



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Darstellung der Musik in den literarischen Werken
von Igor Džambazov und Viktor Paskov“

verfasst von / submitted by

Sandra Jakimovska, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	4
1. Einleitung	6
2. Theoretische Grundlagen	10
2. 1. Intermedialität	12
2. 2. Intermedialität von Musik und Literatur	15
2. 2. 1. Steven Paul Schers Typologie.....	16
2. 2. 1. 1. Musik und Literatur.....	18
2. 2. 1. 2. Literatur in Musik.....	18
2. 2. 1. 3. Musik in Literatur.....	19
2. 2. 2. Explizite und implizite Referenz vs. ‚telling‘ und ‚showing‘	21
2. 2. 2. 1. Telling	22
2. 2. 2. 2. Showing.....	23
3. Die Autoren und ihre Werke.....	28
3. 1. Igor Džambazov	28
3. 1. 1. Nackter Mann	29
3. 1. 2. Bekleideter Mann	30
3. 1. 3. Verstorbener Mann.....	30
3. 1. 4. Handbuch für Anti-Antialkoholiker	31
3. 1. 5. Geschichten aus Miauzedonien	32
3. 2. Viktor Paskov	34
3. 2. 1. Ballade für Georg Chenich.....	34
3. 2. 2. Deutschland, ein schmutziges Märchen	35
3. 2. 3. Autopsie einer Liebe	37

4. Darstellung der Musik	40
4. 1. Musikerfiguren	40
4. 1. 1. Die Würdigung musikalischer Persönlichkeiten	41
4. 1. 1. 1. Der Vater als Musiker	41
4. 1. 1. 2. Der Geigenbauer.....	45
4. 1. 2. Die Musikerfigur als Erzähler	48
4. 1. 2. 1. Die Krankheit	48
4. 1. 2. 2. Der Tod.....	52
4. 2. Musikwerke und Liedtextzitate	56
4. 2. 1. Musikalische Untermalung von Situationen	56
4. 2. 2. Personifizierung von Songtiteln	60
4. 2. 3. Wortspiele	60
4. 2. 4. Widerspiegeln der Handlung.....	62
4. 3. Musikalische Strukturen.....	66
4. 3. 1. Formale Imitation	66
4. 3. 2. Funktionale Imitation	68
4. 3. 2. 1. Das Intro	68
4. 3. 2. 2. Das Solo	69
4. 4. Der menschliche Körper als Instrument.....	72
4. 5. Tiere und Musik	74
4. 6. Die Selbstreferentialität als medienübergreifendes Phänomen	77
5. Fazit	84
Quellenverzeichnis.....	90
Abkürzungsverzeichnis.....	96
Abstract	98

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Intermedialität nach Werner Wolf	13
Abbildung 2: Intermediale Bezüge von Musik und Literatur nach Steven Paul Scher	17
Abbildung 3: Musikalisch-Literarische Intermedialität (eigene Graphik, in Anlehnung an Brown, Gier, Scher und Wolf)	26
Abbildung 4: Gol Čovek Cover (vorne).....	30
Abbildung 5: Gol Čovek Cover (hinten).....	30
Abbildung 6: Umren Čovek Cover (vorne).....	31
Abbildung 7: Umren Čovek Cover (gesamt)	31
Abbildung 8: Prikazni od Mjaukedonija Cover	33
Abbildung 9: Prikazni od Mjaukedonija - September Collage	33
Abbildung 10: Prikazni od Mjaukedonija - Dezember Collage.....	33
Abbildung 11: Ingres's Violin – Man Rey (1924)	72

DIE DARSTELLUNG DER MUSIK IN DEN LITERARISCHEN WERKEN VON IGOR DŽAMBAZOV UND VIKTOR PASKOV

1. Einleitung

Die Musik spielt in den literarischen Werken der südostslawischen Schriftsteller Igor Džambazov und Viktor Paskov eine ausschlaggebende Rolle. Beide Kunstschaffende begannen ihre Karrieren zunächst als Musiker und widmeten sich später der Kunst des Schreibens. Der Mazedonier Džambazov verbindet in seiner Vokalmusik Elemente des Rock, Pop und auch Blues und schreibt eigene Texte für seine Songs. Der Bulgare Paskov dagegen führte seine Musik ausschließlich instrumental aus.

Džambazov hat bisher sechs¹ Romane herausgebracht, die allesamt autobiographisch sind. Darunter befindet sich eine Trilogie, die sich aus den Werken *Nackter Mann* (orig. *Гол Човек*, 2005), *Bekleideter Mann* (orig. *Облечен Човек*, 2014) und *Verstorbener Mann* (orig. *Умрен Човек*, 2016) zusammensetzt. Des Weiteren veröffentlichte er die Romane *Geschichten aus Miauzedonien* (orig. *Приказни од Мјаукедонија*, 2013) sowie das *Handbuch für Anti-Antialkoholiker* (orig. *Прирачник за Анти Антиалкохоличари*, 2011).

Paskov brachte, neben einigen Kurzgeschichten und Gedichten, insgesamt drei Romane heraus: *Ballade für Georg Chenich* (orig. *Балада за Георг Хениг*, 1987), *Deutschland, ein schmutziges Märchen* (orig. *Германия – мръсна приказка*, 1992) und *Autopsie einer Liebe* (orig. *Аутопсия на една любов*, 2005).

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der Musik in der Literatur anhand der aufgezählten Romane zu analysieren. Hierfür werden zunächst im Kapitel *Theoretische Grundlagen* literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen zu dem Thema der Musik in der Literatur untersucht, die für die weitere Analyse der Romane erforderlich sind. Im anschließenden Kapitel werden *die Autoren und ihre Werke* vorgestellt, um diese im darauffolgenden Kapitel im Hinblick auf die unterschiedlichen Darstellungsweisen der Musik zu untersuchen. Innerhalb der ausgewählten Vergleichspunkte werden Beispiele aus den Romanen herangezogen und deren Einbettung in den Kontext

¹ Der Debütroman *Das bin Ich* (orig. *Тоа сум јас*, 1997) wurde kurz nach der Veröffentlichung aus dem Verkauf genommen und ist nicht mehr erhältlich.

analysiert. Dieser Abschnitt zur *Darstellung der Musik* stellt das Hauptkapitel dar, durch dessen Ausarbeitung die erste Forschungsfrage beantwortet werden soll:

Wie wird die Musik im literarischen Text dargestellt?

Als Schlussfolgerung der gesamten Studie soll zudem eine zweite Forschungsfrage beantwortet werden:

Wirkt sich der Gegensatz der praktizierten Vokal- und Instrumentalmusik der beiden Künstler unterschiedlich auf ihr literarisches Schaffen aus?

Der momentane Forschungsstand zu der Primärliteratur dieser Arbeit ist mäßig. Igor Džambazov hat zwar in Mazedonien ein sehr großes Lesepublikum und seine Werke gelten allesamt als Bestseller, allerdings werden diese noch der „leichten“ Lektüre zugerechnet. Vermutlich sind aus diesem Grund keine literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen über sein literarisches Schaffen vorhanden, mit der einzigen Ausnahme von dem Nachwort im Roman *Handbuch für Anti-Antialkoholiker*, das von dem mazedonischen Literaturwissenschaftler Venko Andonovski verfasst wurde. Auch Viktor Paskov erfreut sich eines breiten Lesepublikums in Bulgarien und gewann für seine Romane auch einige Literaturpreise. Über sein literarisches Schaffen sind in jüngster Zeit diverse literaturwissenschaftliche Artikel auf Bulgarisch erschienen. Abgesehen davon wurden Paskovs Romane bereits in verschiedenen Sprachen übersetzt.

Mit der Ausnahme von der bereits vorhandenen Übersetzung ins Deutsche von Paskovs Roman *Autopsie*, sind in der vorliegenden Arbeit sämtliche Zitate aus bulgarisch- und mazedonischsprachigen Quellen von der Verfasserin dieser Arbeit selbst ins Deutsche übertragen. Um den Lesefluss nicht zu stören, befinden sich die deutschen Übersetzungen im Fließtext selbst, während die originalen Zitate mit der Beibehaltung der kyrillischen Schrift in der Fußnote (der Quellenangabe nachstehend) zu finden sind.

2. Theoretische Grundlagen

Die Literatur und die Musik werden oft als zwei selbstständige und voneinander unabhängige Kunstgattungen wahrgenommen. Doch dadurch, dass sich beide als auditive, temporale und dynamische Kunstformen charakterisieren lassen, weisen sie auch Berührungspunkte auf. Die auditive Komponente ergibt sich durch die Anordnung von Lauten, die sowohl der Sprache als auch der Musik zugrunde liegt. Theodor W. Adorno macht darauf aufmerksam, dass die Ähnlichkeit der Sprache und Musik „vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton als der Schwelle zum bloßen Dasein, dem reinen Ausdrucksträger“² reicht. Doch während die organisierte Anordnung sprachlicher Laute ein individuelles Wort bildet, welches semantisch konnotiert ist, bildet die organisierte Anordnung musikalischer Laute einen individuellen Ton, welcher nicht mit einer Semantik versehen ist. Albert Gier hält fest, dass es „eine musikalische Syntax [gibt], aber keine musikalische Semantik. (...) Musik bezeichnet nichts, aber sie bedeutet.“³ Somit geht es bei der Anordnung der musikalischen Laute nicht um das Erlangen einer semantischen Bedeutung. Northrop Frye hebt unter anderem die Essenz der ästhetischen Anordnung hervor: „music, of course, is concerned not with beauty of sound but of organization of sound, and beauty has to do with the form of organization“⁴.

Die temporale Komponente bezeugt die Existenz der Literatur und Musik in der Zeit (und nicht im Raum wie dies beispielsweise bei einem Gemälde oder einer Statue der Fall ist).

Die dynamische Komponente der beiden Künste definiert Calvin S. Brown mit der Bewegung „durch eine Reihenfolge von Wörtern und Tönen, die vom Geist empfangen werden, wie sie aufeinander folgen, und die nie alle auf einmal gegenwärtig sind. Es ist das Gedächtnis, das sie aufspeichert und rückschauend ein Epos, eine Symphonie, eine Zeile oder eine musikalische Phrase als eine einzige Einheit wahrnimmt“⁵.

² ADORNO, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 138.

³ GIER, Albert: „*Parler, c'est manquer de clairvoyance*“. *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*. In: Albert Gier und Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995. S. 13.

⁴ FRYE, Northrop: *Lexis and Melos*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 169-171.

⁵ BROWN, Calvin S.: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. (Übersetzung von Margaret P. Robinson). In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 29.

Die Verbindung der beiden Künste kann sich in verschiedenen Formen und durch unterschiedliche Methoden, sowohl im Medium der Literatur als auch der Musik, manifestieren. In der Literaturtheorie wird versucht, die Beziehung von Literatur und Musik systematisch zu differenzieren.

Scher beklagt in seinem Essay *How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism* die oft ungeeignete Verwendung von Begriffen wie harmonisch, melodisch, dissonant, disharmonisch und musikalisch für die Beschreibung von literarischen Texten.

I propose that in the place of 'musicality' or 'musical' in the sentimental, impressionistic sense, we simply refer to the acoustic or phonetic quality of poetry or prose; and that within this broader acoustic context we distinguish between the *euphonious* and the *cacophonous*. By euphonious I would mean the poetic use of smooth, mellifluous sound patterns; and the adjective cacophonous would characterize the poetic use of non-euphonious sound effects, from the strident through the sibilant to the muted.⁶ [Hevorh. im Orig.]

Einzig legitim ist die Verwendung des Begriffes ‚musikalisch‘ im Kontext der Literatur, wenn es sich tatsächlich um strukturelle Parallelen oder Ähnlichkeiten der beiden Künste handelt. Wann von einer Musikalisierung des literarischen Textes gesprochen werden kann, erklärt Werner Wolf wie folgt:

For a 'musicalization of fiction' it is not enough that music appears on the level of 'story' (or, in Todorov's term, '*histoire*') of a narrative text; musicalization consists primarily in a special modelling of the level of the 'discourse' ('*discours*') so that parts or the whole of the narrative and/or linguistic structure show 'iconic' similarities or analogies to music. These analogies must be intended by the author, and be clear enough to convey the impression of a 'textual music' in the process of reading.⁷ [Hevorh. im Orig.]

Diese Art der musikalischen Erscheinungen in der Literatur wird in der vorliegenden Arbeit anhand ausgewählter Werke genauer untersucht.

⁶ SCHER, Steven Paul: *How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism?* [1972]. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 45.

⁷ WOLF, Werner: *Can Stories Be Read as Music? Possibilities and Limitations of Applying Musical Metaphors to Fiction* [1992]. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Studies in Intermediality, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 220.

2. 1. Intermedialität

Der Begriff ‚Intermedialität‘ wurde 1983 in Anlehnung an die Intertextualität von Hansen-Löve geprägt. Anhand von Werner Wolfs Ausarbeitungen soll nun eine überblicksmäßige Typologie der Intermedialität (siehe Abbildung 1) vorgestellt werden.

Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.⁸ [Hervorh. im Orig.]

Wolf⁹ unterscheidet zwischen zwei Varianten der Intermedialität, nämlich der *werkinternen* und *werkübergreifenden*. Bei letzterer können intermediale Bezüge nur im Vergleich *zwischen* Werken oder Zeichenkomplexen erschlossen werden. Zu den Unterformen der werkübergreifenden Intermedialität gehören die *intermediale Transposition* (z. B. Literaturverfilmungen) und die *Transmedialität* (z. B. Verarbeitung medienunspezifischer Phänomene wie Narrativität oder Variation). Bei dieser Form ist das Erkennen des intermedialen Bezugs für die unmittelbare Sinnerfassung nicht notwendig.

Ist ein intermedialer Bezug *innerhalb* eines Werkes oder Zeichensystems nachweisbar, so spricht Wolf von einer *werkinternen Intermedialität*. Diese Form der Einbeziehung ist für die unmittelbare Sinnerfassung von Bedeutung. Hierbei wird zwischen zwei Unterformen unterschieden, die genauer betrachtet werden sollen.

⁸ WOLF, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft [2002]*. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality*, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 67.

⁹ Vgl. WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld*.

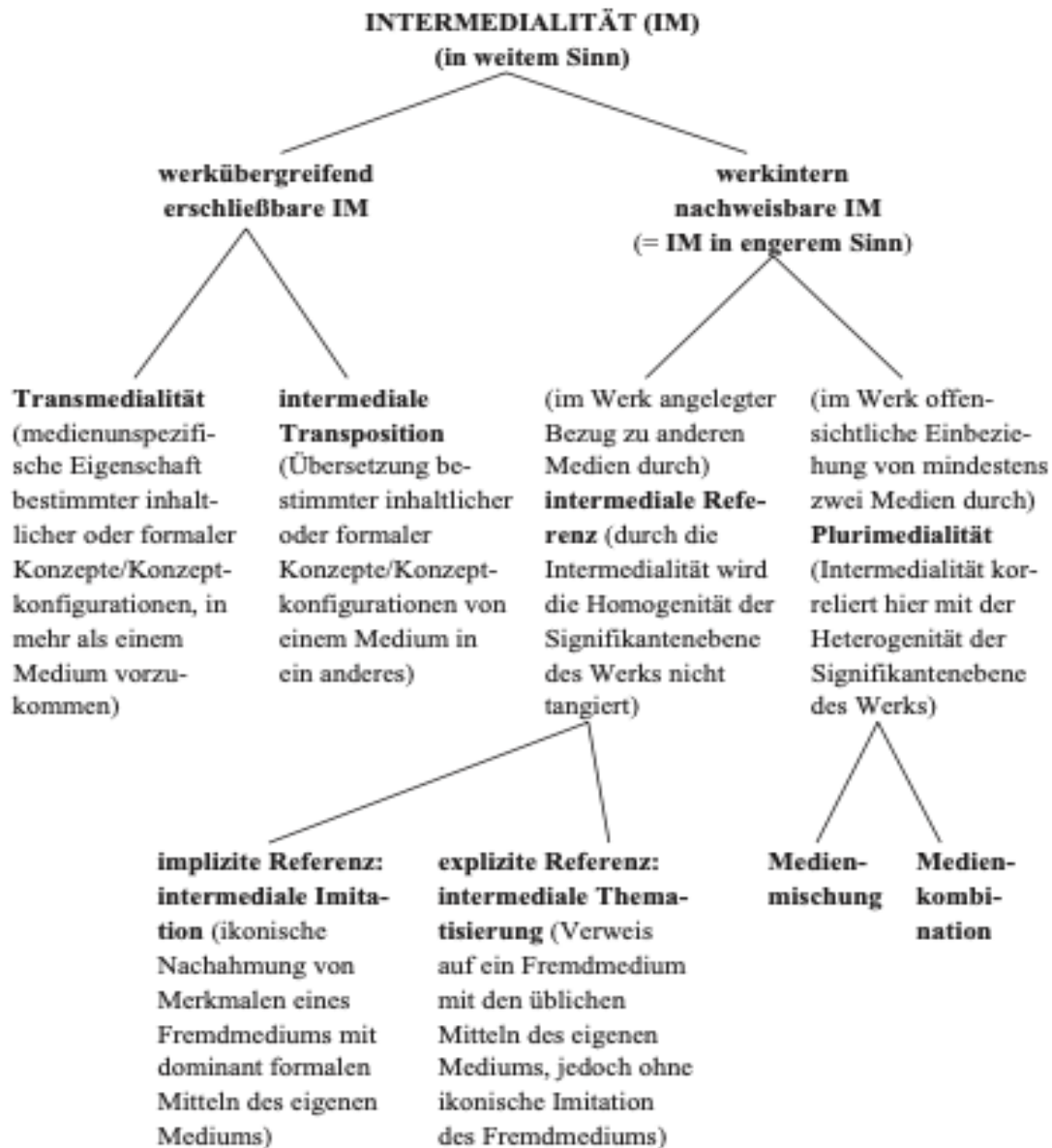


Abbildung 1: Intermedialität nach Werner Wolf

Die erste Unterform stellt die *Plurimedialität* dar, die „das Auftreten mehrerer ursprünglich distinkter Medien in einem Werk“¹⁰ bezeichnet. In seinen früheren Texten bezeichnet Wolf diese Form der Intermedialität als direkt und offen(sichtlich), oder auch direct/overt intermediality.¹¹ Des Weiteren sind die Bezeichnungen Bi- und Multimedialität anzutreffen. Während sich der Begriff der Bimedialität¹² lediglich auf das Auftreten von zwei verschiedenen

¹⁰ WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld*. S. 72.

¹¹ Vgl. WOLF, Werner: *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies* [1999]. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality*, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 238-258.

¹² Vgl. CADUFF, Corina u.a.: *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Wilhelm Fink, 2007. S. 102.

Medien beschränkt, scheint der Begriff der Multimedialität nicht passend zu sein, wenn es sich um weniger als drei Medien handelt. Auf Grund dessen bevorzugt Wolf den Begriff der Plurimedialität.

Die Plurimedialität kann durch zwei Techniken erlangt werden, entweder durch die Medienkombination oder durch die Medienmischung. Bei der *Medienkombination* treten die unterschiedlichen Medien in ihrer eigentlichen Gestalt auf und sind auf diese Art und Weise prinzipiell voneinander trennbar. Ein Beispiel hierfür wäre ein illustrierter Roman, bei dem das Medium Text und das Medium Bild nebeneinander existieren. Bei der *Medienmischung* sind die einzelnen Bestandteile der unterschiedlichen Medien nicht mehr voneinander trennbar. Als Beispiel sei der Film genannt, bei dem Bild, Text und Musik zusammenspielen und somit eine Hybridform entstehen lassen.

Die zweite Unterform der werkinernen Intermedialität stellt die *intermediale Referenz* dar. Bei dieser Form wird auf ein Fremdmedium Bezug genommen, welches „mit Hilfe des Zeichensystems des bezugnehmenden Mediums in dessen Sinnstruktur als Signifikat oder zusätzlich als Referenzobjekt integriert“¹³ wird. Bezieht sich die intermediale Referenz auf ein Fremdmedium als solches, so spricht man von einer Systemreferenz. Eine Einzelreferenz liegt dann vor, wenn auf konkrete Werke, die durch ein Fremdmedium vermittelt werden, Bezug genommen wird. Dieses Fremdmedium kann mit seinem eigenen Zeichensystem allerdings nicht präsent sein, da bei Referenzen dieser Art eine Dominanzbildung entstehen würde:

For this reference is carried out by the signifiers of the ‘dominant’ medium which is used by the work in question, so that the other, ‘non-dominant’ medium (the medium referred to) is actually only ‘present’ as an idea, as a signified and hence as a reference.¹⁴

Das Fremdmedium bleibt demnach verdeckt. Aus diesem Grund bezeichnete Wolf in seinen früheren Texten diese Form als verdeckte und indirekte Intermedialität, oder auch indirect/covert intermediality.¹⁵

¹³ WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld*. S. 73.

¹⁴ WOLF, Werner: *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In: Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden und Walter Bernhart: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies, Band 4. Leiden: Rodopi, 2002. S. 23.

¹⁵ WOLF: *Musicalized Fiction and Intermediality*.

Insofern bleiben ursprünglich monomediale Werke „auch bei Hinzufügen von intermedialer Referenz monomedial, da diese Referenz – im Gegensatz zur Plurimedialität – nur durch ein Medium und ein Signifikantensystem vermittelt wird.“¹⁶

Wolf unterscheidet zwischen einer expliziten und einer impliziten Form. Die *explizite Referenz*, oder auch *Thematisierung*, verweist auf ein Fremdmedium mit den Mitteln des eigenen Mediums. Der hierfür verwendete Modus wird als explizites ‚telling‘ bezeichnet. Die *implizite Referenz*, oder auch *Imitation*, verweist durch Ähnlichkeit auf ein Fremdmedium, indem dieses mit den Mitteln des eigenen Mediums imitiert wird. Die „Natur und Struktur [des Prämediums] wird so weit als möglich in das Postmedium übersetzt“¹⁷. Der hierfür verwendete Modus wird implizites ‚showing‘ genannt. Eine detailliertere Analyse dieser beiden Modi, sowie Beispiele dafür, werden in dem späteren Kapitel 2. 2. 2. *Explizite und implizite Referenz vs. telling und showing* vorgestellt. Wolf erwähnt zudem, dass die implizite Referenz durch eine explizite Referenz gestützt sein sollte.

Intermediale Bezüge können sich über ein gesamtes Werk erstrecken oder nur auf Teile eines Werkes. In diesem Hinblick kann bei der Quantität zwischen einer totalen und einer partiellen Intermedialität unterschieden werden.¹⁸

2. 2. Intermedialität von Musik und Literatur

In diesem Kapitel werden anhand von Schers triadischer Typologie die intermedialen Bezüge zwischen Musik und Literatur untersucht. Doch bevor diese im Detail betrachtet werden, werden vorab die Systematisierungen musikalisch-literarischer Bezüge von Gier und Brown vorgestellt.

Albert Gier ordnet die intermedialen Bezüge von Musik in der Literatur im Kontext des semiotischen Dreiecks ein:

Die Musik, die selbst kein System von Zeichen bildet, kann innerhalb eines literarischen Textes nur als Zeichen präsent sein; für „Musik in der Literatur“ können wir also die drei Komponenten des semiotischen Dreiecks bestimmen: den sprachlichen Ausdruck oder Signifikanten, den Begriff (die Idee) oder das

¹⁶ WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld*. S. 73.

¹⁷ WOLF: *Intermedialität: Ein weites Feld*. S. 75.

¹⁸ Vgl. WOLF, Werner: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen* [2014]. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Studies in Intermediality, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 204.

Signifikat und den bezeichneten (außersprachlichen) Gegenstand oder Referenten.¹⁹

Diese Aufteilung der Musik als Signifikant, Signifikat und Referent deckt sich mit den Unterkategorien von Schers Feld ‚Musik in der Literatur‘, auf welches später eingegangen wird. Calvin S. Brown arbeitet vier verschiedene Verbindungstypen der Literatur und Musik heraus. Die *Kombination*, das *Ersetzen* und der *Einfluss* fügen sich problemlos Schers Typologie. Auf jene drei Formen wird später zurückgegriffen werden. Obwohl sich der vierte Verbindungstyp, die *Parallele* oder auch *Analogie*, zwar nicht in Schers Aufteilung einordnen lässt, soll dennoch auf diesen kurz eingegangen werden. Merkmale dieses Typus können unabhängigen Ursprungs sein, wie zum Beispiel die Ähnlichkeit der literarischen und musikalischen Metrik. Dieser Typus der Parallele entspricht der Transmedialität (Verarbeitung medienunspezifischer Phänomene), welcher weiter oben als Teil der werkübergreifenden Intermedialität von Wolf vorgestellt wurde. Zusätzlich zählt Brown als allgemeine Parallelen, die beide Künste gemeinsam haben, Folgende auf:

Die Steigerung zum Höhepunkt, das Erschaffen von Erwartungen und manchmal das absichtliche Vereiteln dieser Erwartungen oder langes Hinauszögern des Erfüllungsmoments, der Gebrauch formaler Wiederholungen, die Art, mit einem großen Finale oder mit einer Auflösung ins Nichts zu enden.²⁰

Außerdem fügt er in einem anderen Essay zu diesem Punkt noch das Studium von „parallel or nonparallel developments in the two arts at any given period, periodization and identifiable period styles and characteristics“²¹ hinzu.

2. 2. 1. Steven Paul Schers Typologie

Die verschiedenen Formen der intermedialen Referenz können laut Wolf aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden:

Whether covert intermediality is conceptualized (...) as a ‘transformation’ of one medium (a ‘source’ medium) ‘into’ another (a ‘target’ medium), (...) or as a

¹⁹ GIER: „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. S. 14.

²⁰ BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 38.

²¹ BROWN, Calvin S.: *The Relations between Music and Literature As a Field of Study*. In: *Comparative Literature*. Vol. 22, Frühling 1970, Nummer 2. S. 104.

phenomenon of appearance of one medium ‘*in*’ another is a question of point of view. Whereas the first conceptualization focuses on the ‘transmedial’ activity of the producer, the second focuses on the ‘intermedial’ result in a given work and/or on how it appears to the recipient.²² [Hevorh. im Orig.]

Mit dem Fokus auf das intermediale Ergebnis arbeitet Steven Paul Scher seine triadische Typologie aus. Anhand dieser werden nun die musikalisch-literarischen Bezüge genauer betrachtet. Scher unterscheidet zwischen drei Feldern, die der folgenden Abbildung 2 entnommen werden können.

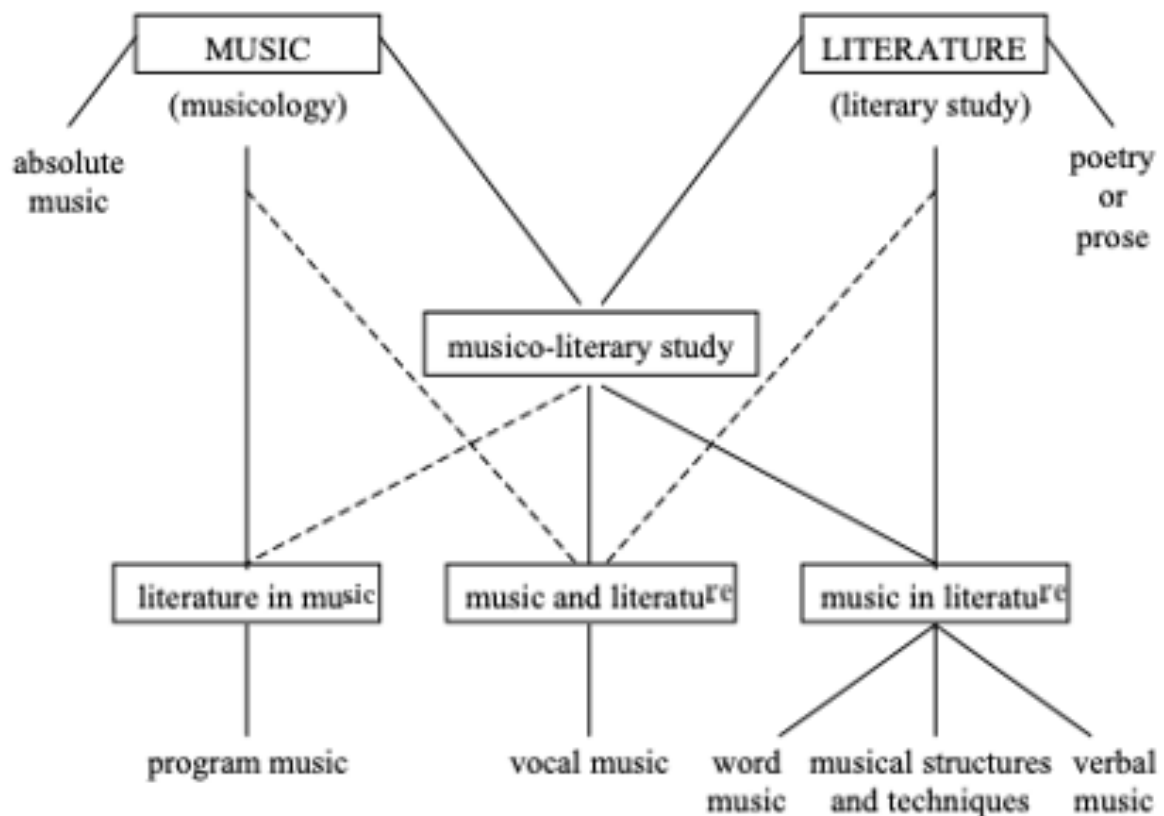


Abbildung 2: Intermediale Bezüge von Musik und Literatur nach Steven Paul Scher²³

²² WOLF: *Musicalized Fiction and Intermediality*. S. 245.

²³ Die Endungen *-sic* im ersten Feld „literature in music“ und *-re* in den Feldern „music and literature“ sowie „music in literature“ fehlen im Original und wurden von der Verfasserin für das bessere Verständnis hinzugefügt.

2. 2. 1. 1. Musik und Literatur

Dem ersten Feld *Musik und Literatur* gehört die Vokalmusik an, zu der vor allem das Lied und die Oper²⁴ als typische Gattungsformen gezählt werden. Innerhalb dieser Kategorie sind sowohl Elemente des (literarischen) Textes als auch der musikalischen Komposition zugleich gegenwärtig. Nach Calvin S. Brown²⁵ stellt dies ein Beispiel für den Typus der *Kombination* dar. Des Weiteren zählt Brown zu diesem Feld ebenso Hintergrund- und Begleitmusik für gesprochene literarische Werke. Im Vergleich mit Wolfs Typologie entspricht das Feld ‚Musik und Literatur‘ seiner *Plurimedialität* mit ihren zwei Unterformen. Als *Medienmischung* gilt nämlich die eben erwähnte Oper, die das Drama und die Musik zu einer Kunstform vereint. Auch das Lied ist eine Medienmischung, denn darin verschmelzen Poesie und Musik ineinander. Ein Beispiel für die *Medienkombination* wäre ein Roman, in dem Notenzitate abgedruckt sind.

2. 2. 1. 2. Literatur in Musik

Dem zweiten Feld *Literatur in der Musik* wird die Programmmusik zugeschrieben, deren primäres Medium die Musik darstellt. Diese musikalischen Werke stellen einen Versuch der Literarisierung der Musik dar:

Es sind Musikwerke, die entweder eine direkte Inspiration (meistens durch bloße Titelassoziationen) durch ein bestimmtes literarisches Werk aufweisen (...) oder in denen der Versuch unternommen wird, ein bestimmtes literarisches Modell mit musikalischen Mitteln nachzuzeichnen (...).²⁶

Dieses Feld entspricht Calvin S. Browns²⁷ Typus des *Ersetzens*, denn die Musik versucht literarische Funktionen zu übernehmen und damit den Platz der anderen Kunst, nämlich der Literatur, einzunehmen. Brown unterscheidet zudem zwischen erzählender und beschreibender Programmmusik. Im Vergleich mit Wolfs Typologie lässt sich das Feld ‚Literatur in Musik‘ der *intermedialen Referenz* zuordnen, und zwar als Teil der *impliziten Referenz* (oder

²⁴ Weitere Gattungsformen der Vokalmusik sind das Oratorium, die Kantate, die Messe, die Motette, das Madrigal, der A Cappella Chor, die Ballade, die englische Masque und das deutsche Singspiel.

Vgl. SCHER: *Literature and Music*. [1982]. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 175.

²⁵ Vgl. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 34.

²⁶ SCHER, Steven Paul: *Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 11.

²⁷ Vgl. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 34f.

Imitation). Die literarisch inspirierte Programmmusik verweist nämlich mit den eigenen Mitteln der Musik auf das Fremdmedium Literatur.

2. 2. 1. 3. Musik in Literatur

Das dritte Feld der *Musik in der Literatur* ist für diese Arbeit von größter Relevanz. Das primäre Medium ist der sprachliche Text und das Ziel ist das Erreichen einer Musikalisierung der Literatur bzw. einer Verbalisierung der Musik:

Literature lacks the unique acoustic quality of music; only through ingenious linguistic means or special literary techniques can it imply, evoke, imitate, or otherwise indirectly approximate actual music and thus create what amounts at best to a verbal semblance of music.²⁸

In Folge unterteilt Scher das Feld ‚Musik in Literatur‘ in drei Unterkategorien: word music, musikalische Strukturen und Techniken und verbal music.

1. word music

Unter *word music* versteht Scher die Imitation der akustischen Qualität der Musik durch das Wort (hierzu gehört u.a. die Onomatopoesie). Diese Imitation kann vor allem durch musikalische Strukturen (Rhythmus, Betonung, Tonhöhe oder Intonation, Timbre oder Klangfarbe) sowie durch literarische Strategien der Versifikation (Alliteration, Assonanz, Konsonanz und Reim) erzielt werden. Albert Gier²⁹ versteht in diesem Fall die Musik als Signifikant, also als einen sprachlichen Ausdruck. Bei Wolf fällt ‚word music‘ in den Bereich der *impliziten intermedialen Referenz*, da es sich um einen Versuch der Imitation handelt.

2. Musikalische Strukturen und Techniken

In der zweiten Unterkategorie zählt Scher zu den *musikalischen Strukturen*, die im literarischen Text angewandt werden können, das Thema, die Variation, die Sonate, die Fuge und das Rondo. Als *musikalische Techniken* nennt er die Wiederholung, die Variation, den Ausgleich und den Kontrast. Als besondere Form der Wiederholung hebt Scher das Leitmotiv hervor, welches an Charaktere, Objekte, Situationen oder Ideen gebunden sein kann. Als eine weitere musikalische Technik sei der Kontrapunkt genannt, dessen polyphonisches Prinzip allerdings schwer im Text nachzuahmen ist:

²⁸ SCHER: *Literature and Music*. S. 180.

²⁹ Vgl. GIER: „*Parler, c'est manquer de clairvoyance*“. S. 16.

In order to achieve a semblance of polyphonic construction, literature would have to be able to present and sustain two or more ideas or narrative strains simultaneously – which, by the nature of its medium, it cannot do. (...) any parallel between musical and literary counterpoint can only be metaphorical; and the term itself, as used widely in literary criticism, translates in plain language to mean various forms of contrast.³⁰

Calvin S. Brown fasst diese Nachahmung der Strukturen unter dem Typus *Einfluss* zusammen.³¹ Albert Gier sieht hier die Musik als Signifikat an, also als einen Versuch, „die Struktur als die ‚Idee‘ der Musik für die Literatur fruchtbar zu machen“³². Genauso wie die Wortmusik stellen nach Wolf die musikalischen Strukturen und Techniken eine *implizite intermediale Referenz* dar.

3. *verbal music*

Die dritte Unterkategorie *verbal music* ist laut Scher „any literary presentation (whether in poetry or prose) of existing or fictitious musical compositions: any poetic texture which has a piece of music as its ‘theme.’“³³ Mithilfe dieses literarischen Modus wird es dem Leser ermöglicht, den Effekt des Hörens des im Text beschriebenen oder nachgeahmten Musikstückes zu rekonstruieren.

In seinem älteren Essay *Notes Towards a Theory of Verbal Music* unterscheidet Scher noch explizit zwischen der Re-Präsentation (real existierender Musikwerke) und der Präsentation (fiktiver, vom Autor erfundener, Musikwerke).³⁴

Verbal music fällt bei Calvin S. Brown unter den Typus des *Ersetzens*, zu dem ebenso die Programmmusik aus dem Feld ‚Literatur in Musik‘ gehört. Der ausschlaggebende Unterschied ist, dass nun mit ‚verbal music‘ die Literatur die Stelle der Musik einzunehmen versucht:

Sie stellt den Versuch des Autors dar, den Effekt, den direkten Eindruck eines Musikstückes in Worten zu reproduzieren – nicht diesen Effekt bloß zu beschreiben, zu erläutern oder zu analysieren, sondern ihn zu **reproduzieren**, so daß die betreffende Stelle in seinem Werk soweit wie möglich die gleiche Wirkung

³⁰ SCHER: *Literature and Music*. S. 186-188.

³¹ Vgl. BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 37.

³² GIER: „Parler, c’est manquer de clairvoyance“. S. 16.

³³ SCHER, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Heaven: Yale University Press, 1968. S. 8.

³⁴ Vgl. SCHER, Steven Paul: *Notes Towards a Theory Of Verbal Music [1970]*. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 30.

auf einen Leser anstrebt wie die Wirkung der Komposition auf einen Hörer.³⁵

[Hevorh. im Orig.]

Bei diesem Phänomen geht es hauptsächlich um die Nachahmung, dessen Ziel eine *transposition d'art* ist. Albert Gier definiert hier die Musik als Referenten, das bedeutet als einen bezeichneten (außersprachlichen) Gegenstand.³⁶

Schers ‚verbal music‘ ordnet sich in Wolfs Typologie der *intermedialen Referenz* ein, die in diesem Fall sowohl explizit als auch implizit sein kann. Explizite Referenzen werden im Modus ‚telling‘ wiedergegeben und können im literarischen Text selbst auftreten. Beispiele hierfür wären nicht nur die Thematisierung der Musik oder das Erwähnen von Musikwerken sondern auch das Auftreten von Musikerfiguren als Charaktere in einem literarischen Werk. Des Weiteren können explizite Referenzen in Paratexten vorkommen (zum Beispiel der Titel „Fuge“) oder aber auch in Kontexten (bspw. Äußerungen des Autors bezüglich Musik). Implizite Referenzen treten im Modus ‚showing‘ auf. Diese bedienen sich eines imitativen Verfahrens wie der Evokation, Imitation oder Teilreproduktion.

2. 2. 2. Explizite und implizite Referenz vs. ‚telling‘ und ‚showing‘

Werner Wolf teilt in seiner Typologie die werkinterne Intermedialität in zwei Unterformen auf. Die Plurimedialität als erste Unterform entspricht Steven Paul Schers Feld ‚Musik und Literatur‘. Die zweite Unterform ist die intermediale Referenz, die explizit oder implizit sein kann. Während sowohl explizite als auch implizite Referenzen innerhalb Schers Feld ‚Musik in Literatur‘ vorkommen können, umschließt das Feld ‚Literatur in Musik‘ nur implizite Referenzen. In Wolfs Typologie tauchen zwar die Begriffe ‚telling‘ (der expliziten Referenz untergeordnet) und ‚showing‘ (der impliziten Referenz untergeordnet) auf, scheinen aber nur der Vollständigkeit wegen angeführt zu sein. Denn für Wolf steht der Entstehungsprozess intermedialer Bezüge im Vordergrund und damit auch der referentielle Aspekt. Eine explizite Referenz wird durch die Thematisierung erreicht und eine implizite durch die Imitation.

Nicola Gess bevorzugt es, bei der Vergegenwärtigung der Musik im Text, also innerhalb des Feldes ‚Musik in Literatur‘, zwischen den Modi ‚telling‘ und ‚showing‘ zu unterscheiden und rückt damit den technischen Aspekt in den Vordergrund. In den literarischen Texten entstehen allerdings oft fließende Übergänge von einem Modus zum anderen, oder diese treten als Kombination miteinander auf. Aus diesem Grund ist eine klare Trennung oft nicht ausführbar

³⁵ BROWN: *Theoretische Grundlagen*. S. 35f.

³⁶ Vgl. GIER: „*Parler, c'est manquer de clairvoyance*“. S. 15.

und damit auch keine klare Ausdifferenzierung umsetzbar. Zudem sei darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚telling‘ nicht als Synonym für die ‚Thematisierung‘ verwendet werden darf und vor allem nicht ‚showing‘ als Synonym für die ‚Imitation‘.

2. 2. 2. 1. Telling

Unter den Modus des *telling* fallen demnach Beschreibungen von Musik und Musikwerken, inklusive des von Scher als ‚verbal music‘ bezeichneten Phänomens der Beschreibung fiktiver Musikwerke.³⁷ [Hervorh. im Orig.]

Es sei angemerkt, dass Scher mit ‚verbal music‘ nicht nur die Beschreibung fiktiver Musikwerke bezeichnet, sondern „any literary presentation (whether in poetry or prose) **of existing or fictitious** musical compositions”³⁸ (Hervorh. d. Verf.). In Anlehnung an Gess arbeitet Christine Lubkoll³⁹ vier Formen des ‚telling‘ heraus.

1. Musikerfiguren in der Literatur

Die erste Kategorie, die Lubkoll vorstellt, ist die Thematisierung von real existierenden und fiktiven Musikerfiguren. Diese Figuren können sowohl Komponisten als auch Instrumentalisten oder Vokalistinnen sein. Lubkoll merkt an, dass die Musikerexistenz in der Literatur meist mit Antibürgerlichkeit, Wahnsinn, Krankheit und Tod in Verbindung gebracht wird. Sofern es sich um real existierende Persönlichkeiten handelt, können diese im literarischen Text hinsichtlich ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung gewürdigt werden.

2. Verbal music – Beschreibungen existierender und fiktiver Musikwerke in der Literatur

Die Beschreibung von Musikwerken beschränkt sich beim ‚telling‘ allerdings auf musikologische Beschreibungen der Strukturen oder Kompositionsprinzipien. Denn sobald die Wahrnehmung, hervorgerufene Gefühle oder Bilder zur Sprache kommen, entsteht bereits der fließende Übergang zum ‚showing‘.

³⁷ GESS, Nicola: *Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler*. In: *Poetica*. Vol. 42, 2010, Heft 1-2. S. 143.

³⁸ SCHER: *Verbal Music in German Literature*. S. 8.

³⁹ Vgl. LUBKOLL, Christine: *Musik in Literatur: Telling*. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 2. Berlin: De Gruyter, 2016. S. 78-94.

3. Notenzitate und musikhistorische Anspielungen

Im Sinne von Wolfs Typologie stellen Notenzitate im literarischen Werk eine Form der *Medienkombination* dar und sind somit keine intermediale Referenz, sondern ein Teil der Plurimedialität. Lubkoll ist dennoch der Meinung, dass von einem intermedialen Bezug gesprochen werden sollte, „da (...) das musikalische Werk nicht akustisch erklingt, sondern nur qua Notation im Medium der Schrift zitiert wird“⁴⁰. Dennoch ist Wolfs Kategorisierung zu bevorzugen, da die Notenzitate vom literarischen Text durchaus trennbar sind und dies sogar ohne dass sich etwas an ihrem eigentlichen Wesen und ihrer Form verändert. Notenzitate können auch für sich alleine stehen.

Abgesehen davon bleibt die Frage offen, warum Lubkoll die Notenzitate mit den ‚musikhistorischen Anspielungen‘ in eine Kategorie wirft. Denn Anspielungen und Notenzitate sind zwei von Grund auf unterschiedliche Formen, die keine offensichtlichen Gemeinsamkeiten aufweisen. Außerdem können ‚musikhistorische Anspielungen‘ ebenso in der Kombination mit Musikerfiguren und Beschreibungen von Musikwerken auftreten.

4. Ästhetische Reflexionen und poetologische Implikationen

Hiermit ist eine allgemeine Thematisierung von Musik gemeint, sodass diese Form eine Art der Systemreferenz darstellt. In dieser Hinsicht würden sich die ‚musikhistorischen Anspielungen‘ besser in diese Kategorie einfügen lassen.

2. 2. 2. 2. Showing

Unter den Modus *showing* fallen literarische Phänomene, die die Musik entweder *evozieren*, *simulieren* oder *(teil)reproduzieren*.⁴¹ [Hevorh. im Orig.]

Durch die Anwendung der Methoden Evokation, Simulation und Reproduktion entsteht laut Wolf eine ‚musikalisierte Literatur‘, das sind „literarische Texte, die einen Teil ihres Sinngehaltes daraus beziehen, dass sie durch ihre Inhalte und/oder Form eine imaginäre Präsenz von Musik suggerieren“⁴². Infolge arbeitet Wolf diese drei Formen des ‚showing‘ genauer aus.

⁴⁰ LUBKOLL: *Musik in Literatur: Telling*. S. 87.

⁴¹ GESS: *Intermedialität Reconsidered*. S. 143f.

⁴² WOLF, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 2. Berlin: De Gruyter, 2016. S. 96.

1. Teilreproduktion (eines Liedes durch assoziatives Liedtextzitat)

Die einfachste Darstellungsmöglichkeit des ‚showing‘ ist die Teilreproduktion eines Liedes durch ein assoziatives Liedtextzitat. Für diese Form wird im literarischen Text der verbale Teil eines musikalischen Werkes zitiert und dadurch teilreproduziert. Der musikalische Anteil des zitierten Liedes, also die Melodie mit der Begleitung, kann dadurch ebenso in den literarischen Text aufgenommen werden. „Die Präsenz von Musik wird damit durch ‚associative quoting‘ suggeriert.“⁴³ Es handelt sich hierbei nicht um eine Imitation. Dieser Prozess kann natürlich nur unter der Bedingung stattfinden, dass der Leser das musikalische Zitat nicht nur erkennt, sondern auch kennt. Der Autor kann diesbezüglich dem Leser Hinweise geben, indem die Liedtextzitate vom literarischen Text hervorgehoben werden (bspw. durch die Kursivierung oder das Einfügen von Anführungszeichen).

2. Evokation von Musik durch anschauliche, ‚ekphrastische‘ technische und/oder poetische Beschreibung in der Literatur

Diese Form stellt eine Erweiterung der beim ‚telling‘ besprochenen Beschreibungen existierender und fiktiver Musikwerke in der Literatur (verbal music) dar. Eine Erweiterung in der Hinsicht, dass nun der fließende Übergang vom ‚telling‘ zum ‚showing‘ stattfindet, nämlich durch das zusätzliche Beschreiben von Wahrnehmungen, hervorgerufenen Gefühlen oder Bildern. Die technische Beschreibung mit musikalischer Terminologie verschmilzt mit der Beschreibung der Reaktion, die durch literarische Mittel und Bilder wiedergegeben wird.

In seinem früheren Text *Musicalized Fiction and Intermediality* führt Wolf, neben ‚word music‘ und ‚formal and structural analogies‘, auch die Kategorie ‚imaginary content analogy‘ als Teil der impliziten Referenz an. Doch im Anschluss merkt Wolf an:

Since the essence of such an imaginary content analogy to music is a translation of a particular, real or fictitious piece of music into literary images or scenes, there is a necessary affinity (not present in word music and structural analogies) between this form and the form of ‘specific reference’ – and hence a certain closeness to verbal music.⁴⁴

Da ‚verbal music‘ nach Scher auch die Beschreibung des Effektes vom Gehörten beinhaltet, kann die Evokation als Teil der ‚verbal music‘ definiert werden.

⁴³ WOLF: *Musik in Literatur: Showing*. S. 99.

⁴⁴ WOLF: *Musicalized Fiction and Intermediality*. S. 252.

3. Formale Imitation von Musik durch word music und musikalische Strukturanalogien

Bei der Wortmusik wird, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, mit der lautlich-rhythmischen Oberfläche der Sprache gespielt. Hierbei geht es weniger um die Semantik als um die Akustik. Außerdem können mit musikalischen Strukturanalogien bzw. -parallelen (bspw. Fuge oder Sonatensätze) literarische Texte so formatiert werden, dass eine musikähnliche Strukturierung entsteht. Nicola Gess bezeichnet die formale Imitation als Simulation. Diese Form stellt die einzige Imitation innerhalb von 'showing' dar.

Um die vorgestellten theoretischen Grundlagen der intermedialen Bezüge von Musik und Literatur abschließend zusammenzufassen, wurde eine Graphik (Abbildung 3) erstellt, die sämtliche Theorien an einem Ort unterbringt.

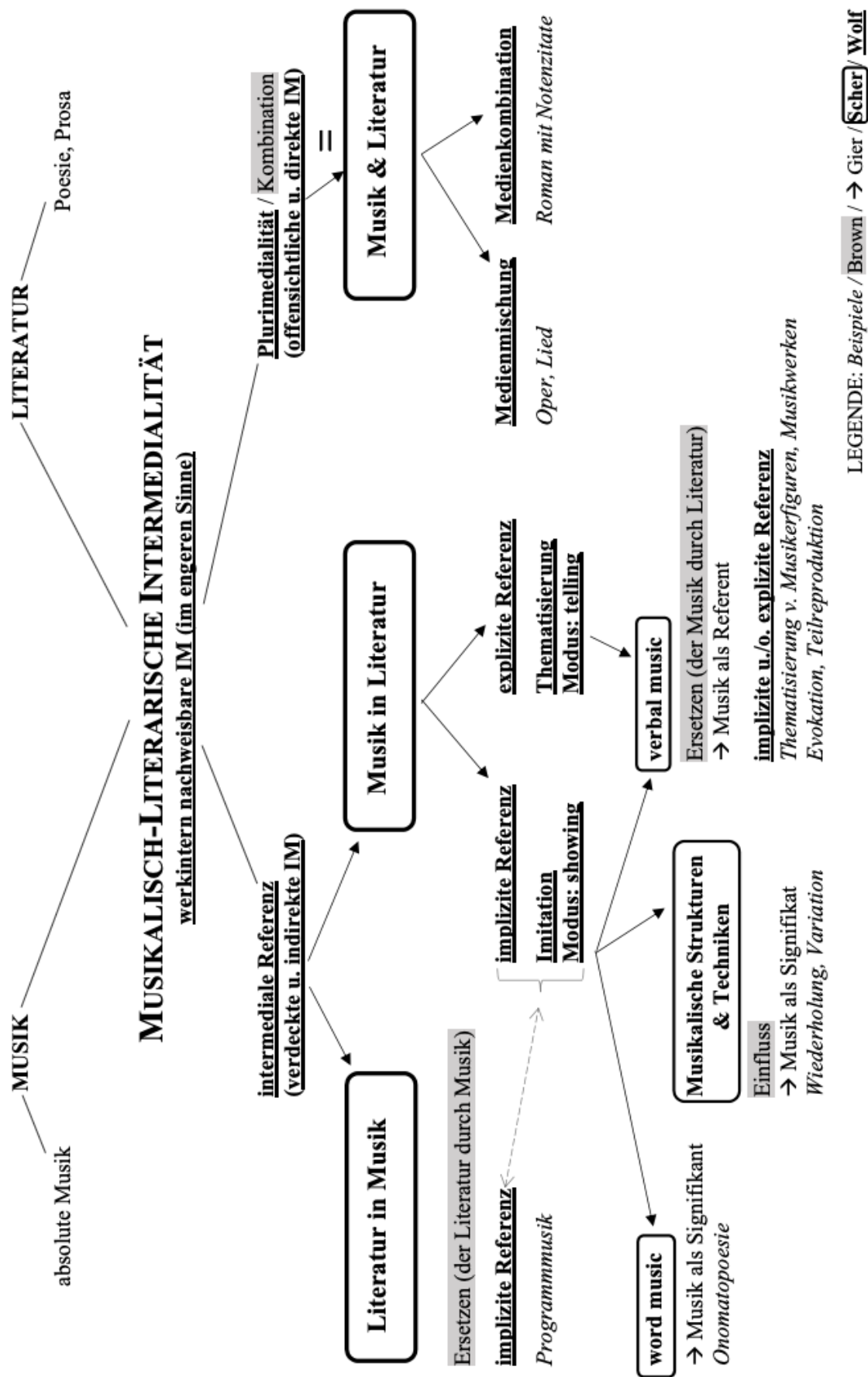


Abbildung 3: Musikalisch-Literarische Intermedialität (eigene Graphik, in Anlehnung an Brown, Gier, Scher und Wolf)

3. Die Autoren und ihre Werke

3. 1. Igor Džambazov

Igor Džambazov (Игор Џамбазов) wurde am 15. Juli 1963 in Mazedoniens Hauptstadt Skopje geboren. Neben seiner Karriere als Schauspieler und Musiker widmet sich Džambazov auch dem Schreiben. Im Jahre 1997 publizierte er seinen Debütroman *Das bin ich* (orig. *Toa сум jac*). Hierbei handelt es sich, wie bei allen nachfolgenden Veröffentlichungen, um ein autobiographisches Werk, das Džambazov selbst als „familiäres Album“ betitelt.⁴⁵ Doch kurz nach der Herausgabe ließ der Autor dieses Buch aus dem Handel nehmen, sodass es heute nicht mehr erhältlich ist. Aus diesem Grund kann sein Debütroman in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht werden. Beim jüngsten Werk *Straße Atme Tief* (orig. *Улица Дииии Длабоко*), das im Jahre 2017 herausgebracht wurde, handelt es sich um eine Sammlung von Džambazovs Songtexten. In diesem Buch werden neben den Liedtexten auch kurze Anekdoten zu deren Entstehungsgeschichten geschildert. Den Titel dieses Werkes entnimmt Džambazov seinem gleichnamigen Song *Atme Tief* (orig. *Дииии Длабоко*).

Sämtliche literarische Werke, die in den nun folgenden Unterkapiteln vorgestellt und im Laufe dieser Arbeit analysiert werden, wurden von dem mazedonischen Verlag Tri (wörtl. Drei) herausgebracht. Der mazedonische Literaturwissenschaftler Venko Andonovski verfasste ein Nachwort zu Džambazovs *Handbuch für Anti-Antialkoholiker*. Dieser Epilog stellt die einzige literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Džambazovs Werk dar. Auch wenn sich das folgende Zitat auf den eben genannten Roman bezieht, kann Andonovskis Auffassung auf das gesamte literarische Werk Džambazovs übertragen werden:

Es ist weder die Romantik, noch der Modernismus oder der Postmodernismus, auch wenn er diesem am nächsten steht. Ich behaupte, dass es auch kein Realismus ist, denn dieses Buch ist pures Leben, und das Leben ist kein Realismus, da noch niemand bisher bewiesen hat, dass es kein Traum ist. (...) [Der Leser] wird ständig das Gefühl haben einen fremden Traum zu träumen mit Elementen, die, ich weiß nicht woher, ihm bekannt vorkommen. Einige der Szenen sind so somnambul, dass sie paradoxerweise dem Hyperrealismus gleichen. (...) Durch die Sprache

⁴⁵ DŽAMBAZOV, Igor: persönliche Mitteilung, 24.05.2018.

Igors erlangen wir eine Definition dafür, was die Kunst zu sein hat: eine elegante Brutalität. Die Brutalität der Welt erfasst durch die Eleganz des Wortes.⁴⁶ [Übers. d. Verf.]

3. 1. 1. Nackter Mann

Der Roman *Nackter Mann* (orig. *Гол Човек*) bildet, mit den Romanen *Bekleideter Mann* und *Verstorbener Mann*, eine Trilogie. Das Werk wurde im Jahre 2005 herausgebracht. Es setzt sich aus 15 Kapiteln zusammen, die allesamt einen lateinischen Titel tragen. Mit Ausnahme der ersten beiden Kapitel sind die Titel direkt im Anschluss in einer runden Klammer in mazedonischer Übersetzung angeführt.

Wie der Titel bereits vermuten lässt, entblößt sich Igor Džambazov in diesem Roman und nimmt sich dabei kein Blatt vor den Mund. Die einzelnen Kapitel sind als eigenständige Erzählungen zu betrachten, die unabhängig voneinander gelesen werden können. Es wird über die Abschnitte hinaus keine fortlaufende Handlung aufgebaut und dennoch suggerieren die Titel des ersten Kapitels „Intro“, des dritten „Ab ovo“ (lat. *vom Anfang/Ursprung an*; wörtl. *vom Ei*) und des vorletzten „Adio“ eine Chronologie der Geschehnisse. Džambazov zieht einen roten Faden durch alle Erzählungen, indem er darin seine jahrelange Spielsucht und die damit verbundenen Geldschulden thematisiert.

Die geistige Entblößung Džambazovs spiegelt sich in der Covergestaltung wider. Auf dem vorderen Buchcover ist ein Porträt Džambazovs abgebildet, welches ihn zu Beginn seines Werkes darstellen soll. Es zeigt ihn mit Bart und langen, zerzausten Haaren, die großteils sein Gesicht verdecken. Am hinteren Buchcover ist ein anderes Porträt von ihm zu sehen: mit kurzem und gepflegtem Haar, ohne Bart und einem Lächeln im Gesicht. Džambazov scheint zufrieden mit seiner geistigen Entblößung zu sein. Bemerkenswert ist zudem, dass es gar keinen Klappentext auf der Rückseite des Covers gibt, der jedoch bei all seinen anderen Werken vorhanden ist.

⁴⁶ ANDONOVSKI, Venko: *Elegantna Brutalnost (ili Ce Dva Ha Pet O Ha)*. Nachwort in: Igor Džambazov: *Priručnik za Anti Antialkoholičari*. Skopje: Tri, 2015. S. 323f.

Original: Не е ни романтизам, ни модернизам, ни постмодернизам, иако е најблиску до него. Велам, не е ни реализам, затоа што оваа книга е чист живот, а животот не е реализам, затоа што никој досега не докажал дека животот не е сон. (...) [Читателот] постојано ќе има чувство дека сонува туѓ сон со елементи кои, не знам од каде, му се познати. Некои од сцените се толку сомнамбулни што личат, парадоксално – на хиперреализам. (...) низ говорот на Игор ние добиваме дефиниција што треба да биде уметноста – таа е *елегантна бруталност*. Бруталност на светот доловена низ елеганцијата на зборот.

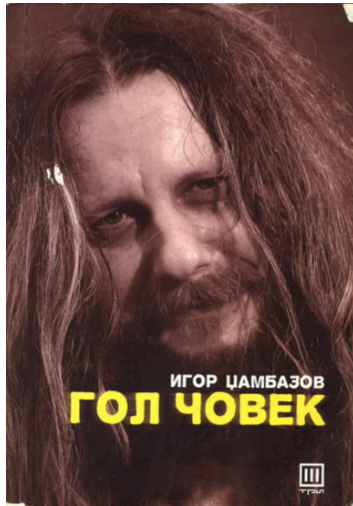


Abbildung 4: Gol Čovek Cover (vorne)

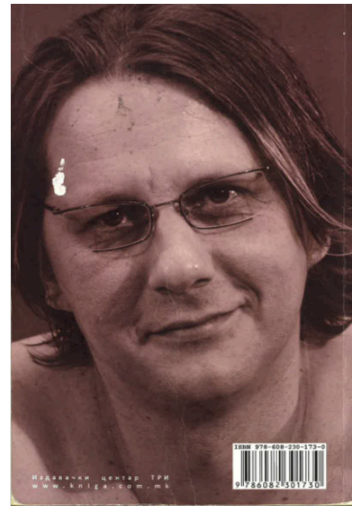


Abbildung 5: Gol Čovek Cover (hinten)

3. 1. 2. Bekleideter Mann

Den zweiten Teil der Trilogie stellt Džambazovs Roman *Bekleideter Mann* (orig. *Облечен Човек*) dar, welcher im Jahre 2014 veröffentlicht wurde.

Das Werk setzt sich aus elf Kapiteln zusammen, die erneut unabhängig voneinander gelesen werden können. Die einzelnen Abschnitte sind unterschiedlichen Personen gewidmet, in denen Džambazov über diese Bekanntschaften berichtet. So erzählt er unter anderem über eine Schauspielkollegin, einem Studienkollegen und einer Clubbesitzerin, bei der Džambazov auftritt. Für diese Arbeit zeugen zwei Kapitel von großer Relevanz, nämlich jenes, das über Džambazovs Vater spricht sowie das einzige Kapitel, das nicht einer Person gewidmet ist, sondern dem Song *Skopje, Saraj, Matka... und umgekehrt* (orig. *Скопје, Сарај, Мајка... и обратно*).

Jedem Kapitel ist eine schwarz-weiße Porträtfotographie vorangestellt, die Džambazov mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken zeigt. Das Cover ist mit einer farbigen Porträtfotographie versehen.

3. 1. 3. Verstorbener Mann

Der letzte Teil der Trilogie wurde im Jahre 2016 herausgegeben und trägt den Titel *Verstorbener Mann* und den Untertitel *Unrühmliches Ende einer Trilogie...* (orig. *Умрен Човек – Неславен крај на една триологија...*). Im Gegensatz zu den anderen bisher vorgestellten Werken folgt dieser Roman der typischen Gattungsstruktur mit einer chronologisch fortlaufenden Handlung. Allerdings weicht es von Džambazovs Behauptung ab,

dass all seine Werke autobiographisch seien, denn er schildert darin seinen (fiktiven) Tod und berichtet über das Leben nach dem Tod im Himmel.

Das Cover zeigt eine Illustration von Biljana Vasileva, die in Grün und Schwarz gehalten ist. Auf dem Vorderdeckel des Buchs schaut unter einem Tuch ein Fuß hervor. Auf dem großen Zeh ist ein Fußzettel umgehängt, auf dem „Igor Džambazov“ steht. Dieser Ausschnitt scheint auf den ersten Blick eine Leiche zu zeigen. Doch dreht man das Buch um, sieht man auf dem Hinterdeckel aufrecht sitzend Igor Džambazov, der den Daumen seiner rechten Hand zwischen seinen Zeige- und Mittelfinger klemmt. Diese Geste bedeutet im südslawischen Raum so viel wie „Ich habe dich aufgezogen, ich mache mich über dich lustig“.

Im Roman selbst sind noch weitere schwarz-weiße Illustrationen von Vasileva eingebettet. Obwohl keine Kapiteleinteilung vorgenommen wurde, können diese Illustrationen als optische Grenzen zwischen den einzelnen Abschnitten verstanden werden. Zudem ist nach Wolfs Typologie dieser Roman mit den Illustrationen ein Beispiel der Plurimedialität, genauer gesagt der Medienkombination.



Abbildung 6: Umren Čovek Cover (vorne)

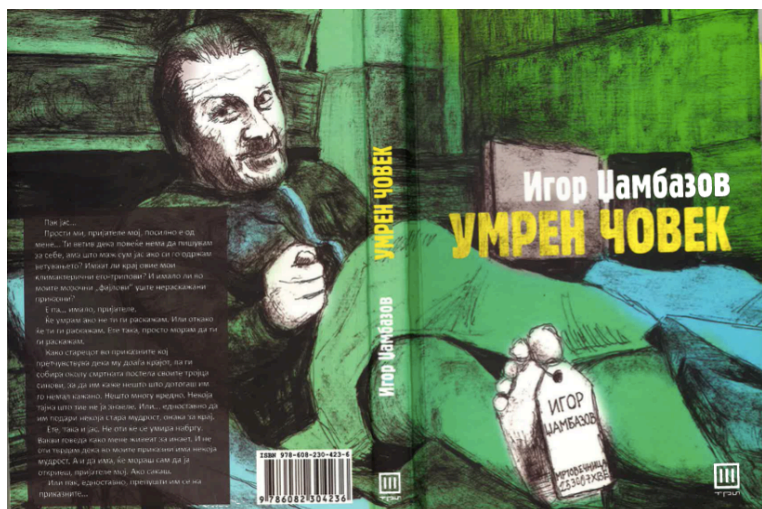


Abbildung 7: Umren Čovek Cover (gesamt)

3. 1. 4. Handbuch für Anti-Antialkoholiker

Der Roman *Handbuch für Anti-Antialkoholiker* (orig. *Прирачник за Анти Антиалкохоличари*) wurde im Jahre 2011 herausgebracht. „Alles, was sie je über den Alkohol lernen wollten, jedoch nie die Zeit dafür hatten auf Grund des Trinkens“⁴⁷ – lautet der Untertitel dieses Werkes, in dem Džambazov seine Erfahrungen mit dem Alkohol in den Jahren 1975 bis

⁴⁷ DŽAMBAZOV, Igor: *Priračnik za Anti Antialkoholičari*. Skopje: Tri, 2015. S. 4.
Original: Се што сте сакале да научите за алкохолот, ама не сте имале време од пиење.

2010 schildert. Thematisch ist das Buch in zwei Teile aufgeteilt. Im ersten Teil bezieht sich Džambazov auf einen Artikel von Doktor Jelinek, der verschiedene Typen des Alkoholismus beschreibt. Jedem dieser Alkoholtypen ist ein Kapitel gewidmet, das stets mit Jelineks Definition eingeleitet wird und im Anschluss mit eigenen Erlebnissen des Autors ausgeführt wird. Als Resultat wird Jelineks Theorie widerlegt, denn Džambazov beweist, dass dies keine Typen sind, sondern lediglich unterschiedliche Phasen. Im zweiten Teil stellt Džambazov seine eigene Theorie über den Alkoholismus auf, indem er Phasen definiert, die er bestimmten Tiergruppen zuordnet und mit seinen Erfahrungen verbindet. Džambazov erzählt über den Konsum des Alkohols, seine Sucht, seine Blackouts, und schließlich von seinen Entzügen. Für seine erste Therapie liefert er sich selbst in die klinisch-psychiatrische Anstalt in Bardovci ein. Doch nach ganzen sieben Jahren der Abstinenz fängt er erneut mit dem Trinken an. Schließlich entscheidet sich Džambazov für eine Eigetherapie, die es ihm tatsächlich ermöglicht hat, dem Alkohol bis heute fernzubleiben.

Dem Roman nachgestellt ist ein Glossar mit dem Titel *Alphabet des Alkohols* (orig. *Азбука на алкохолот*). Darin sind unterschiedliche Getränke, Redewendungen, Dialektismen u.ä., die in Bezug zum Alkohol stehen, aufgelistet und erklärt.

Auf den letzten Seiten ist der bereits erwähnte Epilog des mazedonischen Literaturwissenschaftlers Venko Andonovski abgedruckt. Dieser trägt den Titel *Elegante Brutalität (oder C Zwei H Fünf O H)* (orig. *Еlegantна бруталност [или Це Два Ха Пет О Ха]*).

3. 1. 5. Geschichten aus Miauzedonien

Das Werk *Geschichten aus Miauzedonien* (orig. *Приказни од Мјаукедонија*) wurde 2013 veröffentlicht und stellt ein fiktionales Tagebuch von Džambazovs realen Katze Emilija Džambazova–Bavčanska dar. Der Untertitel lautet *Das Tagebuch einer Provinz-Bewohnerin (nach den Memoiren der Emilija Džambazova–Bavčanska)*⁴⁸. Jeder Eintrag ist mit einem Datum versehen, angefangen mit dem 1. Januar 2012 und endend mit dem 21. Dezember desselben Jahres.

Im Vorwort erzählt Emilija von ihren ersten Lebenstagen, die sie in den Gärten eines kleinen Dorfes in der Nähe von Radoviš verbringt. Ein bärtiger Mann, der sich später als Igor Džambazov entpuppt, nimmt sie mit nach Hause. Da Emilija viel Zeit alleine in seiner Wohnung in der Hauptstadt Skopje verbringt, entschließt sie sich, ein Tagebuch zu schreiben.

⁴⁸ DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. Skopje: Tri, 2013. S. 3.

Original: дневникот на една провинцијалка (според мемоарите на Емилија Џамбазова-Бавчанска).

Auch dieses fiktionale Tagebuch beinhaltet zahlreiche autobiographische Elemente, denn die Katze wird zum Sprachrohr für Džambazovs Alltagsschilderungen, der sich als fiktive Figur von ihr beobachten lässt. Emilija nennt Džambazov nie beim Namen, sondern immer *Besitzer* oder *der Bärtige*. Dieses Experiment führte Džambazov sogar so weit, dass er die Sozialen Netzwerke als Vermarktungsstrategie nutzte, indem er für seine Katze ein eigenes Facebook-Profil erstellte.

Auf dem Buchcover ist ein schwarz-weißes Collage-Porträt abgebildet, welches die obere Gesichtshälfte Džambazovs zeigt und die untere Hälfte eines Katzenkopfs, vermutlich Emilijas. Diese visuelle Gestaltung spiegelt die Verschmelzung des real existierenden, menschlichen Schriftstellers und der fiktiven Schriftstellerin, die hier als Sprachrohr fungiert, wider. Innerhalb des Tagebuchs sind insgesamt zwölf solcher Collage-Porträts abgedruckt. Diese sind jedem neuen Monat vorangestellt und setzen sich stets aus einer variierenden Anzahl von Elementen aus Džambazovs und Emilijas Porträts zusammen. Die letzte Collage des Monats Dezember weicht von dieser Systematik ab und zeigt eine Komposition aus lediglich zwei Elementen des Katzenporträts, die Džambazov zur Gänze von der Bildfläche verschwinden lässt. Demnach ist auch dieses Werk nach Wolfs Typologie ein Beispiel der Medienkombination.



Abbildung 8: Prikazni od Mjaukedonija Cover



Abbildung 9: Prikazni od Mjaukedonija - September Collage

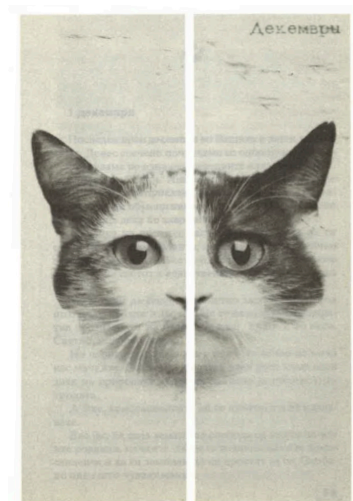


Abbildung 10: Prikazni od Mjaukedonija - Dezember Collage

3. 2. Viktor Paskov

Viktor Paskov (Виктор Пасков) wurde am 10. September 1949 in Sofia geboren und verstarb am 16. April 2009 in Bern. Er absolvierte seine musikalische Ausbildung im Leipziger Konservatorium und arbeitete bis zum Jahre 1980 als Komponist, Opernsänger und Musikkritiker in der DDR. Des Weiteren schrieb Paskov auch einige Drehbücher und war als Redakteur tätig. Zudem war er von 2002 bis 2004 Direktor des bulgarischen Kulturzentrums in Berlin.⁴⁹

Den literarischen Durchbruch schaffte Paskov zunächst mit Gedichten, die in unterschiedlichen bulgarischen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Sein erstes Buch, das 1986 publiziert wurde und den Titel *Jugendmorde* (orig. *Невръстни убийства*) trägt, ist eine Sammlung von drei Erzählungen. Es erschienen zwei weitere Sammlungen mit Erzählungen, nämlich *Cij Kuk* (orig. *Цуй Кук*) im Jahre 1991 und *Der Blickwinkel Gauguins* (orig. *Гледната точка на Гоген*) im Jahre 2008. Diese Werke werden in der vorliegenden Arbeit nicht weiter untersucht, da die Romane den Schwerpunkt dieser Studie bilden.

Viktor Paskov brachte insgesamt drei Romane heraus, welche im Anschluss vorgestellt werden. Bojko Penčev spricht in einem Zeitschriftenartikel⁵⁰ von einer „autobiographischen Trilogie“. Doch mit dieser Klassifizierung ist in Bezug auf Paskovs Schaffen vorsichtig umzugehen, auf Grund dessen wird im weiteren Verlauf von autobiographischen Elementen die Rede sein.

3. 2. 1. Ballade für Georg Chenich

Der Roman *Ballade für Georg Chenich* (orig. *Балада за Георг Хенич*) wurde im Jahre 1987 zunächst in der bulgarischen Zeitschrift *September* (orig. *Септември*) veröffentlicht, und anschließend in Buchform. In der Rahmenerzählung findet der Ich-Erzähler zwei Briefe aus dem Jahre 1960 von dem bereits verstorbenen Geigenbauer Georg Chenich. Der Erzähler erinnert sich daran wie Chenich ihn stets „Zar Viktor“ nannte, fängt an in seinen Erinnerungen zu schwelgen und leitet die rückblickende Binnenerzählung ein. Viktor erzählt von seiner Kindheit in Bulgarien, von den ärmlichen Verhältnissen, in denen er und seine Eltern lebten, und von dem Kennenlernen mit dem tschechischen Geigenbauer Chenich, der dem fünfjährigen Viktor seine erste Geige baute. Fünf Jahre nach ihrer ersten Begegnung steht es um Georg Chenichs gesundheitlichen Zustand schlecht. Viktor und sein Vater kümmern sich um den alten Mann und verbringen viel Zeit mit ihm. Während Georg Chenich versucht, seine letzte Mission

⁴⁹ Vgl. ZAHARIEVA, Marija: *Nebesnata kaljaska otnese Viktor Paskov kăm zvezdite*. Bălgari, Nr.2/2009. S. 35.

⁵⁰ Vgl. PENČEV, Bojko: *Car Viktor*. Literaturn Vestnik, Nr.29/2019. S. 9-10.

zu erfüllen, nämlich eine perfekte Geige für Gott zu bauen, baut Viktors Vater einen Buffetschrank für seine Frau.

Am Ende des Romans sind die zu Beginn erwähnten Briefe von Georg Chenich abgedruckt. Dies und die Tatsache, dass der Ich-Erzähler Viktor heißt, sind Hinweise darauf, dass in diesem Roman autobiographische Elemente vorhanden sind. Es ist nicht auszuschließen, dass der gesamte Roman autobiographisch ist, doch auf Grund der fehlenden Informationen über Paskovs Privatleben und fehlenden offiziellen Äußerungen des Autors kann diese Vermutung weder bestätigt, noch widerlegt werden.

Ballade für Georg Chenich ist der meistübersetzte Roman Paskovs. Er wurde von Wolfgang Köppe unter dem Titel *Viola d'Amore* ins Deutsche übersetzt, allerdings ist diese Ausgabe nicht mehr erhältlich. Des Weiteren wurde im Jahre 1990 der Roman unter dem Titel *Du, der du bist im Himmel* (orig. *Tu, koŭmo si na neбето*) verfilmt.

3. 2. 2. Deutschland, ein schmutziges Märchen

Der Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen* (orig. *Германия, мръсна приказка*) wurde im Jahre 1992 zunächst in französischer Übersetzung unter dem Titel *Allemagne, conte cruel* herausgebracht.⁵¹ Erst im darauffolgenden Jahr 1993 wurde das Werk auch in seiner Originalsprache in Bulgarien publiziert. Dem Roman vorangestellt ist ein Auszug aus dem französischen Gedicht *Complainte de Rutebeuf* im Original, gefolgt von einer Übersetzung der Verse ins Bulgarische von Dimităr Stefanov.

Que sont mes amis devenus
Que j'avais de si près tenus
Et tant aimés
Ils ont été trop clairsemés
Je crois le vent les a ôtés
L'amour est morte ⁵²

⁵¹ Viktor Paskov verfasste den Roman auf Bulgarisch und Marie Paskov fertigte die Übersetzung ins Französische an. Somit handelt es sich bei der bulgarischen Veröffentlichung nicht um eine Übersetzung aus dem Französischen, wie das fälschlicherweise Kalinka Minkova und Antoaneta Mihajlova in dem Artikel *Ein „Migrantenroman“ aus dem Sozialismus* behaupten (In: Marija Spaspva [Hrsg.]: *Godišnik na departament „Čuždi ezici i kulturi“*, 2018. S. 421-429.).

⁵² PASKOV, Viktor: *Germanija, mršna prikazka*. Sofija: Siela, 2017. S. 5.

Das Gedicht dient dem Roman als ein Motto und es spricht von verlorenen Freunden, denen Paskov auch sein Werk widmet: *Für die toten Freunde* (orig. *На мъртвите приятели*)⁵³.

Auch bei diesem Roman kann von autobiographischen Elementen ausgegangen werden, denn der Ich-Erzähler wird auf den ersten Seiten zunächst Vik genannt, dann Viktor und auch Herr Paskov Junior. Zudem findet die gesamte Handlung im Jahre 1968 statt, als der Erzähler der Geschichte 19 Jahre alt ist. Der Schriftsteller Viktor Paskov wurde im Jahre 1949 geboren und war demnach zum selben Zeitpunkt ebenso 19 Jahre alt.

Wie der Titel bereits vermuten lässt, geht es in diesem Werk um den jungen Ich-Erzähler Viktor, der im Jahre 1968 seine Heimat Bulgarien verlässt, um zu seinem Vater zu ziehen, welcher bereits seit einigen Jahren in Deutschland arbeitet. Als Trompetenspieler am Freiburger Theater verschafft sein Vater dem musikbegeisterten Sohn dort eine Anstellung. Doch der Leidenschaft zur Musik kann der Ich-Erzähler nicht nachgehen, denn ihm werden im Theater Aufgaben zugeteilt, die sich vom Kohleschaufeln bis hin zum Bühnenaufbau erstrecken. Die großen Erwartungen vom Westen und von der hochgepriesenen DDR erfüllen sich für den Ich-Erzähler nicht und dieser spielt ununterbrochen mit dem Gedanken, in seine Heimat zurückzukehren.

Am Abend vor seiner geplanten Rückkehr nach Bulgarien begibt sich Viktor in eine Bar, in der Siegfried Stein mit seiner Band auftritt. Entsetzt von der Performance sucht Viktor den Konflikt mit den Musikern, doch Siegfried Stein gibt ihm die Möglichkeit sein Können unter Beweis zu stellen. Viktor überzeugt mit seinem musikalischen Talent und Stein bietet ihm an, der Band beizutreten. Zudem verspricht er ihm ein regelmäßiges Einkommen, eine eigene Unterkunft und eine Verlängerung des Visums. Dank des unschlagbaren Angebotes entschließt sich Viktor, Deutschland doch noch eine Chance zu geben und tritt gleich am selben Abend gemeinsam mit der Band auf.

Der Titel *Deutschland, ein schmutziges Märchen* erinnert nicht zufällig an Heinrich Heines Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844). Während Heine sich von Frankreich aus auf die Reise begibt, um seine deutsche Heimat zu besuchen, verlässt Paskov seine bulgarische Heimat, um in Deutschland nach einem besseren Leben zu suchen. Beide Autoren sind von den Zuständen in Deutschland enttäuscht, Heine kritisiert diese sogar mit einem sarkastischen Unterton. Bei Paskov kommt außerdem noch hinzu, dass sein Umzug nach Deutschland durch den vorherrschenden Sozialismus in Bulgarien motiviert ist. Die Enttäuschung ist umso größer, als er realisiert, dass die DDR mit ihrem Sozialismus ihm genauso wenig eine einfachere Zukunft ermöglichen wird. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist, dass Paskov explizit

⁵³ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 7.

im Roman anmerkt, nicht nur Goethe und Schiller im Original gelesen zu haben, sondern auch Heines Werke.⁵⁴

Auf Grund des schlechten Bildes, das Paskov in dem Roman von Deutschland zeichnet, wurde die deutsche Übersetzung dieses Werkes nie veröffentlicht.

3. 2. 3. Autopsie einer Liebe

Der letzte Roman von Viktor Paskov, *Autopsie einer Liebe* (orig. *Аутопсия на една любов*), wurde im Jahre 2005 veröffentlicht. Dieses Werk wurde von Alexander Sitzmann ins Deutsche übersetzt und im Jahre 2010 unter dem Titel *Autopsie* herausgebracht.⁵⁵ Der Handlungsstrang ist nicht linear und einzelne Abschnitte sind lediglich durch ein Sternchen getrennt. Gegen Ende des Romans holen die Rückblenden die Gegenwart der Geschehnisse ein.

Die Geschichte wird von dem namenlosen Protagonisten in der 1. Person Singular erzählt. Dieser ist ein bulgarischer Jazzmusiker, der in einem Berliner Theater als Klarinettist angestellt ist. Seine Heimat besucht er sooft es ihm möglich ist, wo er seine Zeit zum größten Teil in den Jazzclubs der Hauptstadt Sofia verbringt. In solch einem Club lernt er die Bulgarin Ina kennen, die mit ihren feuerroten Haaren und den grünen Augen vielen Männern den Kopf verdreht. Ina fängt an den Protagonisten „Charlie“ zu nennen, mit der Begründung, dass dieser auf dem Saxophon genauso wie Charlie Parker spielen würde. Die beiden verlieben sich ineinander und verbringen einige Nächte miteinander, bevor „Charlie“ wieder nach Berlin zurückkehrt. Als die Proben am Theater anfangen, muss der Protagonist feststellen, dass er seinem Instrument keinen einzigen Ton entlocken kann. Zudem versucht er Ina mit anderen Frauen zu ersetzen, was ihm auf Grund einer plötzlich auftretenden erektilen Dysfunktion nicht gelingt. Auf den Wunsch des Protagonisten hin kommt Ina nach Berlin und schafft es innerhalb kürzester Zeit beide Probleme des Musikers zu beheben.

Doch als sich das Theater auflöst und der Protagonist seine Anstellung verliert, verfällt dieser dem Alkohol und gibt insgeheim Ina die Schuld für sein Versagen. Ina versucht ihm vergeblich zu helfen und verschwindet bald ohne sich von „Charlie“ zu verabschieden. Der Protagonist macht sich quer durch ganz Europa auf die Suche nach ihr. Als er erfährt, dass sie einen unheilbaren Gehirntumor hat, kommt ihm sofort der Gedanke, dass Ina vermutlich mit seinem besten Freund Christoph nach Frankreich gegangen ist, welcher bereits zwei Bekannten zum freiwilligen Tod verhalf. Als der Protagonist in einer abgelegenen Hütte in Frankreich ankommt, in der er die beiden vermutet, findet er tatsächlich Christoph und einige

⁵⁴ Vgl. PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 41.

⁵⁵ In Folge wird der Einfachheit wegen der verkürzte Titel *Autopsie* der deutschen Übersetzung verwendet.

Gepäckstücke von Ina vor. Die Begegnung endet in einem desaströsen Fiasko, denn es kommt zu einer Schießerei, bei der sowohl der Protagonist als auch Christoph verwundet werden. Die Hütte fängt anschließend Feuer und während diese niederbrennt, sterben beide. Der Protagonist beschreibt seinen eigenen Tod und wie er mit einer Wolke in den Himmel gelangt.

In diesem Roman wird die besondere Rolle der Musik nicht nur durch die musikalische Profession des Protagonisten vermittelt, sondern auch durch die Jazzliebhaberin Ina. Sie selbst definiert sich und ihren Körper nämlich als ein Musikinstrument.

4. Darstellung der Musik

Im theoretischen Kapitel wurden die Methoden ‚telling‘ und ‚showing‘ bereits vorgestellt. Ihre unterschiedlichen Umsetzungsmöglichkeiten können zwar in der Theorie klar voneinander abgegrenzt werden, doch in der Praxis werden oft fließende Übergänge zwischen diesen zwei Methoden beobachtet. Die folgenden Vergleichspunkte wurden in Anlehnung an die Einteilungen von Lubkoll und Wolf ausgewählt, allerdings wird dabei nicht das Ziel verfolgt, die Unterschiede von ‚telling‘ und ‚showing‘ zu verdeutlichen, sondern die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten von musikalischen Themen und Motiven zu untersuchen.

4. 1. Musikerfiguren

Die Thematisierung von Musikerfiguren geht meistens Hand in Hand mit der Würdigung ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung. Doch auch Krankheit und Tod werden oft mit dem Musikerdasein, sowohl real existierender als auch fiktiver Persönlichkeiten, in Verbindung gebracht. Wie diese Figuren in die Handlung eingebettet werden und welche Funktion ihnen dabei zukommt, wird in diesem Abschnitt genauer untersucht.

Die Figur des Musikers kommt in allen hier analysierten Romanen vor. Neben einigen musikalischen Randfiguren, die hier nicht weiter betrachtet werden, sticht vor allem der Vater bei beiden Autoren hervor, der zugleich auch Musiker ist. Dieser wird auf unterschiedliche Art und Weise in den Werken gewürdigt. Dabei ist die Rolle des Vaters als Musiker bei beiden Autoren mit einer Vorbildfunktion versehen. Eine weitere Figur, über die Paskov einen ganzen Roman schreibt und ihn somit als musikalische Persönlichkeit würdigt, ist der Geigenbauer Georg Chenich. Mit Hilfe dieser Figur wird nicht nur der Bau eines Instrumentes thematisiert, sondern auch das Holz, welches das grundlegende Material für die Anfertigung einer Geige ist. Die Musikerfigur ist außerdem als erzählende Instanz durchgehend in den Texten präsent. Mit der Ausnahme von *Geschichten aus Miauzedonien* werden alle hier analysierten Romane aus der Ich-Perspektive des schreibenden Musikers erzählt. Bei Džambazov tritt der Aspekt des schreibenden Erzählers mehr hervor als bei Paskov, da oft im Text selbst das Schreiben thematisiert wird (mehr dazu im Kapitel zur Selbstreferentialität). Abgesehen davon charakterisiert Džambazov seine literarischen Werke alle als autobiographisch. Demnach können diese dem faktual homodiegetischen Erzählen zugeordnet werden, mit der Ausnahme

von *Geschichten aus Miauzedonien* sowie *Verstorbener Mann*, die sich dem fiktional homodiegetischen Erzählen bedienen. Bei Paskov kann von autobiographischen Elementen ausgegangen werden, für die einige Hinweise in den Texten zu finden sind. So ist beispielsweise der Name des Erzählers in den Romanen identisch mit dem des Autors, nur im Werk *Autopsie* bleibt die erzählende Instanz durchgehend namenlos und wird von einer anderen Figur, auf Grund der musikalischen Spielart, Charlie Parker genannt. Während in *Autopsie* eindeutig ein fiktional homodiegetisches Erzählen vorliegt, verschmelzen in den anderen beiden Romanen Paskovs die Elemente des Faktualen mit dem Fiktionalen. Durch diese erzählenden Musikerfiguren beider Autoren wird außerdem der Bezug zu Krankheit und Tod hergestellt.

4. 1. 1. Die Würdigung musikalischer Persönlichkeiten

4. 1. 1. 1. Der Vater als Musiker

Besonders auffällig ist die Rolle des Vaters als Musiker, die bei beiden Autoren mit einer Vorbildfunktion versehen ist. Diese musikalische Persönlichkeit wird in unterschiedlichem Ausmaß thematisiert. So kommt Paskovs Vater in den ersten beiden Romanen als eine der Hauptfiguren vor, während Džambazov seinem Vater lediglich ein einziges Kapitel widmet. Džambazovs Roman *Bekleideter Mann* erzählt in jedem Kapitel von einer Bekanntschaft, die für den Autor von Bedeutung ist und die er mit unterschiedlichen Anekdoten versieht. Unter anderem widmet Džambazov ein ganzes Kapitel seinem Vater, welches den Titel *Maestro* trägt. Aleksandar Džambazov, der auch unter dem Spitznamen *Maestro* bekannt ist, ist erfolgreicher Komponist und Dirigent in Mazedonien. Der Autor erzählt, dass Aleksandar Džambazov auf Grund seiner musikalischen Profession oft auf Reisen war und so Schallplatten mitbringen konnte, die in Titos Jugoslawien, zu dem Mazedonien ebenso gehörte, nicht erhältlich und auch nicht gerne gesehen waren. So beschreibt Džambazov in diesem Kapitel, wie das Hören von Musik in heiklen Situationen zu einem gefährlichen Ereignis werden kann sowie die Reaktion seines Vaters auf seine Unvorsichtigkeit. Der Autor und Erzähler Džambazov erinnert sich an seine Vorfreude, dass er der Erste in Mazedonien sein wird, der die Platte *24 Carat Purple* von Deep Purple hören und besitzen wird, welche ihm sein Schulfreund Goce aus Thessaloniki mitbringen wird. Goce hält sein Versprechen und steht am Abend des 4. Mai 1980 vor Igor Džambazovs Tür mit der Platte in der Hand, die er ihm wortlos übergibt. Es ist ein historischer Tag für Jugoslawien, der Todestag von Josip Broz Tito. Džambazov ist sich der Gefahr bewusst und weiß, dass er sich nicht mit den neuen Songs von Deep Purple vergnügen darf, wenn die gesamte jugoslawische Nation um Tito trauert. Er gibt seinem Verlangen nicht nach, schläft an

diesem Abend mit der Schallplatte unter seinem Kopfkissen und geht am darauffolgenden Tag nach der Schule mit seinem Kollegen zu sich nach Hause:

Ohne nachzudenken holte ich die Platte hervor. Das ist ohnehin der aufregendste Moment, wenn du dich mit der Platte vertraut machst. Das ist jener Moment, wenn du sie aus der Folie nimmst und sie riecht nach frisch verarbeitetem Vinyl. Ich legte sie auf meinen „Toshiba“. Zunächst auf „leise“. Purer Rock’n’Roll erfüllte den Raum bereits mit dem ersten Lied. Beim Zweiten stieg unser Adrenalin an, und wir stellten die dritte Lautstärke ein, beim dritten Lied die vierte Stufe... und so weiter.

Uns war nicht einmal bewusst, dass der Klang aus dem Zimmer drang, sogar aus der Wohnung hinaus. Und während Goce und ich uns in einem Zustand der Ekstase befanden, ging die Tür sperrangelweit auf. Mein Vater Džambaz stand da. Mit einer deformierten Grimasse im Gesicht ging er auf mich zu.

„Ja willst du denn, dass sie mich wegen dir einsperren, du Pferd?!“ Und er verpasste mir die erste und letzte Ohrfeige in meinem ganzen Leben. Es tut immer noch weh, und meine Ohren sausen noch immer.⁵⁶ [Übers. d. Verf.]

Der Besitz einer solch modernen und ausländischen Platte war verboten, sich diese anzuhören erst recht. Doch sich diese Art von Musik nur einen Tag nach Titos Tod anzuhören galt als empörend und wäre vermutlich tatsächlich mit einer Verhaftung bestraft geworden. Durch das Erzählen dieses Ereignisses bringt Džambazov zwar seinen Vater in Verbindung mit der Musik, betont jedoch dabei mehr seine Vaterrolle. Doch Džambazov thematisiert in diesem Kapitel auch die besondere musikalische Begabung seines Vaters:

Mein Vater Džambaz hat ein absolutes Gehör. (...) Ein absolutes Gehör, mein Freund, das ist die höchste aller Fähigkeiten eines Musikers. Das ist, wenn du den genauen Ton im Klang der Sirene, im Schlag der Gabel gegen ein kristallenes

⁵⁶ DŽAMBAZOV: *Oblečen Čovek*. S. 26f.

Original: Без да размислувам, ја извадив плочата. Тоа секако беше највозбудливиот момент, кога се запознаваш со плочата. Тоа е моментот кога ја вадиш од најлонот, а таа мириса на свежо обработуван винил. Ја ставив на мојата „Тошиба“. Најпрвин на „тивко“. Собата се наполни со чист рокенрол уште на првата песна. На втората ни проработе адреналинот, па ја ставивме во трета, на третата песна во четврта брзина... и така. Не ни бевме свесни дека звукот излегува и надвор од собата, па дури и од станот. И додека Гоце и јас бевме во состојба на екстаза, вратата од собата ширум се отвори. На неа стоеше татко ми Џамбаз. Тргна накај мене со деформирана гримаса на лицето. „Па сакаш ли да ме затворат поради тебе, коњу еден?!“ И ми ја врза првата и последна штаканица во животот. И уште ме боли, и ушите ми зујат.

Glas, ja sogar im Bellen der Nachbarshunde, erkennen kannst. Das ist, wenn du die Musik sehen kannst, und nicht nur hören. Mein Vater Džambaz sieht die Musik.⁵⁷ [Übers. d. Verf.]

Neben dieser außergewöhnlichen Empfänglichkeit für Töne und Klänge wird zudem die Gesangsfähigkeit des Vaters gewürdigt. Die Vorbildfunktion manifestiert sich demnach nicht nur in der Rolle des Vaters, sondern mehr in der Rolle des Musikers, die Džambazov in diesem Kapitel besonders in den Vordergrund drängt. Darauf deutet bereits die musikalische Bezeichnung des Kapitelnstitels *Maestro* hin. Džambazov merkt zudem an, dass ein einziges Kapitel nicht Würdigung genug ist und dass sein Vater einen ganzen Roman verdient hätte.

Die Figur des Vaters spielt auch bei Paskov eine bedeutende Rolle. Dadurch, dass der Vater Marin in zwei Romanen vorkommt und die darin geschilderten Geschehnisse mit der Biographie Paskovs übereinstimmen, wird mit der Figur Marin höchstwahrscheinlich eine Darstellung des realen Vaters des Autors vorgenommen. Im Roman *Ballade für Georg Chenich* erzählt Viktor rückblickend über seine Kindheit und den ärmlichen Verhältnissen, in denen er mit seinen Eltern in Bulgarien lebte. Viktor beschreibt nicht nur den Geigenbau Chenichs, auf den im nachfolgenden Unterkapitel eingegangen wird, sondern auch den Bau eines Buffetschranks durch seinen Vater Marin, der eigentlich Trompetenspieler an einem Theater ist. Der Geigenbauer Chenich unterstützt Marin beim Bau, indem er ihm den Umgang mit dem Holz beibringt und ihm sogar Holzstücke für sein Projekt gibt, die teilweise alten Musikinstrumenten entstammen. Nach der Fertigstellung wird das Möbelstück nach Hause transportiert:

Und auf einmal dröhnten aus dem Buffetschrank wie aus einer wundervollen Silbermann Orgel feierliche Töne und erfüllten das Quartier. Man konnte sehen, wie die Luft vibrierte; (...) Das war wundervolle Musik, ein Cocktail aus unvergleichlichen Noten, eine emotionale Litanei und Apotheose, eine Kantate, ein Oratorium, eine Hymne des Seins, eine Symphonie des Himmels, ein polyphones Donnern der fünf Ozeane (...). Wie ein Balsam flossen aus dem Apothekenschränkchen dünne Stimmen. Aus der Garderobe donnerte der Bassanteil mit einer dunklen, wollenen Stimme. Aus der linken Schrankkammer reihten sich Motive und Themen für eine Flöte aneinander, wie aneinandergereihte

⁵⁷ DŽAMBAZOV, Igor: *Oblečen Čovek*. Skopje: Tri, 2014. S. 10.

Original: Татко ми Џамбаз има апсолутен слух. (...) Апсолутен слух, пријателе мој, тоа е врвот на можностите на еден музичар. Тоа е кога го препознаваш точниот тон во звукот на сирената, во ударот на виљушката во кристалната чаша, па дури и во лаењето на маалските кучиња. Тоа е кога музиката можеш да ја видиш, а не само да ја чуеш. Татко ми Џамбаз ја гледа музиката.

Würstchen. Aus der Rechten hörte man ein feierliches Anschlagen der Töpfe und Pfannen, wie die Becken in den Polowetzer Tänzen von Borodin – bum-ta-ta, bum-ta-ta, aus der Bar entleerten sich kristallene Akkorde einer Harfe, mit der Süße eines Likörs, aus den Schubladen hörte man ein energisches Klappern der Löffel und Gabeln, wie Kastagnetten im spanischen Capriccio; der Buffetschrank brach in eine Orgie der Musik aus, er dröhnte, brüllte, rumpelte, lief über!⁵⁸ [Übers. d. Verf.]

Wie eine Ansammlung unterschiedlicher Musikinstrumente bringt das Möbelstück ein gesamtes Konzert hervor. Für diese sonderbare musikalische Erscheinung können insgesamt drei Ursachen festgestellt werden. Zum einen wird teilweise für den Bau des Buffetschranks einst musikalisches Holz verwendet, das seine musikalische Eigenschaft beibehält. Zum anderen ist Viktors Vater Marin Trompeter vom Beruf, somit dürfte beim Bau seine musikalische Profession hineingeflossen sein. Und zudem darf die immense Bedeutung des Buffetschranks für die Familie Paskov nicht außer Acht gelassen werden. Viktor beschreibt des Öfteren die einengenden und ärmlichen Verhältnisse, in denen er mit seinen Eltern wohnt und die oft für Streitereien sorgen. Die Mutter träumt seit längerem von einem Buffetschrank, der mit einer Symbolik des Wohlstandes behaftet ist. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Transport wie eine Zeremonie wahrgenommen wird, und zwar nicht nur von Viktors Familie, sondern auch von ihren Nachbarn, die in ähnlichen Verhältnissen leben. Der Buffetschrank wird als etwas Erhabenes und als Symbol des Wohlstandes angesehen, dass die Familie Paskov dem Vater zu verdanken hat.

Marins Rolle sowohl als Vater sowie auch als Musiker wird in diesem Roman gleichermaßen gewürdigt. Der junge Viktor attribuiert ihm magische Eigenschaften, denn er lässt einen vollkommen gewöhnlichen Gegenstand wie ein Musikinstrument, sogar wie ein gesamtes Orchester erscheinen. Doch von dieser Vorbildfunktion ist im Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen* nichts mehr zu sehen. Der mittlerweile erwachsene Viktor zieht in die DDR zu seinem Vater Marin, der nun als Trompetenspieler im Freiburger Theater angestellt ist und der seinem musikbegeisterten Sohn ebendort eine Anstellung verspricht. Bereits bei der

⁵⁸ PASKOV: *Balada za Georg Chenich*. S. 106f.

Original: И изведнъж от бюфета като от прекрасен орган на Зилберман гръмнаха тържествени звуци и озвучиха квартала. Можеше да се види как въздухът вибрира около него; (...) Това бе прекрасна музика, коктейл от безподобни ноти, прочувствено ектение и апотеоз, кантата, оратория, химн на битието, симфония на небесата, полифонен рев на петте океана (...). От аптекката изтичаха тънки гласове като балсам. От гардероба с тъмен, вълнен глас бучеше басовата партия. От левия долап като нанизани едни за друг кренвирши се изнизваха мотиви и теми за флейта. От десния се чуваше тържествен звън на тенджери и тигани като чинелите в половецки танци от Бородин – бум-та-та, бум-та-та, от барчето се сипеа кристални акорди на арфа, със сладостта на ликьор, от чекмеджетата се чуваше енергичното тракане на лъжици и вилици като кастанетите в испански капричио; бюфетът изригваше оргия от музика, той бучеше, реवेशе, тътнеше, преливаше!

Ankunft ist Viktor vom äußeren Erscheinungsbild seines Vaters enttäuscht, der vom Alter mitgenommen ist und dem der angebliche Wohlstand nicht anzusehen ist. Die zweite Enttäuschung kommt beim Anblick des heruntergekommenen Gästehauses auf, in dem das gesamte Theaterensemble sowie auch Viktor und sein Vater untergebracht sind. Hier trifft der Erzähler Viktor auf weitere musikalische Persönlichkeiten, die alle unter einem Dach wohnen und nicht nur seine Nachbarn, sondern auch seine Arbeitskollegen sind. Bemerkenswert ist die Hierarchie dieses musikalischen Kollektivs, welche sogar außerhalb des Theaters aufrechterhalten wird:

Um eins zu Mittag und um sechs am Abend versammelten sich die Bewohner des GÄSTEHAUSES zu einer wütenden Menge und gingen mit einem lebhaften Kollektivismus zur Kneipe „GLÜCKAUF“. Die Hierarchie einhaltend stellen sie sich dort in der Schlange vor dem Buffet an: zuerst der Sopran und der Tenor, danach die Musiker, dann das Ballett und ganz zum Schluss – ich, als Dazugekommener.⁵⁹ [Übers. d. Verf., Hervorh. im Orig.]

Obwohl Viktor ein Teil dieses Musikerkollektivs ist, fühlt er sich als Außenseiter, denn als „Dazugekommener“ werden ihm am Theater lediglich nicht-musikalische Aufgaben zugeteilt: vom Schaufeln der Kohle bis zum Aufbau der Bühne. Abgesehen davon sind sämtliche Bewohner des Gästehauses ständig von der Angst geplagt, zurück in die Heimat geschickt zu werden. Viktor erkennt schnell, dass das angeblich bessere Leben in der DDR in Wahrheit gar nicht so viel besser als im sozialistischen Bulgarien ist. Als Viktor auch noch mitbekommt, dass sein Vater eine Geliebte hat, verurteilt er diesen für die zu Unrecht hochgepriesenen Umstände sowie für sämtliche Versprechen, die sich allesamt als Lügen entpuppt haben. Vor allem auf Grund des vermeintlichen Wohlstandes, den die Familie Paskov seit Jahren anstrebt, wird aus dem Vater als einstiges Vorbild ein Anti-Vorbild.

4. 1. 1. 2. Der Geigenbauer

Eine weitere Musikerfigur ist der Geigenbauer Georg Chenich, über den Paskov einen gesamten Roman schreibt und damit seine Person sowie sein Handwerk würdigt. Die Briefe des Geigenbauers, die in der Rahmenerzählung erwähnt werden und am Ende des Romans abgedruckt sind, können als Hinweis auf die reale Existenz Georg Chenichs verstanden werden.

⁵⁹ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 98.

Original: В един на обяд и в шест вечерта настървените обитатели на ГЕСТЕХАУЗ се събираха на тълпа и тръгваха с бодър колективизъм към кръчмата „ГЛЮКАУФ“. Там покорно се нареждаха на опашка пред бюфета, спазвайки йерархията: първо сопраното и тенорът, после музикантите, после балетът, а най-отзад – аз като пришълец.

In dem Roman *Ballade für Georg Chenich* stellt der Bau eines Musikinstrumentes das zentrale Thema dar, um welches sich die gesamte Handlung webt. Obwohl der Roman rückblickend aus der Ich-Perspektive von Viktor erzählt wird, ist der Geigenbauer Georg Chenich die Hauptfigur dieses Werkes, dessen Name im Titel bereits vorkommt.

Die Kunst des Geigenbaus beginnt mit dem Holz. Bereits zu Beginn des Romans wird mit einer makabren Gegenüberstellung festgehalten, dass Holz nicht immer gleich Holz ist und nicht jedes Stück für den Bau eines Musikinstrumentes geeignet ist:

(...) du bist im Sarg gelegen (...) – du bist in einem einfachen Sarg gelegen aus grobem, unmusikalischem Holz und warst tot. Tot. (...) Zu deiner Linken, genauso tot wie du, ist die Geige Gottes gelegen, der Kranz deines neunzigjährigen Lebens.⁶⁰ [Übers. d. Verf.]

Der Sarg aus unmusikalischem Holz wird als nicht würdig für einen Geigenbauer dargestellt, der sein ganzes Leben lang aus eben diesem Material Musikinstrumente angefertigt hat.

Viktors allererste Geige wurde von dem Tschechen Georg Chenich angefertigt, denn dieser war der einzige Geigenbauer in der Hauptstadt Sofia, der sich der Aufgabe, ein solch kleines Instrument für den Vierjährigen zu bauen, annahm.

Als Georg Chenich bewusst wird, dass ihm nicht mehr viel Zeit auf Erden bleibt, macht er sich den Bau der perfekten Geige zu seiner letzten Aufgabe. Diese Geige soll ein Geschenk für Gott sein, welche Chenich nach seinem Tod in den Himmel mitnehmen möchte. Der Geigenbauer bringt dem jungen Viktor bei, dass nicht jedes Holz für den Bau eines Musikinstrumentes geeignet ist. Nachdem ein adäquates Stück gefunden wird, muss nun der Bauende dieses Holzstück gefügig machen, es mit Worten und Berührungen besänftigen, es auf seine musikalische Zukunft vorbereiten. Diese Herausforderung nimmt Viktor auf sich und redet stundenlang mit dem Holz, bis er eine Antwort erhält:

Das Holz war weich und warm unter meinen Fingern. Wie Plastilin. Wie lebendiges Fleisch. Ich durfte meine Augen nicht öffnen. Es schien mir, als ob sich ein sanfter, melodischer Klang im Zimmer entfalten würde, welcher unter meinen

⁶⁰ PASKOV: *Balada za Georg Chenich*. S. 10.

Original: (...) ти си лежал в сандъка (...) – ти си лежал в прост сандък от грубо, немусикално дърво и си бил мъртъв. Мъртъв. (...) От лявата ти страна, мъртва како теб, е лежала цигулката на господ, венецът на деветдесетгодишния ти живот.

Fingern hervorkam. Und ein Atemzug kam von dort – das Holz seufzte.⁶¹ [Übers.
d. Verf.]

Nachdem alle Einzelteile zusammengefügt sind, präsentiert Georg Chenich stolz sein Meisterwerk: es ist die größte Geige, die Viktor je gesehen hat. Allerdings hat das Instrument sieben Saiten und erinnert von der Größe her mehr an eine Viola. Der Griff endet mit einem weiblichen Kopf, dessen Augen zwar mit einer Binde verbunden sind, jedoch zum spielenden Musiker gewandt ist. Dieser Kopf soll laut Chenich Amor darstellen und den Musiker daran erinnern, dass das wahre Musizieren aus einer Leidenschaft dafür entspringt. Sein Kunstwerk nennt er ‚viola d’amore‘:

Wenn der Musiker spielt, sieht er geradewegs zum Kopf. Er spielt in erster Linie für den Kopf, dann erst für alle anderen. Der Kopf hört alles, er versteht alles. Wenn keine Liebe in der Brust vorhanden ist, wenn die Liebe nicht im Gesicht erblickt wird – ist der Musiker kein Meister. Er ist vielleicht ein Virtuose, aber kein Meister. Verstehst du? Der Kopf ist blind, doch sieht dem Musiker direkt ins Herz.⁶² [Übers. d. Verf.]

In diesem Zitat dominiert die Weiblichkeit, die dem Instrument und dem Musizieren attribuiert wird, die beide wiederum der Leidenschaft entspringen. Mit der Übersetzung ins Deutsche geht diese Besonderheit verloren, denn der Kopf ‚glava‘ ist im Bulgarischen ein feminines Nomen. Demnach ist hier keineswegs der Gott Amor der römischen Mythologie gemeint, der auch oft mit verbundenen Augen dargestellt wird. Paskov schafft hier nämlich bewusst eine weibliche Figur, die einerseits als Personifikation der Liebe und Leidenschaft dient und andererseits mit den Eigenschaften, die diesen Kopf ausmachen, das Feminine als etwas Erhabenes darstellt: die Liebe ‚ljubov‘ (f.), die Leidenschaft ‚strast‘ (f.), der Kopf ‚glava‘ (f.), die Viola ‚viola‘ (f.) sowie auch die Geige ‚cigulka‘ (f.).

Als Georg Chenich zum ersten Mal auf seinem Meisterwerk vorspielt, beschreibt der junge Viktor aus der Perspektive des Zuhörers dieses Spiel:

⁶¹ PASKOV: *Balada za Georg Chenich*. S. 141.

Original: Дървото бе меко и топло под пръстите ми. Като пластилин. Като жива плът. Не смеех да отворя очи. Стори ми се, че в стаята се разнесе нежен, мелодичен звън, който идваше под пръстите ми. И някакъв полъх идваше оттам – дървото въздишаше.

⁶² PASKOV: *Balada za Georg Chenich*. S. 159f.

Original: Кога свири музикант, гледа право у глава. Свири първо за глава, после за други. Глава чува всичко, разбира всичко. Ако нема любов ъ гърди, ако не гледа любов у лице – музикант не майстор. Може виртуоз, але не майстор. Разбира? Глава слепа, а гледа музикант право у сърце.

Es donnerte ein mächtiger Dur-Dreiklang, als ob in diesem einen und selben Moment alle ersten Geigen der Philharmonie erklingen würden. Der Ton war so sanft und samtig, so warm und leidenschaftlich, wie ich ihn noch nie bei den allen mir bekannten Geigenspielern gehört hatte!⁶³ [Übers. d. Verf.]

Der Klang verzaubert nicht nur den kleinen Viktor, der das Gefühl hat, mehrere Geigen gleichzeitig ertönen zu hören, sondern auch den musizierenden Georg Chenich, dessen chronisches Zittern aufhört als er die Finger auf den Bogen und den Bogen auf die Saiten legt. Durch die musikalische Persönlichkeit Georg Chenich als Hauptfigur in diesem Roman ermöglicht Paskov unterschiedlichste Darstellungen musikbezogener Themen, die eine konstante Präsenz der Musik gestatten. Allem voran wird das Handwerk des Geigenbauers gewürdigt, um welches sich die gesamte Handlung webt. Damit einhergehend wird im Laufe des Romans der Bau eines Musikinstrumentes thematisiert, welcher dem Bau des nicht-musikalischen Gegenstandes des Buffetschranks gegenübergestellt wird. Dabei spielt das Holz als grundlegendes Material eine wichtige Rolle, bei dem zwischen musikalischem und nicht-musikalischem unterschieden wird. Außerdem wird durch die Figur des Geigenbauers der hohe Stellenwert des leidenschaftlichen Ursprungs der Musik hervorgehoben.

4. 1. 2. Die Musikerfigur als Erzähler

4. 1. 2. 1. Die Krankheit

Ein Suchtverhalten bei Musikern ist nicht selten anzutreffen, so kämpfen auch die erzählenden Musikerfiguren der hier untersuchten Romane mit dieser Krankheit und bringen diese in Verbindung mit der Musik. Džambazov widmet seiner Alkoholsucht einen ganzen Roman, nämlich das *Handbuch für Anti-Antialkoholiker*. Gleich zu Beginn wird das Werk mit einem songähnlichen Text eingeleitet:

Der Alkohol und ich...
Verliebt, wie Romeo und Julia.
Vertraut, wie Bonny und Clyde.
Unzertrennlich, wie Stan und Ollie.
Unzerstörbar, wie Sodom und Gomorra.

⁶³ PASKOV, Viktor: *Balada za Georg Chenich*. Sofija: Siela, 2017. S. 173.

Original: Гръмна мощно мажорно тризвучие, сякаш в един и същ миг засвириха всички първи цигулки на филхармонията. Тонът бе тъй мек и кадифен, тъй топъл и страстен, какъвто нямаше нито един от познатите ми цигулари!

Telepathisch verbunden, wie Sai Baba und Gott.

Und lustig, wie Tom und Jerry.

Der Alkohol und ich...⁶⁴

[Übers. d. Verf.]

Die Struktur des Romans wurde bereits im Kapitel zu den *Autoren und ihren Werken* erläutert. Džambazov stellt darin seine eigene Theorie des Alkoholismus auf, die auf seinen Erfahrungen basiert. Dabei beschreibt er verschiedene Phasen, die durchlaufen werden und ordnet diese unterschiedlichen Tiergruppen zu, denn die animalischen Eigenschaften des Menschen werden durch den Konsum von Alkohol hervorgebracht. Jenes Konzept der Kategorisierung von Menschen in Tierarten ist in der Literaturgeschichte vor allem in George Orwells *Animal Farm* (1945) essentiell. Da in Džambazovs Romanen die Band Pink Floyd immer wieder erwähnt wird, kann in diesem Zusammenhang auch deren Album *Animals* (1977) angeführt werden. In diesem musikalischen Werk werden nämlich genauso verschiedene Charaktergruppen der Menschen als Tiere dargestellt.

Diese Lebensphase, die Džambazov ausgiebig in dem Roman beschreibt, ist von einer destruktiven Natur geprägt, welche sich vor allem im Alkoholkonsum bzw. -missbrauch manifestiert. Unter dem Einfluss von Alkohol können gewaltige Emotionen zum Ausdruck gebracht werden, die sich zerstörerisch auf die Musik auswirken können. Dies zeigt sich vor allem in der Szene, in der Džambazov von einem Abend im Theaterklub berichtet, an dem alle Anwesenden gemeinsam trinken und musizieren. Als Džambazov selbst die Gitarre in die Hand nimmt, reißt nach nur wenigen Liedern eine Saite. Er spielt weiter und auf die Frage seines Kollegen, was er tun würde, wenn eine weitere Saite reißen sollte, antwortet er, dass er die Gitarre zerstören würde.

Nach nicht einmal zwei neuen Liedern riss eine weitere Saite. So sollte es sein, so musste es sein... Ich hörte auf zu spielen. (...) Ich nahm die Gitarre in beide Hände, als ob sie ein Machtschwert wäre, und ich schlug sie mit aller Kraft, die ich sammeln konnte, gegen ein Plakat vom Theater, das an der Wand hing. Die

⁶⁴ DŽAMBAZOV: *Priručnik za Anti Antialkoholičari*. S. 7.

Original: Алкохолот и јас... / Вљубени, како Ромео и Јулија. / Верни, како Бони и Клајд. / Нераздвојни, како Станило и Олио. / Неуништливи, како Содом и Гомора. / Телепатски поврзани, како Саи Баба и Господ. / И смешни, како Том и Џери. / Алкохолот и јас...

Gitarre zersplitterte in Millionen von Akkorden. Stückchen des lackierten Holzes flogen durch den Klub. (...) Wie Munition.⁶⁵ [Übers. d. Verf.]

Durch den Alkoholkonsum erhöht sich die Bereitschaft zur Gewalt. Die gerissene Gitarrensaite provoziert einen Aggressionsausbruch, die den musizierenden Erzähler das Instrument zerstören lässt. Mit dem Zersplittern der Gitarre verteilen sich die letzten Akkorde im gesamten Raum und das Musizieren verklingt in einem unerwarteten Finale. Die Musik bleibt hier nicht nur auf einer emotionalen Ebene spürbar, denn einige der Splitter-Akkorde dringen in die physischen Körper der Anwesenden ein und verletzen diese – „wie Munition“. Die Gewalt entfaltet sich hier in drei verschiedenen Formen: durch (1) die Selbstdestruktivität auf Grund des Konsums von Alkohol, (2) das Zerstören von Gegenständen und (3) die physische Verletzung der Anwesenden.

Das gemeinsame Musizieren unter dem Einfluss von Alkohol wirkt sich in diesem eben angeführten Beispiel negativ aus. Diesem kann ein positiv-behaftetes Beispiel aus demselben Roman und mit einer ähnlichen Situation gegenübergestellt werden. Darin wird das Musizieren als ein gemeinschaftliches Spiel dargestellt, nämlich als sogenanntes ‚Serenaden-Spiel‘: „Bis dahin hatte ich nur davon gehört. Aber jetzt sah ich es und hörte sie. Und ich spürte sie. Und ich nahm auch **aktiv** daran teil.“⁶⁶ (Hervorh. d. Verf.) Die Serenaden sind eine „musikalisch-alkoholische Disziplin“⁶⁷ und werden ausschließlich auf dem Terrain des Gastgebers gespielt bzw. gesungen. Ziel der Serenaden ist es, nach einer durchzechten Nacht den nichtsahnenden Gastgeber mit Gesang zu wecken, sodass dieser die Singenden als Gäste im Haus empfängt. Die erste Halbzeit ist somit ausschließlich der Musik gewidmet. In der zweiten Halbzeit geht es um den Alkohol: der Gastgeber versorgt die Musiker mit noch mehr Alkohol. Der letzte Spieler bzw. Sänger, der noch bei vollem Bewusstsein am Tisch sitzen bleibt, ist der Gewinner und bekommt zur Belohnung noch ein Gläschen Rakija. Dieses Spiel stellt im Roman ein positiv-behaftetes Beispiel für den Konsum von Alkohol dar, das zu einem gemeinsamen musikalischen Vergnügen führt. Außerdem wird das Musizieren, bzw. in diesem Fall das Singen, als eine aktive Tätigkeit hervorgehoben (siehe Hervorh. im Zitat).

⁶⁵ DŽAMBAZOV: *Priručnik za Anti Antialkoholičari*. S. 57.

Original: Не поминаа ни две нови песни, пукна уште една жица. Така требало, така морало... Престанав со свирењето. (...) Ја фатив гитарата со двете раце, како да е мечот на моќта, и ја акнав најсилно што можев од еден театарски плакат залепен за сидот. Гитарата се распарчи во милиони акорди. Летаа парчиња од лакирано дрво насекаде низ Клубот. (...) Како куршум.

⁶⁶ DŽAMBAZOV: *Priručnik za Anti Antialkoholičari*. S. 42.

Original: Дотогаш имав само чуено за нив. Е, сега и ги видов и ги слушнав. И ги почувствував. А и активно учествував.

⁶⁷ DŽAMBAZOV: *Priručnik za Anti Antialkoholičari*. S. 42.

Original: музичко-алкохолна дисциплина.

Auch in seinen anderen Werken beleuchtet Džambazov unterschiedliche Facetten des Alkoholkonsums. So sind auch ästhetische Beschreibungen mit musikalischen Analogien zu finden, wie zum Beispiel im folgenden Auszug aus dem dritten Trilogie-Teil *Verstorbener Mann*:

(...) Dragi trank den Whiskey mit einem besonderen und nur ihm eigenen orgastischen Vergnügen. Er trank ihn mit Stil. Er genoss es mit den Eiskwürfeln zu spielen, sanft das Glas nach links und rechts zu schwingen. Das erzeugte einen unglaublich entspannenden Klang, als ob während dem Gespräch mit ihm eine Violine spielen würde. Wie eine musikalische Untermalung. Ich hatte die Gelegenheit dieses lieblich-klingende Petting der Eiskwürfel in seinem Glas zu hören.⁶⁸ [Übers. d. Verf.]

Einer anderen Form der Sucht verleiht Džambazov im *Nackten Mann* Ausdruck und versieht diese ebenso mit musikalischen Klängen:

Es begann eine bekannte Symphonie, zusammengesetzt aus Klängen, durch die Ohren zu fließen. Das mystische Drehen der großen, glänzenden Roulette-Räder, das Rasseln der Jetons, das Quietschen der Karten und das angenehme Murmeln verzauberten uns einfach.⁶⁹ [Übers. d. Verf.]

Džambazov wird von der magischen Musik ins Casino gelockt und in den Bann gezogen. Die Spielsucht stellt in diesem Roman ein wichtiges Thema dar, mit dem sich der Autor auseinandersetzt und welche er durch das Schreiben zu überwinden versucht.

Bei Paskov spielt die Sucht nach Rauschmitteln ausschließlich im Roman *Autopsie* eine Rolle. Nachdem der namenlose Ich-Erzähler seine Anstellung im Theater verliert, flüchtet er in die Welt des Alkohols. Während Ina versucht, ihm aus diesem emotionalen Tief herauszuhelfen, gibt der Erzähler insgeheim ihr die Schuld für sein Versagen. Um seine Sorgen zu ertränken reicht der Alkohol bald nicht mehr aus und der Erzähler verfällt dem Kokain. Ina trinkt im Laufe des Romans immer wieder eine sogenannte ‚Wolke‘, eine Mischung aus Ouzo und

⁶⁸ DŽAMBAZOV: *Umren Čovek*. S. 49f.

Original: (...) Драги го пиеше вискито со едно посебно, и само нему својствено оргазмично задоволство. Го пиеше со стил. Уживаше да си игра со коцките мраз, мавтајќи нежно со чашата лево-десно. Тоа произведуваше еден неверојатно релаксирачки звук, нешто како виолина која свири за време на разговорот со него. Како музичка илустрација. Имав прилика да го слушам тоа милозвучно петингување на коцките мраз во неговата чаша.

⁶⁹ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 53.

Original: Низ ушите почна да се разлива познатата симфонија создадена од звуци. Мистичното вртење на големите сјајни тркала за рулет, тропкањето на жетоните, цивкањето на картите и пријатниот жагор едноставно нè маѓепсуваа.

Pfefferminzlikör. Der symbolische Name dieses Getränks taucht am Ende des Romans erneut auf, als der Ich-Erzähler nach seinem Tod Ina auf einer echten Wolke erblickt.

4. 1. 2. 2. Der Tod

Der Tod des Ich-Erzählers kommt interessanterweise sowohl bei Džambazov als auch bei Paskov vor. Džambazovs Roman *Verstorbener Mann* erzählt im Grunde genommen alleinig von dem eigenen Tod und dem Leben danach im Himmel. Gleich zu Beginn findet Džambazov durch einen Treppensturz den Tod. Er beschreibt die Wiederbelebungsversuche und wie sein Körper anschließend zur Pathologie überführt wird, wo seine Seele zum ersten Mal den toten Körper verlässt. Džambazov spielt in seinen Gedanken Queens *Bohemian Rhapsody* ab und zitiert dabei den ersten Vers: „Is this the real life? Is this just fantasy?“⁷⁰ Diese Frage bezieht sich nicht nur auf den momentanen Zustand des Erzählers, sondern auf den gesamten Roman, der nach Angaben des Autors autobiographisch sein soll: ist das im Roman Erlebte tatsächlich passiert oder ist es nur eine Fantasie des Autors? Mit diesem selbstreferentiellen Liedzitat thematisiert der Text seine eigene Fiktionalität.

Džambazov berichtet von seinem Begräbnis und von seinem persönlichen Schutzengel namens Angel. Der Engel begleitet Džambazov bis zur Himmelspforte, vor der sein bereits verstorbener Großvater Petre auf ihn wartet, welcher ihn zu seinem zugeteilten Häuschen begleitet. Um im Himmel verweilen zu dürfen, muss sich Džambazov innerhalb von zehn Tagen bewähren. Doch im Jenseits ist das abstrakte Konzept der Zeit bedeutungslos. Während das menschliche Dasein auf Erden endlich ist, ist nach dem Tod das Nichtsein unendlich. Dass die Zeit keine Rolle mehr im Jenseits spielt, erklärt Džambazovs Großvater mit einfachen Worten: „Hier gibt es kein Morgen. Und auch kein Gestern. Es gibt nur das ‚Jetzt‘ und das ‚Später‘, verstehst du?“⁷¹ Džambazov versteht schnell, was sein Großvater damit sagen wollte, als er bemerkt, dass es weder eine Sonne, noch einen Mond gibt und auch keine Morgendämmerung genauso wenig wie eine Abenddämmerung. Und wenn die Zeit nicht vergänglich ist, so können auch die Menschenseelen nicht vergänglich sein. Aus diesem Grund sind alle Seelen, die ins Jenseits kommen, mit ihrem 33-jährigen Körper⁷² ausgestattet, welcher nicht mehr altern kann. Die einzige Ausnahme stellen die Mitglieder des *Klub 27* dar, die im Alter von 27 Jahren verstorben sind. Diese befinden sich in einem abgelegenen Häuschen im Wald, das die Aufschrift *Klub 27* trägt und zu dem Džambazov von seinem Schutzengel gebracht wird. Dort wird er von den

⁷⁰ DŽAMBAZOV: *Umren Čovek*. S. 39.

⁷¹ DŽAMBAZOV: *Umren Čovek*. S. 124.

Original: Тука нема утре. Нема ни вчера. Има само сега и после, разбра?

⁷² Der 33-jährige Körper wird im Roman mit dem Tod Jesus begründet, der im Alter von 33 Jahren gestorben sei.

Mitgliedern Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones, Kurt Cobain, Jimi Hendrix und Amy Winehouse empfangen. Von der Party mit den Musiklegenden wird dem Leser allerdings nicht berichtet:

Mein Freund... ich weiß, dass du saftige Details von der Party hören willst, aber das müsste ich dir in mindestens drei Bänden erzählen. Nur eines werde ich dir sagen... Es ist wirklich wert dafür zu sterben. So viel dazu.⁷³ [Übers. d. Verf.]

Bemerkenswert ist, dass sich der *Klub 27* an einem vollkommen abgeschiedenen Ort befindet, welcher zwar nicht zur Hölle gehört, jedoch abseits der „normalen“ Gesellschaft im Himmel angesiedelt ist. Zudem ist der Besuch des *Klub 27* den Bewohnern des Himmels untersagt. Ein Verstoß wird mit einigen Tagen Aufenthalt in der Hölle bestraft.

Beim Verlassen der Party trifft Džambazov die mazedonische Pop-Ikone Toše Proeski. Džambazov verhalf Proeski auf Erden zum Ruhm, und nun kauert dieser auf den Treppen des *Klub 27*. Beide fallen sich herzlichst in die Arme und freuen sich über das Wiedersehen. Proeski erklärt, dass ihm nur drei Monate fehlen würden, um dem *Klub 27* beitreten zu können und somit ein Mitglied dieser Musikerlegenden sein zu dürfen. Džambazov versucht Proeski zu beruhigen, denn um den Legenden eine adäquate Gesellschaft sein zu können, müsste er Alkohol und Drogen konsumieren und das würde nicht seinem Charakter entsprechen.

Neben den Mitgliedern des Klub 27 trifft Džambazov im *Verstorbenen Mann* weitere berühmte Persönlichkeiten im Himmel, sowie auch seine verstorbene Mutter Anče. Als sie übergelukkig seinen Namen ruft, lässt der Autor dieses langersehnte Wiedersehen nicht zustande kommen, beendet abrupt das Geschriebene und füllt zwei ganze Zeilen mit Punkten. Mit seinem Namen, den jemand ruft, fängt auch die nächste Seite an. Džambazov öffnet seine Augen, befindet sich plötzlich im Krankenhaus und sieht die Krankenschwester, die sich über ihn beugt und seinen Namen sagt. Die gesamte bisher geschilderte Handlung entpuppt sich in diesem Moment als ein Traum des Autors, obwohl Džambazov im Roman selbst behauptet, tatsächlich dort gewesen zu sein und dass es sich nicht um einen Traum handelt. Dies führt uns zurück zu der eingangs gestellten Frage: *Is this the real life? Is this just fantasy?* Diese Frage bezieht sich nämlich auch auf den Traum als Grenze zwischen der Realität und der Fiktion. Der Traum wird nämlich im realen Leben tatsächlich erlebt und ist zugleich doch lediglich eine Schöpfung der Phantasie, eine subjektive Wahrheit.

⁷³ DŽAMBAZOV, Igor: *Umren Čovek*. Skopje: Tri, 2016. S. 143.

Original: Пријателе мој... знам дека сакаш сочни детали од журкава, ама тоа ќе треба во најмалку три тома да ти го објаснувам. Само едно ќе ти кажам... за вакво нешто навистина вреди да се умре. Толку.

Paskov konfrontiert auch seinen namenlosen Erzähler im Roman *Autopsie* mit dem eigenen Tod. Im Verlauf der Handlung widerfährt dem Erzähler ein überwältigendes Hörerlebnis, das er geradewegs mit den Melodien Charlie Parkers in Verbindung bringt, das aber zugleich eine Todesangst hervorruft. Der wahre Name des Ich-Erzählers dieses Werkes wird nicht kommuniziert. Als dieser die Bulgarin Ina kennenlernt, fängt sie an, ihn „Charlie“ zu nennen. Als der Ich-Erzähler Ina fragt, wie sie auf diesen Namen kommt, antwortet sie: „Du spielst die Melodie auf der Vertikalen wie Charlie Parker.“⁷⁴ Dem namenlosen Protagonisten wird damit eine Musikeridentität auferlegt, die aus seiner Spielart hervorgeht. Obwohl der Ich-Erzähler des Öfteren betont, dass er nicht Charlie Parker heißt, bleibt dennoch sein richtiger Name verborgen. Möglicherweise versucht der Autor sich dadurch vom autobiographischen Schreiben zu distanzieren, das in den anderen beiden Romanen deutlicher zum Vorschein kommt. Diese Namensgebung kann auch als Beispiel für die Würdigung des Jazzmusikers Charlie Parker angesehen werden.

Das erste Hörerlebnis widerfährt dem Protagonisten als er mit Ina die Kanarischen Inseln bereist und sich beide auf dem höchsten Gipfel Lanzarotes befinden. Der Erzähler bedauert, dass dieser unglaubliche Ausblick nicht gespielt werden kann, nicht mit Musik festgehalten und wiedergegeben werden kann. Aus einem Restaurant am Gipfel, das *El diablo* genannt wird, beobachtet der Ich-Erzähler wie das Wasser, das in die Löcher der Erde geschüttet wird, als eine Dampfsäule wieder herausschießt:

Plötzlich erklang in meinem Kopf wie aus dem Nichts eine Melodie. Anfangs nebulös und unklar, später immer schärfer und beunruhigender. Sie ähnelte den schwindelerregenden Variationen Charlie Parkers in Begleitung von Max Roach am Schlagzeug und Ray Brown am Bass. Aber es war nicht Charlie, sondern etwas, was ich bisher noch nie gehört hatte. Die Noten ergossen sich wie das Wasser aus diesem Eimer direkt in die Hölle, und im selben Augenblick verdampften sie, ohne dass ich einer Linie oder einem Thema folgen konnte. Sie zischten aus mir heraus und verursachten mir fast physische Schmerzen.⁷⁵

Dieses Bild evoziert bei dem Protagonisten eine unbekannte Melodie, die ihn zunächst an Charlie Parker erinnert, seiner auferlegten Musiker-Identität. Die sonderbare Musik ertönt

⁷⁴ PASKOW, Viktor: *Autopsie*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Alexander Sitzmann. Hrsg. v. Nellie und Roumen Evert. Berlin: Dittrich Verlag – edition Balkan, 2010. S. 35.

⁷⁵ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 251.

erneut als sich beide in der Höhle Cueva de los Verdes befinden und den unterirdischen Konzertsaal sehen:

Plötzlich fiel die teuflische Musik mit den schwindelerregenden, bedrohlichen Saxophonpassagen erneut mit voller Kraft in meinen Kopf ein. Ich fühlte, wie sich mein Bewusstsein spaltete. Die glühenden Noten verdapftem [sic] im Bruchteil einer Sekunde in meinem Gehirn, und der Schmerz war unerträglich.⁷⁶

Der Gipfel des Vulkans und die Abgründe der Höhle evozieren als extreme geographische Punkte eine zerstörerische Musik in den Ohren des Protagonisten. Der nicht in Musik zu fassende Ausblick, das glühende Lava unter den Füßen sowie ein Gefühl der Klaustrophobie führen zu einer Überreizung der Sinne, die eine Angst vor dem Tod hervorruft. Eine Überwältigung auf Grund der situativen Gegebenheiten lässt den Ich-Erzähler eine Musik hören, deren Ursprung nicht zu identifizieren ist. Dieses Erlebnis definiert er als ein teuflisches, denn er fühlt sich sowohl von der Musik als auch von der extremen Höhe und Tiefe bedroht. Schlussendlich stehen sich der Erzähler und sein Freund Christoph im Duell gegenüber, bei dem beide ihr Leben verlieren. Auf den letzten Seiten des Romans schildert der Ich-Erzähler von seinem eigenen Tod und wie er mit seinem Saxophon in den Himmel schwebt:

Ich hob das Instrument an, schloss die Augen und begann... aber was war das, was ich da spielte? Ach ja! „Ornithology“ von Charlie Parker nach der Pariser Originalaufnahme. Nur dass Charlie die Passagen in rasendem Tempo auf der Vertikalen spielte und ich sie linear zerlegte. Es entstand eine Bluesmelodie. Niemand hatte sie bisher gehört.

... plötzlich tauchte aus dem Trichter des Saxophons wie eine riesige knospende Blume der absolute Ton auf: rund und schön, durchsichtig und vibrierend, in allen Farben und Schattierungen der Welt. Er verlängerte sich wie ein Tropfen, dehnte sich, löste sich und flog langsam gen Himmel. Ich hielt mich an ihn gleichsam wie an einem Ballon fest.⁷⁷

Im Himmel angekommen erblickt der Ich-Erzähler eine Wolke in Form eines Konzertpodiums. Darauf befindet sich die „Himmelsbande“, die zu Ehren des Erzählers *Oh When the Saints* spielt. Die Band besteht aus bereits verstorbenen Musikern, die der Erzähler persönlich kannte, sowie auch aus Legenden, wie unter anderem dem Namensgeber des Erzählers Charlie Parker.

⁷⁶ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 256.

⁷⁷ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 402.

4. 2. Musikwerke und Liedtextzitate

In der Literaturtheorie wird klar zwischen rein musikologischen Beschreibungen der Strukturen oder Kompositionsprinzipien sowie der daraus resultierenden Wahrnehmungen, hervorgerufenen Gefühlen oder Bildern unterschieden. Denn wie bereits im theoretischen Teil näher erläutert wurde, fällt ersteres in den Bereich des ‚telling‘, während letzteres als ‚showing‘ definiert wird. Doch in den literarischen Texten kann besonders bei der Thematisierung von musikalischen Werken der fließende Übergang vom ‚telling‘ zum ‚showing‘ beobachtet werden. Dabei fällt die Teilreproduktion eines Liedes durch assoziatives Liedtextzitat ausschließlich in den Bereich des ‚showing‘. Im literarischen Text wird mit Hilfe dieser Methode zunächst der verbale Teil eines musikalischen Werkes zitiert und anschließend wird der musikalische Teil durch den Rezipienten vergegenwärtigt. Dadurch wird die Melodie dieses zitierten Liedes ebenso in den literarischen Text aufgenommen. Es ist die Aufgabe des Rezipienten das musikalische Zitat zu erkennen, damit dieser Prozess überhaupt stattfinden kann. Durch Anführungszeichen oder Kursivierung kann der Autor solche Liedzitate vom restlichen Text hervorheben.

Dieser Abschnitt wird nicht im Hinblick auf die Umsetzung der Modi ausgearbeitet, sondern es werden unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten von Musikwerken sowie deren Einbettung in den Kontext genauer betrachtet und analysiert. Dabei wird das Liedtextzitat als Teil eines Musikwerkes angesehen. Die Erwähnung von Musikwerken oder das Zitieren ihrer Texte dient beiden Autoren hauptsächlich der situativen musikalischen Untermalung. Bei Džambazov kann zudem eine besondere Form der Einbettung von Musikwerken beobachtet werden, nämlich die Personifizierung von Songs sowie auch das Spiel mit Worten. Bei Paskov dagegen können Beispiele gefunden werden, bei denen durch ein Musikstück die Handlung des Romans widergespiegelt wird.

Es sei gleich vorweggenommen, dass bei Paskov zwar einige Musikwerke erwähnt werden, doch lediglich ein einziges Liedtextzitat zu finden ist, welches allerdings als Teil eines größeren Beispiels für ein Solo im Kapitel zu den *Musikalischen Strukturen* untersucht wird. Das Fehlen der Liedtextzitate ist mit Paskovs Fokus auf die instrumentale Musik in seinem literarischen Schaffen zu begründen.

4. 2. 1. Musikalische Untermalung von Situationen

In den literarischen Texten Džambazovs tauchen immer wieder Songtitel auf, die manchmal nur nebenbei als Hintergrundmusik im Geschehen fungieren oder gewisse Szenen musikalisch

untermalen, wie zum Beispiel Led Zeppelins *Stairway To Heaven* als er im *Verstorbenen Mann* gen Himmel steigt. An anderen Stellen wiederum veranlassen ihn Musikwerke zum Nachdenken. So spielt zum Beispiel im Kapitel *Ab Ovo* des *Nackten Manns* das Lied *The End* von The Doors. Der Anfang wird mit dem Ende eingeleitet und Džambazov beginnt über diese zwei abstrakten Konstrukte zu philosophieren.

Džambazov zitiert des Öfteren seine eigenen Songs, die manchmal durch eine explizite Referenz gestützt sind, wie zum Beispiel: „Wie in einem meiner Lieder: *„I eve ti go sosedot, sednuva na dvosedot...“*“⁷⁸ (Hervorh. im Orig.) Der verbale Teil des Musikstücks ist hier wohl bedacht mit dem lateinischen Alphabet transliteriert und nicht ins Deutsche übersetzt, um die Bezugnahme zu dem Lied aufrechterhalten zu können. Abgesehen von der Referenz vor dem Liedtextzitat, ist dieses im Roman noch zusätzlich in Anführungszeichen gesetzt und kursiviert. Doch wenn Džambazovs eigene Songs in seinen Werken vorkommen, sind diese meistens nicht als solche gekennzeichnet, sondern mit dem Fließtext vereinheitlicht und in die Handlung integriert. Ein Beispiel hierfür wäre folgendes Zitat: „Mein Freund. Glaube niemals jenen Menschen, die jeden Satz mit ‚ich‘ anfangen.“⁷⁹ Wer mit Džambazovs Liedern vertraut ist, muss sofort an den ersten von ihm gesungenen Vers seines Songs *Overdose od Blues* denken: „Ich glaube nicht jenen Menschen, die jede Geschichte mit dem Wort ‚ich‘ anfangen“⁸⁰. Es bleibt die Aufgabe des Rezipienten Anspielungen solcher Art zu erkennen.

Wenn Džambazov englische Songs zitiert, dann sind diese in lateinischer Schrift notiert, sodass sie sofort im übrigen kyrillischen Fließtext hervortreten. Aus diesem Grund ist folgendes Liedtextzitat eines englischen Songs im *Nackten Mann* besonders ungewöhnlich, weil es mit dem kyrillischen Alphabet wiedergegeben wird: „Laut fing er an zu singen: ‚Aj ken get nou... t-d-ddd... satisfeksch... t-d-ddd...“⁸¹ Die Verwendung des, für Džambazov gebräuchlicheren, kyrillischen Alphabets könnte durch die Stimmung der Ekstase, die dieses Lied bei ihm hervorruft, oder aber auch durch den starken Alkoholrausch, der zum Zeitpunkt des Singens über ihn herrscht, erklärt werden. Außerdem wird hier durch die Wortmusik „t-d-ddd“ der musikalische Anteil des Liedes in den Text aufgenommen, das vom Leser durch die Melodie von (*I can't get no*) *Satisfaction* von den Rolling Stones ersetzt werden soll.

⁷⁸ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 90.

Original: Како во една од моите песни: „И еве ти го соседот, седнува на двоседот...“.

⁷⁹ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 136.

Original: Пријателе мој. Никогаш немој да им веруваш на оние луѓе кои секоја реченица ја започнуваат со „јас“.

⁸⁰ DŽAMBAZOV, Igor: *Ulica Diši Dlaboko*. Skopje: Tri, 2017. S. 35.

Original: Не им верувам на луѓето што секоја приказна / ја почнуваат со зборот ЈАС.

⁸¹ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 203.

Original: Почна на глас да ја пее: ‚Aj ken get nou... t-d-ddd... satisfeksch... t-d-ddd...‘.

Ein besonders anschauliches Beispiel ist im Roman *Nackter Mann* zu finden, als Džambazov mit einem Taxi vor Schuldeneintreibern flieht. Während dieser Fahrt spielt aus dem Radio Musik, die Džambazov als „neukomponierten Mist aus dem Westen“⁸² definiert und die es ihm unmöglich macht einzuschlafen.

Sein Radio ist ein Phänomen. Es empfängt nur Kitsch-Musik. In den folgenden, wenigen Minuten hatte ich die Chance den stupidesten Vers zu hören, den man sich je ausdenken konnte. Und je hören konnte. Das Radio dröhnte. „Du Tooochter bist Vaaaters Sohn...“ Wie bitte? Hörte ich richtig? Es gibt keine Erlösung von diesen Folkloristen. Dieser Autor hat alle bisherigen übertroffen. Jeden Einzelnen. Sowohl Tochter als auch des Vaters Sohn. Zum Auszucken. Nach diesem Meisterwerk hatte ich nicht die Absicht einzuschlafen. Ich versuchte ein adäquates Lied in mir zu singen, welches zumindest für einen Moment diese ordinäre Dummheit, die meine Ohren verbrühte, in den Schatten drängen würde. Meine Ohren. Jene des Taxifahrers genossen es. Welches wird wohl dieses Lied sein? Das das unerträgliche Geheule besiegen wird. Mit geschlossenen Augen, abgeschalteten Ohren und angestrengtem Gehirn musste es mir einfallen... Und es fiel mir ein. „No need to run and hide, it’s a wonderful, wonderful life...“ (...) „Es gibt keinen Grund wegzurennen und sich zu verstecken, es ist ein wunderschönes, wunderschönes Leben...“ Doch, den hast du, den hast du...⁸³
[Übers. d. Verf.]

In diesem Abschnitt erhält die ertönende Radiomusik eine negative Konnotation. Zu Beginn wird nur erläutert, dass diese Musik aus dem Norden kommt, womit Serbien gemeint ist. Das wird vor allem mit dem Lied, dessen Refrain auf mazedonisch zitiert wird, klar. Dabei handelt es sich um das serbische Turbo-Folk-Lied *Ti si ćerko tatin sin* (*Du Tochter bist Vaters Sohn*). Allerdings bleibt offen, ob es sich im Roman um eine mazedonische Cover-Version handelt oder ob Džambazov lediglich die Passage ins Mazedonische überträgt. Auf jeden Fall ist die Empörung über den Text so enorm, dass er sich weigert einzuschlafen, bis er es schafft einen

⁸² DŽAMBAZOV: *Gol Ćovek*. S. 130.

Original: „новокомпонирано ѓубре од северот“

⁸³ DŽAMBAZOV: *Gol Ćovek*. S. 133f.

Original: Неговото радио е феномен. Фака само кич-музика. Во наредните неколку минути имав шанса да го слушнам најступидниот стих што може да се замисли. И да се чуе. Радиото ечеше. „Ти си ќеркооо, татин син...“ Молам? Дали добро слушнав? Нема спас од ова народњациве. Овој автор ги надминал сите претходни. До еден. Ем ќерка, ем татин син. Да попиздиш. После ова ремек-дело, немав намера да заспивам. Се обидував во себе да испеам некоја пригодна песна која барем за момент ќе ја засени оваа ординарна глупост што ми ги пареше ушите. Моите уши. Оние на таксистот уживаа. Која ли е таа песна? Таа што ќе го победи ова несносно завивање. Со затворени очи, исклучени уши и напрегнат мозок, мораше да ми текне... И ми текна. „No need to run and hide, it’s a wonderful, wonderful life...“ (...) „Немаш потреба да бегаш и да се криеш, ова е прекрасен, прекрасен живот...“ Имаш, имаш...

besseren Song in seinen Gedanken abzuspielen. Inspiriert von seiner Situation kommt er auf das Lied *Wonderful Life*, vermutlich von Black. Die mazedonische Rock-Band Arhangel zitiert in ihrem Song *Čudesen Svet (Wundervolle Welt)* Teile von Blacks *Wonderful Life*. Demnach ist die Anspielung auf Arhangels Lied hier nicht auszuschließen. Džambazov widerspricht schließlich dem Liedtextzitat, da er sich genau in diesem Moment auf der Flucht befindet und durchaus einen Grund hat wegzurennen und sich zu verstecken.

Auch bei Paskov werden Musikwerke in die Handlung eingebettet, mit dem großen Unterschied, dass es sich dabei hauptsächlich um instrumentale Musikstücke handelt.

Als Viktor im Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen* seinen ersten Arbeitstag im Theater hat, wird ihm eine Schaufel in die Hand gedrückt, die als sein Instrument bezeichnet wird. Er wird vor das Theater geführt, welches sich gegenüber einer Kirche befindet:

Hinter meinem Rücken – die geisterhaften Geigen der „Traviata“. Vor mir – das Stöhnen der ältesten SILBERMANN Orgel Europas. Zwischen diesen zwei Musiken – zehn Tonnen Kohle.⁸⁴ [Übers. d. Verf., Hervorh. im Orig.]

Verdis Oper und die Klänge der Orgel werden als eine höhere Kunstform dargestellt, die den Ich-Erzähler zwar umgeben, an denen er jedoch nicht Teil haben kann und die damit das Gefühl fehl am Platz zu sein besonders unterstreichen. Er muss sich der physischen Arbeit hingeben und sich mit der Schaufel als sein Instrument zufriedengeben. Um sich die monotone und körperlich anstrengende Arbeit zu erleichtern, fängt Viktor während dem Kohleschaufeln an zu singen:

Eine Schaufel, zwei Schaufeln, drei.
Brauche hundert, zweihundert, dreihundert Mark.
Vier Schaufeln, fünf, sechs.
Vierhundert, fünfhundert, sechshundert Mark.⁸⁵
[Übers. d. Verf.]

⁸⁴ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 132.

Original: Зад гърба ми – призрачните цигулки на „Травиата“. Пред мен – стоновете на най-стария ЗИЛБЕРМАН орган в Европа. Между тези две музики – десет тона въглища.

⁸⁵ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 134.

Original: Една лопата, две лопати, три. / Трябват ми сто, двеста, триста марки. / Четири лопати, пет, шест. / Четиристотин, петстотин, шестстотин марки...

Die Eintönigkeit des Liedes gibt einen Rhythmus für die Bewegung der zu verrichtenden Arbeit an. Die Gegenüberstellung der gehobenen Kunstform, die durch die Oper und Orgel versinnbildlicht wird, und dem Arbeitslied unterstreicht die Misere des Protagonisten.

4. 2. 2. Personifizierung von Songtiteln

In Džambazovs Roman *Bekleideter Mann* sind alle Kapitel verschiedenen Personen gewidmet, bis auf eines, das einem Song gewidmet ist, welcher von großer Bedeutung für den Schriftsteller ist. Dieses Kapitel trägt den Titel des gleichnamigen Liedes *Skopje, Saraj, Matka... und umgekehrt* (orig. *Скопје, Сарај, Мајка... и обратно*). Saraj ist ein Bezirk der Hauptstadt Skopje und Matka ist eine Schlucht mit einem See in derselben Stadt. Der Bezirk Saraj ist auf Grund seiner namentlichen Ähnlichkeit zu Sarajevo gewählt, denn mit diesem Lied drückt Džambazov sein Mitgefühl für die Kriege nach Titos Tod, die ganz Bosnien zerstörten, aus. Erwähnenswert ist auch, dass dieses Lied das einzige von Džambazov ist, in dem mehrere Verse auf B/K/S gesungen werden. In diesem Kapitel erzählt Džambazov über die Entstehungsgeschichte des Liedes, über dessen Aufnahme und Erfolg im In- und sogar Ausland und fügt dabei immer wieder Erinnerungen an seine Aufenthalte in Sarajevo ein. Auf Grund der Positionierung des Songs als eigenständiges Kapitel neben allen übrigen Kapiteln, die unterschiedlichen Persönlichkeiten gewidmet sind, wird eine Personifizierung des Songs angestrebt. Dadurch motiviert das Lied die gesamte Handlung innerhalb dieses Kapitels und wird so als ein Handlungsträger kontextualisiert.

Eine weitere bemerkenswerte Art und Weise den Titel eines Musikwerkes in die Handlung einzubetten kann in Džambazovs *Handbuch für Anti-Antialkoholiker* gefunden werden. Darin ersetzt Džambazov den Namen seiner Ex-Frau mit dem Titel seines Songs *Meine Frau mag keinen Blues* (orig. *Жена ми не сака блуз*). Der Songtitel ist dabei stets in Anführungszeichen gesetzt und kursiviert. An einer anderen Stelle im selben Roman erklärt Džambazov, dass dies das einzige Lied ist, welches er für seine damalige Frau schrieb. Der Song, der ihr gewidmet ist, hält die Erinnerung an sie aufrecht, das Lied nimmt ihren Platz ein, es wird zu einer Personifizierung.

4. 2. 3. Wortspiele

Džambazov verwendet eine weitere Vorgehensweise, um Musikwerke oder auch Liedtextzitate in den Kontext einzubetten, nämlich das Spiel mit den Worten.

Smoke on the water*

Das Erste, das man lernt, wenn man Gitarre spielen lernt. Der berühmteste Riff aller Zeiten. Er geht folgendermaßen: „Tm-tm-tmm, tm-tm-ti-tmmm...“
Übrigens, die Legende besagt, dass, als die Gruppe zur Aufnahme des Albums zu Frank Zappa nach Hause kam, Zappa einige Stunden vorher das Studio angezündet hatte. Und das Studio war auf einer Insel. Und die Insel brannte. Rauch auf dem Wasser.⁸⁶ [Übers. d. Verf.]

Abgesehen davon erzählt Džambazov über die Entstehungslegende dieses Songs, indem er das Bild vom Rauch auf dem Wasser beschreibt (welches beim Hören des Liedes ebenso beim Hörer hervorgerufen wird). Zudem ist im Original die Buchstabenfolge z-a-p-a fett gedruckt, wodurch auf das Wortspiel verwiesen wird, welches Džambazov hier macht. Der Name Zappa wird im Mazedonischen ‚**Зана**‘ (**Zapa**) geschrieben und das Verb ‚**запалил**‘ (**zapalil**) steht im Perfekt und bedeutet ‚hat angezündet‘. Damit hebt Džambazov hervor, dass im Verb ‚anzünden‘ auch der Name des Musikers Zappa, der in dieser Legende für den Brand verantwortlich ist, steckt.

⁸⁶ DŽAMBAZOV, Igor: *Gol Čovek*. Skopje: Tri, 2013. S. 31f.

Original: Smoke on the water* Првото нешто што се учи, кога се учи гитара. Најпознатиот „риф“ на сите времиња. Оди вака: „Тм-тм-тмм, тм-тм-ти-тммм...“ Инаку, легендата вели дека кога групата дошла да го снима албумот, кај Франк Запа дома, неколку часови претходно **Запа** си го **запалил** студиото. А студиото било на остров. А островот горел. Дим на вода.

⁸⁷ DŽAMBAZOV: *Prikazni od Mjaukedonija*. S. 140.

Original: Зошто сии мее мааачкооооо родиилааа

Frage an die Mutter gerichtet: „Warum hast du mich geboren Mutter“. Aus der Mutter ‚majko‘ wird die Kätzin ‚mačko‘ und Emilija muss dafür lediglich einen Buchstaben ändern, und zwar das /j/ zum /č/. Die ursprüngliche Adressierung der Mutter bleibt im Subtext dennoch vorhanden, Emilija hebt lediglich hervor, dass sie ihre Katzenmutter meint.

4. 2. 4. Widerspiegeln der Handlung

Mit einer ausführlichen Beschreibung von Ravels *Boléro* spiegelt Paskov in seinem Roman *Autopsie* die Handlung wider. Mit diesem Musikwerk verleiht der Autor den provokativen und erotischen Momenten einen besonderen Ausdruck. Um dem verstorbenen Musikerkollegen Harry, die Buchtel, die letzte Ehre zu erweisen, veranstalten der Ich-Erzähler und seine Kollegen eine musikalische Trauerfeier. Sie verabschieden sich zunächst mit der gemeinsamen Aufführung von *Oh, When the Saints* und anschließend jeder Einzelne mit seinem eigenen Solo. Zum Abschluss musizieren alle Anwesenden erneut zusammen. Um die Auswirkung des *Boléros* in dieser Szene nicht zu verringern, wird im Folgenden eine längere Passage zitiert:

eine Achtelnote ... Pause ... eine Achtelnote ... Pause ... zwei Achtelnoten ... Pause ... „Bolero“ von Ravel. (...) – ein und dieselbe stolze Melodie ohne Modulation, die von jedem folgenden Instrument feierlich aufgenommen und wiederholt wird, sich immer lauter und immer finsterer hinaufschwingt, der Rhythmus der kleinen Trommel wird immer abgehackter und immer schärfer, bis sich am Ende die Instrumente in einem Forte zusammenfinden, in der zu riesigen Ausmaßen aufgeblasenen Sphäre der Melodie: exaltiert, schauernd und verdammt ... dann donnern alle gemeinsam im Finale los, in der einzigen unheilvollen Modulation dieses furchterregenden Stücks, in dem Melodie, Rhythmus und Tanz gleichzeitig in den schwarzen Schlund des endlosen Nichts stürzen.

Benny spielte das Thema und machte mir Platz. Ich machte einen Schritt nach vorn, biss ins Mundstück, wartete darauf, dass mir Žoro die zwei Achteltakte auf dem Bass abzählte, und nahm mein Thema im mittleren Register auf: ein warmer und gerundeter Ton, ein ruhiger und langer Luftstrom, eine immer noch weiche Replik auf die Flöte in Mezzoforte.

In diesem Moment stand Ina von ihrem Platz am Ende des Séparées auf und bewegte sich (...) in Richtung Tanzfläche. Sie blieb in der Mitte des Kreises

stehen, stemmte die Hände in die Hüften, beugte den Kopf vor und schüttelte ihn. Ihr Haar ergoss sich auf ihr Gesicht und verdeckte es. An der Stelle, wo ich zu den Triolen gelangte, die ich in kaum merklich verlangsamtem Tempo spielte, begann sie, sich wie im Traum um die eigene Achse zu drehen und ihr Jackett mit fast unsichtbaren Zuckungen der Schultern ausziehen, die genau der Stilistik der Triolen entsprachen. Als ich das Thema beendete, fiel ihr rotes Jackett weich zu Boden. (...) Während er [Dančo] sanft den Zug der Posaune bewegte, wobei er mein Thema mit krankhafter Leidenschaft wiederholte, fiel Inas Bluse von ihren Schultern und sie nestelte am Reißverschluss ihres Rocks herum. Ihre Schenkel bewegten sich im Takt der Achtelnoten und der Pausen des Kontrabasses, und wenn das ein Striptease sein sollte, dann war es der seltsamste Striptease, den ich je gesehen hatte ... vor unseren Augen spielte sich eher eine liturgische Pantomime ab, ein tragisch-erotischer Tanz, ganz im Geiste von „Bolero“. (...) Benny und ich stimmten gemeinsam ins Thema ein, das in seinem Klang und seiner Dynamik immer aggressiver, in seiner Idee immer zermürender wurde. Ihr BH fiel. (...) ich erkannte, dass diese erotische Darbietung ihr Solo war, ihr letzter Gruß an die Buchtel, ihr Teil des gemeinsamen Musizierens (...).

Als wir „tutti“ mit voller Kraft einstimmten und die letzten Takte unserer durchdringenden Melodie entfalteten, stand sie nur noch im Netzslip da und drehte sich mit ausgebreiteten Armen um die eigene Achse, immer schneller und schneller. Und in dem Augenblick, in dem die Modulation unerwartet, grausam und triumphierend explodierte – wir hackten den finalen Akkord ab –, fiel Ina wie ein toter Vogel vor Harrys Porträt zu Boden.⁸⁸

Durch die Wiederholung desselben Themas, welches durch eine langsame Steigerung mit einem explodierenden Höhepunkt endet, verleiht Maurice Ravel in seinem *Boléro* dem Provokativen und Erotischen Ausdruck. Genau dies sind auch die Elemente, die sich in Paskovs Roman in den Vordergrund drängen. In einem Interview bezeichnet der Autor die eben zitierte Passage als eine „musikalische Komposition vermittelt in Worten“⁸⁹.

Die Kompositionsprinzipien des Stücks werden nicht nur mit Worten beschrieben, sondern auch in der Handlung widergespiegelt: durch die Figur Ina und ihre Tanzaufführung, die eher einem Striptease gleicht, werden die Kompositionsprinzipien des *Boléros* zum Ausdruck

⁸⁸ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 79-82.

⁸⁹ POPOVA, Manja; DONČEVA, Ekaterina: *Viktor Paskov: Da čueš absolutnija ton*. Kultura, Nr. 7/2006. Übers. d. Verf.

gebracht. Eine weitere Parallele des *Boléros* findet sich außerdem im tobenden Ende des Romans wieder. Die letzten Seiten mit der rasenden Jagd nach Christoph quer durch Europa und dem tödlichen Duell vermitteln eine gänzlich andere Stimmung, die im restlichen Text so nicht vorkommt. Beim Lesen taucht ein Gefühl der Verwirrung auf, denn die gewohnte Harmonie ist plötzlich nicht vorhanden und es entsteht eine Unsicherheit darüber, ob die Handlung nun tatsächlich diesen Weg geht oder der namenlose Ich-Erzähler eventuell mit dem Leser spielt. Beim erstmaligen Hören von Ravels *Boléro* entsteht eine vergleichbare Verwirrung, wenn die gewohnte Harmonie und die langsame Steigerung mit dem plötzlich explodierenden Höhepunkt gebrochen werden. Zudem können die Steigerung und das explodierende Finale, das in ein endloses Nichts stürzt, als medienunspezifische Phänomene charakterisiert werden, die hier sowohl im musikalischen Stück Ravels als auch in Paskovs literarischen Text eingebettet sind. Dieses Beispiel wäre mit der Umsetzung der medienunspezifischen Phänomene nach Wolf eine Form der Transmedialität und nach Brown eine Parallele oder Analogie.

Das Motiv der Jagd kommt außerdem in einer fiktiven musikalischen Aufführung vor und nimmt die am Ende des Romans tatsächlich stattfindende Jagd vorweg. Als sich der namenlose Protagonist in einer Jazz-Bar befindet, wo sein Freund Christoph mit seinen Kollegen auftritt, fällt dem Protagonisten auf, dass Christoph ihn mit dem Kontrabass auf der Bühne musikalisch imitiert. Der Erzähler fühlt sich provoziert, nimmt sich ein Saxophon und steigt auch auf die Bühne, um Christoph zu beweisen, dass ihn niemand imitieren sollte:

Christoph ließ mir vier Takte Zeit, um mich im Thema willkommen zu fühlen. Dann machte er plötzlich eine Kehre in die parallele Tonleiter, genau in dem Moment, als ich beschlossen hatte, mich seinen glänzenden Inventionen anzuschließen. (...) Ich begriff. Christoph bot mir eiskalt an, Räuber und Gendarm zu spielen. Ich war der Jäger, er der Gejagte. Er war in die Rolle des nicht zu fassenden, scharfsinnigen Typen geschlüpft. (...) Es waren keine gewöhnlichen Sticheleien zwischen Musikern. **Christoph forderte mich zum Duell.** (...) In dem Moment, in dem ich drauf und dran war, die Situation zu beherrschen und ein Thema zu entwickeln, befand er sich schon in FIS-Dur, einer Tonleiter mit sechs Halbtönen, von der er wusste, dass ich mir das Gehirn zermartern und nachrechnen musste, während ich gleichzeitig nicht die Melodie und Harmonie verlieren durfte, um ihm folgen zu können. Von dort wechselte er ohne jeglichen Übergang zu

HES-Dur mit zwei Halbtönen [*sic⁹⁰], und ich verlor ihn für fast acht Takte aus den Ohren, währenddessen er seinen Spott damit trieb, die Tonleiter in rasendem Tempo auf und ab zu spielen und sie in parodistische Dreiklänge zu zerlegen. (...) Er spielte, oder genauer, er ließ dissonante Sekunden, parallele Quinten und alle möglichen Lautkombinationen über die Saiten schlittern, die den ungeübten Hörer hysterisch machen konnten. Außer Atem, keuchend, angespannt. Mit starrem Blick auf den Griff. Das war ein Fehler. Kein Kontrabassist sollte den Griff seines Instruments anstarren. Er kann hinsehen, aber die Positionen sind in seinen Fingern und in seiner Seele. Seine doppelten Griffe und die Rutscher auf der absurden Fläche klangen wie eine Kapitulation. Mit diesem Manöver verließ Christoph Harmonie und tonales Zentrum und begab sich ins System des Freejazz, wo es keinen Jäger und Gejagten geben konnte, weil jeder zugleich alles auf einem weiten und ebenen Feld war, wo er sich nirgends verstecken konnte. Ich würde ihn mit zwei Feuerstößen meines Altsaxophons erschießen.⁹¹ [Hervorh. d. Verf.]

Dieses fiktive Musikwerk ist in zweierlei Hinsichten relevant. Zunächst lassen sich hier technische Beschreibungen mit musikalischer Terminologie finden, die der Protagonist als Musizierender wiedergibt. Diese Beschreibungen wiederum verschmelzen mit der parallelen Perspektive des Protagonisten als Zuhörer seines musizierenden Freundes, den er die Tonleitern rauf und runter jagt. Diese Jagd vermittelt ein dynamisches Bild vom Jäger und Gejagten. Der Rezipient verspürt beim Lesen dieser Passage das Gefühl selbst gehetzt zu werden. Diese Besonderheit geht zwar aus dem hier alleinstehenden Zitat nicht hervor, doch verglichen mit den Sätzen des restlichen Romans, sind die Sätze der zitierten Improvisations-Passage relativ lang. Allein dies verleiht diesem Abschnitt eine gewisse Rhythmik und vor allem Schnelligkeit. Außerdem wird vor dem Besuch der Jazz-Bar ausgiebig vom Ich-Erzähler über seinen konstanten Rauschzustand berichtet sowie über seine Gleichgültigkeit gegenüber allem, bis auf den Alkohol:

Ich hatte weder Lust, Christoph, noch diesen Papagei Rainer oder überhaupt Jazz zu hören, ich wollte gar nichts hören. Der Jazz interessierte mich nicht. (...) Das einzige Plus am Herumhängen im Club war, dass ich mich ohne Gewissensbisse volllaufen lassen konnte.⁹²

⁹⁰ *sic: „HES-Dur mit zwei Halbtönen“ meint eigentlich B-Dur mit zwei Vorzeichen.

⁹¹ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 341-344.

⁹² PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 340.

Es wird die Erwartung vermittelt, dass nur ein weiterer Abend des Betrunkenseins auf den Erzähler zukommt. Wider Erwarten trägt sich dann diese musikalische Jagd zu, die den Zustand der Gleichgültigkeit zur Gänze verdrängt.

Schlussendlich spiegelt sich diese musikalische Jagd am Ende des Romans auf der inhaltlichen Ebene wider. Der Protagonist reist nämlich durch ganz Europa, weil er auf der Suche nach Christoph und Ina ist – somit wird er erneut zum Jäger und Christoph zum Gejagten. Am Ende stehen sich Christoph und der Erzähler tatsächlich im Duell gegenüber, bei dem beide ihr Leben verlieren. In der zitierten Passage wird sogar auf diesen doppeldeutigen Moment hingewiesen: „Christoph forderte mich zum Duell“ (siehe Hervorh. im Zitat).

4. 3. Musikalische Strukturen

Die formale Imitation von musikalischen Strukturen kann durch die Formatierung der Textstruktur erlangt werden oder aber auch durch den Einsatz von rhetorischen Stilmitteln. Besonders interessant für diese Arbeit ist Džambazovs funktionale Imitation des musikalischen Intros, die in zwei Romanen zu beobachten ist, sowie Paskovs Imitation des Solos. Auf solche eine Imitation wird meist im Titel des literarischen Werkes oder des jeweiligen Kapitels hingewiesen.

4. 3. 1. Formale Imitation

Mit Hilfe von rhetorischen Stilmitteln kann eine musikalische Struktur imitiert werden. Am einfachsten gelingt dies mit der Wiederholung. So kann in Džambazovs Roman *Nackter Mann* des Öfteren die Formulierung „aber morgen ist erst morgen, nicht wahr?“ gelesen werden. Genauso kann die immer wieder vorkommende Adressierung des Lesers mit den Worten „mein Freund“ als ein wiederkehrendes und sich wiederholendes Motiv betrachtet werden, das in all seinen Romanen anzutreffen ist. Diese Anrede findet sich sogar im Katzenroman, jedoch in abgewandelter Form, wieder. Die Katze Emilija, die hier als erzählende Instanz fungiert, spricht den Leser oft direkt an, und zwar mit den Worten „mein lieber Homo sapiens“⁹³. Dieses stets wiederkehrende Element klassifiziert Andonovski als einen Refrain.⁹⁴

Neben den rhetorischen Stilmitteln kann auch durch die Anpassung der formalen Struktur eine formale Imitation erlangt werden.

⁹³ Im Original wird bei der Anrede der Plural von *Homo sapiens* verwendet, den es im Deutschen nicht gibt („драги мои хомо-сапиенси“).

⁹⁴ ANDONOVSKI: *Elegantna Brutalnost*. S. 326.

Džambazov strukturiert im Roman *Nackter Mann* die Form eines Textabschnittes so, dass der musikalische Blues dadurch imitiert wird. Im letzten Kapitel verabschiedet er sich mit einer direkten Ansprache von seinen Lesern und fängt an, sich Gedanken über den Blues zu machen:

Was ist dieser Blues?
Ist es nur Musik?
Oder Musik, die eine Bewegung darstellt?
Ist es nur Bewegung?
Des Körpers?
Der Emotionen?
Der Töne?
Ist dir einmal Blues widerfahren?
Im Herzen?
In den Ohren?
In den erogenen Zonen?
Weißt du, dass Blues schmerzt?
Wo?
In der Seele?
Wie?
Schön.
Wie viel?
Sehr.
Warum?
Ich wusste es nicht, aber ich erfuhr es.
Weil... ich bin Blues.⁹⁵
[Übers. d. Verf.]

Allein durch die Formatierung der Textstruktur wird dieser Passage eine gewisse Rhythmik verliehen. Beim lauten Vorlesen verspürt der Rezipient die Stimmung des Blues, welche auf Grund des gegebenen Rhythmus und den kurzen Sätzen ermöglicht wird.

⁹⁵ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 240.

Original: Што е тоа блуз? / Дали е само музика? / Или музика што претставува движење? / Дали е само движење? / На телото? / На емоциите? / На звуците? / Дали некогаш ти се случил блуз? / Во срцето? / Во ушите? / Во ерогените зони? / Дали знаеш дека блузот боли? / Каде? / Во душата? / Како? / Убаво. / Колку? / Многу. / Зошто? / Не знаев, ама дознав. / Затоа што... јас сум блуз.

4. 3. 2. Funktionale Imitation

4. 3. 2. 1. Das Intro

Džambazov imitiert die Funktion des musikalischen Intros in den zwei einleitenden Kapiteln der Romane *Nackter Mann* und *Bekleideter Mann*. Eine explizite Referenz auf das Fremdmedium Musik befindet sich dabei im Paratext, denn diese Kapitel tragen beide den Titel *Intro*. Im *Nackten Mann* sind sämtliche Kapitelüberschriften auf Latein verfasst, unter anderem das erste Kapitel *Intro* (orig. *INTRO*). Da der vollständige lateinische Begriff für eine klassische Einleitung in den Inhalt des Textes ‚introductio‘ wäre, erhält hier das *Intro* eine musikalische Bedeutungsnuance. Das Intro stellt keinen eigenständigen Song dar, sondern eine musikalische Einleitung, die zur Vorbereitung und zum Spannungsaufbau des Hörers dient. Džambazov imitiert also die Funktion des musikalischen Intros in seinem literarischen Text. Die Funktion der Vorbereitung erfüllt er, indem er die Fragen stellt, wie und wo ein Buch geschrieben wird, ob es dafür Regeln gibt und ob die Muse denn einfach aus dem Nichts auftauchen würde. Des Weiteren bezieht sich der Text stark auf sich selbst, weshalb diese Besonderheit später noch genauer behandelt wird. Die Funktion des Spannungsaufbaus wird einerseits durch Džambazovs Beteuerung der Authentizität hergestellt, die beim Leser gewisse Erwartungen hervorruft. Und andererseits hält der Schriftsteller seine eigene Erwartung gegenüber seinem Werk fest:

Bestseller*

Das ist das, was dieses Buch sein wollen würde. Am besten verkauft zwischen der eigenen Konkurrenz. In der Konkurrenz der „leichten Literatur“. So werden es wahrscheinlich die Kritiker benennen. Falls sie überhaupt etwas darüber schreiben.⁹⁶ [Übers. d. Verf.]

Džambazov ist sich seiner Position in der mazedonischen Literatur bewusst. Sein Werk wird höchstens ein Bestseller innerhalb der leichten, trivialen Literatur. Diese Erwartung wird tatsächlich erfüllt, denn seine Werke gelten als Bestseller und es gibt bis heute keine literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, mit Ausnahme des bereits erwähnten Nachwortes von Venko Andonovski.

⁹⁶ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 9.

Original: Bestseller* Тоа е тоа што оваа книга би сакала да биде. Најдобро продавана во својата конкуренција. Во конкуренција на „лесна литература“. Така, веројатно ќе ја наречат критичарите. Ако воопшто напишат нешто.

Ein Musiker bereitet mit seinem Intro den Hörer auf das Musikhören vor und baut damit eine gewisse Spannung und Erwartung beim Hörer auf. Džambazov bereitet als Schriftsteller mit seinem Kapitel *Intro* den Leser auf das Lesen vor. Zudem lässt er einerseits die Erwartung eines authentisch-biographischen Inhalts im Leser aufkommen und andererseits verkündet er seine eigenen Erwartungen bezüglich der Positionierung seines Werkes in der Literatur.

Auch im zweiten Teil der Trilogie, *Bekleideter Mann*, trägt das erste Kapitel den Titel *Intro* (orig. *Интро*) – mit dem Unterschied, dass an dieser Stelle auf das kyrillische Alphabet zurückgegriffen wird. In dieser Einleitung nimmt der Autor Bezug auf das *Intro* vom *Nackten Mann*, indem er die dort gestellte Frage „Wie schreibt man ein Buch?“ wiederaufgreift. Džambazov spricht erneut den Leser direkt an und erzählt ihm, dass er sich zwar mittlerweile im Schreiben geübt fühlt, liefert dem Leser jedoch keine konkrete Antwort auf die gestellte Frage. Auch in diesem *Intro* positioniert Džambazov sich und sein Werk, indem er auf unrichtige Medienberichte Bezug nimmt, auf Grund derer dem Lesepublikum die Erwartung vermittelt wurde, dass es sich bei dem vorliegenden Werk erneut um einen ‚sich-entblößenden-Roman‘ handeln würde. Džambazov entschuldigt sich bei seinen Lesern für die Nichterfüllung ihrer Erwartungen, denn „es ist Zeit, dass der ‚nackte Mann‘ sich ‚bekleidet‘.“⁹⁷

4. 3. 2. 2. Das Solo

Paskov imitiert die Funktion des Solos in seinem Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen*. Diesen leitet er mit einem großen Ende ein, nämlich dem Ende seines Lebensabschnitts in Bulgarien. Dem Leser werden Paskovs Freunde vorgestellt, mit denen dieser seinen letzten Abend vor der Abreise in die DDR verbringt. Sie betrinken sich, kommen in Kontakt mit der Polizei und singen dabei *All You Need Is Love* von den Beatles: „LOVE! LOVE! LOVE! – sangen wir.“⁹⁸ Dieses kurze Liedtextzitat, das lediglich aus einem sich wiederholenden Wort besteht, kommt insgesamt drei Mal im Laufe des Romans vor und stellt das einzige Liedtextzitat innerhalb Paskovs Werke dar. Paskov beendet das allererste Kapitel sowie auch das allerletzte Kapitel mit diesem Zitat und den Worten:

LOVE! LOVE! LOVE!

Trotz des Lebens – ist alles Liebe!⁹⁹ [Übers. d. Verf.]

⁹⁷ DŽAMBAZOV: *Oblečen Čovek*. S. 6.

Original: ... дојде време „голиот човек“ да стане „облечен“.

⁹⁸ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 18.

Original: LOVE! LOVE! LOVE! – пеехме ние.

⁹⁹ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 35.

Original: LOVE! LOVE! LOVE! Въпреки живота – всичко е любов!

Dieses Liedtextzitat hat eine weitere Besonderheit, die mit der Übersetzung verloren geht. Im ersten Kapitel stechen die Wörter „LOVE! LOVE! LOVE!“ doppelt hervor, und zwar erstens auf Grund der Großschreibung und zweitens wegen der Verwendung des lateinischen Alphabets. Doch im letzten Kapitel sind diese Wörter ins Kyrillische transkribiert worden: „ЛИБ! ЛИБ! ЛИБ!“¹⁰⁰, also ‚lav‘. Das zu Beginn verwendete lateinische Alphabet kann mit der positiven Einstellung des Protagonisten gegenüber dem Westen und dessen Kultur sowie auch seinem Wunsch, ein Teil dieser westlichen Welt zu sein, erklärt werden. Doch am Ende des Romans, als Viktor am eigenen Leib erfahren musste, dass der hochgepriesene Westen nicht seinen Erwartungen entspricht, findet eine Rückbesinnung statt: das Aufgreifen der eigenen Wurzeln, unter anderem des kyrillischen Alphabets als ein Teil davon. Viktor verabschiedet sich im ersten Kapitel mit einem Solo von seinen Freunden, die zum Zeitpunkt des Schreibens allesamt bereits verstorben sind:

Ich weiß nicht, ob ich schreiben kann, doch ihr alle könnt euch erinnern, dass ich musizieren kann! Ihr Bastarde des Himmels, tut nicht so, als ob ihr nicht da wärt, ich bitte euch, ich bitte euch! – das Konzert ist noch nicht vorbei, one, two, three, four! ... Das ist ein Solo für dich, Gofi, mögen deine talentierten Finger in Frieden ruhen, und ein Solo für dich, Zina, Friede deiner unschuldigen Pflaume! Ein Solo für dich, Katja, mögen deine strahlenden Glocken in Frieden ruhen, und ein Solo für dich Iki, Friede deiner Leber! Crazy... auf welchem Stockwerk du auch immer bist – hörst du mich? – das ist ein Solo für dich, mein Lieber! Mögen deine verkalkten Venen in Frieden ruhen! Gib deinen Kopf aus der Kloake, Bubi! Entferne den Dreck aus deinen Ohren! Das ist ein Solo für dich, möge dein intellektueller Hintern in Frieden ruhen! Ljupi, du armes Kind... dieses Solo soll auch für dich sein! Friede deiner Pistole!

LOVE! LOVE! LOVE!

Trotz des Lebens – ist alles Liebe!¹⁰¹ [Übers. d. Verf.]

¹⁰⁰ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 342.

¹⁰¹ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 35.

Original: Не знам дали мога да пиша, но всички вие помнете, че мога да свиря! Небесни копелета, не се правете, че ви няма, моля ви, моля ви! – концертът не е свършил, уан, ту, три, фор!... Това е соло за теб, Гофи, мир на талантливите ти пръсти, и соло за теб, Зина, мир на невинната ти слива! Соло за теб, Катя, мир на сияйните ти камбани, и соло за теб, Ики, мир на черния ти дроб! Крейзи... На който и етаж да си се покачил – чуваш ли? – това е соло за теб, мили мой! Мир на калцираните ти вени! Извади главата от клоаката, Буби! Изтръскай тинята от ушите си! Това е соло за теб, мир на интелектуалния ти задник! Люпи, бедно ченге... нека това соло е и за теб! Мир на пистолета ти! LOVE! LOVE! LOVE! Въпреки живота – всичко е любов!

Diese Passage erinnert stark an das Ende eines Konzertes, wenn der Frontmann jedes Bandmitglied einzeln beim Namen nennt und dieses zum Abschluss ein kurzes Solo für das Publikum abliefert. Paskov verwendet hier sogar explizit das Wort ‚Konzert‘, das zwar *noch* nicht vorbei ist, sich allerdings seinem Ende nähert. Zudem verleihen die Wiederholungen der Wörter „Solo für dich“ und „in Frieden ruhen“ der Passage eine besondere Rhythmik.

Bevor Viktor im letzten Kapitel die Reise zurück in seine Heimat auf sich nehmen will, begibt er sich in eine Bar, in der Siegfried Stein mit seiner Band auftritt. Viktor ist entsetzt von der Performance und er sucht den Konflikt zu den Musikern, doch Siegfried gibt ihm eine Chance, sein eigenes Können zu beweisen. Die Gruppe ist begeistert von seinem Talent und sie bieten Viktor an, Mitglied ihrer Band zu werden. Viktor nimmt dieses Angebot an, verwirft seine Rückkehr nach Bulgarien und tritt noch am selben Abend mit der Band auf. Das Publikum ist begeistert und verlangt ein Solo von Viktor, welches er ihnen auch gibt. Dieses Solo widmet Viktor erneut seinen verstorbenen Freunden, welchen auch das Solo am Anfang des Romans gewidmet wurde. Beendet werden beide Soli mit dem Liedtextzitat „LOVE! LOVE! LOVE!“ Das Solo als rein musikalische Form wird meist von einem Individuum alleine und ohne Begleitung verwirklicht, und zwar mit dem Ziel, dass der Solist oder die Solistin musikalisch hervortritt. Paskov projiziert diese Art der musikalischen Ausführung auf seinen literarischen Text und verleiht dem Solo damit eine gewisse Ambiguität. Neben dem musikalischen Solo, das Viktor am Ende des Romans performt, begibt er sich alleine ohne jegliche Begleitung auf eine Reise in ein fremdes Land und schreibt alleine über seine Erfahrungen und tritt somit als Hauptfigur seines eigenen Romans hervor. Genauso wie dieses Solo seinen verstorbenen Freunden gewidmet ist, ist auch der Roman denselben gewidmet. Paskov trägt damit den Rezipienten den gesamten Roman als ein einziges großes Solo vor.

4. 4. Der menschliche Körper als Instrument

Der amerikanische Künstler Man Ray transformiert in seiner allseits bekannten Photographie *Ingres's Violin* (1924), Abbildung 11, den weiblichen Körper zu einem Musikinstrument. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Paskov ausgerechnet in seinem Roman *Autopsie* eine Nebenfigur die Ausstellung von Man Ray so ganz nebenbei erwähnen lässt.¹⁰² Denn genau in diesem Roman wird der weibliche Körper von Ina mit einem Musikinstrument verglichen.

Noch bevor der Ich-Erzähler sie näher kennenlernt, schreibt er Ina und ihrem Körper bereits musikalische Attribute zu. So geht sie „in kleinen stakkatoartigen Schritten“¹⁰³ und ihre

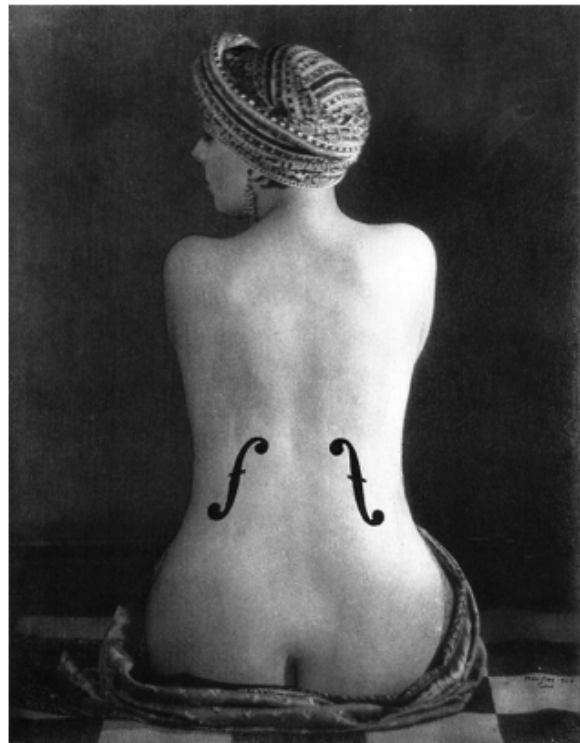


Abbildung 11: *Ingres's Violin* – Man Ray (1924)

Stimme ist „tief, samtig und mit silbrigen Intonationen im oberen Register“, welche „an den Klang eines Englischhorns, das eine langsame und gedehnte Melodie spielt“¹⁰⁴, erinnert. Inas Partnerwahl folgt nur einem Kriterium: er muss Musiker sein. Denn nur ein Musiker kann auf einem Musikinstrument spielen:

„Bist du mal auf den Gedanken gekommen, die Frau als Musikinstrument zu betrachten? Eine Geige, eine Harfe, ein Saxophon, eine Oboe, eine Orgel, ein Violoncello? Na! Das bin ich. (...) Du weißt, dass ich ein gutes Instrument bin. Was du allerdings nicht weißt, ist, dass ich edel bin. Ein Meisterinstrument. Ich bin ein Meisterwerk, Charlie. Wenn ich eine Geige bin, bin ich eine Stradivari. Wenn ich ein Saxophon oder eine Trompete bin, bin ich von Selmer. Wenn ich das Glück habe, eine Orgel zu sein, bin ich eine Silbermann-Orgel. Wer kann, oder eher noch, wer hat das Recht, auf solch edlen Instrumenten zu spielen, mein Herr? Na, kommst du drauf? Ganz genau: nur die besten Musiker. (...) So dass ich ein

¹⁰² Vgl. PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 167.

¹⁰³ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 37.

¹⁰⁴ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 17.

unglaubliches Instrument bin, das einen unglaublichen Instrumentalisten sucht. Ist es dir jetzt klar?“¹⁰⁵

Ina definiert ihren eigenen Körper als ein Musikinstrument und diese Ansichtswiese wirkt sich im Roman auch auf die Beschreibungen des Geschlechtsverkehrs aus, die mit musikalischen Termini angereichert sind. So wird der Akt als eine virtuose Darbietung geschildert, der Höhepunkt des sexuellen Erlebens wird einem musikalischen Höhepunkt gleichgesetzt und die Gemeinsamkeiten des Gruppensexes und einer musikalischen Jamsession werden hervorgehoben. Durch die Anreicherung der pornographischen Inhalte mit einer musikalischen Ästhetik versucht Paskov die Tabuisierung der Sexualität aufzuheben und vor allem die Analogie des Musikalischen und Körperlichen zu veranschaulichen. Dies wird vor allem im späteren Verlauf des Romans noch deutlicher, als der Ich-Erzähler nach Berlin zurückkehren muss und Ina in Bulgarien bleibt. Mit einer plötzlich eintretenden Erektionsstörung geht auch eine musikalische Unfähigkeit einher. Der Ich-Erzähler verliert sein absolutes Gehör und kann seiner Klarinette keinen Ton mehr entlocken. Zunächst gibt er der Klarinette die Schuld für seine musikalische Unfähigkeit, realisiert aber schnell, dass das Instrument keine Schuld trifft:

Instrumente sind Gegenstände, zum Teufel! Leblose Gegenstände, die einzig durch die lebendige Berührung des Interpreten zum Leben erwachen! Selbst eine Stradivari bleibt nur ein Stück Holz in den Händen eines Pathoanatomen.¹⁰⁶

Die Wahl des Pathoanatomen ist gar nicht so willkürlich, wie dies im ersten Moment zu erscheinen vermag. Zunächst ist dieser Textauszug die einzige Stelle im Roman, bei der durch den Pathoanatom der Begriff ‚Autopsie‘ aus dem Titel des Werkes aufgegriffen wird. Abgesehen davon kann die Rolle des Pathoanatomen, der in der Sphäre der Medizin unter anderem Autopsien durchführt, auf den Schriftsteller übertragen werden, der mit dem Werkzeug Sprache eine Autopsie an der Liebe durchführt – eine Liebe, die nicht mehr vorhanden ist und die mit dem Tod der sich Liebenden endet.

Auf Grund dieser Ambiguität der Impotenz kann hier die Klarinette als ein Phallussymbol verstanden werden. Das Instrument beschreibt der Ich-Erzähler als einen leblosen Gegenstand, welcher lediglich durch die Berührung des Spielenden zum Leben erweckt werden kann. Doch das Einhauchen der Lebhaftigkeit gelingt ihm erst, als Ina wieder an seiner Seite ist und ihm hilft seine Hemmungen aufzuheben:

¹⁰⁵ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 39f.

¹⁰⁶ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 122.

Richte dein Spiel an jemanden! Adressiere es! Richte es auf mich und versuch zu spielen, wie du gestern Nacht im Bett gespielt hast, mit derselben Hingabe, derselben Leidenschaft, versuch, genauso im Thema aufzugehen.¹⁰⁷

Ina schafft es sowohl seine körperliche Impotenz als auch seine musikalische aufzuheben, indem sie an die Verbundenheit der musikalischen sowie körperlichen Fähigkeiten erinnert. Transformationen von Körperteilen als Instrumente sind bei Džambazov in diesem Ausmaß nicht anzutreffen. Es werden lediglich einige Charakteristika des Menschen mit musikalischer Terminologie beschrieben, so wie die Stimme, die eine gewisse Tonalität besitzt oder Schritte, die im Staccato erklingen; oder aber auch der Herzschlag bei Aufregung: „Das Herz wechselte den Rhythmus seines Schlages Es spielte seine liebste Melodie, die sogenannte ‚Tachykardie‘.“¹⁰⁸

4. 5. Tiere und Musik

Eine weitere bemerkenswerte Einbettung der Musik kann vor allem bei Džambazov beobachtet werden, der durch die Verbindung mit Tieren unterschiedliche Aspekte der Musik beschreibt. In dem Roman *Geschichten aus Miauzedonien*, das als Tagebuch konzipiert ist, stellt die Katze Emilija das Sprachrohr für Džambazovs Alltagsleben dar. Bereits im Romantitel wird die Onomatopoesie eingesetzt und aus dem Land Mazedonien (Makedonija) wird ‚Miauzedonien‘ (Mjaukedonija). Mit dieser Lautnachahmung des Miauens deutet der Autor bereits im Titel auf die Erzählperspektive der Katze hin.

Am Tag der ersten Begegnung Džambazovs und seiner Katze schauen sie sich gemeinsam die Nachrichten im Fernsehen an:

Die Nachricht des Tages war die Beerdigung irgendeiner großen Star-Sängerin, die sich zu früh mit den unterschiedlichsten unnötigen und gefährlichen Substanzen überdosierte hatte. Und sie heißt, eigentlich hieß, Amy. Amy Winehouse. Vor dem Schlafengehen nahm mich der Bärtige erneut in seine Hände, hob mich hoch in die Luft und sagte zu mir: „Du bist meine Amy. Ihre

¹⁰⁷ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 198f.

¹⁰⁸ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 130.

Original: Срцето го менуваше ритамот на отчукување. Ја свиреше својата омилена мелодија наречена ‚тахикардија‘.

Reinkarnation, aber nur mein Eigentum.“ Das ist wahrscheinlich diese Amy. Aus den Nachrichten.¹⁰⁹ [Übers. d. Verf.]

Džambazov sieht in seiner Katze eine Reinkarnation der Solosängerin Amy Winehouse, die auch als Namensgeberin fungiert. Der Vorname *Emilija* stellt die vollwertige slawische Version des Spitznamens Amy dar. Bezüglich ihres Nachnamens sei nur kurz erwähnt, dass *Džambazova* die weibliche Form des Nachnamens *Džambazov* ist und dies die Zugehörigkeit zu dieser Familie unterstreichen soll. Um die eigentliche Herkunft Emilijas nicht zu vergessen, gibt der Autor ihr den zweiten Nachnamen *Bavčanska*. ‚Bavča‘ bedeutet ‚Garten‘ und spielt auf den Ort an, in dem Emilija ihre ersten Lebenstage verbrachte.

Im Kapitel zu den musikalischen Strukturen wurde die refrainähnliche Anrede, die sich auch im Katzentagebuch wiederfindet, bereits erwähnt. Emilija spricht hier den Leser mit den Worten „mein lieber Homo sapiens“¹¹⁰ an.

Schon zu Beginn beschreibt Emilija, wie sie das erste Mal von Menschen erzeugte Musik hört:

So wie ich mich dem Eingang näherte, so hörte ich irgendwelche Frequenzen, die mein Katzenohr weder registrieren noch erkennen konnte. Schläge, die sich im richtigen Moment wiederholen, und irgendein dünner Klang, der zwischen hohen und tiefen Tönen variiert, und sehr an unser Miauen erinnert. Das soll also Musik sein. Zum ersten Mal hörte mein Ohr so etwas.¹¹¹ [Übers. d. Verf.]

Diese Art der Beschreibung des Musikhörens ist auf physikalische Eigenschaften reduziert. Es werden keine Gefühle oder Bilder hervorgerufen, sondern es wird eine Frequenz mit einem regelmäßigen Rhythmus und sich abwechselnden Tonhöhen wahrgenommen. Die vom Menschen produzierte Musik wird von Emilija mit Tierlauten verglichen. Im Gegensatz dazu stellt die Musik, die von Katzen hervorgebracht wird, für Emilijas Ohren die wahre Musik dar. Im Tagebucheintrag vom 6. Februar erzählt Emilija von einer Serenade, die von einem männlichen Katzenchor vor ihrem Gebäude gesungen wird. In einem späteren Eintrag vom 23.

¹⁰⁹ DŽAMBAZOV: *Prikazni od Mjaukedonija*. S. 16.

Original: Вест на денот беше закопот на некоја голема пејачка звезда која прерано се наполнила со разноразни непотребни и опасни супстанции. А се вика, односно се викала Ејми. Ејми Вајнхаус. Пред легнување, Брадосаниот пак ме зема во рацете, ме дигна високо во воздухот и ми рече: “Ти си мојата Ејми. Нејзина реинкарнација, ама само моја сопственост.” Тоа е изгледа онаа Ејми. Од вестите.

¹¹⁰ Im Original wird bei der Anrede der Plural von *Homo sapiens* verwendet, den es im Deutschen nicht gibt („драги мои хомо-сапиенси“).

¹¹¹ DŽAMBAZOV: *Prikazni od Mjaukedonija*. S. 12.

Original: Како што се приближив накај влезот, така слушнав некакви фреквенции кои моето мачешко уво не можеше ни да ги регистрира, ни да ги препознае. Удари што се повторуваат во правилно време и некаков тенок звук кој варира од високи до ниски тонови, и многу потсетува на нашето мјаукање. Тоа да ти било музика. Прв пат моето уво слушна нешто такво.

Februar erwähnt Emilija erneut die singenden Kater und sagt, es sei so, als ob sie für die musikalische Wettbewerbsshow „Miaucedonisches Idol“¹¹² singen würden. Diese Serenaden, die aus der passiven Perspektive der zuhörenden Katze wahrgenommen werden, sind ein gutes Gegenbeispiel für die Serenaden, die weiter oben als ein Spiel und als eine aktive Tätigkeit von Džambazov beschrieben wurden.

Ein Mitglied dieses Katzenchors sticht für Emilija besonders hervor und sie entwickelt ein Interesse an ihm. Im Eintrag vom 26. Februar berichtet Emilija über diesen schwarzen Kater, den sie aus dem Fenster beobachtet:

Aber er war nicht alleine, sondern mit einer Tussi aus der anderen Straße. Eine Tussi mit dem Image einer Turbofolksängerin. Ja so etwas hatte ich noch nie gesehen, weder auf den bulgarischen noch auf den serbischen Musikkanälen. Golddigger. Klassischer Golddigger.¹¹³ [Übers. d. Verf.]

Der Turbofolk ist ein beliebtes Musikgenre in den ehemaligen Staaten Jugoslawiens. Es stellt eine Mischung aus traditioneller Volksmusik, moderner Popmusik und Schlager dar. Das bulgarische Pendant dazu wird Čalga genannt. Die meisten Songtexte dieses Genres sind relativ sinnbefreit und die meisten Inszenierungen der Sängerinnen gestalten sich ziemlich vulgär. Džambazov kritisiert hier mit der fiktiven Katzenfigur als sein Sprachrohr genau dieses äußere Erscheinungsbild der weiblichen Turbofolksängerinnen, deren Image er mit dem eines Golddiggers gleichsetzt, also einer Person, die Beziehungen nicht für die Liebe, sondern für Geld eingeht. Das ist ein weiteres Beispiel für die negative Konnotation des Turbo-Folks, das bereits im Kapitel zu der *situativen musikalischen Untermalung* besprochen wurde, als Džambazov die Musik im Radio des Taxis kritisierte.

Eine weitere Verbindung der Tiere mit der Musik stellt Džambazov in seinem Roman *Nackter Mann* her. Als er eines Morgens aufwacht, beschreibt er eine besondere musikalische Erscheinung, die er ‚Symphonie des Bauernhofs‘ nennt. Dabei stellt er für verschiedene Tierlaute Entsprechungen zu unterschiedlichen Musikgenres her:

Die Hähne provozierten mit ihrem Jazz-Gekrähe die Hunde, die sich mit einem Bellen meldeten, das dem Rap ähnelte. Analog dazu provozierten die Rapper-

¹¹² DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. S. 53.

Original: Мјаукедонски идол.

¹¹³ DŽAMBAZOV: *Prikazni od Mjaukedonija*. S. 54.

Original: Ама не беше сам, туку со една шмизла од другата улица. Шмизла со имиц на турбофолкерка. Па вакво чудо немам видено ни на бугарските ни на српските музички канали. Спонзоруша. Класична.

Hunde die Esel. Dieses allseits bekannte Geheule der Esel habe ich immer schon mit dem Blues assoziiert.¹¹⁴

Bei Paskov dagegen findet sich nur ein einziges Beispiel, bei dem Tiere in Verbindung zur Musik gestellt werden. Als der namenlose Ich-Erzähler seinen Tod findet und gen Himmel steigt, erblickt er auf einem See acht Schwäne: „Sie gaben klagende, trompetende Geräusche von sich wie Flügelhornisten“¹¹⁵. Dieses Klagen ruft beim Erzähler ein Gefühl des Mitleides hervor und er bedauert, dass er die Schwäne nicht füttern kann. Im Gegensatz zu Džambazov greift Paskov erneut auf die Instrumentalmusik zurück, indem er diese Tierlaute mit den Klängen eines Flügelhorns vergleicht.

4. 6. Die Selbstreferentialität als medienübergreifendes Phänomen

Die Selbstreferentialität des Textes ist ein narratives Verfahren, mit Hilfe dessen auf den Text als solchen hingewiesen wird. Beide Autoren machen zwar in unterschiedlichem Ausmaß, jedoch auf dieselbe Art und Weise Gebrauch von dieser Technik: durch das Hervortreten des schreibenden Musikers als erzählende Instanz. Der Selbstbezug ist als Verfahren nicht nur der Literatur eigen, sondern kann auch in den anderen Künsten beobachtet werden, unter anderem in der Musik. In dieser Hinsicht kann die Selbstreferentialität als ein medienübergreifendes Phänomen definiert werden. Vor allem das Element des Textes ermöglicht es der Vokalmusik Bezüge auf sich selbst herzustellen. Um dies besser zu veranschaulichen, können Džambazovs Songs herangezogen werden, in denen zahlreiche solcher Bezüge zu finden sind.

So fängt zum Beispiel der bereits erwähnte Song *Meine Frau mag keinen Blues* (orig. *Жена ми не сака блуз*) mit den folgenden Worten an: „Das hier, was ihr hört“¹¹⁶. Dadurch bezieht sich gleich der erste Vers auf sich selbst sowie auf das Lied als Ganzes. Im Song *Wirklich guter Rhythmus* (orig. *Стварно добар ритам*) wird bereits im Titel auf den Rhythmus des Liedes hingewiesen und in Folge auch der Entstehungsprozess des Musikwerkes besungen.¹¹⁷ Für den Titel des Songs *Lektüre* (orig. *Лектура*) verwendet Džambazov einen literarischen Begriff, den er auf die Musik bezieht. Hier spielt der Begriff der Lektüre nicht nur auf das Lesen von geschriebenen Texten an, sondern auf eine bestimmte Auswahl an Texten, die innerhalb eines

¹¹⁴ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 110.

Original: Петлите со своето дез-кукурикање ги испровоцираа кучињата кои се јавија со лаење што личеше на рапување. Аналогно на тоа кучињата-рапери ги испровоцираа магарењата. Она познато магарешко завивање отсекогаш ме асоцирало на блуз.

¹¹⁵ PASKOW: *Autopsie*. Übers. v. Sitzmann. S. 402.

¹¹⁶ DŽAMBAZOV: *Ulica Diši Dlaboko*. S. 17.

Original: Ова што го слушате.

¹¹⁷ Vgl. DŽAMBAZOV: *Ulica Diši Dlaboko*. S. 37.

vorgegebenen Zeitraums zu lesen sind. Džambazovs Song macht dabei auf sich selbst und seine Funktion aufmerksam: „Speziell für euch folgen nun einige Minuten / der kostenlosen musikalischen Ausbildung.“¹¹⁸ Mit diesem Song versucht Džambazov eine musikalische Lektüre zu schaffen, indem er erwähnt, dass Techno nicht die einzige Musikrichtung ist, die man hören kann. Vor allem die Bedeutung des Rock’n’Rolls wird hervorgehoben, dessen sich Džambazov selbst bedient: die Melodie zu diesem Song ist Hendrix’ *Little Wing* entnommen. In einem anderen Song bedient sich Džambazov auch einer fremden Melodie, nämlich *It’s Probably Me* von Sting und Eric Clapton. Darauf deutet Džambazov in seinem Song auf zweierlei Weise hin. Zunächst weist der mazedonische Titel *Versuch dich an mir* (orig. *Испробај ме му* ‚Isprobaj me ti‘) eine lautliche Ähnlichkeit zum Originaltitel *It’s Probably Me* auf. Zusätzlich verweist Džambazov im Songtext selbst auf die beiden Urheber der Originalmelodie hin: „Ich klaue von Clapton, und lerne von Sting.“¹¹⁹ Als letztes Beispiel soll noch ein Song Džambazovs erwähnt werden, der an René Magrittes Bild *La trahison des images* mit dem Schriftzug „Ceci n’est pas une pipe“ erinnert, nämlich das Lied mit dem Titel *Das hier ist kein Blues* (orig. *Ова не е блуз*). Auf einer Metaebene wird dieser Selbstbezug als eine Paradoxie dargestellt, da der Song mit den Versen: „Das hier ist kein Blues. / Das hier ist... / Blues.“¹²⁰ endet.

Durch Bezüge auf das Gesungene wird die Präsenz des Sängers sowie des Liedtextschreibers hervorgehoben. Gleichermaßen kann der Autor als schreibende Instanz auf seinen eigenen Text als solchen hinweisen. Je klarer aus dem Text hervorgeht, dass es sich um autobiographisches Schreiben handelt, desto mehr Verweise können ausfindig gemacht werden, in denen sich der Text auf sich selbst bezieht. Dementsprechend sind in Džambazovs Werken eindeutig mehr Bezüge dieser Art zu finden als in Paskovs Romanen. Denn Džambazov thematisiert den autobiographischen Aspekt direkt in seinen Texten, wie dem folgenden Beispiel des bereits öfter angesprochenen Kapitels *Intro* aus dem Roman *Nackter Mann* entnommen werden kann:

Es ist Zeit für meine Geschichte. Ich habe nicht die Absicht etwas zu erfinden, geschweige denn zu fantasieren, und noch weniger zu konstruieren. Alles wurde erfunden, mein Freund. Alle möglichen Helden wurden umgebracht, alle glücklichen Lieben wurden verboten, alle Lieder wurden gesungen, alle Dialoge

¹¹⁸ DŽAMBAZOV: *Ulica Diši Dlaboko*. S. 70.

Original: Специјално за вас следуваат неколку минути / бесплатна музичка едукација.

¹¹⁹ DŽAMBAZOV: *Ulica Diši Dlaboko*. S. 55.

Original: Испробај ме ти: Крадам од Клептон, а учам од Стинг.

¹²⁰ DŽAMBAZOV: *Ulica Diši Dlaboko*. S. 20.

Original: Ова не е блуз. / Ова е... / Блуз.

wurden niedergeschrieben. Alles wurde gesagt. Nur noch eine Sache ist übriggeblieben. Die Wahrheit. Die nackte Wahrheit.¹²¹ [Übers. d. Verf.]

Džambazov begründet das Verlangen, über seine eigenen Erfahrungen zu schreiben, mit der Tatsache, dass bereits alles gesagt wurde bis auf die Wahrheit. Zugleich verweist er hier auf das Phänomen der Intertextualität nach Kristeva, das den Text als ein Mosaik von Zitaten versteht, und spielt zudem indirekt mit der „nackten Wahrheit“ auf den Titel des Romans *Nackter Mann* an.

Džambazov teilt dem Leser mit, dass er diesen von nun an mit den Worten „mein Freund“ ansprechen wird, und fügt hinzu, dass sich damit auch die Leserinnen angesprochen fühlen sollen. Diese Form der Anrede, die im Kapitel zu den *Musikalischen Strukturen* als Refrain klassifiziert wurde, kommt in all seinen Werken immer wieder vor, manchmal in ein wenig abgewandelter Form, doch stets mit der Absicht, die Nähe zum Leser zu bewahren. Daraufhin gibt er dem Rezipienten einen Auftrag:

Wenn du dieses Buch fertiggelesen hast, mein Freund, ganz gleich ob es dir gefällt oder nicht, habe ich nur eine Bitte an dich. Wenn du ihm seinen Platz für das endliche und ewige Verweilen zuteilst, versuche, dass dies zwischen den anderen Büchern deiner Bibliothek ist. Bemüh dich nur, dass es weiter weg von den Brontë Schwestern und ihren Heulsusen-Märchen und näher an Charles Bukowski, Milan Kundera oder an der Poesie von Leonard Cohen, Bob Dylan und John Lennon ist. Wenn möglich. Wenn nicht, dann bin ich auch mit den Dramen von Goran Stefanovski zufrieden. Oder den Romanen von Venko Andonovski.¹²² [Übers. d. Verf.]

Mit dieser Aufzählung der Schriftsteller ordnet Džambazov sich und sein Werk einem bestimmten Genre zu und weist zudem auf den Text als solchen hin. Der erste grundlegende Wunsch ist, zunächst einmal einen Platz neben den anderen Büchern zugewiesen zu bekommen. Anschließend distanziert sich Džambazov mit seinem Werk von den sogenannten

¹²¹ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 8.

Original: Време е за мојата приказна. Ништо немам намера да измислувам, ниту да фантазирам, уште помалку да конструирам. Сè е измислено, пријател мој. Сите можни херои се убиени, сите среќни љубови се забранети, сите песни се испеани, сите дијалози се напишани. Сè е кажано. Остана само уште една работа. Вистината. Голата вистина.

¹²² DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 8.

Original: Ако ја прочиташ оваа книга, пријателе мој, без разлика дали ти се допаѓа или не, имам само една молба. Кога ќе ѝ го одредуваш местото на нејзиното конечно и вечно пребивалиште, гледај тоа да биде меѓу другите книги од твојата библиотека. Само потруди се да биде подалеку од сестрите Бронте и нивните плачипичкарски сказни, а поблиску до Чарлс Буковски, Милан Кундера или поезијата на Леонард Коен, Боб Дилан и Џон Ленон. Ако може. Ако не, ќе се задоволам и со драмите на Горан Стефановски. Или романите на Венко Андоновски.

„Heulsusen-Märchen“. Bukowski und Kundera werden in einem Atemzug erwähnt, von deren Schreibstil Džambazov sichtlich beeinflusst wurde. Cohen, Dylan und Lennon sind bzw. waren ähnlich wie Džambazov Künstler, die sich nicht nur mit der Musik beschäftigten, sondern ihre eigenen Songs schrieben und sogar literarische Werke verfassten. Dass der Wunsch zur Einordnung zwischen diesen weltbekannten Schriftstellern zu viel verlangt sein könnte, sieht Džambazov selbst ein. Aus diesem Grund nennt er zum Schluss die mazedonischen Schriftsteller Stefanovski und Andonovski, die zwar nicht Teil des weltliterarischen Kanons sind, aber des kleinen mazedonischen Literaturkanons.

Am Ende des Romans wird die Fertigstellung des Textes und damit auch die Beendigung des Schreibprozesses dokumentiert: „Heute überbringe ich das Buch. Zuerst übergebe ich es dem Computer. Danach der Druckerei. Und dann gehe ich mich rasieren...“¹²³ Erneut wird auf den Text und das damit verbundene Schreiben als Entblößung zum nackten Mann in Verbindung gebracht. Das Rasieren symbolisiert das Ende des Schreibprozesses und findet sich auf dem Porträt der hinteren Coverseite wieder, auf dem Džambazov mit kurzen Haaren und ohne Bart abgebildet ist (siehe Abbildung 5, S. 31).

Auch im *Intro* des nachfolgenden Teils der Trilogie, *Bekleideter Mann*, erklärt Džambazov im Einleitungskapitel, um was für Erzählungen es sich genau handelt:

Das hier sind Geschichten, die ich noch nicht in der Öffentlichkeit erzählt habe, oder vielleicht nur einige von denen irgendwann mal, irgendwo... Allerdings habe ich diese noch nicht zu Papier gebracht.¹²⁴ [Übers. d. Verf.]

Des Öfteren wird auf den Schreibprozess aufmerksam gemacht. Als Džambazov zum Beispiel von einer alten Bekanntschaft erzählt, teilt er dem Leser mit, dass er nun eine kurze Pause vom Schreiben einlegen wird, um diese Person zu googeln. Im Text wird direkt im Anschluss über die Suchergebnisse berichtet.¹²⁵ Im Laufe des Romans wird immer wieder das Pausieren des Schreibprozesses und die Fertigstellung einzelner Abschnitte dokumentiert. So beendet Džambazov beispielsweise das Kapitel über seinen Großvater mit folgenden Worten:

¹²³ DŽAMBAZOV: *Gol Čovek*. S. 243.

Original: Денес ја предавам книгата. Прво му ја предавам на компјутерот. Потоа на печатницата. Па, одам да се избричам...

¹²⁴ DŽAMBAZOV: *Oblečen Čovek*. S. 7.

Original: Ова се приказни кои никогаш не сум ги кажувал јавно, или можеби само некои од нив, некогаш, некаде... Но сè уште не сум ги ставил [на] хартија.

¹²⁵ Vgl. DŽAMBAZOV: *Oblečen Čovek*. S. 171.

Und jetzt, während ich das hier schreibe, mein Freund, steckt die Pfeife zwischen meinen Zähnen, gefüllt mit einem Tabak wie ihn Großvater mochte. Ich beende die Erzählung und zünde sie an. Das Zimmer beginnt nach meinem Opa Petre zu riechen.¹²⁶ [Übers. d. Verf.]

Dem Schreibprozess kommt im *Handbuch* eine besondere Rolle zu. Diesen Roman klassifiziert Džambazov als eine „Ode in Prosa“¹²⁷ – an den Alkohol. Denn darin reflektiert er seine jahrelange Alkoholsucht und versucht seine Selbstbeherrschung und Disziplin mit dem Schreiben zu stützen. Im Laufe dieses Romans nimmt Džambazov mehrere Male auf diesen Prozess Bezug. Er teilt dem Leser mit, wie er zunächst nur die Idee der animalischen Phasen notiert, nicht ahnend, dass er auf Basis dieser Idee ein gesamtes Buch schaffen wird. Er berichtet über den Entschluss, das dem Leser vorliegende Buch zu verfassen sowie auch über dessen Fertigstellung:

Ich werde ausreichend Zeit haben, um das Buch erneut zu lesen und um zu schauen, was ich genau gemacht habe. Ein Buch zu schreiben ist wie ein Haus zu bauen. Es wird nie fertig sein. Es gibt kein Ende. Manchmal fällt dir etwas Neues ein. Eine interessante Geschichte, die du vergessen hast, oder eine neue Variante einer Geschichte, die du bereits geschrieben hast. Manchmal kommt es auch vor, dass du ein ganzes Kapitel löschst und ein neues schreibst. Manchmal schreibst du etwas Neues, ohne zu wissen, ob es überhaupt in deinem Buch seinen Platz finden wird.¹²⁸ [Übers. d. Verf.]

Zudem erwähnt Džambazov die Korrekturen, erzählt wie er zum ersten Mal einem Freund das Manuskript vorliest und regt sich über den Verlag auf, der ihm mitteilt, dass es über ein Jahr lang dauern wird, bis es zur Publikation des Werkes kommt.

Bei Paskov dagegen ist nicht eindeutig klar, ob es sich um autobiographische Texte handelt. Einzelne Elemente weisen auf autobiographische Aspekte hin, wie zum Beispiel der Name des Erzählers, der identisch mit dem Autornamen ist, oder der Vater des Erzählers, der sowohl in

¹²⁶ DŽAMBAZOV: *Oblečen Čovek*. S. 196.

Original: И сега, додека го пишувам ова, пријателе мој, го држам лулето меѓу забите, наполнето со тутун каков што сакаше дедо ми, ја завршувам приказнава и го палам. Собата замириша на дедо ми 5-ре.

¹²⁷ DŽAMBAZOV: *Priračnik za Anti Antialkoholičari*. S. 221.

Original: прозна ода

¹²⁸ DŽAMBAZOV: *Priračnik za Anti Antialkoholičari*. S. 303.

Original: Ќе имам доволно време да ја препрочитам книгата уште еднаш и да видам што точно сум направил. Пишувањето книга е како градење кука. Никогаш не ја завршуваш. Нема крај. Некогаш има нешто ново што ќе ти текне. Некоја интересна приказна што си ја заборавил или нова варијанта на приказната што веќе си ја напишал. Некогаш се случува да избришеш цело поглавје и да напишеш сосем ново. Некогаш пишуваш нешто ново без да знаеш дали за него има место во книгата.

Ballade für Georg Chenich als auch in *Deutschland, ein schmutziges Märchen* den Namen Marin trägt. Die geographischen Orte, die in den Romanen erwähnt werden, stimmen mit der Biographie Paskovs überein: er verbrachte seine Kindheit in der bulgarischen Hauptstadt Sofia und zog später nach Deutschland. Aber auch die musikalische Profession des Erzählers ist ident mit jener des Autors sowie der Wunsch, ein Schriftsteller zu sein, der durch das Vorhandensein der literarischen Werke offensichtlich erfüllt wurde.

Dieser Wunsch wird besonders im Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen* thematisiert. Bei der Ankunft des Erzählers gibt ihm sein Vater 200 DM, damit er sich neue Schuhe und auch Essen kaufen kann. Bei einem Spaziergang durch die Stadt kommt Viktor zunächst an einem Geschäft vorbei, das Musikinstrumente verkauft. In der Auslage sieht er sich unterschiedliche Instrumente an und ist fassungslos, dass er sich mit diesen 200 DM eine akustische Gitarre kaufen könnte und ihm sogar noch ein wenig Geld übrigbleiben würde. Viktor gibt seiner Versuchung, beinahe das gesamte Geld auszugeben, nicht nach, wird allerdings beim Anblick eines Schreibwarengeschäftes schwach. Für 40 DM kauft er sich ein ledernes Notizbuch und einen schönen Kugelschreiber, die er als seine Fetische bezeichnet:

Ich ging auf mein Zimmer, holte mein Notizbuch heraus und meinen Kugelschreiber und – ich war doch ein S c h r i f t s t e l l e r – setzte mich hin, um meine Erlebnisse zu beschreiben. (...) Ich beschrieb meine Ankunft in Dresden, meinen Vater, eine schöne deutsche Frau, (...).¹²⁹ [Übers. d. Verf.]

... und zählt weitere Erlebnisse auf, die dem Leser im Roman bis zu diesem eben zitierten Zeitpunkt bereits vorgestellt wurden. In diesem Abschnitt bezieht sich der Text nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf den Inhalt, der bereits geschildert wurde. Der Entschluss, dass das Geschriebene einen Roman ergeben soll, erfolgt erst im späteren Verlauf der Handlung:

Wir schreiben! Einen Roman!

„In einer kalten Oktobernacht...“ – schreibt meine Hand und streicht es durch –

~~„In einer kalten Oktobernacht...“~~

„... Deutschland, ich liebe dich...“ – schreibt traurig meine Hand. Und streicht es

durch: ~~„... Deutschland, ich liebe dich...“~~

„... Deutschland, ein schmutziges Märchen...“¹³⁰ [Übers. d. Verf.]

¹²⁹ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 88.

Original: Качих се в стаята, извадих бележника, химикалката и – нали бях п и с а т е л – седнах да опиша преживелиците си. (...) Описах пристигането в Дрезден, баща ми, някаква красива германка, (...).

¹³⁰ PASKOV: *Germanija, mrāsna prikazka*. S. 173f.

In dieser Passage wird sowohl der Schreibprozesses festgehalten als auch der damit verbundene Gedankengang, der sich in den Korrekturen bzw. dem Durchstreichen des Textes manifestiert. Die Parallele zu Heinrich Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen* wurde bereits besprochen – diese wird hier bei der Titelfindung noch deutlicher. Die erste Idee mit der kalten Oktobernacht erinnert geradezu an den ersten Vers Heines: „Im traurigen Monat November“¹³¹. Heine startete seine Reise nach Deutschland im Monat November und Paskov im Oktober. Diese Idee wird allerdings verworfen und Paskov entscheidet sich für eine Analogie zum Werktitel und verwandelt das Wintermärchen zum schmutzigen Märchen.

In *Ballade für Georg Chenich* werden in der Rahmenerzählung Briefe von Georg Chenich erwähnt, die den Erzähler zum Verfassen des Romans inspirieren. In dieser Rahmenhandlung wird der Leser direkt adressiert: „Ich bitte den Leser mir zu verzeihen, dass ich mich zurück in die Zeit begeben muss.“¹³² Der Text macht hier auf sich selbst aufmerksam, indem das Vorhaben der Reise zurück in die Zeit mitgeteilt und damit der Leser auf die retrospektive Binnenhandlung vorbereitet wird. Die eingangs erwähnten Briefe von Georg Chenich sind auf den letzten Seiten des Buches abgedruckt, was als ein weiterer Hinweis auf die Authentizität des autobiographischen Aspektes gedeutet werden kann.

Original: Ще пишем. Роман! „В една студена октомврийска нощ...“ – пише ръката ми и го задрасква – „В една студена октомврийска нощ...“ „...Германия, обичам те...“ – пише тъжно ръката ми. И го задрасква: „...Германия, обичам те...“ „...Германия, мръсна приказка...“

¹³¹ HEINE, Heinrich: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 2017. S. 9.

¹³² PASKOV: *Balada za Georg Chenich*. S. 13.

Original: Моля читателят да ми прости, че се налага да се върна назад във времето.

5. Fazit

Mit der Analyse der Romane der schreibenden Musiker Igor Džambazov und Viktor Paskov wurde im Hauptkapitel das Ziel verfolgt, die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der Musik in literarischen Werken zu untersuchen. Dabei lautete die erste Forschungsfrage:

Wie wird die Musik im literarischen Text dargestellt?

Zunächst kann Musik mit Hilfe von (1) **Musikerfiguren** im literarischen Text thematisiert werden. Dabei können diese sowohl real existierende als auch fiktive Persönlichkeiten sein. Während sämtliche Figuren, die in Džambazovs Werken vorkommen, real existierende Personen sind, kann dies nicht von allen Figuren in Paskovs Romanen behauptet werden. Die Musikerfigur taucht in allen hier analysierten Werken auf, sei es als Rand- oder auch als Hauptfigur. Eine Möglichkeit der Einbettung in die Handlung ist (a) *die Würdigung musikalischer Persönlichkeiten*. Dies vollbringen beide Autoren mit der Figur des Vaters, welche zugleich auch Musiker ist. Als Vater des Protagonisten kommt die Figur Marin in zwei von Paskovs Romanen vor, wobei auf Grund der biographischen sowie namentlichen Parallelen zu Paskovs realem Vater von diesem als Vorlage ausgegangen werden kann. In *Ballade für Georg Chenich* ist dieser mit der Funktion des Vorbilds ausgestattet, die anschließend in *Deutschland, ein schmutziges Märchen* verloren geht. Neben seiner Profession als Trompetenspieler kümmert sich Marin um den Geigenbauer Georg Chenich und baut mit dessen Unterstützung einen Buffetschrank, der mit musikalischen Eigenschaften versehen ist. Marin verschafft zudem seinem Sohn Viktor eine Anstellung am Freiburger Theater. Durch den Umzug in die DDR zu seinem Vater lernt Viktor weitere Musikerfiguren kennen, die allesamt im selben Theater tätig sind und dasselbe Gästehaus bewohnen. Džambazov dagegen widmet lediglich ein Kapitel seinem Vater Aleksandar, und zwar im Roman *Bekleideter Mann*. Darin wird einerseits das absolute Gehör des Komponisten und Dirigenten Aleksandar Džambazov beschrieben und andererseits wird über einen Vorfall berichtet, bei dem sich das Hören von Musik als ein gefährliches Ereignis zuträgt, auf das der Vater mit physischer Gewalt reagiert. Beide Schriftsteller thematisieren die Rolle des Vaters als Musiker und bringen diese mit unterschiedlichen Aspekten der Musik in Verbindung. Eine weitere Würdigung einer musikalischen Persönlichkeit findet sich in Paskovs Roman *Ballade für Georg Chenich*. Darin wird, neben dem Bau einer Geige, auch das Holz als elementare Grundlage des Instrumentes

thematisiert, wobei zwischen musikalischem und nicht-musikalischem Holz unterschieden wird. Das gesamte Geschehen kreist um die Figur des Geigenbauers Georg Chenich und dessen Handwerk, wodurch der Musik eine konstante Präsenz im Roman ermöglicht wird.

Eine weitere Möglichkeit, Musikerfiguren in die Handlung einzubetten, stellt deren Einsatz als (b) *erzählende Instanz* dar. Sowohl Džambazov als auch Paskov erzählen ihre Romane aus der Ich-Perspektive des schreibenden Musikers, wobei der Aspekt des Thematisierens des eigenen Schreibens bei Džambazov deutlicher hervortritt als bei Paskov. Die einzige Ausnahme stellt hier Džambazovs Werk *Geschichten aus Miauzedonien* dar, das zwar in der 1. P. Sg. erzählt wird, allerdings nicht aus der Perspektive der Musikerfigur, sondern der Katze Emilija, die über den Alltag Džambazovs berichtet. Paskovs Erzähler weisen in *Ballade für Georg Chenich* sowie in *Deutschland, ein schmutziges Märchen* autobiographische Elemente auf. Darauf deuten beispielsweise die Namen der Erzähler hin, die identisch mit dem des Autors sind, aber auch Geschehnisse, die geschildert werden und die der Biographie Paskovs entsprechen. Dem namenlosen Ich-Erzähler wird in *Autopsie* eine Musikeridentität durch Ina auferlegt, die ihn, aufgrund seiner musikalischen Spielart, Charlie Parker nennt. Džambazovs Werke dagegen sind durchaus autobiographisch, darauf wird in den Texten selbst auch des Öfteren hingewiesen. Die Figur des Musikers ist somit als erzählende Instanz durchgehend präsent. Außerdem werden Musikerfiguren oft in Verbindung mit Krankheit und Tod gebracht. Die Krankheit lässt sich vor allem in Džambazovs Werken als Suchtverhalten beobachten, welches wiederum oft in Bezug zur Musik gestellt wird. So wird das gemeinsame Musizieren unter dem Einfluss von Alkohol beschrieben, das sich durch spielerisches Vergnügen auszeichnen kann, aber auch eine zerstörerische Gewalt hervorbringen kann. Die Spielsucht dagegen wird durch die magische Musik, die aus dem Casino ertönt und die Džambazov in den Bann zieht, begründet. Die Erzähler werden auch mit dem eigenen Tod konfrontiert. So handelt Džambazovs *Verstorbener Mann* zur Gänze von seinem Tod und dem Leben danach, während Paskov seinen namenlosen Ich-Erzähler auf den letzten Seiten des Romans *Autopsie* sterben und in den Himmel steigen lässt. Der eigene Tod ermöglicht beiden Erzählern, bereits verstorbene Musikerlegenden zu treffen und sich neben diesen zu positionieren. So sieht Paskovs namenloser Ich-Erzähler seinen Namensgeber Charlie Parker und Džambazov trifft auf die Mitglieder des Klub 27.

Die Musik wird von Džambazov und Paskov außerdem durch (2) **Musikwerke und Liedtextzitate** in den literarischen Text aufgenommen. Die bloße Erwähnung eines Musikwerkes sowie das Zitieren von Songtexten dient bei beiden Autoren hauptsächlich der (a) *musikalischen Untermalung von Situationen*. Während bei Paskov innerhalb seiner Romane

nur ein einziges Liedtextzitat vorkommt, sind bei Džambazov zahlreiche solcher Zitate zu finden. Für die Funktion der situativen musikalischen Untermalung zitiert Džambazov des Öfteren verbale Teile eines Liedes, sei es ein Zitat seiner eigenen oder auch fremder Songs, und nimmt damit die Melodie der zitierten Passagen in den Text auf. Diese Liedtextzitate sind entweder von einer expliziten Referenz gestützt, in Anführungszeichen gesetzt, kursiviert oder stechen durch die Verwendung des lateinischen Alphabets im sonst kyrillischen Text hervor – oder sind auch nicht als solche gekennzeichnet, sondern in die Handlung integriert und mit dem Fließtext vereinheitlicht. Eine weitere Art der Kontextualisierung von Musikwerken und Liedtextziten ist mittels (b) *Personifizierung* von Songtiteln sowie (c) *Wortspielen* zu beobachten, wofür lediglich Džambazov einige Beispiele liefert. So wird beispielsweise durch die Personifizierung ein Song zum Handlungsträger eines gesamten Kapitels. Mit Hilfe eines Musikwerkes kann außerdem das (d) *Widerspiegeln der Handlung* angestrebt werden. So verwendet Paskov das reale Musikstück *Boléro* von Ravel, um die provokativen und erotischen Elemente seines Romans zu unterstreichen, die vor allem durch die Figur Ina und ihren Tanz zu diesem Musikstück zum Ausdruck gebracht werden. Das Brechen der gewohnten Harmonie mit dem explodierenden Finale des Musikwerks spiegelt sich im tobenden Ende des Romans wider. Dieses Ende wird durch die Beschreibung eines fiktiven Musikstücks vorweggenommen, welches mit einem Duell verglichen wird. Darin jagt der Erzähler seinen Freund Christoph die Tonleitern auf und ab, und eine ähnliche Jagd findet auf der Handlungsebene am Ende des Romans statt. Der Erzähler sucht nämlich nach seinem Freund Christoph und beide stehen sich schlussendlich tatsächlich im Duell gegenüber, bei dem sie beide ihr Leben verlieren.

Um Musik im literarischen Text darzustellen, bietet sich zudem das Nachahmen von (3) **musikalischen Strukturen** an. Eine (a) *formale Imitation* kann durch die Formatierung der Textstruktur erlangt werden, wie Džambazov mit seiner Reflexion über den Blues zeigt, sowie durch den Einsatz von rhetorischen Stilmitteln, wie die wiederholte Anrede des Lesers, die in allen Romanen Džambazovs vorkommt und an einen Refrain erinnert. Eine (b) *funktionale Imitation* strebt Džambazov mit dem Intro an und Paskov mit dem Solo. Džambazov gibt beiden einleitenden Kapiteln der Romane *Nackter Mann* und *Bekleideter Mann* den Titel *Intro*. Darin schreibt er über das Schreiben selbst, beteuert die Authentizität seines Werkes und hält seine eigenen Erwartungen bezüglich der Positionierung seines Textes fest. Die Funktion des musikalischen Intros ist es, den Hörer auf das Musikhören vorzubereiten, und die Funktion des literarischen Intros ist es, den Leser auf das Lesen vorzubereiten. Paskov beginnt und beendet seinen Roman *Deutschland, ein schmutziges Märchen* mit einem Solo. Beide Soli widmet der

Erzähler Viktor seinen Freunden und beendet diese beide Male mit einem Zitat des Songs *All You Need Is Love* von den Beatles, dem einzigen Liedtextzitat in Paskovs gesamtem literarischen Schaffen. Während das erste Solo eine rein literarische Nachahmung der musikalischen Funktion darstellt, wird beim Solo am Ende des Romans diese literarische Nachahmung zwar genauso aufgegriffen, allerdings mit einem musikalischen Solo, das der Erzähler parallel performt, in Verbindung gebracht. Die Funktion eines musikalischen Solos besteht aus dem Hervortreten eines Individuums und es wird meist ohne Begleitung verwirklicht. Diese Funktion versucht Paskov in seinem Roman nachzuahmen, indem er über den Umzug nach Deutschland und diesen neuen Lebensabschnitt, den er ohne Begleitung auf sich nehmen muss, schreibt. Dadurch tritt er als Hauptfigur seines eigenen Romans hervor und trägt diesen als ein großes Solo vor.

Eine weitere Methode, die Musik zu thematisieren, ist (4) **den menschlichen Körper als Instrument** darzustellen. Sowohl Paskov als auch Džambazov beschreiben Charakteristika einiger Figuren mit Hilfe musikologischer Terminologie. Vor allem der Stimme kann eine bestimmte Tonalität zugeschrieben werden, aber auch Schritten wird eine jeweils bestimmte Rhythmik zugeschrieben. Doch Paskov geht einen Schritt weiter und lässt die Figur Ina im Roman *Autopsie* ihren gesamten Körper als ein Musikinstrument definieren. Damit einhergehend erinnern die Beschreibungen des Geschlechtsakts an musikalische Darbietungen und der sexuelle Höhepunkt wird mit dem musikalischen Höhepunkt verglichen. Eine weitere Verbindung des Musikalischen und Körperlichen kann zudem beim namenlosen Ich-Erzähler beobachtet werden, bei dem die plötzlich auftretende erektile Dysfunktion mit einer musikalischen Unfähigkeit einhergeht.

Als weiteres Mittel zur Thematisierung von Musik im Text verwendet vor allem Džambazov die Verbindung von (5) **Tieren und Musik**. Mit dem als fiktives Tagebuch konzipierten Roman *Geschichten aus Miauzedonien* wird allem voran das Alltagsleben des Musikers und Schriftstellers Džambazov aus der Perspektive der Katze geschildert. Zudem beschreibt die Katze Emilija, wie sie sowohl von Menschen erzeugte Musik wahrnimmt als auch einen singenden Katzenchor. Abgesehen davon stellt Džambazov eine Analogie zwischen unterschiedlichen Tierlauten und Musikgenres her und Paskov vergleicht an einer Stelle das Klagen von Schwänen mit dem Klang eines Flügelhorns.

Als letzter Punkt wurde die (6) **Selbstreferentialität als medienübergreifendes Phänomen** untersucht, das sowohl in der Musik als auch in der Literatur zu beobachten ist. Um Beispiele für den Selbstbezug in der Musik anzuführen, wurden Džambazovs Songs herangezogen, deren Texte oft auf das Gesungene verweisen und dadurch die Präsenz des Sängers und

Liedtextschreibers hervorheben. In der gleichen Weise kann der Autor auf seine Präsenz als schreibende Instanz sowie auch auf den literarischen Text als solchen verweisen. Bezüge dieser Art stellt Džambazov oft und in all seinen Romanen her, während bei Paskov vergleichsweise weniger gefunden werden können. Als Grund hierfür kann der Aspekt des autobiographischen Schreibens genannt werden, denn je eindeutiger dieser Aspekt aus dem Text hervorgeht, desto mehr selbstreferentielle Bezüge sind vorhanden.

Abschließend soll die zweite Forschungsfrage beantwortet werden:

Wirkt sich der Gegensatz der praktizierten Vokal- und Instrumentalmusik der beiden Künstler unterschiedlich auf ihr literarisches Schaffen aus?

Obwohl bisher zahlreiche Gemeinsamkeiten aufgezählt wurden, sind auch einige Unterschiede zu beobachten, die auf die jeweils praktizierte Musik der Schriftsteller zurückzuführen sind. So fällt vor allem bei den Musikwerken und Liedtextziten auf, dass zwar die Anzahl an Džambazovs Beispielen überwiegt, doch die Aufnahme der Musik sich in den literarischen Texten Paskovs komplexer gestaltet. Džambazov untermalt das Geschehen der Romane mit den bloßen Erwähnungen von Songs oder auch mit Liedtextziten. Für jeden Roman Džambazovs könnte ein Soundtrack zum Buch angelegt werden. Doch dadurch, dass es zum größten Teil situative Untermalungen sind, hält die Wirkung des Musikstücks nur kurz an und spielt im weiteren Verlauf des Textes selten eine Rolle. Bei Paskov dagegen kann lediglich ein einziges Liedtextzitat gefunden werden. Der Grund hierfür liegt in der Tatsache, dass für Paskov als Instrumentalmusiker der vokale Aspekt wegfällt und deshalb auch in seinen literarischen Texten keinen Eingang findet. Für ihn stehen die Kompositionsprinzipien im Vordergrund und diese nimmt er in die Romane auf. So spiegelt sich in den ausführlichen Beschreibungen des fiktiven Musikstücks mit dem Jagd-Motiv sowie auch in der Aufführung des *Boléros* beinahe die gesamte Romanhandlung wider. Das Spiel mit Rhythmik und Dynamik in Ravels Stück überträgt Paskov auf seinen Roman und lässt diesen genauso mit einem explodierenden Finale enden.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

DŽAMBAZOV, Igor: *Gol Čovek*. Skopje: Tri, 2013.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Гол Човек*. Скопје: Три, 2013.]

DŽAMBAZOV, Igor: *Oblečen Čovek*. Skopje: Tri, 2014.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Облечен Човек*. Скопје: Три, 2014.]

DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. Skopje: Tri, 2013.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Приказни од Мјаукедонија*. Скопје: Три, 2013.]

DŽAMBAZOV, Igor: *Priračnik za Anti Antialkoholičari*. Skopje: Tri, 2015.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Прирачник за Анти Антиалкохоличари*. Скопје: Три, 2015.]

DŽAMBAZOV, Igor: *Ulica Diši Dlaboko*. Skopje: Tri, 2017.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Улица Диши Длабоко*. Скопје: Три, 2017.]

DŽAMBAZOV, Igor: *Umren Čovek*. Skopje: Tri, 2016.

[Original: ЦАМБАЗОВ, Игор: *Умрен Човек*. Скопје: Три, 2016.]

HEINE, Heinrich: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, 2017.

PASKOV, Viktor: *Autoposija na edna ljubov*. Sofija: Siela, 2018.

[Original: ПАСКОВ, Виктор: *Аутопсия на една любов*. София: Сиела, 2018.]

PASKOV, Viktor: *Balada za Georg Chenich*. Sofija: Siela, 2017.

[Original: ПАСКОВ, Виктор: *Балада за Георг Хених*. София: Сиела, 2017.]

PASKOV, Viktor: *Germanija, mrāsna prikazka*. Sofija: Siela, 2017.

[Original: ПАСКОВ, Виктор: *Германия, мръсна приказка*. София: Сиела, 2017.]

PASKOW, Viktor: *Autopsie*. Aus dem Bulgarischen übersetzt von Alexander Sitzmann. Hrsg. v. Nellie und Roumen Evert. Berlin: Dittrich Verlag – edition Balkan, 2010.

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W.: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen GrenzgebieteS*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 138-141.
- ANDONOVSKI, Venko: *Elegantna Brutalnost (ili Ce Dva Ha Pet O Ha)*. Nachwort in: Igor Džambazov: *Priračnik za Anti Antialkoholičari*. Skopje: Tri, 2015. S. 323-327.
[Original: АНДОНОВСКИ, Венко: *Еlegantна Бруталност (или Це Два Ха Пет О Ха)*. Епilog во: Игор Џамбазов: *Прирачник за Анти Антиалкохоличари*. Скопје: Три, 2015.]
- BROWN, Calvin S.: *Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik*. (Übersetzung von Margaret P. Robinson). In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen GrenzgebieteS*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 28-39.
- BROWN, Calvin S.: *The Relations between Music and Literature As a Field of Study*. In: *Comparative Literature*. Vol. 22, Frühling 1970, Nummer 2. S. 97-107.
- CADUFF, Corina u.a.: *Die Künste im Gespräch: Zum Verhältnis von Kunst, Musik, Literatur und Film*. München: Wilhelm Fink, 2007.
- FRYE, Northrop: *Lexis and MeloS*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen GrenzgebieteS*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 169-179.
- GESS, Nicola: *Intermedialität Reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler*. In: *Poetica*. Vol. 42, 2010, Heft 1-2. S. 139-168.
- GIER, Albert: „*Parler, c'est manquer de clairvoyance*“. *Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema*. In: Albert Gier und Gerold W. Gruber (Hrsg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; Bd. 127. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995. S. 9-17.

LUBKOLL, Christine: *Musik in Literatur: Telling*. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik*. Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Band 2. Berlin: De Gruyter, 2016. S. 78-94.

PENČEV, Bojko: *Car Viktor*. *Literaturen Vestnik*, Nr. 29/2019. S. 9-10.

[Original: ПЕНЧЕВ, Бойко: *Цар Виктор*. *Литературен Вестник*, бр.29/2019. S. 9-10.]

POPOVA, Manja; DONČEVA, Ekaterina: *Viktor Paskov: Da čueš absoltjutiija ton*. *Kultura*, Nr. 7/2006.

[Original: ПОПОВА, Маня; ДОЧЕВА, Екатерина: *Виктор Пасков: Да чуеш абсолютния тон*. *Култура*, бр.7/2006.]

SCHER, Steven Paul: *Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung*. In: Scher, Steven Paul (Hrsg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen GrenzgebieteS*. Berlin: Erich Schmidt, 1984. S. 9-25.

SCHER, Steven Paul: *How Meaningful is 'Musical' in Literary Criticism? [1972]*. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 37-45.

SCHER, Steven Paul: *Literature and Music [1982]*. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 173-201.

SCHER, Steven Paul: *Notes Towards a Theory Of Verbal Music [1970]*. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 23-35.

SCHER, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature*. New Heaven: Yale University Press, 1968.

WOLF, Werner: *Can Stories Be Read as Music? Possibilities and Limitations of Applying Musical Metaphors to Fiction [1992]*. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial*

Phenomena. Studies in Intermediality, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 213-237.

WOLF, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft [2002]*. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality*, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 63-91.

WOLF, Werner: *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen [2014]*. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality*, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 173-210.

WOLF, Werner: *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. In: Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden und Walter Bernhart: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. Word and Music Studies*, Band 4. Leiden: Rodopi, 2002. S. 13-34.

WOLF, Werner: *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies [1999]*. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality*, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 238-258.

WOLF, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: Nicola Gess und Alexander Honold (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Musik. Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie*, Band 2. Berlin: De Gruyter, 2016. S. 95-113.

ZAHARIEVA, Marija: *Nebesnata kaljaska otnese Viktor Paskov kăm zvezdite*. Bălgari, Nr.2/2009. S. 35.

[Original: ЗАХАРИЕВА, Мария: *Небесната каляска отнесе Виктор Пасков към звездите*. Български, бр.29/2009. С. 35.]

Abbildungen

Abbildung 1: *Intermedialität nach Werner Wolf* (orig. “System intermedialer Formen”).

In: WOLF, Werner: *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft* [2002]. In: Bernhart, Walter (Hrsg.): *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*. Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Studies in Intermediality, Band 10. Leiden: Brill Rodopi, 2018. S. 77.

Abbildung 2: *Intermediale Bezüge von Musik und Literatur nach Steven Paul Scher*.

In: SCHER, Steven Paul: *Literature and Music* [1982]. In: Walter Bernhart und Werner Wolf (Hrsg.): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam: Rodopi, 2004. S. 192.

Abbildung 3: *Musikalisch-Literarische Intermedialität* (eigene Graphik, in Anlehnung an Brown, Gier, Scher und Wolf).

Abbildung 4: *Gol Čovek Cover (vorne)*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Gol Čovek*. Skopje: Tri, 2013.
Aufgenommen von Igor Todorovski.

Abbildung 5: *Gol Čovek Cover (hinten)*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Gol Čovek*. Skopje: Tri, 2013.
Aufgenommen von Igor Todorovski.

Abbildung 6: *Umren Čovek Cover (vorne)*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Umren Čovek*. Skopje: Tri, 2016.
Illustriert von Biljana Vasileva.

Abbildung 7: *Umren Čovek Cover (gesamt)*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Umren Čovek*. Skopje: Tri, 2016.
Illustriert von Biljana Vasileva.

Abbildung 8: *Prikazni od Mjaukedonija Cover*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. Skopje: Tri, 2013.
Aufgenommen von Vladimir Ivanovski; Design von Emi Ermilova.

Abbildung 9: *Prikazni od Mjaukedonija - September Collage*.

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. Skopje: Tri, 2013. S. 141.
Aufgenommen von Vladimir Ivanovski; Design von Emi Ermilova.

Abbildung 10: *Prikazni od Mjaukedonija - Dezember Collage.*

In: DŽAMBAZOV, Igor: *Prikazni od Mjaukedonija*. Skopje: Tri, 2013. S. 197.
Aufgenommen von Vladimir Ivanovski; Design von Emi Ermilova.

Abbildung 11: *Ingres's Violin – Man Ray (1924).*

In: <https://arthistoryproject.com/artists/man-ray/ingress-violin/> [25.04.2021].

Abkürzungsverzeichnis

B/K/S	Bosnisch, Serbisch, Kroatisch
bg.	Bulgarisch
bspw.	beispielsweise
bzw.	beziehungsweise
f.	feminin (Genus)
Hervorh.	Hervorhebung
IM	Intermedialität
lat.	Lateinisch
mk.	Mazedonisch
Orig. / orig.	Original / original
P.	Person
Sg.	Singular
u.	und
u. ä.	und ähnlich
u./o.	und/oder
Übers.	Übersetzung
Verf.	Verfasserin
wörtl.	wörtlich
z. B.	zum Beispiel

Abstract

Die Musik spielt in den literarischen Werken der südostslawischen Schriftsteller Igor Džambazov und Viktor Paskov eine wichtige Rolle. Beide Kunstschaffende begannen ihre Karrieren zunächst als Musiker und widmeten sich erst später der Kunst des Schreibens.

Von dem mazedonischen Schriftsteller Džambazov werden die Trilogie *Nackter Mann* (orig. *Гол Човек*), *Bekleideter Mann* (orig. *Облечен Човек*) und *Verstorbener Mann* (orig. *Умрен Човек*), sowie die Romane *Geschichten aus Miauzedonien* (orig. *Приказни од Мјаукедонија*) und *Handbuch für Anti-Antialkoholiker* (orig. *Прирачник за Анти Антиалкохоличари*) untersucht. Diese werden Paskovs bulgarischen Werken *Ballade für Georg Chenich* (orig. *Балада за Георг Хениг*), *Deutschland, ein schmutziges Märchen* (orig. *Германия – мръсна приказка*) und *Autopsie einer Liebe* (orig. *Аутопсия на една любов*) gegenübergestellt. Die Romane werden vor allem im Hinblick auf die unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten der Musik in der Literatur analysiert.

In der Literaturtheorie wird versucht, die Beziehung von Literatur und Musik systematisch zu differenzieren. Allein durch das Erzählen kann ein Bezug zur Musik erschaffen werden, indem sowohl real existierende, als auch fiktive musikalische Werke und Musiker erwähnt oder beschrieben werden. Wird dagegen ein Klangeindruck durch die Sprache fiktiv vergegenwärtigt, kann Musik in literarischen Texten auch evoziert, simuliert oder teilreproduziert werden. Durch die Einbeziehung des Mediums Musik können im literarischen Text unterschiedliche Wirkungen hervorgerufen werden. Die Struktur des Textes kann maßgeblich beeinflusst und geformt werden und dem Geschehen kann eine wirkungsvolle Atmosphäre verliehen werden.

Neben all den musikbezogenen Aspekten kommen bei beiden Autoren ähnliche Themen und Motive vor. Vor allem der Alkoholmissbrauch und der fiktive Tod, aber auch eine Selbstreferentialität des Textes, sind Besonderheiten, die genauer betrachtet werden.

Schlüsselwörter: Musik in Literatur; Musiker als Schriftsteller; südostslawische Literatur;