

Der Allianzteppich und die Fragen von Selbstdarstellung, Repräsentation und Rezeption

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **53 (2002)**

Heft 1: **Bildteppiche = Tapisseries = Arazzi**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394206>

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.

Der Allianzteppich und die Fragen von Selbstdarstellung, Repräsentation und Rezeption

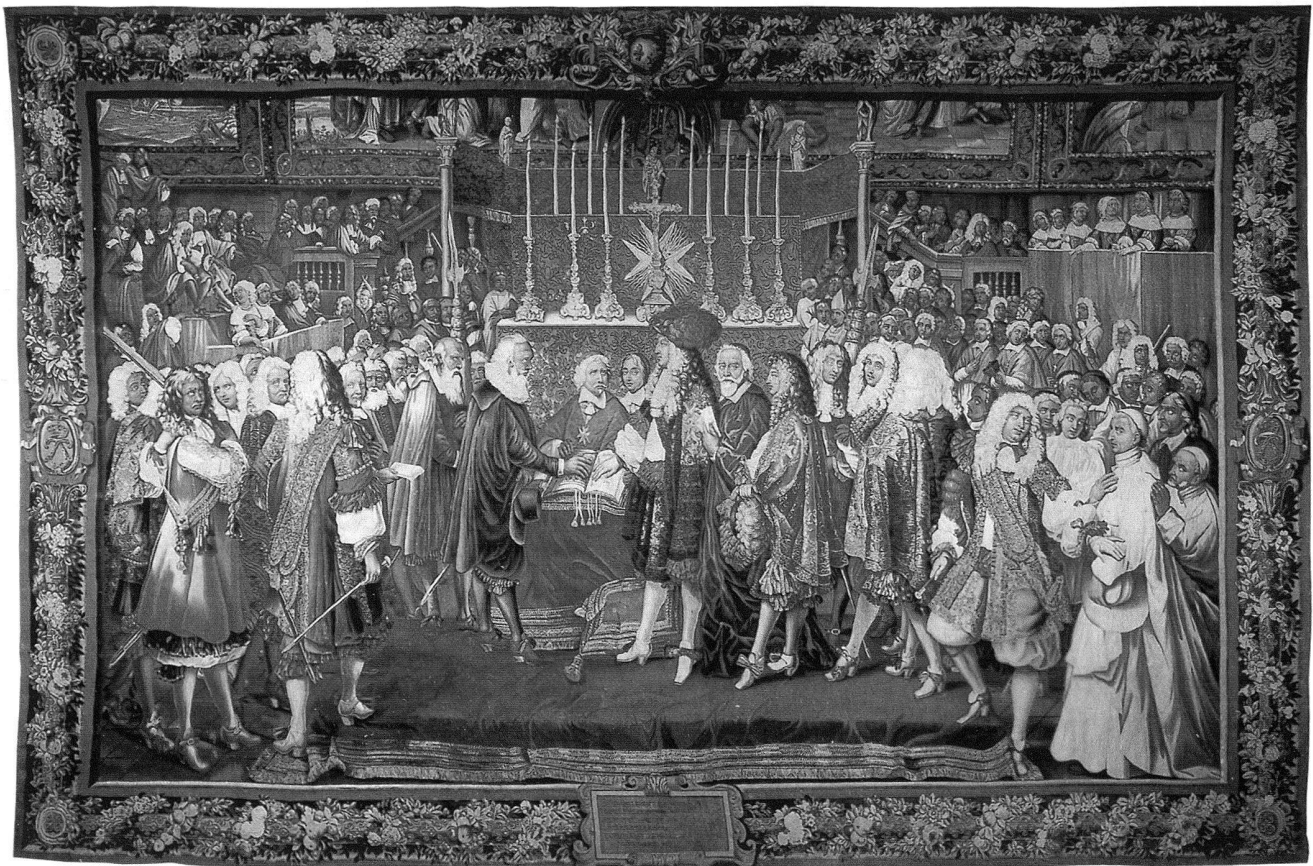
Schloss Versailles, die Schweizer Botschaft in Paris und das Schweizerische Landesmuseum in Zürich haben etwas gemeinsam: Alle Institutionen beherbergen in ihren Räumlichkeiten ein Exemplar des so genannten Allianzteppichs. In Versailles präsentiert sich der Bildteppich in seinem ursprünglichen grandiosen Kontext und als Bestandteil einer monumentalen Tapisseriefolge; in Paris wird die Bildwirkerei teilweise ihrer ursprünglichen Intention gerecht, Repräsentationsstück zu sein, durch ihre Schönheit zu berücken und den Ort der Hängung geradezu zu nobilitieren; in Zürich schliesslich kommt die Tapisserie in ihrer museologischen Hängung vorrangig als ein kulturgeschichtliches Dokument zur Geltung, das uns Verschiedenstes berichtet: von baro-

cker Pracht, politischen Abhängigkeiten und Formen der Selbstdarstellung (Abb. 1). Dieser Facettenreichtum macht nun den Allianzteppich zu einem der hervorragenden Objekte der Textilkunst, auch wenn sich sogar mehr als drei Exemplare desselben Teppichs beziehungsweise derselben Vorlage erhalten haben.

Ludwig XIV. und die Künste

Wenn wir nun die Uhr zurückdrehen in die Zeit, in der diese Tapisserien hergestellt wurden, finden wir uns im absolutistischen Frankreich wieder, einer Epoche, die den Bildteppichen einen sehr hohen Stellenwert einräumte und auch über die Architektur verfügte, welche den monumentalen Objekten einen passen-

1 So genannter Allianzteppich mit der Darstellung der Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Ludwig XIV. und den Gesandten der Eidgenossenschaft in der Kathedrale Notre-Dame in Paris am 18. November 1663, Tapisserie in Wolle, Seide und Metallfäden, 387 × 585 cm, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 65 (Gottfried Keller-Stiftung).



den Rahmen bot. Wohl kaum eine Regierung richtete ihr Augenmerk in gleichem Masse auf die ausgeklügeltesten Formen der Repräsentation wie diejenige Ludwigs XIV. Der Allianzteppich ist eng verknüpft mit dem Leben und Wirken des Sonnenkönigs, der es wie kein anderer Monarch verstanden hat, Kunst und Kultur in seinen Dienst und somit in den Dienst des Staates zu stellen. Kunst und Kultur wurden als ein macht- und wirtschaftspolitischer Faktor erkannt und benutzt. Ludwig XIV. als Personifikation des Staates machte den Anspruch auf «L'État c'est moi» geltend, und diese Maxime fand in allen Lebensbereichen ihren Niederschlag. Formell bereits seit 1654 König, übernahm der junge Monarch aber erst nach dem Tod Kardinal Mazarins 1661 als 23-Jähriger die Regierungsgeschäfte. Eines seiner Grundprinzipien war die zentralistisch organisierte Verwaltung, die besonders Jean-Baptiste Colbert, dem «Surintendant» der Finanzen und später noch der königlichen Bauten, ein grosses Anliegen war. Um die Kontrolle vollumfänglich übernehmen zu können, gründete Colbert 1663 die «Académie des Inscriptions et des Médailles», die so genannte «Petite Académie», die in eine staatliche Kunstpolitik mündete. Am 6. Juni 1662 ordnete Colbert den Erwerb des Hôtel des Gobelins in Paris an, um dort die verschiedenen Tapissierateliers, die bereits in Paris existierten, zusammenzufassen, darunter auch die Ausrüstung und die Arbeiter der Tapissier-Manufaktur in Maincy, welche der ehemalige Oberintendant Nicolas Fouquet dort eingerichtet hatte.¹

Die «Manufacture des Gobelins» und die *Histoire du Roi*

Diese neu gegründete «Manufacture Royale des tapisseries et meubles de la Couronne» – im Weiteren «Manufacture des Gobelins» genannt –, die neben den Bildwirkern unter anderem auch Gold- und Silberschmiede sowie Tischler beschäftigte, sollte zum Ruhm und zur Ehre des Königs in entscheidendem Masse beitragen. Die von Colbert gehegte Absicht wird durch eine Aussage des venezianischen Botschafters in Paris, Marcantonio Giustiniani, treffend beschrieben: «[...] de rendre le pays entier supérieur à tout autre opulence, riche en art et fécond en biens de toute sorte [...]»²

Zum obersten Leiter in allen Bereichen der Hofkunst und somit auch zum Direktor der «Manufacture des Gobelins» ernannte Colbert Charles Le Brun, der 1664 ausserdem zum «Peintre du Roy» erkoren wurde. Le Brun begann 1662 mit den vorbereitenden Arbeiten für die *Histoire du Roi*, denjenigen Tapissierzyklus, der – vor allem auch in der Einschät-

zung der Zeitgenossen – der berühmteste der Staatsmanufaktur werden sollte und von welchem der Allianzteppich einen Bestandteil bildet.³ Gleichzeitig wurden verschiedene Tapissierfolgen in Angriff genommen – *Die Elemente*, *Die Jahreszeiten* sowie *Die Triumphe Alexanders des Grossen* –, wobei der *Histoire du Roi* aus verständlichen Gründen die grösste Wichtigkeit beigemessen wurde. Die Tapissierzyklen waren die wesentlichsten Vorhaben in den Anfängen der Hofkunst Ludwigs XIV., was zur Folge hatte, dass andere Unternehmungen immer wieder darunter litten.⁴ Es wurde gleichzeitig in verschiedenen Ateliers gearbeitet, die sich der Haute-lisse- oder der Basse-lisse-Technik widmeten. In der Anfangszeit der «Manufacture des Gobelins» waren dort viele flandrische Bildwirker tätig, welche das in ihrer Heimat erworbene Know-how einbrachten.

Die Idee, die Hauptereignisse im Leben Ludwigs XIV. gerade im Medium der Tapisserie darzustellen, geht auf Jean Chapelain, einen Berater Colberts, zurück.⁵ Mit der Realisierung der *Histoire du Roi* wurde 1665 begonnen. Die anfangs 14 Episoden zählende, später durch drei weitere Szenen ergänzte Folge widmet sich dem militärischen, zivilen und diplomatischen Leben Ludwigs XIV.⁶ Der programmatische Charakter des Zyklus ist nicht zu übersehen: Der Herrscher wird in Szene gesetzt, glorifiziert, und in letzter Konsequenz wird Frankreich als unumstrittene Führungsmacht dieser Epoche gefeiert. Der Monarch war darauf bedacht, über den Verlauf der Arbeiten stets genauestens informiert zu sein. Die Tapissierfolge rollt sein Leben chronologisch auf, von *Le Sacre*, der Krönung vom 7. Juni 1654, über *Le Mariage* am 9. Juni 1660 bis zu *La Prise de Dôle* vom 16. Februar 1668. Die von reichen Bordüren⁷ eingefassten Tapissereien weisen vielfältige Szenen auf. Sie spielen sich in Innenräumen oder im Freien ab, wobei sie sich durch Erfindungsreichtum, der sich häufig in einer überraschenden Bildkomposition und -dramaturgie manifestiert, auszeichnen.

Ein Bildteppich erzählt Geschichte

Eine Inschriftentafel auf der unteren Bordüre erläutert jeweils das Dargestellte. Der Allianzteppich mit den Massen von 3,87 × 5,85 m trägt den folgenden Titulus: «RENOUVELLEMENT DE L'ALLIANCE ENTRE LA FRANCE ET LES SVISSES FAIT DANS L'EGLISE DE NOSTRE DAME DE PARIS PAR LE ROY LOVIS XIV. ET LES AMBASSEADEVRS DES XIII. CANTONS ET DE LEVRS ALLIEZ LE XVIII. NOVEMBRE M.DC.LXIII.». Bei der *Erneuerung des Soldbündnisses* handelt es sich



2 Allianzteppich, Ausschnitt:
das zentrale Geschehen. –
Eine bemerkenswerte Einzelheit
bilden die auf das Evangelium
gelegten Hände von Ludwig
XIV. und Johann Heinrich
Waser, die gegensätzlicher nicht
sein könnten.

um die weitaus figurenreichste Episode der gesamten Folge der *Histoire du Roi*. Bühnenartig erschliesst sich der Chorraum der Kathedrale Notre-Dame in Paris, der in seiner Gesamtheit stark beschnitten ist. Eine Vielzahl von Personen, die sich erst bei genauerem Hinsehen zu einzelnen Gruppen formieren, bevölkern jeden Winkel der Tapisserie. Die seitlich positionierten und teilweise in Repoussoir angelegten Figuren führen in ihrer strebenden Bewegung auf das zentrale Geschehen hin. Diesem Kunstgriff ist es zu verdanken, dass sich die Betrachter als Teil des Ganzen verstehen, Zeugen des Aktes werden. In strenger Seitenansicht bildet Ludwig XIV. den Mittelpunkt des Geschehens (Abb. 2). Sein sich

in der Ferne verlierender Blick ist eigentlich auf Johann Heinrich Waser, Oberhaupt der Schweizer Delegation und Bürgermeister von Zürich, gerichtet. Der Monarch – mit einem Hut mit reichem Straussenfedernschmuck bedeckt – und der Schweizer Vertreter haben beide ihre rechte Hand auf das Evangelium gelegt, um in diesem Moment die Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Frankreich und der Schweiz zu beschwören. Um der Darstellung mehr Gewicht zu verleihen, wurde demnach das Mittel der Simultaneität gewählt, was nicht den historischen Tatsachen entspricht. Das ist umso erstaunlicher, als dass in der Serie *Histoire du Roi* sonst äusserst viel Wert auf die protokollarisch korrekte Wieder-

3 Allianzteppich, Ausschnitt: die Tribüne mit Königin Maria Theresia, der Königmutter Anna von Österreich sowie Henriette von England, Herzogin von Orléans. – Die Bildwirker haben den Damen individuelle Züge verliehen.



gabe des Zeremoniells gelegt wurde.⁸ Die beiden Protagonisten stehen auf einem Podium, im Mittelgrund kommt der damals noch gotische Hauptaltar zur Darstellung, auf dem unter anderem das Kreuz des Ordens vom Heiligen Geist sowie eine Muttergottesstatue Platz gefunden haben. Hinter dem Betpult hat sich Kardinal Barberini aufgestellt. Die porträtgetreue Wiedergabe der einzelnen Dargestellten lässt eine Identifikation derselben zu.⁹ Dies verstärkt den Anspruch der Bildwirkerei, Realitäten abzubilden, Momentaufnahmen der französischen Monarchie zu geben, um letztendlich aber allgemeingültige Aussagen über das absolutistische Frankreich machen zu können. Damit greift die Tapisserie des 17. Jahrhunderts der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts vor.¹⁰ Hinter Ludwig XIV. sind erkennbar: Olivier Lefèvre d'Ormesson, der Herzog von Orléans, Bruder des Königs, der Prinz von Condé sowie die Herzöge von Enghien und Vendôme. Die Gewänder in

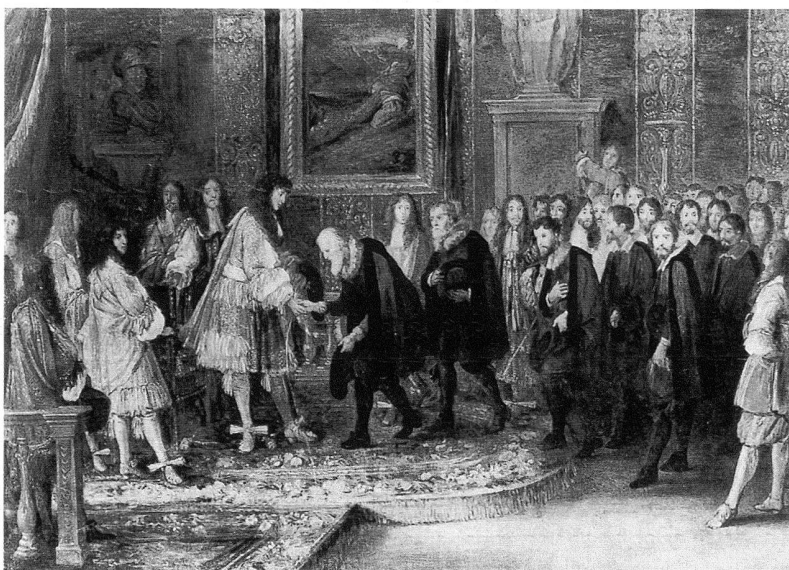
ihrer ganzen Üppigkeit verfügen über eine Art Eigenleben. Die Eleganz und das Raffinement der Personen in ihrer zur Schau gestellten Prachtentfaltung geben Auskunft über die Rolle der Mode im Frankreich dieser Epoche. Auch diese gehört zum Konzept des französischen Prestigedenkens: Der König mit seinem Hofstaat galt als Modeinnovator, und ganz Europa schaute auf das modisch stilbildende Frankreich. Prachtentfaltung und Machtanspruch können hier quasi als Synonyme verwendet werden.

Die vom Klerus, von Staatssekretären, Höflingen, Ratsherren und anderen Personen bevölkerte Szene des Allianzteppichs bietet Frauen kaum Raum. Lediglich die seitlich installierten Tribünen nehmen einige auf, aber eher in der Rolle der stillen Beobachterinnen, Zuschauerinnen, die dem barocken Theater ihre Aufmerksamkeit schenken: Auf der rechten Tribüne lassen sich die Königin Maria Theresia, die Königmutter Anna von Österreich sowie Henriette von England, Herzogin von Orléans, identifizieren (Abb. 3).

Die Begleiter von Ludwig XIV. fügen sich nicht dem Anlass entsprechend würdevoll statisch in eine Gruppe ein, sondern werden zur Belebung des Bildes in Bewegung wiedergegeben und kommunizieren miteinander in den mannigfaltigsten Formen. Wenn wir unseren Blick nun auf die Begleiter Johann Heinrich Waser richten, verändert sich dieser Eindruck abrupt. Die schlicht gekleideten Gesandten der eidgenössischen Kantone stehen in Reih und Glied; eine gewisse Konsternation in ihren Blicken ist nicht zu übersehen. Hinter Johann Heinrich Waser hat sich der Delegierte des Standes Bern, Anton von Graffenried, postiert. Die Figuren in ihrer dunklen Ratsherrenbekleidung und mit ihren perückenlosen Häuptern bilden einen augenfälligen, höchst aussagekräftigen Gegensatz zu den Exponenten des französischen Hofstaates, was auch bei den Zeitgenossen nicht unbemerkt geblieben ist.¹¹ So äusserte sich Olivier Lefèvre d'Ormesson folgendermassen über die Bekleidung der Eidgenossen: «Leurs habits étaient de drap sans façon et comme ils sont vêtus d'ordinaire sans aucune parure, les uns avec des fraises, les autres avec des collets, tous âgés de plus de cinquante ans, ayant la plupart de grandes barbes, hommes bien faits, grands et peu polis, ni ajustés et comme de bons bourgeois.»¹² Das explizite Aufzeigen des Machtgefälles zwischen Schweizern und Franzosen, das auch den Rezipienten nicht entgangen sein mag, macht es sinnvoll, kurz die Hintergründe der Erneuerung des Soldbündnisses zu beleuchten.

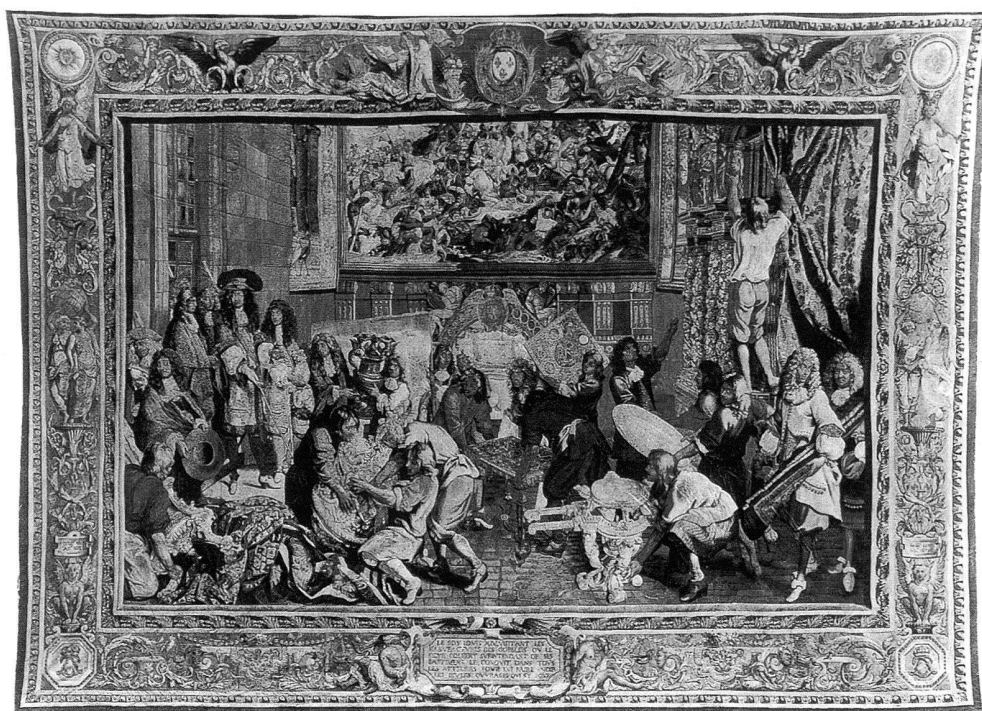
Die Verhandlungen um die Erneuerung des Soldbündnisses, das 1602 unter Heinrich IV.

4 Adam Frans van der Meulen, Der Empfang der Schweizer Gesandtschaft im Louvre, Ölskizze auf Leinwand, 44 × 66 cm, Musée National du Château de Versailles, MV 2139. – Dieser Entwurf wurde zugunsten der Szene in der Notre-Dame verworfen.



letztmals abgeschlossen worden war, waren von Seiten der Eidgenossenschaft anfangs von Widerstand und Zurückhaltung geprägt. Der französische Ambassador in Solothurn, Jean de la Barde, musste deshalb 15 Jahre darauf verwenden, die Eidgenossen von der Notwendigkeit der Bündniserneuerung zu überzeugen. Nachdem zuerst die katholischen und dann auch die reformierten Orte unterzeichnet hatten, genehmigte eine nach Solothurn berufene Tagsatzung am 24. September 1663 den Vertrag. Das Bündnis verlieh Ludwig XIV. das Recht, eidgenössische Söldner anzuwerben – bis 16000 an der Zahl – und verschaffte den Eidgenossen Handelsprivilegien in Frankreich.¹³ Die Erneuerung des Sold-

dem Sonnenkönig im Louvre (Abb. 4). Ursprünglich muss also beabsichtigt gewesen sein, diese Szene in die Tapisserie umzusetzen. Der Umstand, dass bereits zwei vergleichbare Episoden von diplomatischen Empfängen für die *Histoire du Roi* geplant waren, begünstigte dann die Darstellung der feierlichen Beschwörung in der Notre-Dame.¹⁴ Die Ölskizze van der Meulens verdeutlicht einen Aspekt der Arbeitsweise der «Manufacture des Gobelins». Umfangreiche Detail- und Porträtstudien – an der Herstellung derselben war auch Charles Le Brun selbst massgeblich beteiligt – verdichteten sich zu einem kleinformatigen Entwurf, der dem König vorgelegt werden musste. Bei Gutheissung des Entwurfs wurden die Skizzen



5 *La Visite aux Gobelins*, 1. Auflage, datiert 1673/1679, Haute-lisse mit Gold, 510 x 700 cm, Mobilier National, Paris, GMMT 95/10. – Der König ist auf die linke Seite gerückt, dominiert aber trotzdem das Geschehen. Die Bordüre der Tapisserie unterscheidet sich von derjenigen des Allianzteppichs: Anstelle der Girlanden kommen Grotesken zur Darstellung.

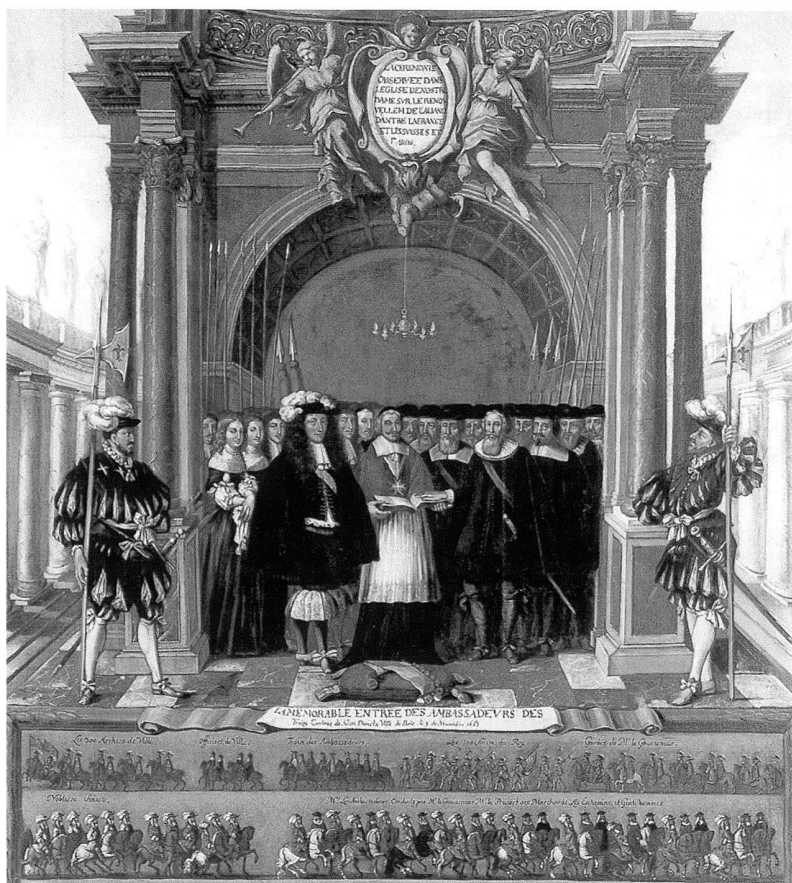
bündnisses muss ein wichtiger Erfolg für die französische Diplomatie gewesen sein. Dafür spricht auch der Sachverhalt, dass diese Episode in der *Histoire du Roi* überhaupt zur Darstellung gekommen ist. Ludwig XIV. äusserte den Wunsch, eine eidgenössische Delegation nach Paris einzuladen. Diese traf am 5. November in Paris ein, und sechs Tage später wurde sie vom Monarchen im Cabinet d'audience im Louvre empfangen.

Eine Ölskizze bleibt Entwurf

Adam Frans van der Meulen, «Peintre Ordinaire de l'Histoire du Roy», hatte Ludwig XIV. jeweils zu dessen Unternehmungen und Empfängen begleitet und Skizzen davon erstellt. Einer dieser Entwürfe widmet sich der Begegnung der eidgenössischen Gesandtschaft mit

ins Originalformat umgesetzt. Aufgabe der «peintres-cartonniers» war es dann, diese definitiven Kompositionen auf die Kartons zu übertragen. Dabei kam ein neues Verfahren zur Anwendung, «bei dem nicht mehr ein Karton im alten Sinne mit einer einfachen Umrisszeichnung der Darstellung als Vorlage diente, sondern ein vollendetes und massstabsgleiches, auf Leinwand gemaltes Ölbild, dessen exakte Übernahme verlangt wurde.»¹⁵ Je nach Verwendung des Hoch- oder Flachwebstuhls wurde der Karton normalansichtig oder seitenverkehrt fabriziert.

Eine Episode der *Histoire du Roi*, die für uns von besonderem Interesse ist, stellt *La Visite aux Gobelins* dar (Abb. 5). Der Titulus benennt den Anlass: «LE ROY LOUIS XIV. VISITANT LES MANUFACTURES DES GOBELINS OV LE SIEVR COLBERT SVRIN-



6 Anonym, Erneuerung der Soldallianz zwischen Ludwig XIV. und der Eidgenossenschaft in Paris am 18. November 1663, Frankreich, Ende 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 111,5 × 99,5 cm, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 4351. – Der Künstler richtet einen nüchternen Blick auf die historischen Fakten.

TENDANT DE SES BASTIMENTS LE CONDVIT DANS TOVS LES ATELIERS POVR LVI FAIRE VOIR LES DIVERS OVVRAGES QVI S'Y FONT.» Auf die Nennung eines Datums ist hier verzichtet worden, um dem Besuch den Ereignischarakter zu nehmen und den König ganz allgemein als Förderer der Künste darzustellen.¹⁶ Erstaunlicherweise wurde dem hohen Stellenwert der Tapisserieproduktion in dieser Epoche auf dem vorliegenden Bildteppich nicht Rechnung getragen. Im Vordergrund stand wahrscheinlich der Wunsch aufzuzeigen, wie gross das Spektrum der von Ludwig XIV. geförderten Künste war.

In diesem Zusammenhang stellt sich die ewige Frage der Hierarchisierung innerhalb der Künste aufs Neue – Kunst versus Kunsthandwerk.¹⁷ Um eine Bildwirkerei in der Qualität des hier besprochenen Exemplars herstellen zu können, musste auf eine minutiös ausgearbeitete Vorlage zurückgegriffen werden, der wohl niemand das Attribut künstlerisch absprechen möchte. Dass letztendlich Technik und Material die kunsthistorische Beurteilung eines Objektes in diesem Masse negativ beeinflussen, ja geradezu beeinträchtigen, ist ein Phänomen, gegen das Textilhistorikerinnen und -historiker seit Jahrzehnten ankämpfen. Als vollwertige Kunstwerke werden die Wirkereien häufig auch heute noch nicht wahrgenommen.

Tapisserie und Gemälde im Vergleich

Wie stark Künstler und Auftraggeber die Gestaltung von künstlerischen Produkten bestimmen, dokumentiert ein anonymes Gemälde, das ebenfalls die Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Frankreich und der Schweiz zum Thema hat (Abb. 6). Auf dieser Darstellung erhält die Szene mit ihrem versatzstückhaften Architekturrahmen einen beinahe allegorischen Charakter. Das Pompöse, Verspielte der Wirkerei ist einer fast irritierenden Strenge gewichen. Hier bildet Kardinal Barberini das Zentrum, während zu seiner Rechten Ludwig XIV. mit seiner Familie und zu seiner Linken die eidgenössische Delegation stehen. Die Aufreihung aller Köpfe auf gleicher Höhe wird einzig von der Person des Monarchen und vor allem vom Federbusch seiner Kopfbedeckung durchbrochen. Johann Heinrich Waser hat seine Hand auf das Evangelium gelegt. Auffällig ist, dass hier nun alle eidgenössischen Repräsentanten bedeckten Hauptes vor den Monarchen treten. Bei der Regelung der Etikettenfragen war genau dieser Punkt höchst umstritten gewesen. Die Eidgenossen argumentierten dahingehend, dass jeder Kantonsabgeordnete der Vertreter eines souveränen Staates und somit berechtigt sei, als solcher bedeckten Hauptes vor den König zu treten. Gerade in diesem Punkt belegt der Vergleich mit der Tapisserie einmal mehr, wie entscheidend der monarchische Repräsentationswille die Gestaltung der Wirkerei beeinflusste und in welchem Masse die Monumentalität des Bildteppichs den Repräsentationsbedürfnissen des Herrschers entgegenkam. Brassat umschreibt das treffend, wenn er meint: «Ausgeprägter noch kommt es in den Teppichen der *«Histoire du roi»* mit Darstellungen zereemonieller Akte zu einer regelrechten Ineinssetzung von Kontext, Medium und Sujet.»¹⁸ Repräsentation und Selbstdarstellung waren der Motor Ludwigs XIV. Das vom französischen Hof geprägte barocke Lebensgefühl mit seinem Hang zum Luxus, Präziösen und Übersteigerten blieb auch im übrigen europäischen Festland nicht ohne Folgen.

Auffallend ist die reiche textile Ausschmückung des Chors von Notre-Dame: der rote Samtstoff, der das Podium und das Betpult bedeckt, die textile Ausstattung des Altars, die mit Geweben behängten Tribünen. Die Tapisserie *Erneuerung des Soldbündnisses* setzt fast ausschliesslich Textiles um; die Textur verstärkt den haptischen Eindruck und lässt die Gewebe naturalistisch erscheinen (Abb. 7). Zu dieser hohen Materialwertigkeit trägt auch die Verwendung von Seiden- und Edelmetallfäden in einzelnen Partien der zum grössten Teil in Wolle gewirkten Tapisserie entscheidend bei.

Bei den nur angeschnitten gezeigten Tapisserien am oberen Bildrand des Allianzteppichs handelt es sich um vier nach Kartons von Raffael hergestellte Exemplare aus der Folge *Die Taten der Apostel*.¹⁹ Als mobiler Wandschmuck konnten solche Bildteppiche beliebig ausgetauscht und immer wieder in neuer Umgebung gezeigt werden. Gerade die Möglichkeit der wechselnden Kontextualisierung eröffnete den Tapisserien einen gewissen Interpretationsspielraum, aber ihnen war auch immer etwas Zeichenhaftes eigen. Sie begleiteten ihre adeligen Besitzer bis weit ins 17. Jahrhundert «in ihrem ganzen Dasein wie ihre Kleidung».²⁰ «Der Tapisseriedekor wies eine besondere Sphäre der Repräsentation aus. Er war ein fester Bestandteil im Erscheinungsbild eines Regenten, signalisierte dessen Anwesenheit und verlieh der herrscherlichen Autorität eine «Aura»».²¹ Die Tapisseriefolge *Histoire du Roi* nahm diesen Sachverhalt in besonderem Masse für sich in Anspruch, indem Ludwig XIV. auf den Wirkereien selbst präsent war. Man kann von einer Instrumentalisierung des Mediums Bildteppich sprechen, für dessen Herstellung Prachtentfaltung und Prestigedenken die Hauptmotivationen bildeten.

Bei der «Manufacture des Gobelins» war Ludwig XIV. der Hauptauftraggeber, und die dort hergestellten Tapisserien hatten vor allem die Räumlichkeiten des Königs oder die Orte, in denen er sich bewegte, zu schmücken. Die Manufaktur musste daher nicht marktorientiert arbeiten. Die Schenkung von Tapisserien aus der «Manufacture des Gobelins» gehörte zu den diplomatischen Ritualen. Der Empfang eines solch kostspieligen Geschenks war eine Auszeichnung höchsten Grades und eine enorme Ehrerweisung.

Tapisserie und Reproduktion

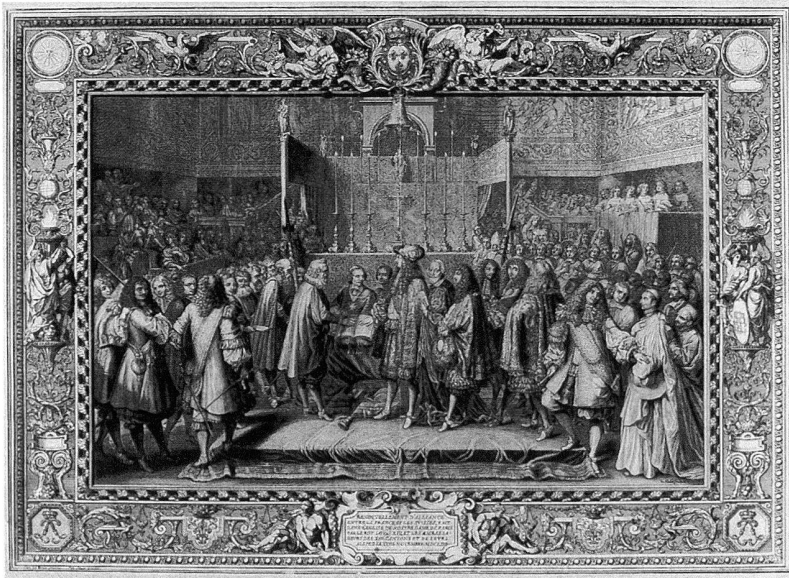
In Zusammenhang mit Tapisserien wird immer wieder der Begriff des Originals diskutiert, da die Reproduzierbarkeit ein Charakteristikum dieser Kunstgattung darstellt. Von der *Histoire du Roi* wurden im Zeitraum zwischen 1665 und 1742 sieben Serien hergestellt, wobei die 3. und die 6. Serie ausschliesslich der Ausstattung des Hofes dienten. Gerade die Reproduzierbarkeit kam der propagandistischen Absicht des aufwändigen Unterfangens zugute. Möglichst viele Leute sollten mit den Episoden aus dem Leben und Herrschen des Monarchen konfrontiert werden, wenngleich die Tapisserien nicht eine sehr grosse Öffentlichkeit besaßen. Nur selten konnten sie vom Volk besichtigt werden, beispielsweise anlässlich des Fronleichnamsfests von 1677.²² Es mag deshalb nicht erstaunen, dass zur weiteren Verbreitung, zur Populari-

sierung der Tapisseriefolge, das Medium Druckgrafik Verwendung gefunden hat. Als Beispiel dafür dient hier ein Kupferstich, der sich des Allianzteppichs als Vorlage bedient hat. Der Stich bringt den Bildteppich in seiner Gesamtheit zur Darstellung, wobei die Andersartigkeit der Bordüre zeigt, dass ein hochlitziges Exemplar wiedergegeben wurde, das sich diesbezüglich vom tieflitzigen Stück des Landesmuseums unterscheidet (Abb. 8). Der Bühnencharakter wird noch stärker als auf der Tapisserie hervorgehoben, den auffälligsten Unterschied bildet aber der Grössenunterschied zwischen Ludwig XIV. und Johann Heinrich Waser. Der von Natur aus eher kleingewachsene Monarch tritt in einer Art Bedeutungsmaassstab auf. Dabei drängt sich die Vermutung auf, dass die Grössenverhältnisse verändert wurden, um den propagandistischen Effekt noch zu verstärken.

Wie erwähnt, wurden die Teppiche aus der *Histoire du Roi* bis 1742 produziert. Das mag zwar lange erscheinen; andere Folgen der «Manufacture des Gobelins», beispielsweise

7 Allianzteppich, Ausschnitt: Standbein und Spielbein des Herzogs von Orléans, des Bruders von Ludwig XIV. – Samtgewebe, Seidenstrümpfe, Lederschuhe: jedes Material soll optimal zur Geltung kommen.





8 Kupferstich von S. Le Clerc, nach der «Erneuerung des Soldbündnisses», letztes Viertel 17. Jahrhundert, Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 7419.1. – Solche Blätter, in hohen Auflagen hergestellt, dienten zur Verherrlichung und Popularisierung von Ludwig XIV.

Exemplare aus der Serie *Tenture des Nouvelles Indes*, wurden aber bis ins Jahr 1941 hergestellt. Dem Barock folgte das viel mehr auf Intimität und Privatheit ausgerichtete 18. Jahrhundert, welches vor allem in der 2. Hälfte des Jahrhunderts diese Formen der offensiven, fast aggressiven Repräsentation nicht mehr kannte. Die Tapisserien der *Histoire du Roi* entsprachen nicht mehr dem Zeitgeist. Bei dem im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrten Allianzteppich handelt es sich um eine Wiedergängung der vierten Auflage, die zwischen 1729 und 1734 im Atelier des Jean de la Fraye und nach dessen Tod in demjenigen von Mathieu Monmerqué hergestellt wurde. Während der Französischen Revolution befand sich die Wirkerei in der französischen Botschaft in Rom, gelangte vor 1870 in Florentiner Privatbesitz und wurde 1896 von der Gottfried Keller-Stiftung aus dem Pariser Kunsthandel erworben. Seit der Eröffnung des Schweizerischen Landesmuseums im Jahre 1898 wird die Tapisserie als Depositum der Gottfried Keller-Stiftung hier aufbewahrt. Vier Exemplare des Allianzteppichs haben sich erhalten. Aufbewahrungsort sind neben den eingangs erwähnten Häusern auch das Musée des Gobelins in Paris.²³

Der Tapisseriezyklus *Histoire du Roi* war eine Art Imageträger für Ludwig XIV. Die Bildwirkereien mit ihren vielfältigen Themen inszenieren Ludwig XIV. vor grossartigen Kulissen: die Welt als Bühne. Eine Abfolge von Ereignissen kristallisiert sich zur Geschichte der frühen Regierungszeit des Königs. Peter Burke spricht gar von «The Fabrication of Louis XIV»²⁴ und geht den Fragen des Kommunikationssystems nach, das zur Verherrlichung des Monarchen aufgebaut worden war und der Vision Colberts entsprach, dass alle Künste ihren Beitrag dazu leisten sollten.

Auch die Tapisserien waren Teil dieses Systems. In ihrer ganzen Komplexität berichten sie von der Wechselwirkung zwischen Kunst, Kultur, Repräsentation und Macht. Der Allianzteppich – mit seiner vielfigurigen Darstellung wohl eine der künstlerisch anspruchsvollsten Episoden der *Histoire du Roi* – gibt in besonderem Masse darüber Aufschluss.

Zusammenfassung

Der Allianzteppich bildet einen Bestandteil der 14-teiligen Tapisseriefolge *Histoire du Roi*, welche sich dem Leben und Wirken Ludwigs XIV. widmet. In der königlichen «Manufacture des Gobelins» hergestellt, verfolgten die monumentalen Bildteppiche das Ziel, mittels der Darstellung von Ereignissen aus dem militärischen, zivilen und diplomatischen Leben der Verherrlichung des Sonnenkönigs zu dienen. Der Allianzteppich präsentiert die Erneuerung des Soldbündnisses zwischen Ludwig XIV. und den Gesandten der Eidgenossenschaft in der Kathedrale Notre-Dame in Paris am 18. November 1663. Die Befragung der Tapisserie nach Selbstdarstellung, Repräsentation und Rezeption zeigt auf, dass der Allianzteppich in hohem Masse Aufschluss gibt über das absolutistische Frankreich mit seinem Führungsanspruch, aber auch über die Wertschätzung, die den Bildteppichen in dieser Epoche als Kunstform entgegengebracht wurde.

Résumé

La scène de l'alliance s'inscrit dans une série de quatorze tapisseries intitulée *Histoire du Roi* et consacrée au récit de la vie et de l'action de Louis XIV. Ces tapisseries monumentales fabriquées par la manufacture royale des Gobelins étaient destinées à la glorification du Roi Soleil au travers de scènes tirées de ses actes militaires, civils et diplomatiques. La présente tapisserie montre la ratification du contrat sur le service soldé, passé le 18 novembre 1663 en la cathédrale Notre-Dame de Paris entre Louis XIV et les ambassadeurs de la Confédération. L'étude de la tapisserie de l'alliance, du message qu'elle affiche et de son impact nous montre à quel point elle était une expression imagée de l'absolutisme de la royauté française et de sa soif de pouvoir, mais aussi de quelle estime jouissait alors la tapisserie en tant que forme artistique.

Riassunto

L'arazzo dell'Alleanza fa parte della serie di quattordici arazzi intitolata *Histoire du Roi*, dedicata alla vita e al governo di Luigi XIV. Realizzati presso la Manifattura Reale dei Go-

belins, i monumentali manufatti tessili sono improntati all'esaltazione del Re Sole, attraverso la raffigurazione di scene di vita militäre, civile e diplomatische. L'arazzo raffigura il rinnovo del patto di alleanza fra Luigi XIV e gli in-viati svizzeri, celebrato il 18 novembre 1663 nella cattedrale di Notre-Dame a Parigi. Esaminato dal punto di vista del messaggio che raffigura, del valore rappresentativo e della ricezione, l'arazzo tradisce la rivendicazione sov-rana della Francia absolutista, ma attesta anche l'alta considerazione artistica di cui all'epoca godevano gli arazzi.

Anmerkungen

- ¹ Bei Tapisserien der vorliegenden Art wird immer wieder von Gobelins gesprochen. In der Umgangssprache hat sich aber der Begriff «Gobelin» für gestickte Stuhlbezüge etabliert, weshalb wir auf diesen verzichten wollen.
- ² Zitiert nach: Fabienne Joubert, Amaury Lefebvre, Pascal-François Bertrand, *Histoire de la Tapisserie*, Paris 1995, S. 148 (ohne Quellennachweis).
- ³ Die ausführlichste Monografie über die «Manufacture des Gobelins» bildet das vierbändige Werk von Maurice Fénaille, *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900*, Paris 1903–1912.
- ⁴ Vgl. dazu Fabian Stein, *Charles Le Brun: La tenture de l'Histoire du Roy*, Worms 1985 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 4), S. 9–11.
- ⁵ Jean Chapelain konzentrierte sich in seinem Schreiben vom 18. November 1662 vor allem auf Medaillen, die Dichtkunst und die Geschichtsschreibung, nannte am Schluss aber noch die Tapisserien.
- ⁶ Ein grosses Ergänzungsprojekt hätte die *Histoire du Roi* weiterführen sollen, aber schlussendlich gelangte nur ein kleiner Teil davon – drei Episoden – zur Wiedergabe.
- ⁷ Je nach Herstellungstechnik in Haute-lisse oder in Basse-lisse wurde die aufwändigere Grotesken- oder die einfachere Girlandenbordüre gewirkt.
- ⁸ Nachdem eine Messe gelesen worden war, hatten die Delegierten der Schweizer Gesandtschaft nacheinander die Hand zum Schwur auf das Evangelium gelegt. Erst ganz am Ende der Zeremonie tat Ludwig XIV. dasselbe.
- ⁹ Daniel Meyer hat diese aufgeschlüsselt: Daniel Meyer, *L'Histoire du Roy*, Paris 1980, S. 54.
- ¹⁰ Auf diesen Aspekt weist Wolfgang Kemp in mehreren Schriften hin.
- ¹¹ Vgl. dazu Sigrid Pallmert, *Kleider machen Leute – Könige machen Mode. Ein Aspekt des sog. Allianz-teppichs*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 47, 1990, S. 49–54.
- ¹² 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. 46 (ohne Quellennachweis).
- ¹³ Das hatte auch Konsequenzen für das Seidengewerbe in der Schweiz. So durften beispielsweise die Zürcher Seidenfirmen ihre Produkte in das merkantilistische Frankreich exportieren.
- ¹⁴ Diese Ölskizze ähnelt in der Komposition den beiden Tapisserien *L'Audience du comte de Fuentes* und *L'Audience du nonce Chigi*.
- ¹⁵ Stein 1985 (wie Anm. 4), S. 186. Der Karton eines Exemplars des Allianz-teppichs hat sich erhalten,

hergestellt von Pierre de Sève und unter Louis-Philippe durch Jean-Pierre Franque restauriert, aufbewahrt im Château de Versailles (MV 2073).

- ¹⁶ Stein 1985 (wie Anm. 4), S. 100.
- ¹⁷ Die Diskussion gestaltet sich sehr zeitabhängig. Gerade die Beurteilung des Kunstgewerbes reagiert sensibel auf gesellschaftliche Veränderungen. So ist es kein Zufall, dass sich Maurice Fénaille (vgl. Anm. 3) Anfang des 20. Jahrhunderts ausführlich der «Manufacture des Gobelins» widmete, in einer Epoche, in der dem Kunsthandwerk ausserordentlich viel Beachtung geschenkt wurde.
- ¹⁸ Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik*, Berlin 1992, S. 95.
- ¹⁹ Raffael hatte die Kartons mit seinen Schülern Giulio Romano, Francesco Penni, Giovanni da Udine und Perino del Vaga angefertigt. Zur Abbildung auf dem Allianz-teppich kommen die folgenden Tapisserien: *Der wunderbare Fischzug*, *Petrus werden die Schlüssel des Himmelreichs übergeben*, *Der Tod des Ananias* sowie *Die Predigt Pauli in Athen mit der Bekehrung des Dionysius*.
- ²⁰ Sophie Schneebalg-Perelman, *Die flämische Tapisserie und das grosse Zeugnis des Wawel*, in: Zbiory Sztuki Panstwowe (Hrsg.), Die flämischen Tapisserien im Wawelschloss zu Krakau. Der Kunstschatz des Königs Sigismund II. August Jagello, Antwerpen 1982, S. 379.
- ²¹ Brassat 1992 (wie Anm. 18), S. 15.
- ²² So soll beispielsweise John Locke die Tapisserien anlässlich dieses Festes in der «Manufacture des Gobelins» besichtigt haben.
- ²³ Das fünfte Exemplar war beim Brand des Braunschweiger Schlosses vernichtet worden.
- ²⁴ Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven 1992; deutsche Ausgabe: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Berlin 2001.

Abbildungsnachweis

1, 2, 5–8: Schweizerisches Landesmuseum Zürich (Otto Känel, Donat Stuppan). – 3: Aus: Fabian Stein, Charles Le Brun: *La tenture de l'Histoire du Roy*, Worms 1985, Abb. 7, Kat.-Nr. VII/A. – 4: Aus: Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik*, Berlin 1992, S. 144, Abb. 46.

Adresse der Autorin

Sigrid Pallmert, lic. phil. I, Kuratorin für Textilien, Spielzeug und Schmuck, Schweizerisches Landesmuseum, Postfach 6789, 8023 Zürich