Die Auffindung des Moseskindes auf zwei Seidenstickereien des 17. Jahrhunderts

Autor(en): **Schneider, Jenny**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **25 (1968)**

Heft 3

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-165209

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die Auffindung des Moseskindes auf zwei Seidenstickereien des 17. Jahrhunderts

Von JENNY SCHNEIDER

(Tafeln 74–75)

Eine für die Schweiz und den süddeutschen Raum charakteristische Kunstäusserung war die Leinenstickerei, die in der Fachliteratur stets gebührend Erwähnung findet, während den nahe verwandten Seidenstickereien kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Dabei handelt es sich oft um sehr gekonnte, weit mehr ins Detail gehende Kunstwerke, wobei die dargestellten Szenen dank der feinen Nuancierung mit den bunten Seidenfäden einen hohen Grad der Perfektion auf dem Gebiete der Stickerei erreicht haben. Den Stickerinnen mit Leinengarn stand lediglich ein weisser – bisweilen noch ein brauner und ein blauer – Leinenfaden zur Verfügung. Mit Geschick verstanden sie es allerdings, mit den verschiedensten Zierstichen eine grösstmögliche Aussagekraft zu erzielen. Die Künstlerinnen mit den zahlreichen Seidenfäden hatten es wesentlich leichter, denn eine umfangreiche Farbskala war zur Hand, womit die Stickerinnen gleichsam eine «Nadelmalerei» auf den Stoffgrund zu zaubern vermochten. Die Blütezeit der für unser Land so charakteristischen Leinenstickereien erstreckt sich über das ganze 16. Jahrhundert; die reizvollen Bildstickereien werden im 17. Jahrhundert schon weniger hergestellt und nach etwa 1630 kommen sie kaum mehr vor. Anders verhält es sich mit ihren brillanter wirkenden Schwestern, den Seidenstickereien, die eigentlich erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts vermehrt in Mode kommen und die Leinenstickereien gleichsam ablösen. Schönste Stücke entstanden im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert, ja sogar in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo wir auf Blumen- und Landschaftsbilder stossen, die dann vorwiegend mit Chenillefäden gearbeitet sind. Diese besonders hergerichteten Seidenfäden haben einen flaumigen und zugleich matten Effekt, was zum Beispiel grossformatigen Bildstickereien mit ländlichen Szenen sehr zugute kommt.

Wir möchten im folgenden zwei Beispiele dieses ebenfalls in der Schweiz ausgeübten Kunstzweiges vorstellen, nämlich feinste Seidenstickereien mit bildlichen Darstellungen, die mit unendlicher Liebe bis ins letzte Detail ausgeführt worden sind. Das gleiche ikonographische Thema verbindet die beiden bisher nicht veröffentlichten Stücke, welche in den ersten Jahren des Bestehens des Schweizerischen Landesmuseums in die Sammlung gekommen sind. Da überdies beide Stücke bis heute unter einer falschen Datierung gelaufen sind und wir bei der Aufarbeitung unserer Textilbestände das eine Mal auf ein eingesticktes, bisher unbeachtetes Datum gestossen sind, das andere Mal das vorhandene Datum richtig deuten konnten, schien es uns angebracht, diese Stickereien eingehender zu betrachten und ins rechte Licht zu rücken.

Eine nahezu quadratische Tischdecke (Tf. 74*a*)[1] ist mit einem üppigen, symmetrisch angeordneten Rankenwerk überzogen, in dessen Mitte in einem Rundmedaillon die Auffindung des Moses-

[1] LM 2108, 111 × 120 cm, abgebildet im Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums 1896, Tafel I, und in Zwingliana, 1897–1904, Band I, S. 70 ff. E. EGLI geht hier in einem Aufsatz über *Schweizerische Handstickerei im 16. Jahrhundert* auf allgemeine Probleme ein, bildet die Seidenstickerei lediglich ab und übernimmt die irrtümliche Datierung «Ende des 16. Jahrhunderts» aus dem kurz zuvor erschienenen Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums.

kindes dargestellt ist. Der Betrachter befindet sich an einem Ufer und sieht vor sich die Szene mit der Dienerin aus dem Gefolge von Pharaos Tochter, die sich über das im Wasser schwimmende Körbchen neigt, um das darin liegende Moseskind aus den Fluten zu retten und der Königstochter zu reichen. Diese steht auf einer Landzunge und lässt durch Haltung, Gebärden und elegante Kleidung nicht daran zweifeln, welch hochgestellte Persönlichkeit hier in das Geschehen eingreift. Zwei kaum weniger prachtvoll gekleidete Hofdamen bilden ihr Gefolge. Der Flusslauf, welcher hier durch ein ruhig fliessendes, teichartiges Gewässer wiedergegeben wird, schlängelt sich durch das ganze Bildfeld nach oben, wo die verzweifelt ihre Haare raufende Mutter kniet und ihr Kindlein soeben den Wellen anvertraut hat. Im Hintergrund sind verschiedene Gebäude, welche eine Stadt anzudeuten haben. Rund- und Spitztürme sowie Häuser mit und ohne Treppengiebel fügen sich in die Landschaft. Möglicherweise soll das offene Tor hinter der Knienden auf ein Stadttor hindeuten. Hügel mit Bäumen und einer Burg leiten über zu den Bergen, die den Horizont formen. Sowohl die Gesamtkomposition des Bildes als auch die zahlreichen Details sind so geschickt in das zur Verfügung stehende Medaillon gesetzt, dass hier ein Fachmann die Vorzeichnung geliefert haben muss. Bekanntlich haben Berufszeichner für die Stickereien des 16. und 17. Jahrhunderts die Vorlagen auf den zu bestickenden Stoff angebracht, so dass die Stickerinnen dann ihre ganze Kunst auf die Verwendung von Faden und Stichen beschränken konnten. Ganz besonders reizvoll erscheint uns das wohleingefügte Landschaftsbild, in dem der Fluss die thematische Verbindung von Aussetzung und Auffindung des Kindes bildet. Zahlreich sind auch die Tiere, die am Geschehen teilnehmen. Nur schon im Mittelmedaillon sind es deren 12, während im rahmenden Rankenwerk nochmals 8 erscheinen. Im Vordergrund nämlich tummeln sich zwei Hasen, der Flusslauf bietet Enten und Schwänen Platz, Pharaos Tochter ist von ihrem Lieblingshund begleitet, während auf dem Ufer rechts sogar noch ein Einhorn aus der Fabelwelt sitzt. Schliesslich durchstreifen ein Pfau und zwei weitere Vögel das Firmament.

Die Entwerfer haben meistens zu bereits vorhandenen Vorlagen gegriffen, vor allem nach den alttestamentlichen Szenen in den von Hans Holbein d. J., Tobias Stimmer oder Matthäus Merian illustrierten Bibeln. Wenn es sich auch beim vorliegenden Bild keineswegs um eine genaue Kopie eines solchen Blattes handelt, so wird sich doch der Zeichner Stimmers entsprechenden Holzschnitt in den «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien», Basel bei Thomas Gwarin 1576, vorgenommen haben, denn Stimmers Holzschnitt bringt bereits die verzweifelte Mutter mit den erhobenen Armen, welche am Ufer kniet, und auch bei ihm erhebt sich im Hintergrund eine an Gebäuden reiche Stadt. Für Pharaos Tochter und ihre ebenso prächtig gekleideten Hofdamen hat der Zeichner ein oder mehrere frühe Modeblätter zur Hand genommen und diese Gestalten dann sehr geschickt ins Bild komponiert. Die Gewänder sind sehr weit, in der Taille eng und in mehreren Schichten übereinander drapiert. Vorn geht der Rock nicht zusammen, sondern steht weit auseinander, um einen Unterrock aus einem womöglich noch prächtigeren Stoff zu zeigen. Die Königstochter trägt zudem noch ein Gewand mit einer beträchtlichen Schleppe, kann man doch die Dienerin hinter ihr die Stoffmenge halten sehen. Das Oberteil des Kleides ist durch die betonten Schultern charakterisiert, welche durch wattierte und geschlitzte Rollen besonders hervorgehoben werden. Die glatten, eng anliegenden Ärmel enden vorn in einem einfachen Spitzenbördchen. Alle Pracht richtet sich auf den gesteiften Spitzenkragen, welcher sich am Rand des Halsausschnittes erhebt und das Gesicht rahmt. Auch hier wird Pharaos Tochter durch das grösste Exemplar gekennzeichnet. Die Mode verlangte etwa seit 1585, dass man das Haar über Reifen von Eisen in die Höhe zog, um der Stirne mehr Breite zu geben, welche überdies bisweilen noch von den restlichen Haaren durch Rasieren befreit wurde. Die übrigen Haare nahm man rundum gleichmässig in einem hohen Bogen empor oder türmte sie zu zwei Hörnern auf; wegen ihrer Mondsichelform benannte man die Haarhörner «Frisur der Luna». Die Kopfbedeckung dazu bestand aus einem Hut, der sogenannten «Stuarthaube», der um 1580 aus Frankreich nach Deutschland kam, niedrig war und den Hinterkopf bedeckte. Der Rand war über beiden Schläfen ungefähr 5 cm breit und stand hier fast in einem

rechten Winkel vom Kopf ab; in der Mitte aber nahm er bis zu 12 cm zu und senkte sich mit einer Schneppe über den Scheitel gegen die Stirn herab, so dass er von der Mitte aus nach den Schläfen zu das aufwärts gestrichene Haar in zwei weiten Bogen umspannte. Die Hauben besetzte man zudem am Rand mit Perlen oder feinen Spitzen und an der Stirnschneppe mit einem Juwel, das in die Stirne hing. Um 1600 war diese Stuarthaube in der vornehmen Welt die üblichste Kopfbedeckung. Alle Frauen auf der Stickerei tragen die beschriebene Kopfzierde, bei der Königstochter erkennt man in der Mitte über der Stirn zudem noch eine Krone. Sie unterscheidet sich von ihren Hofdamen durch reichen Schmuck. Mehrere Ketten zieren Hals und Brust, während ein Gürtel sowie eine Hüftdrapierung mit feinsten, echten Perlen besetzt sind. In der Rechten hält sie einen Fächer aus Straussenfedern. Die Linke, welche mit herrischer Gebärde auf ihre Magd im Wasser zeigt, ist reich mit Ringen besetzt. Auch die übrigen Hofdamen haben die Stickerinnen mit Fingerringen versehen. Die Damenroben sowie die damit verbundenen modischen Zutaten weisen zu einem Grossteil noch in das späte 16. Jahrhundert . Dies mag vermutlich der Grund gewesen sein, warum die Stickerei irrtümlicherweise in das Ende des 16. Jahrhunderts datiert worden ist. Bei näherer Betrachtung hat sich nun aber eindeutig die Jahreszahl 1629 auf dem grossen Rundturm gleich rechts vom Haupte der Königstochter gefunden. Weitere Anhaltspunkte wie zum Beispiel Initialen der Stickerin konnten leider nicht entdeckt werden

Puttenköpfe markieren die Ecken des mit einem wahren Netz von Ranken übersponnenen Randes. Hie und da ist eine leicht stilisierte Blüte eingestreut in der Art einer Passionsblume oder eines Pinienzapfens, während in den Achsen um das Mittelmedaillon vier Tiere zu sehen sind. Oben ein schreitender Löwe, rechts der Pelikan mit den Jungen, unten ein Greif und links ein Hirsch. Allen mag symbolischer Gehalt zugemessen werden, ganz besonders gilt dies für den Pelikan, der seine vier hungrigen Jungen mit seinem eigenen Blute ernährt, welches aus einer von ihm selbst zugefügten Brustwunde fliesst. Dieses für den Opfertod Christi so beliebte Motiv kommt auf den Bildstickereien des 16. und 17. Jahrhunderts häufig vor. Obgleich die vier Tiere ihre Standflächen in der gleichen Richtung haben und also auf einen Beschauer ausgerichtet sind, so glauben wir doch, dass es sich bei der Stickerei um ein Tischtuch und nicht um einen Wandbehang handelt. Oft sind allerdings bei den Tischtüchern die rahmenden Motive so eingestreut, dass sie von allen Seiten her betrachtet werden können. Die nahezu quadratische Form und die wahrscheinlich aus der Entstehungszeit stammende Spitze deuten mit grosser Wahrscheinlichkeit auf die ursprüngliche Bestimmung des Stückes als ein Prunktischtuch hin.

Zur Technik sei bemerkt, dass es sich um einen leicht bräunlichrot getönten Leinenstoff handelt, auf dem sich alle weissen Stiche schön abheben. In erster Linie betrifft dies die in den verschiedensten Sticharten mit Weiss gefüllten vegetabilischen Elemente, ferner die Wellen des Wassers, wobei sich diese sehr naturalistisch bei den Beinen der im Wasser stehenden Dienerin stauen. Die beiden Hasen im Vordergrund sowie die verschiedenen Zierstücke im Rahmen des Mittelmedaillons sind Musterkarten, was die Anwendung von Zierstichen betrifft. Mit bunten Seidenfäden wurde verhältnismässig sparsam umgegangen, lediglich das Mittelbild wurde auf diese Weise betont, während auf der übrigen Fläche die Ranken, Blumen und Tiere durch die schwarze Umrahmung Akzente erhielten. Die durchwegs verwendete schwarze Konturlinie bringt die Stickerei einem graphischen Blatt sehr nahe und führt sie somit wieder jener Kunstgattung zu, von der sie ausgegangen ist.

Die zweite Seidenstickerei bedarf ebenfalls einer Richtigstellung in bezug auf ihre Entstehungszeit (Tf. 75)[2]. In den Museumsinventaren figurierte sie unter dem Datum 1615, welches sich bei genauerem Studium als unhaltbar erweist, nur schon die Kleidung der Herren und Damen ist für den Anfang des 17. Jahrhunderts undenkbar. Die Jahreszahl auf dem Gefäss links unten muss somit 1675 gelesen werden. Das um beinahe 50 Jahre jüngere Stück hat mit der Tischdecke nur noch das alttestamentliche Thema der Darstellung gemeinsam, denn hier handelt es sich eindeutig um ein Wand-

[2] LM 7840, 56 × 53 cm.

bild, wo mit den buntesten Seidenfäden auf einen weissen Atlasgrund gestickt worden ist. Die Komposition verrät einen weit primitiveren Entwerfer, und das ganze Geschehen ist in ein streng symmetrisch angeordnetes, recht langweiliges Landschaftsbild gesetzt. Wiederum dient ein Flusslauf dazu, den Ablauf in der Geschichte des Moseskindes darzustellen. Oben links auf einer Brücke schaut die Mutter dem soeben den Wellen anvertrauten Kinde nach. Vorn rechts am Bildrand steht eine Magd im Wasser und ist gerade im Begriffe, das Wickelkind aus seinem Körbchen zu heben, während im Mittelgrund vermutlich auf den Schluss der Geschichte verwiesen wird, wo Moses' Mutter von Pharaos Tochter als Amme für das Kind bestimmt wird. Sie wäre hier die Frau mit dem wallenden Schleier, welche das Kind in den Armen hält. Die Proportionen der einzelnen Figuren sind lange nicht so überzeugend und wohlgetroffen wie auf der Stickerei von 1629. Nur schon die Gestalten der beiden im Wasser stehenden Frauen zeigen einen grossen Qualitätsunterschied. Auch der Fluss an sich ist recht primitiv auf dem späteren Stück, die Wellen sind stilisiert und reihen sich wie Gräser aneinander, während die Vegetation am Ufer – seien es Bäume einerseits oder Pflanzen andererseits – sehr unnaturalistisch und kümmerlich wirkt. Das ganze Bild ist einer senkrechten Mittelachse verpflichtet, die von der Sonne oben durch den symmetrisch angeordneten französischen Garten verläuft und unten im Stock des ersten Herren endet. Entwerfer oder Zeichner haben sich wohl mit der Gruppe der Frauen an den Bibeltext gehalten, während von Männern bei der Auffindung des Moseskindes nicht die Rede ist. Dem Künstler mag es ein Bedürfnis gewesen sein, neben den elegant gekleideten Damen auch das damals bedeutende und überaus üppige Herrenkostüm abzukonterfeien. Die Stickerinnen haben sich denn auch alle Mühe gegeben, sämtliche modischen Details festzuhalten, so dass sich uns ein wertvoller Beleg zur Mode um 1670 bietet, auf den wir noch näher eingehen werden.

Zur Komposition wurde bereits gesagt, dass strenge Symmetrie ausschlaggebend war. Eine Säule mit Blattwerk und Ästen sowie eine Palme rahmen das Bildfeld, in dessen Oberteil eine Stadt angedeutet wird. Gebäude verschiedenster Bauart, zahlreiche Türme und Mauern mit Zinnenkranz verleihen ihr burgartigen Charakter. Gleichsam halbiert wird dieser Ort durch den perspektivisch nicht gerade einwandfrei gezeichneten französischen Garten, in dem nebst den vier streng geometrisch mit Buchshecken angelegten Zierfeldern eine Wasserfontäne steht. Eine grössere Buchshecke rahmt den Garten, die vier Ecken werden von Bäumen betont, während vorn und hinten ein Tor zu erkennen ist. Dasjenige im Hintergrund hat mehrere seitliche Türme und eine Kuppel, auf der eine Fahne nach links weht. Allerdings ist dem Zeichner ein Fehler unterlaufen, flattern doch sonst sämtliche Fahnen nach rechts, weil ein imaginärer Wind von links zu blasen scheint.

Gross ist auch hier wieder die Freude an den Tieren, sind doch deren 15 über das ganze Bild verstreut. Im Vordergrund reisst ein Krokodil den Rachen auf, um eine Maus zu verschlingen, darüber kauert ein Affe mit bettelnd erhobenen Pfoten. Der Mittelgrund mag zuerst leer gewesen sein; doch hat ihn die Stickerin zu füllen versucht, indem sie eine übergrosse Libelle und rechts einen nicht weniger gigantisch anmutenden Käfer einsetzte. In der Mitte soll noch ein kleiner Hügel den Horror vacui beheben. Im französischen Garten stehen sich zwei Pfauen und zwei Tauben in strenger Symmetrie gegenüber. Rechts davon in einem Wald erkennt man eine Hirschjagd; Hund und Jägersmann eilen von rechts heran. Den Himmel füllen vier Vögel. Die Sonne mit den langen Strahlen sowie die beiden Engel in den äussersten Zwickeln dienen ebenfalls dazu, letzte leere Flächen zu vermeiden.

Wenn auch die Nadelmalerei nicht als grosses Kunstwerk angesprochen werden kann, so ist sie doch als Dokument zur Mode im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts recht wertvoll. Die Stickerei, die zusammen mit einer grösseren Anzahl von Möbeln und Hausrat aus der «Burg» zu Rebstein an das Schweizerische Landesmuseum gelangte, kann als Schweizer Arbeit gewertet werden, ja, sie mag vermutlich sogar an Ort und Stelle im sanktgallischen Rheintal entstanden sein. Auf jeden Fall wird der damals viel bewunderten französischen Mode gebührende Ehre erwiesen. Die drei Männer links im Bilde haben sich in ihrem Kostüm ganz nach französischem Vorbild gekleidet. Über der

weit gebauschten Kniehose erkennt man eine lange Weste, über der ein noch längerer Rock getragen wird, den man von oben bis unten durchknöpfen kann, und auf dem ziemlich tief unten eine Tasche angebracht ist. Der grösste Mann im Bilde zeigt die erwähnte Weste ganz deutlich, und zwar handelt es sich um ein über und über mit Goldfäden besticktes Exemplar. Aus den halblangen Rockärmeln schauen weisse, gebauschte Hemdärmel heraus, die vorn mit farbigen Schnüren zusammengebunden werden. Die beiden barhäuptigen Männer tragen den liegenden Kragen mit dem Spitzenrand. Diese Kragenform geriet allerdings allmählich so von den herabhängenden Haaren der Perücke in Bedrängnis und wurde schliesslich so klein, dass nur noch eine mehrfache Masche über der Brust übrig blieb (vgl. Herr rechts). Am Original lassen sich deutlich die beiden Quasten erkennen, die unter dem Kragen hervorschauen, an weissen Schnüren angebracht sind und mit denen der Kragen zusammengebunden wird. Dieses modische Beiwerk wurde nach dem kroatischen Regiment, das seit 1636 in französischen Diensten stand, Krawatte genannt und war der Vorläufer unserer heutigen Krawatte. Der Hut konnte eine schmale oder breite Krempe haben, musste aber stets auf der hinteren Seite mit Straussenfedern besteckt sein. Wegen der Erhitzung, die die Perücke verursachte, gewöhnte man sich daran, den Hut in der Hand oder unter dem Arme zu tragen. Dies tut zum Beispiel der Herr in der Mitte, welcher seinen Hut unter den rechten Arm geklemmt hält. Bereits anfangs der siebziger Jahre galt die Perücke als unerlässliches Garderobestück eines jeden Mannes von Welt. Die lockige, blonde Perücke, die auch unsere drei Herren tragen, wurde Perücke «à la lion» genannt und entspricht derjenigen, wie man sie in der Jugendzeit Ludwigs XIV. zu tragen pflegte. Je grösser sie wurde, desto kleiner wurde der Bart; an Stelle des Knebels trat ein kurzes Büschel in der Rinne zwischen Unterlippe und Kinn. Der Schnurrbart behauptete sich nur in zwei ganz schmalen, langgezogenen Büscheln. All diese modischen Gesetze sind minuziös von den Stikkerinnen auf die Nadelarbeit übertragen worden. Wichtig waren die unter dem Knie mit einem farbigen Band gebundenen Strümpfe sowie Schuhe auf hohen Absätzen mit vorn rechteckigem Abschluss. Auf dem Rist sass eine Masche oder steifgespreizte Flügel, wie sie der Herr ganz links aussen trägt. Bei demjenigen in der Mitte erkennt man ein Band, welches quer über seine Brust läuft. Es mag sich dabei um ein mit Seide besticktes Wehrgehenk oder Bandelier handeln, an dem der Degen befestigt ist. Mancher Vornehme trug ausser dem Degen noch einen mehr oder weniger hohen Spazierstock (Hauptfigur).

Die Frauen auf der rechten Bildseite sind alle ungefähr gleich angezogen mit Ausnahme von Pharaos Tochter, die durch grössere Pracht hervorsticht. Charakteristisch für die Damenroben jener Zeit sind die geradlinig verlaufenden Halsausschnitte, welche Hals und Schultern frei lassen. Eine waagrechte Einfassung besteht aus Spitzen oder weissem Stoff, in dem vielfach noch Edelsteine befestigt wurden. Die Stickerinnen haben diese modische Einzelheit getreulich nachgeahmt, indem sie zwei Glassteinchen gleichsam wie Broschen der Königstochter auf die Schultergarnitur klebten. Das fürstliche Gewand ist möglicherweise durch ein solches von Marie-Thérèse d'Autriche inspiriert worden, die sich als junge französische Königin um 1660 in einem bestickten Goldkleid malen liess, dessen schleppender Überrock – in Frankreich «le manteau» genannt – sich vorn über einem goldbestickten Rock öffnete. Auf unserer Stickerei nämlich trägt Pharaos Tochter einen Manteau, der über und über mit einem goldenen Lilienmuster bestickt ist. Zudem kommt noch das Futter aus Hermelinpelz dort zum Vorschein, wo die Dienerin die Schleppe gefasst hat. Die Ärmel sind gepufft und kurz und werden von ebenfalls stark gepufften, mit Schleifen gezierten, weissen Hemdärmeln fortgesetzt. Wichtig sind bei den Damen die Frisuren, die denjenigen entsprechen, wie sie zu Anfang der sechziger Jahre aufkamen. Man scheitelte das Haar glatt, nahm es im Nacken auf, puffte es, die Ohren bedeckend, an den Schläfen zu einer breitgedrückten Kugel und liess aus diesen Puffen einige korkzieherähnliche Locken auf die Schultern herabhängen. Am Hinterkopf wurden die Haare mit Bändern oder gekrausten Tüchern zusammengebunden und hochgesteckt. Die so entstandenen Maschen sind bei der Königstochter und ihren Dienerinnen gut erkennbar, wobei wiederum der Prinzessin einige echte Perlen in dieses Gebilde gestickt worden sind.

Da die oben beschriebene Herren- und Damenkleidung sich ganz nach französischem Muster um 1660 richtet, ist die Entzifferung des Datums als 1615 oder 1625 unrichtig, sondern muss 1675 gelesen werden. Ob die Stickerin über dem Datum auf jener Vase auch ihre Initialen hinterlassen hat, ist ungewiss. Am Hals des Gefässes ist mit der gleichen Seide wie die Jahreszahl |⊖| eingestickt. Wir sind im Zweifel, ob dies als H O aufgelöst werden darf, oder ob es sich dabei nur um ein Ornament handelt.

Die Technik der Arbeit verrät grossen Fleiss. Wir erwähnten bereits, dass die Stickerinnen an einigen Stellen Goldfäden verwendet und Perlen samt Steinchen eingesetzt haben. Konturen und Flächen sind im einfachen Füllstich gearbeitet, lediglich für die Perücken der Herren und die Haare der Damen gelangte etwas dickere und zugleich stärker gezwirnte Seide zur Verwendung, mit dem Resultat, dass diese Partien einen naturalistischeren Anstrich erhielten. Auf den viel gröberen Wollstickereien trifft man bisweilen auf Haar- und Bartbüschel aus echten Haaren. Alle Karnatteile sind mit Farbe auf den weissen Atlasgrund gemalt, Augenbrauen und Schnurrbärte wiederum mit Seide eingestickt.

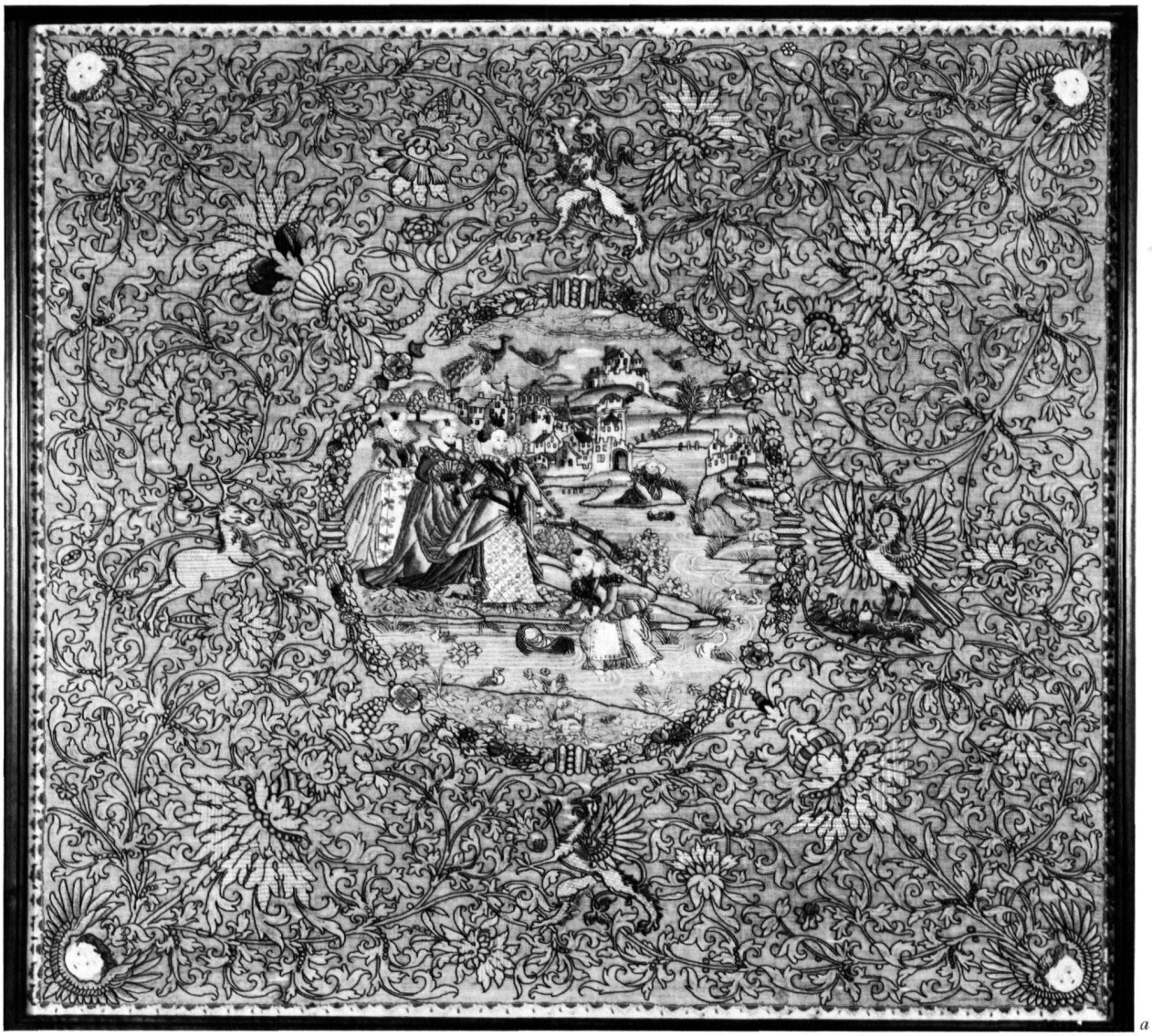
Bewusst wurde im Museum diese Seidenstickerei, auf der das biblische Geschehen einen unwichtigen Platz einnimmt, die modisch gekleideten Figurengruppen hingegen den Hauptakzent bilden, in die Nähe des sogenannten Allianzteppichs gehängt. Der grosse Gobelin, welcher auf einen Entwurf von Charles Lebrun um 1663 zurückgeht, zeigt das Bündnis zwischen Louis XIV und den Gesandten der Eidgenossenschaft in der Notre-Dame zu Paris. Die höfische Pracht und Eleganz klingt allerdings in schwächerem Masse auf der Seidenstickerei nach. Die Gruppe der drei Männer links könnte gleichsam dem Gefolge Ludwigs XIV. entnommen sein, während Pharaos Tochter ohne weiteres bei den Damen der königlichen Familie am richtigen Platze wäre. Mag die Stickerei vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen auch nicht als Kunstwerk ersten Ranges bezeichnet werden, so darf ihr sicher einige Bedeutung als Beitrag zur Geschichte des Kostüms und zum Einfluss Frankreichs auf unser Kunstschaffen im späteren 17. Jahrhundert beigemessen werden.

Literatur zur Kostümkunde

FRIEDRICH HOTTENROTH, *Handbuch der Deutschen Tracht* (Stuttgart o. J.)
JÜRG STOCKAR, *Kultur und Kleidung der Barockzeit* (Zürich und Stuttgart 1964).

BILDNACHWEIS

Tafeln 74 und 75: Phot. Schweiz. Landesmuseum, Zürich.



a

b

a, b Tischtuch mit Darstellung der Auffindung des Moseskindes. Seidenstickerei, 1629. Zürich, Schweiz. Landesmuseum: *a* Gesamtansicht, *b* Ausschnitt aus dem Mittelmedaillon.

JENNY SCHNEIDER: DIE AUFFINDUNG DES MOSESKINDES AUF ZWEI SEIDENSTICKEREIEN DES 17. JAHRHUNDERTS

Seidenstickerei mit Darstellung der Auffindung des Moseskindes, 1675. Zürich, Schweiz. Landesmuseum.