

Elizabeth Bartman, **The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture Volume III. The Ideal Sculpture**. Verlag Liverpool University Press, Liverpool 2017. 385 Seiten und 163 Tafeln.

Das World Museum in Liverpool beherbergt mit der Sammlung von Henry Blundell (1724–1810) die größte englische Sammlung antiker Skulpturen außerhalb Londons. Diese wurde der Stadt nach dem Erlöschen der Linie Weld-Blundell 1959 von dem Erben als Geschenk übertragen. Ince Blundell Hall, in der der Sammler seine etwa sechshundert Skulpturen aufgestellt hatte, stand zum Verkauf und wurde schließlich in ein von Augustinerinnen geführtes Alterspflegeheim konvertiert, wobei etwa einhundert nicht bewegliche Skulpturen bis heute im Haus verblieben sind. Darüber hinaus sind in den National Museums and Galleries on Merseyside in Liverpool mit der Sammlung Hope, der Sammlung aus Rossie Priory sowie Einzelstücken aus Marbury Hall und Lowther Castle große Teile des englischen Antikenbesitzes aus dem achtzehnten Jahrhundert versammelt. Im Jahr 1984 initiierten die Universitäten Kopenhagen und Liverpool mit den National Museums Liverpool das Ince Blundell Research

Project, um das umfangreiche Material von über vierhundert antiken Skulpturen aus der Sammlung von Henry Blundell, die zuletzt 1929 in einem Katalog von Bernard Ashmole erfasst wurden (A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall [Oxford 1929]), neu zu erschließen und für die zukünftige Forschung eine zuverlässige Basis zu schaffen. Im Rahmen dieses Projekts wurden zwei Bestandskataloge der römischen Porträts (J. Fejfer / E. Southworth, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture I 1. The Female Portraits* [London 1991]; J. Fejfer, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture I 2. Roman Male Portraits* [Liverpool 1997]) und ein weiterer Band mit den römischen Aschenurnen (Gl. Davies, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture II. The Ash Chests and other Funerary Reliefs* [Mainz 2007]) vorgelegt. Der hier zu besprechende Band III der Reihe umfasst die Idealplastik der Sammlung Ince Blundell und wurde erarbeitet von der US-amerikanischen Archäologin Elizabeth Bartman.

Den durchaus erfolgreichen Bemühungen der archäologischen Wissenschaft um diese Sammlung steht allerdings die Museumspolitik der Stadt Liverpool entgegen, die 1976 erstmals fünf- undvierzig Werke der Sammlung Ince Blundell ausstellte, diese aber bis 2018 schrittweise und schließlich vollständig wieder aus der Ausstellung des World Museum entfernen ließ, so dass alle antiken Skulpturen heutzutage in deploralen Lagerhallen deponiert sind. Die Geringschätzung gegenüber diesem wertvollen nationalen Besitz ist leider auch dem vorliegenden Bestandskatalog der Idealskulpturen anzumerken.

Die Autorin eröffnet den Band mit einer so oder ähnlich bereits von Adolf Michaelis, Jane Fejfer und Edmund Southworth verfassten und andernorts bereits zu lesenden Geschichte der Sammlung und ihres Begründers Henry Blundell (S. 1–14), fokussiert dann ihre Betrachtungen auf die ursprünglichen Aufstellungskontexte der mehrheitlich römischen Skulpturen sowie auf deren Erwerbungs-, Ergänzungs- und Rezeptionsgeschichte (S. 14–23), die man sich konkreter gewünscht hätte. Denn durch das von Henry Blundell verfasste »Account of the Statues« von 1803 ist man über die Herkunft und die Restaurierung der Werke so gut informiert wie bei keiner anderen englischen Skulpturensammlung. Zum Teil sind es Werke, die seit dem sechzehnten Jahrhundert in römischen Palazzi aufgestellt und ergänzt wurden. Eine Analyse der verschiedenen historischen Ergänzungsphasen und -methoden vom sechzehnten bis zum neunzehnten Jahrhundert würde das Statuenmaterial aus Ince Blundell Hall zweifellos ermöglichen (vgl. die Untersuchungen in der Berliner Skulpturensammlung von

A. Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts* [Berlin 2012], *Rez. U. Müller-Kaspar, Bonner Jahrb. 213, 2013, 511–515*).

In diesem einleitenden Kapitel formuliert die Autorin das Ziel ihrer Katalogbearbeitung, die nicht vorrangig darauf ausgerichtet sei, durch Stilanalyse, Typologie und Kopienkritik die Statuen zu klassifizieren und historisch einzuordnen. Vielmehr heißt es: »Elucidating the meanings and messages the Ince marbles had for the Romans is among my primary aims in this catalogue« (S. 16). Erkenntnisse zur Rolle der Statuen in der römischen Gesellschaft, zu deren Funktion und Bedeutung in der römischen Kultur (S. 14) sind demnach die hochgesteckten Ziele und wären in den Katalogtexten zu erwarten.

Der Katalogteil ist nach der Ikonographie der behandelten Skulpturen in ihrem ergänzten Zustand gegliedert, der nicht immer der antiken Bedeutung entsprechen muss: Athena Katalog 1–5, Venus Katalog 6–13, weiblich Katalog 14–29, Apollo und andere (männliche) Götter Katalog 30–48, männlich Katalog 49–57, Bacchus und Umkreis Katalog 58–70, Genre Katalog 71–81, archaische und archaisierende Werke Katalog 82–96, ägyptisierende Werke Katalog 97–113. Den Textteil vervollständigt ein Abkürzungsverzeichnis (S. XI f.), eine Bibliographie der zitierten Schriften (S. 188–208) sowie ein Sach- und ein Museumsindex der zum Vergleich herangezogenen Skulpturen (S. 374–385). Die 163 Tafeln mit 291 Fotos stellen den Abbildungsteil des Kataloges dar.

Seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wird in den archäologischen Wissenschaften die Fotografie zum Zwecke der Dokumentation eingesetzt und ist eines der wesentlichen Arbeitsinstrumente, mit dem die Forschung zu sehen und zu argumentieren versteht. Wie jede Bildwissenschaft ist die Archäologie auf die Veranschaulichung durch Bilder angewiesen. Der wissenschaftliche Fortschritt hängt unter anderem von der zuverlässigen fotografischen Dokumentation der Denkmäler ab, um Aussagen zu überprüfen, zu falsifizieren oder durch Vergleiche und Beobachtungen neue Erkenntnisse zu gewinnen. Bildbelege besitzen argumentative Kraft und sind Teil der wissenschaftlichen Aussage. In den letzten Jahrzehnten haben sich somit für die fotografische Dokumentation von Skulpturen bestimmte Standards durchgesetzt, was den richtigen Blickwinkel und Standpunkt für die Aufnahme, die strenge Axialität, die Ausleuchtung und die Ansichten von allen Seiten angeht, um entsprechende Bildeinstellungen mehrerer Skulpturen miteinander vergleichbar zu machen (s. K. Fittschen, *Arch. Anz. 1974, 484–494*;

E. Langlotz, *Jahrb. DAI 94, 1979, 1–17*; G. Hübner, *Thetis 15, 2008, 87–125*). Der Abbildungsteil dieses Kataloges ist weit davon entfernt, diesen wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen. Die Fotografien können kaum als Dokumentation der Skulpturen aus der Sammlung Ince Blundell betrachtet werden und kommen dem vom antiken Bildhauer intendierten Erscheinungsbild und dessen Aussage in keiner Weise nahe. Die wenigsten Fotos scheinen aufgrund einer überlegten Annäherung an das Bildwerk hergestellt worden zu sein, einige sind sogar nur ad hoc aus der Hand produzierte Gelegenheitsaufnahmen mit geringer Tiefenschärfe (Taf. 2, 5, 54, 84b, 85, 86, 111, 146, 148b, 151, 152 und 155b). Viele Skulpturen sind einzig in einer beliebigen Schrägansicht abgebildet – darunter gerade die bedeutendsten (Katalog 1, 4, 5, 7, 11, 12, 30, 34, 36, 49, 59 und 75). Andere sind in ungereinigtem (Katalog 22 und 73), halbgerinigtem (sic! – Katalog 16 und 78) Zustand oder liegend auf einer Palette (Katalog 35) abgebildet. Eine große Anzahl von Illustrationen zeigen die Skulpturen so schlecht ausgeleuchtet, dass sie für die Forschung wertlos ist (Taf. 6, 7, 14c, 26, 34, 53, 54, 62b, 64, 74, 75, 84, 87, 85, 100, 111, 139 und 140). Fast alle männlichen Skulpturen tragen vor dem Genital das Feigenblatt, das sicher leicht zu entfernen wäre. Das Layout berücksichtigt kaum die tatsächliche Größe der Skulpturen. Winzige Wiedergaben ganzer Statuen (so Taf. 28, 65, 66, 68, 70, 90b, 90c und 100) stehen großformatigen Aufnahmen von ergänzten Statuenteilern und nachantiken Standbildern gegenüber (Taf. 46, 54, 75 und 148).

In beschämender Weise hat das World Museum Liverpool demnach die Autorin mit völlig unzureichendem Fotomaterial versorgt und damit den Tafelteil des Kataloges ausgestattet. Manche Skulpturen sind in älteren Publikationen durch Fotos besser dokumentiert – Fotos, die eigentlich in Liverpool vorhanden sein müssten und die man hätte verwenden können. Die geringe Wertschätzung, die die Verantwortlichen ihrem Antikenbesitz entgegenbringen, offenbart sich leider auch in der Ausstattung dieses Kataloges – anders in den früher publizierten Porträtbänden der Sammlung Ince Blundell. So wenig wie die meisten Abbildungen die Skulpturen der Sammlung dokumentieren, so wenig bebildern sie natürlich auch die Katalogtexte.

Die Katalogtexte umfassen technische Angaben zu den Skulpturen (Maße, Material, Erhaltungszustand, Herkunft, Literatur) und einen narrativen Teil, in dem der älteren Forschung folgend die kunsthistorische Stellung des Werkes und schließlich dessen Bedeutung in der Sammlung von Henry Blundell und den Vorbesitzern (Sammlungen Bessborough, Capponi, Cawdor,

d'Este, Mattei, Negroni und anderen) dargestellt werden. Kein Katalogtext enthält aus eigener oder der jüngeren Forschung eine Argumentation zur chronologischen oder stilistischen Einordnung des etwaigen Vorbildes, der römischen Kopie beziehungsweise der Skulptur selbst. Ebenso vermisst man die angekündigten erhellenden Aussagen über die Rolle der Skulptur in der römischen Gesellschaft, für die zweifellos die Datierung des jeweiligen Werkes notwendig gewesen wäre.

Zur Charakterisierung der Qualität der Texte und der Arbeitsweise der Autorin soll als Beispiel der Text zu der bedeutenden und oftmals zitierten Zeusstatue in der Sammlung (Katalog 30) ausführlicher rezensiert werden:

Dem Text sind mit den Tafeln 53 und 54 zwei Abbildungen beigegeben – die eine zeigt die Statue in einer wertlosen Schrägansicht, die andere großformatig die im achtzehnten Jahrhundert ergänzte Statuenstütze in Gestalt eines Adlers. Als einzige Maßangabe bietet der neue Katalog die Höhe von 2,13 Metern. Man muss den alten Katalog von Ashmole konsultieren, um zu erfahren, dass sich das Maß auf die Höhe der Statue ohne die Plinthe bezieht. Weitere Binnenmaße findet man nur bei Adolf Furtwängler (Ueber Statuenkopieen im Alterthum [München 1896] 27 Anm. 1). Furtwängler und Ashmole bilden die Statue auch in einer richtigen Frontalansicht ab. Bei der Beschreibung des Erhaltungszustandes wird die ergänzte Nasenspitze übersehen, und es wird vernachlässigt, dass die Statue aus der Antike offensichtlich in einem umgearbeiteten und unfertigen Zustand erhalten ist, wie der Rezensent es aus der Autopsie der Statue weiß. Dies erweisen die zahlreichen Messpunkte des Kopierverfahrens, die Werkspuren auf der marmornen Oberfläche und der unbearbeitete Marmorsteg zwischen den Haaren und dem Gesicht und an der linken Halsseite. Das Haar muss ursprünglich etwas voller ins Gesicht und auf die Schultern gefallen sein.

Die Bibliographie lässt keine Differenzierung erkennen zwischen ausführlicheren Besprechungen der Statue, allgemeinen Bemerkungen zum Statuentypus, einfachen Nennungen in der jetzigen Sammlung oder in der Sammlung d'Este. Die Angaben sind unvollständig und fehlerhaft. Als Beispiel seien die letzten elf Literaturangaben aus dem Katalog der Korrektur gegenübergestellt: Statt »Donnay 1959, 13–15, 17« lies »Donnay 1959, 14«. – »Charbonneau 1963«: Die Statue ist in dem Aufsatz nicht genannt. – »Lightbown 1964, 170«: Angaben zur Slg. d'Este. – Statt »Andren 1965, 70« lies »Andrén 1965, 79« (in der Bibliographie S. 188 ist ein falscher Aufsatz zitiert). – Statt »Arnold 1969, 631« lies »Arnold 1969, 631 mit Anm. 782«. – »Boucher 1976, 68–69«: Die Statue ist in dem Aufsatz nicht genannt. – »Himmelmann 1977, 175«:

Die Statue ist nur als Teil der Ausstellung genannt. – Statt »Menzel 1984, 107–110« lies »Donnay 1984, 107–110«. – Statt »LIMC 8, s. v. Zeus 339 no. 195 pl.« lies »LIMC 8, s. v. Zeus 339 no. 195a pl. 227.« – Statt »LIMC 8, s. v. Zeus/Jupiter 432–33 no. 117b pl. 278« lies »LIMC 8, s. v. Zeus/Iuppiter 432–33 no. 117c«, also ohne Abbildung.

Einige Literaturangaben zur Statue seien hier ergänzend genannt: L. Beschi, *I Bronzetti Romani di Montorio Veronese* (Venedig 1962) 71–77 Abb. 24; J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli* (Frankfurt 1983) 193 f. Kat. V 2; F. Carinci, *Catalogo della Galleria Colonna in Roma. Sculture* (Rom 1990) 214–216 zu Nr. 116; A. Klöckner, *Poseidon und Neptun* (Saarbrücken 1997) 108–131; 252 f. Nr. IS 4 Abb. 43; A. Post, *Römische Hüftmantelstatuen* (Münster 2004) 101.

Der Katalogtext setzt ein mit der Beschreibung des kontrapostischen Aufbaus der Figur, der sie in die Tradition der Statuen des Polyklet stellt. Obwohl im Text nicht ausdrücklich erwähnt wird, dass die Statue eine römische Kopie nach einem verlorenen griechischen Vorbild sein könnte, wird die ältere Literatur mit Zuweisungen des Vorbilds an Kleon von Sikyon (Dorothea Arnold) oder Leochares (Guy Donnay) – also an Bildhauer des vierten vorchristlichen Jahrhunderts – referiert und eine Verbindung zur Statue des aus der augusteischen Münzprägung bekannten Jupiter Tonans in Rom in Erwägung gezogen. Ein Hinweis auf die Quellentexte und Kommentare in »Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen« (Berlin 2014) wäre hier hilfreich gewesen. Eine Analyse des Kopftypus der Statue, bei der die von Furtwängler beobachtete Verwandtschaft zum »Asklepios Blacas« in London nicht berücksichtigt ist, führt die Autorin zu der unvermittelten Schlussfolgerung, dass der Kopftypus »post-Alexander the Great« und damit die Statue »a Roman creation« sein müsse (S. 73). Argumente gegen eine Datierung des möglichen griechischen Vorbildes in das vierte vorchristliche Jahrhundert und für die Beurteilung der Statue als römische Schöpfung welcher Zeit auch immer werden nicht angeführt.

Schließlich geht die Autorin auf die nachantike Ergänzung der Statue mit Baumstamm und Adler ein und auf die Frage, ob diese bereits im sechzehnten Jahrhundert entstanden sein kann. Tatsächlich ist diese Form einer Statuenstütze mehrfach antik überliefert (Fr. Muthmann, *Statuenstützen* [Heidelberg 1951] 52–55) und dürfte beim Zeus Ince als Kopie und dem Stil nach erst im achtzehnten Jahrhundert im Umkreis von Bartolomeo Cavaceppi entstanden sein.

Bei einer gründlicheren bibliographischen Recherche und Einblick in die jüngere Literatur

wäre der Autorin jedoch nicht verborgen geblieben, dass die Ergänzung der Statue mit dem Adler nicht über jeden Zweifel erhaben ist. Die Statue könnte einen Dreizack in der Linken und einen Delphin in der Rechten gehalten haben, wie sie bei der in vieler Hinsicht eng verwandten Poseidonstatue aus Sagalassos in Burdur (S. Mägele / J. Richard / M. Walkens, *Istanbuler Mitt.* 57, 2007, 483 f. Nr. 3 Abb. 8) erhalten sind. Ob diese beiden Statuen sogar in einem Replikenverhältnis zueinander stehen, ließe sich nur durch Binnenmaße oder den Vergleich der Pubes verifizieren. Die Statue Ince könnte somit in der Kombination eines in hochklassischer Tradition stehenden Körpertypus des vierten Jahrhunderts mit einem späthellenistischen Kopftypus als klassizistische Schöpfung vielleicht des ersten vorchristlichen Jahrhunderts und durch den umgearbeiteten, unfertigen und seit dem sechzehnten Jahrhundert mehrfach ergänzten Zustand ein kunsthistorisches Musterbeispiel für viele Forschungskomplexe sein, wenn sie denn dementsprechend publiziert wäre.

Diese Vorlage der Idealplastik aus der Sammlung Ince Blundell animiert in keiner Weise zu weiteren Forschungen. Dennoch sollen einige Beobachtungen, die aus der Lektüre und aus eigener Kenntnis der Skulpturen erwachsen sind, mitgeteilt werden:

Zu Katalog 2: Die Zeichnung mit den ergänzten Partien der Statue ist fälschlich Katalog 1 zugeordnet und findet sich auf S. 28 Abb. 11. Die Statue ist an Apoptygma, Gürtel und Ägis nach antik erheblich überarbeitet, so dass der typologische Eindruck erheblich verfälscht wird. Bereits Pavlina Karanastassis (*Mitt. DAI Athen* 102, 1987, 375 f.) bringt die Statue mit einer in Athen (Agora-Mus. S 654) und in Palmyra überlieferten Athena mit Schrägägis des späten fünften Jahrhunderts in Verbindung. Der nicht zugehörige Kopf ist eine Replik des Typus Giustiniani. Hier hätte eine Besprechung der interessanten Umbildung dieses Typus in der Sammlung Ince Blundell (J. Fejfer / E. Southworth, *The Ince Blundell Collection of Classical Sculpture I 1. The Female Portraits* [London 1991] Nr. 9) erfolgen können. Die Statue ist wegen des nicht zugehörigen Kopfes in den Porträtband aufgenommen, dort aber nicht behandelt worden.

Zu Katalog 3: Gute Abbildungen der Statue von allen vier Seiten sind publiziert bei I. Altripp, *Athenastatuen der Spätklassik und des Hellenismus* (Köln 2010) 307 f. Nr. Vz II 2 Taf. 40; 41, 1.

Zu Katalog 6: Zur Statue und dem Motiv siehe St. Oehmke, *Das Weib im Manne. Hermaphroditos in der griechisch-römischen Antike* (Berlin 2004) 138–140 Nr. 144.

Zu Katalog 8: Bei Beachtung des typologischen Zusammenhangs mit der Aphrodite Typus

Tiepolo (LIMC II [1984] 41 f. s. v. Aphrodite Tiepolo; A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses* [Mainz 2004] 226) wären der Autorin die neuzeitlichen Veränderungen an der linken Körperseite und Armpartie nicht entgangen. Die Figur hatte wohl ursprünglich die linke Hand in die Hüfte eingestützt.

Zu Katalog 14: Die bisher als Unikat anzusehende Statue bedarf einer genauen Untersuchung des antiken Bestandes. Mir scheint möglich, dass die Statue ursprünglich Apollon darstelle; man vergleiche den Apollon Kareios in Hierapolis (G. Bejor, *Hierapolis. Scavi e Ricerche III. Le Statue* [Rom 1991] 8–10 Nr. 3 Taf. 5) und ein Relief im Kapitولينischen Museum (LIMC II [1984] Apollon/Apollo Nr. 477).

Zu Katalog 15: Die Statue ist durch ihre Tracht mit dem Peplos sowie einem Mantel, der über den Kopf gezogen ist und den ganzen Oberkörper bedeckt, typologisch eng verwandt den Darstellungen der Braut bei der *Dextrarum iunctio* auf den römischen Ehepaarsarkophagen (C. Reinsberg, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 3. Vita Romana, Die antiken Sarkophagreliefs I 3* [Berlin 2006] 75–85). Das Standbild trug wohl ein Porträt und gehört damit nicht in diesen Band der Idealskulpturen.

Zu Katalog 20: Typologische Einordnung der Statue bei A. Filges, *Standbilder jugendlicher Göttinnen* (Köln 1997) 100 f. 231; 276 Nr. 165.

Zu Katalog 32: Die Asklepiosstatue gehört zu einem hellenistischen Typus mit tief geführtem Mantelbausch, großem dreieckförmigen Mantelüberschlag und linkem Spielbein, den Peter Kranz (*Pergameus Deus* [Möhnesee 2004] 88–97) unter der Bezeichnung Grundtypus III (= Paris, Louvre Ma 683) zusammengefasst hat.

Zu Katalog 45: Der sehr interessante Kolossalkopf eines Wassergottes, wie die gezackten Algenblätter unterhalb der Wangen anzeigen, dürfte Triton darstellen, der in der hellenistisch wirkenden Gesichts- und Haargestaltung bemerkenswert den Protomen der Clipei von der Attika der Portiken des Augustusforums ähnelt (s. V. Goldbeck, *Fora augusta* [Regensburg 2015] 28–33 Abb. 211–224).

Zu Katalog 49: Dieses Hauptwerk der Sammlung (so Furtwängler) hat die Autorin völlig unzureichend abgehandelt. Bereits Furtwängler verbindet den Torso mit der Plastik des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Sascha Kansteiner (*Arch. Anz.* 2017, H. 2, 77–98) erkennt jetzt in der Statue eine Umbildung des Hermes Typus Richelieu, wodurch es wahrscheinlich wird, dass die antiken Füße mit der Plinthe zum Torso gehören. Auch der möglicherweise nicht zugehörige Kopf ist nach Ausweis der Schläfenlocken eine Umbildung desselben Typus.

Zu Katalog 55: Die Kopfreplik des Dresdner Knaben, die die Autorin als »Polyclitanising« bezeichnet, ist von Kansteiner (Pseudoantike Skulptur II [Berlin 2017] 89 f. App. 6) als nachantike Arbeit aus der Werkstatt Cavaceppis entlarvt.

Zu Katalog 63: Eng verwandt ist der Kopf, der der Statue eines Silen in den Vatikanischen Museen, Braccio Nuovo Inv. 2280 aufsitzt (W. Amelung, Skulpturen des Vatikanischen Museums I [Berlin 1903] 42 Nr. 28 Taf. 5), der seinerseits eine Replik des Silen in Petworth House darstellt (J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House [Mainz 2000] 103–105 Nr. 27).

Zu Katalog 86: Zweifel am antiken Ursprung dieser Athenastatue mit einer der Großplastik fremden ponchoförmigen Ägis äußert zu Recht Wolfgang Schürmann (Typologie und Bedeutung der stadtrömischen Minerva-Kultbilder [Rom 1985] 44 f.).

Zu Katalog 94: Zum Typus und dessen Einordnung siehe J. Raeder, Die antiken Skulpturen in Petworth House (Mainz 2000) 105–107 Nr. 28.

Der hier vorliegende Katalog wird der Bedeutung der Sammlung Ince Blundell in keiner Weise gerecht – weder ihrer archäologisch-kunsthistorischen noch ihrer rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung. Das Buch fällt hinter die drei zuvor publizierten Bände der Sammlung durch Jane Fejfer und Glenys Davies zurück und stellt sogar gegenüber dem von Bernard Ashmole im Jahre 1929 vorgelegten Katalog einen Rückschritt dar. Hinsichtlich der fotografischen Dokumentation vieler Skulpturen ist man weiterhin auf den alten Katalog angewiesen. Auch wegen der unerklärten Nichtberücksichtigung zahlreicher Idealskulpturen der Sammlung Ince Blundell (es fehlen die Katalognummern bei Ashmole 35, 81, 83h, 102, 111, 142, 145a, 145b, 146, 163, 184, 185, 203, 207 und 209), die nach der Auflistung im ersten Band der Katalogreihe (S. 52–67) in Liverpool sein müssten, bleibt der Katalog von 1929 eine unersetzliche Grundlage.