus der niedrigsten Bauernschicht, vom „Heu“ in der Ukraine (aus dem „fremden Terrain“); eine langwierige Parteikarriere an vielen entlegenen Orten der Sowjetunion („Wo und was hat er getrieben, weiß der Teufel!“); seine für alle unerwartete und als provisorisch empfundene Ernennung zum ersten Vorsitzenden, dann zum Staatsführer (Er setzte sich nur zufällig auf die fremden Stühle); eine Anspielung auf die Kubakrise im Oktober 1962, als fast der Dritte Weltkrieg ausgelöst wurde („ausgerast / Hat einmal beinahe Krieg veranlasst“.); die Zügelung der infolge des „Tauwetters“ zu übermütig gewordenen Presse; und die „gute“ Tat – der wahrlich dumme, obwohl „gutherzige“ Versuch, dem sowjetischen Land durch die Kultivierung von Mais zu Reichtum und Überfluss zu verhelfen (wozu ein entsprechender Erlass herausgegeben wurde, nach welchem Mais überall in der Sowjetunion, sogar in Klimazonen, in denen er nicht wachsen kann, angebaut werden sollte). Am Ende folgte dann seine Absetzung durch die „Apparatschiks“ – durch Brežnev und seine Gruppe (der Stuhl „Gab ’nen Ruck, – und ist der Narr in Sturz geraten...“).

Der Rollenheld von Biermanns Ballade ist zudem komisch-verschroben, ja einfältig. Er trat mit einem Fuß „in einen Scheiß“ und wollte sich als Lösung den Fuß mit einer Axt abhacken. Er war jedoch so dumm, dass er sich zunächst den falschen, den sauberen Fuß abhackte, und erst danach, in Wut, auch noch den schmutzigen. Am Ende des Liedes wird die Partei als dieser Narr entlarvt, und als ungerecht abgehackter sauberer Fuß ist natürlich in erster Linie Wolf Biermann selbst (wie auch andere kritische Intellektuelle der DDR) gemeint. Biermann steht immer autobiographisch hinter seinen Gedichten. Als Sohn eines 1943 in Auschwitz erschossenen Kommunisten entschied er sich für die DDR als Wahlheimat – und er kritisierte sie bis zum Ende aus der Position eines „richtigen“ Kommunisten heraus. Obwohl er „drüben“ immer eine zweite Heimat hatte, war die Entscheidung für ein Leben in der DDR seine politische Position. Vysockij sang: „Ich habe *zum*

Glück keine Wahl“ (Vysockij 1979, Hervorhebung von der Verf.) [„Мне выбора, по счастью, не дано“]. Er vertrat öffentlich überhaupt keine parteipolitischen Positionen.

Beide Lieder werden zu Erzählungen mit dazugehörigen Attributen: Schürzung, Entwicklung der Handlung, Kulmination und der „komische“ Schluss. In einer lyrischen Weise wird eigentlich episch-dramatisches Material verarbeitet. Dieser Typ der Balladengeschichte bzw. Balladenminiatur ist den Zeitgenossen in Deutschland aus dem Schaffen von W. Biermann, und in Russland aus dem Schaffen von V. Vysockij bekannt. Beide setzen in ihren Liedern gern verschiedene Masken auf und vertonen sie darstellerisch mit verschiedenen Stimmen. Viele dieser Balladen sind jedoch in der Subjektivität und Kraft der Gemütsbewegungen des Autors zutiefst lyrisch.

D. Kurilov unterteilt solche Alltags- bzw. Sujetballaden im russischen Autorenlied sowjetischer Epoche in „ernste“ und „komische“ (Kurilov 1999). In seiner Untersuchung stellt er fest, dass ernste Balladen zum Lyrischen neigen, weil die Handlung darin von der Reflexion und den Gefühlen des Autors dominiert wird. Umgekehrt gilt der Sachverhalt: Je komischer die Ballade ist, desto stärker ist der epische Grundton, desto komplizierter ist die Handlung und desto offensichtlicher ist die Rollenfunktion des Helden. Das Komische fungiert also als Mittel der Episierung, aus dem Komischen speist sich die Sujetdynamik. Das Komische im Werk dieser Autoren ist wesentlich weniger erforscht als das Ernsthafte in den Balladen. Gleichzeitig liegt gerade in den komischen Balladen die literarische Neuerung der russischen Barden der Sechziger im Unterschied zu den „professionellen“ Dichtern dieser Zeit. Eine zentrale Rolle spielt dabei das Lachen oder nach Bachtin (hier und weiter vgl. Bachtin 1990), die Lachkultur.

Die theoretischen Forschungsergebnisse zum sowjetrussischen Autorenlied können auf das Schaffen von Wolf Biermann fruchtbar übertragen werden. Der literarische Karneval wurde sowohl in der Sowjetunion der „Tauwetterperiode“ als auch in der DDR allgegenwärtig. Ähnliche soziokulturelle Situation rief die gleiche Dichotomie, die Opposition des „Oberen“ und des „Unteren“ ins Leben, als „oben“ ein Leitartikel aus der *Pravda* bzw. dem *Neuen Deutschland* lag und „unten“ – eine Zote über den ersten Vorsitzenden.

Im Alltag fand die „Karnevalisierung“ im Phänomen der Tischgesellschaften als Existenzform engerer Freundes- und Gleichgesinntenkreise ihren Ausdruck. In diesen Tischgesellschaften befreite sich der Mensch – wie ein mittelalterlicher Mensch im Karneval – vom Druck der Staatsordnung und von der „offiziellen“ Wahrheit. Ebenso wie beim mittelalterlichen Karneval herrschte dort eine besondere Form freier familiärer Kommunikation. Es entstand eine parallele Welt. Auf diesen Karnevalsinseln, die zum offiziellen gesellschaftlichen Leben komplizierte Verbindungen hatten, erklang das Autorenlied in den Sechzigerjahren. Folgende Eigenschaften des Karnevalslachens waren den Sechzigerjahren nach Bachtin eigen: 1) allgemeine Volkstümlichkeit; 2) Universalität (das Lachen über alle und

über alles); 3) Ambivalenz (Verbindung von Spott und Satire mit Heiterkeit und Jubel).

Die klassischen sowjetischen Poeten der Tauwetterperiode, wie beispielsweise Evtušenko, Voznesenskij, Roždestvenskij und Achmadulina, waren in ihrem pathetischen gesellschaftlichen Drang sehr ernst. Eine tatsächlich karnevalistische Tradition übernahm das Autorenlied. Als Erscheinung des literarischen Prozesses betrachtet, glichen die komischen Balladen von Vysockij (und von Galič) die lyrisch-pathetische, monophone Sechzigerpoesie aus und bereicherten sie durch die Lachkunst. Ebenso schufen Biermanns komische Sujetballaden im Lachen eine zweite Realität, die dem offiziellen Leben oppositionell war. Biermann gelang es außerdem in den Sechzigerjahren auch in der Bundesrepublik nach der restaurativen Kulturpolitik der Nachkriegszeit, das politische Liedgut neu zu etablieren.

Eine zentrale Rolle in den beiden hier betrachteten Liedtexten spielen Personen, die man in der völkischen Lachkultur als „Narren“ bezeichnet. Nach Bachtin sind die Narren:

Träger einer besonderen Lebensform, einer realen und idealen gleichzeitig: Sie befinden sich an der Grenze zwischen Kunst und Leben. Närrische Dummheit entpuppt sich als inoffizielle Weisheit, welche die Staatswahrheit entlarvt. Laut Bachtins Klassifikation übt der Narr drei „Lachfunktionen“ aus: 1) der Narr wird ausgelacht; 2) er selbst lacht auch; 3) der Narr ist ein Mittel für das Auslachen der umgebenden Wirklichkeit – ein Spiegel, in dem sich närrische, dumme Züge dieser Wirklichkeit widerspiegeln. [...]

Eine Narrenfunktion übernimmt auch der Autor und Interpret des Autorenliedes, wenn er den Text schreibt, und besonders, wenn er ans Mikrofon geht. (Kurilov 1999)

Vysockij und Biermann lachen ähnlich: Sie kritisieren das System auf heitere Weise. Das System wird in beiden Liedern verharmlost, als lächerlich dargestellt und durch das Lachen besiegt. Dabei spricht kein lyrisches Ich. Das Subjekt in Vysokij's Text ist explizit nicht vorhanden, bei Biermann lässt es sich am Ende hinter der komisch-metaphorischen Maske eines zu Unrecht abgehackten Fußes erraten. Beide Poeten mischen sich unters Volk, lösen sich in der Menge auf, lernen ihre Sprache. Die beiden Liedtexte beginnen sogar mit derselben folkloristischen Phrase „Es war einmal...“. Der folkloristische Ton wird bei Vysockij durch das Versmaß unterstützt: Der sechshebige Trochäus ohne Zäsur kommt häufig in den russischen Volksliedern vor.

Die „niedrige“ volkstümliche Sprache und den Gaunerjargon verwenden die Liedermacher in der gleichen Funktion als Ablehnung gesellschaftlicher Normen und offizieller Sprachschablonen. Beide brechen sprachliche Tabus, welche eine Diktatur als freiheitseinschränkende Normen des Lebens ganz bewusst hütet. Beide Poeten erschließen mit ihrem „lebendigen Schmutz des niederen Jargons“ (Biermann 1997: 47), mit ihrer Vulgärsprache und Derbheit auch ein neuartiges ästhetisches Feld der Lyrik. Die Fragen der Ästhetik unterlagen sowohl in der DDR als auch in der Sowjetunion der Zensur und wirkten politisch. So sagte ein „hoher

Kulturfunktionär“ 1965 in Ostberlin auf dem 11. Plenum des ZK nach der Ankunft von Biermanns über dessen Ballade: „Goethe schrieb: Edel sei der Mensch, hilfreich und gut. Biermann schreibt: Es war einmal ein Mann, der trat in einen Scheißhaufen“. Und dann, wie es Biermann nacherzählt, „bewies er daran, dass ich selber ein Stück Scheiße bin [...]. Dann wurde ich 12 Jahre verboten bis zur Ausbürgerung in Köln.“ (Leister 2011).

Als eine Entsprechung in der westeuropäischen Lyrik für diese „spezifische Verbindung von Jargon und Literatur“ nennt K. Lebedewa die Dichtung des französischen Barden François Villon. Für Wolf Biermann ist François Villon ein direktes literarisches Vorbild. So hielt er in einem lyrischen Pamphlet über Rilke, dem Dichter „hoher Lyrik“ Villons Vorbild entgegen: „Ein echter Dichter, Franz Villon / War anders arm, ein Menschentier, ein Bürgerschreck / Der teilte aus!“ (vgl. Witt 2000: 160).

Vor allem aber fühlt sich Wolf Biermann als politischer Liedersänger dem Schaffen Brechts verpflichtet. Auch Brecht komponierte eigene Melodien zu seinen Liedern und sang selbst. Biermann knüpft an die „Songs“ des frühen Brechts an. Noch während seiner Studienzeit konnte Biermann Kontakt zum Komponisten Hanns Eisler, von dem die weltberühmten Vertonungen zu Brechts Stücken stammen, herstellen. Man spricht vom sogenannten „Brecht-Eisler-Stil“, bei dem die Musik zu einem Teil des Textes wird, ihm widerspricht und damit eine dialektische Spannung zwischen Text und Musik aufbaut. Auf dieser Spannung zwischen Text und Musik baute das dramatische Verfremdungsprinzip Brechts auf. Dies war eine Voraussetzung für das Mitdenken der Zuschauer. Die von Brecht ausgearbeiteten Prinzipien der Paradoxie und des Lakonismus sowie sein dramatisches Prinzip der Verfremdung sind ebenfalls in Biermanns Verwendung von Musikbegleitung eingegangen. Auch in Biermanns Liedern existiert eine Spannung zwischen Text und Musik, „ein Verhältnis von selbständiger Rede und Widerrede“ (vgl. Lermen / Loewen 1987: 344). Mit dieser Technik kann der Dichter laut Biermann „den Text gegen den Strich bürsten, Haltungen mit Hilfe der Musik vorzeigen, die der Text nur als latente Möglichkeit hat“ (vgl. Witt 2000: 162). Die Musik darf dabei keinesfalls als Stütze oder gar Kompensation literarisch mangelhafter Gedichte missverstanden werden, oder mit Biermanns Worten: „Wenn der Text selber keine Substanz hat, läuft die Musik durch ihn durch, er hält dem Widerspruch nicht stand“ (ebd.).

Der Verfasserin dieses Beitrags sind für heute keine Arbeiten bekannt, die musiktheoretisch die Musikbegleitung bei Biermann und bei Vysockij vergleichen würden. Trotzdem lassen manche Beobachtungen zu Vysockijs Musik in den Arbeiten, die sein Werk als synkretische Kunst aufzufassen versuchen, über die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Liedermachern auch in dieser Hinsicht schließen. Die Musik bei V. Vysockij ist nämlich auch nicht rein angewandten Charakters (vgl. Šilina 2014). Sehr wichtig sind in seinen Liedern das Zusammenspiel und der Kampf zwischen dem metrischen Schema des Textes und dem rhythmischen Schema der Musik, die oft absichtlich nicht zusammenfallen. Das Lied klingt da-

durch nicht gleichmäßig und monoton, sondern bewegt und erweckt ständig die Aufmerksamkeit der Zuhörer. Vysockij sagte, er schreibe seine Lieder „nicht für diejenigen, die sich gerade entspannen oder kauen“ (Vysockij 78). Dagegen hat er den Rhythmus seiner Texte mit verschiedenen Ungleichmäßigkeiten und unerwarteten Effekten im Hinblick auf Musikrhythmus, Tempo, Intonation und Aussprache gestört. Diese Technik ist mit der Technik Biermanns, „den Text gegen den Strich [zu] bürsten“, vergleichbar. Und sie erinnert an die Zielsetzungen Brechts, als er 1938 seine „reimlose Lyrik mit *unregelmäßigen* Rhythmen“ (Hervorhebung von der Verf.) theoretisch begründete. Brecht hielt es für wichtig, die monotone Gleichmäßigkeit der dichterischen Sprache durch unregelmäßige Rhythmen unterbrechen zu müssen, denn „regelmäßige Rhythmen mit ihrem gleichmäßigen Fall hacken sich [...] nicht genügend ein“ (Brecht 1993: 364), was das Mitdenken bei der Wahrnehmung und die Kommunikation stört. Das Dichterwort erfasste Brecht als gesellschaftlichen Akt, und für seine sozialen Zielsetzungen war die kommunikative Funktion von entscheidender Bedeutung.

Eine sehr hohe Kommunikationsfähigkeit ist auch ein Hauptmerkmal von Biermanns Werken. Seine Texte sind einfach gehalten und kommen damit der konkreten Lebenswirklichkeit nahe. Die Sprache ist derb-bildhaft, aber dabei nicht kitschig. Biermanns Fähigkeit, sich klar zu artikulieren, macht eine Interpretation durch Dritte fast überflüssig. Für Vysockijs Werke ist allgemein – vor allem aber seinen ernstesten lyrischen Liedern² – eine etwas artistischere Sprechweise typisch, eine etwas angehobene, romantisierende Metaphorik. Diese Differenz könnte zum Teil in den nationalen Traditionen der Dichtersprache in Deutschland und in Russland begründet sein. In der deutschen Nachkriegslyrik war im Osten wie im Westen eine weitgehende Entmetaphorisierung und Ernüchterung der Sprechweise unverkennbar mit der Sprachskepsis verbunden. Für die russische Lyrik blieb dagegen die Beschwörung der Kraft des poetischen Bildes und des metaphorischen Sprechens typisch (siehe dazu Antoschina 2007: 254–272).

Beide hier betrachteten Lieder sind zum Selbstvortrag von der Bühne konzipiert. Die Darstellung durch den Autor ist dabei von enormer Bedeutung. In Erinnerung bleibt Biermann vor allem damit, wie er eine Pause vor dem „Fuß“ macht, und dann das „F“ mit einem Flop fast ausspuckt, die Intonation schießt dabei nach oben. Da der „Fuß“ fast in jeder Zeile vorkommt, hat das Ganze großen Unterhaltungswert. Vysockij machte Pausen vor den letzten Zeilensilben, was mit dem Rhythmus der Musik nicht zusammenfiel, und man hat das Gefühl, die Wortendung erfolge immer zu spät, und dann sang er die Endungen überbetont und vulgär: „Жил-был добрый дурачина-простофи - ля. / Куда только его черти не носили - ля!“

Die Besonderheiten der Autorenvorträge sind zu den Markenzeichen dieser Lieder geworden. Entweder kopierten andere Interpreten die Manier des Autors

²S. in: Borowsky 2000, folgende Gedichte der „lyrisch-romantischen“ Richtung: Die Wolfsjagd, Das Rennen des Passgängers, Die Erschießung des Echos in den Bergen, Von unten Eis und von oben, u.v.a.

oder das Lied verblasste und hinterließ keinen einschlägigen Eindruck. Die ergänzenden Elemente – Mimik, Stimme bzw. Stimmen in Teilrollen, Intonation, Musik, Besonderheiten der Aussprache – werden also zu unabdingbaren Teilen des Textes. Das schauspielerische Talent der beiden Liedermacher und ihre Lust auf die Selbstdarstellung sind ohne Zweifel sehr wichtig für ihr Schaffen und mitverantwortlich für ihre riesige Popularität.

Die Konzerte und Platten von Biermann und von Vysockij besitzen eine innere Dramatik. Eine große Rolle spielt die Auswahl der Lieder und die Reihenfolge ihres Vortragens. Insbesondere an jenen Stellen, an denen eine größtmögliche Spannung aufgebaut wird, wo nach Biermann „der Schmerz zu groß wird“ (zitiert nach Lermen / Loewen 1987: 352), unterbricht der Autor oftmals seinen Gesang – beispielsweise durch einen im Gegensatz zum Text stehenden spöttischen Kommentar oder eine kleine Geschichte. „Ich sitze nicht gern wie mein eigener Plattenspieler auf der Bühne“ (Biermann 2002: 3), ironisiert Biermann und schafft über das Mittel der Interruption eine ungeheure, geradezu fassbare innere Dramatik eines jeden einzelnen Liedes und Konzerts. Auch Vysockij ließ „heitere und scherzhafte“ und „traurige und ernsthafte“ (Vysockij 78) Lieder immer aufeinander folgen. Auch er unterbrach und kommentierte seine Konzerte. Dies sind Griffe, die in Brechts Stücken für den Verfremdungseffekt und am Taganka-Theater praktiziert wurden. Sowohl bei Biermann als auch bei Vysockij verbinden sich diese wohl rational kalkulierten Unterbrechungen mit höchster Emotionalität des Vortrags.

Kommentare, prägende Besonderheiten beim eigenen Vortragen auf der Bühne, Erweiterung des Textes auf seine ergänzenden Elemente – das sind typische Merkmale des Genres der Gitarren-Lyrik bzw. des Autorenliedes und ein Sonderfall der Einbeziehung dramatischer Momente in die Lyrik. Diese Besonderheiten sind es, die die beiden Dichter vom Gros ihrer Kollegen separieren mögen, so ungefähr wie Biermann „Alle Lieder“ und „Alle Gedichte“ in seinen Schriften getrennt hat.

Biermann erklärte seine Hinwendung zum Genre des Autorenliedes zweckorientiert (wie in Russland Galič): weil das Genre besonders politisch wirksam sei. Seinen Weg zum künstlerischen Tun beschrieb er 1969 folgendermaßen: „ich komme von den politischen Leidenschaften zur Kunst. Ich habe irgendwann entdeckt, dass das eine Form ist, in der ich mich sehr wirkungsvoll politisch betätigen kann“ (Hohler 1973: 14). Dies ist eine entscheidende Aussage bezüglich der eigenen Funktion und des eigenen Platzes als Künstler. Er ist nämlich ein intentionell politischer Künstler, der auf die Wirkung seiner Gedichte setzt. Am Anfang der dichterischen Karriere Biermanns hätte die marxistische Formel von der „Kunst als Waffe“ regelrecht zum Motto erhoben werden können. Heute, wo der Autor seinen „Kinderglauben“ an den Kommunismus verloren hat, bewegt ihn immer noch der Wille, „trotz alledem“ mit seinem Schaffen eine Wirkung zu erzielen. Dementsprechend ist für ihn die sogenannte „Gebrauchslyrik“ weder sinnlos noch antipoetisch, wenn auch nicht langlebig, wie es in seinem „Kleinen Lied von den bleibenden Werten“ heißt:

Und dies zersungene Lied
 Na was wird bleiben vom Lied?
 – daß es vergessen wurde (Biermann 2000: 125)

Durch diese Position unterscheidet sich Biermann deutlich von Vysockij. Im Gegensatz dazu definierte sich Vysockij als Liedermacher aufgrund seines Schauspieler-Berufs und seiner besonderen Leidenschaft und des Reizes, Autor und Interpret gleichzeitig zu sein. Die Hinwendung zu den in der Sowjetunion tabuisierten Themen war bei ihm Ausdruck eines elementaren und anarchischen Freiheitsdranges, welcher als „Schrei der Sechziger“ eine politische Bedeutung gewonnen hat. Man muss jedoch der Meinung von I. Nikitina voll beistimmen: „dass [Brecht] mit uns [Russen] zum ersten Mal mit der Stimme von Vysockij sprach – das war eine glückliche Gesetzmäßigkeit“ (Nikitina 2010). Den Brechtschen Appel: „Ändere die Welt. Sie braucht es.“ (vgl. ebd.) – hörten die Bürger der Sowjetunion und der DDR in den Texten und Stimmen von Vladimir Vysockij und Wolf Biermann gleichermaßen.

Literatur:

- Antoschina, Olga (2007): *Kritische Lyrik der DDR mit einem vergleichenden Ausblick auf Sowjetrussland*. Berlin / Bochum / London u.a.
- Bachtin, Michail (1990) [1965]: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekovja i Renessansa*. Moskau.
- Biermann, Wolf (1965): Die Füße der Partei. In: *Der Spiegel* 48, 1965; 69. Online im Internet: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46275098> [eingesehen am 06.07.2016].
- Biermann, Wolf (1997): *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen*. Köln.
- Biermann, Wolf (2000): *Liebepaare in politischer Landschaft. Gedichte und Lieder*. Stuttgart.
- Biermann, Wolf (2002): *Programmheft zum Konzert am 23. April 2002 in Osnabrück*.
- Borowsky, Kay / Lebedewa, Katja (Hrsg.) (2000) *Russische Liedermacher. Wysockij, Galitsch, Okudschawa*. Russisch/Deutsch. Stuttgart.
- Brecht, Bertolt (1993): *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 30 Bände. Bd. 22.1: Schriften 2. Berlin / Frankfurt a. M.
- Hohler, Franz (Hrsg.) (1973): *Fragen an andere*. Bern.

- Kurilov, Dmitrij (1999): *Avtorskaja pesnja kak žanr ruskoj poëzii sovetskoj èpochi (60-70-je gg.)*. Moskau. Online im Internet: <https://sites.google.com/a/bards.ru/kurilovdim/home/dissertacia> [eingesehen am 06.07.2016].
- Lebedewa, Katja (1992): *Komm Gitarre, mach mich frei! Russische Gitarrenlyrik in der Opposition. Mit Tonkassette*. Berlin.
- Lebedewa, Katja (2000): Nachwort. In: Borowsky, Kay / Lebedewa, Katja (Hrsg.) (2000) *Russische Liedermacher. Wysozkiĭ, Galitsch, Okudschawa*. Russisch/Deutsch. Stuttgart. 192-207.
- Leister, Wolf-Rüdiger (2011): *Im Gespräch: Biermann und die DDR*. NDR – Kultur. Online im Internet: <http://www.ndr.de/kultur/biermann106.html> [eingesehen am 06.07.2016].
- Lermen, Birgit / Loewen, Matthias (1987): *Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen. (UTB 1470)*. Paderborn / München / Wien u.a.
- Nikitina, Irina (2010): *Vysockij i Brecht. Dni pamjati velikogo russkogo aktëra, poëta, pevca*. Online im Internet: http://www.chgk.eu/MUOR/Materialy/Stat'i/Nikitina_Irina/Vysockij_i_Brext.pdf [eingesehen am 06.07.2016].
- Šilina, Ol'ga (2014): *Vladimir Vysockij i muzyka: „Ja izučil vse noty ot i do...“*. Online im Internet: <http://litresp.ru/chitat/ru/III/shilina-oljga/vladimir-vysockij-i-muzika-ya-izuchil-vse-noti-ot-i-do/6> [eingesehen am 06.07.2016].
- Sviridov, Stanislav V. (2001): Zong: Tri interpretacii tekstov Bertol'ta Brechta. In: Domanskij, Jurij V. (Hrsg.) (2001): *Vladimir Vysockij i russkij rok. (Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst; Priloženije)*. Tver'. 18-35. Online im Internet: <http://japson.ru/gold/books-r/vysozki/04.htm> [eingesehen am 06.07.2016].
- Tomenčuk, Ljubov' (2012): *Gde načinaetsja Vysockij (Vysockij i Brecht v interpretacii YZ)*. Online im Internet: <http://about-vv.dreamwidth.org/92591.html> [eingesehen am 06.07.2016].
- Vysockij, Vladimir [1968]: *Žil-był dobryj duračina-prostofilja*. Online im Internet: lib.ru/WYSOCKIJ/v68.txt [eingesehen am 06.07.2016].
- Vysockij, Vladimir [1978]: *Stenogramm eines Konzertes in Charkow Ende Mai 1978*. Online im Internet: http://v-vysotsky.com/stenogrammy/00_0610_stenogr.htm [eingesehen am 06.07.2016].
- Vysockij, Vladimir [1979]: *Moj čërnyj čelovek v kostjume serom*. Online im Internet: lib.ru/WYSOCKIJ/v79.txt [eingesehen am 06.07.2016].
- Witt, Hubert (2000): *Vita und Nachwort*. In: Wolf Biermann: *Liebespaare in politischer Landschaft. Gedichte und Lieder*. Stuttgart. 157-168.