

Homer und Avdo Međedović als ‘post-traditional singers’?¹

GEORG DANEK

Am 27. Juni, unmittelbar nach seiner Ankunft in Bijelo Polje (Montenegro), der letzten Station vor seiner geplanten Rückkehr nach Amerika, stieß Milman Parry auf den über sechzig Jahre alten Sänger Avdo Međedović. Schon nach den ersten Aufnahmen waren sich Parry und sein engster kroatischer Mitarbeiter Nikola Vujnović dessen bewusst, dass sie es mit einem Ausnahmesänger zu tun hatten, dessen epische Erzählungen alles in den Schatten stellten, was sie bis dahin aufgenommen hatten oder aus publizierten Sammlungen kannten. Es folgte eine fieberhafte Tätigkeit: Während der nächsten 45 Tage diktierte oder sang Avdo Međedović epische Texte im Umfang von über 75.000 Versen.² Zusätzlich dokumentierten Parry und Vujnović lange Interviews mit dem Sänger, suchten währenddessen weiter nach anderen guten Sängern, ließen weitere Mitarbeiter auch mit diesen Aufnahmen machen, ersannen wissenschaftliche Experimente mit den Sängern, führten sie durch und werteten sie begleitend aus.

Parry war sich offenbar sofort sicher, dass er in Avdo Međedović endlich seinen ‘jugoslawischen Homer’ gefunden hatte, nämlich das bisher noch fehlende Analogon, das den Beweis erbringen sollte, dass Epen vom Umfang einer Ilias oder Odyssee ohne Hilfe der Schrift als Produkte einer rein mündlichen Erzähltradition entstanden sein konnten.

Als entscheidendes Beweisstück für diese These wählte Parry noch während seiner Arbeit mit Međedović dessen Epos „Die Hochzeit des Smailagić Meho“, das mit seinen 12.311 Versen fast an die Länge der Odyssee heran reicht und in seiner kontrollierten Diktion und präzisen Ausführung von Details unter allen dokumentierten Liedern dieses Sängers noch einmal hervorsticht. Es ist evident, dass Parry der akademischen Welt (oder jedenfalls seinen Arbeit- und Geldgebern an der Harvard University) dieses Epos als seinen Beweis für die Traditionalität und Mündlichkeit der homerischen Epen prä-

1 In memoriam Zlatan Čolaković (1955–2008).

2 Die Aufnahmen mit Međedović fanden vom 28. Juni bis zum 11. August 1935 statt, wobei Parry dem Sänger insgesamt höchstens vier, vielleicht sogar nur zwei Tage Pause gönnte: vgl. Bynum in SCHS 3 (1974), xx; Čolaković 2007/1, 497–499.

sentieren wollte und dass seine gesamte Arbeit mit Međedović auf diesen Beweis abzielte.³

Milman Parry kehrte im August 1935 mit einer gewaltigen Menge von Ton- und Schriftaufnahmen sowie mit Vorarbeiten zu umfangreichen Studien, mit Notizen, Protokollen und Tagebüchern nach Amerika zurück, starb aber nur drei Monate später unter wenig geklärten Umständen, ohne eine Zeile zur Publikation freigegeben zu haben. Der Vergleich zwischen Međedović und Homer als entscheidendes Argument für eine Auffassung Homers als mündlich-traditioneller Dichter blieb somit Parrys Vermächtnis.

Letzte Spuren weisen aber darauf hin, dass Parry selbst sich noch keineswegs sicher war, in welcher Weise er Međedović in seine Gesamtthese einbauen sollte: In einem Abstract für die American Philological Association, das er vor seinem Tod einreichte, verwendet Parry zwar die Länge von Međedovićs Epen (mit epischer Übertreibung) als Argument für die Vergleichbarkeit mit Homer, signalisiert aber deutlich, dass er als Comparandum nicht den singulären Ausnahmesänger, sondern die gesamte südslawische Epentradition sucht.⁴ Mit dem programmatischen Titel „Homer and Huso I“ verweist Parry auf die Person von Ćor Huso, einen berühmten bosnischen Sänger der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, den nur mehr Parrys älteste Informanten persönlich erlebt hatten und der schon längst den Status eines sagenumwobenen, geradezu mythischen, nur mehr in seiner Nachwirkung greifbaren Sängers erlangt hatte. Parry hatte während seines Aufenthalts in Jugoslawien an einem Text mit dem Arbeitstitel „Ćor Huso. A Study of South Slavic Song“ zu schreiben begonnen;⁵ in seiner Arbeit mit den Sängern suchte er immer wieder herauszufinden, ob sie ihre Lieder direkt oder indirekt von diesem ‘besten Sänger’ (oder analogen ‘mythischen’ Sängern) gelernt hatten, da er auf diese Weise dessen Oeuvre erschließen, rekonstruieren und in seiner besonderen Qualität definieren wollte.

Parrys ursprüngliches Konzept speiste sich also aus dem (prae-)romanischen Homer-Konzept des 18. und frühen 19. Jh.s, dieser seltsamen Mi-

3 Parry begann noch vor seinem Tod mit einer Übersetzung dieses Epos, kam aber nur wenige hundert Verse weit. Lord (1948, 42) zitiert aus dieser Übersetzung und fügt hinzu: „I have continued the translation of this song as far as line 9000.“

4 Parry 1935 (= A. Parry 1971, 420): „The traditional heroic songs which are still sung by the Bosnian Moslems, particularly by those on the old Montenegrin border (and of which I have made the first and only collection) commonly run in length to four or five thousand verses, and sometimes to as many as sixteen thousand verses. We thus have in them, for the first time, a body of songs, composed and transmitted orally, which generally equal in length the early Greek heroic songs, and so may be expected to throw much light upon them ...“

5 Dieser Text wurde von Parry nur auf Tonträger gesprochen. Er wurde nach Lords Tod (1991) von dessen engstem Mitarbeiter David Bynum publiziert (1995), ist aber weltweit in keinem Bibliothekskatalog sichtbar. Bynum hat ihn 1998 online gestellt (<http://enargea.org>).

schung aus einander widersprechenden Elementen: einerseits dem Konzept eines individuellen ‘Original-Genies’,⁶ andererseits dem Herderschen ‘Dichtenden Volksgeist’ einer ständig im Fluss und Wandel befindlichen und letztlich anonymen mündlichen Tradition.⁷ Parry ging es daher auch in seiner Arbeit mit Međedović um die Frage, ob dieser Sänger trotz seiner unverkennbaren Sonderstellung im Vergleich zur übrigen Tradition trotzdem als Vertreter eben dieser Tradition verstanden werden könne. Parrys letzte Äußerung in dem APA-Abstract deutet darauf hin, dass er fest entschlossen war, diese Frage mit „ja“ zu beantworten.

Nach Parrys Tod war es vordringlich, das umfangreiche Material für die Nachwelt zu sichern. Zu diesem Zweck wurde Nikola Vujnović nach Harvard geholt, wo er 1938–1940 sämtliche Tonaufnahmen Parrys transkribierte.⁸ Albert Lord, der seinem Lehrer Parry als frischer Studien-Absolvent nach Jugoslawien gefolgt war⁹ und dem bald die Aufgabe zufiel, Parrys Erbe anzutreten, versuchte darüber hinaus sehr früh, Parrys Feldforschungen auf dem Balkan fortzusetzen und auszuweiten. Die Auswertung von Parrys Material setzte demgegenüber nur zögernd und langsam ein. Erste Äußerungen Lords zeigen, dass er Parrys Doppelstrategie übernehmen wollte, indem er Međedović als „our Yugoslav Homer“, d.h. als die ideale Verkörperung der Tradition stilisierte,¹⁰ zugleich aber an dem Konzept „Homer and Huso“ festhielt.¹¹ Dabei fällt auf, dass Lord von Anfang an Međedović als wichtiges Argument für die Analogie zwischen südslawischer und altgriechischer mündlicher Tradition verwendet, aber das hierfür herangezogene Material (Liedtexte in Übersetzung, Interviews mit Međedović) nur selektiv zitiert. Stattdessen publizierte Lord zunächst einen Band mit Texten und Übersetzungen von deutlich schwächeren Sängern (1953/54), sichtlich um die epische Tradition als breit angewendetes Handwerk zu dokumentieren. Eine Edition und Übersetzung von

6 Vgl. dazu Simonsuuri 1979.

7 In diesem Sinn deutet Foley (1998) sowohl Ćor Huso als auch Homer als Chiffren, deren legendäre Nachwirkung wenig oder nichts mit ihrem biographischen Werk zu tun habe.

8 Nikola Vujnović kehrte 1940 nach Jugoslawien zurück und ist im 2. Weltkrieg verschollen.

9 In der einzigen bislang publizierten Aussage Parrys über Lord nennt er ihn „my assistant“ und zählt als seine Tätigkeiten das Katalogisieren von Material, das Abtippen einer Tonaufnahme und vor allem die technische Unterstützung bei den Tonaufnahmen mit den Sängern auf (Mitchell / Nagy 2000, xxiii f.). Lord war zu diesem Zeitpunkt 22 Jahre alt.

10 In einem unveröffentlichten Manuskript von 1937 (zitiert bei Mitchell / Nagy 2000, xi f.) beschreibt Lord die erste Begegnung Parrys mit Međedović in romantisch ausgeschmückter Weise, die nur bedingt mit den Dokumenten des Parry-Archivs in Einklang zu bringen ist, offenbar aus einer vagen, subjektiv gefärbten Erinnerung heraus.

11 Die Titel von Lord 1936, Lord 1938 und Lord 1948 greifen ausdrücklich auf Parrys Konzept „Homer and Huso“ zurück.

Međedovićs Epen wurde schon früh und immer wieder angekündigt, aber immer wieder hinausgeschoben.

Auch noch in seinem zu Recht berühmten, fulminant formulierten Buch „The Singer of Tales“ (1960), das den endgültigen Durchbruch der *oral theory* bewirkte, zitiert Lord nur ausgewählte Passagen aus Međedovićs Liedern. So wird für die Leser nicht sichtbar, dass Međedović aufgrund des außergewöhnlichen Umfangs und der herausragenden ästhetischen Qualität seiner Lieder eine einzigartige Sonderstellung innerhalb seiner eigenen Tradition besaß.

Immerhin finden sich bei Lord Bemühungen, die poetische Qualität von Međedovićs Lieder zu beschreiben und damit zu erfassen, was Međedović für einen Vergleich mit Homer besonders fruchtbar macht. An einer Stelle fasst Lord die Analogie zwischen Avdo Međedović und Homer pointiert zusammen: „... The Song book version [sc. Avdos Vorlage, aus der er sein berühmtes Lied von Smailagić Meho gelernt hatte] left it to be taken for granted that all these details would have been worked out; Avdo has simply told in full what the other left to the imagination. Making the imagination articulate is one of Homer’s secrets also.“¹² An dieser und ähnlichen Stellen unterlässt Lord aber die naheliegende Schlussfolgerung, dass der Vergleich mit Međedović für ein Verständnis des Phänomens Homer vor allem dann fruchtbar wird, wenn man Međedović nicht als Verkörperung seiner eigenen Tradition, sondern im Kontrast zu eben dieser betrachtet, wenn man also danach fragt, inwiefern sich Međedović von seiner eigenen Tradition abhebt.

Lords Strategie, Međedović als idealtypische Verkörperung seiner eigenen Tradition zu präsentieren, hat sich allerdings rückblickend gesehen bewährt: Das Erscheinen von „The Singer of Tales“ bewirkte schlagartig den Durchbruch der *oral theory* („Parry-Lord-Theorie“) in der Homerforschung.¹³ Übernommen wurde dabei aber nur Lords theoretisches Modell, das sofort für diverse Aspekte auf Homer angewendet und weiter entwickelt wurde. Die Oralisten der ersten Stunde (Kirk, Russo, Hainsworth, Hoekstra, Edwards, Fenik) diskutierten ihre aus Lords Buch abgeleiteten Kriterien aber ausschließlich am Homertext, ohne auf die Analogie zur südslawischen Tradition einzugehen. Lord hatte ein bestechendes Bild des traditionellen Sängers gezeichnet, der unter dem Ideal der ‘historischen Wahrheit’ bestrebt ist, jedes Lied in seiner inhaltlichen Struktur möglichst exakt so aufzunehmen, abzuspeichern und im Vortrag wiederzugeben, wie er es von einem anderen Sänger gehört hatte. Die Qualität des guten Sängers besteht bei diesem Modell lediglich darin, die einzelnen Handlungselemente einer vorgegebenen Geschichte (die als ‘historisch wahr’ betrachtet wird) möglichst stringent miteinander zu verknüpfen

12 Lord 2000 [1960], 107.

13 Bakker (2001) erklärt Lords Erfolg damit, dass sein Buch (1960) dem Zeitgeist der eben einsetzenden Postmoderne gewissermaßen zuvorkam (Marshall McLuhans „The Gutenberg Galaxy“ erschien 1962, Eric Havelocks „A Preface to Plato“ 1963, Umberto Eco’s „L’opera aperta“ 1962, und Roland Barthes verkündete den „Tod des Autors“ überhaupt erst 1968).

und mithilfe der vorgegebenen Formelsprache möglichst glatt zu formulieren. Lords Modell erfasste die breite Masse der epischen Sänger in Jugoslawien sehr gut, und es ist kein Zufall, dass Lord zunächst nur mittelmäßige Sänger publiziert hatte.

Die Übertragung von Lords Modells auf Homer bewirkte automatisch, dass die erste Generation von Oralisten Homer ebenfalls zu einem „Singer of Tales“ stilisierte, der die Handlungsstruktur der Ilias bereits von seinen Vorläufern übernommen hatte und an seine Nachfolger weiterreichte, bis dieser Prozess der mündlichen Überlieferung durch einen punktuellen Eingriff von außen schriftlich festgelegt wurde („oral dictated text“¹⁴). Konservative Homerforscher, vor allem in Europa, reagierten darauf mit dem Argument, dass die Analogie nicht die überragende Qualität der homerischen Epen erklären könne, für die man um die Annahme der Zuhilfenahme der Schrift nicht umhin komme. Auch wenn die Homerforscher in dieser Phase vor allem auf Lords theoretische Äußerungen reagierten, finden sich Hinweise auf die bescheidene ästhetische Qualität der von Lord publizierten Lieder. Milman Parrys Sohn, Adam Parry, stützte sich ausdrücklich auf dieses Argument, um Lord anzugreifen (und ihm implizit die Verfälschung des Vermächtnisses seines Vaters vorzuwerfen), und forderte als Beweis für die Gültigkeit der Analogie einen Text von vergleichbarer ästhetischer Qualität wie Homer; das heißt aber nichts anderes, als dass Adam Parry endlich eine Textedition und Übersetzung des so lange bereits als „jugoslawischer Homer“ angepriesenen Avdo Međedović einforderte.¹⁵

Als Lord 1974 endlich Avdo Međedovićs, „Hochzeit des Smailagić Meho“ (12.311 Verse) mit Text und Übersetzung publizierte,¹⁶ waren die Reaktionen von Seiten der Homerforscher jedoch erstaunlich gering. Man kann das damit erklären, dass die oralistische Homerforschung sich zu diesem Zeitpunkt längst

14 Das Konzept des diktierenden Homer in Analogie zu den besten Sängern Parrys (und Međedović) ist erstmals bei Lord (1953) formuliert.

15 Adam Parrys programmatischer Titel „Have We Homer’s Iliad?“ (1966) und seine ausführliche, teils polemische Einleitung zu den gesammelten Schriften seines Vaters (1971) wurden von der europäischen Homerforschung als starke Entgegnung auf Lords Thesen wahrgenommen. Vgl. A. Parry 1971, xvi, Anm. 1: „... not the slightest proof has yet appeared that the texts of the *Iliad* and the *Odyssey* as we have them, or any substantial connected portion of these texts, were composed by oral improvisation of the kind observed and described by Parry and Lord and others in Yugoslavia and elsewhere.“ Vgl. dazu Mitchell / Nagy 2000, xvi.

16 Lord zeichnete für Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen verantwortlich; Textedition und Übersetzung der (für nicht native speakers) sprachlich schwierigen Interviews mit Međedović stammen von Lords langjährigem Mitarbeiter David Bynum. Lord war zu diesem Zeitpunkt 61 Jahre alt und deutet an, dass er von Međedovićs schwieriger Sprache überfordert war (vii: „... I sought long for the solution of such difficult passages. I fear that some of them still remain, and I have signalled them in the notes. Publication could not be delayed any longer.“). Man mag das als Reaktion auf die Kritik durch Adam Parry deuten. Vgl. Anm. 3.

verselbstständigt hatte und auf die Analogie mit der südslawischen Epik nicht mehr angewiesen zu sein schien; jene Homerforscher, die die Oral-poetry-Theorie nach wie vor strikt ablehnten, waren zu dieser Zeit ohnehin längst in der Minderzahl, und auch unter ihnen setzte sich allmählich die Überzeugung durch, dass Homer jedenfalls eine lange mündliche Epen-Tradition voraussetze, auch wenn er sich selbst dank der neuen Technologie der Schrift über sie hinweggesetzt habe. So beschränkten sich die Reaktionen zu dem ‘besten Epos’ des ‘jugoslawischen Homer’ auf wenige Kommentare, die hervorhoben, dass auch Međedović nicht an die überragende künstlerische Qualität Homers herankomme und die Analogie daher ins Leere ziele.

Bald wurde auch angemerkt, dass die Länge des „Smailagić Meho“ in keinem Verhältnis zu seiner einfachen Erzählstruktur stehe und vor allem durch parataktische Aufschwemmung mittels Beschreibungen, exzessiven Wiederholungen und überlangen Katalogen erzielt sei.¹⁷ Man vermutete, dass Međedović sein langes Epos nicht unter ‘natürlichen’, d.h. traditionellen Bedingungen produziert habe, sondern weil Parry ihn dazu gedrängt habe, einen möglichst langen Text zu liefern, und ihn dafür gut bezahlt habe;¹⁸ wenn also schon der „Smailagić Meho“ kein mündlich-traditionelles Epos sei, treffe das noch viel weniger auf Homer zu. Im Übrigen wurde das Verhältnis von Međedović zu seiner eigenen Tradition nicht hinterfragt. Međedović erschien den meisten Homerforschern einfach nicht interessant genug, um für einen Vergleich mit Homer herangezogen zu werden.¹⁹

Als David Bynum 1980 einen Band mit zwei weiteren Epen des Međedović ohne Übersetzung herausgab (SCHS 6),²⁰ wurde das von den meisten

17 Zuletzt hat Rainer Friedrich (2002) daraus abgeleitet, dass Homer im Gegensatz zu dem mündlich-traditionellen Međedović ein „post-oral poet“ sei.

18 Lord bezieht in seinen Schriften zu diesem ‘Vorwurf’ nie Stellung, sagt aber in einem Interview (1986): „Von einigen Jugoslawen kann man hören, Parry habe die Sänger bezahlt, und das seien keine bona fide mündlich-traditionellen langen Lieder gewesen. Das ist, meine ich, eine unberechtigte Kritik. Parry hat die Sänger bezahlt. Sie haben für ihn gearbeitet, und er hat sie dafür bezahlt. Man kann einem Menschen zahlen, so viel man will, wenn er nicht die Gabe zur Produktion langer Lieder besitzt, wird das Geld gar keinen Unterschied bewirken.“ (Čolaković 2005, 44; Übersetzung aus dem Kroatischen: G.D.). Schon Parry schreibt in einem Rechenschaftsbericht an Harvard, dass er die Sänger nach Leistung und Wert bezahle.

19 Ein Grund dafür liegt darin, dass Lord mit seiner betont nüchtern prosaischen Übersetzung die poetischen Qualitäten des Međedović und seine Ausnahmestellung als Dichter innerhalb seiner eigenen Tradition nicht hinreichend erkennen ließ.

20 Im Klappentext des Bandes sind der Übersetzungsband und weitere Bände mit den restlichen Epen des Međedović angekündigt. Nichts davon ist je erschienen. Bynum veröffentlichte erst 1993, nach dem Tod von Albert Lord (1991), seine Übersetzung eines anderen, 1979 erschienenen Teilbandes und machte (nach 1998 ?) sämtliche Lieder des Međedović als Typoskripte auf seiner privaten Homepage zugänglich, jedoch ohne Übersetzung und Kommentar; das Milman Parry-Archiv in Harvard stellte später dasselbe Material als pdf-Files der handschriftlichen Transkripte von Nikola Vujnović

Homerforschern nicht einmal registriert, obwohl die wenigen Kenner sich darin einig sind, dass das dort enthaltene Epos „Die Hochzeit des Vlahinjić Alija“ (5.883 Verse) viel besser gelungen ist als die berühmte „Hochzeit des Smailagić Meho“, vor allem weil die Erzählung hier nicht künstlich in die Länge gezogen wirkt und die Breite der Ausführung mit der Erzählstruktur harmoniert. Ich habe daher dieses Epos der Homerforschung zumindest in deutscher Übersetzung zugänglich gemacht (2002) und weitere Lieder anderer Sänger beigelegt, die die Sonderstellung des Međedović innerhalb seiner Tradition sichtbar machen sollen.

Međedović wird inzwischen von Homerforschern meist nur wegen der Länge seiner Lieder erwähnt.²¹ Gregory Nagy, der unter den heutigen Homerforschern sich am stärksten in die Nachfolge von Lord stellt und mit seinem „Evolutionary Model“ einer allmählichen Verfestigung des Homer-Textes zwischen ca. 750 und 550 v. Chr. in Amerika breiten Anklang findet, beschwört gelegentlich die sein Paradigma vermeintlich bestätigende Analogie der Südslawischen Epik, erwähnt aber in seinen Büchern Avdo Međedović nie. John Foley, der die „Vergleichende Epenforschung“ zu einer eigenständigen Disziplin erhoben hat, betont, dass Međedović („this understudied poet“) alle Sänger seiner Tradition weit überrage,²² schränkt aber ein: „This situation is exactly what one would expect of poets, traditional or not, in any culture; most are workaday, a few are talented, fewer still are brilliant.“²³ Auch in der „Homer Encyclopedia“ (2011) ist der Vergleichswert Međedovićs für Homer auf die Formulierung reduziert: „... a worthy parallel to Homer, someone who, although illiterate, could perform extensive and elaborate epic songs in performance.“²⁴

Und doch ist es gerade die Sonderstellung des Međedović innerhalb seiner eigenen Tradition, die ihn für den Vergleich mit Homer besonders fruchtbar macht. Darauf habe ich in mehreren Detailstudien hingewiesen: Međedović verwendet die traditionelle Formelsprache flexibler, selbstständiger und kreativer als alle seine Kollegen (Danek 1991); er tendiert zu einer ähnlich streng limitierten Zeitbehandlung wie Homer ('Zielinskisches Gesetz'), im Gegensatz zu anderen Sängern (Danek 1998); er befragt traditionelle Motive und Werte auf ihre Gültigkeit (Danek 2006); seine Tendenz zur monumentalen Form verleiht seinen Epen den Anspruch auf universelle Welterklärung (Danek

online. Weiterhin nicht publiziert sind wichtige Gesprächstexte von Međedović sowie Protokolle und Korrespondenzen von Parry.

21 Die einzige mir bekannte Arbeit, in der Međedović auch im Vergleich zu Homer gebührend gewürdigt wird, ist der Aufsatz von Sale (1996).

22 Foley 1999, 43: „Exploring thoroughly mapped familiar territory with an even-handed combination of the singer's individual initiative and the rich implications in the poetic tradition, Međedović paints a well-known picture in a familiar style, but does so on his own grand tableau.“

23 Foley 1991, 9 Anm. 16.

24 J.M. Foley (s.v. Avdo Međedović), in Finkelberg 2011, 122.

2007); er bezieht durch gezielte Anspielungen Teile des Mythos mit ein, die außerhalb der Handlung des Liedes liegen, so wie Homer in seinen mythologischen Exempla (Danek 2010); und er verleiht jedem Lied, egal aus welcher Art von Quelle er es übernommen hat, seinen unverwechselbaren großepischen Stil (Danek 2012).

In den zuletzt genannten Arbeiten profitierte ich wesentlich von neuen Anregungen durch den kroatischen Gelehrten Zlatan Čolaković, die ich sowohl aus seinen Schriften als auch aus der Korrespondenz mit ihm erhalten hatte.²⁵

Zlatan Čolaković (1955–2008) arbeitete nach seinem Studienabschluss (PhD in Classics, Zagreb 1984) als Stipendiat unter Lord im Parry-Archiv an den Tonaufnahmen und Handschriften (1984–1988) und äußerte 1988 in einem Vortrag in Los Angeles scharfe Kritik an der sprachlichen Kompetenz aller Texteditionen der Parry-Sammlung.²⁶ Zurück in Jugoslawien, nahm er 1989 zusammen mit seiner Frau den exzellenten bosnischen Sänger Murat Kurtagić auf (35.000 Verse), startete ein vom kroatischen Staat finanziertes Forschungsprojekt „Das Wesen bosnischer Epik“, ging aber in den Wirren des Jugoslawien-Krieges nach Kanada, wo er jahrelang als Übersetzer und Gerichtsdolmetsch lebte. Erst 2004 erschien sein Buch „Mrtva glava jezika progovara“ („Das tote Haupt lässt die Stimme vernehmen“), in dem er acht Lieder des Kurtagić und zwei bis dahin unveröffentlichte Lieder des Međedović edierte.²⁷ In den Anmerkungen und „Tagebuchnotizen“ zu den Tonaufnahmen finden sich zahllose scharfe Beobachtungen und Reflexionen zur Oralpoetry-Theorie und ihrem Wert für das Verständnis Homers. Schon hier lässt Čolaković durchblicken, dass er Međedović nicht für einen traditionellen, sondern einen „post-traditionellen“ Sänger hält, der eben aus diesem Grund für einen Vergleich mit Homer besonders wertvoll sei.

2007 publizierte Čolaković eine zweibändige Textausgabe von Liedern des Međedović: eine Neuedition des „Smailagić Meho“ mit Texterklärungen und -verbesserungen gegenüber der Ausgabe von Lord/Bynum, und die Erstedition von vier weiteren Liedern. Hinzu kommen umfangreiche, bislang unveröffentlichte Handschriften Parrys und Gesprächsprotokolle mit Sängern, die dokumentieren, wie Parry mit Međedović gearbeitet hat:²⁸ Parry plante die Gespräche, die sein Schreiber und Dolmetscher Nikola Vujnović mit dem Sänger führte, exakt im Voraus und fokussierte sie auf präzise Fragestellungen, die primär dem Ziel dienten, zu ergründen und dokumentieren, ob Međe-

25 Ich stütze mich auf meinen Email-Verkehr mit Zlatan Čolaković, der 2004 einsetzte und bis knapp vor seinem völlig unerwarteten und viel zu frühen Tod im Dezember 2008 andauerte.

26 Gedruckt in Čolaković 1992 (erweiterter Abdruck in Čolaković 2004, 569–606).

27 Vgl. dazu meine Besprechung in Danek 2005.

28 Die Fülle des hier publizierten Materials ist noch längst nicht ausgewertet; welche Aufschlüsse weitere unveröffentlichte Texte des Parry-Archivs bieten, lässt sich bestenfalls erahnen.

dović, der sich in Länge, sprachlicher Qualität und Stil seiner Lieder so stark von allen anderen Sängern abhob, trotzdem als traditioneller Sänger bezeichnet werden könne. Parry ging es also in seinen Interviews (die gelegentlich wie Verhöre klingen)²⁹ um die Frage, ob Međedović dafür geeignet sei, den außergewöhnlichen Dichter Homer als mündlich-traditionellen Sänger zu erweisen.

Parry war zweifellos daran interessiert, diese Frage mit „ja“ zu beantworten. Čolaković kommt bei einer kritischen Sichtung des Materials zur gegenläufigen Antwort. Er stützt sich dabei auf seine umfassende Kenntnis der gesamten Tradition, beruft sich aber vor allem auf Zeugnisse, die rund um die letzte Aufnahme Parrys mit Međedović (und seine letzte Lied-Aufnahme überhaupt) entstanden. Parry hatte sich vor seiner Abreise aus Bijelo Polje ein letztes Experiment ausgedacht: Er ließ den anerkannt guten alten Sänger Mumin Ramadanović Vlahovljak, einen Schüler des berühmten Ćor Huso, ein Lied vortragen, das Međedović unbekannt war. Unmittelbar darauf forderte er Međedović auf, dieses Lied – das er zum ersten Mal gehört hatte – ebenfalls zu singen, und ließ auch Mumin zuhören. Međedović tat es, und der Umfang des Liedes wuchs in seiner Version von 2.294 auf 6.313 Verse, und zwar ohne dass Međedović substanzielle Änderungen an der Liedstruktur vorgenommen hätte.

Lord hat dieses Experiment ausführlich dokumentiert und im Detail gezeigt, wie Međedović seine Vorlage systematisch erweitert und vertieft hat.³⁰ Erst Čolaković weist aber darauf hin, dass Parry beide in das Experiment involvierten Sänger einer intensiven Befragung über ihr poetisches Selbstverständnis unterzogen hat: Međedović unmittelbar vor dem Beginn von Mumin Vlahovljaks Vortrag,³¹ Mumin nach der ersten Hälfte von Međedovićs Vortrag.³² Mumin war mit seinem Urteil über Međedović zunächst zurückhaltend, wurde aber auf Drängen von Parry und Vujnović deutlicher und gab zu verstehen, dass er Međedovićs Vortrag für schlechter als seinen eigenen halte, gerade weil er um so viel länger sei.³³ Seine Kritik kreist um das Konzept der

29 Vgl. Čolaković 2007/1, 361 (aus Parrys schriftlicher Anweisung zum Interview, das Nikola Vujnović mit Međedović am 5.8. 1935 führte; Übersetzung G.D.): „Wir haben dir so viele Tage zugehört, weil wir dachten, du sagst die Wahrheit über deine Lieder. Und jetzt versuchst du, uns zu betrügen, wie ein schlechter Sänger, der über seine Lieder lügen kann (Nikola: Sei recht wütend!).“ [Unterstreichung im Original-Manuskript]

30 Lord 2000 (= 1960), 78–81; 102–105; 223–234. Für die einzige Erweiterung gegenüber der Vorlage, die in die Liedstruktur substanziell eingreift, vgl. Danek 2012, 117f.

31 Das Gespräch mit Međedović (PN 12467), das wertvolle Einsichten in das poetische Selbstverständnis des Sängers bietet, ist jetzt publiziert bei Čolaković 2007/1, 395–428. Auch dieses Gespräch kreist lange um die Frage der „Ausschmückung“ und Länge der Lieder, also um ähnliche Vorwürfe, die Mumin später explizit erheben wird.

32 Das Gespräch mit Mumin Vlahovljak (PN 12472) ist publiziert in Čolaković 2007/1, 429–451 (bosnisch, zuvor schon 2004) und ausgewertet in Čolaković 2007/1, 47–90 (kroatisch) und Čolaković 2007/2, 567–597 (englisch).

33 Vlahovljaks Kritik ist verständlich, weil Međedović in diesem Vortrag auch nicht annähernd die Qualität seiner übrigen Aufnahmen erreichte.

‘Ausschmückung’ (*kita*) eines Liedes, d.h. um die Technik der Ausweitung des Liedumfangs durch additive, deskriptive oder katalogische Elemente. Mumin streitet kategorisch ab, dass sein eigener Lehrer Ćor Huso die Lieder derart breit „ausgeschmückt“ habe, und suggeriert damit, dass Međedović sich nicht mit „guten“ Sängern messen könne. Die konkreten Vorwürfe gegen Međedović lassen sich somit in drei Punkte zusammenfassen:

- (1) Međedović habe seine Vorlage, Mumin Lied, unnötig gelängt;
- (2) Er habe den Inhalt des Liedes in Details abgeändert, sei damit von der ‘historischen Wahrheit’ abgewichen und habe „Lügen“ eingeführt;
- (3) Er habe Teile anderer Lieder in dieses eine Lied eingefügt und somit mehrere Lieder unzulässig miteinander kombiniert.

Čolaković wertet die Kritik des Vlahovljak als Nachweis, dass Međedović von seinen eigenen Sänger-Kollegen nicht als traditioneller Sänger anerkannt gewesen sei. Er nimmt das als Ausgangspunkt für eine Auflistung aller Aspekte der Erzähltechnik, in denen Međedović von der breiten Masse der traditionellen Sänger abweiche, aber mit Homer übereinstimme. Daraus schließt er, dass beide Sänger als post-traditionelle Sänger betrachtet werden müssten, die durch intensive Verwendung untraditioneller Mittel, vor allem auch durch die schriftliche Fixierung ihrer Epen das Absterben der lebenden Tradition herbeigeführt hätten.

Gegen diese Argumentation hat David Elmer (ehemals Kurator des Parry-Archivs), berechnete Einwände erhoben.³⁴ Elmer mahnt ein, dass die Äußerungen des Vlahovljak im Rahmen des Interview-Kontexts beurteilt werden müssen und dass die Abwertung der ‘Ausschmückung’ eines Liedes vor allem als Reaktion auf die außergewöhnliche Längung seines Liedes durch Međedović und nicht als allgemeingültiges poetologisches Konzept des Sängers zu verstehen ist. Elmer definiert dann anhand der entsprechenden Aussagen des Međedović die konträren Einstellungen der beiden Sänger zum Prinzip ‘Ausschmückung’, und damit zum Verhältnis zwischen historischer Wahrheit, Überlieferung und aktuellem Liedvortrag: Vlahovljak sieht als Ziel des Liedvortrags die exakte Wiedergabe der Handlungsstruktur und aller Details, die der Sänger von seinem ‘Lehrer’ übernommen habe; Ausschmückung ist für ihn eine ungebührliche Zutat zum überlieferten Stoff und verfälscht die Tradition. Međedović hingegen hat den Ehrgeiz, die Heldentaten der Vergangenheit möglichst so zu erzählen, wie sie tatsächlich stattgefunden hätten; dazu fühlt er sich verpflichtet, auch jene Details hinzuzufügen, die frühere Sänger „ausgelassen“ hätten, die aber die historische Plausibilität gebiete; Ausschmückung ist für ihn daher ein unabdingbares Gestaltungselement, um einer Erzählung innere Plausibilität zu verleihen. Elmer kann dabei zeigen, dass die Poetik des

34 Elmer 2010.

Međedović sich in diesem Punkt eng mit dem homerischen Prinzip *kósmos* berührt.³⁵

Auch Elmer erkennt an, dass Međedović mit seinem Konzept der selbstständigen 'Ausschmückung' der überlieferten Liedformen die üblichen Mittel der Tradition besonders stark ausgereizt habe. Elmer spricht sich aber gegen die Bezeichnung „post-traditional“ aus und schlägt stattdessen vor, die Dichtkunst des Međedović als eine „hypertrophe“ Entwicklungsform der Tradition zu sehen, die die Tradition als solche nicht sprengt, aber nur marginal beeinflusst.

Sowohl Čolaković als auch Elmer weisen darauf hin, dass die 45 Tage Aufnahmetätigkeit mit Međedović als ein einziges umfassendes Experiment Parrys an einem außergewöhnlichen Sänger zu betrachten sind. Das betrifft nicht nur die Interviews, sondern schon die Inszenierungen der Lied-Aufnahmen, an denen sich zumindest die folgenden experimentellen Konstellationen deutlich ablesen lassen:

Parry fordert Međedović von Anfang an auf, sein „längstes Lied“ zu singen, wie er es auch bei anderen Sängern macht. Međedović ist der erste Sänger, der Parrys Hoffnungen erfüllt, und zwar in sukzessiver Steigerung: Gleich sein erstes, diktirtes Lied umfasst 7.621 Verse und ist damit deutlich länger als alles, wovon Parry bis dahin Kenntnis hatte; parallel zur Diktat-Aufnahme beweist Međedović, dass er auch im gesungenen Vortrag zu ähnlichen Dimensionen fähig ist (nach einem ersten Versuch mit 2.390 Versen singt er ein Lied mit 6.290 Versen). Unmittelbar nach Abschluss des ersten Diktats diktiert er tatsächlich sein „längstes Lied“ (12.311 Verse); später trägt er auch im gesungenen Vortrag ein „längstes Lied“ vor (13.326 Verse). Parry startet später noch einen dritten Anlauf und lässt Međedović sein endgültig „längstes“ Lied diktieren, bricht aber diesen Versuch nach zwei Tagen ab (3.738 Verse), wohl weil die Zeit immer mehr drängt und er vor seiner Abreise noch umfangreiche Interviews mit Međedović durchführen will; von diesem Zeitpunkt an lässt er Međedović nicht mehr diktieren, sondern nur mehr auf Schallplatte singen oder sprechen.

Parry lässt Međedović mehrfach ein Lied unterbrechen und später (nach dem Einschub anderer Lied-Vorträge oder Interviews) fortsetzen. Damit testet er, ob die Liedinhalte einander durch den eng vermischten Vortrag beeinflussen, und stellt fest, dass dies nicht der Fall ist: Für Međedović bilden die einzelnen Lieder voneinander unabhängige Einheiten. Parry will damit wohl Erklärungsmodelle für die Entstehung von Großepen ausschließen, die zu seiner Zeit in der Homerforschung noch aktuell sind: die Liedertheorie, und die Schichtentheorie.

35 Elmer 2010, 290–295. Zu *kósmos* als poetologischem Prinzip vgl. auch Od. 13, 362–369, wo Alkinoos Odysseus attestiert, seine Erzählung sei „wahr“, weil er über μορφή ἐπέων verfüge.

Im Rahmen dessen lässt Parry Međedović ein und dasselbe Epos zweimal vortragen, einmal im Diktat und einmal im Gesang, um festzustellen, bis zu welchem Grad Liedstruktur und Ausführung identisch bleibt.³⁶ Aufgrund der ausgewogenen Dimensionen dieses Liedes möchte ich vermuten, dass Parrys Auftrag hier zusätzlich lautete, Međedović solle dieses Epos nicht so lang wie möglich, sondern in einem Umfang vortragen, der seiner üblichen Praxis entspreche.

Parry fordert Međedović knapp vor seiner Abreise auf, auch ein „kurzes Lied“ vorzutragen, offenbar zur Kontrolle, wie Međedović klingt, wenn er seine Liederheiten ähnlich kurz hält wie die meisten seiner Kollegen. Međedović erfüllt diese Erwartung zweimal hintereinander: ein erstes Lied mit 645 Versen,³⁷ und ein nächster Versuch mit 1.302 Versen. Dieses zweite Lied sticht stilistisch kaum aus der Masse der Tradition hervor; Međedović beweist damit, dass er, wenn er will, auch banal traditionell singen kann, und es gibt von ihm auch einen Kommentar dazu: „Međedović sagte, wenn er wolle, könne er ein Lied, das er von ‘schwachen’ Sängern gelernt habe, genau so vortragen, wie sie es vorgetragen hätten! Doch das würde dann ein ‘schwaches’ Lied sein.“³⁸

Parry lässt als letztes Experiment Međedović ein ihm unbekanntes Lied eines anderen Sängers anhören und unmittelbar darauf selbst vortragen; auch dabei versucht er auszuschließen, dass Međedović die größere Länge durch Kontamination mit anderen Liedern erreicht hat.

Hier wird die Problematik von Parrys Experiment besonders deutlich, wie eine Stelle im Interview mit Mumin Vlahovljak zeigt:³⁹ Der Sänger hat soeben betont, dass sein Lehrmeister Ćor Huso der beste Sänger gewesen sei, der weit und breit bekannt sei; Vujnović provoziert ihn daraufhin mit der Bemerkung: „Aber schau doch, Avdo hat gute Lieder, und er hat nichts von Ćor Huso gelernt!“ Mumin reagiert ironisch: „Ja, Avdo hat gute Lieder! Gute Lieder hat der Avdo! Avdo schmückt aus, und jetzt meines, das ich kenne, er, er kann es noch ausschmücken, noch zweimal hinzufügen, und es wird noch mehr ausge-

36 Es handelt sich dabei um die „Hochzeit des Vlahinjić Alija“, dessen diktierte Version ich ins Deutsche übersetzt habe (Danek 2002) und die ich noch immer für das am besten gelungene Epos des Međedović halte. Međedović hat in der zweiten Version einen kleinen, aber signifikanten Eingriff in die Handlungsstruktur vorgenommen, der eindeutig als ‘Korrektur’ bzw. ‘Verbesserung’ klassifiziert werden kann: vgl. Danek 1998, 73–75.

37 Parry wollte mit diesem Lied testen, ob Međedović ein Lied über einen christlichen Helden in der für den christlichen Traditionszweig typischen Kurzliedform singe oder auch hier zur großepischen Form finde. Bynum (<http://enargea.org/ue/texts/prizren0.html>) kann immerhin zeigen, dass Međedović diesem Lied, das in allen erhaltenen christlichen Versionen als „Ballade“ zu bezeichnen ist, die Form eines – wenn auch kurzen – „Epos“ gegeben hat.

38 Ćolaković 2007/1, 60, Anm. 23 (Übersetzung: G.D.).

39 Der Wortlaut in voller Länge bei Ćolaković 2007/1, 442f.; englische Übersetzung und Interpretation bei Ćolaković 2007/2, 571f.

schmückt sein!“ Vujnović: „Ist das gut?“ Mumin: „Für den einen ja, für den anderen nein.“ Vujnović provoziert weiter, indem er wieder Ćor Huso ins Spiel bringt. Mumin reagiert gereizt: „Eh, der hat die Lieder nicht ausgeschmückt, was nicht das war, was gewesen ist [d.h., was nicht den Tatsachen entsprach], hat er nicht zusätzlich dazugetan.“ Vujnović: „Er hätte nur die Wahrheit gesungen, ha?“ Mumin: „Ha! Nur die Wahrheit!“ Vujnović: „Dann ist also keine Ausschmückung in dem Lied wahr?“ Mumin: „Ja, bei Gott, genau!“

An dieser Stelle bricht der Dialog plötzlich zusammen. Vujnović fragt: „Warum lachst du jetzt? Sag!“ Mumin: „Wie soll ich nicht lachen, wo du es doch selbst siehst!“ Vujnović: „Was heißt, ich sehe es?“ Mumin: „Du weißt es selbst!“ Vujnović: „Inwiefern?“ Mumin: „Gut!“ Vujnović: „Bei Gott, wie soll ich es wissen, wenn ich nichts gesehen habe?“ Mumin: „Bei Gott, du weißt es mit Sicherheit, so wie ich. Sicher auch er, bei Gott, dein Herr Chef! Eeeeh!“

Vujnović beschließt daraufhin, das Geplänkel zu ignorieren, und das Gespräch läuft ruhig weiter.

Čolaković (572 Anm. 10) kommentiert diese Passage so: „Parry is nearby, recording this conversation with his apparatus. Vlahovljak uses fine irony in his conversation with Vujnović. He tells Vujnović that Parry is obviously his “boss”, and that he realized Parry made an experiment consisting in recording his poem, and then Međedović’s version of it.“ Ich glaube wir können noch weiter gehen: Vlahovljak, der schon vorher angemerkt hat, überflüssige Ausschmückung verfolge allein den Zweck, einem Lied „mehr Worte“ zu verleihen, signalisiert hier etwa diesen Gedanken: „Wir alle wissen, dass Međedović nur deshalb so lange Lieder singt, weil Parry ihn dazu aufgefordert hat und dafür bezahlt. Ich hingegen singe auch für Geld nicht länger, als es meinem Ehrenkodex als Sänger entspricht. Međedović tut es nur wegen des Geldes. Aber damit verstößt er gegen den tieferen Sinn des Heldenliedes, der darin besteht, die historische Wahrheit weiter zu transportieren.“

Ich habe diese Deutung auch gegenüber Čolaković vorgeschlagen; er lehnte sie ab mit dem Argument, Međedović habe doch gewusst, dass Parry am übernächsten Tag aus Bijelo Polje abreisen werde, und habe daher von Parry keinen zusätzlichen Gewinn erwartet.⁴⁰ An anderer Stelle unterstützt Čolaković jedoch meine Deutung: Međedović drückt im Interview am Vortag seine tiefe Dankbarkeit gegenüber Parry aus, weil ihn dieser aus einer ausweglosen Situation gerettet hatte: Kurz vor Parrys Ankunft in Bijelo Polje war das Familienhaus des Međedović abgebrannt. Die großzügige Bezahlung durch Parry ermöglichte es ihm, es wieder aufzubauen.⁴¹ Međedović war daher vielleicht mehr als andere Sänger bereit und gewillt, Parry jeden Wunsch zu erfüllen. Mumin Vlahovljak, der stolz darauf war, für seinen Gesang nie Geld genommen zu haben, musste das als Erniedrigung auffassen; Međedović, der auch

40 Emails vom 21. September und 10. Oktober 2006.

41 Čolaković 2007/1, 398–400.

zuvor schon in der Lage war, längere Lieder zu singen als alle seine Kollegen, musste es hingegen auch aus künstlerischen Gründen geradezu begrüßen, wenn er sein Potenzial endlich einmal voll ausschöpfen konnte.

Međedović spürt den Druck, den Parry auf ihn ausübt, um zu optimalen Resultaten zu gelangen: Parry will einerseits unmissverständlich ein „längstes Lied“, will aber andererseits ausschließen, dass dieses „längste Lied“ auf untraditionelle Art zustande gekommen sei. Für Međedović reduziert sich das auf den Vorwurf, dass ein „langes Lied“ grundsätzlich nur durch Betrug zustande gekommen sein könne. Trotzdem findet er zu einem eigenen Selbstbewusstsein, indem er auf seinem Sonderstatus als Qualitätsmerkmal beharrt: Er weist den Vorwurf der Kontamination zurück, und zwar zu Recht, gibt eigene Zutatenergebnisse aber vorsichtig zu.⁴² Und trotz des Fehlens abstrakter Ausdruckskraft⁴³ formuliert Međedović in nuce seine eigene ästhetische Theorie: Er ist besser als alle seine (ihm bekannten) Kollegen fähig, aus einem vorgegebenen Lied die Idee des Stoffes herauszuschälen bzw. dieser besonders nahezukommen, und zwar durch ein besonders hohes Maß an Anschaulichkeit, Präzision im Detail, vor allem aber auch durch eine Technik der „Auffüllung des bislang von allen Sängern Ausgelassenen“.⁴⁴ Međedović hat das stolze Bewusstsein seiner eigener Überlegenheit gegenüber Vujnović so ausgedrückt: „Niemand wirst du mein Lied vortragen können so wie ich, auch nicht wenn du dein ganzes Leben daran lernst!“⁴⁵

John Foley hat die Funktionsweise der südslawischen Epentradition als „traditional referentiality“ definiert, als eine „pars pro toto“-Technik, in der jeder einzelne Liedvortrag auf die Tradition als Ganzes verweise.⁴⁶ Međedović transzendiert jedoch diese „Immanent Art“, indem er das Implizite seiner Lieder explizit macht und dadurch zu einer Konkretisierung, Visualisierung, Vergewärtigung und Verlebendigung der Liedinhalte gelangt, die zumindest in den dokumentierten Liedern seiner eigenen Tradition ohne Beispiel ist⁴⁷, die

42 Für einzelne kleinere Ergänzungen des Plots, vor allem gegen Ende der Lieder, zur Ergänzung von toten Enden, vgl. Danek 2012, 117–119.

43 Der Kontrast zwischen der Sprache der Interviews mit ihrem geradezu reduzierten Code und der Sprache der Epen ist allein schon ein schlagender Beweis für die Traditionalität von Međedovićs Liedern: Ohne die Hilfe der traditionellen Formelsprache hätte Međedović keinen einzigen etwas komplexeren Gedanken formulieren könne.

44 Damit erinnert Međedović an das Prinzip der ‘historischen Wahrscheinlichkeit’, mit dem Thukydides in seinem berühmten Methoden-Kapitel (1, 22) seinen Gebrauch der direkten Reden rechtfertigt, oder einfach an Aristoteles (poet. 1451a), der es als Aufgabe des Dichters sieht, das Vergangene so zu beschreiben, „wie es gewesen sein könnte“.

45 Čolaković 2007/1, 67.

46 Foley 1991 und 1999. Vgl. dazu Danek 2002a.

47 Ich bin davon überzeugt, dass ein Ćor Huso, aber auch ein Mehmed Kolaković (siehe unten, Anm. 48) im mündlichen Vortrag (im Gegensatz zu der von ihm als Belastung empfundenen Diktat-Situation) ihre Lieder in ähnlicher Weise mit Leben erfüllen konnten.

aber frappant an die markantesten Züge homerischer Darstellungskunst erinnert: Međedović füllt die Szenen mit konkreten narrativen Details auf und gestaltet sie mit lebendigen Dialogen aus; er erfüllt den Raum mittels Beschreibungen, so dass die Skizzenkarte seiner Vorlagen zu einer visualisierten Landschaft wird; und er füllt die erzählte Zeit auf zu einer von den Helden persönlich erlebten Zeitdauer und damit zu einem von den Hörern konkret nachempfindbaren Zeitablauf.

Welchen Wert hat also Međedović für einen Vergleich mit Homer? Međedović war als Ausnahmesänger nicht typisch für seine eigene Tradition, obwohl er ohne diese nicht vorstellbar ist. Milman Parry entdeckte ihn, während er nach den Spuren eines anderen Ausnahmesängers, Ćor Huso, suchte und feststellen musste, dass dessen Ausnahme-Qualität aus den Vorträgen seiner Epigonen nicht mehr rekonstruierbar und somit unwiderruflich verloren war. Im Gegensatz dazu konnte Parry etliche Epen des Međedović durch Aufnahmen fixieren und der Nachwelt überliefern. Da diese Aufzeichnungen aber so lange nicht publiziert wurden, lösten sie keine Rückwirkung auf die Tradition selbst aus: Die Sänger rund um Međedović konnten seine Lieder nicht aus schriftlich fixierten Texten (auswendig-)lernen, waren aber auch nicht in der Lage, nach einmaligem Anhören eines Vortrags die spezifische Qualität von Međedović zu reproduzieren oder auch nur nachzuahmen. Der einzige Sänger, von dem wir wissen, dass er die Tradition des Međedović bis zu einem gewissen Grad zu bewahren versuchte, war sein eigener Sohn Zaim, der in Anspruch nahm, die Lieder und auch den Vortragsstil von seinem Vater gelernt zu haben. Doch hielt offenbar niemand Zaim Međedović für einen überragenden Sänger. So hinterließ die besondere Qualität der Lieder des Međedović in der Tradition sonst keine tieferen Spuren.

Ähnliches können wir von einem anderen Ausnahmesänger behaupten, Mehmed Kolaković, dessen Lieder 1886–1888 aufgenommen wurden und der wahrscheinlich der kreativste Kopf unter den Epen-Sängern seiner Zeit war. Auch von seiner besonderen Qualität als Erzähler, die wir aus den veröffentlichten Texten ablesen können, war fünfzig Jahre später, als Milman Parry das Einzugsgebiet dieses Sängers in NW-Bosnien durchforschte, in der lebenden Tradition nichts mehr greifbar. Auch in diesem Fall versuchte nur Džafer Kolaković, der Sohn des Sängers, die besondere Form der Epen seines Vaters zu bewahren und weiter zu transportieren, aber ohne sichtbaren Erfolg.⁴⁸

Auch Parrys verzweifelte Suche nach der Gestalt des Ćor Huso bestätigt dieses Bild: Nach einer einzigen (langen) Generation von Sängern, die den Ausnahmesänger Huso noch gehört hatten, konnte Parry die besondere Quali-

48 Zur innovativen Erzähltechnik des Mehmed Kolaković vgl. Schmaus 1971 [1953] und 1979 [1953], Danek 1998 und 2002, 275–303. Džafer Kolaković behauptete, die Akademie in Zagreb habe die Lieder seines Vaters bei den Diktat-Aufnahmen „verkürzt“ und „verfälscht“; laut Murko (1951, 279) waren die dokumentierten Versionen des Sohnes außergewöhnlich lang (bis zu 10.000 Verse), aber ästhetisch schwach.

tät des mythischen Sängers in den Texten seiner Schüler nicht dingfest machen, da er sichtlich keinen gemeinsamen Nenner fand, mittels derer man die Vorträge der Epigonen definieren konnte. Međedović kommentierte das einmal treffend: „Was nutzt es, dass jemand ein Lied von Ćor Huso gelernt hat, wenn er selbst ein schwacher Sänger ist?“⁴⁹

Vor allem für die frühe Überlieferung und die erstmalige Textfixierung der homerischen Epen lässt der Vergleich mit der südslawischen Tradition somit eindeutige Schlussfolgerungen zu: Parrys Modell eines Vergleichs zwischen Homer und dem legendären Ćor Huso zielt ins Leere, da die spezifische Qualität seines Vortrags schon nach einer einzigen Generation der mündlichen Weitergabe der Epen in den Liedern seiner Nachfolger nicht mehr sichtbar war. Damit scheidet das Modell von Nagy, nämlich die allmähliche Fixierung der Textgestalt über etliche Generationen der rein mündlichen Weitergabe, als wenig wahrscheinlich aus: Homers Text konnte in seiner überragenden Qualität nur erhalten bleiben, weil die nachfolgenden Sänger sich an der schriftlich fixierten Form orientieren konnten. Das Modell Međedović bietet hier ein besseres Analogon: Der Text Homers blieb sichtlich nur deshalb der Nachwelt erhalten, weil er in Buchform eingefroren war. Eine mögliche Erklärung für die erste Phase der Überlieferung der Homer-Texte könnte dahin gehen, dass die ersten Generationen der ‚Homeriden‘ die Texte als oral poets anhand dieser schriftlichen Vorlage auswendig lernten, was dazu führte, dass ihre Vorträge durchaus etwas weiter vom Text abwichen, da es kein Konzept „Texttreue“ gab, sondern bestenfalls einen ästhetisch begründeten Qualitätswunsch nach „Textnähe“. Die Rekonstruktion der Textgeschichte Homers kann somit von dem konkreten Beispiel des Međedović wesentlich mehr profitieren als von der vagen Überlieferung zu Ćor Huso.

Avdo Međedović bleibt weiterhin ein „understudied poet“. In dieser Arbeit konnte nur angedeutet werden, dass die Homerforschung aus weiterer intensiver Arbeit an diesem „jugoslawischen Homer“ wertvolle Erkenntnisse ziehen könnte. Zlatan Ćolaković hat mit seinen Texteditionen von Liedern und Interviews, aber auch seinen zahlreichen wertvollen Beobachtungen und provokanten Thesen der Forschung ein weites Feld eröffnet. Um dieses Potenzial für unser Verständnis Homers fruchtbar zu machen, bleibt es notwendig, den Ausnahmesänger Međedović (so wie auch andere dokumentierte Ausnahmesänger) vor dem Hintergrund der gesamten südslawischen Heldenlied-Tradition zu studieren.

49 Ćolaković 2007/2, 585 Anm. 38.

Bibliographie

- Bakker, E.J., „Homer, Hypertext, and the Web of Myth“, in: U. Schaefer / E. Spielmann (ed.), *Formen und Folgen von Schriftlichkeit und Mündlichkeit* (Tübingen 2001) 149–160.
- Bynum, D.E., *Serbo-Croatian Heroic Poems: Epics from Bihać, Cazin, and Kulen Vakuf* (New York 1993).
- Bynum, D.E. / Lord, A.B. / Lord, M.L. / Parry, M. (ed.), *Ćor Huso. A Study of the Southslavic Song* (New York 1995, vgl. <http://enargea.org>).
- Čolaković, Z., „South Slavic Muslim Epic Songs. Problems of Collecting, Editing and Publishing“, *California Slavic Studies* 14 (1992) 232–269.
- Čolaković, Z., *The Epics of Avdo Međedović. A Critical Edition. 1/2* (Podgorica 2007).
- Čolaković, Z. / Rojc-Čolaković, M., *Mrtva glava jezika progovara* (Podgorica 2004).
- Čolaković, Z. / Lord, A.B., „Nasljeđe Milmana Parrya (uz 70-godišnjicu smrti)“, *Almanah* 31/32 (2005 [1986]) 35–67.
- Danek, G., „Πολύμητις Ὀδυσσεύς und *Tale budalina*. Namensformeln bei Homer und im serbokroatischen Epos“, *WS* 104 (1991) 23–47.
- Danek, G., „‘Literarische Qualität’ bei Homer und im jugoslawischen Heldenlied“, *WHB* 34 (1992) 16–32.
- Danek, G., „Darstellung verdeckter Handlung bei Homer und in der südslawischen Heldenlied-Tradition“, *WS* 111 (1998) 67–88.
- Danek, G., *Bosnische Heldenepen* (Klagenfurt 2002).
- Danek, G., „Traditional Referentiality and Homeric Intertextuality“, in: F. Montanari (ed.), *Omero tremila anni dopo* (Roma 2002a) 3–19.
- Danek, G., Rez. zu Čolaković / Rojc-Čolaković 2004, *WS* 118 (2005) 278–282.
- Danek, G., „‘Ein Bild von einem Helden’. Ekphrasis im bosnisch-muslimischen Heldenlied (Avdo Međedović, „Die Hochzeit des Vlahinjić Alija“)“, in: C. Ratkowsch (ed.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (Wien 2006) 247–266.
- Danek, G., „Developments of Traditional Narrative Techniques: Flashbacks in Homer and Avdo Međedović“, in: Čolaković 2007/2, 599–618.
- Danek, G., „Agamemnon’s Ancestors and Ruža’s Bridegroom (Iliad 2.99–109, and a Bosnian Parallel)“, in: C. Tsagalis (ed.), *Homeric Hypertextuality, Trends in Classics* 2, 2010, 225–238.
- Danek, G., „The Doloneia Revisited“, in: Ø. Andersen / D.T.T. Haug (ed.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry* (Cambridge 2012) 106–121.
- Finkelberg, M. (ed.), *The Homer Encyclopedia* (Malden MA / Oxford 2011).
- Foley, J.M., *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic* (Bloomington / Indianapolis 1991).
- Foley, J.M., „Individual Poet and Epic Tradition: Homer as Legendary Singer“, *Arethusa* 31 (1998) 149–178.
- Foley, J.M., *Homer’s Traditional Art* (University Park PE 1999).

- Friedrich, R., „Oral Composition-by-Theme and Homeric Narrative. The Exposition of the Epic Action in Avdo Medjedovic's Wedding of Meho and Homer's Iliad“, in: F. Montanari (ed.), *Omero tremila anni dopo* (Roma 2002) 41–71.
- Lord, A.B., „Homer and Huso I: The Singer's Rests in Greek and Southslavic Heroic Song“, *TAPA* 67 (1936) 106–113.
- Lord, A.B., „Homer and Huso II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry“, *TAPA* 69 (1938) 439–445.
- Lord, A.B., „Homer, Parry, and Huso“, *AJA* 52 (1948) 34–44.
- Lord, A.B., „Homer's Originality: Oral Dictated Texts“, *TAPA* 94 (1953) 124–134.
- Lord, A.B., *The Singer of Tales* (Cambridge MA 2000 [1960]).
- Mitchell, S. / Nagy, G., „Introduction to the Second Edition“, in: Lord 2000, vii–xxix.
- Murko, M., *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike* (Zagreb 1951).
- Nagy, G., *Homer the Preclassic* (Berkeley 2010).
- Parry, A., „Have We Homer's Iliad?“, *YCLS* 20 (1966) 177–216.
- Parry, A. (ed.), *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry* (Oxford 1971).
- Parry, M., „Homer and Huso: I. The Singer's Rests in Greek and Southslavic Heroic Songs“. Abstract in *TAPA* 66 (1935) xlvii.
- Sale, W.M., „Homer and Avdo: Investigating Orality Through External Consistency“, in: I. Worthington (ed.), *Voice into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece* (Leiden 1996) 21–42.
- Schmaus, A., „Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung“, in: *Gesammelte Slavistische und Balkanologische Abhandlungen I* (München 1971 [1953]) 194–219.
- Schmaus, A., „Studije o krajinskoj epici“, in: *Gesammelte Slavistische und Balkanologische Abhandlungen IV* (München 1979 [1953]) 77–235.
- SCHS = *Serbo-Croatian Heroic Songs*, ed. M. Parry, A.B. Lord, D.E. Bynum, Cambridge MA (/ Belgrad). 1/2, 1953/54; 3/4, 1974; 6, 1980; 14, 1979.
- Simonsuuri, K., *Homer's Original Genius. 18th-Century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)*, (Cambridge 1979).
- <http://chs119.chs.harvard.edu/mpc/index.html> (Milman Parry Collection)