

Kalila wa-Dimna – Der Löwe als symbolische Form

Oral History

Eine Konstante westöstlicher Bildsprache ist die Figur des Löwen. Der Löwe ist ambivalent, kann apotropäische, aber auch bedrohliche Fähigkeiten besitzen. Er wechselt zwischen profaner und sakraler Bedeutungsebene und beansprucht gleichzeitig positive und negative Eigenschaften. Ein Erklärungsmodell für diese Ambivalenz liegt in der *Oral History*¹. Gesprochene und erzählte Kunst kann ungehindert territoriale und konfessionelle Grenzen überschreiten, kann in kürzester Zeit Distanzen überwinden, die für Objekte der Bildkünste nur mit Mühe zu überwinden sind: »Narrative is transnational, transhistorical, transcultural«². Dabei stellt sich der Grad der Transformation von Objekten aus materieller, kunsthandwerklicher Produktion trotz längerer »Reisedauer« vom Morgenland in das Abendland (oder *vice versa*) in der Regel als ungleich geringer dar als bei schneller tradierten, erzählten Werken. Das gilt besonders für Zeiten, deren Kommunikationswege an Handelsrouten und Reisewege gebunden waren. Die Leitfiguren narrativer Erzählkunst sind Archetypen, die immer abhängige Variable ihrer Interpretation sind. Wir können sie als symbolische Formen begreifen, die formale und inhaltliche Transformationen, besonders Hinzufügungen und Umdeutungen in der Interpretation, ertragen, ohne ihren normativen Verweisungscharakter einzubüßen.

Eine der wirkungsmächtigsten erzählten Geschichten des Mittelalters stellt die Fabelsammlung »Kalila wa-Dimna« dar, die auf das altindische Sanskrit-Werk Pañcatantra zurückgeht und Mitte des 6. Jahrhunderts auf Veranlassung des sasanidischen Königs Chosroe I. ins Persische übersetzt und ergänzt wurde. Einer der Protagonisten der Erzählung ist der Löwe. Aber wie in den Bildkünsten ist er auch hier eine höchst ambivalente Figur und agiert vermeintlich widersprüchlich in dem verschachtelten Gefüge der einzelnen Episoden. Der vorliegende Beitrag möchte anhand ausgewählter Bild- und Textbeispiele zeigen, welche Wege die Fabelsammlung aus dem sasanidischen Persien in das christliche Abendland genommen hat und welchen Transformationen sie im Vergleich zu den Bildern ausgesetzt war.

Der Löwe

Im Sommer 2015 sprengten IS-Milizen in Palmyra das Hochrelief eines überlebensgroßen Löwen, der vor dem Eingang des Nationalmuseums stand. Der Löwe gehörte ehemals zum Tempel der vorislamisch-arabischen Göttin Al-Alāt in Palmyra und stammte aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert. Der Anschlag galt nicht nur dem Kulturerbe der UNESCO – die den Akt als »Kriegsverbrechen« brandmarkte, sondern er galt vor allem dem verhassten Machthaber Syriens, Baschar al-Assad. Denn viel effizienter als die Ermordung Assads war die Zerstörung seines Namens: Al-Assad, der Löwe. Die Propaganda des IS war deshalb so effizient, weil sie sich sehr gekonnt bestehender Narrative bediente. Schon vor dem IS kursierten in den Medien Stereotypen wie die Metapher vom heiligen Krieg. Neu war nun, dass diese Stereotypen mit Bildern hinterlegt wurden. Sie wurden wie eine Reportage aufbereitet und sekundenschnell über die neuen Medien verbreitet. Aus der medialen Inszenierung in Form von Bildern und den darüber geblendeten gesprochenen Kommentaren schöpften diese Narrative ihren Wahrheitsanspruch. Die Bilder, die westliche oder Assad-treue Soldaten als Kreuzfahrer darstellten, bedienten sich verschiedener Zeichen, die diskursiv in den Master-Narrative über die Ungläubigen eingeflochten wurden. Als der Löwe von Palmyra gesprengt wurde, war es die Verstümmelung eines Zeichens, eines Symbols, einer »symbolischen Form«, die der Welt von der Zerstörung eines Namens berichten sollte. Und tatsächlich waren es westliche Medien, die nach der Rückeroberung Palmyras den Torso des nach Damaskus abtransportierten Löwen wie eine Siegestrophäe zeigten³. Was ihnen aber nicht klar war: Sie zeigten das zerschlagene Gesicht Assads, des »Löwen«. In Unkenntnis dieser Logik, die der Realität in ihrer Unmenschlichkeit immer einen Schritt voraus war, sind wir der perfiden Symbolsprache des IS erlegen.

Symbolische Formen

Ernst Cassirer bezeichnete in seinem 1923 begonnenen dreibändigen Werk »Philosophie der symbolischen Formen« Sym-

1 Ritchie, *Oral History*. – Zur Anthropologie des Erzählens siehe auch Merkel, Hören, Sehen, Staunen.

2 Czarniawska, *Narratives 1*. – Siehe auch Nash, *Narrative*.

3 Coen/Henk, *Im Reich des Löwen*.

bole als notwendige Instrumente der Erkenntnis von Realität: »Darin prägt sich gleichsam sinnfällig das Grundprinzip der Erkenntnis überhaupt aus, dass sich das Allgemeine immer nur im Besonderen anschauen, das Besondere immer nur im Hinblick auf das Allgemeine denken lässt«⁴. Gleichwohl obliegt nach Cassirer die Wahrnehmung symbolischer Formen einem subjektiven »Brechungsindex«. Die jeweils besondere Natur der verschiedenen »brechenden Medien« müsse erkannt werden⁵.

Cassirers Erkenntnistheorie zielte in letzter Konsequenz auf eine Überwindung, ja Destruktion symbolischer Formen ab: »Vor dem philosophischen Blick, der die Welt als absolute Einheit erfassen will, soll zuletzt, wie alle Mannigfaltigkeit überhaupt, so insbesondere die Mannigfaltigkeit der Symbole zergehen: die letzte Wirklichkeit, die Wirklichkeit des Seins an sich selbst, soll sichtbar werden«⁶. [...] »Erst in dem Augenblick, in dem es uns gelingt, alles bloß Symbolische zu vergessen, indem wir uns vom Banne der Wortsprache und der Sprache der räumlichen Bilder und Analogien losreißen, berührt uns die wahre Wirklichkeit«⁷.

Ironischerweise waren es gerade die Symbole, derer sich neu konstituierende Hochkulturen oder Religionen bedienten. Es war vor allem eine Symbolsprache bestehend aus Bildern und geschriebenen oder gesprochenen Texten, von der sich die intellektuellen Eliten einen Konsens mit dem illiteraten Volk versprachen. Dabei kam es natürlich darauf an, wer von wem mit welchen Medien instruiert und schließlich in die Lage versetzt wurde, die Symbole zu entschlüsseln. So waren es in der Antike und im Frühen Christentum die Priesterkassen, die symbolische Archetypen wie zum Beispiel die Buchstaben des Alphabets hüteten und diese auch gezielt an Adressaten weitergaben, die die Symbole zu dechiffrieren imstande waren. Im frühen und hohen Mittelalter waren es die islamischen Koranschulen und die christlichen Kathedralschulen, die sich der Erfindung und der gezielten Verbreitung chiffrierter symbolischer Formen widmeten. Bevorzugt wurden die Höfe bedient, die sich wiederum durch großzügige Stiftungen beim Klerus revanchierten. Auf diesem Weg wurden im Laufe von Jahrhunderten im Osten wie im Westen Symbole gesammelt und wie ein Schatz gehütet. Symbole, die im Osten wie im Westen zum Teil gleich aussahen, aber völlig unterschiedlich gedeutet werden konnten. Oft änderte sich auch der Deutungsgehalt der Symbole von Erzählung zu Erzählung, das heißt: auf dem Weg ihrer mündlichen Überlieferung. Erst wenn die Symbole schriftlich niedergelegt und damit für einen gewissen Zeit- und Kulturraum fixiert wurden, war der stetigen Transformation bis auf weiteres Einhalt geboten.

Die Kunst- und Kulturgeschichte hat sich in den letzten zwanzig Jahren zunehmend der Frage verschrieben, wie Kul-

turtransfer, der sogenannte »cultural exchange«, vor sich geht und was darunter zu verstehen ist⁸. Die *New Cultural History* hat versucht nachzuzeichnen, welche Wege Kulturgüter von Indien über den Vorderen Orient in den westlichen Mittelmeerraum und zurück genommen haben und wie viele neue Funktionen ein Objekt in den Händen verschiedener neuer Besitzer haben konnte. Es wurde in diesem Zusammenhang nur selten danach gefragt, welche *inhaltlichen* Transformationen die reisenden Objekte während ihres Transfers durchlaufen haben. Wie sind die Symbole, die auf diesen Objekten verzeichnet sind, in den Händen ihrer Besitzer buddhistischen, islamischen oder christlichen Glaubens neu gedeutet und interpretiert oder sogar ergänzt worden? Welchen Bedeutungs-*Verlust* haben einige Bilder erfahren, wenn sie mangels eines Dechiffriermediums oder eines Interpreten nicht mehr verstanden wurden? Diese Fragen sind im Zusammenhang von kunsthandwerklichen Produkten schon spannend genug, aber im Zusammenhang mit literarischen Erzeugnissen, die gleichsam als Transportmittel, als Vehikel solcher Zeichen und Bilder gedient haben, gewinnen sie noch einmal an Brisanz.

Kalila wa-Dimna

Diese Fragen sollen am Beispiel eines prominenten literarischen Erzeugnisses gestellt werden. Das Werk geht in seiner Urform, in der es uns überliefert ist, auf sasanidische Wurzeln zurück⁹. Es wurde während der Regierungszeit des 22. Sasanidenkönigs Chosrau I. Anushirvan, also zwischen 531 und 579, in die mittelpersische Hochsprache, das Pehlevi, übersetzt. Das Buch, das im Mittelmeerraum unter dem arabischen Titel »Kalila wa Dimna« beziehungsweise unter dem griechischen Titel »Stephanites kai Ichneutes« bekannt wurde¹⁰, bediente sich schon während seiner Entstehungszeit einer spezifischen Symbolsprache, die anfangs nur Eingeweihten zugänglich war. Es wurde als Fürstenspiegel zur Erziehung der Prinzen am Hof konzipiert. Noch in seinen abendländischen Versionen wurde das Buch als geeignete Literatur für den Thronfolger oder den unmündigen König angesehen. Über das Hebräische gelangte es im 13. Jahrhundert als »Directorium vitae humanae« in der lateinischen Übersetzung des Johannes von Capua in die europäischen Bibliotheken. So ließ sich noch der spanische König Alfons der Weise 1251 eine spanische Ausgabe von Kalila und Dimna anfertigen, und dem unmündigen schwedischen König Karl XI. wurde 1663 die schwedische Übersetzung einer französischen Fassung von Kalila und Dimna dediziert.

Die vielfach verschlungenen und ineinander verschachtelten Geschichten sind in mehrere, äußere und innere Rah-

4 Cassirer, Philosophie 1, 18.

5 Cassirer, Philosophie 3, 3.

6 Cassirer, Philosophie 3, 3.

7 Cassirer, Philosophie 3, 4.

8 Burke, Kultureller Austausch 22-23. – Burke, Kulturgeschichte 75-110. – Bhabha, Verortung 51-58.

9 Monschi, Kalila und Dimna 439-453, siehe 440. – Rotter, Löwe und Schakal 9-13.

10 Sjöberg, Stephanites und Ichneutes 7-10.

menhandlungen eingekleidet¹¹. Das allein weist schon auf eine komplizierte und lange Entstehungsgeschichte hin und schließlich auch auf die Art ihrer Präsentation und Rezeption. Die Episoden wurden wahrscheinlich von mehreren Erzählern zu verschiedenen Tageszeiten frei vorgetragen und mit Gesen kommentiert. Dabei konnten bestimmte Episoden hervorgehoben oder übergangen werden, je nachdem, ob Männer oder Frauen, der Fürst selbst oder seine Vasallen zuhörten.

Die Rollen der inneren Rahmenhandlungen sind in der Regel mit Tierfiguren besetzt, während diejenigen der äußeren Rahmenhandlungen von menschlichen Hauptfiguren repräsentiert werden. Dabei agieren Menschen und Tiere in derselben Realität und auf derselben Realitätsebene. Deshalb handelt es sich *per definitionem* um keine Fabelsammlung, wie oft irrtümlich behauptet wurde¹², sondern um einen frühmittelalterlichen Prinzenspiegel¹³. Menschen und Tiere sprechen miteinander, die Tiere denken wie Menschen, oft hinterlistig und ohne Moral. Beide, Menschen und Tiere, handeln zum Teil grausam animalisch, ohne dass zunächst klar wird, welche Handlungen vom Erzähler als gut und welche als verwerflich angesehen werden. Die Rückschlüsse auf ethisch korrektes Handeln und auf staatsmännisch richtiges oder falsches Verhalten werden nur in Form von Parabeln, Metaphern oder Sinnsprüchen zwischengeblendet. Dabei werden die Tiere selbst zu Symbolen ihrer Verhaltensformen. Letztlich wird der Zuhörer und Leser seinem eigenen Entschluss überlassen, die Vorgänge zu bewerten, die »symbolischen« Verhaltens-Formen zu entschlüsseln, ohne dass ihn der Erzähler mit erhobenem Zeigefinger, also mit einem einzigen »gültigen« *Master-Narrative* maßregelt.

Pantschatantra

»Kalila wa Dimna« geht auf eine indische, in Sanskrit verfasste Urschrift des Pantschatantra zurück¹⁴. Während Dutzende von indischen Bearbeitungen der Schrift überliefert sind, hat sich der Urtext nicht erhalten. Er wurde wahrscheinlich von den zahlreichen Bearbeitungen des Werks überlagert und ging schließlich verloren. Auch über die Person des Autors oder die Kompilatoren des Urtextes wissen wir so gut wie nichts. Dasselbe gilt für den genauen Entstehungsort innerhalb Indiens. Alle überlieferten Fassungen des Pantschatantra bieten einen einheitlichen Grundbestand an Motiven und Geschichten, die indes keine durchgehende Handlung aufweisen. Das Panschatantra besteht aus fünf Büchern. Der Titel kann als die »Fünf Kunstgriffe« übersetzt werden, die auch das Herzstück von »Kalila wa-Dimna« ausmachen. Der Text beginnt mit einem Prolog. Darin wird berichtet, dass ein indischer König den brahmanischen Gelehrten Vischnussarman beauftragt habe, seinen drei besonders begriffsstutzigen

Söhnen »Staatsweisheit und Lebenskunst« beizubringen. Selbstbewusst verspricht der Gelehrte, dies in kürzester Zeit zuwege zu bringen, und so verfasst er als Unterrichtsmaterial den nachstehenden Lehrtext. Der hierauf folgende Haupttext ist in fünf Bücher unterteilt¹⁵. In jedem Buch werden die erzählerischen Passagen mit emblematischen Sinnsprüchen eingeleitet oder abgeschlossen. Jedem Buch ist stichwortartig ein Titel vorangestellt: 1. »Entzweigung von Freunden«, 2. »Gewinnung von Freunden«, 3. »Krähen und Eulen«, 4. »Verlust des Gewonnenen«, 5. »Vorschnelles Handeln«. Sehen wir uns exemplarisch die Rahmengeschichte des ersten Buchs an, wird die Erzählstruktur des Textes klar, der auf mehreren Ebenen gleichzeitig entwickelt – und dadurch verschlüsselt wird. Die erste Episode führt geschickt aus der realen Menschenwelt in die parallele, ebenso reale Tierwelt: Reisende Händler ziehen mit ihrem Ochsenkarren durch einen Wald, ein Zugtier verletzt sich, wird allein dort zurückgelassen, gesundet dann aber und muss, nun ganz auf sich selbst gestellt, in der Wildnis überleben. Der Stier brüllt vor Angst und Hunger. Der König der Tiere, der Löwe, erschrickt vor dem unbekanntem Gebrüll. Diese (vermeintliche) Schwäche wird von seinen Ministern sofort registriert, nämlich von den ehrgeizigen Schakalen namens Karirak und Damanak. Die beiden Schakale vermitteln zunächst Freundschaft zwischen König und Eindringling, säen dann aber mit Hilfe von Intrigen Zwietracht zwischen den beiden. Am Ende ist der Stier tot, und Damanak, der skrupelloser der beiden Schakale, wird Hauptminister des Königs (**Abb. 1-2**). Seinen Erfolg verdankt der Schakal planmäßiger »Entzweigung von Freunden« – so der Titel des ersten Buchs.

Wann das Pantschatantra entstanden ist, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, aber man kann mit gutem Grund annehmen, dass wiederholte Umarbeitungen und Erweiterungen vorgenommen wurden, bevor die Urfassung um 500 n. Chr. in der Form vorlag, die die syrische und die arabische Übersetzung aufweisen. Diese Übersetzungen, von denen die erste, die ältere syrische, gegen Ende des 6. Jahrhunderts, die spätere, arabische im 8. Jahrhundert entstanden ist, gehen beide auf eine mittelpersische Pehlevi-Übersetzung zurück, die ihrerseits das indische Sanskrit-Original als Vorlage verwendete. Ins Pehlevi wurde das Werk am Hof des Großkönigs des Sasaniden Chosrau I. Anushirvan, also vor 579 n. Chr., übersetzt. Im Prolog wird der Übersetzer genannt. Er hieß Burzoe und war der Leibarzt Chosraus. Die symbolreiche Sprache bestehend aus Metaphern und Parabeln scheint im Wesentlichen erst in der persischen Übersetzung Burzoes entstanden zu sein, deren *Editio princeps* wie die indische Sanskritfassung verloren gegangen ist. Sicher ist, dass Burzoe in seiner Fassung fünf Geschichten hinzufügte und die Sammlung in »Karirak und Damanak« umbenannte, abgeleitet aus den Namen der beiden Schakale im Dienst des Löwen, des

11 Merkel, Hören-Sehen-Staunen 197-282.

12 Dithmar, Fabel 19-24.

13 Monschi, Kalila und Dimna 440.

14 Brinkhaus, Pañcatantra 55-56.

15 Brinkhaus, Pañcatantra 62.



Abb. 1 Löwe und Schakal, Miniatur aus »Kalila wa Dimna«, Herat, Afghanistan, 833/1429-30. Istanbul, Topkapi Saray Müzesi, Revan 1022. – (Topkapi Saray Müzesi, Istanbul).



Abb. 2 Tod des Stiers, Miniatur aus »Kalila wa Dimna«, Herat, Afghanistan, 833/1429-30. Istanbul, Topkapi Saray Müzesi, Revan 1022, fol. 46'. – (Topkapi Saray Müzesi, Istanbul).

Königs der Könige im Tierreich. Sie sind die Protagonisten der beiden äußeren Rahmenhandlungen.

Nur wenige Jahrzehnte nach der sasanidischen Fassung muss der Text schon in den östlichen Mittelmeerraum gelangt sein, da er ins Syrische übertragen wurde. Diese erhaltene Version erleichterte der Forschung die Rekonstruktion der kurz zuvor entstandenen, verlorenen persischen Vorlage. Erst hundert Jahre nach der Islamisierung Persiens wurde die Pehlevi-Übersetzung ins Hocharabische übertragen. Das Buch stieg schnell zu einem hoch geschätzten Standardwerk auf, das in zahlreichen Abschriften vorlag, in Prachtausgaben zu den bevorzugten Geschenken wurde und im 12. Jahrhundert in keiner Hofbibliothek zwischen Bagdad und Palermo fehlte. Mit jeder Abschrift wurden Ergänzungen, Umdeutungen und Adaptionen von Namen vorgenommen. In der syrisch-arabischen Fassung wurden bereits einzelne Tiere ausgetauscht, die es in Indien und Persien, aber nicht im Mittelmeerraum gab. Zudem wurde die arabische Fassung durch eine Einleitung ergänzt, in der der Übersetzer über den Wert und Gebrauch des Buches reflektiert. Die beiden Schakale Karirak und Damanak am Hof des Löwen hießen nun Kalila und Dimna. Die Übersetzung von Burzoes persischer Fassung ins Arabische erfolgte in Bagdad durch einen Sekretär am abbasidischen Hof namens Ibn al-Muqaffa', der die Übersetzung vor seinem Tod 757 anfertigte¹⁶. Al-Muqaffa' fügte den zehn vorhandenen Geschichten fünf weitere hinzu, die sich in ihrer moralischen Aussage stark von den bestehenden Geschichten unterscheiden. Besonders augenfällig wird diese Transformation am Beispiel der Episode, die al-Muqaffa' selbst schrieb und der er den Titel »Dimnas Prozess« gab. In deutlichem Kontrast zu dem vorangehenden ersten Kapitel, auf das diese Geschichte folgt, wird Dimna für seine Verbrechen zur Rechenschaft gezogen, und die Erzählung endet mit einer einfachen Schlussfolgerung, nämlich seinem Tod. Eine weitere von al-Muqaffa' hinzugefügte Geschichte von dem »Bogenschützen und der Löwin« zeigt eine Achtung vor allen Lebensformen. Diese Änderung im Grundton wird so augenfällig, weil sie in der persischen Fassung noch fehlt. Auch werden starke burleske Züge älterer Geschichten abgemildert und mit Sinnsprüchen metaphorisch verkleidet. Diese burlesken Szenen scheinen auf dem Weg zwischen der höfischen sasanidischen Fassung und der wenige Jahre später entstandenen syrischen Fassung hinzugekommen oder zumindest erweitert worden zu sein. Das lässt den interessanten Schluss zu, dass das Buch Ende des 6. Jahrhunderts nicht nur zwischen den Sasanidenhöfen in Ktesiphon und Istachar hin und her ging, sondern auch auf den Karawanenstraßen in Richtung Damaskus unterwegs war. Das heißt, dass es einfachen Kaufleuten vorgelesen und von fahrenden Sängern rezitiert wurde und damit nicht mehr nur noch Eliten zugänglich war.

¹⁶ Monschi, Kalila und Dimna 446-447.

Abb. 3 Muqarnasgewölbe, Palermo, Cappella Palatina, Mittelschiff, 1140/1161. – (Foto Th. Dittelbach).



Dazu gehört folgende Geschichte, die durchaus komödiantische, in jedem Fall satirische Züge besitzt¹⁷. Sie handelt von einem Asketen – wahrscheinlich ein syrischer Säulenheiliger – dem sein Lendenschurz gestohlen wird, und der sich auf den Weg macht, ihn zurückzubekommen. Nach etlichen Abenteuern unter anderem mit einem gierigen Fuchs sucht der Asket in einem Bordell Zuflucht. Dort hat sich gerade eines der Mädchen in einen Stammkunden verliebt, worauf die Wirtin angesichts des Verlustes ihrer besten Einnahmequelle auf eine rasche Lösung drängt. Freigiebig offeriert sie dem Liebespaar Wein, von dem es sofort betrunken wird. Während das Mädchen und ihr Liebhaber schlafen, füllt die Wirtin Gift in eine Wasserpfeife. Ein Ende der Pfeife führt sie in den Anus des Mannes ein, das andere Ende nimmt sie in den Mund, um das Gift in den Darm zu pumpen. Bevor sie

jedoch pusten kann, bekommt der Mann Blähungen. Die Wirtin inhaliert das Gift und stirbt auf der Stelle. Diese durchaus pikante Geschichte wurde spätestens seit dem 13. Jahrhundert in zahlreichen arabischen Ausgaben von »Kalila wa-Dimna« in allen Details illustriert, wie eine zwischen 1260 und 1285 entstandene Pergamenthandschrift aus Bagdad beweist, die heute im Topkapı Sarayı in Istanbul aufbewahrt wird¹⁸. Geschichten solcher Art erfreuten sich folglich nicht nur auf den Marktplätzen, sondern auch am seldschukischen und osmanischen Hof großer Beliebtheit. Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass sich genau in dieser Dekade, in der die illustrierte Topkapı-Handschrift entsteht, Johannes von Capua eine hebräische Vorlage ins Lateinische übersetzte. Er »tarnte« seine Übersetzung mit dem Titel »Directorium vitae humanae« in Anlehnung an sakrale Heilsspiegel, die in der

17 O’Kane, Illustrationen 131-135.

18 O’Kane, Illustrationen 132 Abb. 3.



Abb. 4 Szene aus »Kalila wa Dimna«, Muqarnasgewölbe, Palermo, Cappella Palatina, Mittelschiff Detail, 1140/1161. – (Foto Th. Dittelbach).

Regel den Titel »Speculum vitae humanae« führten. Damit machte er »Kalila und Dimna« auch für die Klosterbibliotheken und Kathedralschulen im Abendland hoffähig.

Der Siegeszug des Buchs war unaufhaltsam. Die arabische Fassung wurde schließlich in den 80er Jahren des 11. Jahrhunderts noch einmal ins Griechische übersetzt. Die Übersetzung führte Symeon Seth im Auftrag des byzantinischen Kaisers Alexios I. Komnenos aus¹⁹. Die griechische Version, die in ihrer vollständigsten Form drei Prolegomena und einen Haupttext in fünfzehn Kapiteln umfasst, wird nach den beiden Schakalen Stephanites und Ichnelates benannt, die in der Rahmengeschichte als Hauptpersonen figurieren. Interessant ist, dass der griechische Prinzenspiegel in einer klassizistischen, literarischen Sprache geschrieben wurde, die nahezu frei von vulgarisierenden Elementen ist. Damit wurde der Text wieder für eine elitäre Oberschicht an den europäischen Höfen zugänglich. Die Ausgabe wurde noch in paläologischer Zeit sehr geschätzt. Im sechsten Buch des Georgius Pachymeres über Michael VIII. Paläologos findet man folgende Notiz: »Der Kaiser rief Bischöfe und Mönche zusammen [...] und setzte sich in ihre Mitte und hielt vor ihnen eine Exegese über ein Thema, das er den Parabeln des Ichnelates entnahm« (ἐπισκόπους προσκαλεῖται καὶ μοναχοὺς [...] καὶ μέσον αὐτῶν ἴσταται καὶ καθικετεύει ἐκ τῶν Ἰχνηλάτου Παραβολικῶν)²⁰.

¹⁹ Sjöberg, Stephanites und Ichnelates 100-111.

²⁰ Sjöberg, Stephanites und Ichnelates 245.

Sizilien

Am normannischen Hof in Palermo, der eine dreisprachige Kanzlei beschäftigte, war es selbstverständlich, die arabische und die griechische Übersetzung von »Kalila und Dimna« zu besitzen. Wir kennen die einzelnen Ausgaben nicht, jedoch können wir aus dem Bildprogramm des Muqarnasgewölbes in der Privatkapelle des Königs rückschließen, dass der Konzepteur des Bildprogramms illustrierte Ausgaben von »Kalila und Dimna« kannte²¹.

Das um 1140 in einer muslimisch-christlich organisierten Bauhütte gemeinsam konstruierte Muqarnasgewölbe war allein schon ein Wunderwerk, das es vorher in diesen Ausmaßen weder in der islamischen noch in der byzantinischen Architektur gegeben hatte (Abb. 3). Es überspannt das gesamte Mittelschiff der Kapelle. Die technische Idee war die einer in sich verschachtelten, selbsttragenden Modulbauweise aus millimeterdünnen konkaven und konvexen Holzkompartimenten, theoretisch unendlich erweiterbar und dennoch von größter Stabilität. Die Ästhetik erhält ihre Wirkung durch eine geschickte Inszenierung des Lichts, die es den Anwesenden erlaubte, auch aus der Distanz die figürliche Malerei der Muqarnas-Elemente zu erkennen und die arabischen Inschriften zu entziffern, die die zwanzig sternförmigen, oktogonalen Kompartimente am Gewölbescheitel umlaufen²².

An mehreren Stellen im Gewölbe sind Löwen zu erkennen, die auf den ersten Blick das gewohnte ikonographische

²¹ Dittelbach, Counter-narratives 148-150. – Zuletzt: Costantino, Ibn Zafar 10-13.

²² Dittelbach, Cappella Palatina.

Schema vom paganen Wappentier bis zum sakralen Symbol des salomonischen Throns bedienen. Daneben gibt es aber Bilder, auf denen der Löwe mit einem Schakal dargestellt ist (Abb. 4). Das Motiv stammt aus dem uns bekannten Prinzen Spiegel »Kalila und Dimna«, das vor allem in der griechischen Version wieder hoffähig geworden war²³.

Wir erinnern uns, dass es in der ersten Rahmengeschichte dem verschlageneren der beiden Schakale, nämlich Dimna, gelingt, durch Intrigen, List und Schmeicheleien zum Hauptminister des Königs aufzusteigen und ihn letztlich zu verraten. Es gibt hier eine auffällige Parallele in der normannischen Geschichte: Es war der höchste Staatsbeamte des Normannenkönigs Wilhelm I., Maio von Bari, dem genau dieser Verrat nachgesagt wurde. Wie der falsche Ratgeber Dimna stirbt auch Maio von Bari 1160 einen gewaltsamen Tod. Maio hatte im Namen des Königs die muslimische Bevölkerung mit Privilegien ausgestattet – wie in der literarischen Vorlage Dimna den Stier, dessen fürchterliches Brüllen ja dem Löwen, dem König der Tiere, Angst und Schrecken eingejagt hatte. Wenige Wochen später folgte ein Aufstand der sizilischen Landbarone, der in einem Pogrom gegen die Muslime und die arabisch sprechenden Juden Palermos gipfelte. Der König entging nur knapp der Ermordung, indem er sich durch eine Tür der Cappella Palatina in den Wehrturm des Palastes flüchtete, in dem auch die Schatzkammer untergebracht war. Der gesamte Palast wurde vom Mob geplündert. Dabei starb der neunjährige Thronfolger Wilhelms I. Das mächtige Regnum Siciliae wurde nie mehr in seinen Festen so erschüttert wie in den Jahren 1160/1161.

Das Holzgewölbe muss schon 1140 bei der Weihe der Kapelle fertig gewesen sein. Aber die seitlichen Muqarnas-elemente und die sternförmigen Kassetten im Scheitel des Gewölbes besaßen zu diesem Zeitpunkt nur eine Vergoldung, noch keine Bemalung. Meine Hypothese ist, dass das figürliche Bildprogramm des Gewölbes zusammen mit den darunter befindlichen Genesismosaiken erst in Folge dieser dramatischen Ereignisse von 1160/61 entworfen und ausgeführt wurde.

Aristippus und Eugenios

Eine Schlüsselrolle für den Entwurfsprozess spielten zwei hohe Beamte am normannischen Hof, zwei Griechen, die zwar in Sizilien geboren waren, aber dreier Sprachen mächtig waren: Henricus Aristippus und Eugenios von Palermo²⁴. Die Beherrschung des Arabischen und Lateinischen stellte Eugenios mit seiner lateinischen Übersetzung der »Optik« des Ptolemaios aus dem Arabischen unter Beweis²⁵. In seinen poetischen

Werken ließ sich Eugenios von der byzantinischen Rhetorik der Enkomia und Kaiserakklamationen beeinflussen. Die stilistische Geschliffenheit seiner Gedichte und Epigramme in Versform ging nicht nur auf die neue westliche Stillehre der *Ars dictaminis* und der *Ars poetriae* zurück, sondern auch auf kompositionstechnische Übungstexte byzantinischer Rhetorikschulen, die sogenannten Progymnasmata. Auffällig ist bei aller Intimität des Ausdrucks der repräsentative, öffentliche Charakter seiner Verse, die wie in einer panegyrischen Lobrede oder Ekphrasis rhythmisch angeordnet sind. Eugenios schöpfte aus dem reichen Repertoire rhetorischer Vorlagen, die er aus liturgischen und höfischen Schriften, Homilien und Prooimia der Kaiserurkunden, kopierte und sammelte. Nicht zu unterschätzen ist, dass solche Exempla auch in der gesprochenen höfischen Rhetorik der Kaiserreden enthalten waren, die bei Hoffesten und während des liturgischen Zeremoniells gehalten wurden. Ebenso müssen dem Eugenios ins Griechische zwischenübersetzte arabische Fürstenspiegel und arabische Epigramme bekannt gewesen sein, die in Sizilien auf Arabisch öffentlich vorgetragen wurden oder an den Fassaden und Zinnen von Stadttoren und Palästen angebracht waren und auf den Marktplätzen rezitiert und diskutiert wurden.

Ein enger Freund und Vertrauter des Eugenios, der Grieche Henricus Aristippus, gehörte zu den profiliertesten Vertretern der Palermitaner Übersetzerschule. Als Kanzler des Königs und als Erzdiakon von Catania gehörte Aristippus zum engsten Familienkreis am normannischen Hof. Von 1158 bis 1160 weilte er als Diplomat am Hof Kaiser Manuels I. und erhielt von ihm als Geschenk für den Normannenkönig mehrere griechische Handschriften, unter anderem zwei bis dahin im Abendland unbekannt Dialoge Platons, »Phaidon« und »Menon«. Aristippus fertigte die erste (und bis ins 15. Jahrhundert einzige) Übersetzung der beiden platonischen Dialoge an und versah sie jeweils mit einem Kommentar²⁶. Diese literarische Meisterleistung blieb auch den Hofgelehrten in Konstantinopel nicht verborgen; und so fand der Hofgelehrte Joannes Tzetzes – wahrscheinlich mit Blick auf Aristippus in Palermo – lobende Worte für die Liebe zu den Klassikern und insbesondere zu Plato bei den »seit neuestem herrschenden Sikelern« (Σικελοὶ νεωστὶ κρατοῦντες), womit etwas abschätzig die normannischen Könige gemeint waren²⁷. Aristippus hatte nicht mehr viel Zeit. Er starb 1162 in Kerkerhaft, nachdem ihm Mitverschwörerschaft bei der Palastrevolution 1161 und den anschließenden Pogromen gegen die muslimische Bevölkerung vorgeworfen worden war.

Jedoch überlebte sein Freund Eugenios die Wirren unbehelligt und führte die Übersetzertätigkeit fort. 1174 wurde ihm unter dem gerade 20-jährigen Normannenkönig Wilhelm II. die Leitung der Finanzbehörde, die *Douana Baronum*,

23 Dittelbach, Counter-narratives 149. 157 fig. 12.

24 Sternbach, Eugenios 406-410. – Jamison, Eugenios xv-xxiii. – Dagegen Sjöberg, Stephanites und Ichnelates 105-106, der Eugenios zwar für den Donator, aber nicht für den Übersetzer der sogenannten *recensio Eugeniiana* des Stephanites-Textes hält.

25 Jamison, Eugenios xxi.

26 Cupane, Fortune Rota 138-139.

27 Ioanis Tzetzae, Historiae X, 359 (ed. Leone [Galatina 2007] 418), zitiert nach Cupane, Fortune Rota 138.

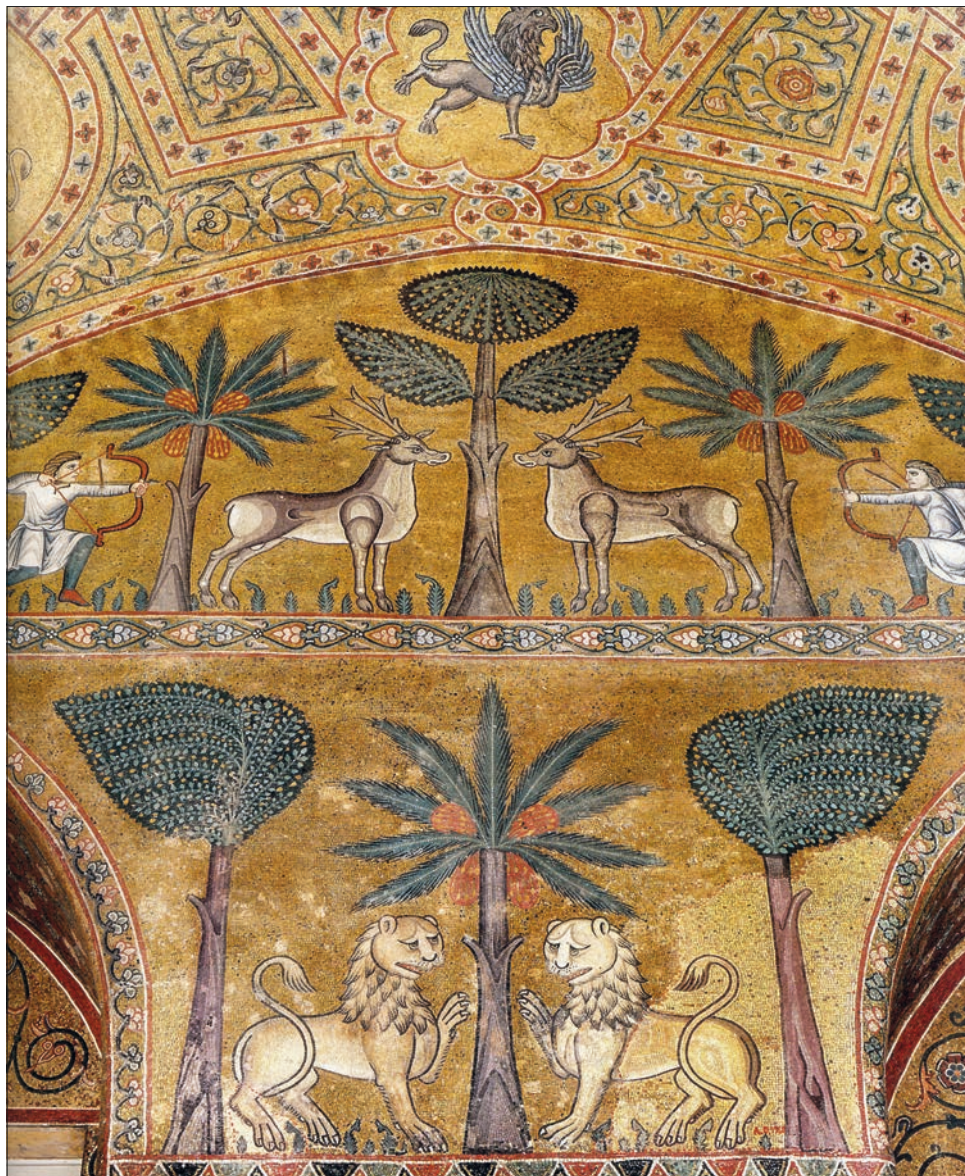


Abb. 5 Palermo, Normannenpalast, sog. Stanza di Ruggero, Wand- und Gewölbemosaik, um 1150/1194. – (Foto Th. Dittelbach).

übertragen, welche die – zum größten Teil von muslimischen Grundbesitzern verwalteten – Ländereien und Feudalbesitztümer kontrollierte. Aus dieser Zeit hat sich eine Reihe arabisch-griechischer und arabisch-lateinischer Besitzurkunden erhalten, die die griechische Unterschrift des Eugenios tragen. Beteiligt war Eugenios auch an einer mit zusätzlichem arabischem Material erweiterten Neuausgabe des inzwischen zum Bestseller avancierten »Stephanites und Ichnelatos«: die im 11. Jahrhundert übersetzte Fassung von al-Muqaffa's »Kalila wa Dimna«²⁸.

Viele Argumente sprechen dafür, dass Eugenios als Berater an dem Bildprogramm der Muqarnasdecke in der königlichen Hofkapelle beteiligt war. Eugenios gehörte dem inneren Hofzirkel als einziger fast ohne Unterbrechung bis in staufische Zeit an, bevor er mit 73 Jahren 1202 starb. Eugenios hatte alle politischen Schach- und Winkelzüge der Normannen

miterlebt. Er hatte vier Normannenkönige und zwei Stauferkönige persönlich kennengelernt. Es ist deshalb sehr wahrscheinlich, dass die figürliche Bemalung der Muqarnasdecke in der Kapelle des Königs aktuelle politische Konstellationen ins Gedächtnis rufen sollte, die das *regnum Siciliae* zum ersten Mal im Mark erschüttert hatten, nämlich die Pogrome des Landadels gegen die eigene muslimische und jüdische Bevölkerung.

Counter-narratives

Zwischen der Cappella Palatina und dem Thronsaal des Normannenpalastes in Palermo hat sich ein Brunnenhof erhalten, an den sich im 12. Jahrhundert ein nach vorne offener Raum anschloss, dessen Wände und Gewölbe Goldgrundmosaiken

²⁸ Sjöberg, Stephanites und Ichnelatos 105-111. – Cupane, Eugenios 251-252.

Abb. 6 Löwenjagd eines Königs, sassanidischer Teller, Silber vergoldet, Iran, 303-309 n. Chr. Cleveland Museum of Art. – (Foto Cleveland Museum of Art, Cleveland).



schmücken (Abb. 5). An allen vier Wänden des Raums ist über zwei Register ein Paradiesgarten dargestellt. Eine Wand zeigt zwei gegenständige Löwen unter einer Dattelpalme. Darüber in der Lünette erscheinen, durch Bäume achsial gespiegelt, innen zwei Hirsche, in der Mitte zwei Bogenschützen und außen zwei Jagdhunde. Dem Bildprogramm liegt die Geschichte zugrunde, die der arabische Hofübersetzer Ibn al-Muqaffa' erfunden und in die Rahmenhandlung von »Kalila und Dimna« eingebaut hatte, nämlich die Geschichte von dem Bogenschützen und der Löwin. Die Mosaiken sind im späten 12. Jahrhundert, wahrscheinlich unter dem Staufer Heinrich VI., restauriert worden und zeigen deutlich, dass der Auftraggeber die ursprüngliche Geschichte nicht mehr kannte. Er ließ die gegenständigen Hirsche einfügen, die ihm aus der christlichen Paradiesikonographie vertraut waren. Der Löwe auf der linken Seite der Dattelpalme – eigentlich eine Löwin – erhielt rechts sein Spiegelbild. Die Szene wurde symbolisch überformt. Die narrative Kraft der arabischen Vorlage, die den Löwen als Souverän vorstellte, der den Widerspruch von Gut und Böse symbolisch in sich vereinte, war nun einem Herrscherbild gewichen, das unter den Normannenkönigen immer weniger menschlich, dafür aber immer christusähnlicher wurde. An dieser Stelle, an der das Bild keine Geschichte mehr erzählte und seine narrativen Bezüge verloren hatte,

erkennen wir den subjektiven »Brechungsindex«, dem die symbolische Form unweigerlich unterliegt²⁹.

Die Figur des Löwen, die seit dem Hellenismus herakleische Kraft und heroische Tugenden symbolisiert hatte, wurde unter den Sasaniden im 6. Jahrhundert zum Symbol für das Verhalten eines Herrschers, zum ambivalenten Spiegelbild seiner weltlichen Tugenden und Laster (Abb. 6). Nach der fünfhundertjährigen Wanderschaft von Indien über Persien bis nach Unteritalien, wo der Löwe in der Natur gar nicht vorkam, wurde seine Bedeutung in den Bildkünsten innerhalb weniger Jahrzehnte zur abstrakten symbolischen Form. Das Bild wurde mit neuen, sakralen Qualitäten aufgeladen und verlor seinen paganen Verweischarakter. Auf dem Weg durch das seldschukische, byzantinische und fatimidische Reich verfeinerten und verzweigten sich diese abstrakten metaphysischen Qualitäten. Das äußert sich auch in den mündlichen Überlieferungen und schriftlichen Übersetzungen von »Kalila und Dimna«, die ständigen Transformationen ausgesetzt waren. Jeder Interpret der Geschichte von Istachar bis Bagdad und von Damaskus bis Kairo entwarf ein neues, individuelles Bild von den Protagonisten, ihren Listen und Händeln. Jeder *Cantastorie* auf den Bretterbühnen von Bari bis Palermo erfand neue Gesten und ahmte den Zorn, die Angst und die menschliche Zerrissenheit des Löwen in eigenen Gebärden

29 Cassirer, Philosophie 3, 3.



Abb. 7 Portallöwe, Ravello, Palazzo d'Afflitto, ehem. an der Kirche S. Eustachio a Pontone, 13. Jh. – (Foto Th. Dittelbach).

nach. Das *materielle* Bild des Löwen jedoch behielt gegenüber den *mündlichen* Traditionen in allen Kulturen und Schriftreligionen seinen Status als Leitfigur innerhalb der Tierdarstellungen. Gleichzeitig wurde die Palette seiner Eigenschaften schmaler. Wenn Löwen an den Portalen romanischer Kirchen erschienen, blieb ihnen meist nur noch ihre apotropäische Funktion. Die dem Löwen einst innewohnende Dialektik von guten und schlechten Eigenschaften trat in den Hintergrund. Dieser Verlust nahm dem Betrachter zunehmend die Möglichkeit, sein eigenes Verhalten zu reflektieren. Die Kopfform und Mähnen der Löwen konnten noch variieren, je nachdem, welcher Bildtradition sie entsprachen und in welchem Material sie gearbeitet waren. Der Ausdruck ihres Gesichts aber war einheitlich geworden: grimmig, strafend und furchterregend (**Abb. 7**).

Der »Counter-narrative«³⁰ der leisen, herrscherkritischen Zwischentöne jedoch, die Kunst der feinen Dialektik zwischen Gut und Schlecht, die ein halbes Jahrtausend zuvor am Sasanidenhof in den erzählenden und performativen Künsten

entwickelt worden war, ging langsam verloren. Im späten Mittelalter wurden einige dieser Qualitäten auf neu erfundene Tierdarstellungen übertragen³¹, oder sie entzogen sich einer weltlichen Interpretation wie in den allegorischen Figurenprogrammen gotischer Baldachinnischen.

Noch im späten 12. Jahrhundert wird Christus auf dem Titulus des Stifterkapitells im Kreuzgang des Doms von Monreale als »Leo« bezeichnet. Das magische Wort befindet sich auf der Rückseite des Kapitells mit der Darstellung des normannischen Königs, der der Hodegetria das Kirchenmodell überreicht (**Abb. 8-9**). Die Analogie von »Leo« und »Rex« war immer noch präsent, und ihre Rhetorik verfehlte nicht ihr Ziel: Sie war Herrscherlob und Mahnung zugleich, sie rückte den König in die Nähe zu Gott und erinnerte den Herrscher zugleich an seine irdischen Pflichten. Der Löwe war – wie in »Kalila und Dimna« – immer noch das Pendant zum König; darin bestand der »Counter-narrative«: Der Löwe besaß höchste herrscherliche und zugleich zutiefst menschliche Qualitäten. Und nur die mündliche Überlieferung, die Erzählungen und Interpretationen, die in den Karawansereien, auf den Marktplätzen und an den Herrscherhöfen vorgenommen wurden, hatten die Transformation und Weiterentwicklung dieses Narrativs ermöglicht³². Nicht aber begünstigt wurde die Transformation des materiellen Bildes, das weitgehend statisch einem tradierten Typus, einer symbolischen Form, verpflichtet blieb. In den Bildkünsten verlor der Löwe seit dem 13. Jahrhundert die Magie eines ambivalenten Wesens und die Autorität eines menschlichen Gegenübers. Im 14. und 15. Jahrhundert schließlich endete der Löwe als Wapenzier auf den kunsthandwerklichen Produkten einer neuen Bürgerzeit.

Die Weisheit der Sasaniden, der zoroastrische Dualismus menschlicher Zerrissenheit zwischen Gut und Böse, zwischen Licht und Finsternis, der sich in der Figur des Löwen manifestierte, war im Westen in Vergessenheit geraten. In den Miniaturen persischer Ausgaben von »Kalila und Dimna« hingegen überdauerte sie das Mittelalter. So gilt eine 1429 datierte, in der Hofschule von Herat (Afghanistan) illustrierte »Kalila wa-Dimna«-Handschrift (**Abb. 1-2**) als Höhepunkt persisch-islamischer Buchmalerei und zeugt von der Wandlungsfähigkeit mündlich tradierter Werke unter dem Einfluss höfischer Malerschulen entlang der Seidenstraße.

30 Ich entlehne den Begriff der Soziolinguistik, siehe Bamberg, Counter-Narratives 351-271. – Fina, Narrative 133. – Dittelbach, Counter-narratives 141-142.

31 Eine neue Bildfindung in der mariologischen Ikonographie war beispielsweise das Einhorn, dem noch in der frühneuzeitlichen Allegorese ambivalente Bedeutung beigemessen wurde.

32 Quintern, Miniaturmalerei 116-122.



Abb. 8 Stifterkapitell, Monreale, Dom, Kreuzgang, 1177, Vorderseite: König Wilhelm II. überreicht der Titelheiligen das Kirchenmodell. – (Foto Th. Dittelbach).



Abb. 9 Stifterkapitell, Monreale, Dom, Kreuzgang, 1177, Rückseite: Lamm Gottes zwischen den Allegorien von Spes und Fides. – (Foto Th. Dittelbach).

Bibliographie

- Bamberg, Counter-Narratives: M. Bamberg / M. Andrews (eds.), *Considering Counter-Narratives. Narrating, resisting, making sense* (Amsterdam, Philadelphia 2004).
- Bhabha, Verortung: H. K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Tübingen 2007).
- Brinkhaus, Pañcatantra: H. Brinkhaus, *Das indische Pañcatantra als Quelle von Kalila wa-Dimna*. In: M. Fansa / E. Grunewald (Hrsg.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident* (Oldenburg 2008) 55-66.
- Burke, Kultureller Austausch: P. Burke, *Kultureller Austausch*. In: P. Burke, *Kultureller Austausch* (Frankfurt a. Main 2000) 9-40.
- Kulturgeschichte: P. Burke, *Was ist Kulturgeschichte?* (Frankfurt a. M. 2005).
- Cassirer, Philosophie: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* 1-3 (Darmstadt 1953-1954; Oxford 1929).
- Coen/Henk, Im Reich des Löwen: A. Coen / M. Henk, *Im Reich des Löwen*. *Die Zeit* Nr. 49 (24. November 2016), Dossier 15-17.
- Costantino, Ibn Zafar: A. Costantino, *Il soffitto della Cappella Palatina nelle favole di Ibn Zafar arabo-siciliano del XII secolo* (Palermo 2017).
- Cupane, Eugenios: C. Cupane, *Eugenios von Palermo. Rhetorik und Realität am normannischen Königshof des 12. Jahrhunderts*. In: V. Zimmerl-Panagl (Hrsg.), *Dulce Melos II* (Pisa 2013) 247-270.
- Fortune Rota: C. Cupane, »Fortune rota volvitur«. *Moirā e Tyche nel Carme* Nr. 1 di Eugenio da Palermo. *Νέα Ψώμη*. *Rivista di ricerche bizantinistiche* 8, 2011 (2012), 137-152.
- Czarniawska, Narratives: B. Czarniawska, *Narratives in Social Science Research* (London 2004).
- Dithmar, Fabel: R. Dithmar, *Die Fabel. Geschichte-Struktur-Didaktik* (Paderborn 1997).
- Dittelbach, Cappella Palatina: Th. Dittelbach (ed.), *The Cappella Palatina in Palermo – History, Art, Functions. Results of the Restoration*. Edited on behalf of the Würth Foundation by Th. Dittelbach (Künzelsau 2011).
- Counter-narratives: Th. Dittelbach, *Counter-narratives in 12th century Norman art and architecture*. In: Th. Jäckh / M. Kirsch (eds.), *Urban dynamics and transcultural communication in medieval Sicily* (Paderborn 2017) 141-157.
- Fina, Narrative: A. de Fina / A. Georgakopoulou, *Analyzing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspectives* (Cambridge 2012).
- Ioanis Tzetzae, Historiae: Ioanis Tzetzae, *Historiae*, ed. P. A. M. Leone (Galatina 2007).
- Jamison, Eugenius: E. Jamison, *Admiral Eugenius of Sicily. His Life and Work* (London 1957).
- Merkel, Hören-Sehen-Staunen: J. Merkel, *Hören-Sehen-Staunen. Kulturgeschichte des mündlichen Erzählens* (Hildesheim, Zürich, New York 2015).
- Monschi, Kalila und Dimna: N. Monschi, *Kalila und Dimna. Fabeln aus dem klassischen Persien*. Herausgegeben und übersetzt von S. Najmabadi und S. Weber (München 1996).
- Nash, Narrative: Ch. Nash (ed.), *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy and Literature* (London 1990).
- O’Kane, Illustrationen: B. O’Kane, »Der Kreis schließt sich«. *Illustrationen aus Kalila wa-Dimna von Indien in den Mittleren Osten und zurück*. In: M. Fansa / E. Grunewald (Hrsg.), *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen. Die Fabel in Orient und Okzident* (Oldenburg 2008) 127-148.
- Quintern, Miniaturmalerei: D. Quintern, *Miniaturmalerei und Malschulen im Orient*. In: B. Middendorp (Hrsg.), *Tierisch moralisch. Die Welt der Fabel in Orient und Okzident* (Oldenburg) 116-131.
- Ritchie, Oral History: D. A. Ritchie (ed.): *The Oxford Handbook of Oral History* (Oxford 2010).
- Rotter, Löwe und Schakal: Löwe und Schakal. Aus dem Arabischen übertragen und bearbeitet von Gernot Rotter (Tübingen, Basel 1980).
- Sjöberg, Stephanites und Ichneutes: L.-O. Sjöberg, *Stephanites und Ichneutes. Überlieferungsgeschichte und Text* (Uppsala 1962).
- Sternbach, Eugenios: L. Sternbach, *Eugenios von Palermo*. *BZ* 11, 3-4, 1902, 406-451.

Zusammenfassung / Summary / Résumé

Kalila wa-Dimna – Der Löwe als symbolische Form

Dem Essay liegt die Frage zugrunde, warum eine mündlich tradierte Geschichte größere Überformungen und Hinzufügungen erleidet als materielle Kunst, die in demselben Zeitraum oft nur starre Archetypen hervorbringt. Zugleich sind *oral histories* imstande, Kernaspekte menschlicher Verhaltensweisen und seelischer Affekte zu veranschaulichen, die in unterschiedlichen Kulturkreisen gültig sind. Kunstwerke hingegen scheinen diese Affekte nur evozieren zu können, wenn sie durch Konventionen legitimiert sind.

Ein exzellentes Beispiel für die Veranschaulichung dieser Hypothese ist die Geschichte von Kalila und Dimna. Sie wurde während der Regierungszeit des 22. Sasanidenkönigs Chosrau I. Anushirvan, zwischen 531 und 579, in die mittelpersische Hochsprache übersetzt. Der Text erlangte im Mittelmeerraum unter dem arabischen Titel »Kalila wa-Dimna« und unter dem griechischen Titel »Stephanites kai Ichnelates« Berühmtheit und wurde auf seiner langen Reise bis in die Frühe Neuzeit mehrmals ediert und mit Illustrationen versehen. Mündliche Tradition, Bilder und Texte gehen seit dem 12. Jahrhundert eine ideale Verbindung ein. Der Löwe ist der Protagonist, ein König, der wie die Menschen, die ihm dienen, von inneren Konflikten und äußeren Zwängen hin- und hergeworfen wird. Die Weisheit, die die Sasaniden dem Löwen im 6. Jahrhundert mitgegeben hatten, war seine Ambivalenz, die ihn menschlich erscheinen ließ, und die die Dialektik menschlicher Schicksalhaftigkeit in allen Kulturen verständlich machte.

Kalila wa-Dimna – The Lion as a Symbolic Form

The article deals with the question of why an oral tradition suffers larger reshaping and additions than material art, which in the same period often only produces rigid archetypes. At the same time, oral histories are able to demonstrate central aspects of human behaviour patterns and spiritual emotions, which are applicable in various cultural circles. Contrarily, pieces of art seem to be able only to evoke these emotions, if they are legitimized by conventions.

An excellent example for the illustration of this hypothesis is the story of Kalila and Dimna. This was translated into standard Middle Persian between 531 and 579 during the reign of the 22nd Sasanid king, Khusraw I Anushirwān. The text reached fame in the Mediterranean world under the Arabic title of »Kalila wa-Dimna« and the Greek title of »Stephanites kai Ichnelates« and during its long journey to the early Modern Period was edited several times and provided with illustrations. From the 12th century onwards oral tradition, pictures and texts have created an ideal combination. The lion is the protagonist, a king who, like the men who serve him, is buffeted by internal conflicts and external constraints. The wisdom which the Sasanids gave to the lion in the 6th century was his ambivalence, which made him seem human and which made the dialectic of human destiny in all cultures comprehensible.

Translation: C. Bridger

Kalila wa-Dimna – Le lion, forme symbolique

Cette étude part de la question suivante: Pourquoi un récit transmis oralement subit-il des modifications et ajouts plus importants que l'art matériel qui, dans le même laps de temps, ne donne souvent naissance qu'à des archétypes rigides? Les oral histories peuvent également révéler des aspects essentiels du comportement humain et des émotions psychiques qui sont valables pour différentes cultures. Les œuvres d'art, par contre, semblent pouvoir évoquer ces émotions seulement si elles sont légitimées par des conventions.

L'histoire de Kalila et Dimna, par exemple, démontre à merveille cette thèse. Elle a été traduite en moyen perse sous le règne de Khosrô I^{er}, 22^e roi sassanide, entre 531 et 579. Ce texte, devenu célèbre dans le monde méditerranéen sous le titre de « Kalila wa-Dimna » en arabe et « Stephanites kai Ichnelates » en grec, fut publié et illustré plusieurs fois durant son long voyage jusqu'au début de l'Époque moderne. La tradition orale, les illustrations et le texte s'allient de manière idéale depuis le 12^e siècle. Le lion est le protagoniste, un roi, qui est ballotté par des conflits intérieurs et des contraintes extérieures, comme les hommes qui le servent. La sagesse conférée au lion par les Sassanides au 6^e siècle fut son caractère ambivalent qui lui donnait une apparence humaine et qui rendait la dialectique de la fatalité humaine accessible à toutes les cultures.

Traduction: Y. Gautier