

Elizabeth Angelicoussis, **Reconstructing the Lansdowne Collection of Classical Marbles. Volume I History. Volume II Catalogue.** Verlag Hirmer, München 2017. 728 Seiten mit 548 Abbildungen.

In seinem epochalen Werk ›Ancient Marbles in Great Britain‹ würdigt Adolf Michaelis die Sammlung von William Petty, 2nd Earl of Shelburne, 1st Marquess of Lansdowne seit 1784, als »one of the most distinguished and tasteful creations of the kind, which in England at any rate can scarcely find its peer« (A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* [Cambridge 1882] 105 f.). Der größte Teil (etwa zwei Drittel) des britischen Antikenbesitzes in privater Hand, die Michaelis bei drei Studienaufenthalten 1861, 1873 und 1877 erfasst hat, existiert heute nicht mehr in ihrem damaligen Zusammenhang, so auch die Sammlung von über einhundert antiken Skulpturen von Lord Lansdowne, die dieser nach 1771 in Rom erwarb und in seinem von Robert Adam entworfenen und im Inneren bis ins letzte Detail gestalteten Stadtpalais am Berkeley Square in London versammelte.

Lord Lansdowne, der es im britischen Staatsdienst bis zum Premierminister brachte und entscheidend zur Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten von Amerika beitrug, machte Lansdowne

House zu einem gesellschaftlichen und politischen Zentrum in London. Die Zeitgenossen rühmten es als »asylum of taste and science« (Nathaniel William Wraxall, zitiert in: Chr. Simon Sykes, *Private Palaces* [London 1989] 206). Die Skulpturensammlung fügte sich den »in the stile of the Ancients« dekorierten Räumen vollkommen ein, so dass Adolf Michaelis (a. a. O. 105) sie als mitten im Leben stehend empfand, ohne beim Betrachter den »chilling effect« einer Skulpturengalerie zu erwecken. Davon ist nichts mehr erhalten beziehungsweise es ist in alle Welt verstreut. Gone in a flash!

Das Palais wurde 1933 durch Abriss der Fassade baulich reduziert und zu einem »Mayfair Club of Life« transformiert. Zwei Robert-Adam-Salons, die dem Umbau zum Opfer fielen, sind zur Gänze 1931/32 in das Philadelphia Museum of Art (Drawing Room) und in das Metropolitan Museum of Art in New York (Dining Room) versetzt worden. Das gesamte Inventar – Möbel, die Bibliothek mit wertvollen Manuskripten, Gemälde – ist bereits kurz nach dem Tod des 1st Marquess (1805) und in späteren Auktionen zum Verkauf angeboten worden. Finanzielle Engpässe, mehrfach und kurz hintereinander liegende Erbfolge, die Einführung der Erbschaftssteuer und der allgemeine Niedergang der Landwirtschaft im neunzehnten Jahrhundert führten zum Verlust der Bibliothek, der Gemälde und schließlich der antiken Skulpturen, welche Letztere noch bis 1930 im Besitz des Marquess of Lansdowne verblieben – ein Schicksal, wie es gerade zwischen den beiden Weltkriegen zahlreiche Familien traf und den britischen Kunstbesitz sowie den architektonischen Bestand an herausragenden Schlössern, Stadtpalais und Gärten stark dezimierte (s. http://www.lostheritage.org.uk/lh_complete_list.html). Dennoch ist bis heute der immer noch reiche Antikenbesitz der britischen Aristokratie eine Fundgrube für den Kunsthandel. So wurden in den letzten Jahren bedeutende antike Skulpturen außer Landes gebracht. Als Beispiele des Ausverkaufs nenne ich nur die Jenkins Venus ex Newby Hall (Christie's London 13. Juni 2002), die Leda-Schwan-Gruppe ex Aske Hall (Sotheby's New York 8. Dez. 2011), die Statue der Aphrodite ex Syon House (Sotheby's London 9. Juli 2014), die Statue der Livia ex Stowe (Sotheby's London 2. Juli 2019).

Es ist das Verdienst der in London lebenden amerikanischen Archäologin Elizabeth Angelicoussis, die Lansdowne Collection of Classical Marbles rekonstruiert und einhundert-sieben-zehn antike und pseudoantike Skulpturen in Museen in England, Italien, Frankreich, Dänemark, Schweden, Kanada und den USA sowie in zahlreichen Privatsammlungen aufgespürt und in zwei prachtvoll gestalteten Bänden des Hirmer Verlags zusammengestellt zu haben. Etwa vierzig antike Werke bleiben dennoch

weiterhin verschollen. Nur drei antike Skulpturen sind noch im Besitz des heutigen 9th Marquess of Lansdowne in Bowood (Wiltshire).

In der äußeren Gestaltung der roten Einbände mit dem geprägten Coat of Arms des Marquess of Lansdowne auf dem Frontdeckel hat die Autorin ihre Publikation ostentativ in die Nachfolge der vielfach benutzten und zitierten zehn Bände des Kölner Forschungsarchivs für Antike Plastik gerückt. Diese zwischen 1986 und 2013 erschienenen Bände publizierten einen Teil des in englischen Country Houses versammelten Antikenbesitzes, deren Bearbeitung allerdings seitdem leider nicht mehr fortgesetzt und durch das unzureichende »ecosystem« von Arachne database und iDAI abgelöst wurde.

Wie es der Titel der Publikation verspricht, ist die Arbeit der Rekonstruktion der Lansdowne Sammlung gewidmet und dies in doppelter Hinsicht: Rekonstruktion des nachantiken Kontextes der Skulpturen in Lansdowne House (Band 1) sowie Rekonstruktion und Erschließung des verstreuten ehemaligen Sammlungsbestandes (Band 2).

Im ersten Band schildert die Autorin die Entstehung und Ausgestaltung von Lansdowne House durch die Brüder Adam, die Vorgänge des Erwerbs von antiken Skulpturen durch Lord Lansdowne bei Robert und James Adam, Thomas Jenkins und schließlich Gavin Hamilton in Rom und die wichtige Rolle, die Hamilton bei der Zusammenstellung und Aufstellung der Antiken in London spielte. Breiten Rahmen nehmen die sich ständig ändernden Pläne Lord Lansdownes entweder für eine Skulpturengalerie oder für eine Bibliothek in Lansdowne House ein. Immer wieder werden von der Autorin die handelnden Personen durch treffende Charakterisierungen in den Mittelpunkt dieser eindrucksvollen Entstehungsgeschichte einer Sammlung und eines repräsentativen Hauses gestellt. Durch die Rekonstruktion der Vorgänge ihrer Rezeption, ihrer Aufstellung in Lansdowne House und ihrer Bedeutung für den Besitzer erhalten die antiken Skulpturen einen weiteren Sinn in einem nachantiken Kontext, während die ursprünglichen Aufstellungszusammenhänge in der Antike selbst nicht mehr zurückzugewinnen sind.

Die Darstellung ist das Ergebnis intensiver Quellenforschung in Archiven (s. die Auflistung S. 124–130), in denen die Pläne, Briefe, Aufzeichnungen und Abrechnungen der Protagonisten liegen. Ausgewertet und in vielen Abbildungen auch für den Leser zugänglich gemacht sind zum Teil unveröffentlichte Archivalia wie zum Beispiel die Zeichnungen von Michaelis aus dem Nachlassarchiv in Straßburg. Schon die Kapitelüberschriften in der klaren Gliederung der Abhandlung und der leichte, essayistische Stil der Texte machen das Lesen durchaus zu einem lehrreichen Vergnügen.

Nicht minder spannend ist die Dokumentation der berühmten Auktion der antiken Skulpturen am 5. März 1930 bei Christie's in London durch Daniela Ben-Arie (S. 81–115). Die sicher nicht einfache Ermittlung der Bieter und späteren Besitzer der Skulpturen stellt die Grundlage für die Zusammenstellung der verstreuten Skulpturen im zweiten Band dar.

Dieser umfangreiche zweite Band gilt den antiken und pseudoantiken Skulpturen, die anhand der archivalischen Quellen und bisherigen Publikationen mit der Sammlung Lansdowne in Verbindung gebracht werden können. Die Katalogtexte informieren über den derzeitigen Aufbewahrungsort der Skulptur, deren Maße (Höhe der Statue und des Kopfes) und geben einen Datierungsvorschlag. Es folgen die wichtigsten Literaturnachweise. Appendix 1 (S. 447–477) enthält einen zweiten Teil der Literaturnachweise zu jeder Katalognummer. Dort findet man Quellenbelege aus den Archiven, Erwähnungen der Skulptur in Reiseberichten gemischt mit durchaus wichtiger älterer Forschungsliteratur bis 1930. In diesem Appendix versteckt sich auch der Hinweis auf den ehemaligen Aufstellungsort der Skulptur in Lansdowne House. In den Katalogtexten folgen dann Angaben zur Provenienz und weiteren Erwerbs- und Aufbewahrungsgeschichte der Skulptur. Die Beschreibung des Erhaltungszustandes greift im Wesentlichen auf die alten Beobachtungen von Michaelis und jüngere Restaurierungsberichte aus den Museen zurück, deren Angaben zur Sorte des Klebers oder der Ausfüllmasse für den Archäologen kaum von Interesse sind. Man hätte sich hier eine an den modernen Wissenschaften orientierte Betrachtung der Ergänzungen des achtzehnten Jahrhunderts gewünscht. So wäre zum Beispiel die motivisch einzigartige und technisch brillante Vervollständigung des Diskoboltorsos zu einem Diomedes (Nr. 1), mit der Gavin Hamilton den 1st Marquess of Lansdowne eigentlich betrogen hat, eine ausführlichere Darstellung wert gewesen; man nehme den Aufsatz von Maria Grazia Picozzi (in: M. E. Micheli / A. Santucci [Hrsg.], *Gypsa. Ati delle Giornate di Studio*. Urbino 2012 [Pisa 2014] 83–102), der zwar in der Literaturliste genannt, aber im Text nicht verwertet wird.

Die Beschreibung und der wissenschaftliche Kommentar zur Deutung und kunsthistorischen Einordnung der Skulptur schließen die Katalogtexte ab. Diese erschöpfen sich meist in ästhetischen Bewertungen und Ausdeutungen von mythologischen und kunstarthäologischen Quellen, lassen allerdings die rationale Erkundung des Kunstwerkes aus seiner Entstehungszeit und Entwicklung heraus mit den Methoden der Kopienkritik und des Stilvergleichs vermissen. Die Texte scheinen eher aus der rezeptionsgeschichtlichen

Perspektive geschrieben und der Vermittlung ästhetischer Erfahrung der antiken Skulptur gewidmet zu sein und sich so an eine außerakademische Öffentlichkeit zu wenden. Jeder Katalogeintrag ist begleitet von qualitätvollen, zum Teil großformatigen Fotos der Kunstwerke, die die verschiedenen Museen zur Verfügung stellten. Bei einigen kapitalen Skulpturen hätte man Detailaufnahmen des Kopfes erwartet (Nr. 4, 5, 14, 15, 18 und 19). Zeichnungen, die durch Schattierung die ergänzten Teile schnell erfassen lassen, und Fotos von Vergleichsskulpturen ergänzen den Text.

Den zweiten Band beschließen Appendizes mit Konkordanzen, Museumsindex und einem ausführlichen Sachindex (S. 447–534).

Eine Publikation mit großem Informationsgehalt, wie die hier vorliegende, in der Irrtümer fast unvermeidlich sind, lässt sich am besten würdigen, wenn sie zum Gegenstand weiterer Prüfung und neuer Erklärungen wird. So sollen hier einige Überlegungen des Rezensenten zu wenigen Skulpturen der Sammlung Lansdowne angefügt werden, die über das hinausgehen, was Sascha Kansteiner (Rez. in *Gnomon* 91, 2019, 66–73) bereits zur Sprache brachte.

Kat. 1. Der dem Diskoboltorso zugewiesene Kopf, der einen jungen bärtigen Mann mit einer stark bewegten strähnigen Haartracht darstellt, ist der eines griechischen Heros oder einer anderen Mythenfigur – und von Gavin Hamilton für den »Diomedes« treffend ausgewählt. Von Adolf Furtwängler (Ueber Statuenkopieen im Alterthum. Abhandl. Bayer. Akad. Wiss. München 1896, 52) noch als »Barbarentyp« angesehen, hält ihn Piotr Bienkowski (Die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst [Wien 1908] 23 f. Nr. 14 Abb. 32 und 33) für einen »Griechen aus einem pergamenischen Schlachtdenkmal«. Eng verwandt sind die Köpfe der Gefährten des Odysseus aus der hellenistischen Polyphemgruppe, von denen Kopien in der Villa Hadriana gefunden wurden, woher auch der Kopf stammt (vgl. B. Andreae, *Antike Plastik* 14 [Berlin 1974] 65–68 Taf. 49–58).

Kat. 6. Die Statue des Hermes Typus Lansdowne-Pitti versucht jüngst Sascha Kansteiner (Pseudoantike Skulptur II [Berlin 2017] 66–69) als nachantikes Werk zu bestimmen, was nicht überzeugt. Die befremdlich wirkenden Elemente an der Statue können vermutlich mit einer tiefgreifenden Überarbeitung bei Umgestaltung zur Bildnisstatue (»Germanicus« im achtzehnten Jahrhundert) erklärt werden.

Kat. 7. Die nach rechts laufende Artemis hat weder mit dem Bildhauer Strongylion noch mit der abgebildeten Artemis von Versailles etwas zu tun. Die Statue ist eine der zahlreichen Varianten eines hellenistischen Typus, die Elif Tül Eğılmez (Darstellungen der Artemis als Jägerin aus Klein-

asien [Diss. Mainz 1980] 93–105) unter dem Typus Burdur-München-Palatin subsumiert. Interessant ist, dass die Statue durch die Ergänzungen bewegter aussieht als ursprünglich und sie so der Artemis von Versailles angeglichen erscheint. – Bei dem aufgesetzten Kopffragment handelt es sich wohl um eine Replik der Aphrodite von Knidos (s. die Überblickstafeln bei Ch. Blinkenberg, *Knidia*. Beiträge zur Kenntnis der Praxitelischen Aphrodite [Kopenhagen 1933] 75–77 Abb. 17–28).

Kat. 9. Der antike Kopf auf der Statue der Leda lässt sich besser beurteilen nach dem Foto bei Anita Rieche (*Antike Plastik* 30 [Berlin 2008] 58 Abb. 3), das ihn im unergänzten Zustand wiedergibt. Er ist ein schönes Beispiel für die variantenreichen und verspielten »Phantasiefrisuren« der späthellenistischen Plastik, wie sie Walter Trillmich (Das Torlonia-Mädchen, Abhandl. Akad. Wiss. Göttingen, 3. F. 99 [Göttingen 1976] 49–51 mit Taf. 13) zusammengestellt hat. Der Kopf steht dem liegenden Hermaphroditen Typus Borghese (St. Oehmke, *Das Weib im Manne. Hermaphroditen in der griechisch-römischen Antike* [Berlin 2004] 51–55; 145–150 Kat. 166–175) sehr nahe und ist in das späte zweite oder frühe erste vorchristliche Jahrhundert zu datieren.

Kat. 13. Der nicht zugehörige Kopf des Apollon Sauroktonos stellt nicht Apollon dar, sondern gehört zu einer Nikestatue Typus Berlin-Oplontis, dessen Bedeutung zuletzt Kansteiner (a. a. O. 47–49) herausstellt. Georg Lippold (Text zu Einzelaufnahmen 4907) hat das Replikenverhältnis zu dem Kopf im Britischen Museum Nr. 1712 bereits 1943 erkannt.

Kat. 19. Der dem liegenden Hermaphroditen aufgesetzte weibliche Kopf mit einem kleinteiligen Efeukranz im Haar stellt wohl eine Muse dar und ist den Köpfen der Thalia und der Terpsichore verwandt (K. M. Türr, *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit* [Berlin 1971] 65 Nr. IV 7–8 Taf. 17 und 18. – Ebenda 67 Nr. VII 1.6.7 Taf. 26 und 27; K. Knoll u. a. [Hrsg.], *Skulpturensammlung Dresden. Katalog der Bildwerke II* [München 2011] 359–362 Nr. 60).

Kat. 23. Die Statue der Artemis im übergürteten Peplos könnte eine vergrößerte, zur Artemis umgebildete Variante der Athena Typus New York (I. Altripp, *Athenastatuen der Spätklassik und des Hellenismus* [Köln 2010] 42–46) sein. Bei etwas längerem Apoptygmata stimmen die Faltenzüge des Gewandes und die Körperbewegung auffällig überein (vgl. vor allem die Replik ohne Ägis im Museo Chiaramonti des Vatikan (B. Andreae, *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Museo Chiaramonti I* [Berlin 1995] Taf. 364).

Kat. 24. Die durch ihre Aufstellung in der Mittelnische der westlichen Rotunde der Sculpture Gallery ehemals hervorgehobene Sitzstatue be-

findet sich noch im Besitz des Marquess of Lansdowne in Bowood und ist dem Rezensenten durch Autopsie bekannt. Anders als von der Autorin argumentiert, verdiente die Statue diesen bedeutungsvollen Platz nicht als römische Kopie nach einem klassischen Vorbild, sondern als Sitzstatue einer römischen Kaiserin, vermutlich der Livia. Die Dargestellte trägt nämlich über dem Chiton eine Stola (ohne ornamentales Trägerband, wie die frühe Statue der Livia im Museo Capitolino Inv. 38, s. B. I. Scholz, Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona [Köln 1992] 35 f. Kat. St. 8 Abb. 10), die an dem tiefen, gesäumten V-Ausschnitt über der Brust zu erkennen ist. Darüber liegt der Mantel, dessen Ende über dem linken Oberschenkel im großen Bogen zurück und zwischen die Beine in einem breit gefächerten Stoffbausch nach unten geführt ist. Das statuencytologische Vorbild dieser Manteldrapierung ist das Kultbild des Iuppiter Optimus Maximus auf dem Kapitol von 69 v. Chr. und ist von dort auf viele Staatsgötter und Kaiser beziehungsweise Kaiserinnen übertragen worden, wie Bernd Harald Krause herausarbeitet (Trias Capitolina [Diss. Trier 1981] 42–124). Durch die Stilgebung der Mantelfalten und der Stola über dem Leib ist die Statue in die frühe Kaiserzeit (claudisch?) zu datieren (vgl. Livia in Tripolis, s. A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses [Mainz 2004] Kat. 38 Taf. 10, 4; ebenso Kaiserstatuen mit dem kapitolinischen Drapierungsmotiv, s. C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen [Heidelberg 1988] Taf. 6–10).

Auch das linke Bein mit den aufliegenden Gewandpartien ist übrigens ergänzt, wie bereits Michaelis sieht. Der Bausch zwischen den Beinen ist jedoch zum Teil antik erhalten. – Dem antiken, in das ergänzte Schleiertuch eingesetzten Kopf schenkte die Autorin wenig Beachtung. Allerdings lässt er sich aufgrund der spezifischen Haaranlage typologisch einordnen. Die Führung der Haarsträhnen rechts und links des Mittelscheitels und an den Seiten bis zu den Ohren entspricht weitgehend einem Kopftypus, der in vier Repliken vorliegt und vermutlich als Darstellung des Apollon zu deuten ist (s. zuletzt J. Raeder, Göttingische Gelehrte Anz. 250, 1998, 269 zu Taf. 615; M. Trunk, Die ›Casa de Pilatos‹ in Sevilla [Mainz 2002] 226–228 Nr. 45 Taf. 55). Gegenüber dem Typus variiert der eingesetzte Kopf die Drehung zur rechten Schulter, die breite flache Haarbinde und die Haare hinter den Ohren, die nach oben geschlagen sind. Hierfür lässt sich ein Aphroditekopf ehemals in Beynuhen, jetzt Warschau, zum Vergleich anführen (T. Mikocki, CSIR Pologne III1, Les Sculptures mythologiques et décoratives dans les collections polonaises [Warschau 1994] 79–81 Nr. 69 Taf. 44 mit weiteren Hinweisen auf verwandte Köpfe).

Kat. 31. Die vermutlich Apollon darstellende Herme mit gedrehter Wulstbinde ist eine klassizistische Erfindung ähnlich dem Kopf der bronzenen Peplophore aus der Villa dei Papiri in Neapel (D. Pandermalis, Mitt. DAI Athen 86, 1971, 204 Nr. 36 Taf. 85, 1; 86, 1. 2; C. C. Mattusch, The Villa dei Papiri at Herculaneum [Los Angeles 2005] 200–202).

Nr. 65. In der Einordnung der Büste eines bärtigen Mannes folgt die Autorin dem Urteil von Vagn Poulsen, der sie für eine Fälschung des achtzehnten Jahrhunderts hält. Es kann jedoch kaum ein Zweifel bestehen, dass das Bildnis nach Form des Büstenausschnitts, Physiognomie und Stilgebung von Bart und Haaren sich vollkommen in die frühantoninische Zeit einfügen lässt (so auch K. Fittschen in: ders. / P. Zanker / P. Cain, Katalog der römischen Porträts in den Kapitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom IV [Berlin 2010] 109 zu Nr. 104 Anm. 2). Man vergleiche das Porträt des Antoninus Pius im Typus Busti 284 (A. Stähli in: ders. / H. P. Isler / E. Mango, Drei Bildnisse. Archäologische Sammlung der Universität Zürich. Studien 1 [Zürich 1999] 39–56).

Die zweibändige, der Rekonstruktion der Lansdowne-Sammlung antiker Skulpturen gewidmete Publikation bietet die eindrucksvolle Geschichte der Sammlung als nachantiken Kontext des heute in alle Welt verstreuten Antikenbesitzes. Es zeigt sich in der Lektüre dieser Bände erneut eindringlich, dass Skulpturen ja nicht nur ein wichtiges Vermittlungsmedium im Leben antiker Gesellschaften, sondern auch im Leben nachantiker Gesellschaften darstellen, die sie erwerben, aufstellen und rezipieren – in diesem besonderen Fall mit ihnen leben. Die langjährige Erfahrung der Autorin mit englischen Antikensammlungen kommt hier zum Tragen. In dieser Hinsicht sind die Bände ein wichtiger Beitrag zur Forschung.

Die Arbeit basiert auf intensiver Quellenrecherche von Archivmaterial, wie es das ›ecosystem‹ von Arachne database und iDAI nicht im Ferntesten bereitstellen, obwohl gerade das im Vorwort von Reinhard Förtsch (Bd. I S. XXI) ohne inhaltlichen Bezug mit dem Buch gerühmt wird. Vielmehr wäre es sinnvoll, den reichen britischen Antikenbesitz außerhalb des British Museum weiterhin in einer geschlossenen Publikationsreihe in der Tradition von Michaelis zusammenzufassen. Es bleibt der Autorin und der Publikation zu wünschen, dass das bereitgestellte Material in der genannten Datenbank bald erfasst wird und der erhofften ›Vernetzung‹ künftiger Skulpturenforschung zugutekommt.