

Kampf der Geschlechter. Die ambivalente Darstellung der Frau im Werk von Johann Heinrich Füssli.

Bachelorarbeit zur Erlangung des akademischen Grades gemäß Curriculum in den
Unterrichtsfächern kkp und dex

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut Kunstpädagogik

bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

vorgelegt von Flora Luise Mercedes Goidinger

Wien, am 18. Juni 2024

Zeichen ohne Leerzeichen: 48.280

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer*einem Beurteiler*in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

18. Juni 2024

Wien, am

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Dingler', written over a horizontal line.

Unterschrift

Abstract

Johann Heinrich Füssli, später Henry Fuseli, gilt als Pionier der Historienmalerei und einer der außergewöhnlichsten Malerpersönlichkeiten seiner Zeit. Mit seiner Professur an der Royal Academy und den zwölf transkribierten Vorlesungen beeinflusst er noch lange die Kunsttheorie von England. Familiäre Ereignisse, seine Erfahrungen in Rom und spätere Bekanntschaften prägen sein ganzes Dasein und spiegeln sich subtil in seinen rund 1300 überlieferten Bildern wider.

Sexualität und Weiblichkeit sind wiederkehrende Motive in seinem Werk. Doch variiert die Darstellung der Frau stark: mal als verführerische Kurtisane, mal als quälende Domina oder als passives Objekt der Begierde, wenn nicht sogar Opfer von Gewalt.

Die vorliegende Arbeit ist einerseits eine biografische Aufarbeitung Johann Heinrich Füsslis, andererseits wird sein Werk eingeordnet, beschrieben und untersucht. Anhand von Analysen ausgewählter Werke und den biografischen Kontexten entsteht ein Einblick in das Werk des Malergenies um 1800.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
Einordnung in den historischen Kontext.....	5
<i>Romantik</i>	<i>5</i>
Sexualität und Weiblichkeit um 1800	6
Johann Heinrich Füssli.....	8
<i>Zürich, Rom, London – eine kurze biografische Zusammenfassung</i>	<i>8</i>
Frauenbild Füsslis	17
<i>Das schreckliche Weib</i>	<i>17</i>
<i>Fetisch Füsslis</i>	<i>18</i>
Motive im Werk des Künstlers	20
<i>Weibliche Grausamkeit (1817/1822).....</i>	<i>21</i>
<i>Der Nachtmahr (1781).....</i>	<i>22</i>
<i>Ezzelin und Meduna (1779-1781)</i>	<i>26</i>
Conclusio	28
Literaturverzeichnis	29

"Der Grad der Zuneigung wird immer durch den mehr oder weniger großen Eindruck von Überlegenheit bestimmt, den der Gegenstand auf sie macht. Die Frau liebkost, bemitleidet, verachtet und vergißt den ihr Unterlegenen; sie schätzt den ihr Ebenbürtigen, duldet ihn und zankt sich mit ihm; sie betet den an, der über ihr steht."

J. H. Füssli, Aphorismen, Nr. 227

Einleitung

Johann Heinrich Füssli. Mit seinen skurrilen, fast schon makaber und voyeuristisch anmutenden Bildern, die partiell eine emotionale Herausforderung für Betrachter:innen darstellen, gilt er als einer der progressivsten und originellsten Künstler um 1800 und als einer der komplexesten Malerpersönlichkeiten überhaupt. Aufgrund seiner originellen Bildumsetzung und der Darstellung von verborgenen Handlungen (Bsp.: der Nachtmahr und die sexuelle Fantasie der Betrachter:innen) wird er nicht selten mit der viel später florierenden Kunstepoche des Surrealismus in Verbindung gesetzt.

Neben der Mythologie, stehen in seinem Werk Sexualität und Gewalt an beziehungsweise von Frauen im Mittelpunkt.

Anhand etlicher Recherchen und Lektüreauswahlen, sowie Internetquellen gibt die Arbeit einen umfangreichen und differenzierten Einblick in Füsslis Leben und thematisiert die ambivalenten Frauendarstellung in seinem Werk. Verschiedene Bilder werden zu letzterem Thema analysiert und beschrieben. Primär stützt sich die Arbeit auf die Forschungen und Gedanken von Schiff, Syamken und Hofmann, die in ihrem Buch *Johann Heinrich Füssli, Kunst um 1800*¹ zugänglich gemacht werden. Eine weitere Hauptquelle bietet Camilla Smith in der Veröffentlichung *Between Fantasy and Angst*².

Zunächst werden Einblicke in Füsslis Leben gegeben, sowie sein Werdegang und vermeintliche Einflüsse auf seine Kunst erklärt. Vor allem auf die Akteurinnen in seinem Werk wird fokussiert und ausschlaggebende Bilder in Bezug auf die ambivalente Frauendarstellung analysiert, Motive beschrieben und deren Bedeutung dargelegt.

Um den Rahmen der Arbeit nicht zu sprengen, wird auf jene Werke Augenmerk gelegt, die für Füsslis Frauenbezug am markantesten erscheinen und seinen mehrdeutigen Zugang zu ihnen am deutlichsten schildern.

¹ Schiff, Syamken, & Hofmann, Johann Heinrich Füssli, Kunst um 1800, 1974

² Smith, Between Fantasy and Angst. Assessing the Subject and Meaning of Henry Fuseli's Late Pornographic Drawings, 1800–25, 2010

Einordnung in den historischen Kontext

Um vorliegende Arbeit besser einordnen zu können, eignet sich ein kurzer historischer Einblick in jene Epoche, in welcher Johann Heinrich Füssli's Schaffensphase stattfand und welche ihn und sein Werk prägte.

Romantik

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts manifestierte sich eine Phase des Umbruchs, in der Künstler:innen eine alternative Ausdrucksform zum traditionellen ästhetischen Paradigma suchten. „In the last few decades of the 18th century, English painters began to express an alternative to the traditional ideal of ‚the beautiful‘ “ schreibt Farmer in seinem Artikel "Henry Fuseli, Milton and English Romanticism".³

In der Abkehr von der Vorstellung des Ideals, des Schönen und Eleganten fanden Künstler:innen stattdessen im Dunklen, Schrecklichen und Irrationalen der Natur Inspiration. Die Romantik erlangte Lebendigkeit durch den Versuch, das Übernatürliche und Fantastische darzustellen. Insbesondere die neuartige Erzählform des Romans, dessen fiktionale Handlung im Gegensatz zu religiösen Texten nicht nur in Latein, sondern auch in Volkssprachen verfasst wurde, trug dazu bei, diese Umorientierung in der Gesellschaft zu begünstigen.⁴

Die Literatur erfährt während der Romantik einen Bedeutungszuwachs, was zu einer zunehmenden Verschmelzung von Kunst und Literatur führt.

Füssli entwickelte durch sein Aufwachsen in einem progressiven Umfeld und seine umfassende Bildung ein Bewusstsein für eine kritische Betrachtung seiner Umgebung. „Fuseli, although propelled by his father toward a career in the church, was educated as if anything were possible: he learned at least five languages, began to draw at the age of eight, and developed outstanding literary and critical skills.“ so Farmer.⁵

Dies führte laut Farmer zu einem Interesse an neuen Darstellungsmotiven. Durch ständiges Reisen, das Erlernen von kritischem Denken und die Auseinandersetzung mit verschiedenen literarischen Werken der Romantik entwickelte sich Füssli's unverkennbarer Stil. Dieser wird,

³ Farmer, 1974, S. 15

⁴ Ebd., S. 15

⁵ ebd., S. 15

aufgrund der mystischen, heroischen und düsteren Handlungen sowie des zeitlichen Kontexts, dieser Epoche zugeschrieben.⁶

Sexualität und Weiblichkeit um 1800

Durch die Erklärung von Geschlecht und sexueller Differenzen entstand eine Objektivierung des weiblichen Körpers, der vor allem durch den Diskurs von Kunst und Medizin im 19. Jahrhundert zum Vorschein trat, erklärt Lynda Nead in dem Buch *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*.⁷

Auch Ellen Bayuk Roseman schreibt:

„Ideas about women's sexuality underwent a sea change from the eighteenth to the nineteenth century. In the earlier period, in most of Europe, doctors believed that women's sexual anatomy was much like men's, supporting an equal capacity for enjoyment. Dominating public representations of sexuality, aristocratic models valued pleasure and freedom over modesty and monogamy for both sexes.“⁸

Sie beschreibt das vergnügungsorientierte Leben von Männern und Frauen um 1800, als die Annahme vertreten wurde, dass die Anatomie und demnach Frau und Mann gleich sind. Erst mit medizinischer Wissensaneignung wurde der weibliche Körper vermehrt als „anders“ konnotiert und demnach auch neu diszipliniert.

Obduktionen und Untersuchungen an vorwiegend weiblichen Körpern zum Erwerb von anatomischem Wissen begünstigen zunehmend den männlichen, sexualisierenden bzw. objektivierenden Blick auf die weibliche Form, schreibt Nead.⁹ Der weibliche Körper wurde also dem männlichen Blick unterworfen und die davon ausgehende Repräsentation, vor allem in Bezug auf Gesundheit und Schönheit der Frau, gesellschaftlich und kulturell etabliert.

Durch die Obduktionen weiblicher Körper gelangte schließlich auch die Sexualität in den politischen und sozialen Diskurs. Nead erklärt, dass die Bedeutung von Sexualität demnach

⁶ ebd., S. 15.

⁷ Nead, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, 1988, S. 4

⁸ Bayuk Roseman, 2013, S. 48

⁹ Nead, S. 4

durch verschiedene Akteur:innen der Gesellschaft, primär durch jene an Macht- und Autoritätspositionen, die den historischen Kontext betrachtend, vorwiegend von Männern besetzt waren, reguliert wurde. Es gibt also eine Allianz zwischen den Diskursen der Medizin und der Kunst und deren Definition von Gesundheit und Schönheit des weiblichen Körpers. Dieser Schönheitsbegriff wurde weiter ausgedehnt und bildete gewisse Schönheitsnormen, die eine Klassifizierung der Gesellschaft hinsichtlich Normalität und Abnormität zur Folge hatten, so Neads Theorie.¹⁰

Durch oben erwähnte Regulierungen entstanden auch bestimmte Tabus bezüglich sexueller Verhalten, die oft unhinterfragt in der Gesellschaft Akzeptanz erhielten, schreibt sie weiter.¹¹

„Examining the female body internally and externally, medicine and art, anatomy and the life class, offered a thorough surveillance of femininity, regulating the female body through the definition of norms of health and beauty.“¹²

Dem Zugute kam auch der gesellschaftliche Status von Medizin und Wissenschaft und einhergehendes empirisch fundierte Wissen, welches als objektiv und als ‚wahr‘ konnotiert wurde, wodurch die medizinischen Normvorstellungen von Körper und Sexualität in andere, scheinbar geschlossene Repräsentationssysteme, wie die hohe Kunst, eindringen konnten.¹³ Daraus entstand laut Nead die Festschreibung der Funktion von weiblicher Sexualität als reiner Fortpflanzungsnutzen. Jegliches andere triebhafte Verhalten wurde als abstoßend, obszön und als eine Bedrohung patriarchaler Strukturen gesehen. Das Ergebnis dieser Konstruktion war, dass die Weiblichkeit mit der Natur gleichgesetzt wurde, während das Kulturelle und Rationale als männlich eingeschrieben wurde.¹⁴

Die ausgiebige medizinische Aneignung des Körpers hatte eine Fülle an Darstellungen des weiblichen Aktes in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts inne und führte zur Affirmation des männlichen Blickes auf die Frau im Ganzen.¹⁵

Es stellt sich die Frage, ob die überwiegende Darstellung von Frauenakten nicht auch der Harmonie und Weichheit der Körper unterliegt, wie Kenneth Clark in *The Nude* argumentiert:

¹⁰ ebd., S. 4

¹¹ ebd., S. 3

¹² Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality.* , 1992, S. 61

¹³ Ebd., S. 48

¹⁴ Ebd., S. 48

¹⁵ ebd., S. 47

„[...] [Artists] have found it easier to compose harmoniously the larger units of a woman's torso; they have been grateful for its smoother transitions, and above all they have discovered analogies with satisfying geometrical forms, the oval, the ellipsoid and the sphere.“¹⁶

Zwar unterscheiden sich in Füsslis Werk Frauen und Männer nicht durch die Art der Darstellung und in ihrer bildlichen Wertigkeit, allerdings werden Frauen extravagant geschmückt und verziert, während Männer recht simpel gehalten, oft nackt oder in zeitgenössischer Kleidung abgebildet werden.

Den Rundungen der Frauen stehen als Pendant muskulöse männliche Körper gegenüber, welche Füssli betont. Man findet Männerfiguren teilweise vom Bild abgeschnitten, bzw. nicht beendet vor oder als Satire verkörpert, wie ‚Falstaff in einem Wäschekorb‘ (1792), in dem der Mann, als Narr gezeigt, spielerisch von zwei Frauen in einen Korb gesteckt wird.

Der heroisierende Mann wird mit einer aussagekräftigen Haltung dargestellt. Artikulation, Stellung und Gestik des Heros werden betont, um diesen zu kennzeichnen.¹⁷ „Häufig zeigt er zum Beispiel die geballte Faust, die Knöchel blutlos von der Intensität der Empfindung“¹⁸ schreibt Peter Tomory.

Johann Heinrich Füssli

Zürich, Rom, London – eine kurze biografische Zusammenfassung

Am 7. Februar 1741 wurde Johann Heinrich Füssli als zweiter Sohn des Malers und Schriftstellers Johann Caspar Füssli in Zürich geboren. Der frühe Verlust seiner Mutter Elisabeth Füssli, geborene Waser, prägte die Kindheit von Füssli und fand später in seiner künstlerischen Arbeit Ausdruck in verschiedenen Motiven.¹⁹ „Dieser nie ganz verwundene Verlust erscheint wie eine Vorausdeutung auf seine spätere Entwurzelung“ heißt es in einer Füssli Biografie von Gert Schiff.²⁰

Die Möglichkeit dieser "Vorausdeutung" besteht darin, dass das traumatische Ereignis des frühen Verlustes eine Art prägendes Leitmotiv in Füsslis Leben und Werk darstellt. Dies bedeutet nicht, dass sein gesamtes Leben und Schaffen ausschließlich durch dieses Ereignis

¹⁶ Clark, 1956, S. 343

¹⁷ Tomory, 1972, S. 171

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 9

²⁰ ebd., S. 9

bestimmt wurden, aber es könnte einen signifikanten Einfluss darauf gehabt haben könnte. Gert Schiffs Interpretation bietet eine tiefere psychologische Perspektive auf Füsslis Werk und könnte dazu beitragen, die wiederkehrenden Themen von Verlust und Entwurzelung in einem biografischen Kontext zu verstehen.

Zur Zeit von Füsslis Geburt befand sich Zürich im Kontext der Sturm-und-Drang-Bewegung, einer künstlerischen Strömung, die sich durch Empfindsamkeit und Ausdrucksfreiheit auszeichnete.²¹

Durch die berufliche Tätigkeit seines Vaters kam Füssli bereits in jungen Jahren intensiv mit der Kunst in Berührung, einschließlich verschiedener künstlerischer Verfahren, Techniken und den Ideologien der Sturm-und-Drang-Bewegung.

Im Jugendalter setzte sich Füssli vermehrt mit den Schriften des schweizerischen Dichters, Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler der Aufklärung, Johann Jakob Bodmer (1698-1783), auseinander. Dieser betonte die Bedeutung künstlerischer Freiheit und die ästhetische Dualität zwischen dem Erhabenen und dem Schönen. Jene Einflüsse prägten Füsslis künstlerische Entwicklung und seine spätere künstlerische Ausdrucksweise.²²

Trotz seines Talents und seiner faszinierenden Neigung zur Kunst sah sich Johann Heinrich Füssli aufgrund der Weisungen seines Vaters gezwungen, eine geistliche Laufbahn einzuschlagen. Diese Entscheidung wurde getroffen, da seinem älteren Bruder Rudolph die Ausbildung zum Malermeister zugesprochen wurde und Johann laut der Beurteilung seines Vaters als zu ungeschickt für die mechanischen Aspekte der Malerei galt. Nichtsdestotrotz hinderte dies den jungen Füssli nicht daran, heimlich während der Nachtstunden Bilder zu zeichnen und seine künstlerischen Techniken zu perfektionieren.²³

John Knowles (1781 – 1841), Biograf und enger Freund Johann Heinrich Füsslis, dokumentierte später: "He [Füssli] passed those early days in crying and drawing: every day floods of tears at being forced to read, which were relieved by stolen hours for his favourite amusement."²⁴

Diese Zwangsmaßnahme schien eine Barriere für Füsslis künstlerische Neigungen darzustellen und verdeutlichte die Konflikte zwischen den beruflichen Erwartungen der Familie und den individuellen künstlerischen Bestrebungen des jungen Füssli.

²¹ Antal, 1956, S. 5

²² Junod, 2003, S. 139

²³ Knowles, S. 8

²⁴ Ebd., S. 8

In seinem späteren Theologiestudium befasste sich Füssli vor allem mit den Schriften von Homer, Shakespeare und John Milton. Die Faszination Füsslis zu letzteren Schriftstellern wird in vielen späteren seiner Kunstwerke sichtbar.²⁵

Seine Erfahrungen in Zürich tragen laut Smith einen wesentlichen Beitrag zu seinen späteren aussagekräftigen Werken und dem wilden Charakter, der dem Künstler noch heute zugeschrieben wird, bei.²⁶

Die intensive Auseinandersetzung mit den Schriften Johann Jakob Bodmers führte dazu, dass Johann Heinrich Füssli sowohl der weltlichen als auch der kirchlichen Obrigkeit misstraute, wie von Knowles erläutert wird.²⁷ Besonders bemerkenswert sind die Zeichnungen, die Füssli während seiner Zeit in Zürich erstellte, aufgrund ihres freien und nicht von institutionellen Einflüssen geprägten Ausdrucks.²⁸ Füssli hegte erhebliche Bedenken gegenüber Akademien, die seiner Meinung nach vorwiegend das Erlernen von Nachahmung und kompositorischen Formeln förderten. Entsprechend lehnte er es über einen längeren Zeitraum ab, einer solchen Institution beizutreten.²⁹ Dies erscheint interessant, wenn man beachtet, dass Füsslis Vater Johann Caspar, sehr wohl eine akademische Ausbildung anstrebte.

Die tiefe Skepsis gegenüber der Gesellschaft und Religion manifestiert sich in zahlreichen Schriften sowie in seinen frühen Zeichnungen. In diesen Äußerungen charakterisiert er die Schüler:innen der Zürcher Religionsanstalten beispielsweise als "Papageien, Affen und Sklaven". Des Weiteren veranschaulicht er bürgerliche Beamte in seinen Zeichnungen als aufgeblähte Kleriker und Säufer, was laut Smith auf einen ausgeprägten Zynismus gegenüber gesellschaftlichen und religiösen Institutionen hinweist.³⁰

Gemäß Smith wird die Abneigung von Johann Heinrich Füssli gegenüber Gesellschaft und religiöser Autorität besonders in seinem Gemälde "Woman Torturing a Child" deutlich. In dieser Zeichnung, so Smith, manifestiert sich Füsslis Unmut über weltliche Einschränkungen und die Vereinnahmung durch religiöse Dogmen.³¹

²⁵ Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 10

²⁶ Smith, *Between Fantasy and Angst. Assessing the Subject and Meaning of Henry Fuseli's Late Pornographic Drawings, 1800–25*, 2010, S. 574

²⁷ Knowles, S. 159

²⁸ ebd., S. 159

²⁹ Knowles, S. 159

³⁰ Smith, 2010, S. 574

³¹ Smith, 2010, S. 437

Die Darstellung zeigt einen Buben, der an einen kreuzförmigen Sockel gefesselt ist, während ihm die Beine von einer Frau, die den Betrachter:innen den Rücken zuwendet, geöffnet werden. Die Frau trägt eine traditionelle Tracht, und ihr Kopf, der mit einer aufwändigen Zopffrisur versehen ist, neigt sich mit einem Spatel in den Händen über den Sockel, auf dem der entblößte Unterkörper des Jungen liegt, das Gesicht des Buben ist am Bildrand abgeschnitten. Gemäß Smith bleibt es unklar, ob sie den Jungen nur beschneiden, züchtigen oder gar kastrieren will.³²

Die Handlung des Zerschneidens als sadistischer Akt, wird durch den von der Protagonistin gehaltenen Spatel und die physische Abtrennung des oberen Teils des Jungen vom Blatt dargestellt.³³ Unter dem Einfluss der Bücher von Sade und der gesellschaftlichen Entwicklung setzt sich Füssli mit Themen wie physischer Gewalt und Machtausübung durch Frauen bei sexuellen Handlungen auseinander, die vorwiegend von männlichen Freiern in Anspruch genommen wurden. Sado-masochistische und fetischistische Praktiken waren Ende des 18. Jahrhunderts in England zwar nicht gesellschaftlich anerkannt, in einigen gesellschaftlichen Kreisen dennoch eine übliche Praxis.³⁴ Diese Handlungen zeichnen sich vor allem durch Praktiken, wie physische Verletzungen bzw. Verstümmelungen aus. Auch der Akt des Beschneidens wird nach dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu, als ein Vorgang der Verstümmelung angesehen.³⁵

Er sieht sogenannte ‚Schneideakte‘ als sozial fragwürdig an, da sie oft im Gegensatz zu den dominanten westlichen Diskursen und akzeptierten Verhaltensweisen stehen. Auch Bourdieu weist darauf hin, dass bereits Ende des 18. Jahrhunderts das Schneiden, Zerstückeln und Stechen, die oft mit diesen Ritualen verbunden sind, als problematisch anzusehen sind.³⁶

“Bourdieu insists that although circumcision is sociologically significant as it functions effectively to co-opt a young boy into the ‘world of men’ as their equal, the cutting and removing of flesh in this ritual is problematic.”³⁷

³² Smith, 2010, S. 438

³³ Ebd., S. 438

³⁴ Ebd., S. 424

³⁵ Ebd., S. 428

³⁶ ebd., S. 428

³⁷ Ebd., S. 437

Die Zeichnung "*Woman Torturing a Child*" kann als Kritik an sado-masochistischen Praktiken, wie der Verstümmelung aber auch am Missbrauch (religiöser) Rituale betrachtet werden, die Schmerzen zufügen und Macht über ihre Opfer ausüben. Sie spiegelt Füsslis Auseinandersetzung mit den komplexen Beziehungen zwischen Macht, Sexualität und gesellschaftlichen Konventionen in seiner Kunst wider.

Im Jahr 1764 verließ der 23-jährige Johann Heinrich Füssli aufgrund einer Auseinandersetzung mit einem Landvogt die Schweiz und kehrte nur ein Mal in seinem Leben in sein Geburtsland zurück.³⁸ Er begab sich nach London, wo er sein Theologiestudium abbrach, um sich intensiver mit den Schriften von Jean-Jacques Rousseau auseinanderzusetzen. Während dieser Zeit schwand seine Überzeugung von den christlichen Vorstellungen zunehmend. Sein Denken führte zu der Schlussfolgerung, dass Kunst ein Produkt der unausweichlich korrupten Zivilisation sei. Dies mündete in seiner Überzeugung von der Inkohärenz zwischen Kunst und Moral.³⁹

Im Jahr 1770 begab sich Johann Heinrich Füssli nach Rom, wo er seinen malerischen Stil weiterentwickelte. Dieser Stil erfuhr in seinem Leben zwar nur geringfügige Verfeinerungen, jedoch keine drastischen Veränderungen mehr.⁴⁰

Die als wilde Extravaganz beschriebene Persönlichkeit, die Füssli von seinen Zeitgenossen zugeschrieben wird, ist jedoch maßgeblich durch seine Erfahrungen in Rom geprägt. Dort studierte er von 1770 bis 1778 Kunst und wurde zum Kopf eines internationalen Kreises von Künstlerinnen und Künstlern.⁴¹ Unter dem Einfluss von Künstlern wie Michelangelo und Parmigianino entwickelte Johann Heinrich Füssli seinen unverkennbaren Stil, der durch eine formelhafte Darstellung der Figuren geprägt ist.

„Es war ein Stil, in dem die menschliche Figur alleiniger Ausdrucksträger ist. Architektur fehlt nahezu; der Raum wird durch die langausschwingenden Gebärden oder vehementen Bewegungen der Akteure definiert und verliert sich hinter ihnen meist in unbestimmtem Dunkel.“⁴²

³⁸ Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 9

³⁹ Ebd., S. 10

⁴⁰ ebd., S. 10

⁴¹ Solkin, Beyer, Fend, & Gottardo, Füssli: Mode - Fetisch - Fantasie, 2023, S. 15

⁴² Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 10-11

schreibt Schiff über Füssli Malstil. Er beschreibt die Protagonist:innen, die oft wie Statuen in einer undefinierbaren Dunkelheit erscheinen. Dies macht Füssli, laut Schiff, zu einem der progressivsten und originellsten Maler seiner Zeit. Ein ‚Genie‘, der diese Anerkennung „durch den hohen Grad von Abstraktion in seiner Formgebung, durch seine exquisite Stoffwahl und durch die subjektiven Gefühlsenergien, mit denen er seine Szenen auflud.“⁴³ erlangte.

1779 kehrt er von Rom über Zürich nach London zurück, dessen Kunstkreise in ihm den neuen Starmaler der Sturm und Drang Bewegung sahen. Mit seiner Darstellung von Mythologien und historischen Ereignissen gilt Füssli als der Pionier der Historienmalerei in England.

Füsslis Faszination lag vor allem in Darstellungen, die von Dramen William Shakespeares inspiriert waren.⁴⁴ Wie auch „Lady Macbeth Seizing the Daggers“. Dieses 1812 entstandene Gemälde von Füssli bezieht sich auf eine Szene in Shakespeares Tragödie „Macbeth“. Ermutigt durch die trügerische Prophezeiung der Hexen schmieden Macbeth und seine Frau den Plan, die Krone Schottlands an sich zu reißen und König Duncan im Schlaf zu ermorden. Ihr Ehemann Macbeth taucht aus der Mordszene außerhalb der Bühne auf, sein Blick wirkt entsetzt, in seinen Händen die blutigen Dolche.⁴⁵

Im vorderen Teil des Gemäldes steht Lady Macbeth, die in einer dynamischen und kraftvollen Pose dargestellt ist. Ihren Zeigefinger hält sie vor ihren Mund, ganz so, als würde sie ihren Mann beruhigen wollen. Ihre Haltung und ihr energischer Gesichtsausdruck spiegeln ihre Entschlossenheit und ihren unerschütterlichen Willen wider. Macbeth steht im Hintergrund und wirkt zögerlich und von Schuldgefühlen überwältigt. Seine Körperhaltung und sein Gesichtsausdruck zeigen seine innere Zerrissenheit und sein Entsetzen über die Tat, die er gerade begangen hat.

Füssli verwendet starke Hell-Dunkel-Kontraste, um die dramatische Spannung der Szene zu betonen. Das Licht fällt auf Lady Macbeth und Macbeth mit den Dolchen, was ihre Bedeutung in der Szene hervorhebt. Der Rest des Raumes ist in Dunkelheit gehüllt, dies schafft eine unheilvolle und bedrohliche Atmosphäre. Auch die Farbpalette aus Blau, Grau und Schwarz unterstreichen den düsteren Akt der Szene.

Lady Macbeths Kleidung ist reich und prächtig, was ihre noble Herkunft und ihren gesellschaftlichen Status betont. Ihr elegantes Gewand und ihre aufwändige Frisur verleihen ihr eine majestätische Ausstrahlung, die ihre Position als Lady und Ehefrau eines Adligen

⁴³ Ebd., S. 11

⁴⁴ ebd., S. 11

⁴⁵ Tate, 2024

unterstreicht. Die Kleidung von Macbeth lässt sich nicht genau erläutern. Während der Unterkörper nackt erscheint, wird die Brust mit zeitgenössischen Ketten und Ornamenten geschmückt.

Auch in Lady Macbeth nimmt die Frauenrolle eine dominante Position ein, sowohl physisch als auch emotional. Ihr Blick ist fest und bestimmt, und ihr Gesichtsausdruck zeigt keine Anzeichen von Zögern oder Zweifel. Während Macbeth mit gesenktem Kopf und Schultern dargestellt wird und deutliche Anzeichen von Schuld und Zögerlichkeit zeigt, verkörpert die Protagonistin Autorität und Macht, sowohl über sich selbst als auch über ihren Ehemann Macbeth. Ihr Blick ist direkt und durchdringend, dies betont ihre emotionale Stärke und Überlegenheit gegenüber ihrem Gatten.

Trotz Füsslis kritischer Betrachtung aller Akademien, wurde er dennoch im Jahr 1788 zu einem Mitglied der Royal Academy gewählt. Da der kürzlich mit Sophia Rawlins vermählte Füssli kein wohlhabender Mann war, plädierte er auf die Witwenrente der Mitglieder der Royal Academy, um sie auch zu seinem Nutzen verwenden zu können⁴⁶, sowie an der Möglichkeit vermehrt an Ausstellungen teilzunehmen.⁴⁷

Nichtsdestotrotz blieb Füssli seinem Stil und umstrittenen Bildmotiven getreu und übte weiterhin institutionelle Kritik aus. Dies wird auch in seinem Bild „La Debutante“⁴⁸ ersichtlich, in welchem eine am Hals angekettete junge Frau strickt, während sie von drei weiteren Frauen, die auch als Männer gesehen werden könnten, beobachtet wird.⁴⁹ Ihre aufrichtige Haltung, sowie die Fessel um ihren Hals könnten Aufschluss über die Erwartungen und Zwänge geben, die an sie gestellt werden, wenn sie als Frau in die Gesellschaft eintritt.

Füssli profilierte sich als Außenseiter und auch seine Zeitgenossen priesen seine unkonventionellen Umgangsformen als Produkt des künstlerischen Genies. Die Idee, dass ein Künstler besondere, wenn auch merkwürdige Eigenschaften besitzen könnte, wurde erst im frühen neunzehnten Jahrhundert populär.⁵⁰ Mit seinen experimentellen erotischen Zeichnungen forderte Füssli ständig den emotionalen Anstand der Kunst heraus.

⁴⁶ Solkin, Beyer, Fend, & Gottardo, 2023, S. 25

⁴⁷ Craske, 1997, S. 41-45

⁴⁸ Debütantinnen waren junge Mädchen, die von älteren Frauen auf das Leben in der Gesellschaft vorbereitet wurden.

⁴⁹ Sarganserländer, 2023

⁵⁰ Craske, 1997, S. 41-45

Um seiner unkonventionellen Kunst, seiner exzentrischen Persönlichkeit und seinem Intellekt gerecht zu werden, pflegte Füssli ein elitäres Umfeld. Diese Bekanntschaften aus privilegierten Milieus ergatterten etliche Bilder Füsslis und verhalfen ihm zu einem respektvollen Ansehen in der Kunstszene und zu hohen Positionen innerhalb der Royal Academy. So wurde er dort 1799 Professor für Malerei, später dann Verwaltungsdirektor aller Zeichenklassen.⁵¹

Trotz seiner Positionierung an der Akademie und Engagements für die gehobene Kunst, nahm Füssli einen auffallenden Platz in der britischen Kunstszene ein. Die bürgerliche Mittelschicht um 1800 befasste sich kaum mit romantischen Darstellungen psychologischer Phänomene und war für Füsslis Auseinandersetzung mit dem Erotischen und Makabren beziehungsweise dem Fantastischen nicht empfänglich. Erst *der Nachtmahr* und der darin verarbeitete Widerstand gegen bürgerliche Werte verhalf Füssli 1782 an die Spitze seiner Resonanz.⁵²

Der aggressive, dennoch intellektuelle Charakter Füsslis resultierte in einer ambivalenten Repräsentation des Künstlers; Befürworter:innen Füsslis sahen in seiner Exzentrizität den Grundstein des künstlerischen Genies, während Kritiker:innen seine Abbildungen als pervertierte Darstellungen der Natur auffassten.⁵³

Auch mit seiner Professur an der Royal Academy erhielt Füssli viel Zuspruch. Bei den Studierenden war er sehr beliebt und auch seine zwölf transkribierten Vorlesungen zur Kunsttheorie wurden vermehrt gedruckt und fungierten als eine langfristige Beeinflussung ästhetischer Ansichten Englands.⁵⁴

Als junger Mann lernte er in Zürich Anna Landolt, die Nichte des Zürcher Aufklärers Johann Caspar Lavater, kennen, die seine Liebe allerdings nicht zur Kenntnis nahm, weil Füssli eine Affäre mit einer verheirateten Frau begann.⁵⁵

1788 heiratete Füssli Sophia Rawlins.⁵⁶ Im gleichen Jahr lernte er Mary Wollstonecraft über einen Künstler:innenkreis kennen. Sie wurde durch ihre Schriften „A Vindication of the Rights of Men“ (1790) und „A Vindication of the Rights of Women“ (1792) berühmt, in welchen sie das Recht der Frauen auf Autonomie, intellektuelle Entwicklung und moralische Bildung,

⁵¹ Antal, 1956, S. 79

⁵² Craske, 1997, S. 26

⁵³ Myrone, 2005, S. 309

⁵⁴ Schiff, S. 15

⁵⁵ ebd., S. 20

⁵⁶ Wright, 2022, S.20.

anstatt nur zum „Spielzeug des Mannes“ erzogen zu werden, forderte. Wollstonecraft und Fuseli wurden 1790 Freunde, so innig, dass Wollstonecraft 1792 Füssli und seiner Gattin ein Zusammenleben zu Dritt vorschlug. Dieser Vorschlag wurde von Rawlins rigoros abgelehnt und Wollstonecraft des Hauses verwiesen.⁵⁷ Füsslis persönliche Beziehungen, wie die zu Mary Wollstonecraft zeigen, dass er starke, intellektuelle Frauen schätzte. Doch seine Kunst könnte auch seine eigenen inneren Konflikte und Ambivalenzen widerspiegeln. Seine Bildsprache manifestiert womöglich die Spannung zwischen Bewunderung und Angst, die er gegenüber starken Frauen empfand.

Auch seine weitaus jüngere Ehefrau Sophia Rawlins, lässt die Forschung über Füsslis Bildsprache konferieren.⁵⁸ In zähligen Bildnissen lässt sich das Gesicht der jungen Ehefrau wiedererkennen. In den von Füssli über die Ehejahre angefertigten mutmaßlichen Bildnissen seiner Frau transformiert sich ihre Mimik von einem eher zurückhaltenden Ausdruck zu einem kalten, starren Blick. Vor allem in den Charakteren der dominierenden Frauen, lässt sich das Gesicht von Rawlins erahnen. So ergibt sich zwar kein genauer Einblick in Füsslis Eheleben, aber eine Vermutung der Beziehung des Malers zu seiner jungen Frau, so Schiffs Sichtweise.⁵⁹

„Mrs. Fuselis Haar und ihre Modebesessenheit waren sicher Teil der Anziehung, die sie auf ihren Gatten ausübte. In manchen mythologischen Szenen gibt Füssli der Frau, die den Mann unterwirft und vernichtet, erkennbar ihre Züge. Das deutet hin auf eine Abhängigkeit, für die er dann wieder in jenen Zeichnungen, in denen er sie als Dirne darstellt, „Rache nimmt“. Degradiert man den Partner, so kann man sich einreden, man brauchte ihn nicht.“⁶⁰

Ob, wie Schiff beschreibt, Füsslis Leben, seine selbstsabotierte Beziehung zu seiner großen Liebe und die Vermählung mit einer, in Füsslis Augen, unbedarften Frau ihn zu seiner ambivalenten Bildsprache verweisen, lässt sich wohl nie zur Gänze beantworten.⁶¹ Die Reihe von grausamen und herrschsüchtigen Darstellungen von weiblichen Typen gewähren aber Einblick in die Komplexität des Malers und seine Beziehung zu Frauen und bilden eine wichtige

⁵⁷ ebd., S. 81-83

⁵⁸ ebd., S. 20

⁵⁹ ebd., S. 20

⁶⁰ Schiff, S. 20

⁶¹ ebd., S. 18

Grundlage der Frauendarstellungen in der Kunstgeschichte. Die Feindseligkeit, aber auch Faszination gegenüber Frauen kommt in den verschiedensten Darstellungen in seinen Bildern zum Ausdruck und kann vielschichtig gedeutet werden.

Nach seinem Tod in London im Jahre 1825 geriet Johann Heinrich Füssli vorübergehend in Vergessenheit. Viele Bilder wurden von der verwitweten Sophia Rawlins vernichtet, andere gingen verloren.⁶² Trotzdem blieben 1300 Werke, vor allem Zeichnungen, erhalten und erlangten aufgrund ihrer visionären Kraft im Zuge des Surrealismus erneut Anerkennung.

Frauenbild Füsslis

Seine Erfahrungen mit Frauen und seine ambivalente Beziehung zu ihnen kommt neben seinen selbst verfassten Schriften vor allem auch in seinen Bildern zum Ausdruck. Abseits der Darstellungen der Frau als Objekt der Begierde, wird sie auch mehrmals als folternde Domina abgebildet, ganz so, als verspüre Füssli neben der Bewunderung auch Angst oder gar Faszination gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Dabei soll es sich bei Füsslis Bildern auch um eine Aufarbeitung von Ängsten der Geschlechterrollen in Europa seiner Zeit handeln, wie David H. Solkin und Martin Myrone argumentieren.⁶³

Das schreckliche Weib

Füssli widmete sich zu Lebzeiten der Aufgabe, die Dummheiten der Menschheit anzuprangern, häufig durch die Umkehrung herkömmlicher Geschlechterrollen. So erleben wir in vielen Bildnissen Füsslis die Protagonistinnen als schreckliche Weiber und dominierende Kurtisanen.⁶⁴ Wir sehen Ehemänner, die vor ihren Gattinnen furchterregend zusammenkauern und Männer, die von Prostituierten gefoltert werden. Die Darstellungen liegen irgendwo zwischen Bewunderung und Furcht, die meisten sind jedoch von sexueller Gewalt, Sado-Masochismus und fetischistischen Vorlieben geprägt.

⁶² Ketterer Kunst

⁶³ Solkin, Beyer, Fend, & Gottard, Füssli: Mode, Fetisch, Fantasie, 2023, S. 24

⁶⁴ ebd., S. 16

Solche sexuellen Präferenzen waren im 18. Jahrhundert durchaus verbreitet und wurden von wenigen Gruppierungen praktiziert. Dennoch wurden diese sexuellen Neigungen weder öffentlich zugegeben noch akzeptiert, erklärt Camilla Smith.⁶⁵

Motive solcher sexuellen Praktiken werden in mehreren Bildern behandelt, wie in der Zeichnung *„Drei Kurtisanen, Operation am Gesicht eines nackten gefesselten Mannes vornehmend, um 1790-1800“*. Hier werden drei in prunkvollen Kleidern gekleidete und mit aufwändigen Frisuren gezierte Frauen abgebildet, die einen recht zierlichen nackten Mann peinigen. Nicht zur Gänze erkennbar, was genau an dem Gesicht operiert wird, werden dem Opfer jedenfalls Augen und Mund verschlossen, während er gefesselt ist. Solkin betont die Gegenüberstellung des Ausgeliefertseins des Mannes während der vollkommenden Herrschaft über ihn.⁶⁶ „Die Tatsache, dass ihre Hände seinen Mund und seine Augen verdecken, während sie frei sehen und sprechen können, verstärkt die gewaltige Kluft zwischen seiner völligen Hilflosigkeit und ihrer absoluten Autorität.“⁶⁷

Fetisch Füsslis

Schon anhand früher Zeichnungen wird ein gewisses Interesse Füsslis an Haartrachten, Bekleidungen und Schuhwerk der Frau offenbart. Exotische und aufwändige Frisuren, sowie außergewöhnliche Bedeckungen sind wiederkehrende Motive in Füsslis Kunst. Füssli stellt das Haar nie in seiner natürlichen Form dar. Egal wer als Protagonistin dargestellt wird, das Haar der Frau ist immer aufwändig frisiert und mit Bändern, Juwelen, Federn oder anderen Accessoires zu exquisiten Haartrachten geschmückt.

Schiff schreibt: „In seinen ersten Ehejahren (1790 – 1800) portraitierte der Fünzigjährige seine junge Frau so oft, daß wir aus dieser Zeit nicht nur den Wechsel der mädchenhaften Gespielin zur dominierenden Virago, sondern auch den Wechseln der in England vorherrschenden Haarmoden ablesen können.“⁶⁸

Schon im Jugendalter angefertigte Zeichnungen zeigen Frauen mit kuriosen Haartrachten, die sich über Füsslis Lebenszeit vermehrt wiederholen und von ihm perfektioniert werden.⁶⁹

⁶⁵ Smith, S. 424

⁶⁶ Solkin, Beyer, Fend, & Gottardo, Füssli: Mode - Fetisch - Fantasie, 2023., S. 135

⁶⁷ Ebd., S. 135

⁶⁸ Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 16

⁶⁹ ebd. S.16

Sowohl Haar als auch Kleidung, aber auch Füße, können im psychoanalytischen Kontext als Fetisch gesehen werden. Generell wird nach Freud ein Sexualobjekt meist mit einem für sexuelle Praktiken ungeeigneten Körperteil oder Gegenstand ersetzt.⁷⁰

Laut Freuds Theorie wurzelt die Entwicklung eines Fetisches in der frühen Kindheit. Der Junge, der seine Mutter erstmals nackt sieht, geht davon aus, dass dieser der Penis durch Kastration entfernt wurde. Das Kind entwickelt eine Kastrationsangst, überwindet diese im Normalfall nachdem er zeitweise den fehlenden Phallus der Mutter mit einem Penisähnlichen Objekt oder Organ ersetzt. Der Neurotiker und später Fetischist bleibt allerdings in diesem Entwicklungsabschnitt stehen und muss die Penislosigkeit der Mutter mit einem Fetisch ersetzen, um seine Angst vor einer Kastration zu leugnen.⁷¹ Psychoanalytikerin Janine Chasseguet-Smirgel überlegt, den Kastrationsbegriff zu erweitern um „ihn zu dem, was ihm vorausgeht, in Beziehung zu setzen: der Trennungsangst.“⁷² Nach ihr, lässt sich der Begriff der Kastration nicht auf Ängste in Bezug auf die Genitalien begrenzen. Vielmehr leiden auch Psyche und Emotion darunter. Der Trennungsbegriff wäre also auch auf Füssli übertragbar, wenn man seinen frühen Mutterverlust in Betracht zieht.

Extravagante Darstellungen von Coiffuren ziehen sich, wie ein roter Faden durch Füsslis Werk. Die Darstellungen seiner Gattin nehmen über die Jahrzehnte ab, dennoch werden ihre Züge in späteren Werken mit anderen Charakteren fusioniert und sichtbar, wie in dem Bild *Halbfigur einer Kurtisane mit Federbusch*.⁷³ Eine Frau mit markanten Gesichtszügen und einem heroisierten Blick sitzt mit entblößter Brust vor einem ungewissen Hintergrund. Unter ihren Brüsten liegen die verschränkten Arme auf ihrem Abdomen. Der Oberarm wird mit einem Armreifen mit einer phallischen Abbildung verziert.

Um den atypisch langen Hals ringt sich ein Halsband und wirkt wie ein Metallreifen, der den Hals in die Höhe streckt. Das Gesicht ist umrahmt von kleinen Löckchen, die vom Kopf herunterfallen. Eine Masche, zwei große Federn und ein herabfallender Schleier verziern die Haarpracht.

⁷⁰ Freud, 1972, S. 63

⁷¹ Nessler & Nessler, 1994, S. 267

⁷² Chasseguet-Smirgel, 1986, S. 125

⁷³ Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974, S. 17

Zu ihrer Rechten ist eine mit dem Rücken zugekehrte Darstellung einer Bühnenheroine. Ihr langer Hals und Kopf verschmelzen und bilden zusammen eine phallische Form, verziert mit einem Federkopfschmuck.

Mit der Zeit wurden nicht nur die Frisuren absurder, indem sie kuriose Gestalten annahmen, sondern auch die gesamten Kopfformen verwandelten sich mehr und mehr in phallische Objekte. Die Häse der dargestellten Frauentypen zogen sich zunehmend in die Länge, während die Köpfe regelrecht kleiner wurden und nahezu mit den Häsen in Eins fungierten, stellt Schiff fest.⁷⁴ Die zum Teil kahlen Stellen am Kopf untermalen die phallische Darstellung, wie die Zeichnung *Sitzende Frau mit exzentrisch coiffiertem Kopf* als einschneidendes Beispiel zeigt. Dort wird der ganze Oberkörper anhand einer absurden Frisur, die sich zwischen den kahlen Schläfen über den Hinterkopf nach oben zieht und sich schlussendlich mit einem Kamm am Oberkopf festigt, in die Länge gestreckt.

Schiff unterstreicht die Theorie, dass die phallisch, kuriosen Darstellungen der Frau, ebenso die extravaganten Frisuren als Abwehrreaktionshandlung der Kastrationsangst fungieren.⁷⁵

Teilweise werden Füsslis Bilder und die phallischen Frauendarstellungen allerdings auch dem frühen Mutterentzug zugeschrieben und als Kompensation von Verlustängsten gedeutet. Ein früher Abgang der Mutter kann sich bei Männern zu Ungewissheit und Misstrauen entwickeln, der dann in einen reaktiven Hass gegenüber Frauen umschlägt, so Schiff.⁷⁶

Füsslis Bildsprache, wie in den beschriebenen phallischen Frisuren und körperlichen Deformationen deutlich wird, ist reich an Symbolik und Bedeutungsebenen. Was mit Sicherheit hervorsteht, ist der faszinierende Blick des Künstlers auf die Frauentypen und ihre Frisuren, die weit über bloße Modeerscheinungen hinausgehen.

Motive im Werk des Künstlers

Im Folgenden wird auf drei Bildbeispiele eingegangen, in welchen Füsslis ambivalente Frauendarstellung Ausdruck erlangt. In „weiblicher Grausamkeit“ wird auf die Frau als dominierende Protagonistin eingegangen, während die Werke „der Nachtmahr“ und „Ezzelin und Meduna“ auf den voyeuristischen Blick, sexuelle Fantasien und Männer-Frauendynamiken untersucht werden.

⁷⁴ Ebd., S. 18

⁷⁵ Ebd., S. 18

⁷⁶ ebd., S. 18

Weibliche Grausamkeit (1817/1822)

Weibliche Grausamkeit zeigt nicht nur die Frau als unterdrückende Domina, sondern stellt sie auch als Opfer männlicher Gewalt dar. In dieser lavierten Bleistiftzeichnung wird Füsslis ambivalente Beziehung zur Frau den Betrachter:innen anhand zweier verschiedener Dialoge zwischen den Geschlechtern vorgelegt.

Rechts sieht man eine Frau mit gebogener Nase und Locken, die über die Stirn hängen, sodass die Augenpartie gerade noch zu sehen ist. Die Haarpracht, zu einer kunstvollen Frisur geflochten, ist unterteilt, lässt Stellen der Kopfhaut frei und fällt dann als lange Zöpfe zu Boden. Die Frau kniet mit einem Bein an einem Brunnen. Die eine Hand hält einen Zopf hinter den Rücken, die andere Hand hält den zweiten Zopf Richtung Brunnen, aus welchem eine Hand ragt.

Die Hand gehört zu dem Mann, welcher in einem Brunnen gefangen ist und nach Hilfe, also dem von der Kurtisane gehaltenen Zopf, ragt.

Die Haare der Frau stehen für den Fetisch, die kahlen Stellen sind Sinnbild für die Kastrationsangst. Die Frau wird phallisch gezeigt und soll somit die Kastrationsangst des Schöpfers leugnen und die Unversehrtheit seines eigenen Körpers sicherstellen.

Schiff schreibt: „Indem er die dominierende Frau, der er sich anheimgibt, jedoch wiederum als ‚phallisch‘ phantasiert, sucht er durch Identifikation die Unversehrtheit des eigenen Körpers zu sichern“⁷⁷.

Die Kurtisane hält den Zopf zum Mann und impliziert, dass sie ihn retten möchte. Angesichts der Körperhaltung und der Handgestik scheint es allerdings, als würde sie mit dem Gefangenen spielen und ihm den Zopf immer kurz vor dem Erfassen entziehen.

Die Situation, dass sie dem Mann den Zopf, also den Fetisch hinhält, bringt sowohl das Leiden als auch das Prickeln einer solchen von Angstwolllust geprägten Beziehung zum Ausdruck.

Andererseits wird der Zopf aber auch als Sinnbild der unterbrochenen Nabelschnur gelesen. Der Mann hat Angst vor dieser Unterbrechung zum Mutterleib und unterwirft sich deshalb der dominierenden Frau, wobei er im tiefsten Sinne eigentlich nur in die ‚Ur-Einheit‘ mit der Mutter zurückkehren möchte, so Schiff.⁷⁸

Auf dem oberen Drittel der Zeichnung spielt sich kopfüber das zweite Szenario ab. Ein Mann sitzt breitbeinig, zurückgelehnt auf einem Sessel. Er ist unbekleidet und das Genital, sowie sein

⁷⁷ ebd., S. 19

⁷⁸ ebd., S. 19

Torso sind ersichtlich. Rechts von ihm liegt eine Frau am Boden. Ihr Gesicht in den Arm gekauert, der andere Arm rangt Richtung Mann. Sie ist im Gegenzug zu ihrem Gegenüber bekleidet.

Der Mann scheint hier als Rächer, der von oben herab genüsslich zusieht, wie die Frau am Boden kauert. Bettelnd streckt die Frau dem wie ein Herrscher über ihr sitzenden Mann die Hand entgegen, um sich vor seinen Gewalttaten zu schützen.

Der Nachtmahr (1781)

Der Albtraum, oder Nachtmahr (1781) ist die erste Version des vorliegenden Motives, welches 1790 von Füssli neu aufgegriffen wurde. Der darin verborgene Widerstand gegen bürgerliche Werte erwies sich als Durchbruch Füsslis Karriere. Mit ca. 55.000 Besucher:innen erreichte das 1782 in der Royal Academy ausgestellte Werk eine Vielzahl an Kritiker:innen, die nicht genau wussten, wie diese Bild zu lesen war.⁷⁹ Durch seine groteske und unheimliche Darstellung unterdrückter sexueller Ängste und irrationaler Elemente entsprach Füsslis *Nachtmahr* nicht den zeitgenössischen moralischen Idealen der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts und galt als herausfordernd.⁸⁰ Seine Verwendung des Begriffs "Nightmare" für sein Gemälde "Der Albtraum" zeigt nicht nur sein Interesse an sprachlichem Spiel und Wortspielen, sondern auch seine Fähigkeit, die kulturellen und sprachlichen Nuancen seiner Umgebung zu erfassen und kreativ umzusetzen.

Später geriet Füssli vorübergehend in Vergessenheit, doch wurde der Albtraum im 20. Jahrhundert auf seine Ideen und Ziele untersucht und eine Brücke zu den surrealistischen Werten geschlagen. Fortan wird der Nachtmahr von Künstler:innen und Kunsthistoriker:innen auf Füsslis künstlerische Perspektiven untersucht und mit seinen Zeitgenossen verglichen.⁸¹ Generell gilt das Bild als eines der am schwersten zu interpretierenden. Nie zuvor hielt ein Bild *nur* eine Idee, also die eines Albtraumes, anstatt eines expliziten Events fest. Der Titel ist der ausschlaggebende Faktor, welcher Betrachter:innen einen Einblick in besagte Idee und die Handlung des Szenarios gibt.⁸²

⁷⁹ Frayling, 2006, S. 23

⁸⁰ Ebd., S. 23

⁸¹ Janson, 1963

⁸² Asmar, 2020, S. 8

Der Nachtmahr zeigt einen dunklen Innenraum. Wie auch in anderen Bildern Füsslis sind die zentralen Objekte farblich hervorgehoben, ganz als ob ein Lichtstrahl auf sie gerichtet wäre. Die restlichen Motive verschwinden im dunklen Hintergrund. Rote Vorhänge geben dem Bild jedoch einen definierten Rahmen. Mittig der Leinwand liegt eine, womöglich bewusstlose Frau in Rückenlage auf einem unordentlichen Bett. Ihr Kopf hängt über der Bettkante Richtung Boden, umrahmt von ihren Armen, die schlaff daneben hängen. Auf der Brust der Frau sitzt ein braunes, grimmiges Wesen. Links dahinter ragt ein Pferdekopf aus einem roten Vorhang hervor.

Sowohl die Gegenstände als auch die Frauenfigur liefern den Betrachter:innen zeitgenössische Motive. Die Szene stellt jedoch nicht direkt einen Albtraum dar, vielmehr handelt es sich hier um eine Darstellung der Erfahrung eines Albtraumes. Der Inkubus, also das Wesen auf der Brust der Frau, wird als Ursache des mutmaßlichen Albtraumes der Frau gedeutet. Über den Inhalt des Geträumten erfahren die Betrachtenden jedoch nichts.

Unter dem Nachtmahr oder Nachtalb versteht man ein Fabelwesen, das Menschen im Schlaf heimsucht und ihnen Grauen einflößt und so einen Albtraum hervorruft. Beschrieben wird der Mahr in der Volkskunde als kleines, schwarzes Wesen, welches durch kleine Öffnungen in den Wohnraum gelangt. Von einem Pferd getragen, reitet er durch die dunklen Nächte. Es besetzt für gewöhnlich Menschen, kann aber Überlieferungen zufolge auch Haustiere und Gegenstände anfallen. Kommt es zu einem solchen Anfall, ist mit Angstzuständen und Atemnot zu rechnen. Manche Geschichten schreiben dem Mahr auch erotische Charakteristiken zu und berichten von, oft einseitigen, Geschlechtsverkehr zwischen Mensch und dem heimsuchenden Wesen.⁸³ Paula Schwerdtfeger schreibt:

„Der Alb, der sie „besitzt“, bringt Träume schrecklichster Art. Schrecklich? Eher wirkt es, als genieße sie. Sanft streicht ihr Arm über den Boden und sie reckt sich der Last entgegen, die sie doch quälen sollte. Lust und Leiden liegen hier dicht beieinander. Dazu passt auch der Volksmund, der sagt, der Incubus bringe Lustträume.“⁸⁴

Auch in Füsslis Darstellung sitzt der Mahr oder Alb mit dem ganzen Gewicht in der Magenkuhle der schlafenden Frau und grinst den Betrachter:innen an. Er flößt ihr die schrecklichsten

⁸³ Artinspector, 2020

⁸⁴ Schwerdtfeger, 2012

Träume ein, während sie ergeben über der Bettkante hängt. Lust und Leiden lassen sich hier, mit Verweis auf den Volksmund, nur schwer trennen. Das Pferd stiert mit seinen besessenen Augen auf das vorliegende Szenarium.⁸⁵

Schwerdtfeger fährt fort:

„Durch diesen voyeuristischen Moment verliert die düstere Szene ihre Intimität und bekommt stattdessen einen Bühnencharakter. Doch nicht nur das Pferd ergötzt sich an dem Horror der Leichtbekleideten. Auch wir, die Betrachter, erblicken das offen Dargebotene und auch unser Blick wandert über ihren Körper. Somit werden wir Teil des fiesen Spiels, welches die Teuflichen mit ihrem Opfer treiben.“⁸⁶

Es wird hier keine direkte, vielmehr eine unterschwellige Gewalt an der Frau ausgeübt. Gefangen in ihrem eigenen Traum werden der Frauengestalt böse Gedanken eingeflüßt. Ihre Haltung und die Position des Nachtmahrs zeigen seine komplette Kontrolle und ihre totale Abhängigkeit und Schwäche. Die roten Vorhänge, die dem Bild einen Bühnencharakter verleihen, erinnern an die Hölle und das dunkle Ambiente unterstreicht den düsteren und übergriffigen Akt. *„Es ist natürlich auf eine gewisse Art und Weise eine Männerfantasie, die dahintersteht.“* Erklärt der deutsche Kunsthistoriker Werner Busch. *Seiner Meinung nach ist Füssli ein ‚Maniac‘ wenn es um Erotik geht.*⁸⁷

Auch die Kunstlehrende Sarah Shealer beschreibt das vorliegende Szenario als einen Moment des sexuellen Übergriffes und die Darstellung der Frau als potenzielle Einladung des sexuellen Aktes.

“I am not sure how other women would feel about that, but it certainly raises feelings and emotions of frightened concern within myself. [...] The forced presence of the horse poking its head to the curtains may stand to symbolize the sexual violation of the sleeping woman. [...] The incubus in the painting may be symbolic of the male

⁸⁵ TheArtinspector

⁸⁶ Schwerdtfeger, 2012

⁸⁷ Deutschlandfunk Kultur, 2017

libido, or the position of the woman's body may suggest a sexual openness about her."⁸⁸

Die liegende Frau ist in einer sehr passiven und exponierten Position dargestellt, mit ihrem Körper in einer suggestiven Haltung. Ihre Kleidung ist locker und entblößt teilweise ihre Haut, was die Vorstellung von Verletzlichkeit und sexueller Verfügbarkeit verstärkt und eventuell sexuelle Fantasien der Betrachtenden widerspiegelt. Die Frau als passives Objekt und der Dämon als dominantes Wesen können die männliche Fantasie von Kontrolle und Dominanz darstellen.

Sexualität spielt in diesem Bild also eine erhabene Rolle. Selbst das Pferd wird von Sarah Shealer als Symbol von Sexualität gelesen.⁸⁹ Der groteske Pferdekopf, der durch den Vorhang blickt, wird mit unkontrollierten oder sexuellen Trieben in Verbindung gebracht.

Auch die Theorie des drogeninduzierten Traumes wird behandelt. Wenn man annimmt, dass das Fläschchen am Nachttisch Laudanum beinhaltet, könnte dies darauf hindeuten, dass die Frau betäubt ist. Laudanum, eine opiumhaltige Tinktur, war im 18. Jahrhundert weit verbreitet und wurde oft zur Behandlung von Schlafstörungen, Schmerzen und anderen Beschwerden verwendet. Die Tinktur wurde zu einer Modedroge und missbräuchlich bei Suiziden angewandt. So beispielsweise versuchte Mary Wollstonecraft sich 1796 zu suizidieren und auch ihre Tochter Fanny starb 1816 an einer Überdosis.⁹⁰

Nicht nur das Fläschchen, sondern auch die Haltung der liegenden Frau könnte auf eine Betäubung hinweisen. Sie wird in einer tiefen, fast unnatürlichen Bewusstlosigkeit dargestellt, was durch ihre schlaffe Körperhaltung und die Unempfindlichkeit gegenüber der unheimlichen Kreatur auf ihrer Brust und dem Szenario um sich unterstrichen wird.

Die Betäubung könnte in ‚der Nachtmahr‘ metaphorisch zu lesen sein und für einen Zustand der Hilflosigkeit oder des Ausgeliefertseins stehen, was zur allgemeinen Atmosphäre des Albtraums und der Ohnmacht gegenüber unkontrollierbaren inneren und äußeren Einflüssen passt. Das Laudanum eröffnet aber eine weitere Interpretation, indem es die Vorstellung von drogeninduzierten Träumen oder Halluzinationen einbringt. Dies würde das Gemälde in einen

⁸⁸ Shealer, 2017

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Wright, 2022, S. 95

Kontext von Flucht vor der Realität oder Bewältigung traumatischer Erfahrungen durch Drogenmissbrauch stellen.

Der Frauentyp soll, Kunstkritiker:innen zufolge, Anna Landolt und der Alb auf ihrer Magenkuhle Füssli selbst verkörpern. Unterstrichen wird diese Theorie, anhand eines Portraits von Landolt auf der Rückseite letzteren Gemäldes.⁹¹ Laut Schiff impliziert die subtile Gewalt an der schlafenden Frau eine tiefe Feindseligkeit gegen Landolt. Die selbstsabotierte Liebschaft mit Landolt und die Vermählung mit einer, laut Füssli, unbedarften Frau unterstreichen seine misogynen Darstellungen.⁹²

Füssli erreichte also, trotz der von erotischen Szenen bekannten Jahresausstellung der Akademie, seinen gewünschten Skandal. Nicht nur im Rahmen der Ausstellung, sondern auch landesweit erregte er mit obigen Bild Aufsehen und beeinflusst bis heute verschiedene Kunstszene. Ob in *Frankenstein* oder in *Vampyr*, das Bildmotiv des Nachtmahrs erscheint stetig in der Welt der darstellenden Künste.

Ezzelin und Meduna (1779-1781)

Die Darstellung des Grafen Ezzelin Bracciaferro, der seine untreue Gemahlin tötet basiert auf einem verlorenen Gemälde von Johann Heinrich Füssli aus den Jahren 1779-1781.⁹³ Die Narration des Kreuzfahrers Ezzelin Bracciaferro, der nach seiner Rückkehr von den Kreuzzügen seine Frau Meduna wegen ihrer Untreue tötet, wurde von Füssli aufgestellt.⁹⁴ Skizzen und Vorstudien zu diesem Werk befinden sich im British Museum, und eine Komposition wurde von Johann Heinrich Lips für Lavaters "Physiognomische Fragmente" in Kupfer gestochen. Briefen zufolge wurden drei Gemälde zu obigem Thema von Füssli hergestellt, zwei davon gingen bei einem Transport verloren. Das letzte erhaltene Gemälde im Sir John Soane's Museum in London ist eine leicht variierte Fassung, die 1780 auf einer Ausstellung der Royal Academy gezeigt wurde.⁹⁵

⁹¹ Lenny, Beschreibung und Analyse: Der Nachtmahr von Johann Heinrich Füssli, 1781, 2019

⁹² Schiff, Syamken, & Hofmann, 1974

⁹³ Museum Sachsen-Anhalt, 2023

⁹⁴ Art Gallery NSW, 2009

⁹⁵ Museum Sachsen-Anhalt, 2023

In Johann Heinrich Füsslis Gemälde zeigt er die Figur Ezzelin Bracciaferro in einem Moment nach einer Auseinandersetzung mit seiner Frau, die tödlich endete. Ezzelin sitzt zusammengesunken auf einem Stuhl, mit der Leiche seiner Frau Meduna zu seinen Füßen, die er aus Eifersucht getötet hat. Ein Rosenkranz, der vom Hals der toten Frau gerissen wurde, deutet auf vorausgegangene Gewalt hin, während andere Symbole darauf hinweisen, dass Meduna ihre Strafe akzeptiert hat.⁹⁶ Matthias Vogel schreibt:

„Die sorgfältig geknüpft Augenbinde, das säuberlich unter den schneeigen Busen heruntergerollte Kleid, der glatte Einstich in der Mitte der Brust geben darüber Auskunft, dass die ‚Untreue‘ in einer der letzten Phase vor dem Tod ihr Los bussfertig annahm.“

Neben der Leiche zeigt ein Brief unter Ezzelins Fuß ihre Untreue, wodurch der Mord als geplant und nicht im Affekt begangen erscheint. Nach Matthias Vogel symbolisieren christliche- und Todessymbole wie ein Hausaltar mit einem gekreuzigten Christus, eine Bibel und ein Stundenglas Melancholie und lassen auf Ezzelins innere Zerrissenheit schließen.⁹⁷

Ezzelin selbst steht ruhig über seinem Opfer, während sein Gesichtsausdruck Verzweiflung zeigt. Nach dem Mord verfällt er in tiefe Melancholie, was durch seine leeren, starren Augen und den grüblerischen Ausdruck verdeutlicht wird. Laut Vogel wird Ezzelin als willensstark und rational dargestellt, was seine Tat noch abscheulicher macht.⁹⁸

Auch in diesem Motiv wird Füsslis ambivalentes Frauenbild sichtbar. Die Frau wird zugleich als Objekt der Begierde und als Bedrohung dargestellt. Die Gewalt, die Meduna erfährt, symbolisiert die tiefsitzenden Ängste und Unsicherheiten gegenüber weiblicher Macht und Sexualität, während ihre passive Haltung zum Mord die Vorstellung weiblicher Unterwerfung und Bestrafung verkörpert.

⁹⁶ Vogel, 2001, S. 224-226

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

Conclusio

Bei der Analyse von Füsslis Bildern wird vor allem ein komplexes Frauenbild ersichtlich, welches sich in einer aufsehenerregenden Bildsprache an die Öffentlichkeit wendet. Diese oft obszönen Frauendarstellungen, die den voyeuristischen und lustvollen Blicken der Betrachter:innen ausgesetzt werden, entfesseln ein wollüstiges Empfinden und ein inneres Erschüttern.

Die zentrale Schlussfolgerung bei der Analyse seines Werkes ist sein ambivalentes Frauenbild. Seine Charakterisierung der Frau ist geprägt von einem Wechselspiel aus Faszination, Angst und Misogynie.

Seinen Darstellungen Männer malträtierender Dirnen stehen in anderen Bildern sexuelle Übergriffe an Frauen gegenüber und lassen diese wie einen Racheakt dazu erscheinen.

Dabei zeichnet sich die Frau kaum als unterwürfig oder schwach aus, im Gegenteil, die Stärke der Frau scheint ein durchgängiges Motiv zu sein.

Die vorwiegend dominant oder/und anmutig dargestellten Frauen tragen meist extravagante Frisuren, edlen Schmuck und ausladenden elegante Kleider.

Generell unterliegen die Bilder und so auch die Frauendarstellungen Füsslis einem breiten Interpretationsspielraum, auch aufgrund mangelnder Quellen in Bezug auf die ambivalente Bedeutung der Frau in Füsslis Werk, was wiederum eine zusätzliche Herausforderung für diese Arbeit darstellte. Besonders jene Quellen, die eine psychoanalytische These aufstellen, müssen als spekulativ angesehen werden. Nur wenige Kunsthistoriker:innen scheinen sich bis jetzt mit gegebenem Thema auseinandergesetzt zu haben.

Dies lässt Raum für eine vertiefte Auseinandersetzung mit Füsslis Frauenbild und seinen Frauendarstellungen und eine Übertragung auf zeitgenössisch feministische Lesarten.

Literaturverzeichnis

Antal, F. (1956). *Fuesli Studies*. London: Routledge & Kegan Paul.

Art Gallery NSW. (2009). *Ezzelin musing over the body of his wife Meduna, slain by him for her infidelity during his absence in the Crusades 1781*. Von Art Gallery NSW: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/278.2009/#about> abgerufen mai 2024

Asmar, M. (2020). *Fuseli's Nightmare*. Lorraine: Université de Lorraine.

Bayuk Roseman, E. (2013). Elite Women: Experience and Representation. In E. b. Mangum, A *Cultural History Of Women, In the Age of Empire*. London: Bloomsbury Academy.

Chassguet-Smigel, J. (1986). *Kreativität und Perversion*. Frankfurt am Main: Nexus.

Clark, K. (1956). *The Nude, a Study of Ideal Art*. London: John Murray.

Craske, M. (1997). *Art in Europe 1700-1830: A History of the Visual Arts in an Era of Unprecedented Urban Economic Growth*. Oxford: Oxford University Press.

Deutschlandfunk Kultur. (19. März 2017). „Füsslis Nachtmahr – Traum und Wahnsinn“ Eine Ikone der schwarzen Romantik und ihre Geschichte. Von Deutschlandfunk Kultur: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/fuesslis-nachtmahr-traum-und-wahnsinn-eine-ikone-der-100.html> abgerufen Mai 2024

Farmer, J. D. (1974). Henry Fuseli, Milton and English Romanticism. *Bulletin of the Art Institute of Chicago (1973-1982)*, 68(4), 14-19.

Frayling, C. (2006). Fuseli's the Nightmare: Somewhere between the Sublime and the Ridiculous. In *Gothic nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic imagination Shared item from Gender and Sexuality in Georgian Britain*. London: Tate Publishing.

Freud, S. (1972). Drei Abhandlungen der Sexualtheorie [1905]. In S. Freud, *Studienausgabe* (Bde. 5, Sexualeben). Frankfurt am Main: Fischer.

Janson, H. W. (1963). Fuseli's Nightmare. *Arts and Science*. vol 2, no. 1, 23-28.

Junod, K. (Juli 2003). Henry Fuseli's pragmatic use of aesthetics: His epic illustrations of Macbeth. *Word & Image*(19), 138-150.

Ketterer Kunst. (kein Datum). *Biografien, Heinrich d.J. Füßli* . Von KettererKunst: <https://www.kettererkunst.de/bio/heinrich-dj-fuessli-1741.php> abgerufen Oktober 2022

Knowles, J. (kein Datum). *The Life and Writings of Henry Fuseli*. (H. Colburn, & R. Bentley, Hrsg.) Wentworth Press.

- Lenny. (15. November 2019). *Beschreibung und Analyse: Der Nachtmahr von Johann Heinrich Füssli, 1781.* Von das kreative Universum: <https://www.daskreativeuniversum.de/nachtmahr-von-fuessli-analyse/> abgerufen Mai 2024
- Lenny. (Juli 2019). *Romantik – Die Ausprägungen der Bildenden Kunst in der Epoche der Romantik.* Von das kreative Universum: <https://www.daskreativeuniversum.de/romantik-kunst/> abgerufen Mai 2024
- Museum Sachsen-Anhalt. (06. Oktober 2023). *Füssli, Johann Heinrich (nach): Ezzelin und Meduna.* Von Museum-digital-Sachsen-Anhalt: <https://st.museum-digital.de/object/14390?navlang=de> abgerufen Mai 2024
- Myrone, M. (2005). *Bodybuilding. Reforming Masculinities in British Art 1750-1810.* New Haven and London: Yale University Press.
- Nead, L. (1988). *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain.* Oxford: Basil Blackwell.
- Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality.* . London/New York: Routledge.
- Nessler, O., & Nessler, T. (1994). *Auf des Messers Schneide; Zur Funktionsbestimmung literarischer Kreativität bei Schiller und Goethe. Eine psychoanalytische Studie.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sarganserländer. (23. Februar 2023). *Johann Heinrich Füsslis Frauenbilder im Kunsthaus Zürich.* Von Sarganserländer Kultur: <https://www.sarganserlaender.ch/artikel/johann-heinrich-fuesslis-frauenbilder-im-kunsthause-zuerich> abgerufen Mai 2024
- Schiff, G., Syamken, G., & Hofmann, W. (1974). *Johann Heinrich Füssli, Kunst um 1800.* München: Prestel-Verlag.
- Schwerdtfeger, P. (02.. Oktober 2012). *Städel Museum.* Von Johann Heinrich Füsslis "Nachtmahr": <https://stories.staedelmuseum.de/de/bild-des-monats-johann-heinrich-fusslis-nachtmahr> abgerufen März 2024
- Shealer, S. (17. April 2017). *Fuseli, The Nightmare, c 1780.* Von Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nW16cl224-w> abgerufen Dezember 2022
- Smith, C. (1.. Oktober 2010). Artist as educator? Assessing the Pedagogic Role of Folly in the Early Work of Henry Fuseli (1741-1825). *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education*, 46(5), S. 559-583.

- Smith, C. (14. Juni 2010). Between Fantasy and Angst. Assessing the Subject and Meaning of Henry Fuseli's Late Pornographic Drawings, 1800–25. *33*(3), 420-447.
- Solkin, D. H., Beyer, J., Fend, M., & Gottardo, K. (2023). *Füssli: Mode - Fetisch - Fantasie*. (Z. K. Zürich, Hrsg.) Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Tate. (2024). *Lady Macbeth Seizing the Daggers*. Von Tate: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fuseli-lady-macbeth-seizing-the-daggers-t00733> abgerufen Jänner 2023
- TheArtinspector (Regisseur). (2020). *Johann Heinrich Füssli - Der Nachtmahr* [Kinofilm].
- Tomory, P. (1972). *Heinrich Füßli, Leben und Werk*. Frankfurt am Main - Berlin - Wien: Ullstein GmbH.
- Vogel, M. (2001). *Johann Heinrich Füssli - Darsteller der Leidenschaft*. Zürich: Zurich InterPublishers.
- Wright, B. S. (2022). "As I Was Perpetually Haunted by These Ideas": Fuseli's *The Nightmare* and Its Influence on Mary Shelley's *Frankenstein* and *Mathilda*. *Venue*, *1*(1), 73-97.