

Briton Rivières „Persepolis“ im Fokus: Der britische Löwe zwischen Orientalis- mus und russischem Stummfilm

Bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein war das Gemälde *Persepolis* (1878) von Briton Rivière international bekannt und wirkmächtig (vgl. Abb. 3). Das Motiv eines untergegangenen antiken Weltreiches als romantische Kulisse für streunende Löwen fand nicht nur in England, sondern auch auf dem Kontinent Anerkennung und Nachahmer. Als Stich weit verbreitet, wurde es von der Gebrauchsgrafik aufgegriffen – bis es zunehmend in Vergessenheit geriet. Sotheby's vermerkte 2007

zu dessen Aufbewahrungsort „location unknown“ (Sotheby's 2007, note to lot 60: Rivière, The most devoted of her slaves, 1894). 24 Jahre zuvor hatte das Auktionshaus das 77,5 x 140 cm messende Ölgemälde im Katalog gelistet und schwarzweiß reproduziert (Sotheby's 1983, lot 1268, p. 96; Information von Alena Schäfer). Mit einem Aufrufpreis von lediglich £ 1500–2500 wurde es in Billingshurst/West Sussex verkauft (Bohrer 2003, 355, n. 68). Über Richard Muther war das orientalistische Werk bis nach Russland bekannt. Dort wandte man sich nach dem Ersten Weltkrieg und dem Untergang des alten Europa nicht von dessen Ruinenromantik ab. Avantgarde-Künstler wie der Filmregisseur Sergej Eisenstein griffen die Treppe als Motiv des Übergangs – in Kombination mit Löwen als Herrschersymbolen – auf und verknüpften es visuell neu mit dem Ende der Romanov-Dynastie und der Russischen Revolution.



IM REICH DES LÖWEN

Mitten in Großbritanniens imperiales Jahrhundert hinein wurde der Londoner Maler Briton Rivière (1840–1920) geboren. Aus einer französischen Hugenottenfamilie stammend, die 1685 auf die

Abb. 1 Briton Rivière, *The King drinks*, 1881. Öl/Lw., 62,5 x 93 cm. London, Royal Academy (<https://www.wikiart.org/en/briton-riviere/the-king-drinks-1881>)

Abb. 2 Karikatur, in: *Punch* 26, March 15, 1856, p. 105

britische Insel geflohen war, entwickelte er sich zu einem der bedeutendsten englischen Tiermaler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Seit seiner Kindheit skizzierte er im Londoner Zoo die Anatomie der Tiere und erhielt 1881 für die Darstellung eines trinkenden Löwen (Abb. 1) das Diplom der Royal Academy. Gleichwohl monierten

tierkundlich gebildete Zeitgenossen Darwins die gedrungene Körperhaltung des Raubtiers und behaupteten: „it had evidently been studied from a cat“ (Armstrong 1891, 19). Die Großkatze duckt sich am kolonialen Gewässer tatsächlich ein wenig wie der heimische Stubenkater am Napf, der seine Vorder- und Hinterbeine stark anwinkelt. Eine ebenfalls *The King drinks* betitelte Ölstudie zeigt jedoch, dass Rivière ursprünglich einen länger gestreckten Körper gemalt hatte (1875, Öl/Lw., 15 x 23 cm, London, Guildhall Art Gallery).

Über das genaue Beobachten und naturalistische Darstellen von Tierverhalten hinaus ging es bei diesem symbolträchtigen Motiv um das Sinnbild des *Empire* schlechthin. Schon in Aesops Fabeln als *rex animalium* charakterisiert und seit dem Mittelalter Wappentier englischer und schottischer Könige, verkörperte der männliche Löwe kongenial *Great Britain* als das historisch größte Weltreich. Auch die Zeichner des *Punch* bedienten sich vielfach dieses Motivs, um das politische Zeitgeschehen zu karikieren. Während des Pariser Friedenskongresses „wittert der britische Löwe eine Ratte“ und schöpft Verdacht vor verschlossener Konferenztür (*The British lion smells a rat*; Abb. 2). Dieser Kongress, der vom 25. Februar bis 30. März 1856 tagte, sollte den Krim-Krieg beenden



und den englisch-russischen Gegensatz vertiefen. Ein „besonderes Charakteristikum der Pariser Friedensverhandlungen“ waren „die Audienzen“, die Napoleon III. einzelnen Bevollmächtigten gab (Baumgart 1972, 174). Demgegenüber traten die offiziellen Sitzungen an Bedeutung häufig zurück. Auf diesem Wege setzte sich Napoleon für die „Milderung der Friedensbedingungen und für ein Rapprochement mit den Russen“ ein (ebd.). Hier bahnte sich die französisch-russische Annäherung an, welche die Allianz zwischen den rivalisierenden Mächten England und Frankreich gefährdete.

LÖWENROMANTIK

Rivière setzte sein Lieblingstier auch in einen orientalisches-archäologischen Kontext und thematisierte damit zugleich den Untergang von Weltreichen. Als „Thierbild mit antiker Staffage“ (Muther 1894, V) war *Persepolis* (Abb. 3) eines seiner Hauptwerke, das er als assoziiertes Mitglied 1878 in der Royal Academy ausstellen konnte. Der romantische Exotismus verfehlte seine Wirkung auf die Zeitgenossen nicht: „It represents a lion and lioness (201) prowling about a grand flight of steps leading to a ruined palace, whose melancholy echoes are called up in the stillness of the starry night by the roaring of the lion that stands on its deserted ter-

Abb. 3 Briton Rivière, *Persepolis*, 1878. Photogravüre aus: *Art Annual* 1891



race.“ (RA Exhibitions 1878, 148) Auch in Wien wurde das orientalistische Nachtstück als „wahrhaft grossartig“ (Braun 1888, 952)

gerühmt. Mit der „Rückeroberung“ des zerstörten altpersischen Königspalastes durch die Wildtiere illustrierte Rivière zwei Verse Omar Khayyâms aus dem 11. Jahrhundert in der Übersetzung von Edward FitzGerald: „They say the lion and the lizard keep / The courts where Jamshyd gloried and drank deep“. Walter Armstrong gab indes zu bedenken, dass „Eidechsen“, die sich im Vordergrund des Gemäldes auf den Steinquadern bewegen, tagaktive Reptilien seien: „Lizards don’t willingly run about at night, but the painter overcame this difficulty by supposing them to have been kicked up by the prowling king of beasts“ (1891, 17f.). Als Verfasser der ersten Rivière-Monografie hielt er *Persepolis* gleichwohl für dessen gelungensten Vorstoß in die *painted poetry*: „Lions and moonlit ruins; what could be more romantic?“ (ebd., 17).

Richard Muther griff diese Interpretation in Deutschland auf. Für die Recherchen zu seiner *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* war er 1891 nach England gereist. Aus dem *Art Annual* sollte er auch die Photogravüre des Gemäldes *Persepolis* im dritten Band seiner Abhandlung reproduzieren (1894, 111). Doch über die Darstellung des Kreatürlichen hinaus würdigte Muther das kulturhistorische Erbe des *homo sapiens*: „Wie ein Stück romantischer Geschichtsphilosophie muthet das grosse Bild ‚Persepolis‘ an – diese Löwen, die majestätisch in den von Mondlicht übergosse- nen Ruinen menschlicher Grösse und menschlicher Natur umherirren“ (109). Um 520 v. Chr. hatte Perserkönig Dareios I. diese Residenzstadt gegründet. Xerxes I. machte sie zur Hauptstadt des

antiken Perserreiches und erweiterte ihre imposanten Palastanlagen, die Alexander der Große 330 v. Chr. niederbrannte. *Persepolis* ist jedoch nicht im Sinne des zur Muther-Zeit aufkommenden kulturphilosophischen Pessimismus als Bild eines dekadenten Verfalls zu deuten. In Rivières Tiersymbolik ist die persische Raubkatze zugleich der britische Eroberer, welcher durch die Ruinen der alten Hochkultur schweift – *leo britannicus* und mit ihm Großbritannien herrschen nun über die Welt (mag auch ein künftiger Untergang ihres Reiches impliziert sein).

Als Stich, den Frederick Stacpoole 1880 nach dem englischen *animalier* anfertigte, fand das Kunstwerk große Verbreitung. Es wurde darüber hinaus zur populären Bildformel, derer sich auch die Lithografen bedienten, um *Persepolis’* Architekturrelikte wirkungsvoll in Szene zu setzen. Eine Werbekarte für „Liebig’s Fleisch-Extract“ (Abb. 4) präsentierte mit der gezeichneten Ansicht *Untergegangene Städte: Ruinen von Persepolis* (samt bildungsbürgerlicher „Erklärung“ auf der Rückseite) eine Erfindung des Chemikers Justus von Liebig an. Um 1902 findet sich hier eine ganz ähnliche Sicht auf jene monumentale Treppe, die zum Tor aller Nationen hinaufführt. Zugunsten der romantisierten Kulisse wurde weniger Wert auf topografische Genauigkeit gelegt. Man schob das Propylon sowie Pfeiler und Säulen des einstigen Thronsaals näher an den Betrachter heran und vertauschte die Ost- und Westseite des Xerxes-Tores. Bei dem herumstreunenden Löwenpärchen handelt es sich indes um eine direkte Übernahme aus dem englischen

Abb. 4 Werbekarte für Liebig's Fleisch-Extract, um 1902 (Archiv der Autorin)

Gemälde. Dieses Zitat belegt, dass Rivière's *Persepolis* noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Kontinent zum populären orientalistischen Bildvokabular gehörte. Möglicherweise greift diese Adaptation auch das Kolorit des Gemäldes auf, um die altpersischen Ruinen im bläulich-weißen Mondlicht wiederzugeben.

Noch in einer amerikanischen Monografie über Weltreligionen und Aberglauben, *Error's chains*, war *Persepolis* 1883 biblisch interpretiert worden. Mit Rekurs auf Daniels Prophezeiung vom Untergang der vier Weltreiche trug der Stich hier die Bildunterschrift *The fulfillment of prophecy* (Dobbins 1883, 499). Im Verlauf der 1910er Jahre geriet das Bild dann zunehmend in Vergessenheit. 1903 hatte es Muther noch in seiner *Geschichte der englischen Malerei* als allgemein geläufig vorausgesetzt: „Man kennt jene Löwen, die um Mitternacht in den von Mondlicht übergossenen Ruinen von Persepolis herumirren“ (339). In seiner *Geschichte der Malerei* (Bd. 3, 1909), die 1922 in 4. Auflage erschien, blieb der einst wegen seiner „Meisterschaft“ hochgelobte Tiermaler Englands („einer der größten des Jahrhunderts“, „einzigartig“ in der „Verbindung seiner Thiere mit antiken Menschen“, Muther 1894, 107f.) indes unerwähnt. Historisierende Kunststile wurden als nicht mehr zeitgemäß empfunden, und die Ästhetik des Zerfalls erfuhr eine zunehmend zivilisationskritische Umdeutung. Darüber hinaus hatte Großbritannien dem Deutschen Reich 1914 den Krieg erklärt und jene romantische Faszination imperialer Untergänge schien nach dem Ende der alten Weltordnung obsolet.



WER DEN LEU WECKT...

Im östlichsten Teil Europas hingegen, wo Revolutionen die zaristische Autokratie stürzten und sich Hoffnungen an den Aufbau einer neuen, sozialistischen Gesellschaftsordnung knüpften, sollte das „imperiale Treppenbild“ für einige Avantgarde-Künstler von fesselnder Wirkung bleiben. *Persepolis* war in der russischen Übersetzung von Muthers dreibändiger Monografie abgebildet (1901, 87), die u. a. Aleksandr Rodčenko als Quelle für die west-europäische Kunstgeschichte diente (Rennert 2013–14, 67; Rennert 2016, 429). Der vielseitig gebildete, des Deutschen und Englischen mächtige Sergej Eisenstein (1898–1948) aus Riga stellte subtile Bezüge zu dem spätviktorianischen Gemälde in einem seiner Stummfilme her, der zu einem Meilenstein der Filmgeschichte avancierte. In *Panzerkreuzer Potemkin* (<https://www.youtube.com/watch?v=7TgWoSHUn8c>) ließ er die Odesaer Hafentreppen-Szene in der Animation eines steinernen Löwen enden. Jene panische Massenfucht vor metzelnden Soldaten und Kosaken im Revolutionsjahr 1905 hatte er als rhythmische Abwärtsbewegung inszeniert. Eine verzweifelte Mutter mit ihrem toten Sohn in den Armen steigt, einer *mater dolorosa* gleich, die Treppe wieder hinauf, den Soldaten entgegen, und unterbricht das Hinunterhasten der Menge „dialektisch“. Nachdem auch sie getötet worden ist, setzen Räder eines die Stufen hinabrollenden Kinderwagens die Abwärtsbewegung im beschleunigten Rhythmus fort. Mit der Montage dreier Löwenkulpturen, welche die Illusion eines sich aufrichtenden Raub-

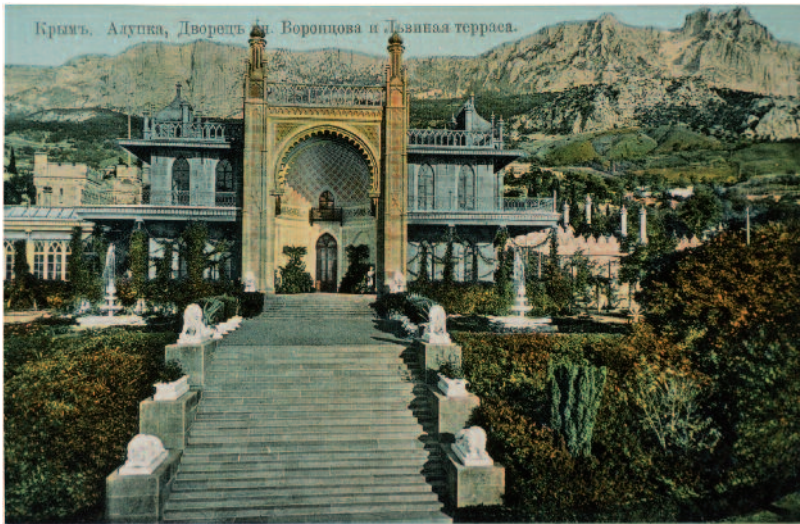


Abb. 5 Palast des Fürsten Voroncov und Löwenterrasse, Alupka, Krim. Russische Postkarte, nach 1905 (Archiv der Autorin)

tiers erzeugen, wird die Abwärtsrichtung der Bewegungen am Ende des 4. Aktes (*Die Odessaer Hafentreppe*) erneut in ihr Gegenteil verkehrt.

Der Kameramann Eduard Tissé filmte diese Raubkatzen, die Giovanni Bonanni aus carrarischem Marmor gemeißelt hatte, auf der Krim bei einem gemeinsamen Ausflug mit dem Regisseur nach Alupka. Sechs Figuren säumen die Treppe zum Voroncov-Palast (Abb. 5) an der Schwarzmeerküste. Auf liegende Tiere folgen entlang des Aufgangs, der in fünf Terrassenstufen durch den Park zum orientalisierten Südportal führt, zwei aufgerichtete Großkatzen und zwei Medici-Löwen. Beim Ersteigen der Treppe hat der Besucher

dener Unbeweglichkeiten“ (Eisenstein 1975, 215f.), zur Metapher unbändiger revolutionärer Kraft: „Der sich erhebende Marmorlöwe, im steinernen Sprunge umgeben vom Donner des feuernden *Potemkin*, als Protest gegen das Blutbad auf der Odessaer Treppe“ (ebd., 216).

Eisenstein, der Charles Dickens im Original las und die Komposition von Gemälden für seine Filme analysierte, bediente sich 1925 eines Herrschersymbols aus einem architektonischen Ensemble, dem der Auftraggeber bewusst eine britische Prägung verliehen hatte. Fürst Michail Semënovič Voroncov (1782–1856), anglophiler Generalgouverneur von Neurussland und Bessarabien, der sich die private Sommerresidenz hatte errichten lassen, war als Diplomatensohn in Venedig und England aufgewachsen. In London hatte er u. a. die *Houses of Parliament* besucht. Mit 19 Jahren kehrte er nach Russland zurück, wo er am Krieg gegen die Türken teilnahm und sich

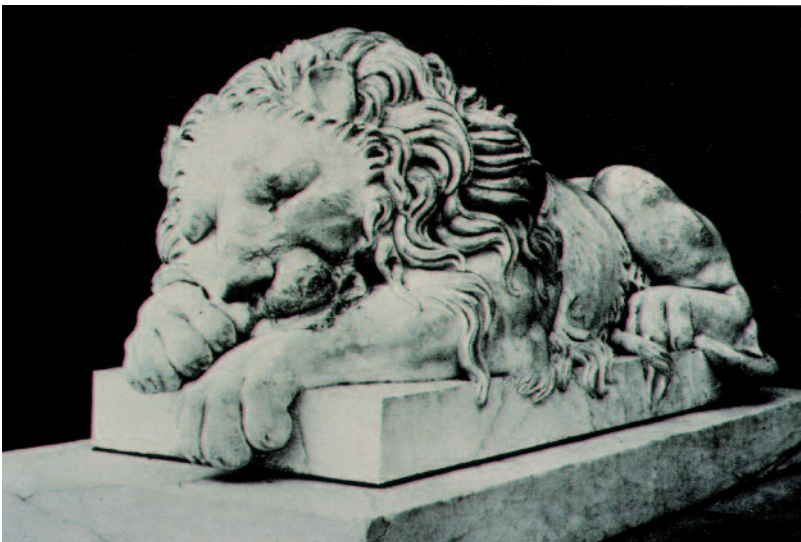


Abb. 6 Giovanni Bonanni, Schlafender Löwe. Marmor. Alupka, Voroncov-Palast (A. P. Carin, Alupkyns'kyj palac-muzej, Kiev 1972, o. S.)

der liberalen Bewegung anschloss. Er kämpfte als Generalmajor in den Schlachten bei Borodino, Leipzig und Craonne gegen die napoleonische Armee. Des Weiteren setzte er sich bei Zar Alexander I. für die Befreiung der Leibeigenen ein und stieß städtebauliche Projekte zur Modernisierung Odessas an, darunter auch den Bau der Hafentreppe. Mit dem Entwurf zu seinem Palast in Alupka beauftragte er den englischen Architekten Edward Blore. Die Schlossanlage wurde ab 1828 in einer Stilmischung aus englischer Neugotik und schottischem Baroniestil errichtet – die Nordfassade im Tudor-Stil, das Südportal hingegen im Stil der Mogul-Architektur (Brett 2005, 94) des 16.–18. Jahrhunderts. William Hunt, ein Schüler von Blore, führte den Bau 1833–51 zu Ende. Vor Ausbruch des Krim-Krieges, bevor England und Frankreich gemeinsam Russland den Krieg erklärten, war diese britisch-orientalistische Architektur auf russischem Boden fertig gestellt – sie diente später Churchill und der britischen Delegation während der Jalta-Konferenz als Wohnsitz.

Eisensteins Montage kombinierte den schlafenden Löwen (Abb. 6) auf dem unteren linken Podest mit der erwachenden Großkatze, die gegenüber postiert ist. Damit spielte er zugleich auf die Tradition römischer Grablöwen an, die Canova in seinem

Grabmal für Papst Clemens XIII. klassizistisch wiederbelebt hatte. Zum Gedenken an den Untergang der Schweizer Garde beim Sturm auf die Tuilleries 1792 verdichtete Thorvaldsen den kreatürlichen Schlaf zur Allegorie des Sterbens in seinem Luzerner Löwendenkmal von 1821. Durch Christian Daniel Rauch fanden beide Raubtierfiguren auch über Preußen hinaus weite Verbreitung. Der russische Regisseur ergänzte die sepulkralen Pendants um einen dritten Löwen (mittleres Podest rechts), der die Erweckungillusion komplettiert und zur Metapher eines sich erhebenden „Proletariats“ werden lässt. Heilsgeschichtliche Vorstellungen vom Löwen als Sinnbild der Auferweckung Christi, wie sie beispielsweise der *Physiologus* formuliert, wie auch die Ikonografie der *sedes sapientiae*, des gestuften Löwenthrons Salomons, wirken hier nach. Als verbürgerlichte „Löwenstandbilder“ überdauerten die politischen Tiere aus der Zeit Rivière selbst in den Vorgärten moderner Städte und Vitrinen der Antiquitätenhändler. Sie beschreiben im Kitsch den kunstgewerblichen Zustand einer in Persien bereits ausgestorbenen Tierart und zeigen den heutigen Mähnenlöwen, der im Privaten zahm geworden ist, nur noch als Briefbeschwerer (Abb. 7) und Wächter über die tägliche Korrespondenz: ein Absurdum im digitalen „Computer-Weltreich“.



Abb. 7 Liegender Löwe.
Kristallpressglas, um 1880
(Foto: Edmund Rennert,
Vorbesitz: Gabriele Condé)

ZITIERTE LITERATUR

Armstrong 1891: Walter Armstrong, *Briton Riviere*, London 1891 (Art Annual 1891 = Art Journal Suppl.).

Baumgart 1972: Winfried Baumgart, *Der Friede von Paris 1856. Studien zum Verhältnis von Kriegsführung, Politik und Friedensbewahrung*, München 1972.

Bohrer 2003: Frederick N. Bohrer, *Orientalism and visual culture. Imaging Mesopotamia in Nineteenth-century Europe*, Cambridge 2003.

Braun 1888: Alex Braun, Ein englischer Thiermaler, in: *Allgemeine Kunst-Chronik* [Wien] 12/38, 22. Sept. 1888, 949–953.

Brett 2005: C[harles] E. B. Brett, *Towers of Crim Tartary. English and Scottish Architects and Craftsmen in the Crimea, 1762–1853*, Donington 2005.

Dobbins 1883: Frank S. Dobbins, *Error's chains. How forged and broken. A complete, graphic, and comparative history of the many strange beliefs, superstitious practices, domestic peculiarities, sacred writings, systems of philosophy, legends and traditions, customs and habits of mankind throughout the world, ancient and modern*, New York 1883.

Eisenstein 1975: Sergej Eisenstein, Dramaturgie der Film-Form (Der dialektische Zugang zur Film-Form) [1929], in: *Oktober*, Schriften, Bd. 3, hg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1975, 200–225.

Muter 1901: Richard Muter, *Istotrija živopisi v XIX veke*, übers. v. Z. Vengerova, Bd. 3, St. Petersburg 1901.

Muther 1894: Richard Muther, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Bd. 3, München 1894.

Muther 1903: Richard Muther, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin 1903.

RA Exhibition 1878: The Royal Academy Exhibition, in: *Art Journal* (Juli 1878), 145–148.

Rennert 2013–14: Transforming Russian architecture. Steps by Aleksandr Rodchenko – and Eisenstein's film montage, übers. v. Karen Williams, in: *New Zealand Slavonic Journal* 47–48 (2013–2014), 55–75.

Rennert 2016: Franz von Stucks "Sünde" in den frühen Collagen von Rodčenko und Stepanova, in: *Kunstchronik* 69/2016, 8, 428–436.

Sotheby's 1983: *18th and 19th century furniture, bronzes and works of art, clocks, watches, barometers, scientific instruments and musical boxes, fine miniatures, prints, watercolours and oil paintings, fine antique and modern silver and plate, fine jewellery and bijouterie decorative arts since 1860*, Auction cat. Sotheby's (West Sussex), 20 October 1983.

Sotheby's 2007: *Victorian and Edwardian art*. Auction cat. Sotheby's, London, 12 July 2007.

DR. ANNE RENNERT
Schleiermacherstr. 3, 10961 Berlin,
a-rennert@t-online.de