

# **Kleider machen Leute - Könige machen Mode : ein Aspekt des sogenannten Allianzteppichs**

Autor(en): **Pallmert, Sigrid**

Objektyp: **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): **47 (1990)**

Heft 1: **Beiträge zu Kunstwerken der Gottfried Keller-Stiftung**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169063>

## **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.

# Kleider machen Leute – Könige machen Mode

## Ein Aspekt des sogenannten Allianzteppichs

VON SIGRID PALLMERT

«Der dunkelgrüne Samt seines Rockes nahm sich selbst auf dem nächtlichen Schnee schön und edel aus; der schlanke Leib und die geschmeidigen Glieder, wohl geschnürt und bekleidet, alles sagte noch in der Erstarrung, am Rande des Untergangs, im Verlorensein: Kleider machen Leute!»<sup>1</sup> So schrieb Gottfried Keller 1874 in seiner Novelle «Kleider machen Leute», Bestandteil der Novellensammlung «Die Leute von Seldwyla». Keller gelang es in seiner Dichtung auf eindrückliche Weise, Aufstieg, Fall und erneuten Aufstieg eines Schneiders zu schildern, der mehr zu sein schien als er war. Zu verdanken hatte er diesen Umstand seinem Gesamthabitus. Zwar mausarm – nur einen Fingerhut statt Münzen in der Tasche – begab sich Wenzel Strapinski auf die Wanderschaft. Seine durchaus ansprechende Erscheinung sollte ihm dann aber ohne grosses eigenes Zutun Tür und Tor zur Welt öffnen: «Das Fechten fiel ihm äusserst schwer, ja schien ihm gänzlich unmöglich, weil er über seinem schwarzen Sonntagskleide, welches sein einziges war, einen weiten, dunkelgrauen Radmantel trug, mit schwarzem Samt ausgeschlagen, der seinem Träger ein edles und romantisches Aussehen verlieh, zumal dessen lange, schwarze Haare und Schnurrbärtchen sorgfältig gepflegt waren und er sich blasser, aber regelmässiger Gesichtszüge erfreute.»<sup>2</sup> Grundlage seines Erfolges waren offenbar sein gutes Gewand sowie sein gewinnendes Gesicht. Diese Signalwirkung der Erscheinung, und der Bekleidung im besonderen, soll Thema dieses Artikels sein.<sup>3</sup> Die Kleidung als wichtiges Element der nonverbalen Kommunikation sendet Botschaften aus, die negiert oder aber empfangen und interpretiert werden können. Sie ist Ausdrucksträger, Medium zur Selbstdarstellung; sie «(...) informiert über Person und Persönlichkeit, Stand und Standard, Beruf und Berufung».<sup>4</sup> Um dieser Frage nachzugehen, wollen wir uns einem Objekt zuwenden, das sich zur Untersuchung dieses Aspektes ausserordentlich gut eignet, dem sogenannten Allianzteppich.<sup>5</sup> Die in Wolle und Seide gehaltene Tapisserie führt uns in anderer Hinsicht nochmals zu Gottfried Keller zurück.

1896 tätigte nämlich die im Todesjahr Kellers, 1890, zum Gedenken an den Dichter gegründete Stiftung den Ankauf dieser Wirkerei von grosser Bedeutung. Darauf zur Darstellung kommt die Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Ludwig XIV. von Frankreich und den Gesandten der Eidgenossenschaft in der Kathedrale Notre-Dame in Paris am 18. November 1663, ein Ausschnitt aus der französischen und der schweizerischen Geschichte, der nicht der

politischen Brisanz entbehrte und auch heute noch seine Gegner ebenso wie seine Befürworter findet.<sup>6</sup> Der Ankauf der Wirkerei mit den beachtlichen Massen von 387 × 585 cm war in der einheimischen und ausländischen Presse auf ein reges Interesse gestossen. Nicht nur der historische Gehalt und die ausserordentliche Qualität des Textils machten den Ankauf zu einer Sensation. Bei der Summe von Fr. 88 000.–, die aufgebracht werden musste, handelte es sich wahrhaftig nicht um eine Kleinigkeit. Entsprechend wechsellvoll und spannungsreich hört sich die Geschichte des Erwerbes an. Von Anfang an wusste man, dass es einen sehr hohen Betrag für das Objekt aufzubringen galt, um auch konkurrenzfähig sein zu können. Das Pariser Auktionshaus Dreyfus-Gonzalès war Anbieter. Das Präsidium der Kommission für das Schweizerische Landesmuseum beantragte in seiner Eingabe vom 20. Mai 1896 an das Departement des Innern eine Summe von Fr. 100 000.–. Der Bundesrat stimmte dem Extrakredit nicht zu, setzte sich aber für eine Finanzierung durch die Gottfried Keller-Stiftung ein. Diese war bereit, höchstens den Betrag von Fr. 60 000.– freizugeben, wovon sie sich später abbringen liess. Dr. Heinrich Angst, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, sah sich gezwungen, mit dem Pariser Kunsthändler E. Lowengard eine geheime Vereinbarung zu schliessen. Der Hut des Direktors trat dabei quasi als Protagonist auf. Durch das Abnehmen desselben gab Angst dem Bieter die Limite des Ankaufs bekannt. Hier begegnet uns die Sprache der Kleidung im wahrsten Sinne des Wortes. Die Schweiz gelangte tatsächlich in den Besitz dieses Objektes, dem wir uns nun definitiv widmen wollen.<sup>7</sup> Es kann nicht die Aufgabe dieses Artikels sein, eine vollumfängliche Würdigung der Tapisserie vorzunehmen.<sup>8</sup> Es sollen nur einzelne Punkte angesprochen werden, die für den hier zu untersuchenden Aspekt von Bedeutung sind. Vom Detail ausgehend soll aber trotzdem versucht werden, die Wirkerei in ihrer Wesenheit zu erfassen.

Mittelpunkt und Thema ist der von Ludwig XIV. und Johann Heinrich Waser, Oberhaupt der eidgenössischen Delegation und Bürgermeister zu Zürich, geleistete Schwur zur Ratifizierung des Soldbündnisses (Abb. 1). Man wählte das Mittel der Simultaneität. Gleichzeitig legen die beiden Hauptakteure ihre rechte Hand auf das Evangelium. Diejenige Ludwigs XIV. zeichnet sich durch ihre ausgesprochene Feingliedrigkeit aus. Die langen Finger mit den schmalen Nagelbetten strahlen Edelmüt, Sensibilität und Würde aus. Das subtil variierte Weiss-Rosa der Haut weist



Abb. 1 Die rechte Hand von Ludwig XIV. und von Johann Heinrich Waser, Bürgermeister zu Zürich. Detail aus der Tapiserie mit Darstellung der Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Ludwig XIV. und den Gesandten der Eidgenossenschaft in der Kathedrale Notre-Dame von Paris am 18. November 1663. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.

auf königliches Geblüt hin. Der Hand eigen ist ein durchaus femininer Zug. Mit Grazie und Eleganz hat der Monarch seine Hand plaziert. Unbeholfen und plump wirkt daneben die Hand Wasers. Die breite Handwurzel und die gedrunghenen Finger lassen jegliche Anmut vermissen; die Hand verfügt dafür aber über eine gewisse Expressivität. Die Braunfärbung könnte als ein Hinweis auf Wasers Alter gedeutet werden, 63 Jahre nämlich. Ludwig XIV. war im Jahre 1663 ein Jüngling von 25 Jahren.<sup>9</sup>

Wenn wir unseren Blick nun auf die beiden Hauptfiguren ausweiten, stellen wir fest, dass die Hände darin ihre konsequente Fortsetzung finden (Abb. 2). Die Aussagekraft der Hände, von der die Psychologen und die Künstler immer wieder Gebrauch machten und machen, wird hier ganz augenfällig. Mächtig und mit dem Anspruch auf Gottesgnadentum steht Ludwig XIV. direkt unter dem auf dem Altar plazierten Kreuz. Sein Gesicht, streng im Profil gehalten, könnte von einer Münze oder einer Medaille stammen. Die üppige Perücke lässt seine Züge noch feiner erscheinen. Der Hut mit reichem Straussenfedernschmuck vergrössert die Statur Ludwigs XIV. Der Verzicht auf das Abnehmen des Hutes – dieses gilt als ein Zeichen des Respekts und der Demut – legt Zeugnis von der Selbsteinschätzung des Monarchen ab. Der von Natur aus eher kleingewachsene König erscheint in einer Art Bedeutungsmaassstab. Das prunkvolle Gewebe des togaartigen Mantels mit dem gestickten Emblem des Heiliggeistordens unterstreicht die majestätische Haltung Ludwigs XIV. Hosenbund und Beinabschluss sind reich geschmückt mit Bandschluppen, den sog. Galants. Die Entfaltung von Prunk und

Pracht, für die der Sonnenkönig schlechthin steht, spiegelt sich in dessen Kleidung aufs beste wider. Erst zwei Jahre zuvor, 1661, hatte er die formell bereits 1643 vererbte Herrschaft angetreten. Aber jetzt schon scheint er Inbegriff, Personifikation, und nicht lediglich Repräsentant des Staates zu sein. Der Ausspruch «L'état c'est moi» ist bereits oberstes Gebot seiner Lebens- und Staatsphilosophie geworden. Imponier- und Renommiergehabe sind untrennbar mit der Art von Ludwigs XIV. Selbstdarstellung, die folgerichtig auch eine Staatsdarstellung ist, verkettet. Als Aushängeschild des Staates wirbt er in stetiger Selbstreklame mit Hilfe seiner Person für seine Staatsidee. Jean-Baptiste Colbert, der Leiter des Finanzwesens, hatte immer wieder versucht, die These durchzusetzen, dass die Macht des Staates auf dessen Reichtum an Geld beruhe.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang kann man die Zurschaustellung luxuriöser Kleidung als Zeichen und Garantie für die Liquidität des französischen Staates verstehen. Die von Thorstein Veblen geprägten Begriffe der «demonstrativen Verschwendung» sowie der «demonstrativen Musse» lassen sich an dieser Stelle treffend heranziehen: «Die demonstrative Verschwendung und die demonstrative Musse besitzen Prestige, weil sie von finanzieller Stärke zeugen; diese besitzt ihrerseits Prestige und Würde, weil sie letzten Endes ja Erfolg und überlegene Macht bedeutet.»<sup>11</sup> Eine wichtige Signalwirkung geht auch von den Schuhen aus, und diese könnten in ihrer Feinheit geradezu als Symbole der Musse gedeutet werden, um den von Veblen geäusserten Gedanken weiterzuführen. Die Beinstellung, die weissen Seidenstrümpfe und die hellen Schuhe bilden

einen Hauptanziehungspunkt. Auffallend sind die hohen roten Absätze. Die rote Farbe des Absatzes war dem Adel vorbehalten. Die Tradition von Farben, die nur von einer bestimmten Schicht getragen werden durften, reicht weit zurück. Diese bewusste Abgrenzung zwischen den einzelnen Schichten, welche ihre gesetzliche Grundlage in Kleiderordnungen gefunden hatte, zielte vor allem auf die Aufrechterhaltung der Privilegien der Oberschicht, auf die Klassendifferenzierung ab. Häufig ging es bei den Mandaten aber auch um die Wahrung wirtschaftlicher Interessen, und das ganz besonders im absolutistischen Frankreich, dessen Wirtschaftspolitik auf den strengen Grundsätzen des Merkantilismus aufgebaut war.<sup>12</sup>

In der Schweiz hatten die Kleiderordnungen ebenso ihren Niederschlag gefunden. Am 31. Dezember 1609 erliess beispielsweise der Rat von Zürich verschiedene Vorschriften und Ermahnungen mittels eines Sittenmandates. Die Beibehaltung der Standesunterschiede bildete hier gleichfalls das eigentliche Kernstück der Kleidermandate. Mit deren Hilfe sollte aber auch dem Imitieren ausländischer Moden Einhalt geboten werden. Die Besinnung auf die eigenen Werte war somit ein weiterer Grundsatz. In

einer Zeit der nachreformatorischen Strenge hiess das vor allem Verzicht auf Luxus und Pomp, auf die Hoffart ganz allgemein, und die Hinwendung zu Einfachheit und Schlichtheit. Dieser Forderung scheint Johann Heinrich Waser auf vorbildlichste Weise nachgekommen zu sein. Den einfachen Radmantel aus Samt um die Schultern gelegt, vorne durch die linke Hand, die den Hut hält, zusammengefasst, steht Waser ehrerbietig Ludwig XIV. gegenüber. Schwarz ist die Farbe seiner Kleidung. Es handelt sich dabei um die offizielle Farbe der Bekleidung von Ratsherren, Gelehrten und Pfarrern. Der modische Spielraum wurde auf ein absolutes Minimum beschränkt. Die Kleiderbotschaft reduziert sich dementsprechend auf ein einzelnes Element: Wir haben einen Mann des öffentlichen Lebens vor uns. Entscheidend ist nicht die Person, sondern vielmehr die Funktion, welche diese ausübt. Der Begriff des Amtsträgers bringt diesen Sachverhalt bestens zum Ausdruck. Waser ist Stellvertreter und Interessenvertreter der Schweiz. Die Selbstdarstellung kann also nicht das Ziel seines Auftritts vor dem Monarchen sein. Er ist lediglich Repräsentant des Staates, ganz im Gegensatz zum König, der den Staat verkörpert. Den einzigen Farbakzent bilden die Bandschlappen der Rockhose und die Schuhschleifen. Davon ausgehend lässt sich feststellen, dass sich die Silhouetten der beiden zentralen Figuren im grossen Ganzen entsprechen. Offensichtlich konnten sich auch die Ratsherren von Zürich den modischen Trends nicht gänzlich verschliessen. Ein Relikt aus vergangener Zeit stellt aber die Halskrause dar. Von der spanischen Mode übernommen, war diese im allgemeinen um 1630 durch den flachen Spitzenkragen abgelöst worden. In der Amtstracht konnte sich die Halskrause viel länger halten. Der Begriff der Tracht, wie er heute benutzt wird – denken wir nur an die ländliche Tracht –, beinhaltet immer das Konservative, Bewahrende. Charakteristisch ist ein Erstarren einst modischer Formen zu einem Kanon, der durch die Zeiten nur noch kleinste Modifikationen erfährt. Der modebewusste König trägt hingegen ein jabotartiges Halstuch aus reichen Spitzen. Die Länge der Haare hatte den die Schultern bedeckenden Spitzenkragen überflüssig werden lassen.

Wenn wir unsere Betrachtung jetzt um die historische Dimension erweitern, merken wir, dass Wasers Haltung mit dem nach vorne gebeugten barhäuptigen, bärtigen Kopf symptomatisch ist für den Verlauf der dem in der Notre-Dame zelebrierten Akt vorangegangenen und noch folgenden Verhandlungen. Die Mission hatte nicht den gewünschten Erfolg gezeitigt. Die Erneuerung des Soldbündnisses, das 1602 unter Heinrich IV. letztmals abgeschlossen worden war, brachte den Eidgenossen mehr Pflichten als Rechte. Der Widerstand und die Zurückhaltung seitens der Schweiz waren anfangs entsprechend gross. Der französische Ambassador in Solothurn, Jean de la Barde, musste deshalb 15 Jahre darauf verwenden, die Eidgenossen von der Notwendigkeit der Erneuerung des Bündnisses zu überzeugen. De la Barde schreckte nicht davor zurück, einige Politiker mit den üblichen Mitteln der Bestechung für sich zu gewinnen. Besonders dramatische



Abb. 2 Ludwig XIV. und Johann Heinrich Waser beim Ablegen des Eides. Detail (wie Abb. 1).

Folgen hatte dieser Tatbestand für Bürgermeister Waser, der noch kurz vor seinem Tod beschuldigt wurde, von Frankreich gekauft worden zu sein. Die Untersuchung führte dann aber zu einem ehrenrettenden Ratsbeschluss.<sup>13</sup> Zuerst unterzeichneten die katholischen, bald darauf die reformierten Orte, die Frankreich gegenüber traditions-gemäss misstrauischer waren. Eine nach Solothurn einberufene Tagsatzung genehmigte den Vertrag am 24. September 1663. Dieser erlaubte Ludwig XIV., in der Schweiz bis zu 16 000 Mann zu rekrutieren. Die Schweizer hofften auf wirtschaftliche Privilegien. Die Hoffnungen wurden aber bald herb enttäuscht, denn nur ein kleiner Teil der Versprechungen wurde auch wirklich eingelöst.<sup>14</sup>

Es bestand der Wunsch des Monarchen, eine Delegation der Eidgenossenschaft nach Paris einzuladen, um den Bündnisvertrag dort feierlich zu begehen. Jeder Ort und jeder Zugewandte entsandte zwei Abgeordnete. Die 36 offiziellen Vertreter wurden von einem derart grossen Tross begleitet, dass die Gesandtschaft auf 227 Personen anwuchs.<sup>15</sup> Über diese Reise nach Paris wissen wir dank den Beschreibungen einzelner Teilnehmer detailliert Bescheid.<sup>16</sup> Man traf sich am 31. Oktober in Charenton, um die Fragen der Etikette und des Zeremoniells für den Einzug in Paris zu besprechen.<sup>17</sup> Bei letzterem handelte es sich um ein Ereignis, das bei der Pariser Bevölkerung nicht unbemerkt blieb. In einer Zeit der höfischen Prachtentfaltung gab die einfache Bekleidung der Eidgenossen Anlass zu allgemeinem Gespött. Olivier Lefèvre d'Ormesson versuchte sich in einer möglichst urteilsfreien Schilderung: «Ihre

Kleider waren aus Tuch ohne Schnitt, wie gewöhnliche schmucklose Gewänder; die einen trugen Halskrausen, die andern geschlossene Kragen; alle waren über 50 Jahre alt, die Mehrzahl mit grossen Bärten, alles gutgewachsene grosse Gestalten, etwas schwerfällig und ungelenk, wie wackere Bürger.»<sup>18</sup>

Die fortschreitende Erweiterung des Tapissier-Ausschnittes führt uns auf der linken Seite die restlichen deutlich sichtbaren Schweizer Abgeordneten vor (Abb. 3). Die Strenge der Kleidung hat in der Strenge der Anordnung ihre adäquate Form gefunden. Der direkt hinter Waser stehende Delegierte des Standes Bern, Anton von Grafenried, besitzt noch Individualität, betont durch die roten Strümpfe, die er als einziger Eidgenosse trägt. Ausser Waser und ihm kommt lediglich ein minimaler Teil der Gesandten überhaupt zur Darstellung, und diese werden in die glücklose Rolle von Statisten gedrängt. Trotz der feinen Ausarbeitung einzelner Gesichtszüge macht sich eine nivellierende Uniformität, eine Normierung geltend. Die starre Aufreihung wird höchstens durch einzelne, sich mit ihrem Blick an den Betrachter wendende Schweizer aufgebrochen. Die eidgenössischen Abgeordneten beanspruchen nur eine sehr kleine Fläche der Wirkerei. Um so mehr Raum wird den Begleitern Ludwigs XIV. zugestanden. Hinter dem Monarchen sehen wir den Jesuitenpater Annat, Beichtvater des Königs, den Herzog von Orléans, Bruder des Königs, den Prinzen von Condé sowie die Herzöge von Enghien und von Vendôme. Diese treten als imponierende Persönlichkeiten auf, die dank den Variationen von



Abb. 3 Ludwig XIV. mit seinem Hofstaat und Johann Heinrich Waser mit den eidgenössischen Gesandten. Detail (wie Abb. 1).

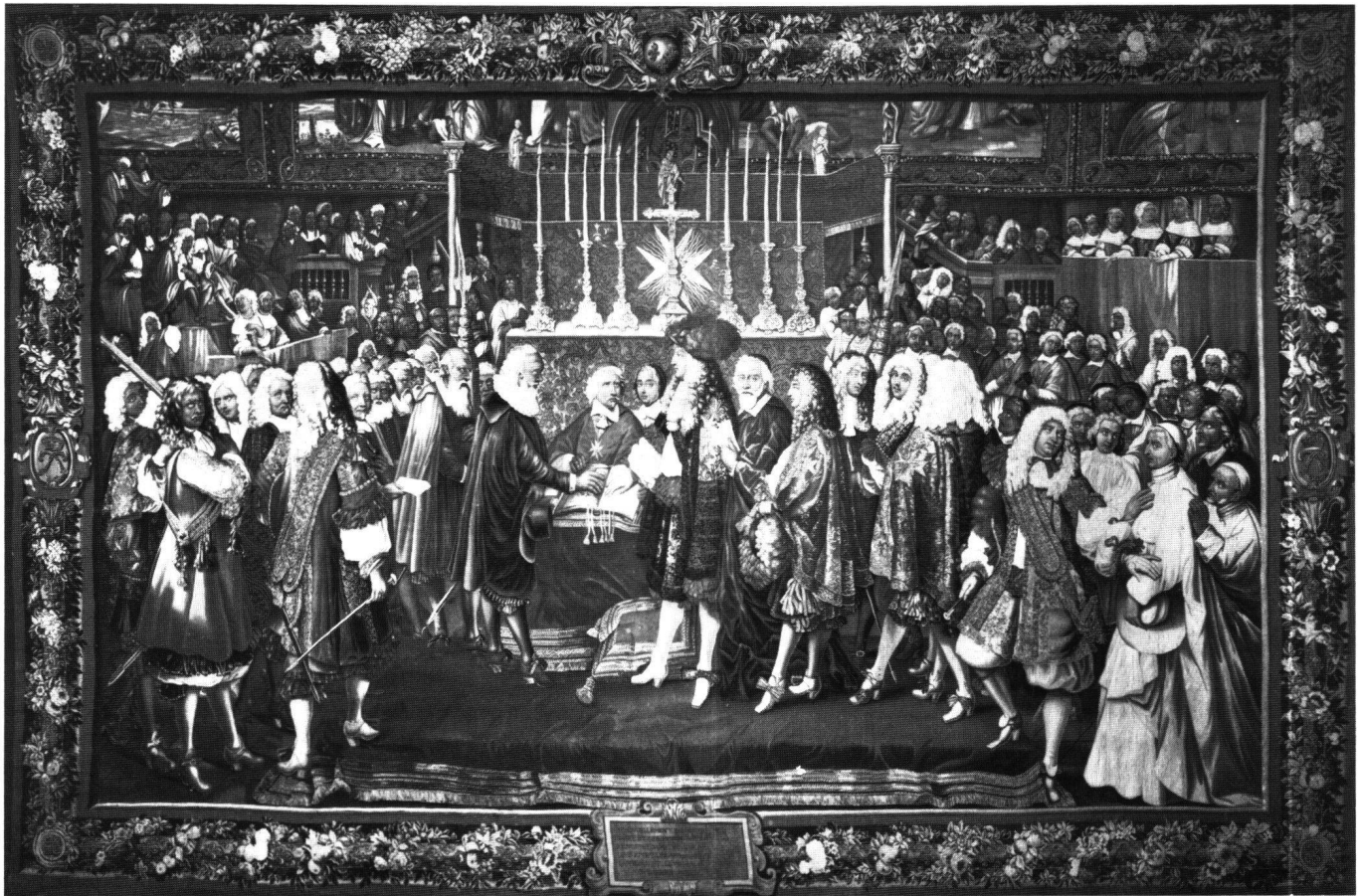


Abb. 4 Gesamtaufnahme der Tapissérie mit Darstellung der Erneuerung des Soldbündnisses (wie Abb. 1).

Haltung, Gestik und Blickkontakten an Charakter gewinnen und durch ihre Bewegtheit auffallen. Aber auch hier lässt sich innerhalb der Kleidung eine gewisse Uniformität ausmachen. Dem Sonnenkönig kam die Aufgabe des Modeinnovators zu, der geradezu diktatorisch Moden initiieren, verstärken oder aber auch ablehnen und somit beenden konnte. Zur Vorrangstellung Frankreichs in der Politik gesellte sich noch diejenige in der Mode; Frankreich wurde auch in diesem Bereich tonangebend. Die Macht und das Privileg der Mode traten quasi als Synonyme auf. Deshalb mag es auch nicht verwundern, dass Monsieur Jourdain in Molières «Le Bourgeois Gentilhomme» von 1670 ein solches Augenmerk auf seine Garderobe richtet. Modebewusstsein galt als ein Zeichen von Kultiviertheit.

Die Gesamtaufnahme der Tapissérie erschliesst uns endlich den ganzen Innenraum in seiner beeindruckenden Tiefe (Abb. 4). Der Chorraum der Notre-Dame ist festlich geschmückt. Das zentrale Geschehen spielt sich auf einem Podium ab, auf das zwei Höflinge ihren rechten Fuss gesetzt haben. Die Position dieser beiden Figuren lenkt den Blick des Betrachters, beinahe geblendet durch den üppigen Reichtum der Kostüme mit breiten Degenbändern, sehr geschickt auf die Hauptszene. Die Grösse der linken, in Repoussoir angelegten Figur, lässt die Eidgenossen noch bescheidener wirken. Deren Auftritt scheint

marionettenhaft, und die Delegierten verschwinden beinahe im Mittelgrund, der beidseitig vom Klerus, von Hofsekretären und anderen Personen bevölkert wird. Wider Erwarten bildet nicht das Evangelium zusammen mit Kardinal Antonio Barberini die Mittelachse der Wirkerei, sondern die Figur Ludwigs XIV. In allererster Linie musste die Tapissérie eine Plattform, eine Bühne mit imposanter Kulisse für die Selbstinszenierung des Sonnenkönigs und dessen Hofstaates bieten.

Besser verständlich wird diese Tatsache, wenn wir uns den Umstand vergegenwärtigen, dass dieser Wandbehang Bestandteil einer Tapissérien-Folge zur «Histoire du Roi» ist, welche in der königlichen Gobelinsmanufaktur unter Leitung von Charles Le Brun zur Herstellung kam.<sup>19</sup> Die anfangs vierzehn Episoden zählende, später durch drei weitere Szenen ergänzte Folge geht auf Entwürfe von Le Brun zurück, der in der Person von Adam Frans van der Meulen tatkräftige Unterstützung erhielt.<sup>20</sup> Die Hauptmotivation für die Fabrikation der Folge stellte die Glorifizierung des Monarchen dar. Szenen aus dem militärischen sowie dem zivilen und diplomatischen Leben dienten als Mittel zu diesem Zweck. Keine der Episoden zeigt sich so figurenreich wie diejenige mit der Erneuerung des Soldbündnisses. Um bei dem grossen Personengewühl die Aufmerksamkeit sofort auf Ludwig XIV. lenken zu können, musste

verstärkt mit kompositorischen Elementen gearbeitet werden. Auch der absichtlich akzentuierte Gegensatz zwischen der Bekleidung des Königs und der Höflinge einerseits sowie der Eidgenossen andererseits diente zur Verdeutlichung der übergeordneten Stellung Ludwigs XIV. Ohne die Rezeption der Wirkerei ausführlicher in die Betrachtung einzubeziehen, können wir festhalten, dass das von den Eidgenossen gezeichnete Bild nicht sehr schmeichelhaft ausfällt.

Der sogenannte Allianzteppich als aufschlussreiches kulturhistorisches Dokument und eigentliches Monument gewährt uns mittels der Kostüme einen sprechenden Einblick in das Lebensgefühl des französischen Hofes zur Zeit des Barock. Als Repräsentationsstück ersten Ranges legt er

aber auch Zeugnis ab vom Umgang der Herrschenden mit der Macht und führt die Abhängigkeit der weniger Mächtigen von den Mächtigen drastisch vor Augen. Vor allem Bürgermeister Waser hatte diesen Druck, die «Arroganz der Macht» gespürt, er, von dem wir wissen, dass er «ein Paar neue Hosen, ein Paar Unterhosen, fünf Hemden und acht Taschentücher» sowie das «Gallisch-Germanische Pallas»<sup>21</sup>, ein französisch-deutsches Wörterbuch, auf seine Reise nach Paris mitgenommen hatte. Zwar um einiges reicher ausgestattet, erinnert er uns damit dennoch an den zu Beginn des Artikels erwähnten Schneider Strapinski, der nur ein Bündelein bei sich hatte, «(...) das ein Schnupftuch, eine Haarbürste, einen Kamm, ein Büchchen Pomade und einen Stengel Bartwiche enthielt».<sup>22</sup>

#### ANMERKUNGEN

- 1 GOTTFRIED KELLER, *Kleider machen Leute*, Stuttgart 1969, S. 43.
- 2 GOTTFRIED KELLER (vgl. Anm. 1), S. 3.
- 3 Gerade in neuester Zeit widmen sich vermehrt Publikationen diesem speziellen Aspekt. Drei Titel seien an dieser Stelle genannt: ROLAND BARTHES, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt a. M. 1985. – RENÉ KÖNIG, *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozess*, München/Wien 1985. – CARLO MICHAEL SOMMER/THOMAS WIND, *Mode. Die Hüllen des Ich*, Weinheim/Basel 1988.
- 4 GABRIELE RAUDSZUS, *Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters*, Hildesheim/Zürich/New York 1985, S. 1.
- 5 Der Begriff «Allianzteppich» scheint mir problematisch. Im allgemeinen sollte heute der Begriff «Teppich» nur mit geknüpften Textilien in Zusammenhang gebracht werden.
- 6 Bei Durchsicht der Literatur fällt auf, wie sich die Autoren verpflichtet fühlen, für oder gegen die Erneuerung des Soldbündnisses Stellung zu beziehen. Vgl. dazu HEINRICH ANGST, *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. Fünfter Jahresbericht 1896*, Zürich 1897, S. 94: «Frankreich war der einzige Nachbarstaat der Schweiz, der sich im 17. und 18. Jahrh. geordneter Verhältnisse und einer starken Regierung erfreute, und die Anlehnung gerade an dieses centralisierte, zielbewusste Staatsgebilde für jene Zeit die einzig mögliche und deshalb auch die richtige Politik der Eidgenossen.»
- 7 Aufbewahrt wird das Objekt als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (Dep. 65).
- 8 Interessant ist es festzustellen, dass in beinahe allen Gesamtwürdigungen des Stückes auf den starken Kontrast zwischen der Bekleidung der Eidgenossen und der Franzosen hingewiesen wird, doch wird er nirgends differenziert ausgearbeitet.
- 9 Ebenso sehen wir die Hand des Kardinals Antonio Barberini, der diese auf die obere linke Ecke des Evangeliums gelegt hat.
- 10 WALTHER HUBATSCH, *Das Zeitalter des Absolutismus 1600–1789*, Braunschweig 1965, S. 84.
- 11 THORSTEIN VEBLEN, *Theorie der feinen Leute*, in: SILVIA BOVEN-SCHEN (Hrsg.), *Die Listen der Mode*, Frankfurt a. M. 1986, S. 150.
- 12 Durch Erhebung hoher Einfuhrzölle bzw. durch Einfuhrverbote gelang es auf geschickte Weise, die einheimische Produktion anzukurbeln.
- 13 Vgl. dazu WALTER SCHMID, *Bürgermeister Johann Heinrich Waser und Frankreich*, Zürich 1946.
- 14 Die Vertragsbrüchigkeit von der Seite Frankreichs gab immer wieder zu grosser Kritik Anlass und zwang die Schweiz, zu Mitteln der Erpressung zu greifen.
- 15 Die Liste der offiziellen Vertreter wurde schon mehrfach publiziert, weshalb hier auf eine Nennung verzichtet wird, so z. B. in: JACQUES MAYOR, *La tapisserie du renouvellement de l'alliance des Suisses et de Louis XIV*, Genève 1896, S. 19–20. – CONRAD VON MANDACH, *Über die eidgenössische Gottfried Keller-Stiftung, ihre diesjährige Jubiläumsausstellung in Bern und den Allianzteppich*, in: DU, 1942/9, S. 25.
- 16 Die Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich bewahrt mehrere Bände auf, in denen Johann Heinrich Waser auf die Reise und den Bündnisschwur Bezug nimmt. Zu empfehlen ist auch JOHANN GEORG WAGNER, *Wahrhaftige Erzählung/Was sich in der zwischen dem Allerchristenlichsten König zu Frankreich und Navaria LUDOVICO Dises Namens XIV. (...) im Jar 1663 zu Pariss verpflogenen Pundts Erneuerung (...) zuge-tragen*, Solothurn 1664.
- 17 Einen der Streitpunkte bildete die Mitteilung Ludwigs XIV., er würde bei Ablegung des Eides seinen Hut nicht abnehmen.
- 18 P. DE VALLIÈRE, *Treue und Ehre. Geschichte der Schweizer in Fremden Diensten*, Lausanne 1940, S. 330–331 (ohne Quellenangabe).
- 19 Sitz der Manufaktur war das Hôtel des Gobelins, ursprünglich in Besitz des Färbergeschlechts Gobelin. Daher rührt auch der Begriff «Gobelin» als Bezeichnung für Stücke der vorliegenden Art.
- 20 Die Folge wurde in sieben Serien hergestellt, davon drei in Hautelisse- und vier in Basselisse-Technik. Unser Stück stammt aus der vierten Serie (in Basselisse-Technik), die im Zeitraum zwischen 1704 und 1723 entstanden ist. Soviel wir wissen, wurde der Gobelin mit der Erneuerung des Soldbündnisses fünfmal ausgeführt. Vgl. dazu DANIEL MEYER, *L'histoire du Roy*, Paris 1980.
- 21 Zitiert nach CLAUDE LAPAIRE, *Une ambassade suisse auprès de Louis XIV: Le renouvellement du traité d'alliance de 1663*, in: Versailles, Heft 7, 1961, S. 45.
- 22 GOTTFRIED KELLER (vgl. Anm. 1), S. 21.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–4: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.