

GEORG DANEK / WIEN

„Ein Bild von einem Helden“

Ekphrasis im bosnisch-muslimischen Heldenlied
(Avdo Međedović, „Die Hochzeit des Vlahinjić Alija“)

Spricht man von Ekphrasis im bosnisch-muslimischen Heldenlied, so erscheint es sinnvoll, den Begriff zunächst in einem weiten Sinn zu fassen, also etwa als ‚eine den narrativen Fluß unterbrechende Beschreibung von Objekten‘, so wie der Terminus in der Antike gebraucht wurde, und nicht in dem eingeschränkten Sinn einer *descriptio picturae*: Es gibt in dieser Tradition fast keine Bildbeschreibungen, und „ein Bild von einem Helden“ ist im Regelfall zur Metapher geronnen. Doch beginnen wir anstelle einer theoretischen Abgrenzung mit einem ersten Textbeispiel, das den typischen Umgang der Gattung mit beschreibenden Elementen exemplifizieren soll.

Der folgende Text stammt aus dem Epos „Die Hochzeit des Vlahinjić Alija“, und zwar aus jener Version, die der illiterate bosnische Sänger Avdo Međedović 1935 für den amerikanischen Homer-Forscher Milman Parry diktierte. Der bosnische (serbo-kroatische) Text wurde erst 1980 ediert¹, die bisher einzige Übersetzung in eine andere Sprache erschien 2002². An unserer Textstelle ist der (bosnisch-muslimische) Held Alija, als einfacher Handwerker verkleidet, in die (christliche) Feindesstadt Aršam gelangt, um seine Verlobte Zlata, die dort gefangen gehalten wird, zu befreien. Auf dem Hauptplatz betrachtet er zunächst den prunkvollen Palast des Banus, des lokalen Fürsten³, um sich dann der gegenüberliegenden Seite zuzuwenden (Avdo Međedović, *Ženidba Vlahinjić Alije* 2868 – 2894):

¹ Serbo-Croatian Heroic Songs, Collected by M. Parry, Vol. 6: *Ženidba Vlahinjić Alije*. Osmanbeg Delibegović i Pavičević Luka. Kazivao i pjevao Avdo Međedović, (ed. D. E. Bynum), Cambridge MA 1980 (die Sammlung wird ab jetzt abgekürzt mit SCHS).

² G. Danek, *Bosnische Heldenepen*, Klagenfurt / Celovec (Wieser Verlag) 2002.

³ Die Beschreibung des Palasts entspricht einem geläufigen Typus: Der Held gelangt vor das Haus (bzw. die Burg) seines Feindes, das als groß, großartig und somit als

- Alijine oči poleteše.*
 2870 *Z desne strane pljace od Aršama,*
tu ugleda šarenu mehanu.
Mehana je od boja četiri.
Na boj svaki po deset odaja,
 2875 *u svakojoj zinet bez karara;*
sve stolovi srebrom pokovani,
a unutra u crvenoj čohi
naložena 'tičja perušina;
pokrivena tenečetom žutom,
obgrađeni tumbačinom žutom.
 2880 *Pred mehanom bašča nasađena,*
sve protokal i žute narandže.
Nasred bašče voda šedrvana,
na česmama srebrene fiskije.
Oko vode naokolo redom
 2885 *uređeni sve zlatni hastali,*
svi mljetačkom dibom pokriveni.
Z desne strane vode šedrvana
sve bijahu malene stolice,
što na njima sede gospođice,
 2890 *i čašice sedamn'es' dramnice.*
Alija se sejru začudijo:
zengil ove visoke mehane
ka manastir, zadudžbina crkva,
koju c'jela kraljevina gradi.
- „Des Alija Augen flogen weiter:
 2870 Zu der Rechten auf dem Platz von Aršam,
 vis-à-vis vom Haus des Bans von Aršam,
 dort erblickte er ein buntes Wirtshaus.
 Dieses Wirtshaus, das hat vier Stockwerke,
 in jedem Stock sind jeweils zehn Zimmer,
 und in jedem Prangen ohne Maßen.
 2875 Stets die Stühle aus Silber geschmiedet,
 und darinnen in roter Bespannung
 eingelassen Flaumfedern von Vögeln.

uneinnehmbar beschrieben wird. Schon hier fällt jedoch auf, daß statt der martialischen Qualität der Burg eher die luxuriöse Pracht des Palasts beschrieben wird.

- Verkleidet ist es mit gelbem Kupfer,
 rund umzäunt ist es mit gelbem Messing.
 2880 Vor der Schenke angepflanzt ein Garten,
 stets Orangen und gelbe Apfelsinen,
 In dem Garten drinnen ein Springbrunnen,
 an dem Brunnen silberne Fontänen.
 Um das Wasser ringsum nach der Reihe
 2885 aufgefädelt stets goldene Tische,
 stets verkleidet mit Samt aus Venedig.
 Auf der rechten Seite des Springbrunnens,
 es waren dort lauter zarte Stühle,
 wie auf denen junge Damen sitzen,
 2890 und Becherlein, Siebzehn-Quentchen-Gläschen.
 Aljo hat sich am Anblick verwundert:
 Reich sind diese hochgebauten Schenken,
 wie ein Kloster, eine Kirchenstiftung,
 die ein ganzes Königreich errichtet.“

Die ekphrastische Beschreibung des Gebäudes entspricht durchaus den Konventionen der Tradition. Zu notieren ist, daß die Beschreibung durch die Optik der Figur der Handlung, Alija, fokalisiert ist, markiert durch den Einleitungsvers (2868 : „des Alija Augen flogen weiter“) und die Angaben zur Reaktion des Helden (2891 – 2894 : „Aljo hat sich am Anblick verwundert ...“). Das hat in diesem Kontext durchaus Relevanz: Der weit verbreitete Szenentypus ‚Held kommt in Verkleidung zu Wirtshaus in Feindesland‘ löst üblicherweise die Erwartung aus, daß der Held von der (christlichen) Wirtin aufgenommen wird und somit Unterstützung bei seinen Unternehmungen im Feindesland findet⁴. Wenn nun hier hervorgehoben wird, daß es Alija ist, der die außergewöhnliche Pracht des Wirtshauses registriert, so wird damit auf die Diskrepanz zwischen den szenentypischen Erwartungen (die auf naive Weise mit den Erwartungen der Figur Alija gleichgesetzt werden) und der tatsächlichen Situation hingewiesen. Die Pracht des Wirtshauses stellt nämlich für Alija, wie jeder traditionelle Hörer sofort registrieren muß, eine zusätzliche Herausforderung dar: Alija ist schon vom Beginn der Handlung an als der junge arme Held schlecht-

⁴ Für die Analyse von Szenentypen im bosnischen Heldenlied vgl. A. Schmaus, *Studije o krajinskoj epici*. Rad JAZU, Zagreb 1953, 89 – 247 (= Gesammelte Slavistische und Balkanologische Abhandlungen IV, München 1979, 77 – 235); zusammenfassend: *Episierungsprozesse im Bereich der slavischen Volksdichtung*, Münchener Beiträge zur Slavenkunde (FS P. Diels), München 1953, 294 – 320 (= Ges. Abh. I, 1971, 194 – 219).

hin, also als eine Art ‚underdog‘ gezeichnet. Jetzt ist er noch zusätzlich als einfacher Arbeiter (statt, wie üblich, als Held der Gegenseite) verkleidet, ist also ohne seine Heldenattribute nicht gesellschaftsfähig. Er kann daher nicht, wie das dem Typus dieses Liedes entsprechen würde, einfach Aufnahme in diesem so vornehmen Wirtshaus finden, und damit fehlt ihm überhaupt der charakteristische Ausgangspunkt für seine Operationen in der Feindesstadt.

Die Beschreibung des Wirtshauses entspricht somit sowohl in der Pracht seiner Attribute wie auch in der narrativen Funktion eher dem Typus ‚Burg des Feindes‘, in der der Held nur schwer Aufnahme findet. Dazu paßt die Figur der Wirtin, die in der Folge ebenfalls in aller Ausführlichkeit (2895 – 2925) als untypisch prächtig beschrieben wird und mit ihren Details der Ausstattung exakt dem Typus des heiratsfähigen Mädchens entspricht. Tatsächlich wird sich die Wirtin als eine ehemalige Sklavin des armen Helden Alija erweisen, die er vor Jahren freigelassen hat und die inzwischen zu solch großem Reichtum gelangt ist. Das scheinbare Hindernis der zu reichen Schenke wird sich somit nach Überwindung der Anfangsschwierigkeiten und nach der typischen Anagnorisis als ein Glücksfall erweisen: Die Wirtin wird aufgrund ihres Reichtums und der dadurch bedingten sozialen Stellung (noch mehr, als sie es gemäß dem Typus ohnehin können muß) über die Mittel verfügen, um Alija zu seinem Ziel zu verhelfen.

Die hier vorangestellte knappe Beschreibung der Ausgangssituation läßt schon erkennen, daß wir es bei dem behandelten Heldenlied des Avdo Međedović nicht mit einer geradlinig einfach strukturierten Erzählung zu tun haben, wie man es in einer rein mündlichen Tradition vielleicht erwarten könnte, sondern mit einer vielschichtigen epischen Handlung. An dieser Stelle sei daher eine knappe Einführung in diesen Text, seinen Autor und die zugrundeliegende epische Tradition eingeschoben, um das nötige Verständnis zu liefern.

Das bosnisch-muslimische Heldenlied ist uns erst aus Sammlungen des späteren 19. und des 20. Jhs. zugänglich⁵. Die darin erfaßten historischen Situationen sind zumeist solche des 16. und 17. Jhs., als das Osmanische Reich seine größte Ausdehnung hatte und Bosnien als Helden-Vorposten des osmanischen Europa das Bollwerk gegen die venezianische Adria-Küste und das österreichische Kaiserreich bildete. In dem uns erhaltenen Zustand ist das bosnisch-muslimische Heldenlied also vergleichsweise

⁵ Vgl. H. Schwabl, Was lehrt mündliche Epik für Homer?, in: W. Kullmann – M. Reichel (Hgg.), Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen, Tübingen 1990, 65 – 109.

‚jung‘. Es basiert jedoch auf viel älteren Grundlagen: einerseits auf der südslawischen Heldenlied-Tradition im allgemeinen, deren Ursprünge bis weit in das Mittelalter zurückreichen und deren Traditionslinie in den uns vorliegenden serbischen und kroatischen Verzweigungen wahrscheinlich eine ursprünglichere Form bewahrt hat⁶; andererseits lassen sich in dieser Subgattung, im Gegensatz zu den christlichen Traditionssträngen, sowohl was die Motivik als auch die Erzähltechnik betrifft, deutliche Einflüsse der orientalischen (türkisch-persisch-arabischen) Erzähltraditionen nachweisen, die durch den jahrhundertlangen engen Kontakt zu der türkischen Herrscherschicht bedingt sein müssen.

Innerhalb des Corpus der bosnischen Heldendichtung nimmt der Sänger Avdo Mededović eine Sonderstellung ein. Er wurde von dem Homerforscher Milman Parry im Jahre 1935 entdeckt und in der Folge als ‚jugoslawischer Homer‘ bezeichnet. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde Avdos Epos „Die Hochzeit des Smailagić Meho“ bekannt, das wegen seiner Länge von 12.231 Versen immer wieder zum Vergleich mit Homers Epen herausgefordert hat⁷. Avdos Lieder sind aber auch sonst deutlich länger als die aller uns sonst bekannten Sänger⁸, und er ist ein exzellenter Erzähler⁹. Avdo nimmt damit im Rahmen der bosnischen Tradition zweifellos eine Sonderstellung ein. Er spielt eine besondere Rolle in der Geschichte der ‚oral poetry‘-Forschung und damit auch für die Beurteilung von Homer als ‚oral poet‘: Auch wenn Homer spätestens seit der ‚Querelle des Anciens et Modernes‘ der Ausgangspunkt aller Überlegungen zu traditioneller/mündlicher Epik war, so wurde doch erst mit Avdos „Smailagić Meho“ der Text eines illiteraten traditionellen Sängers bekannt, der die These von einem ‚mündlichen Homer‘ untermauern konnte.

⁶ Mit den Wurzeln im serbischen Mittelalter liegt eine Beeinflussung durch byzantinisches Gedanken- und Erzählgut nahe, und damit wiederum — auf bereits sehr indirektem Weg — eine entfernte Rückverbindung bis in die griechische Antike.

⁷ SCHS 3 und 4 (Text und englische Übersetzung, ed. A. B. Lord – D. E. Bynum), Cambridge MA 1974. Die Reaktion der Homer-Forscher war überwiegend negativ: Es überwog die Feststellung, daß die Qualität des bosnischen Epos sich mit der Homers nicht im Geringsten messen könne und daß man gerade daraus folgern müsse, daß Homer kein ‚oral poet‘ gewesen sein könne.

⁸ Avdos Ausnahmestatus mag dabei nur durch die besonderen Umstände der Überlieferung bedingt sein: Im 19. Jh. gab es wahrscheinlich noch mehr Sänger, die ähnlich lange und ähnlich qualitätvolle Lieder produzieren konnten, aber aufgrund der damaligen Aufnahmebedingungen nicht entsprechend dokumentiert werden konnten.

⁹ Vgl. Danek (s. Anm. 2) 37 – 42; W. M. Sale, Homer and Avdo: Investigating Orality Through External Consistency, in: I. Worthington (Hg.), *Voice into Text: Orality and Literacy in Ancient Greece*, Leiden 1996, 21 – 42.

Im Gegensatz zum „Smailagić Meho“ hat die Publikation zweier weiterer Epen Avdos keinerlei Reaktion ausgelöst¹⁰. Das hier behandelte Epos „Vlahinjić Alija“ ist in zwei Fassungen abgedruckt, die Milman Parry von Avdo aufnehmen ließ, einer diktierten und einer auf Schallplatte gesungenen¹¹. Von den edierten Liedern Avdos halte ich dieses für den komplexesten, facettenreichsten plot und — in der diktierten Version — für die stimmigste, am besten strukturierte und abgestimmte Ausführung im Detail¹².

Will man Avdo im Rahmen der ‚oral poetry‘-Debatte beurteilen, so sollte man nicht den direkten Vergleich mit Homer suchen, sondern Avdos Epen in ihrem Verhältnis zu der eigenen Tradition bewerten: Wie kann ein außergewöhnlich guter Sänger, der mit all seinen Stilmitteln noch ganz im Rahmen dieser Tradition verbleibt, eben diese Tradition transzendieren?

Auch um die Rolle der Ekphrasis bei Avdo Mededović beurteilen zu können, ist ein Blick auf die gesamte Tradition notwendig. Ekphrasis im weiteren Sinn, also die Beschreibung von Gegenständen, spielt in vielen Liedern eine Rolle. Ihr Einsatz gehört zu den traditionellen Kunstmitteln, die ein Sänger erlernt, um den Wortlaut und die Handlungsabfolge seiner Lieder bei jedem Vortrag neu formulieren zu können.

Wichtig für die Beurteilung der Ekphrasen-Technik ist auch hier die Unterscheidung zwischen christlichem und muslimischem Traditionsstrang. Die christliche Epik spiegelt in vielem die älteste Traditionsschicht vor der türkischen Eroberung des südslawischen Raumes wieder. In den oft balladenhaft kurzen Liedern folgt die Beschreibung von Gegenständen zumeist einem typischen Schema. Die beschriebenen Gegenstände weisen gelegentlich einen (meist christlichen) symbolischen Bezug zur Handlung auf. Die moslemische Epik enthält einen reicheren Gebrauch von Ekphrasis; sie ist darin in Erzähltechnik wie Motivik von der arabisch-persisch-türkischen Erzähltradition beeinflusst: Besonders beliebt ist die Beschreibung von typisch ‚orientalischem‘ Kulturgut wie Springbrunnen, Hauseinrichtung und Luxusgegenständen der muslimischen Herrschaftsschicht, prächtiger Kleidung, ‚türkischer‘ Rüstung, etc.

¹⁰ SCHS 6 (s. Anm. 1). Das zweite in diesem Band edierte Epos, „Osmanbeg Delibegović und Pavičević Luka“, ist 13.326 Verse lang. Mir wurde keine einzige Bezugnahme auf diesen Textband unter Homerforschern bekannt.

¹¹ Sämtliche Zitate aus dem „Vlahinjić Alija“ entstammen der diktierten Version.

¹² Die Länge von knapp 6.000 Versen entspricht offenbar am besten dem natürlichen Erzählfluß Avdos: Es gibt fünf weitere, bislang nicht edierte Epen mit durchschnittlich 6.000 Versen Länge (sowie fünf weitere, teils viel kürzere). Seit 2002 werden weitere Lieder Avdos als Bilddokumente der handschriftlichen Manuskripte sukzessive online zur Verfügung gestellt (<http://www.chs.harvard.edu/mpc/index.html>).

Fragt man nach der narrativen Funktion der Ekphrasis, hat man davon auszugehen, daß auch für das bosnisch-muslimische Heldenepos — wie für jede Erzählgattung — die wechselnde Abfolge von „summary“, „scene“ und „pause“ konstitutiv ist¹³. Im „summary“ wird gewissermaßen im Zeitraster der Ablauf der Handlung in der Zeit beschleunigt erzählt, also zusammengefaßt; in der „scene“ wird gewissermaßen in ‚Echtzeit‘ so ausführlich erzählt, daß für die Zuhörer der Eindruck entsteht, sie könnten die dargestellten Aktionen selbst mitverfolgen; in der „pause“ wird die Zeit gewissermaßen angehalten. In dieser Stilisierung des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit läßt sich einer der signifikantesten Unterschiede zwischen dem christlichen Kurzlied und dem bosnischen Langlied mit seiner Tendenz zum Epos orten: Die größere Länge der einzelnen Lieder in der bosnischen Tradition wird nicht durch eine gleichmäßig größere Ausführlichkeit des Erzählstils erzielt, sondern durch den systematischen Einsatz von Rhythmuswechsel, vor allem die regelmäßige Abfolge von „summary“ und „scene“¹⁴. Ein wichtiges Erzählmittel ist dabei aber auch der Einsatz von „pause“: Der Erzähler unterbricht seine mimetische Abbildung des Handlungsablaufs durch das verweilende Beschreiben von Konstellationen aus der Sicht des externen, aber auch eines internen Betrachters bzw. Erzählers. Vor allem die interne Wahrnehmung (in Figurenreden) ist wichtig für die Koordination von Handlungssträngen; die Beschreibung gilt dabei meist Personen der Handlung.

Innerhalb der mündlichen Tradition zeigen sich deutlich die Unterschiede zwischen ‚guten‘ und ‚schlechten‘ Sängern¹⁵. Die Ekphrasis kann als ‚typisches‘ Erzählelement mechanisch innerhalb einer ‚typischen‘ Liedstruktur an einer ‚typischen‘ Stelle eingesetzt werden. Bei guten Sängern wird die Beschreibung jedoch auf mannigfache Art individualisiert und über das Typische hinausgehoben. Sie kann aus der Perspektive des Sängers oder einer Figur der Handlung erfolgen; das in der Beschreibung Wahrgenommene kann eine Funktion für den Kontext der Handlung erhalten. Vor allem wird Ekphrasis gerne eingesetzt, um durch die Erfassung

¹³ Vgl. etwa S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca / London 1978, 67 – 80.

¹⁴ In diesem Bereich läßt sich das Unbehagen der Homer-Forscher gegenüber dem Erzählstil des „Smailagić Meho“ orten: Hier findet man kaum einen Rhythmuswechsel, die Darstellung besteht in einer endlosen Abfolge von einer „scene“ nach der anderen. Avdo versuchte hier wohl, für Milman Parry ein möglichst langes Lied vorzutragen. Der „Vlahinjić Alija“ ist auch, was diesen Aspekt betrifft, wesentlich besser gelungen.

¹⁵ Dieser Aspekt wurde von der ersten Generation der oral poetry-Forschung weitgehend verdrängt; auch daraus erklärt sich das Unbehagen vieler Homer-Forscher über eine Identifizierung von Homer mit einem „oral poet“ schlechthin.

von äußerlichen Eigenschaften einer Figur diese in ihren traditionellen Charakterzügen zu zeichnen.

Fragen wir nochmals, welche Art von Objekten in Ekphrasen beschrieben werden, so stellen wir fest, daß es sich in der Regel um menschliche Artefakte handelt: Gebäude, Gärten, Höfe, Kleidung, Rüstung. Diese sind vorzugsweise „representational objects“: Menschen qua Kleidung, Gebäude qua Kunstwerke, Natur qua gestaltete Natur, z. B. in der Form eines Gartens, etc.

All dies sind aber noch keine Ekphrasen von Bildwerken. Bilder spielen in der südslawischen Heldenlied-Tradition so gut wie keine Rolle. Die christlichen Lieder dürften in der Regel einfach zu kurz sein, um den Blick des Erzählers von der Handlung auf sekundäre Ebenen wie Bildwerke ablenken zu lassen. Eine Überprüfung des umfangreichen Corpus wäre hier zu aufwendig, doch stütze ich mich auf die Zusammenstellung von Luka Zima¹⁶, der das christliche Corpus systematisch auf die (antiken) Kategorien der Redefiguren untersucht hat und unter den in Frage kommenden Stichworten keine einzige Bildbeschreibung anführt¹⁷.

Im bosnisch-muslimischen Kulturkreis, so entsteht der Eindruck, trifft man generell auf fast keine bildlichen Darstellungen, jedenfalls nicht figuraler Kunst¹⁸. Es dürfte daher kein Zufall sein, daß die einzige Sorte von Bildern, die in bosnischen Liedern regelmäßig erwähnt wird, das heißt die Bestandteil eines Szenentypus ist, explizit dem christlichen Kulturkreis zugeschrieben wird: Ein christliches Mädchen verschafft sich ein Bild von einem bosnischen Helden, den sie vorläufig nur aus der Ferne verehrt und anbetet. Wenn der Held dann endlich erscheint, um sie zu entführen, kann sie ihn aufgrund eben dieses Abbildes, das sie immer bei sich trägt, identifizieren. Zu diesem Szenentypus seien zunächst zwei kurze Textbeispiele angeführt.

Im ersten Beispiel ist der bosnische Held Halil als Mädchen verkleidet in den Hof des christlichen Banus vorgedrungen und hat sich unauffällig in den Reigen der tanzenden Mädchen eingereiht. Die Tochter des Banus, Je-

¹⁶ L. Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu s njihovom teorijom*, Zagreb 1880.

¹⁷ Die christlichen (serbischen und kroatischen) Lieder sind in zahllosen Sammlungen und Einzelausgaben verstreut und mir nicht in elektronischer Form zugänglich.

¹⁸ Ich stütze mich hier auf meine Kenntnis der wichtigsten Sammlungen mit einem Gesamtumfang von etwa 300.000 Versen, die ich weitgehend in elektronischer Form nach relevanten Stichworten (z. B. ‚Bild‘ in diversen Formen) durchsuchen konnte.

la, wird jedoch auf ihren Nachbarn aufmerksam (Karabegović, HNP 4, 40, 1280 – 1284)¹⁹:

1280 *Često Jele pogleda Halila,
ne može ga Jele da poznade,
ven se fati slike iz nidara,
sliku gleda, a kolo okreće,
al se Halil slikom udario.*

1280 „Es blickt häufig die Jela auf Halil,
nicht vermag ihn die Jela erkennen,
doch da zieht sie das Bild aus dem Busen,
schaut das Bild an, und dreht sich im Reigen,
doch der Halil trifft sich mit dem Bilde.“

Man sieht leicht, daß die Szene bereits ein Zitat des zugrundeliegenden Typus darstellt: Es wird nicht gesagt, woher Jela das Bildnis des Halil erhalten hat oder wie die Ähnlichkeit zwischen dem Vorbild und dem Abbild über die Distanz erreicht werden konnte. In dem Text wird vorausgesetzt, daß das Publikum den Szenentypus bereits kennt und die fehlenden Informationen selbst ergänzt.

Anders liegt der Fall im zweiten Beispiel. Hier ist der bosnische Held Glumčević Alija als christlicher Held verkleidet und mischt sich unter einen Hochzeitszug, an dem das Mädchen seiner Wahl, Ana, teilnimmt (Mehmed Kolaković, HNP 3, 17, 930 – 944):

930 *Do kočija pričera gavrana,
a divojci dobro jutro viknu,
nasmija se kićena divojka:
,Zdravo bio, Glumčević-Alija!
Jesi l', dragi, rano podranio?‘*

935 *Njojzi veli Glumčević Alija:
,Ne budali, kićena divojko!
Oklen ovde Glumčević Alija?
Ovo nije Glumčević Alija.‘*

940 *Njemu veli kićena divojka:
,Moj Alija, moje milovanje!
Tebe Ana baš u glavu znade,
jer mi te je tetka nafalila,*

¹⁹ Hrvatske narodne pjesme (HNP), 3/4: Junačke pjesme (muslimanske), ed. L. Marjanović, Zagreb 1898/1899.

*ja te, dragi, u pengu strpala.
Hoćemo li, dušo, namastiru?‘*

- 930 „Zu der Kutsche trieb er seinen Rappen,
und zum Mädchen rief er ‚Guten Morgen‘.
Es lachte da das geschmückte Mädchen:
‚Du sollst heil sein, Glumčević Alija!
Bist du, Lieber, zeitig aufgestanden?‘
- 935 Zu ihr sagte Glumčević Alija:
‚Sei nicht töricht, du geschmücktes Mädchen!
Wo ist hier denn Glumčević Alija?
Das da ist nicht Glumčević Alija!‘
Zu ihm sagte das geschmückte Mädchen:
- 940 ‚Mein Alija, meine große Liebe!
Dich kann Ana doch am Kopf erkennen,
weil die Tante dich mir angerühmt hat,
ich dich, Lieber, in das Bild gesteckt hab‘.
Wollen wir nicht, Seele, zu dem Kloster?‘“

Hier sagt Ana ausdrücklich, daß sie selbst das Bild hergestellt (d. h. gestickt) hat, und woher sie Kenntnis vom Objekt ihrer Darstellung erlangt hat: nämlich von ihrer Tante, die ihr Alija als großen Helden angepriesen hatte. Damit wird die Absurdität nicht nur des Vorgangs hier, sondern des Szenentypus generell offengelegt: Ana hat Alija überhaupt noch nie gesehen und kennt ihn nur aus Erzählungen. Trotzdem hat sie, sichtlich nur nach den beschreibenden Angaben ihrer Tante, ein Bild von ihm angefertigt und kann ihn jetzt anhand dieses Bildes identifizieren. Ebenso ist es auch bei Dutzenden anderer Szenen denkbar unwahrscheinlich, daß das Mädchen zu einem authentischen Abbild ihres angebeteten Helden gekommen ist.

Beide Szenen bieten, wie man leicht erkennen kann, bereits ein Zitat des zugrundeliegenden Typus, dessen Bekanntheit beim Publikum vorausgesetzt ist, damit das Motiv in der knappen Ausführung überhaupt verstanden werden kann. Eine ähnliche knappe Andeutung des Motivs findet sich auch im „Vlahinjić Alia“ des Avdo Međedović, und zwar im Rahmen der Heldenschau vor dem Mädchen, vergleichbar mit der berühmten Mauerchau der homerischen Ilias²⁰; hier stellt die Mutter des Mädchens ihrer Tochter die unter dem Fenster des Palastes paradiierenden Heiratskandidaten vor (Avdo Međedović, *Ženidba Vlahinjić Alije* 1258 – 1262):

²⁰ Auch dies ist in der südslawischen Epik ein weitverbreiteter Szenentypus.

1260 ... *Eno ti sad Hrnjina Halila,*
kojeg cure u đerđefe vezu,
nis sve zemlje i nis kraljevine.
Voljele bi uzeti Halila
nego carskog ikak'a vezira

1260 „... Da jetzt ist dir der Hrnjica Halil,
den die Mädchen in Stickrahmen stecken,
quer durch alle die Länder und Reiche.
Lieber würden sie den Halil nehmen
als auch jeden Wesiren des Sultans“

Auch hier zeigt der Vergleich die charakteristische Darstellungsweise des Mededović: Der Szenentypus ist in seiner typischen Ausprägung zitiert, dabei aber deutlich übersteigert. Nicht ein einzelnes Mädchen bildet ihren persönlichen Lieblingshelden ab, sondern die Mädchen im Plural, quer durch alle Länder, stecken sein Konterfei; das Motiv wird unmittelbar darauf fast ins Groteske übersteigert, wenn Zlatas Mutter hinzufügt, daß es in jeder größeren Stadt eine Marmorstatue von Halil (der der ‚schöne‘ Held der Tradition par excellence ist) gebe²¹.

Die drei angeführten Beispiele zeigen uns vor allem eines: Wir haben es hier zwar mit einem Szenentypus zu tun, in dem eine bildliche Darstellung die wesentliche Handlungsfunktion hat, den Anagnorismos zwischen dem Helden und seinem Mädchen zu erleichtern oder ihn überhaupt erst herbeizuführen. Doch ist dieser Typus in der Regel mit keiner Beschreibung des Bildinhalts verbunden. Zumeist beschränkt sich die Erwähnung des Bildes auf die Feststellung, daß das Konterfei auf dem Bild dem dargestellten Helden ähnlich sei; auf individuelle Angaben ist so gut wie immer verzichtet. Dies überrascht umso mehr, als den Sängern für eine solche Beschreibung durchaus traditionelle Mittel zur Verfügung stehen würden: Die Beschreibung von Helden selbst, in der Regel bei ihrem ersten Auftreten innerhalb der Handlung, oder auch in sekundärer Fokalisation bei einem unvermuteten Auftritt, gehört zur Standard-Typik der Lieder; beschrieben wird ein Held zumeist anhand seiner Kleidung, seiner (individuellen) Waffen und seines Pferdes, eventuell noch anhand seiner Figur oder seines furchterregenden Schnurrbarts, kaum jedoch an seiner Physiognomie²².

²¹ In einem bislang nur online publizierten Epos des Mededović (s. Anm. 12) wird dasselbe passender über Mustajbeg, den mächtigsten Heerführer der Bosnier, gesagt (Bećiragić Meho 281).

²² Ein Paradebeispiel für die traditionelle Beschreibung der äußeren Erscheinung von Helden findet sich in der soeben erwähnten ‚Heldenschau‘ des „Vlahinjić Alija“,

Nichts davon findet sich jedoch bei unserem Szenentypus ‚Mädchen fertigt Bild ihres Helden‘. Wir haben Bilder, aber keine Bildbeschreibungen.

Ich kenne nur ein einziges Beispiel, wo das anders ist, nämlich wieder in unserem ‚Vlahinjć Alija‘. Die Szene ist breit ausgeführt, und sie muß zum besseren Verständnis, auch in ihrer ekphrastischen Umrahmung, voll abgedruckt werden. Unser Held Alija ist an dieser Stelle der Handlung als Mädchen verkleidet in das Schlafzimmer von Anđelija, der Tochter des feindlichen Banus, die, wie wir schon wissen, aus der Ferne in ihn verliebt ist, eingeschleust und mit dem nichtsahnenden Mädchen über Nacht allein gelassen worden. Anđelija hat sich schlafen gelegt, Alija bleibt neben ihr wach (Avdo Međedović, ‚Vlahinjć Alija‘ 4391 – 4455):

- Aljo osta bez nigđe nikoga,
pa pogleda zinet po odaji.
Samom dibom soba prestrvena,
naokolo mljetačkom kadifom.*
- 4395 *Naokolo po mljetskoj kadifi
sve prostrta napored šilteta.
U šilteta čoha venednička,
naokolo zlatne grane redom,
Madžarijom žutom potkićena.*
- 4400 *Z dvije strane po dvan'es' kandilja,
ni oda šta, već od suha zlata.
Naokolo po odaji redom,
po duvaru od vrata do vrata,
sve velike slike ukovate,
ukovate i uveličate.*
- 4405 *Od srebra him svakoj okovice,
u slikama konji i junaci,
i zlatne him više glava grane.
Kad pogleda sirotan Alija,*
- 4410 *kad te slike nisu od Njemaca,
od Njemaca ni od Madžaraca,
no sve slike od Unđurovaca.
Z dvije strane odaji na vrata,
tu begova do dva bajraktara:*
- 4415 *z desna Desnić, a s lijeva Memić.
Do Desnića Vrcić Ibrahime,
kraj Memića Duliću Mešine;*

wo die Mutter der Tochter in breiter Ausführlichkeit einen jeden Helden, der vor dem Fenster vorbeireitet, beschreibt und vorstellt (1003 – 1376).

- kraj Vrcića Vilić Huseine,
 kraj Dulića Arnaut Osmane;
 4420 kod Vilića Osman Tankoviću.
 Viš' Osmana Alemkaduniću;
 kod Alema Nuško Kurtagiću,
 kraj Nušina Huremagić Ibro;
 pokraj Ibra Čejvanov Mešine,
 4425 kraj Mešina Hrnjičin Halile;
 kraj Halila Orlić Mustafaga,
 do Mustafe Selim Velagiću;
 do Selima do dva bajraktara,
 što dvorahu dva bega cetinska;
 4430 pa pr'o Une Bosniću Mehmede;
 pa dvanaes' redom bajraktara
 preko Une od Unđurovine,
 koji dvore dvan'es' kapetana,
 što pokreću vojske bes fermana.
 4435 Pa pogleda među prozorima,
 kad tu svoju sliku umotrijo.
 Ta je slika najokićenija.
 Oko slike bašča nasadena,
 i u bašču dvije sandalije
 4440 od srebrene žice ispletene,
 pozlaćenom puljkom populjate.
 Sjajan hastal među skemlijama.
 Dvije čaše, oblje od biljura,
 obadvije po od litre vina.
 4445 Jednu drži rukom njezin bane,
 a drugu je dofatila Ana,
 sklonila se, te pozdravlja Alja.
 Ta je slika i najodličnija;
 poznaje se da je najmilija.
 4450 Sad se čudi sirotan Alija:
 „Ne čudim se pametnoj đevojci,
 a Ružici, što hi Ani kaza,
 no kako hi uveliča Ana.
 Nit' hi čula, niti hi viđela,
 4455 stvorila hi ka da j' š njima bila. ‘

„Es bleibt Aljo ohne irgend jemand,
 und dann schaut er den Schmuck an im Raume.

- Mit Brokat selbst das Zimmer verkleidet,
 rings im Kreise mit Samt aus Venedig.
- 4395 Rings im Kreise, am Samt aus Venedig,
 stets der Reih nach Matten ausgebreitet.
 Auf den Matten Tuche aus Venedig,
 rings im Kreise reihum goldne Zweige,
 ausgeschmückt mit gelbem Ungartaler.
- 4400 Auf zwei Seiten je zwölf Kandelaber,
 nicht aus etwas, nein aus trockenem Golde.
 Rings im Kreise, reihum in dem Zimmer,
 an der Mauer, von Türe zu Türe,
 alles große Bilder, eingerahmte,
- 4405 eingerahmte und stark überhöhte.
 Einem jeden von Silber die Rahmen,
 auf den Bildern die Pferde und Helden,
 und zu Haupten ihnen goldne Zweige.
 Als da hinschaut Alija-die-Waise,
- 4410 als das keine Bilder sind von Deutschen,
 nicht von Deutschen und nicht von Magyaren,
 sondern alles die Bilder von Ungarn (sc. Bosniern).
 Auf zwei Seiten von der Tür im Zimmer,
 sind vom Beg da die zwei Bannerträger,
- 4415 rechts ist Desnić, und zur linken Memić;
 bei dem Desnić der Ibrahim Vrcić,
 neben Memić ist der Mešin Dulić;
 neben Vrcić der Huséin Vilić,
 neben Dulić der Arnaut Osman;
- 4420 bei dem Vilić der Tanković Osman,
 über Osman der Alemkadunić,
 bei dem Alem der Kurtagić Nuško,
 neben Nušin Huremagić Ibro,
 längs dem Ibro der Čejvanov Mešin,
- 4425 neben Mešin der Hrnjica Halil,
 neben Halil Mustafaga Orlić,
 bei Mustafa der Velagić Selim;
 bei dem Selim die zwei Bannerträger,
 die den zwei Begg aus Cetina dienen;
- 4430 von der Una drüben Mehmed Bosnić;
 und dann reihum die zwölf Bannerträger,
 vom Ungarland, von jenseits der Una,

- welche den zwölf Kapetänen dienen,
 die die Heere ohne Dekret sammeln.
 4435 Und dann schaute er zwischen die Fenster,
 als er dort sein eignes Bild erblickt hat;
 das Bild, das ist das meistausgeschmückte.
 Rund um das Bild angepflanzt ein Garten,
 und im Garten, da sind zwei Holzstühle,
 4440 aus silbernem Metalldraht geflochten,
 mit goldenen Nägeln angenagelt.
 Ein glänzender Tisch zwischen den Sesseln.
 Zwei Trinkgläser, beide aus Kristallglas,
 beide von je einer Litra Weines.
 4445 Das eine hält in der Hand ihr Banus,
 und das andre hat Ana ergriffen,
 sie verbeugt sich und begrüßt den Aljo.
 Das Bild, das ist auch das allerschönste;
 man erkennt es, es ist auch das liebste.
 4450 Jetzt erstaunt sich Alija-die-Waise:
 ‚Nicht erstaunt mich das gescheite Mädchen,
 die Ružica, die sie ihr erzählt hat,
 sondern wie sie Ana überhöht hat:
 Hat sie weder gehört noch gesehen,²³
 4455 sie gestaltet, als wie dort gewesen‘.“

Eine erste Diagnose zeigt auch hier die Übersteigerung der Typik auf allen Ebenen. Wir haben es nicht mit dem Bild eines einzigen Helden zu tun, das das Mädchen bei sich aufbewahrt, sondern mit einer ganzen Heldengalerie, die offen zur Schau gestellt ist. Dargestellt sind sechzehn Helden (sowie weitere zwölf, die nur als kollektive Zahl genannt werden), und sie sind, wie wir später erfahren werden, mit Namensbeischriften versehen. Das entspricht der breiten Ausführung des Szenentypus insgesamt: Die Zuhörer dürfen aufgrund ihrer Kenntnis des zugrundeliegenden Szenentypus (‚Mädchen erkennt den unbekanntem Helden anhand eines Bildes‘) bereits erwarten, daß die Konfrontation von Alija mit einem Bild seiner selbst im Schlafzimmer des Mädchens sehr rasch zum Anagnorismos führen muß. Hier ist jedoch die ‚typische Szene‘ erweitert und aufgeschoben: Nachdem Alija das Mädchen zunächst aufgeweckt hat²⁴, vergehen weitere 200 Verse

²³ Auch hier hat Anđelija also die Heldenporträts nur nach den Erzählungen Ružas angefertigt.

²⁴ Alija weckt Anđelija durch Küsse und einen Biß in die Wange; Kuß und Biß entsprechen durchaus der typischen Vorgangsweise eines Helden, der sich seinem Mäd-

der Diskussion über die Bilder und über Anđelijas Verhältnis zu dem ersehnten Helden, bis dann die längst erwartete Erkennung endlich vollzogen wird: Alija gibt sich nach längerem Hin und Her zu erkennen; Anđelija stürzt daraufhin zu ihrer Kleidertruhe, zieht eine Prunkuniform heraus und fordert den (noch immer als Mädchen verkleideten) Helden auf, sich umzukleiden. Erst dann tritt das typische Motiv der Erkennung anhand des Bildes in Kraft (Avdo Međedović, „Vlahinjić Alija“. 4645 – 4660):

- 4645 *Momak žensku skide đeisiju.*
Kad obuče krstata odela,
da je kome stati pogledati,
đe Alija na šilte sedaše,
tuna mesec sjajan šatrijaše.
- 4650 *Pogleda ga belogorka vila,*
pa kad viđe sivoga sokola,
gleda sliku, a gleda Aliju;
udari se jedno sprem drugoga.
Ondar cura raširila ruke,
- 4655 *oko grla zapuči Aliji.*
Od radosti i od hasretluka
potaja se u đevojku duša;
bi rekao da j' umrla davno.
Prevali se preko pasu Alju
- 4660 *ka mladica po duboku viru.*
- 4645 „Der Bursch streifte das Frauengewand ab,
 Als er anzog die Christengewänder,
 daß da einer steh'n und zuschau'n könnte,
 wie Alija auf der Matte dasaß,
 da erstrahlte der Mond, der glänzende.
- 4650 Es beschaut ihn die Bergeswald-Vila,
 und dann, als sie den Graufalken ansah,
 schaut sie aufs Bild, und schaut auf Alija:
 es trifft sich da eines mit dem andren.
 Darauf streckte das Mädchen die Arme,
- 4655 sie knöpfte sich Aljo um den Nacken.
 Vor der Freude und der großen Sehnsucht
 da verbarg sich die Seele im Mädchen;

chen nähert; doch geschieht dies normalerweise nicht im Schlaf, sondern im Rahmen des Balzverhaltens, das zum (im Lied meist taktvoll verschwiegenen — oder durch den Biß sublimierten?) Geschlechtsakt führt.

— man würd' sagen, sie ist längst gestorben —;
kippte Aljo quer über die Taille,
4660 wie im tiefen Strudel die Makrele.“

Die gesamte Erkennungsszene anhand des Heldenbildes nimmt also nicht, wie in den oben angeführten Beispielen (Karabegović 1280 – 1284, Kolaković 930 – 944), wenige Verse in Anspruch, sondern ist auf fast 300 Verse ausgedehnt²⁵. Das entspricht der allgemeinen Tendenz bei Međedović, die traditionell vorgegebenen Szenentypen breit auszuführen und mit Details auszustatten, die der stärkeren Verknüpfung der einzelnen Aktionen²⁶, aber auch der Psychologisierung der Handlung dienen.

Ein zweites Merkmal der Abweichung vom Grundtypus besteht darin, daß nicht nur ein einziges Bild, sondern zahlreiche Bilder unmittelbar nebeneinanderhängen; damit wird suggeriert, daß für ein christliches Mädchen grundsätzlich alle bosnischen Helden darstellens- und begehrenswert sein müssen. Aber auch auf dem entscheidenden zentralen Bild (4435 – 4449)²⁷ ist unser Held nicht allein und nicht, wie sichtlich sonst immer, als Porträt abgebildet, sondern nur im Rahmen einer Gruppe von drei Personen. Mit dieser szenischen Konstellation ist ein Szenentypus zitiert, der seinerseits oft ekphrastisch ausgestaltet ist, etwa in der folgenden Variante: Der Held nähert sich dem Hof seines Feindes und lugt durch das Hofter. Im Inneren nimmt er ein Gelage wahr, wobei der Hausherr an dem besten Tisch sitzt, meist zusammen mit den Ehrengästen, und von seiner Tochter mit Wein bedient wird. Oft handelt es sich um das Verlobungsfest — der Held kommt also in diesen Fällen bereits fast zu spät, um ‚sein‘ Mädchen

²⁵ Unsere Szene bildet innerhalb der Handlungsstruktur nur einen Bestandteil einer ganzen Kette von retardierenden Elementen, die den Anagnorismos zwischen Alija und Anđelija immer wieder im letzten Moment hinauszögern. Alija gibt sich zuletzt erst zu erkennen, als er, noch immer unerkannt, von Anđelija die Zusicherung erhalten hat, daß sie ihn auch als Zweitfrau neben seiner Verlobten Zlata, die er ja eigentlich befreien will, heiraten wird. Für die typische knappe Ausführung desselben Liedtypus vgl. etwa das Lied von Bećir Islamović, „Halils Hochzeit mit zwei Mädchen“ (HNP 4 [s. Anm. 19], Nr. 41; deutsche Übersetzung bei Danek [s. Anm. 2] 231 – 273).

²⁶ So löscht Alija, bevor er Anđelija küßt, die zwölf Kandelaber im Zimmer aus. In der ersten Hälfte der Handlung hat er den Angriff auf dreihundert feindliche Soldaten in ihrer Burg damit eröffnet, daß er die zwölf Kandelaber der großen Halle durch einen Pistolenschuß ausgelöscht hat.

²⁷ Die Zuhörer haben schon zuvor in einer ausführlichen Rückblende die Vorgeschichte erfahren: Die Wirtin Ruža hat Anđelija von Alija erzählt — und sie in ihn verliebt gemacht; Anđelija hat sogar schon Briefe an Alija geschrieben, allerdings nie eine Antwort erhalten; und Anđelijas Vater hat bereits Verdacht geschöpft und sie deshalb in einen von Soldaten bewachten Turm gesperrt (3634 – 3703).

zu entführen, und das Mädchen bedient nicht nur ihren Vater, sondern auch ihren (ungeliebten) Bräutigam.

Unser Alija in der bildlichen Darstellung tritt also, typologisch gesprochen, an die Stelle des vom Vater befohlenen Bräutigams, und das, obwohl er zu den Feinden gehört und vom Vater des Mädchens niemals auserkoren werden könnte. Die in der Handlung tatsächlich erreichte Konstellation läuft vielmehr auf einen Konflikt hinaus: Alija kann Anđelija nur gegen den Willen ihres Vaters gewinnen, und das geschieht auch in der Regel in analogen Liedern. Die Entscheidung des Mädchens für den feindlichen Helden impliziert im Liedtypus ja automatisch einen Verrat an ihrem eigenen Vater, ja sie führt nicht selten zu dessen Tod: Das Mädchen kann dem Helden den Zugang zum Schlafzimmer ihres Vaters ermöglichen, wo er diesen enthauptet; oder es kommt zu Flucht und Verfolgung, und der Held tötet den Vater des Mädchens im Duell. In beiden Fällen kann der Held dem Mädchen den abgeschlagenen Kopf ihres Vaters präsentieren.

In der auf dem Bild dargestellten Szenerie ist somit versucht, den inneren Konflikt des Mädchens, das sich zwischen dem Helden und dem Vater entscheiden muß, durch einen Kompromiß zu lösen, und dies geschieht über eine Wunschprojektion: Im Bild hat Anđelija, die dieses Bild ja selbst produziert hat, dargestellt, daß Alija an die Stelle eines legitimen Bräutigams tritt und vom Vater als solcher anerkannt wird.

Für die Ebene der Darstellung der Erzählung ist aber nicht nur die ‚Rekonstruktion‘ der psychologischen Motivierung für Anđelija, das Bild gerade so zu gestalten, relevant. Genauso wichtig ist der Zeitpunkt innerhalb der Handlung, zu dem Alija das Bild betrachtet: Anđelija liegt zu diesem Zeitpunkt gerade in tiefem Schlaf; das Bild, das Alija sieht, projiziert die Wunschvorstellung des Mädchens, die ungefähr dem entspricht, was ein Mädchen in vergleichbaren Situationen sonst im Traum wahrnimmt: Auch unsere Anđelija wird 500 Verse später einen (hier wohl fingierten) Traum erzählen, der einer vielfach belegten Traumtypik entspricht und zur Aussage hat, daß der geliebte Held endlich (in der Gestalt eines Falken, des typischen Heldenvogels) eingetroffen ist. Im Traum verbleibt der Wunsch also auf der Ebene der symbolischen Projektion.

In der Tradition genügt die Existenz des Bildes, um beim Zuhörer die zugrundeliegenden Konstellationen zu evozieren. Die ekphrastische Beschreibung des auf dem Bild dargestellten Helden ist somit überflüssig: Ekphrasis hat in dieser Tradition immer die primäre Funktion, die Schönheit, Pracht und Reichtum des beschriebenen Objekts zu ‚beweisen‘. Der bosnische Held ist für den Betrachter, nämlich das christliche Mädchen, hingegen schon per definitionem ‚schön‘.

Im „Vlahinjić Alija“ gibt es sehr wohl einen Rekurs auf diese traditionelle Funktion des Bildes. Doch ist hier das traditionelle Motiv überhöht: Das Mädchen hat Sehnsucht nach allen bosnischen Helden. Zugleich findet eine massive Psychologisierung des üblicherweise ganz schematisch erfaßten Handlungsablaufs statt, und die Bildszene faßt den geheimen Wunsch des Mädchens in seiner ganzen Komplexität zusammen. Bei Mededović steht überhaupt die durchgehende Konkretisierung und Psychologisierung der traditionellen Handlungsmotive im Vordergrund. Damit ergibt sich dasselbe Urteil, wie es Uvo Hölscher über den Odysseedichter gefällt hat²⁸; die oft beschworene Individualität Homers erweist sich zumindest in dieser Hinsicht als ein typisches Merkmal des souveränen traditionellen Dichters, der seine eigene Tradition durch die Ausreizung der traditionellen Erzählmittel transzendiert.

Das traditionelle Motiv ‚Mädchen erkennt Held anhand seines Bildes‘ operiert mit dem Bild als Mittel der Phantasie: Für das verliebte Mädchen ist die Vorstellung des ersehnten Helden so stark, daß dieser ohne jede Kenntnis aus erster Hand deckungsgleich abgebildet und nur anhand des Bildes identifiziert werden kann. Das traditionelle Motiv des Bildes suggeriert also dem Hörer gerade aufgrund seiner utopischen Grundvoraussetzung, daß die Vorstellungskraft des Mädchens innerhalb der Handlung die Realität decken, ja die Defizienz der Realität (realerweise könnte das Mädchen den Helden nie erkennen!) überbrücken kann.

Damit verbleibt das traditionelle Motiv aber auf der Stufe der Repräsentanz: Die ekphrastische Beschreibung des abgebildeten Helden könnte in dieser Art von Denken nur ‚bedeuten‘, daß der Held ‚schön‘ ist. Sie erübrigt sich nur deshalb, weil das abgebildete Objekt schon per se ‚schön‘ sein muß: Anders als bei einem Gebäude, einem Garten, einem Mädchen oder einem Helden, der innerhalb der Handlung auf der Figurenebene erstmals wahrgenommen wird und daher beschrieben werden muß, damit sein Funktionswert für die Handlung definiert wird, genügt im Falle des ‚Bildes von einem Helden‘ bereits die bloße Feststellung, daß der Held abgebildet ist, um seinen Funktionswert zu definieren: Er ist begehrt, somit ‚schön‘,

²⁸ U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München ³1990, 39 („Transformation der einfachen Geschichte zum Epos“): „Auf dies episch-homerische Eigentum sei hier wenigstens mit dem hingewiesen, was es im Märchen nicht gibt: Situationen, Retardationen, Vorbereitungen und Vorausdeutungen, Götterhandlung, Charaktere und Ethos, Thema und Sinn.“; 187: „Statt der pragmatischen Erzählweise der einfachen Geschichte entfaltete Szenen von sinnlich-anschaulicher Präsenz; statt der Figuren in einem abstrakten Handlungsablauf Personen und Charaktere in Situationen und inneren Konstellationen ...“.

und somit für die Handlung wichtig. Im Gegensatz zu der sonstigen Vorliebe der bosnischen Heldenlied-Tradition für ekphrastische Beschreibungen erweist sich also die Beschreibung von Bildwerken als überflüssig.

Anders ist das hingegen bei Međedović, der das traditionelle Motiv noch einen Schritt weiter führt: Hier stickt Anđelija nicht einfach nur ein Porträt ihres ersehnten Helden, um das Abbild ihres Geliebten (als Ersatz seiner physischen Präsenz) immer bei sich haben zu können. Hier bildet vielmehr das Gewebe des Bildes einen *textus*, den Entwurf einer Handlungskonstellation, die das Mädchen sich erwünscht. Das Mädchen entwirft in ihrem Stickerei-Gewebe eine Handlung — und führt durch eben diesen utopischen Handlungsentwurf, der die unerwünschten Elemente (den Konflikt zwischen Geliebtem und Vater) verdrängt, den realen (und von der Tradition vorgegebenen) Ablauf der Handlung herbei.

Der traditionelle Held agiert, d. h. er reagiert notwendigerweise auf die an ihn gestellten Herausforderungen, da er qua Tradition gar keine Wahl hat; seine Entscheidungen werden nicht thematisiert, weil sie ebenfalls bereits durch die Tradition vorgegeben sind. Međedović transzendiert die Tradition, indem er seine Helden über ihre Aktionen reflektieren läßt und damit die traditionellen Motive permanent auf ihre Funktion hinterfragt. Es kommt so zu Episierung, Individualisierung. Die Emanzipation von der Tradition ist jedenfalls im Falle des bosnischen illiteraten Sängers Avdo Međedović keine Frage von Mündlichkeit oder Schriftlichkeit, sondern sie basiert einzig und allein auf der individuellen Kunst dieses Sängers²⁹.

²⁹ Ich verweise nachträglich auf das wichtige Buch von Z. Čolaković - M. Rojč-Čolaković, *Mrtva glava jezik progovara*, Podgorica 2004, mit wertvollen neuen Texten und Angaben zu Avdo Međedovic. Vgl. dazu meine Besprechung in *Wiener Studien* 118 (2005), 278 – 282. Von Međedovic sind somit jetzt Texte im Umfang von 51.818 Versen zugänglich gemacht.