

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 Sommer 1978 lieferte ein Privatmann ein arg geschundenes, rahmenloses Ölgemälde ins Berner Museums-Atelier. Es hiess, es stamme von Johann Caspar Füssli dem Älteren (Zürich 3.1.1706 - 6.5.1782), einem Trompe-l'oeil-Maler, Zeichenlehrer, Kunstschriftsteller, aufgeklärtem Humanisten- und Medizinerfreund sowie Kunsttheoretiker, ja dem "Vasari" der Schweizer Malerei schlechthin, einem Graphiksammler und bedeutenden Porträtisten, schliesslich Ratsschreiber Zürichs von 1757 bis 1764 ².

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

Das Sujet bestand aus einer zentriert geordneten Zusammenstellung um ein holländisch-bürgerlich schwarzgerahmtes Genre in Öl mit Goldleiste. Um dieses reihen sich Graphiken bewusst verschiedener Techniken, wie Rötelzeichnung, Schabblatt, Kupferstich und Aquarell neben einem gekreuzten roten Steckband für Briefe und Federkiele, alles auf ein rohes Tannenholzbrett-Imitat montiert, ein klassisches Sammelsuriums-Konterfei der Trompe-l'oeil-Malerei. Sehr bald entdeckten wir die Signatur auf dem untersten und kleinsten der gefalteten Briefschaften: "Peint par Jean Gaspard / Fuesli 1755". Dank der kryptisch verteilten Zeitungsausschnitte 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 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.

¹ Schlusswort der Vorrede zu seiner *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz* (Zürich 1770, Bd I, S.XXII)

² 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>.

Da angesichts der feuchtigkeitsbedingten Schrumpfvorgänge die gesamte Leinwand eine vorgängige Dehnung auf die vom Chassis vorgegebenen Originalmasse erforderte, entschied man sich als erstes, den mit organischem Leim aufgeklebten "Flicken" sorgfältig abzulösen. Darunter trat ein eingeschlossener stark korrodierter zeitgenössisch geschmiedeter Nagel hervor nebst weiteren Verunreinigungen (Atelierstaub, Textilfasern usw.), aber keine Verletzung der Originalleinwand!

Auch die vorderseitige Bild-im-Bild-Reproduktion war ungewöhnlich: zahlreiche Fehlstellen im Gemäldebereich der holländischen Genreszene - ein Gespräch zweier Männer, bekannt aus Werken Teniers, Brouwers oder van Ostades - waren zwar dunkel eingetönt, aber ohne Kittungen und gegenüber den in jüngerer Zeit beschädigten "Rahmenzonen" 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 im Kunsthaus Zürich³, das ähnliche Charakteristiken aufwies, die sich in der Folge anlässlich einer direkten Konfrontation beider Bilder bewahrheiteten. Das Pendant war zwar in jüngerer Vergangenheit (1968/69) restauriert worden, wachs-harz-imprägniert auf neuem Chassis und vielleicht original blattgold-gerahmt. Das ebenso dunkle Mittelbild - die niederländische Szene zweier Männer im Gespräch - zeigte indessen die gleichen Spuren von Beschädigung der gemalten Bild-im-Bild-Fläche und auf der Rückseite fand sich wiederum der oxidierte Schatten eines ehemals applizierten Stoffrechtecks, das im Restaurierungsbericht von 1968/69 ohne Erklärungsversuch erwähnt und als beseitigt bezeugt wird. 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 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 einer Anränderung mit einem Rigamonti-Spannrahmen auf sein dem Zürcher Pendant entsprechendes Originalmass gedehnt, gefestigt und gereinigt. Für die Rahmung sah man ein holländisch-alpenländisches

³ *Quodlibet* Kunsthaus Zürich, inv.2560 (Prov. H.E.Pfleghard 1941) Öl/Lw. 56,5x77,5cm) restauriert 1968/69 mittels Wachs-Harztränkung auf dem Heiztisch; wachsfirnisierter Keilrahmenerneuerung. Es ist datierbar nach einem Zeitungsdetail der "Donnerstagsnachrichten" am "24. Heumonats 175(5?)" Literatur: *Schw.Stilleben im Barock* AK Zürich Haus zu Rechberg 1973 und: Yvonne Boerlin-Brodbeck, *Zeichnungen d. 18.Jhs aus d. baseler K'kabinett* AK 1978. Die Fraglichkeit des "175(5?)" wird aufgehoben durch die Präzisierung des 24.Juli, der in der Tat ein Donnerstag war.

schwarzes Barock-Profil vor, ähnlich jener beider Mittelgemälde⁴. Ein vergoldetes Biedermeierimitat hätte den weiterhin prekären Zustand unnötig hervorgehoben. Hätte man die beiden Bilder allerdings wieder als gewachsene *Einheit in der Zweiheit* zusammenführen wollen, wäre die Frage einer harmonisierenden Neu Rahmung beider aufgetreten.

Der Vergleich der beiden Zwillingsgemälde erlaubte aber noch weitere Beobachtungen. Das Zürcher Gegenstück war nicht nur auf einem Brief am gegenseitigen Steckband- mit einem Sinnspruch⁵ und gleichlautendem Wortlaut einer *Signatur* "Peint par Jean Gaspard / Fuesli 1755" beschriftet, beide Werke enthielten gegenständig zwei Graphiken in verschiedener Technik⁶, schliesslich zwei physiognomische Apostel-Studien nach Van Dyck⁷, und je eine Tieridylle: gegenständig waren auch die ovidischen Skizzen-Kopien zu *Perseus befreit Andromeda* (Bern) sowie *Diana verwandelt Aktäon* (Zürich), beides Themen tragischer Mensch-Götter-Verwicklung aus dem Kanon nachtizianischer Vorbilder.

Erst die inhaltliche Synopse beider Werke liessen die Absicht Füsslis erkennen, eine Synthese von Motiven der Kunstgeschichte, Naturerlebnis, Mythologie und alltags-schriftstellerischer Gegenwart in eine Art Selbstschau, ein ambientales Psychogramm des Künstlers zu verwandeln, nicht unähnlich der physiognomischen Studien des jüngeren Geistesverwandten und gleichaltrigen Sohnesfreundes Johann Caspar Lavater.

⁴ Ein *Liebespaar* in der Art Gerad Dou's in Bern und ein *Männerzirkel* 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.

⁵ "Nulle vertu vient sans fatigue / Qui la veut, il faut qu'il la brigue" (Keine Tugend ohne Mühe, 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 mitsamt der Besitzeradresse heute verloren sind und die Fotos weitgehend verdorben, ist eine nachträgliche Lesung nicht mehr möglich.

⁶ eine Rötzel-Zeichnung präzisiert in Zürich: "Rembrandt fecit" (Entwurf zu Jan Cornelius Silvius?), in Bern figuriert als Gegenblatt (heute unbezeichnet) entweder ein Rötzel-Selbstbildnis Rembrandts (wie jenes in Washington von 1637) oder gar dessen radiertes von 1636 (in seitenverkehrter Bister-Umarbeit). Mehrfach liess sich beobachten, dass Füssli seine Vorlagen in einer anderen graphischen Technik reproduzierte (Pinsel- oder Kohlezeichnung in Rötzel, 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 slavisch abcopieren, sondern mit ihrem Geist arbeiten, neue eigene Gedanken hervorzubringen... und die Schranken der Kunst selbst zu erweitern".

⁷ 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 *Perseus befreit Andromeda* (Zürich, mit Bez. "Mathias Kager fecit ao. 1601" (sic?) (M.Kager, München/Augsburg 1575-1634); gemäss einer graulavierten Stammbuchblatt-Federzeichnung (! s.o.) im Kunstmuseum Bern, Inv. A2598, 15,5x20,3cm, sign.& dat. 1603, offenbar aus dem Besitz Füsslis) sowie in Bern einen Tellerentwurf mit *Diana verwandelt Aktäon* dar (bez."C. Mayer f." ev. der Nürnberger Töpfer Christoph Mayer des 17.Jhs?).

Vorerst aber irritierten uns die banalen Holzstrukturen beider Bildhintergründe, benutzten sie doch identische Vorlagen: in Zürich ist lediglich die in Bern rechtste 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. 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 Grösse⁸ der beiden erstgenannten, gleicherweise mit einem etwas grösseren schwarzgerahmten Mittelbild, einer älteren Mondlandschaft holländischer Aszendenz etwa Aert van der Neer's, aber mit auffliegenden Wildenten versehen, was es in die Nähe zu den beiden seitlichen Wildtier-Schabblättern nach jüngsten Kupferstichen des Joh. Elias Ridinger⁹ brächte. Erneut treffen wir auf einen französischen Sinnspruch¹⁰. Zwei gegenständliche Stichkopien waren Bildnissen des *Van Dyck* und der *Mme de Sévigné* entlehnt und die Rötzelzeichnung einer *Bäuerlichen Tischrunde* (bez.) "Teniers"¹¹ entpuppte sich als seitenverkehrter Entwurf eines Figuren-Details für die öfters variierte *Flämische Kirmes* oder *Fête paysanne* des David Teniers dem Jüngeren um 1662/65. Zwei kleine schwarz- und goldgerahmte Portrait-Medaillons eines mittelständig gehobenen Ehepaares schlossen die untere Bildrandmitte ab; dies alles war auf eine gehobelte Holzwand mit identischer Astmaserung gedrängt.

Wieder wies mit Schollenbildung und Farbausfällen das grosse Mittelbild Altersspuren auf, die auf der übrigen arg beschädigten und unfertig restaurierten Bildfläche so nicht auftraten. Auch die Rückseite trug das nachgedunkelte Geviert einer ehemaligen Applikation. Fazit: auch hier *alterte* Füssli sein *pièce de résistance* mit einer Feuchtigkeitsprozedur, um nicht zu sagen -tortur.

⁸ *Quodlibet* Kunsthaus Zürich, Inv.46, Öl/Lw. 55x79cm (Legat David Hess im Beckenhof 1843); restauriert wie Inv.2560 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".

⁹ 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 mondbeschiedenen Starnberger See einbezieht. Ein Briefwechsel zwischen Kupferstecher Wills und Füssli (Thienemann s.o. S.XVI, Anm.2) geht auf beider Hochschätzung Ridingers ein, der ihnen vielleicht 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".

¹⁰ "je ne m'abaisse, ni ne me loue" (Ich verkleinere mich nicht und ich lobe mich auch nicht) Sentenz aus *Mysterium Jesu* des Pierre de Bérulle (1575-1629) s. Des Pepliers, *Grammaire royale Française et Allemande*, Leipzig 1765 (reed.), S.104.

¹¹ 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) in den Mus.Roy. in Brüssel, im Louvre, in der Pinakothek München wie im K'hist.Mus. Wien],

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* Richigers oder einzelne Astmotive liessen vermuten, dass das dritte Bild ein Einzelstück mit zentral angeordneten Motiven auf der gleichen, nun kopfstehenden Bretterwand gewesen sein muss.

Alle beobachteten Kuriositäten verleitete uns, nach weiteren Füsslis mit vergleichbaren Entstehungscharakteristiken umzusehen und wir wurden in der Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden in Trogen fündig, wo ein ähnliches Trompe-l'oeil etwas geringerer Grösse (51,5 x 62,5cm) hängt, mit einem Aquatinta-Selbstportrait Füsslis, altertümlich signiert "Johann Caspar Füssli Aetatis Suae 30"¹². und aktuellen Bildnissen der sog. "Schottenbrüder"¹³, bzw. engbefeundeter Gelehrter, die sich auf verschiedenen Bildträgern mit geometrischer Akribie wieder um ein schwarzgerahmtes, nun etwas exzentrisches Mittelbild anordneten. Schliesslich versammelte ein unterlegtes grosses Rötel-Zeichenblatt vier antike altgriechische Berühmtheiten¹⁴ denen sich die zeitgenössischen Honorabili gegenseitig geistig verwandt empfanden. Das didaktische Sortieren und historisierende Zuschreiben der Persönlichkeiten entzieht dem Bild allerdings die Eigenschaft des "beliebigen" Quodlibets und in der Tat tituliert man es gemeinhin als "Freundschaftsbild".

Überraschend ist wieder die Fichte/Föhre-Bretterwand¹⁵ des Hintergrundes, erneut mit den diesmal identischen Maserungen des Berner Bildes, womit erwiesen ist, dass alle vier Werke derselben Schaffensperiode angehören. Die bisherige Datierung des Trogener "Freundezirkels" auf "um" 1757 scheint zwar nicht unrealistisch, doch plädiere ich für "1756", unmittelbar nach den besagten Zwilling- 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 (in betrachter-nahester

¹² Füssli schuf die drei besagten Gemälde zwischen 1755-56. 1736 wäre er gerade erst nach den Augsburger Lehrjahren jungverheiratet in Zürich ansässig geworden. 1756 zitiert er sich somit (scherzhaft "molken"-gestärkt) als 30jähriger (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 sichtlich als "verjüngter" Novize empfiehlt.

¹³ 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.

¹⁴ 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 unermüdlicher Gesang auf Gessners "Idyllen" anspielt.

¹⁵ man ist versucht die Holzstruktur in den Wändverschalungen der "föhrenen Hütte" wiederzufinden, wo sich die molketrinkenden Schottenbrüder am Landsgemeindeplatz zum gesunden Umtrunk versammelten. Dass alle vier Gemälde einst den Versammlungsort bestückten, ist vorerst Hypothese, zumal das *Hirschblatt* Ridingers zweimal erscheint.

Staffelung!) mag auf die Verjüngungskuren der Schotten-Zechbrüder hinweisen, die von der lebensverlängernden Wirkung der Molke überzeugt waren und den alludierten hippokratischen Hygiene-Grundsätzen anhängen. 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 Arzt Zellweger gipfelte. Es wundert also nicht, dass sein durch Rahmung hervorgehobenes Mittelportrait *nicht* einer Pseudoalterung unterzogen wurde; es diente 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 hasenpfotenartige¹⁶ Ast-Motiv im hölzernen Steckbrett führten. Aus dieser Marotte könnte man folgern, dass Füssli in jenen Monaten um die Mitte des 18.Jhs. sie als Signale einer zusätzlichen kryptischen "Signatur"¹⁷ benutzte, die vielleicht ironisch seinen eigenen Namen (Füessli), sein mit der 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 allbekanntem Blatt *Der Künstler in Verzweiflung vor der Grösse der antiken Trümmer*¹⁸, 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 Antikenstudiums bekräftigte!

Weitere Füssli zugehörige Quodlibets auf fiktivem Holzuntergrund antizipierten oder iterierten zwar die gemittelte Ausrichtung einer Graphik oder Zeichnung¹⁹, aber ohne den Reichtum der Anspielungen auf ihm angelegene Künstler, Freunde, Sammelstücke und Techniken. So ist das Quodlibet in Petersburgs Eremitage mit einem Rötelblatt verschiedener *Stalltiere* (49x36,5cm) - obwohl signiert und 1750

¹⁶ 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. Mit Hasenfuss verspottete man überdies eine empfindsame, schüchterne bis ängstliche Person.

¹⁷ J.E.Ridinger gab seiner Wildtierserie "*Der jagdbaren Thiere mit derselben Faehrten und Spuren*" von 1740 lehrhaft die Fussabdrücke seiner geschilderten Tiere bei.

¹⁸ Johann Heinrich Füssli, *Des Künstlers Verzweiflung ecc.*, sepiagetönte, aquarellierte Rötel - Zeichnung, (mit "S.P.Q.R..." und apokrypher Zuschreibung an Blake) 42 x 35,2 cm; ca. 1778-1780 seit 1940 im Kunsthaus Zürich.

¹⁹ etwa jenes, das er auf dem zentralen Schabblatt "Johann Caspar Fuesli fecit 1751" signierte und mit zwei seitlichen "Theresien-Talern" mit den Bildnissen des Fürstenpaares versah. 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.

datiert - notorisch dem berühmteren Sohne zugewiesen²⁰, von minderer Vielfalt und Mehrdeutigkeit. Andere verweisen den Betrachter auf Füsslis lehrerhafte Leidenschaft im Sammeln von Originalgraphik, und Reproduktionswerken und deren enzyklopädischen Aufzählen wie historisierenden Vergleichen...Das strenge geometrische Anordnen seiner Objekte widerspricht eigentlich dem Prinzip der Zufälligkeit des aus der Musik entlehnte 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, 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, der Füssli um die Mitte des 17.Jhs bei weitem an Originalität und Meisterschaft übertraf.

Allerdings bedient unser Schweizer einen vornehm bürgerlichen Intellektualismus mit Erziehungsabsichten weitab von sensationshaschender Überraschungsmotivik und virtuosen Spielereien. Er bleibt in den Schranken des liebenswürdigen Amateurs, der für einen intimen Freundeskreis von gleichgesinnten Gebildeten arbeitet und dem nicht am Markterfolg gelegen ist. Sein technisches Beherrschen der malerischen und graphischen Mittel ist 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 Verfalls-Experimente etwa eines Dieter Roth, Sigmar Polke oder des "unbelievable" Damian Hirst.

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 ideelle Verletzlichkeit in der Zeit durch reale Verletzung dar.

Fazit:

Des Restaurators Lehre aus unserem Studienstück ist die Anregung, nie ein Gemälde lediglich *nur* restauratorisch zu behandeln, ohne es über seinen kunst- und kulturhistorischen Umkreis zu befragen, seine technischen Hintergründe auszuloten und den Eingriff nur im Bedenken der zugrundeliegenden malerischen Absichten vorzunehmen. Auch obliegt es ihm, den bildlichen Quellen eines noch so verrätselten

²⁰ Signatur: "J. **Caspar** Fuesli fecit 1750". Johann Heinrich war also erst 9-jährig und kaum fähig eine so hochprofessionelle Holzimitation auszuführen! Lediglich die wiedergegebene etwas naive Zeichnung hätte vom begabten Sohne stammen können und wäre somit dem dialogischen Witz des Vaters einverleibt worden.

Quodlibet nachzugehen: denn nur er ist es, der dessen technische Spitzfindigkeiten kennen und durchschauen sollte, noch bevor er einen Eingriff unternimmt, der vielleicht eine historische Fehlinterpretation zur Folge gehabt hätte.

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 Dendochronologie 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.

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 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 den berufsethisch unbefugten Restaurierungsversuch als bildinhärente Konsequenz vollendeter Täuschung konservieren? Hätte Füssli herzlich gelacht?

Erasmus Weddigen
Bern 1978/2017

gewidmet dem Andenken des Freundes
Franco Rigamonti, Erfinder und Entwickler
des Rigamonti-Metall-Spannrahmens.