

REZENSIONEN

JOHN RUPERT MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum* Ludwig Burchard, Part XVI. Brüssel, Arcade 1972. 4 Bl., 278 S., 114 Abb. auf Taf. DM 108. -

Der „erstaunlichsten Festdekoration des 17. Jahrhunderts“ (J. Burckhardt), jenem Ensemble von Ehrenpforten und Schauwänden, das Rubens für den Einzug des spanischen Kardinal-Infanten Ferdinand 1635 in Antwerpen entwarf, gilt der neueste Band des CORPUS RUBENIANUM in der Bearbeitung von John Rupert Martin. Die Einzugsdekoration darf ohne Zweifel als eine der best dokumentierten Werkgruppen im Oeuvre von Rubens gelten. So veröffentlichte P. Génard zwischen 1869 – 1876 die stattliche Menge der fast vollzählig in Antwerpen bewahrten Protokolle, Ausschreibungen, Verträge und Rechnungen. Auf Grund dieses für die flämische Kunstproduktion im 17. Jahrh. bemerkenswerten Materials lassen sich genaue Zuschreibungen an die verschiedenen ausführenden Künstler und Handwerker, verlässliche Datierungen sowie Einblicke in konstruktive Besonderheiten gewinnen. Hinzu kommt die 1642 erschienene Beschreibung Casper Gevaerts, die sich innerhalb der üblichen Gattungen der Festschriften und Eulogien durch ein hohes Maß an Authentizität und Zuverlässigkeit in der Deutung auszeichnet. Nicht nur war der Verfasser neben Rubens der eigentliche Initiator des ikonographischen Programmes, er war auch als bester Freund des Malers in besonderer Weise ausgewiesen, dessen in den Nachstichen Th. van Thuldens illustrierte Konzeptionen dauerhaft niederzulegen. Gevaerts prächtiger Folioband POMPA INTROITUS FERDINANDI ist ein Glücksfall für den Ikonographen: in schier unerschöpflicher Gründlichkeit werden die einzelnen Motive der Festdekoration selbst bis zum geringsten Detail kommentiert und an Hand ausführlicher Zitierungen auf ihr Verhältnis zur Antike überprüft. Es hat sich somit ein den Blickwinkel des Humanistenkreises um Rubens widerspiegelndes Kompendium erhalten, von dessen ikonographischen Wert die Rubensforschung bisher erst sparsamen Gebrauch gemacht hat.

Angesichts dieses das Rubenssche Programm so lückenlos wiedergebenden Werkes, das durch Reprints (Unterschneidheim 1971 und New York 1971) nun allgemein verfügbar sein dürfte, stellt sich die Frage nach der Zweckmäßigkeit einer monographischen Behandlung der Antwerpener Einzugsdekoration innerhalb des CORPUS RUBENIANUM. Mit Bedauern muß festgestellt werden, daß auch in diesem vorliegenden dritten Band der angekündigte Grundsatz eines „catalogue raisonné“ überlagert wird von dem anspruchsvolleren Unternehmen einer zusammenhängenden Darstellung. Dem vordringlichen Desiderat der Forschung, der kritischen Sichtung des Rubens-Oeuvre, kommt zwar ein ausführlicher Katalog entgegen, doch werden etwa auch die nicht von Rubens entworfenen Schaubögen und die nicht von der Rubens-Werkstatt ausgeführten Gemälde besprochen, wie die ganze Anordnung des Bandes zwar auf Vollständigkeit in der Darstellung und bessere Lesbarkeit zielt, darüber aber die für eine Corpus-Einrichtung charakteristische Verwendbarkeit und Handlichkeit ein-

schränkt. Nach zwei einleitenden, die historische Situation klärenden Kapiteln wird der Leser an die Seite des in Antwerpen einziehenden Kardinal-Infanten versetzt, um durch die Straßen der Stadt der Reihe nach vor die einzelnen Dekorationen geführt zu werden, ein Verfahren, das schon Gevaerts und ihm folgend M. Roose angewandt hatten. Die in diesen Rundgang eingefügten Beschreibungen der Bögen und Schauwände erweisen sich als Varianten der Vorlagen Gevaerts, müssen es auch sein, da ohne sein Zeugnis wohl kaum eine restlose Aufschlüsselung der durch Allusionen vielschichtig angelegten Darstellungen möglich wäre. Allerdings ist dessen in humanistischer Tradition wurzelnder Beweisgang jeweils nur sehr verkürzt wiedergegeben; künftige ikonographische Diskussionen werden sich also auch weiterhin vordringlich auf die POMPA INTROITUS FERDINANDI zu stützen haben. Auf die einzelnen Beschreibungen folgt der eigentliche Katalog, in welchem die 19 heute bekannten von ehemals wohl 26 Olskizzen behandelt werden, die Rubens' wichtigsten Anteil an der Einzugsdekoration darstellen. Es schließt sich jeweils die Diskussion der noch vorhandenen, ehemals in die Schauarchitekturen eingelassenen Gemälde an, die mit zwei Ausnahmen sämtlich von anderen Antwerpener Künstlern nach den Rubensschen modelli angefertigt wurden. Eine solche Aufgliederung des Materials führt teilweise zu Wiederholungen, aber auch zu Unübersichtlichkeiten. Will der Benutzer sich etwa über Aussehen und kunsthistorische Einordnung der Architektur des Janus-Tempels informieren, hat er unter der diesbezügliche Leningrader Skizze beschreibenden Nummer (S. 170) und unter der Einleitung zum *TEMPLUM IANI* (S. 163) ebenso nachzuschlagen wie unter der eigentlichen Beschreibung, die sich auf S. 164 findet. – Die nun folgenden Bemerkungen gliedern sich nach den beiden Zielsetzungen des vorliegenden Bandes; einigen Notizen zum Katalog sollen sich dann Anmerkungen zu allgemeinen Fragen der Rubensschen Dekoration und zu deren Ikonographie anschließen.

Es muß begrüßt werden, daß der Verfasser sich der in den letzten Jahren zu beobachtenden allgemeinen Zuschreibewilligkeit an das Rubens-Oeuvre nicht angeschlossen hat. Mit Recht wurden so die beiden Täfelchen mit der *Liberalitas*- und *Providentia*-Darstellung vom *ARCUS FERDINANDINI* (Rotterdam 1953, Nr. 97 noch als Rubens-Skizze; mit Interesse erfährt man, selbst Burchard habe sie für echt gehalten) als Kopien eingestuft. Die Abschreibung erfolgt auf Grund technischer Beobachtungen (S. 158), es wäre allerdings bei der Flut neuer Zuschreibungen darüber hinaus eine stilistische Charakterisierung sicherlich ebenfalls zu begrüßen gewesen. Gleiches gilt für die Täfelchen mit Darstellungen vom *ARCUS MONETALIS* („Flußgott Rio de la Plata“, „Vulkan“; London Priv. Slg.). Noch kürzlich als eigenhändig erklärt, werden sie vom Verfasser überzeugend als Fragmente einer Kopie nach dem Antwerpener modello ausgewiesen. Durch dieses berechtigte Streichen aus dem Rubens-Oeuvre werden allerdings Maßstäbe gesetzt, sind doch die beiden letztgenannten Stücke von beachtlicher Qualität, so daß sie sich neben manchen bisher noch anerkannten Olskizzen durchaus behaupten könnten. Die Problematik der Forschungslage liegt im Fehlen stilistischer Kriterien, die der Benutzer des Corpus-Bandes hier

ebenso vermißt, wie etwa bei der Behandlung der Skizze zum „Treffen bei Nördlingen“ (New York, Slg. Binkhorst-Kramarsky). Falls es sich um ein authentisches Werk handelt, wozu mit dem Verfasser die Mehrheit der Rubens-Forscher neigt, müßten immerhin doch die beträchtlichen Abweichungen zu den übrigen gleichzeitigen und von der Funktion gleichartigen modelli, wie etwa seinem Pendant im Fogg Art Museum und dem „Bellerophon“ des Musée Bonnat, geklärt werden. Letztere sind Bravourstücke Rubensscher Skizziertechnik, während die New Yorker Tafel eine innerhalb des Vorbereitungsmaterials für die Einzugsdekoration unbekannt Beschränkung rein auf zeichnerische Mittel zeigt. Es ist darüber hinaus festzustellen, daß die Skizze innerhalb des erhaltenen Zyklus als einzige erhebliche Abweichungen zur Ausführung im großen Format aufweist.

Bedenken sollen hier erstmals im Hinblick auf die beiden im letzten Krieg zerstörten Ölskizzen „Albert II.“ und „Ferdinand I.“, ehem. Aachen, Suermondt-Museum, geäußert werden. Sie werden der Reihe der habsburger Kaisergestalten zugezählt, die Rubens als Vorlage für eine Ausführung in Großplastik am PORTICUS CAESAREO-AUSTRIACA schuf, und von der sich eine Tafel in Oxford und fünf weitere in Leningrad befinden. Die Aachener Stücke waren zu einem früheren Zeitpunkt mit den Leningrädern vereinigt, da beide Gruppen das gleiche Schicksal einer Übermalung des Hintergrundes mit einer Nische teilen und die gleiche Beschriftung aufweisen. Doch sind diese Gemeinsamkeiten wohl erst ins 18. Jahrhundert zu datieren; der Stil der Kaiserfiguren gibt dagegen, etwa in der Binnenzeichnung oder der für Rubenssche Skizzen typischen Durchlässigkeit der Malschicht, Unterschiede zu erkennen, die es fraglich erscheinen lassen, ob der Leningrader und Aachener Bestand von der gleichen Hand ausgeführt wurden. Zudem weist der „Albert II.“ eine Technik – Öl auf Papier – auf, die für Skizzen des späten Rubens gänzlich ungewöhnlich ist. – Eine weitere Skizze (Slg. Marquess of Bute) wird allzu knapp und beiläufig behandelt. Martin schreibt über sie (S. 172): „Whether this is the work of a pupil or of Rubens himself, it is in any event clear that the panel is not a preparatory sketch for the Temple of Janus“. Ein solches Offenlassen der Attributionfrage wird sich kaum mit den Richtlinien des CORPUS RUBENIANUM vereinbaren lassen. Darüber hinaus muß festgestellt werden, daß die betreffende Skizze, obwohl offensichtlich nicht einmal der Rubenswerkstatt zugehörig, als Kopie immerhin ein interessantes Stück darstellt, da in ihr die Erweiterung, die Rubens zum TEMPLUM IANI bei Vergrößerung des Projektes wohl auf einer gesonderten Tafel nachlieferte, greifbar bleibt und nun – kopiert – in eine pedantische, den ehemaligen Zusammenhang kaum widerspiegelnde neue Ordnung gebracht wurde. (Nicht abgebildet; vgl. dafür Burl. Mag. XCI, 1949, S. 259, fig. 24.) Als weitere Kopie nach dem Janustempel ist die Zeichnung British Museum 1750 C 2 nachzutragen.

Es ist bekannt, daß Rubens für die Einzugsdekoration keine vorbereitenden Zeichnungen anlegte. Seine ganze Vorarbeit galt den prachtvollen Skizzen, die sich zum Teil in Leningrad, Moskau und Antwerpen erhalten haben. Auf ihnen lassen sich noch die ersten in Öl durchgeführten zeichnerischen Formulierungen feststellen, die dann im

Laufe des auf Erstellung eines modello gerichteten Arbeitsprozesses weitgehend durch Malschichten zugedeckt wurden. Daß somit die vorbereitende Zeichnung entbehrlich werden konnte, stellt auch der Verfasser (S. 29, 53, 61) nachdrücklich fest. Umso verwunderlicher ist seine gegenteilige Bemerkung (S. 130): „of course it would be absurd to maintain that he made no drawings for the Entry of 1635“. Entsprechend nimmt er auch zwei Zeichnungen in den Katalog auf, von denen eine (Nr. 33a; Portinscale, Slg. Springell; Burchard hatte sie als Vorstudie zur Statue Kaiser Ferdinands II. erklärt) auch vom Verfasser ablehnend beurteilt wird, während die andere (Nr. 50b; Boston, Museum of Fine Arts; Burchard und ihm folgend d'Hulst bezogen sie auf die Flußgötter vom ARCUS MONETALIS) schwerlich nach 1615 entstanden sein kann. In einem schließlich auf mindestens 26 Bände angewachsenen Corpus werden Einordnungen wie diese ein rationelles Aufgliedern des Materials kaum erleichtern können.

Für die eigentliche Ausführung der Dekorationen konnte Rubens die übrigen Antwerpener Werkstätten heranziehen. Der Verfasser gibt auf Grundlage der von Génard veröffentlichten Quellen genaue Zuweisungen und stellt das heute bekannte Material zum ersten Mal zusammen. Nur zwei Gemälde (sog. „Quos Ego“, Dresden und „Treffen bei Nördlingen“, Wien) wurden durch Rubens geliefert, der sie bei Verzögerung des Einzugtermines als Erweiterung dem Begrüßungsbogen anfügte. Nicht nur die erhaltenen Rechnungen und das nachdrückliche Zeugnis Gevaerts, auch der heutige Zustand sprechen für eine überwiegende Eigenhändigkeit, gegen die das gewohnte Eingreifen der Werkstatt etwa in Vorarbeiten oder in Einzelheiten wie der Najade des Wiener Gemäldes, keine schwerwiegende Beeinträchtigung darstellt. Die Bedenken des Verfassers bezüglich einer eigenhändigen Ausführung können hier daher nicht geteilt werden. Die Hand von J. Jordaens kann an beiden Gemälden ebensowenig festgestellt werden, wie auch Martins Annahme, Rubens habe sich nur in das früheste Stadium der Gemäldeausführung eingeschaltet, mit der uns bekannten Genese seiner Bilder nicht vereinbar ist. Gevaerts im Hinblick auf das Wiener Gemälde geäußertes „Haec quoque Tabula a venustissimo Rubenii penicillo erat“ bleibt unbestreitbar.

Entsprechend der Zielsetzung des Bandes, einer umfassenden Behandlung der Einzugsdekoration, seien hier einige Bemerkungen zu ikonographischen Fragen erlaubt. Gar nicht berücksichtigt wurden durch den Verfasser bei der ja immer wieder konstatierten Antikennähe der Rubensschen Bilderfindungen deren inhaltliche Nähe zu Formen antiken Herrscherlobes. Diese waren in der Fülle spätantiker Panegyrik-Erzeugnisse Rubens verfügbar gewesen. Als Beispiel sei hier das Bild der goldspendenden Flüsse und der das Metall zu Tage fördernden Bergwerkerarbeit herangezogen, das bei Claudian, PANEGYRICUS DICTUS PROBINO ET OLYBRIO CONSULIBUS 48–54 als Ausdruck besonderer Generosität des Herrschers gilt. Rubens hat diesen Topos zum Hauptthema seines ARCUS MONETALIS gewählt und auf die zeitgenössische Situation der goldbringenden spanischen Provinzen Südamerikas bezogen. Im Zusammenhang mit den Formen antiker Propaganda muß auch

die vielfältige Bezugnahme auf Reversdarstellungen antiker Münzen gesehen werden, die Gevaerts heranzieht und die in der Tat manche der Rubensschen Bildformen geprägt haben. Hier wäre ein wenn noch so kurzer Hinweis auf die besondere Wertschätzung der numismatischen Bildersprache gerade im Antwerpener Humanistenkreis – heute noch faßbar in den zahlreichen, teilweise von Rubens mit Titelblättern geschmückten Publikationen – willkommen gewesen. Wie nützlich die Kenntnis dieser ja von Gevaerts zitierten Werke sein kann, beweist das Beispiel von Rubens *TEMPLUM IANI*. Der Verfasser vergleicht dessen Architektur mit dem bei Gevaerts abgebildeten Revers einer Münze des Nero, die eine Darstellung des Janustempels zeigt. Die nur wenigen Übereinstimmungen führen Martin dazu, die weitaus prächtigere Architektur der Einzugsdekoration der Erfindung von Rubens zuzuschreiben, wobei aber übersehen wird, daß sich ein gleicher Tempeltyp, gerade mit den unverwechselbaren rahmenden Säulenportiken, in einer großen Rekonstruktion in Guillaume Du Chouls *DISCOUR DE LA RELIGION DES ANCIENTS ROMAINS* (Lyon 1581), S. 23 – Rubens hat das Buch nachweislich gekauft – vorgebildet findet. Du Choul basiert seine Rekonstruktion auf den Revers einer Münze des Augustus, die wiederum, vom Verfasser unbeachtet, von Gevaerts auf S. 117 herangezogen wird: „*Templum Iani eadem paene forma . . . spectatur in Numismate D. Augusti apud Choulium*“.

Vergleichsbeispiele, die ikonographische Abhängigkeiten verdeutlichen könnten, werden selten abgebildet. So fehlt etwa der Buchtitel zu Theodor de Brys, 1613 von Rubens erworbenem *AMERICAE PARS SEXTAE* (Frankfurt 1596), der, wie Evers beobachten konnte, Anregungen für die Naturimitation des Bogens an der Münze lieferte. Zwar findet sich ein entsprechender Hinweis, aber keine Abbildung, wohingegen auf ganzer Tafel eine nur sehr entfernt vergleichbare Ehrenpforte abgebildet wird, die 1550 in Rouen für Heinrich II. von Frankreich geschaffen wurde. Es sei hier angemerkt, daß zwei naturalistische Bergkonstruktionen mit darauf wachsenden Bäumen als Bekrönung von Pforten anlässlich der Festdekoration zu Ehren der Kanonisation des Ignatius von Loyola und Franz Xaver 1622 in Ingolstadt von den Jesuiten errichtet wurden. Leider haben sich keine Darstellungen erhalten, die Beschreibungen weisen diese Stücke allerdings eindeutig als Vorläufer des Rubensschen *ARCUS MONETALIS* aus.

Ein Eingehen auf grundsätzliche Fragen des Programmes hätte mit Sicherheit Zusammenhänge der Dekorationen untereinander und gewisse Grundtypen des Rubensschen Herrscherlobes verdeutlichen können. So basiert der in der Schauwand *APOTHEOSIS ISABELLAE CLARAE EUGENIAE* ausgedrückte Gedanke des Herrschers als Lenker über Krieg und Frieden (in *utrumque paratus*) auf der *EX UTROQUE CAESAR*-Vorstellung, die Panofsky und Kantorowicz untersucht haben. Rubens wendet in bezeichnender Wertverschiebung diesen Gedanken nochmals am *TEMPLUM IANI* und am *MERCURIUS ABITURIENS*-Bogen und legt ihn in besonders eindeutiger Formulierung dem durch den Verfasser leider nicht herangezogenen Titelblatt der *POMPA INTROITUS FERDINANDI* zugrunde (vgl. dazu auch den Rubens-Titel zu F. Tristan, *LA PEINTURE . . . DE . . . ISABELLA D'ESPAGNE*, Antwerpen 1634).

Zum Abschluß sei noch auf ein besonderes ikonographisches Desiderat eingegangen. Der Handschlag des Kardinal-Infanten Ferdinand mit seinem Vetter, Ferdinand König von Ungarn, bei ihrem Treffen vor der Schlacht von Nördlingen, wie ihn Rubens in seinem Wiener Gemälde gestaltet hat, ist immer wieder mit Velazquez „Schlüsselübergabe von Breda“ in Verbindung gebracht worden. Dagegen stellt der Verfasser mit aller Deutlichkeit fest, daß beide Bilder unabhängig, da nahezu gleichzeitig, gearbeitet wurden. Man wird ihm hier ebenso zustimmen wie seinem Verweis auf alttestamentarische Szenen, etwa Jacob und Esau, David und Abigail, als den allgemeinen Ahnen der Kompositionen von Velazquez und Rubens. Doch die Genese der Bilderfindung des Letzteren läßt sich genauer bestimmen. Es sei hier auf das 1530 am Ort der historischen Begegnung zwischen Kaiser Karl V. und König Ferdinand I. im gleichen Jahr auf dem Brenner errichtete Monument hingewiesen, das ein großformatiges Bronzerelief einschloß (Modell wohl von Leonhard Magt, 1783 verschwunden, heute noch greifbar im Stich des Gabriel Bodenehr d. Ä.; vgl. K. Feuchtmayr im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst N.F.X., 1933, S. IX ff; *Abb. 1a*): Dargestellt war auf dem Relief der Handschlag der habsburger Brüder, beide zu Fuß, aufeinanderzueilend, leicht gegeneinander geneigt, jeweils hinter ihnen Gruppen ihres Gefolges versammelt. Dieses Bild habsburgischer Einmütigkeit, das mit seiner signifikanten Geste im Hinblick auf den bevorstehenden Augsburger Reichstag politisches Gewicht erhielt, muß Rubens für seine Manifestation der kämpferischen Solidarität zwischen den Nachkommen jener Habsburger gewählt haben (*Abb. 3*). Sicherlich war ihm darüber hinaus die Verknüpfung einer solchen Figuration mit dem Begriff der CONCORDIA vertraut, wie sie Andreas Alciatus (EMBLEMATUM LIBER, Augsburg 1531, S. B 4 recto; wohl mit Kenntnis des Brenner-Monumentes) unter der Darstellung der dextrarum iunctio zwischen zwei Heerführern ermöglicht hatte (*Abb. 1b*). Das gleiche Bildschema verwendete Rubens schließlich bei allerdings abgewandelter Sinngebung im 13. Bild des Medici-Zyklus von 1622/24, wo die Schlüsselübergabe von Jülich (in der Velazquez-Literatur allem Anschein nach nicht herangezogen) im Bilde der vor ihre Heere getretenen und sich begegnenden Feldherren festgehalten ist (*Abb. 2*). Die von hier zu dem Wiener Gemälde führenden formalen Übereinstimmungen dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Bilderfindung des „Treffens bei Nördlingen“ sich vor allem auf das Brenner-Monument stützt, und von dort durch das Verwurzelte sein speziell in einer habsburgischen Ikonographie ihre besondere Bedeutung und Aussagefähigkeit erhält.

Insgesamt stellt der vorliegende Band die bisherigen Kenntnisse der Rubensschen Einzugsdekoration umfassend zusammen. Die im Anhang gegebenen Ausführungsbestimmungen von 1634/35 im flämischen Original und in englischer Zusammenfassung werden dem Benützer ebenso willkommen sein wie das nach Sammlungen, Sujets, Rubenswerken, Eigennamen und Orten aufgefächerte Register. Die Qualität der Abbildungen ist durchweg gut; vielleicht hätten weitere Detailaufnahmen der modelli (etwa der jeweiligen Mittelfelder) beigefügt werden können. Es soll noch notiert werden, daß auf S. 142 eine Anmerkung 2 vorhanden ist, auf die im Text nicht

verwiesen wird, wie auf S. 158 sich der Hinweis auf eine nicht aufgeführte Anmerkung 1 findet. Auf S. 111 ist das Datum des Besuchs von P. Skippon in Brüssel mit 1633 unrichtig angegeben.

Reinhold Baumstark

NICOLAS POWELL: *Fuseli: The Nightmare*. Art in Context, Edited by John Fleming and Hugh Honour. Allen Lane – The Penguin Press, London 1973. DM 17. – .

Nicolas Powell, der Autor des vorliegenden Bandes der neuen englischen Reihe „Art in Context“, die wohl von Reclams Werkmonographien angeregt sein dürfte, ist als Füssli-Kenner bekannt. 1950 schrieb er den Katalog für die Füssli-Ausstellung des Arts Council, 1951 wurde seine Untersuchung „The drawings of Henry Fuseli“ in London publiziert. Nun widmete er dem „Nightmare“, jenem Gemälde, das Füsslis Ruhm nicht nur in England begründete, eine kleine Monographie.

Von Füsslis Gemälde existieren mehrere Versionen. Die bedeutendste ist heute im Institute of Arts in Detroit, sie wurde 1781 in London gemalt, ist 101 x 124,5 cm groß, auf der Rückseite befindet sich das Porträt einer Dame, vielleicht der Anna Landolt von etwa 1779; die bekannteste hängt im Frankfurter Goethemuseum, ist wohl 1782 – 1791 entstanden und nur 75,5 x 64 cm groß. Die Unterschiede sind unerheblich; Pferd, Alb und Mädchen sind neu geordnet, das Frankfurter Bild gibt die Szene seitenverkehrt (weitere Unterschiede bei Powell S. 98).

Die Aufmachung des Bandes ist aufwendig. Auf 120 Textseiten, die etwa 25 Schreibmaschinenseiten entsprechen dürften, sind 56 Abbildungen verteilt, dazu kommt eine ausklappbare Farbtafel des Detroiters Bildes. Titel, Vorwort der Herausgeber, eine Kurzbiographie des Malers, Daten zum Bild, Copyright-Angaben, Widmung, der Aphorismus 231 von Füssli, Inhaltsangabe, ein Vorwort des Verfassers und eine „Historical Table“ (was verbindet Schillers „Räuber“ außer der Jahreszahl 1781 mit dem „Nightmare“?) sind auf 13 Seiten verteilt.

In 5 Kapiteln versucht Powell dem Bild und der Behauptung der Herausgeber „Each volume in this series discusses a famous painting or sculpture as both image and idea in its context – whether stylistic, technical, literary, psychological, religious, social or political.“ gerecht zu werden.

Der Aufhänger für Kapitel I (The Background) ist geschickt gewählt. In der Wiener Wohnung Sigmund Freuds hing ein Stich nach dem Gemälde, sein Schüler Ernest Jones wählte das Bild als Frontispiz für seine Untersuchung „On the Nightmare“. Leider aber diskutierte keiner von ihnen die Darstellung. Dafür interpretierte Freud Moritz von Schwinds „Traum des Gefangenen“ von 1836 in der Münchner Schack-Galerie. Der Vergleich dieses Bildes mit Füsslis Werk bringt für Powell die ersten Ergebnisse. Füsslis Bild ist ähnlich wie das von Schwind „the outcome of a dominant situation“. Es beschreibt „a horrific yet common experience“. Die Behauptung „it also embodies many ancient legends derived from European folk mythology, interpreted by Fuseli in terms of the eighteenth-century Enlightenment“ nimmt schon ein mögliches Ergebnis vorweg. Eine Beschreibung des oder der Gemälde fehlt; sofern man