

Peter Stewart, **A Catalogue of the Sculpture Collection at Wilton House**. With new photography by Guido Petruccioli. Verlag Archaeopress, Oxford 2020. 421 Seiten mit 14 Farbabbildungen und 154 Farbtafeln.

Die Sammlung antiker und nachantiker Skulpturen in Wilton House (Wiltshire, England) hat durch ihre Zusammensetzung mit einem großen Anteil pseudoantiker Werke, durch deren Herkunft vor allem aus älteren französischen Sammlungen und die Eigenheit des Besitzers, jeder Statue oder Büste inschriftlich einen prominenten Namen der Antike beizufügen, einen ganz eigenen Charakter in der Reihe großer Skulpturensammlungen der englischen Schlösser wie Chatsworth, Holkham Hall, Castle Howard oder Petworth House. Während kritische und gebildete Zeitgenossen die Sammlung durchaus als »heaps of rubbish« (Horace Walpole 1759) negativ beurteilten, gewinnt sie den heutigen Besucher durch ihre Aufstellung in einem lichthellen Kreuzgang des neunzehnten Jahrhunderts »in good Gothick taste«.

Die Publikation großer Sammlungsbestände ist eine zentrale Aufgabe von objektbezogenen Wissenschaften. Umfangreiche Katalogwerke, die in den letzten Jahren mit den Beständen antiker Skulpturen in Berlin, Dresden, Kopenhagen, München, Neapel, Rom und Saloniki erarbeitet worden sind, belegen, dass sich die Klassische Archäologie der Bedeutung dieser Grundlagenarbeit für darauf aufbauende Forschungen noch

bewusst ist. In diesen Katalogen hat sich ein gewisser Standard für die Darstellung in Bild und Text herausgebildet, der die Dokumentation des Befundes und der Herkunft, die Darstellung der wissenschaftlichen Rezeption, die Beschreibung der künstlerischen Form und Einordnung des Werkes in den historischen Kontext seiner Entstehungszeit aufgrund der Autopsie durch den Bearbeiter im Textteil vorsieht und eine möglichst objektive Präsentation der Werke im Bildteil, um weitere formale Vergleiche zu ermöglichen.

Um es vorwegzunehmen: Der hier vorliegende Katalog der Skulpturen in Wilton House erreicht diesen Standard nicht.

Der Katalog behandelt, anders als es der Titel verspricht, die Skulpturen der Sammlung von Thomas Herbert, 8th Earl of Pembroke (1656–1733). Später erworbene Skulpturen, für die Wilton House durchaus gerühmt wird, wie die Shakespeare-Statue von Peter Scheemaker, die frühe Kopie der Reiterstatue des Marc Aurel, weitere pseudoantike Marmorstatuen (Kopien des Apoll im Belvedere, Venus Medici) oder barocke Werke von Louis François Roubiliac, fehlen in diesem Band.

Der erste Teil des Kataloges (Introduction S. 1–44) ist der Person von Thomas Herbert und der Geschichte der Sammlung gewidmet, wobei das größere Augenmerk auf der Frage nach der Herkunft der Skulpturen liegt. Hier kann der Autor mit der alten Überlieferung aufräumen, dass der Grundstock der Sammlung durch die Erwerbung von Plastiken aus der Sammlung des Earl of Arundel im siebzehnten Jahrhundert gelegt worden sei, wie es Adolf Michaelis (*Ancient Marbles in Great Britain* [Cambridge 1882] 36; 666) und ihm folgend Jens-Arne Dickmann (»Lord Pembroke's design to form a School of Sculpture«). Erwerb, Aufstellung und Funktion von Antiken in Wilton House während des 17. und 18. Jhs. In: D. Boschung / H. von Hesberg [Hrsg.] *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert* [Mainz 2000] 115–129) noch annehmen. Es gibt keine Belege dafür und es gibt keinen Hinweis auf Antikenbesitz in Wilton House vor etwa 1715. Zwischen 1718 und 1720 erwarb Thomas Herbert den größten Teil der Sammlung des Kardinals Jules Mazarin (1602–1661) in Paris und wurde mit einem Schlag zu einem der größten Skulpturenbesitzer in England. Später kamen Erwerbungen aus der Sammlung von Nicolas-Joseph Foucault (Paris) und von Giuseppe Valletta (Neapel) hinzu.

Mit weniger Intensität verfolgt Stewart die Aufstellung der Skulpturen innerhalb des Hauses (S. 33–37). Fehlende Grundrisse von Haus und Räumen sind ebenso bezeichnend für das Desinteresse wie die im Text vollständig unkommentierte Abbildung (Abb. 7) einer Zeichnung von George Virtue (ca. 1740), die den Cube Room mit seiner Skulpturenausstattung zeigt. Hierüber wird man besser informiert durch die Aufsätze von Malcom Baker (»For Pembroke Statues, Dirty Gods and Coins«. *The collection, display, and uses of sculpture at Wilton House*. In: N. Penny / E. D. Schmidt [Hrsg.], *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Symposium Washington [Washington 2008] 379–398) und

Jens-Arne Dickmann (a. a. O.) sowie durch die neue Publikation von John Martin Robinson (Wilton House. *The Art, Architecture and Interiors of One of Britain's Great Stately Homes* [New York 2021]), die den Versuch unternehmen, die Verteilung der Skulpturen in den repräsentativen Räumen des Hauses vor ihrer Aufstellung im Kreuzgang zu ermitteln und eine Erklärung für das manische Name-Dropping des Earl zu finden.

Während andere Teile des Kunstbesitzes der Pembroke-Familie bereits im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert veräußert wurden (Münzen, Bücher, Waffen, Gemälde), kamen Skulpturen erst in den sechziger Jahren bei Christie's London unter den Hammer. 197 Skulpturen aus der Sammlung des 8th Earl of Pembroke befinden sich nicht mehr in Wilton House, sind verkauft worden bzw. gelten als verschollen. Der Autor erfasst diese in einem Appendix 1 (S. 401–409) lediglich mit einer knappen Literaturangabe und Nennung des jetzigen Aufbewahrungsortes, soweit er bekannt ist. Um einen vollständigen Eindruck von dem Umfang der ursprünglichen Sammlung zu erhalten, hätte ich mir gewünscht, dass diese Skulpturen mit einer Abbildung von durchaus vorhandenen Zeichnungen (siehe z. B. die 74 Tafeln von Cary Creed) oder mit Fotos aus dem Kunsthandel beziehungsweise aus den Händen der jetzigen Besitzer dokumentiert worden wären. Eine Konkordanz zum Werk von Adolf Michaelis und ein ausführlicher Index beschließen den Katalog.

Der auf 195 Seiten folgende Katalog erfasst 152 Skulpturen (S. 48–243), gegliedert nach Statuen und Hermen, Büsten und Köpfen sowie Reliefs und Architekturelementen, von denen 89 Skulpturen nach Auffassung des Verfassers antik und mit einem Asterisken gekennzeichnet sind. Die Anordnung richtet sich überraschend nach einem ungedruckten Manuskript von 1731/32 mit dem Titel »A copy of the Book of Antiquities at Wilton House«, das in der British Library liegt (Ms. Stowe 1018). Dieser frühesten Objektkatalogisierung aus der Zeit des 8th Earl folgend, stehen in dem neuen Katalog aus dem Jahr 2020 nun antike Werke neben gefälschten, pseudoantike neben barocken Skulpturen und dazwischen Statuen, die der Engländer als »garden ornament« bezeichnen würde. Der unbekannte Verfasser des Manuskripts katalogisierte die Skulpturen auch nicht in der Reihenfolge ihres alten Aufstellungsortes; zur Ermittlung der Anordnung wären andere, spätere Kataloge hilfreich gewesen. Der Sinn der Verwendung dieses alten Manuskripts als Grundlage einer Arbeit, die nach dreihundert Jahren historisch-archäologischer Forschung verfasst wird, erschließt sich nicht. Die Folge ist langes, zeitraubendes, enervierendes Suchen und Blättern nach einer bestimmten Skulptur.

Die Katalogtexte enthalten Angaben zum gegenwärtigen Standort, zu Maßen und Herkunft, Erhaltungszustand und Literatur. Dabei ist es erstaunlich, dass die Maße von fünfzig Skulpturen aus älteren Publikationen (Michaelis) übernommen worden sind (gekennzeichnet durch »†«). Stewart, der 2008 die Katalogarbeit aufgenommen hatte, rechtfertigt dies mit der Corona-Pandemie im Jahr 2020 (S. 44)!

Einige Beispiele aus dem Katalog sollen die Arbeitsweise des Verfassers charakterisieren. In der Sammlung des 8th Earl befinden sich nur wenige Skulpturen, die man als römische Kopien nach vorbildhaften griechischen Schöpfungen der Klassik oder des Hellenismus identifizieren kann (Kat. 5, 8, 9, 10, 12, 27, 31, 43, 47 und 107). Eine der prominenten Skulpturen der Sammlung ist eine kolossale Herakles-Statue (Kat. 8). Der Autor lässt den Leser zwar teilhaben an der Besichtigung der riesigen nackten Statue durch einen Cherokee-Häuptling (1762) und »Farmer George« (1794), führt aber an wissenschaftlichem Vergleichsmaterial zur historischen Einordnung der Statue den Herakles Farnese, eine Herakles-Statue in New York und die Herakles-Telephos-Gruppe im Louvre an, die abgesehen vom Löwenfell nichts oder nur sehr wenig mit der Statue in Wilton House gemeinsam haben. Vielmehr offenbart sich hier die weitgehende Unkenntnis der wissenschaftlichen Diskussion um den Statuentypus und ein den gesamten Katalog bestimmender Verzicht, mit der bewährten Methode der Kopienkritik dem Typus in Fragen der Chronologie und der Ikonographie näherzukommen. So ist dem Verfasser entgangen, dass es von der Statue drei maß- und stilgleiche Repliken gibt, die auf ein gemeinsames hellenistisches Vorbild rückschließen lassen, wie Sascha Kansteiner bereits im Jahr 2000 erkannt hat (S. Kansteiner, Herakles. Die Darstellungen in der Großplastik der Antike [Köln 2000] 32–36). Die Statue, die aus der Sammlung Mazarin nach Wilton House gelangte, ist ein Pasticcio aus etwa zwanzig antiken und ergänzten Teilen. Man hätte sich die Diskussion der Frage gewünscht, nach welchem Vorbild wohl der Ergänzter des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts diese Statue so typusgerecht vervollständigen konnte.

Unter Katalog 31 führt Stewart die unterlebensgroße Statue einer Peplosträgerin unter der Benennung »Euterpe« auf – eine Namensgebung aus den Sammlungsinventaren des achtzehnten Jahrhunderts. Auch in dem kurzen, nur zwanzig Zeilen einer Spalte langen Katalogtext, die keine neue Deutung der Statue anbietet, sieht sich der Autor nicht veranlasst, dem mit fünfzehn Kopien und Umbildungen sicher auf ein *Opus nobile* der spätklassischen Zeit zurückgehenden Statuentypus argumentativ auf den Grund zu gehen. Mit dem kurzen Referat einer älteren Stellungnahme von Olga Palagia und von deren fehlerhafter Replikenliste wird man dem Werk sicher nicht gerecht. Und was ist mit »the classifying bodytype probably has its origins in late Classical Greek sculpture of the fourth century BC.« (S. 88) eigentlich als Einordnung gemeint? Lucia Guerrini (Statua di »Nemesi« da Gortina, *Annuario della Scuola archeologica di Atene* 62, 1984, 113–139) hat dem Typus eine ausführliche Abhandlung gewidmet. Andreas Linfert hat zuletzt den Typus mit allen seinen Repliken in einer Besprechung der Statue in Château-Gontier zusammengestellt (Die antiken Skulpturen des Mus. Mun. von Château-Gontier [Mainz 1992] 11–13 Nr. 2; Replikenliste 12 Anm. 3 [zu streichen sind Nr. 10 und 13]). Eine Durchsicht der Repliken ergibt vier gleichartige

Wiederholungen der Statue eines etwa 115 Zentimeter großen Mädchens, das in Chiton und ungegürteten Peplos gekleidet ist. Mit der linken Hand greift sie in den Rand des Apoptygma und hebt den Zipfel bis auf Brusthöhe an, so dass das Tuch einen schmalen Bausch vor der linken Körperseite bildet. Das Motiv führte frühere Bearbeiter zur Deutung als Nemesis, für die die apotropäische Gebärde des »Spuckens in den Kolpos« literarisch und bildlich überliefert ist (LIMC VI 735 s. v. Nemesis; M. Tradler, Die Ikonographie der Nemesis [Diss. Mainz 1998] 14–16). Eine andere Deutung, die in den Bereich des Frauengemachs führen würde, wäre ebenfalls denkbar. Elf weitere Wiederholungen bereichern den Typus durch Attribute (Früchte, Krug, Aigis) und fänden als Muse-, Athena-, Horen- oder Nymphenstatuen zum Teil in thermalen Kontexten Verwendung.

Eine Stil- und Formanalyse hat Inge Linfert-Reich vorgelegt (Muse- und Dichterinfiguren des 4. und frühen 3. Jhs. [Köln 1971] 105–116), die mit guten Argumenten zu einer Datierung der Originalschöpfung in das vierte vorchristliche Jahrhundert führt. Ich halte sie für etwas älter als die motivisch ähnliche Athena Typus Mattei und schlage eine Datierung in die Mitte des vierten Jahrhunderts in enger Verwandtschaft zur Peplophore Breuvery vor (Paris, Louvre Ma 2838; M. Hamiaux, Musée du Louvre. Les Sculptures Grecques I [Paris 1992] 272 Nr. 299).

Die dem Katalogtext auf Tafel 34 beigegebenen Abbildungen, die von einem viel zu niedrigen Standpunkt (vor Ort, offenbar aus der Hand) und aus einem für Vergleiche untauglichen Winkel aufgenommen wurden, sind nicht geeignet, die Bedeutung dieser originellen Schöpfung der Spätklassik ans Licht zu bringen. Der im Text als »may be ancient« angesprochene, nicht zugehörige Kopf ist auf den Fotos der nach oben und hinten fluchtenden Statue erst recht kaum zu erkennen beziehungsweise zu beurteilen. Eine Rückansicht der Statue wäre in der Datenbank Arachne 23014 verfügbar gewesen.

Der Verzicht auf argumentative Begründungszusammenhänge hinsichtlich der Klassifizierung und Datierung der Skulpturen kennzeichnet die meisten Texte. Besonders misslich ist dies bei den Skulpturen, an deren Authentizität der Verfasser entgegen der bisherigen Forschungsmeinung zweifelt und die er pauschal für Schöpfungen des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts hält (Kat. 22, 50, 57, 59, 62, 91, 109 und 125).

Unter Katalog 91 diskutiert Stewart einen idealen Jünglingskopf, der zu einem von insgesamt sieben Repliken überlieferten Kopftypus (Ince–Riccardi) gehört, wie der Autor erkennt (zuletzt zusammengestellt in S. Kansteiner, Pseudoantike Skulptur II [Berlin 2017] 36–38). In Verkennung der Tatsache, dass diese in Maßstab, Proportionen, Motiv- und Stilformen weitgehend übereinstimmenden Köpfe eines Jünglings mit athletischer Kurzhaarfrisur einen statuarischen Typus bilden, der zwingend auf eine durch Punktierverfahren mechanisch kopierte Originalschöpfung zurückzuführen ist, bewegt sich der Text von ersten Erwägungen einer Nähe des Kopftypus

zu Werken des Myron und des späten Polyklet hin zu der Vorstellung von verschiedenen Entwürfen im Sinne von »Roman patron's somewhat eclectic taste for the styles of the Greek past« (S. 153). Der Verfasser erkennt also nicht die vom Zeitstil geprägte Verschiedenartigkeit römischer Kopien in ihrer Ausformung bei gleichbleibender typologischer Übereinstimmung (siehe dazu die Gegenüberstellung von Repliken bei P. Zanker, Klassizistische Statuen [Mainz 1974] Taf. 7, 12, 24, 44, 60, 69 und 71). Letztendlich stellt Stewart den Kopf in Wilton House der Replik in Berlin Sk 472 an die Seite, den Kansteiner (a. a. O. 36f. Taf. 16 a; 17 a) als Werk des siebzehnten Jahrhunderts erkennt. Da sich beide Köpfe im siebzehnten Jahrhundert in der Sammlung Polignac beziehungsweise in der Sammlung Mazarin in Paris befunden hätten (für diese Herkunftsangaben gibt es allerdings keine Belege in den Inventaren) und die separat gearbeiteten Hinterköpfe an beiden Werken für dieselbe Werkstatt sprächen (auch die Replik im Pal. Spada weist diese technische Besonderheit auf), spricht sich der Autor für eine Entstehung des Kopfes in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts aus. Plausibel begründet ist dieses Urteil damit nicht, zumal zu prüfen wäre, nach welchem Vorbild denn beide Köpfe im siebzehnten Jahrhundert hätten angefertigt werden können. Aus eigener Anschauung weiß ich zu berichten, dass der Kopf in Wilton House hinter dem linken Ohr Sinterauflagen trägt, die eine nachantike Entstehung ausschließen dürften.

Die Maßangaben zu Katalog 91 (H. der Büste, Gesichtslänge) entnimmt der Verfasser der älteren Literatur (allerdings hat Arachne 23018 als Gesamthöhe 81 Zentimeter!). Die Kopfhöhe von 23,5 Zentimeter, die für einen Replikenvergleich nicht unwichtig wäre, hätte er der zitierten Arbeit von Kansteiner (a. a. O. 36 Anm. 202) entnehmen können. Die Fotos des Kopfes auf Tafel 90 sind dermaßen konturlos, dass damit eine Zuweisung an den Typus beziehungsweise eine Überprüfung der Authentizität allerdings kaum möglich wäre.

Nicht weniger als bei diesem Idealkopf sind auch bei anderen Skulpturen, die Stewart aus der antiken Kunstgeschichte ausschließt, Zweifel an seinem Urteil angebracht. So existiert zu dem antoninischen Männerbildnis (sogennannter Hannibal) Katalog 59 eine große Anzahl von sicher nachantiken, in den Umkreis des François Girardon führenden Repliken in Rom (Engelsburg), Saskatoon (University Mus.) und im Kunsthandel (Sotheby's London, Auktion 3. Dez. 2019, Lot 98; Sotheby's London, Auktion 9. Juli 2008, Lot 155), hinzu kommt eine antike Replik in Florenz, Palazzo Rinuccini (G. Capecchi u. a., Palazzo Peruzzi – Palazzo Rinuccini [Rom 1980] 86 Nr. 56 Taf. 21, 2). Das Verhältnis der Repliken zueinander und die Frage der Authentizität des Bildnisses in Wilton House hätte hier fruchtbar diskutiert werden können. Dies gilt auch für weitere Skulpturen wie Katalog 19, 49, 53, 66, 68 und 89, deren neuzeitlicher Ursprung zwar wahrscheinlich ist, deren Rezeptionsgeschichte jedoch durch das Vorhandensein weiterer Repliken von Interesse wäre. Zum Büstenbildnis Katalog 55 nennt jetzt Klaus Fittschen (Privatporträts

mit Repliken [Wiesbaden 2021] 221 Kat. B 4 Taf. 142) sechs weitere Repliken.

Den schönen Mädchenkopf Kat. Nr. 57 datiert der Autor wegen der »broad drill channels« (S. 117) in das »seventeenth century or possibly somewhat earlier«. Ganz gleichartig sind freilich die welligen Haarsträhnen bei dem Diana-Akrolith aus dem Heiligtum am Nemi-see in Kopenhagen voneinander getrennt (Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1517, siehe M. Moltesen / M. Nielsen, Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Etruria and Central Italy [Kopenhagen 1996] 205–207 Nr. 90). Ohnehin ist der Kopf mit seinem Nackenschopf aus Korkenzieherlocken, der an die Haarsträhnen nubischer Athletenköpfe erinnert (siehe F. Rausa in: S. Kansteiner [Hrsg.], Pseudoantike Skulptur I [Berlin 2016] 51–60 Taf. 20; 21), ein Unikat. Nach welchem Vorbild hätte der Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts sein Werk nachbilden können? Auch der Erhaltungszustand mit der polierten Vorderseite und der unberührten Rückseite, die Sinter- und Verwitterungsspuren aufweist, spricht für eine antike Entstehung des Mädchenkopfes, das ich in den späten Hellenismus des zweiten oder ersten vorchristlichen Jahrhunderts datiere.

Pseudoantike Skulpturen, das heißt nachantike Werke, die ein antikes Vorbild möglichst getreu wiedergeben, sind zahlreich in der Sammlung des 8th Earl of Pembroke vertreten. Besonders bei den qualitativollen Skulpturen würde man eine genaue Bestimmung des kopierten Vorbildes und eine knappe Darstellung der neuzeitlichen Rezeptionsgeschichte des Vorbildes erwarten. So bestimmt der Verfasser das Bildnis auf der durch ihre Qualität sowie ausgefallene Drapierung und Ornamentierung bemerkenswerte Büste des sogenannten Metellus Katalog 70 völlig richtig als Kopie des keineswegs sicher als Agrippa Postumus bekannten antiken Bildnisses in Rom (Musei Capitolini Inv. 422, siehe Fittschen/Zanker, Katalog a. a. O. I [Mainz 1985] 25 f. Nr. 21 Taf. 21–23). Damit ist jedoch nur allgemein der Bildnistypus angegeben. Die Vorlage für den Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts war vielmehr der berühmte »Caligula Ludovisi«, heute in den Florentiner Uffizien, dessen umfangreiche Rezeptionsgeschichte Fittschen in aller Ausführlichkeit darstellt (Die Bildnisgalerie in Herrenhausen bei Hannover [Göttingen 2006] 162–174 Taf. 40–45). Zudem existiert zur Bildnisbüste in Wilton House eine Replik, die seit 2017 im Pariser Kunsthandel kursiert (zuletzt Christie's Paris, Auktion 15. Sept. 2020, Lot 125). Die Büste im Kunsthandel scheint in den Umkreis des Bildhauers François Girardon zu gehören (man vergleiche die von diesem geschaffene Büste Alexanders des Großen in Versailles, siehe S. Hoog, Mus. Nat. du Chateau de Versailles. Les Sculptures I. Le Musée [Paris 1993] 32 Nr. 16), aus dessen Sammlung Earl of Pembroke einige Skulpturen erwarb (siehe S. 13). Die von Stewart erwogene Zuweisung der Büste des »Metellus« in Wilton House an die Sammlung Mazarin muss daher erneut diskutiert werden.

Die vielfach wie aus dem Handgelenk hingeworfenen Datierungen in das sechzehnte oder siebzehnte Jahrhun-

dert basieren allgemein »on grounds of style, technique and condition«, wobei unter »condition« der Autor »the very good modern state of the stone« (S. 110) versteht und unter »technique« immer wieder »the broad drill channels«. An keiner Stelle werden diese Kriterien anhand genuin barocker Skulpturen untermauert, von denen es ja einige in Wilton House gibt. Durch die Benennung eines antiken Vorbildes ließe sich eine nachantike Kopie zweifelsfrei identifizieren. Doch gibt der Verfasser bei etwa vierzig pseudoantiken Skulpturen nur in fünf Texten solch ein Vorbild an. In der Regel bleibt es bei Aussagen wie »loose parallel«, »closely resembles«, »broad resemblance« oder »loose imitation«.

Der Katalog der Skulpturen in der Sammlung des 8th Earl of Pembroke von Peter Stewart ist ein Produkt des aktuellen wissenschaftlichen Zeitgeistes, der den wissenschaftlichen Diskurs zugunsten einer gefälligen Form von präsentabler Wissenschaftskommunikation ersetzt. Über weite Strecken vermisst man in den Texten eindeutige, mit Argumenten unterfütterte Stellungnahmen und tiefergehende Analysen. Gemeinplätze und pauschale Bestimmungen ersetzen den Diskurs einer langen Reihe von wissenschaftlichen Interpretationen, deren Modifikation und Korrektur, der zwischen der archäologischen Wissenschaft und den Artefakten fortwährend geführt wird. Glattgebügelt sind in den Texten die wissenschaftlichen Kontroversen und übergegangen wurde das sich entwickelnde Vor-Wissen, das zur Geschichte eines jeden Denkmals gehört.

So verwundert es nicht, dass aus der fotografischen Dokumentation derselbe Geist von Unbestimmtheit und Beliebigkeit spricht. Der Bildteil, den der Fotograf Guido Petruccioli verantwortet, ist das größte Ärgernis dieser Publikation. Die durchweg farbigen Abbildungen der Skulpturen sind ohne künstliche Ausleuchtung, die die plastische Wirkung des Bildwerkes durch Licht und Schatten hätte hervorheben können, und ohne weitere Hilfsmittel (Hebebühne, Leiter) hergestellt worden. Sie geben kaum etwas anderes wieder als die Atmosphäre im Kreuzgang von Wilton House. Fragen von Brennweitenwahl, Augpunkt und Distanzpunkt sowie Aufnahme-winkel, die für die wissenschaftliche Aussagekraft einer Fotografie von Bedeutung sind, blieben offensichtlich unberücksichtigt. Details wie Inschriften auf den Büsten, Brüche und Ergänzungsschnitte scheinen bei der fotografischen Arbeit bedeutungslos gewesen zu sein. Völlig konturlos und ohne Wert sind die Fotografien auf den Tafeln 14 a, 29, 33 b–d, 35c–d, 37, 40, 41, 46, 47 c–d, 52, 55 d, 56 d, 58 c–d, 61 a, 62, 66, 67, 68 d, 69 b–d, 70 b–d, 72, 76, 77, 78d, 80 c–d, 90, 98 b–d, 99 c–d, 101, 105 a. c. d, 110, 111, 112, 113, 128 und 144. Unschärf oder durch den gerasterten Druck unschärf wirkend sind die Fotografien auf den Tafeln 1, 15 b, 17 c–e, 19 c–d, 24 a–c, 28 b, 32 a, 33, 47 b–d, 56 a. c. d, 60 b, 61 c, 62, 73, 87, 88, 99 b–d, 122 a. c, 149 b und 150 b. Durch die Wahl von farbigen Abbildungen, die jede Verschmutzung, Verfärbung und Korrosion des Marmors überbetonen, durch die reine Verwendung des Tageslichtes am jeweiligen Standort der Skulpturen und durch den Verzicht auf einen einheitlich-

chen Hintergrund ist die wissenschaftliche Vergleichbarkeit mit Fotografien von Skulpturen anderer Sammlungen, auf die die archäologische Forschung angewiesen ist, ausgesprochen vermindert. Man vergleiche dagegen die hohe Qualität der von Gisela Geng 1989 in Wilton House für das Forschungsarchiv Antike Plastik Köln von denselben Skulpturen hergestellten Fotografien, die dem erreichten wissenschaftlichen Standard in der Fototechnik entsprechen. Diese sind über die Datenbank Arachne für jeden Forscher, der sich mit den Objekten in Wilton House wirklich befassen möchte, jederzeit verfügbar und seien empfohlen.

Kiel

Joachim Raeder