

Aus Johann Caspar Füsslis Trickkiste: Zu Quodlibet und Trompe-l'oeil des helvetischen Vasari

"...ich will lieber nützlich als berühmt sein."
Johann Caspar Füssli¹

Im Mai 1978 lieferte ein Privateigner ein arg geschundenes, rahmenloses Ölgemälde ins Berner Museums-Atelier (2). Es hiess, es stamme von Johann Caspar Füssli dem Älteren (Zürich 3.1.1706 - 6.5.1782)², einem Trompe-l'oeil-Maler, Zeichenlehrer, Kunstschriftsteller, aufgeklärtem Humanisten- und Medizinerfreund sowie Kunsttheoretiker, ja dem "Vasari" der Schweizer Malerei³ schlechthin, einem Graphiksammler und bedeutenden Porträtisten, schliesslich Ratsschreiber Zürichs von 1757 bis 1764⁴, ein Zeitraum in der er zugleich seine höchste künstlerisch und schriftstellerische Aktivität entwickelte.

Das typische Quodlibet aus der Mitte des 18.Jhs. auf Leinwand (56,5x77cm auf original genageltem Chassis) wies besorgniserregende Schrumpfschäden (3), alte und neue Farbausfälle, ungepflegte Retuschen, Blasen und Verbräunungen auf, kurz, war eine bessere Ruine.

Das Sujet (4) bestand aus einer zentriert geordneten Zusammenstellung von Zeichnungen und Druckwerken um ein holländisch-bürgerlich schwarzgerahmtes Genre in Öl mit innerer Goldleiste. Die Graphiken veranschaulichen bewusst verschiedene Techniken, wie Rötel, Pinselzeichnung⁵, Schabblatt, Kupferstich und Aquarell, daneben zwei gekreuzte rote Steckbänder für gesiegelte Briefschaften, Zeitungsausschnitte und Federkiele, alles auf ein rohes Tannenholzbrett-Imitat montiert, ein klassisches Sammelsuriums-Konterfei der Trompe-l'oeil-Malerei. Auf deren weitläufige Aufschlüsselung und die der weiteren Vergleichsbilder kann hier nur selektiv eingegangen werden⁶.

Sehr bald entdeckten wir die Signatur (5) auf dem untersten und kleinsten der gefalteten Briefe: "Peint par Jean Gaspard / Fuesli 1755". Dank der kryptisch verteilten Zeitungsfragmente liess sich die Bildentstehung auf den Samstag, 14. Brachmonat (Juni) 1755, 12 Uhr, in Zürich kompilieren.

Wir dokumentierten den Vorzustand und stellten sonderbare Auffälligkeiten fest.

Die Leinwandrückseite (6) war am Ort der vorderseitigen Ölgemälde-Wiedergabe mit einem rechteckigen Leinwandfetzen beklebt, obwohl vorderseitig kein Trägerschaden auszumachen war. Das offensichtlich zeitgleiche Tuchstück identischer Webart wies indessen Beulen, Ablösungsmerkmale und einen eingeschlossenen Fremdgegenstand auf.

Da angesichts der feuchtigkeitsbedingten Schrumpfvorgänge die gesamte Leinwand eine vorgängige Dehnung⁷ auf die vom Chassis vorgegebenen Originalmasse erforderte (7), entschied man sich als erstes, den mit organischem Leim aufgeklebten "Flicken" sorgfältig abzulösen (8). Darunter trat ein eingeschlossener stark

korrodierter zeitgenössischer Eisennagel (3cm) hervor nebst weiteren Verunreinigungen (Atelierstaub, Textilfasern usw.), aber keine Verletzung der Originalleinwand!

Auch die vorderseitige Bild-im-Bild-Reproduktion war ungewöhnlich **(9)**: zahlreiche Fehlstellen im Gemäldebereich der holländischen Genreszene - die Tändelei eines jungen Paares, bekannt aus Werken Teniers, Brouwers oder van Ostades - waren zwar dunkel eingetönt, aber ohne Kittungen und gegenüber den in jüngerer Zeit beschädigten "Rahmencorridoren" mit Farbausfällen ohne Ablöseerscheinungen, ja intakter als das übrige Gesamtbild.

Das Rätsel dieser Zustände liessen sich nur über den Vergleich mit anderen Quodlibets des Malers lösen. In der Tat stiessen wir auf ein weiteres, sicherlich gegenseitiges Schwesterstück **(10)** im Kunsthaus Zürich⁸, das ähnliche Charakteristiken aufwies, die sich anlässlich einer direkten Konfrontation beider Bilder bewahrheiteten **(11)**. Das Pendant war zwar in jüngerer Vergangenheit (1968/69) restauriert worden, wachsharz-imprägniert auf neuem Chassis und vielleicht original blattgold-gerahmt. Das ebenso dunkle Mittelbild **(12)** - die niederländische Szene zweier Männer im Gespräch oder beim Kartenspiel - zeigte indessen die gleichen Spuren von Beschädigung der gemalten Bild-im-Bild-Fläche wie sein Pendant **(13)**: auf der Rückseite fand sich wiederum der oxidierte Schatten eines ehemals applizierten Stoffrechtecks **(14)**, das im Restaurierungsbericht von 1968/69 ohne Erklärungsversuch erwähnt und als beseitigt bezeugt wurde. Der einzige Unterschied bestand darin, dass die jüngste Restaurierung versucht hatte, die vorderseitigen Schäden halbwegs zu dissimulieren.

Die Lösung war evident: Füssli hatte je ein altersgeschädigtes Bild eines inzwischen etwas antiquierten Genres wiedergeben wollen und dessen vorgeschützte Schäden mit einem feuchten aufgeklebten "Flicken" provoziert, dann die Fläche gepresst oder gebügelt und die künstlichen Ausfälle *ohne* Kittung farblich eingestimmt! Der schwarze Holländer-Rahmen sollte von dieser Manipulation ausgespart bleiben, was aber im ersten Falle nicht ganz gelang. Ein Meisterstück der Täuschung allemal.

Unser Berner Gemälde wurde nach seiner Anränderung mit einem Rigamonti-Spannrahmen auf das dem Zürcher Gegenstück entsprechende Originalmass zurückgedehnt, auf das Originalchassis gespannt **(15)**, gefestigt und gereinigt. Für die Zierrahmung sah man ein holländisch-alpenländisches schwarzes Barock-Profil vor **(16)**, ähnlich jener beider Mittelgemälde. Ein vergoldetes Biedermeierimitat hätte den weiterhin prekären Zustand unnötig hervorgehoben. Wollte man die beiden Bilder allerdings wieder als gewachsene *Einheit in der Zweierheit* zusammenführen, wäre die Frage einer harmonisierenden Neurahmung beider aufgetreten.

Der Vergleich **(17)** der beiden Zwillingsgemälde⁹ erlaubte aber noch weitere Beobachtungen. Das Zürcher Gegenstück war nicht nur auf einem Brief am gegenseitigen Steckband- mit einem Sinnspruch¹⁰ und gleichlautendem Wortlaut einer *Signatur* "Peint par Jean Gaspard / Fuesli 1755" beschriftet **(18&19&20)**, beide

Werke enthielten gegenständig zwei der Forschung bis heute unbekannte Graphikstudien Rembrandt's in verschiedener Technik¹¹ (21&22), schliesslich zwei Apostel-Häupter nach Van Dyck¹² (23), und je eine Tieridylle¹³ (24&25) deren Züricher dem Augsburger Tiermaler Johann Elias Ridinger¹⁴ zugewiesen werden konnte: Gegenständig waren auch die ovidischen Skizzen/Kopien zu *Diana verwandelt Aktäon* (Bern, nach Conrad Meyer) (26), sowie *Perseus befreit Andromeda* (Zürich, nach Mathias Kager) (27&28), beides Themen tragischer Mensch-Götter-Verwicklung aus dem Kanon nachtizianischer Vorbilder. Schliesslich waren die hollandisierenden Mittelbilder je mit gegensätzlich gefärbten Schleifen angebracht. All dies wies sie als bewusst ausgewogene Pendants aus. (29)

Erst die inhaltliche Synopse beider Werke liessen die Absicht Füsslis erkennen, eine Synthese von ihm angelegenen Motiven der Kunstgeschichte, Naturerlebnis, Mythologie und alltäglich-schriftstellerischer Gegenwart in eine Art geschmacklicher Selbstschau, ein Psychogramm seines Künstlertums (im Zeitraum des Zeniths seiner vielfältigen Tätigkeiten) zu verwandeln, nicht unähnlich der physiognomischen Studien des jüngeren Geistesverwandten und gleichaltrigen Sohnesfreundes Johann Caspar Lavater (1741-1801).

Vorerst aber irritierten uns die eigentlich banalen Holzsimilitate (30) beider Bildhintergründe, benutzten sie doch identische Vorlagen: in Zürich ist lediglich die in Bern rechtsäusserste Latte mit ihren Astlöchern und Scharten links *kopfstehend* und etwas verkleinert wiederholt worden. Als wir unser Berner Originalchassis untersuchten, wurde klar, dass dieses vom selben astreichen Föhren- oder Tannenholz mit ihren typischen Maserungen stammte, das Füssli kopierte. So galt es auch diese Spur weiterzuverfolgen.

Im Depot des Kunsthauses Zürich fand sich in der Folge unter Inv.46 ein weiteres "Bildungs-Allotrium" derselben Serie und Grösse¹⁵ (31&32) der beiden erstgenannten, , etwas grösseren schwarzgerahmten Mittelbild, einer älteren Mondlandschaft holländischer Aszendenz (etwa Aert van der Neer's) (33), aber mit auffliegenden Wildenten versehen, was es in die Nähe zu den beiden seitlichen Wildtier-Schabblättern nach jüngsten Kupferstichen des J. E. Ridinger brächte (34). Erneut trafen wir auf einen französischen Sinnspruch¹⁶. Zwei gegenständige Stichkopien waren Bildnissen des *Van Dyck* von 1640 (35) und der *Mme de Sévigné* von 1676, bzw. 1738 (36) entlehnt, und die Rötelzeichnung einer *Bäuerlichen Tischrunde* (bez.) "Teniers"¹⁷ (37) entpuppte sich als seitenverkehrter Entwurf eines Figuren-Details für die mehrfach variierte *Flämische Kirmes* oder *Fête paysanne* des David Teniers dem Jüngeren um 1662/65. Zwei kleine ovale schwarz- und goldgerahmte Portrait-Medaillons eines mittelständig gehobenen Ehepaares schlossen die untere Bildrandmitte ab; dies alles war erneut auf eine gehobelte Holzwand mit identischer Astmaserung gedrängt.

Wieder wies das grosse Mittelbild - eine Art romantischer Verschnitt der verehrten Vorbilder van der Neer, Everdingen, Jan Hackaert und Claude Lorrain¹⁸ - Altersspuren auf, die auf der übrigen arg beschädigten (38) und unfertig restaurierten

Bildfläche so nicht auftraten. Auch die 1968/69 wachsimprägnierte Rückseite (39) liess, wenn auch schwach, das nachgedunkelte Geviert einer ehemaligen damals beseitigten Applikation erahnen. Fazit: auch hier manipulierte Füssli sein *pièce de résistance* mit einer Feuchtigkeitsprozedur, um nicht zu sagen -tortur. Beim genaueren Hinsehen entdeckte man jedoch, dass diesmal nicht ein Beschädigung der Malschicht beabsichtigt wurde, sondern das kunstvolle Herstellen eines Craquelé's, das der romantischen Stimmung des Nachtbildes zusätzlich die Charakteristik von ehrwürdiger Vergänglichkeit und Dauer bescheinigte. Füssli hatte nun eine *steuerbare* Alterungs-Technik im Griff!

Es stellte sich die Frage, ob die drei so ähnlich gearteten Quodlibets gleicher Grösse und Lichteinfall auf identischem Holzbrett einer zusammengehörigen Serie entstammten. Doch schon einzelne gestalterische Wiederholungen wie etwa das *Hirschidyll* Ridingers oder zu augenfällige Astmotive liessen vermuten, dass das dritte Bild ein *Einzelstück* mit zentral angeordneten Motiven auf der gleichen Bretterwand gewesen sein muss und nach keinem ergänzenden Gegenstück verlangte.

Alle beobachteten Kuriositäten verleiteten uns, nach weiteren Füsslis mit vergleichbarer Entstehungscharakteristik umzusehen und wir wurden in der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen fündig (40), wo ein ähnliches Trompe-l'oeil etwas geringerer Grösse (51,5 x 62,5cm) hängt, mit einem jugendlichen Aquatinta-Selbstzitat Füsslis, altertümlich signiert "Johann Caspar Füssli Aetatis Suae 30"¹⁹ und aktuellen Bildnissen der sog. "Schottenbrüder"²⁰, die sich im Hause des Arztes Zellweger in Trogen in der sogenannten "förenen Hütte" (41) zum angeblich gesunden Molkentrank einfanden. Sie sind, engbefreundete Gelehrte (42), die sich auf verschiedenen Bildträgern mit geometrischer Akribie und ehrerbietender Staffellung wieder um ein schwarzgerahmtes, nun etwas exzentrisches Mittelbild anordneten. Schliesslich versammelte ein unterlegtes grosses Rötel-Zeichenblatt vier antike altgriechische "Weisen"²¹ denen sich die zeitgenössischen Honorabili gegenseitig geistig verwandt empfanden (43). Das didaktische Sortieren und historisierende Zuschreiben der Persönlichkeiten an ihre antiken Mentoren entzieht dem Bild allerdings die Eigenschaft des "beliebigen" Quodlibets und in der Tat tituliert man es gemeinhin als "Freundschaftsbild".

Eine solche präzisierende Umbenennung zwingt uns aber, den Blick zurück auf das Depotgemälde in Zürich (44) zu wenden, das seinerseits das Eponym des Quodlibets nicht eigentlich verdient: Die beiden ovalen Portraitbildchen (45) deuten auf eine intime Apotheose ehelicher Zusammengehörigkeit und das illustrierende Beiwerk ist geeignet, kreuzweise die Charaktere der Partner zu erläutern, wie dies später Lavater in editorisch pompösen Stil zu demonstrieren versuchte: Die Gegenüberstellung von sanfter Hirschfamilie zur kämpferischen Nahrungsbeschaffung des Adlers, das feminine Bildnis des jungen genialischen Van Dyck gegen Madame de Sévigné's schriftstellerische Muse (angedeutet im Konvolut der Brieffragmente), dann die häusliche Runde gesellschaftlicher Geselligkeit im

Teniers'schen Entwurf zu dessen *Fête paysanne* rechts, schliesslich die zentrale Nachtidylle als Schauplatz naturhafter Harmonie mit der Betonung auf Dauer (im Alterscraquelé), alles deutet auf ein "Ehebild" mittelalterlicher Aszendenz hin, das uns allen seit dem *Arnolfini-Doppelbildnis* Jan van Eycks (46) von 1434 bis hin zu Thomas Gainsborough's *Mr. and Mrs. Andrews* von 1749/50 gegenwärtig ist. Ob sich die Bildnisse mit Füssli und seiner Frau Anna Elisabeth Waser identifizieren lassen (der "Honigmond" von 1736 lag 20 Jahre zurück, womit man eine sog. *Porzellanhochzeit* feierte), muss vorläufig eine fromme Hypothese bleiben...

Überraschend ist wieder die Fichte/Föhre-Bretterwand²² (48) des Trogener Hintergrundes, erneut mit den diesmal identischen Maserungen des Berner Bildes, womit erwiesen ist, dass alle vier Werke derselben Schaffensperiode angehören. (48) Die bisherige Datierung des Trogener "Freundezirkels" auf "um" 1757 (49) scheint zwar nicht unrealistisch, doch plädiere ich für "1756", unmittelbar nach den besagten Zwillings- oder vermeintlichen Drillingsstücken von 1755, zumal das Selbstportrait als 30jähriger auf ein rundes Jubiläum des 50jährigen hinweisen dürfte, also ebenfalls 1756, da er 1706 geboren wurde. Die Freundschaft des "Molkenbruders" Füssli zu zwei naturverbundenen Ärzten (Laurenz Zellweger und Hans Caspar Hirzel) im Bild (auf betrachter-nahester Ebene!) mag auf die Verjüngungskuren der Schotten-Zechbrüder hinweisen, die von der lebensverlängernden Wirkung der Molkenkur überzeugt waren und den alludierten hippokratischen Hygiene-Grundsätzen anhingen. Dass Johann Jacob Bodmer das Primat einer Rahmung seines Öl-Bildnisses gebührte, noch vor dem Schabblatt Salomon Gessners (der 1754 soeben sein grosses im Bild angemerkt Gedichtwerk *Daphnis* veröffentlicht hatte), hing sicherlich mit seiner Prominenz in der Bruderschaft als Wortführer alpenländischer Natürlichkeit zusammen, die in seiner bekannten *Ode* auf den Freund und Medikus Zellweger gipfelte. Es wundert also nicht, dass sein durch Rahmung hervorgehobenes Mittelportrait *nicht* einer Pseudoalterung unterzogen wurde; es diene nun lediglich dazu, die verschiedenen künstlerisch von Füssli ausgeübten hierarchisch gewerteten Techniken nicht ohne Eigenlob mit der Meisterschaft der Leinwandmalerei zu krönen. Sein obengenanntes Alterungsverfahren betraf also nur die in ihrer Materialität und Zeitlichkeit wiederzugebenden "Antiquitäten" für die Füssli wohl eine etwas morbide Vorliebe hegte.

Es gelang somit vier in Zürich - zwischen Juni 1755, Juli 1755 und zweien 1756 gemalte Werke zu orten, die, mit geringfältigen Unterschieden, jenes hasenpfotenartige²³ Ast-Motiv im hölzernen Steckbrett führten. (50) Aus dieser Marotte könnte man folgern, dass Füssli in jenen Monaten um die Mitte des 18.Jhs. diese als Signale einer zusätzlichen kryptischen "Signatur"²⁴ benutzte, die vielleicht ironisch seinen eigenen Namen (Fuessli), sein mit der damals noch vielgenutzten Hasenpfote verbundenes Metier oder gar seine einfühlsamen bis timiden Charaktereigenschaften (Hasenfuss) parodierte, nicht anders als sein grosser Sohn Johann Heinrich (1741-1825) später mit seinem allbekannten Blatt *Der Künstler in Verzweiflung vor der Grösse der antiken Trümmer*²⁵ (51), den marmornen *Riesenfuss* Konstantins des Grossen im Hof des Kapitelmuseums als erdrückendes

Vermächtnis der römischen Künste ironisierte und den vom Vater geerbten Zweifel am Diktat des südländischen Antikenstudiums und somit obligaten Rompilgertums bekräftigte!

Weitere Füssli zugehörige Quodlibets auf fiktivem Holzuntergrund antizipierten oder iterierten zwar die gemittelte Ausrichtung einer Graphik oder Zeichnung, aber ohne den Reichtum der Anspielungen auf ihm angelegene Künstler, Freunde, Sammelstücke oder Techniken. So ist das Quodlibet in Petersburgs Eremitage (52) mit einem Rötelblatt verschiedener *Stalltiere* (49x36,5cm) - obwohl signiert und datiert - zuweilen dem berühmteren Sohne zugewiesen²⁶, von minderer Vielfalt und Mehrdeutigkeit. Die Signatur grenzt an Plagiat, denn die um das Hirtenpaar gekürzte Vorlage konnte ich als Stich des Nicolasz Pietersz Claesz, genannt Berchem vom Jahre 1652 erweisen. Von diesen existiert ein Blatt, das aufs schönste Füsslis Gewohnheit illustriert, seine Vorlagen in Umkehrung zu reproduzieren oder zu verfremden (53). Die Idylle von 1750 mag sich um eines der ersten Probestücke für das Genre des Trompe-l'oeil in Füsslis künstlerischem Repertoire handeln. Auch das Hommage an den befreundeten Medailleur Carl Hedlinger von 1751 (54) ist weniger ein Quodlibet als ein *Widmungsbild* das die Kunst der materialen Augentäuschung im Sinne des *Paragone* oder Wettstreits zwischen Skulptur und Malerei bespielt.²⁷ (55)

Als reine Quodlibets *à la lettre* sind aber auch die vier nur vordergründig dekorativen Malereien nicht anzusehen, die um 1985 aus der Mansarde in der Brunngasse 4 (56) in Zürich geborgen wurden, wo sie direkt an die Wände genagelt und mit Stuckleisten gerahmt waren²⁸(57). Eher sind sie zwar unsignierte und undatierte Tapetenbilder oder Wandmedaillons aus der engsten und routinierten Schülerschaft Füsslis (58) - seine zwei Töchter wurden Blumenmalerinnen, Sohn Johann Rudolf (1737-1806) Maler und Stecher - die den weniger flüchtigen Betrachter mit repetierend versetzten Motiven spielerisch und hintersinnig unterhielten, die alternierend vor einer Bretterwand auf einem Gueridon ausgelegt sind und dem französischen Rokoko-Geschmack Louis XIV angehören (59). Man könnte sie ob ihres Suchbildcharakters *Surprises* oder *Trompe-sens* statt *Trompe-l'oeils* nennen, die eine intellektuelle Regie Füsslis erkennen lassen, auch wenn weder die Holzmaserungen noch Naturnähe und Atmosphäre den hohen technischen Ansprüchen einer Eigenhändigkeit Füsslis genügt haben können. Die vektorielle Wiederkehr oder Einmaligkeit einzelner Objekte und deren wechselnde Paarung gehorcht einem didaktischen Plan analog zu den Lebens-Etappen eines Bildungsromans oder dem musikalischen Ablauf einer Fuge; vom Kleinkind mit der Rassel an der Wand bis zum Globusbeherrscher durchgeht der Betrachter Stationen von Geist, Kunst und Natur wie der fünf Sinne, in der Spanne und dem Zeittakt zwischen Lebendigkeit und Verblühen.

Die Historie betonte stets Füssli's lehrerhafte Leidenschaft im Dozieren von künstlerischer Entwicklung, im Sammeln von Originalgraphik, und Reproduktionswerken und deren enzyklopädischem Aufzählen wie historisierendem Vergleichen... Das strenge geometrische Anordnen seiner Objekte widerspricht eigentlich dem Prinzip der Zufälligkeit des aus der Musik entlehnten Quodlibet; das

maltechnische Genre diene ihm lediglich als Vorwand für programmatische und persönliche Aussagen zu seinem spezifisch aufklärerischen Kulturverständnis.

Füssli blickt mit seinen Trompe-l'oeils auf eine etwa 100jährige Tradition zurück unter der sich Meisternamen wie Gabriel Gaspard Grésly (60), Samuel van Hoogstraten, Jean François dela Motte, Jean Cousteau, Antonio Cioci, Domenico Remps, Johann Federick Peto oder Sebastiano Lazzari versammeln, allen voran aber der Belgier Cornelis Norbertus Gijsbrechts, (61) der Füssli um die Mitte des 17.Jhs bei weitem an Originalität und Meisterschaft übertraf, nicht aber an Spitzfindigkeit.

Unser Schweizer bediente hingegen einen vornehm bürgerlichen Intellektualismus mit moralisierenden Erziehungsabsichten weitab von sensationshaschender Überraschungsmotivik und virtuosen Spielereien. Er blieb in den Schranken des liebenswürdigen Amateurs, der für einen intimen Freundeskreis von gleichgesinnten Gebildeten arbeitete und dem nicht am Markterfolg gelegen war. Sein technisches Beherrschen der malerischen und graphischen Mittel war exemplarisch und sein Trick antiquarischer Subtilisierung durch die gewollte Alterung seiner Gemäldezitate im Bildverband ist wohl einmalig für seine Zeit und grenzt angesichts der Bewitterungs-"Rosskuren" eigener Werke durch Edvard Munch an heutige postmoderne Verfälschungs-Experimente etwa eines Dieter Roth, Sigmar Polke oder des "unbelievable" Damien Hirst²⁹.

Füsslis Absicht war nicht nur, ein gealtertes Bild im Bild täuschend ähnlich abzubilden sondern auch, die Wirklichkeit des Alterungsprozesses selbst mit einzubringen. Er verkürzte sich die darstellerische Mühe illusionistischer Bravour und erzeugte somit hybridische Zwitter zwischen Gegenwart und Vergangenheit: er stellte ideale Verwundbarkeit in der Zeit durch reale Verletzung dar.

Fazit:

Des Restaurators Lehre aus unserem Studienstück ist, neben der Anregung auf Grund der gewonnenen technischen Seherweiterung das Oeuvre Füsslis abzugrenzen und gegebenenfalls um präzisere Zuschreibungen zu erweitern (62), nie ein Gemälde lediglich *nur* restauratorisch zu behandeln, ohne es über seinen kunst- und kulturhistorischen Umkreis zu befragen, seine technischen Hintergründe und deren Entwicklung auszuloten und den Eingriff nur im Bedenken der zugrundeliegenden malerischen Absichten vorzunehmen. Auch obliegt es ihm, den bildlichen Quellen eines noch so verrätselten Quodlibets nachzugehen: denn nur *er* ist es, der dessen technische Spitzfindigkeiten (60) kennen und durchschauen sollte, noch bevor er einen Eingriff unternimmt, der vielleicht eine historische Fehlinterpretation zur Folge gehabt hätte oder den Kontext eines Ensembles zerstört.

So sollte er nie ein originales Chassis durch ein noch so modernes und funktionales ersetzen, ohne das alte auf seine Authentizität zu prüfen und sein dokumentarisches Überleben zu garantieren. Sein Alter könnte ja u.U. durch die Dendrochronologie

aufs Verwendungsjahr genau oder *post quem* bestimmt werden und eine logischere Datierung eines Bildes erlauben!

Ältere konservatorische "Eingriffe" sollte man auf ihre Zeit und die zugrundeliegenden Umstände prüfen, dokumentieren und gegebenenfalls sichtbar, bzw. lesbar erhalten. Das graphisch-geometrische Instrumentarium zur Befragung eines Werkes ist einfach und weniger verwirrend als dies in der ersten Begegnung mit diesen Mitteln erscheint (63).

Quodlibets und Trompe-l'oeils sind mehr denn alle malerischen Sujets der Kunstgeschichte geprägt von versteckten Allusionen, Symbolismen, ironischen Nebenbedeutungen, semantischen und formalen Spielereien, Cruciverbalien, Blickfallen und kryptischen Details; sie stehen hinter geschichtlichen Momenten und alludieren auf gesellschaftliche Bedingtheiten und Verknüpfungen die dem heutigen meist historisch und philologisch uneingeweihten Betrachter oft nur durch ausgewiesene Nachhilfe aufgehen.

Jeder zu plumpe Eingriff althergebrachten "klassischen" Restaurierens kann den reizvollen Schleier des Geheimnisses eines Quodlibets für immer beseitigen.

Ihrer möglichen Frage zuvorkommend: müsste man nun auch einen berufsethisch *unbefugten* Restaurierungsversuch als bildinhärente Konsequenz vollendeter Täuschung konservieren? Hätte Füssli da herzlich gelacht? (64)

Erasmus Weddigen
Bern 1978/2017

gewidmet dem Andenken des Freundes
Franco Rigamonti, Rom, Erfinder und Entwickler
des Rigamonti-Spannrahmens (†1991).

¹ Schlusswort der Vorrede zu seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (Zürich 1769, Bd. I, S. XXXII).

² Das Bild stammt aus einem Zweig der Züricher Suter-Familie. Eine Provenienzforschung bis zu Füssli steht noch aus.

³ zwischen 1754 und 1757 erschien Füsslis erste Fassung der *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*, 1769-79 wesentlich erweitert unter dem Titel *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*.

⁴ s.: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D22018.php> im Hist. Lex. d. Schweiz und Matthias Vogel in *biogr. Lex. d. schw. Kunst*, Zürich 1998 (in SIKART rev. 2016), I, S.365; sowie: Heidi Eisenhut in: <http://www.zeitzeugnisse.ch/detail.php?id=388&styp=4>. Ihr verdanke ich auch den Hinweis auf ein DU-Heft zum Trompe-l'oeil in Nr 6,1980 mit lesenswerten Texten von G.Kohler und W. Draeger: <http://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=dkm-003:1980:40::1712#668>.

⁵ trotz des ruinösen Zustandes lässt sich ein unbekannter Entwurf zu Rembrandts Kupferstich-Selbstbildnis mit Saskia von 1638 erahnen (in Seitenverkehrung!), den Füssli vielleicht besass!

⁶ wir verweisen auf die Anmerkungen und das erweiterte Bildmaterial unter erasmusweddigen.jimdo.com unter Rubrik *Alte Malerei* und *Vorträge restaura.*

⁷ mittels Anränderung und Spannung auf einem metallenen Spannrahmen ihres Erfinders Franco Rigamonti, der einst die Werke Caravaggios in San Luigi dei Francesi in Rom konserviert hatte.

⁸ *Quodlibet* Kunsthau Zürich, inv.2560 (Prov. H.E.Pfleghard 1941) Öl/Lw. 56,5x77,5cm) restauriert 1968/69 mittels Wachs-Harztränkung auf dem Heiztisch; wachsfirnisiert, Keilrahmenerneuerung. Es ist datierbar nach einem Zeitungsdetail der "Donnerstagsnachrichten" am "24. Heumonats 175(5?)" (einer wöchentlich erscheinenden Zürcher Inseratenzeitung des 18.Jh.) Literatur: *Schw. Stilleben im Barock*, AK Zürich, Haus zum Rechberg 1973 und: Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Zeichnungen d. 18.Jhs aus dem*

Basler Kupferstichkabinett, AK 1978, Nr.21,S.157. Die Fraglichkeit des "175(5?)" wird aufgehoben durch die Präzisierung des 24.Juli, der in der Tat ein Donnerstag war. Ich danke Hanspeter Marty für die Überlassung von Restaurierberichten und Fotos des Kunsthauses Zürich.

⁹ Eine *Tändelei* in der Art Gerad Dou's in Bern und ein *Männertreff* des Teniers/Brouwer-Umkreises in Zürich. Gegenständig auch je eine Haustierszene -bzw. Schafherde und eine Wildtieridylle dreier Hirsche, letztere nach einem ovalen Stich von Johann Elias Ridinger von ca.1746.

¹⁰ "Nulle vertu vient sans fatigue / Qui la veut, il faut qu'il la brigue" (Keine Tugend ohne Müh, wer sie will, der zieh sie.) Zeno org: dt. Sprichwortlex. zu: *Tugend*, 126, gemäss C.W.Kritzinger, *Nouveau dict. des proverbes François-Allemand ecc.* Leipzig & Bodissin 1743, S.710. Auch das Berner Briefkonvolut könnte einen Sinnspruch enthalten haben. Da die alten Aufzeichnungen des Ateliers von 1978 verloren und die Dias weitgehend verdorben sind, ist eine nachträgliche Lesung nicht mehr möglich.

¹¹ eine Rötél-Zeichnung präzisiert in Zürich: "Rembrandt fecit" (Entwurf zur Bildnisgravur des Predigers *Jan Cornelius Sylvius*, Saskias Vormund, von 1634), in Bern figuriert als Gegenblatt (heute unbezeichnet und in Seitenverkehrung) ein unbekannter Rötél-Entwurf zum Kupferstich *Selbstbildnis Rembrandts mit Saskia* von 1636, ev. noch ohne Saskia! - beides wohl Stücke aus Füsslis Besitz.

Mehrfach liess sich beobachten, dass Füssli seine Vorlagen in einer anderen graphischen Technik reproduzierte (Pinsel- oder Kohlezeichnung in Rötél, Radierung in Aquatinta, Mezzotinto usw.), womit er wohl auch seine künstlerische Bravour und editorische Versatilität bekunden wollte, ganz im Sinne des Vorwortes seiner *"Geschichte der besten Künstler in der Schweiz"* von 1770 (Bd.III, S.VI): ein wahrer Künstler solle die Vorbilder "nicht sclavisch abcopieren, sondern mit ihrem Geist arbeiten, neue eigene Gedanken hervorzubringen... und die Schranken der Kunst selbst zu erweitern".

¹² Die beiden je oben und aussenstehenden grossen Schabblatt-Häupter sind Kopien in graphischer Umkehrung nach Van Dycks *Apostelköpfen* (Petrus und Andreas), deren erstes Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* (Leipzig 1777 Ed.1969, Band IV, Abschnitt IX, S.429) wiedergab und aufs heftigste kritisierte. Die narrativen Bister-Entwürfe stellen dar: *Perseus befreit Andromeda* (Zürich, mit Bez. "Mathias Kager fecit ao. 1601" (sic?) (M.Kager, München/Augsburg 1575-1634); gemäss einer graulavierten Stammbuch-Federzeichnung (! s.o.) im Kunstmuseum Bern, Inv. A 2598, 15,5x20,3cm, sign.& dat.(u.r.: "Mathies Kager i(m) Augustus / zu guetter gedächtnus 1603", offenbar aus der Sammlung Füsslis, erw.1879) sowie in Bern einen Tellerentwurf mit *Diana verwandelt Aktäon* (bez."C. Meyer f.") des Züricher Stechers Conrad Meyer (1618-1689, für Füssli ein "Muster" für angehende Künstler), dessen fast gesamtes Werk (über 900 Kupfer und 150 Zeichnungen) Füssli gesammelt hatte. Unter letzteren nennt Füssli (Bd.I, S.205) just unser Stück "...unter welchen vorzüglich schön ist: *eine badende Diana...*!"

¹³ im Berner Detail findet sich eine *Herdentier-Gruppe* in Schabkunsttechnik ähnlich Werken des Tiermalerclans der Roos (etwa Joh.Heinrich Roos 1631-1685) im Gegensatz zum identifizierbaren Züricher *Hirsch-Blatt* von J.E.Ridinger (s.w.u.).

¹⁴ Johann Elias Ridinger (1698 in Ulm - 1767 in Augsburg) war ein deutscher Tiermaler, Kupferstecher, Radierer und Verleger. s. G.A.W. Thienemann, *J.E.Ridinger* Leipzig 1856. Das ovale Blatt mit den Hirschen aus den *Vier Tageszeiten der Hirsche* von 1747, Nr.240, S.61 ist in beiden Züricher Quodlibets als Schabblatt vertreten, was die Zugehörigkeit des letzteren zu einer Serie weniger wahrscheinlich macht. Die Mondlandschaft erinnert an die nämliche Serie der *Tageszeiten*, deren letzte ein Nachtbild am mondbeschienenen Starnberger See einbezieht. Ein Briefwechsel zwischen Kupferstecher J.G.Wille und Füssli (Thienemann s.o. S.XVI, Anm.2) geht auf beider Hochschätzung Ridingers ein ("Herr Ridinger in augsburg, mein Werther Freund", Brief vom April 1756 s. E.Decultot, M.Espagne, M.Werner *J.G.Wille, Briefwechsel*, Tübingen 1999 S.109), der ihnen persönlich bekannt war. Letzterer bescheinigt Ridinger in der Vorrede zu seiner *Geschichte* (III, S.XXIII) "es auf die Nachwelt zu bringen" und "der Unsterblichkeit sicher zu sein".

¹⁵ *Quodlibet* Kunsthaus Zürich, Inv.46, Kat.S.54; Öl/Lw. 55x79cm (Legat David Hess im Beckenhof, 1770 -1843); wohl irrtümlich als Pendant zu Inv.2650 geführt; restauriert wie dieses 1968/69, aber die Retuschen-Integration wurde ob so vieler Fehlstellen nicht abgeschlossen; Keilrahmenerneuerung; Adress-Signatur auf Brief "Mons. Jean Gasp. Fuesli Peintre à Zurich" sowie Abriss "1756". s. Literatur AK, op.cit. Boerli-Brodbeck 1978, Nr.22, S.157.

¹⁶ "je ne m'abaisse, ni ne me loue" (Eigenübertragung: Weder katzbuckle ich, noch lobhudle ich mich) Sentenz aus *Mysterium Jesu* des Pierre de Bérulle (1575-1629) s. Des Pepliers, *Grammaire royale Française et Allemande*, Leipzig 1765 (reed.), S.104.

¹⁷ vermutlich ein Entwurf (in Seitenverkehrung) zum Detail der *Fête paysanne* von David Teniers d. Jüngeren von 1665 im Rijksmuseum Amsterdam, vielleicht aus dem Besitz Füsslis selbst. [Varianten der *Flämischen Kirmes* (1652) u.a. in den Mus.Roy. in Brüssel, im Louvre, in der Pinakothek München wie im Kunsthist.Mus. Wien],

¹⁸ Da alle drei Mittelbilder sich eines identifizierbaren Vorbildes versagen, muss angenommen werden, dass Füssli sich hier je mit einer eigenen synkretistischen Schöpfung hervortat, die beweisen sollte, wie aus allen umrahmenden Werken seiner Künstlermentoren ein authentisches Eigenwerk erblühen kann - die typische Strategie des Akademielehrers! Die Mondlandschaft war somit das ästhetisch-sentimentale General-Bekenntnis Füsslis und stützt unsere vage Hypothese, dass er im ovalen Bildnis sich und seine Gemahlin darstellte.

¹⁹ Füssli schuf die drei besagten Gemälde zwischen 1755 und 1756. 1736 wäre er gerade erst nach den Augsburgener Lehrjahren jungverheiratet in Zürich ansässig geworden. 1756 zitiert er sich somit (scherzhaft "molken"-gestärkt) als 30-jährigen (wie das Graff'sche Portrait von 1765 oder jenes von J.R.Schellenberg von 1770 rück-interpolieren liesse). Sein Reverenz-Gestus gilt dem Freundes-"kreis", mit dem er sich jovial und sichtlich als "verjüngter" Novize empfiehlt.

²⁰ s: <http://www.zeitzeugnisse.ch/detail.php?id=388&styp=4> von Heidi Eisenhut mit Identifizierung der Dargestellten in Parallele zu ihren altgriechischen Vorbildern auf der gezeichneten Kohle/Rötel/Bister-Studie. Alle Häupter gehen auf die Antiken-Bildnisse nach Rubens (von Pontius, Vorstermann u.a., um 1638) zurück, die auch Lavater für seine *Physiognomien* von 1770 benutzte. Des weiteren s. Edgar Bierende, *Kanon Nationalkultur. Johannes Müller und die Rekonstruktion einer historischen Identität der Schweiz*. In: Anett Lütteken et al. (Hrsg.): *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2009, S. 202-228.

²¹ Am Blattrand der antiken Büsten parodiert Füssli das alte Trompe-l'oeil-Motiv der veristischen Fliege (etwa Petrus Christus' *Mönchsbildnis*) mit einer Biene, die wohl an den Fleiss gemahnt, ohne den selbst Philosophen sich keinen Lorbeer verdienen. Auf dem Blatt des "feder"-gewaltigen Bukolikers Gessner krabbelt eine Grille oder Zikade, deren unermüdliches Zirpen auf Gessners "Idyllen"-Gesänge anspielt. s.Andor Pigler, *La mouche peinte: un talisman*; in: Bulletin du Musée hongrois des b. arts, 24, 1964 S.47-64.

²² man ist versucht die Holzstruktur in den Wandverschalungen der "förenen Hütte" wiederzufinden, wo sich die molketrinkenden Schottenbrüder am Trogener Landsgemeindeplatz zum gesunden Umtrunk versammelten. Dass alle vier Gemälde einst den Versammlungsort bestückten, ist unwahrscheinlich, zumal das *Hirschblatt* Ridingers ja *zweimal* reproduziert wäre.

²³ die einst als Glücksbringer konnotierte Hasenpfote (dialektal "Hasefüessli") war ein übliches Atelier-Utensil der Goldschmiede, Vergolder, Maler und Stecher zum Glätten und Vertreiben ihrer Ingredienzien, zum Besen und Polieren usw. Das Utensil ist in Niklaus Manuels *Eligius* in Bern von 1515 zu sehen. Mit Hasenfuss verspottete man überdies eine empfindsame, schüchterne bis akribische Person.

²⁴ J.E.Ridinger gab seiner Wildtierserie "*Der jagdbaren Thiere mit derselben Faehrten und Spuren*" von 1740 lehrhaft die Fussabdrücke seiner geschilderten Tiere bei.

²⁵ Johann Heinrich Füssli, *Des Künstlers Verzweiflung ecc.*, sepiagetönte, aquarellierte Rötel - Zeichnung, (mit "S.P.Q.R..." und apokrypher Zuschreibung an William Blake) 42 x 35,2 cm; ca. 1778-1780, seit 1940 im Kunsthaus Zürich. Des Vaters 1751 reproduziertes Schabblatt (s.u.) mit *dem Künstler beim Zeichnen überdimensionaler Antiken* deutete bereits in eine analoge ironische Richtung!

²⁶ Signatur: "J. **Caspar** Fuesli fecit 1750". Johann Heinrich war also erst 9-jährig, zwar frühbegabt, aber kaum fähig, eine so hochprofessionelle Holzimitation auszuführen! Lediglich die wiedergegebene Zeichnung - der invertierte Ausschnitt eines Kupferstichs von Frederick de Wit nach einer Vorlage des von Füssli bewunderten und kopierten Naturmalers Nicolaes Pietersz Claez gen. Berchem (1620-1683) - hätte vom Sohne stammen können und wäre somit dem dialogischen Witz des Vaters einverleibt worden, aus dessen Sammlung das originale Blatt von 1652 wohl stammte.

²⁷ etwa jenes, das er auf dem zentralen Schabblatt "Johann Caspar Fuesli fecit 1751" signierte und mit zwei seitlichen Medaillenentwürfen *Zarin Elisabeths* und *Friedrichs des Grossen* als Ehrung des befreundeten grossen Medailleur Johann Karl v.Hedlinger in Seewen versah, dessen gesamtes "Medaillen-Werk" er zeichnete und von Johann Elias Haid in Schabblattechnik 1781 stechen und edieren liess. Der Holzhintergrund hat noch nicht die stereotype Struktur der Serie von 1755-56, und die Signatur ist nicht francophon gehalten. Hingegen ist die Betonung der Mittelachse mit dunkler Tönung, die Rastertreue und die Anwendung des *Goldenem Schnittes* vorgezeichnet. Die Wahl der Regenten-Bildnisse ist ein Lobes-Psychogramm auf die charakterliche Qualitäten Hedlingers. Das Mittelbild ist wieder eine authentische Schöpfung Füsslis in Mezzotinto, die den dürerisch gewandeten Künstler als Schüler vor den überwältigenden Gipsen der Antike (*Torso Belvedere*, ein "zum Leben erwachender" gigantischer Flussgott vom Genre Berninis, etwa nach seitenverkehrtem Stich gezeichnet) zum Studium ermuntert...

²⁸ Die relativ grossen Wandbilder (76x101cm) in Haus "zum weissen Turm", Brunngasse 4, das seit 1535 Hans Rudolf Pestalozzi-Lavater (1704-1783 Sohn des Seidenhändlers Rudolf Pestalozzi) umgestaltete, und wohl die "Quodlibets" in Auftrag gab, erscheinen dem flüchtigen Betrachter fast als schablonierte Dekorationen, allein sie bespielen in raffinierter Wechselweise alle Motive der *fünf Sinne*, die Antinomie von vita *contemplativa* und *activa* (Buch und Schreibzeug) Wissenschaft, heimisch und exotisch (Vögel) Natur und Technik, Musik (2 *ernste* Streich- und 2 *leichte* Zupfinstrumente, 2 Partituren) und Schriftstellerei (Tintenfass), die Gattungen der Malerei und Druckkunst, Stilleben und belebte Tiere oder Blumen, Überzeitlichkeit und Vergehen (Vanitasthematik: die schlagende Tischuhr als Zeitmotiv, die Kurzlebigkeit der Narzissen, Schmetterling). Sie passen in ein Musik-, Studier-, Spiel- oder gehobenes Kinderzimmer (ungewöhnlich hohe Anbringung ausser Reichweite von Kinderhänden!) und promovieren in strenger geometrischer Ordnung ganz im Sinne Füsslis Bildung und Aufklärung, aber frankophonen Geschmacks (etwa die Stiche des kindlichen und dann adoleszenten Louis XIV). Die zweifach erscheinenden und unverrückbaren Motive (Sehen und Tasten) setzen sich gegen die volatilen (Geschmack, Geruch, Gehör) ab, die sich im Reigen bewegen oder nur einmal auftreten (Bombonniere, fragile modische Blumenvase mit Nelken, Vogelgesang bzw. Papageiengekrächz.). Das *Studiolo*, vermutlich für eine eher weibliche Benutzung (Babyrassel, Schosshund, Blumengebinde, rosa und hellblaue Schleifen), war so eng, dass echte Gueridons kaum Platz gehabt hätten, weswegen die raumvertiefende Gestaltung sinnvoll war! Das Motiv der puttenumkletterten Prunkvase sekundiert etwa die Portrait-Vignetten in Füsslis *Künstler-Geschichte*; die Datierung der Bilderserie könnte somit in die mittsechziger Jahre fallen.

Das Haus zu *weissen Turm geriet 1795 nach dem Konkurs der Eigner in Besitz von Handwerkerfamilien, deren letzte aus einer Familie Gessner das Haus 1929 an die Stadt Zürich abtrat, die es bis heute verwaltet. Ich danke dem Restauratorenteam Aldo Hug und Barbara Bühler-Wohlgemuth für die freundliche Überlassung Ihrer Archivaufnahmen und Frau Esther Fuchs (AFS) und Andreas Mtschi ASB für die historischen und bildlichen Belege der Denkmalpflege..

²⁹ s. anlässlich Biennale 2017 in Venedig. *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* in. François Pinaults Palazzo Grassi und der Punta della Dogana.