

Aus der Ornamental Farm in die ‚Chanel-Scheune‘ – Inszenierungen und Transformationen ländlicher Moden

Karl Lagerfeld liest. Man kennt die Bilder seiner eindrucksvollen Privatbibliotheken, weiß, dass sich immer Bücher neben seinem Bett stapeln, aber was liest er?

Als ich im Herbst 2009 zunächst nur einen Ausschnitt aus Lagerfelds Präsentation der Chanel-Prêt-à-porter-Kollektion für Frühjahr/Sommer 2010¹ sah, war ich schon sehr fasziniert. Karl Lagerfeld hatte etwas übersetzt, dessen Grundlagen ich in meiner Dissertation erarbeitet habe. Na ja, schön wär's, wenn er das bei mir gelesen hätte. In meiner Dissertation ging es vor dem Hintergrund der Untersuchung von Kleidungsinventaren zu zwei württembergischen ‚Trachtenorten‘ unter anderem darum zu untersuchen, wie bestimmte kulturelle Bilder von ländlicher Kleidung entstehen und weiterwirken, auch wenn ihr eigentlicher Entstehungszusammenhang längst vorbei ist. Die zeitliche und meist auch räumliche Ausdehnung der Geltung hat ihren Grund unter anderem darin, dass das Material einen Überschuss an Ästhetik und Bedeutung besitzt und darüber hinaus bei jeder Transformation jeweils neue Aufladungen erfahren kann, wobei ein von mir so benannter „transformativer Mehrwert“ entsteht.² Das bedeutet, dass Wiederholung und Bearbeitung der kulturellen Bilder keine Abflachung der Wirkung nach sich ziehen müssen, sondern gerade neue ‚Aufladungen‘ der vorgängigen Bilder bewirken können. Die Bilder können dann immer wieder auch neu und wirklich erscheinen. Ein solches Weiterwirken konnte man in dieser Schau besichtigen.

Das Team von Chanel hatte im Grand Palais in Paris eine ländliche Szenerie aufgebaut³,

in der und um die herum das Defilee stattfand. Den Mittelpunkt bildete eine Art ‚Chanel-Scheune‘ (der Schriftzug Chanel war seitlich angebracht, das Logo auf der Stirnseite), aus deren Öffnungen die Mannequins schritten und das Gebäude statt eines Laufstegs umrundeten. Das Defilee dauerte etwa eine Viertelstunde und war von Musik begleitet. Die unterschiedlichen Kleidungsensembles, die hier gezeigt wurden, können als höfisch und ländlich inspiriert und chanelesk bezeichnet werden. Was sind die Zeichen dieses Stils, wie wird diese Wahrnehmung herbeigeführt? Zitate von Chanel-Entwürfen kann man in den typischen Elementen wie strukturierte Stoffe, bordierte Säume, flatternde Linien, Schwarz-Weiß-Kontraste und bestimmte Farbvorlieben erkennen, das Höfische wird angespielt mit Stickereien, Goldfarben, bauschigen Schultern, das Ländliche wird angedeutet mit kurzen Röcken, Naturfarben, Schürzenelementen, Ähren und Blumen, geflochtenen Elementen, Herstellungsanmutungen wie Häkeln, Knüpfen etc. und nicht zuletzt durch Gras, Strohhaufen und Streu.

Lagerfeld selbst kommentierte es so: Es sei so ein bisschen eine „Fragonard-Atmosphäre“, die Idee sei bei einem Fotoshooting mit Diane Kruger entstanden, die auf dem Land aufgewachsen sei und das habe sich mit seinen Gefühlen und den Erinnerungen an Aufenthalte auf dem Land in kindlichem Alter gemischt, und darauf aufbauend habe er die Sache entwickelt. Auch Coco Chanel habe in den 1930iger Jahren etwas mit Kornblumen und Mohn als Motiven gemacht, das spiele hinein.⁴ Außerdem finde er die Verbindung von sehr neuen („ide-

es de matériels très très nouvelle“) Stoffen und traditionellen Techniken spannend. Und mit den nötigen Accessoires wie Fotohandys und den zugehörigen Handytaschen sei für Städter ein Aufenthalt auf dem Land ohne Langeweile kreiert worden. Soweit Lagerfeld im Interview.⁵ Man könnte deshalb von einem Versuch sprechen, das Landleben für Chanel-KundInnen erträglich und chic zu machen.

Wenn Lagerfeld von ein bisschen „Fragonard“ spricht, dann meint er etwas unbestimmt eine Auffassung von Ländlichkeit, die durch eine rokokohafte Sinnlichkeit und Leichtigkeit geprägt ist, für welche die Namen François Boucher (1703-1770) und sein Schüler Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) stehen, die den französischen Rokoko-Stil maßgeblich geprägt haben.

Hier wird eine spielerische, teils erotisch aufgeladene Ländlichkeit zelebriert, die nur von der strengen Hofetikette aus zu verstehen ist. Als Gegen- und Spielwelt der Hofgesellschaft. Dafür stehen die Namen Madame de Pompadour (1721-1764), Madame du Barry (1743-1793) und insbesondere Königin Marie Antoinette (1755-1793). In deren bildlicher Überlieferung finden sich Verweise auf ihr Faible für ländliche Rückzugswelten. So ließ sich Marie Antoinette hinter ihr Schloss Petit Trianon, das zuvor den schon genannten Maitresen Pompadour und du Barry gehört hat, ein Landidyll bauen, das sie gärtnerisch und architektonisch gestaltete. Hier konnte fern vom komplizierten Hofzeremoniell ein ‚einfaches Leben‘ geführt werden. Mit diesem Bestreben war sie nicht allein in Europa, das hatten andere Herrscher und Adlige auch so gehandhabt. Ich habe das in besagter Dissertation am Beispiel Württembergs untersucht. Meist handelt es sich bei diesen Rückzugsorten im Prinzip um einen englischen Landschaftspark, in den im Sinne einer Ideallandschaft antike Bauwerke und Ruinen, sentimentale Kunstwerke, Hütten und Badehäuser etc. und dörfliche Wirtschaftsgebäude wie Milchhäuser, Scheunen und dgl. mehr gestellt wurden. Hinzu kam häufig eine Muster-

landwirtschaft, in der tatsächlich Landbau betrieben wurde, eine so genannte Ornamental Farm.⁶ Die Gebäude des „Hameau de la Reine“ genannten Dörfchens von Marie Antoinette sind stilistisch betrachtet Spielformen der Bauformen der Normandie. Diese sind es denn auch, die wiederum das stilistische Vorbild für die Chanel-Scheune abgegeben zu haben scheinen. Die ‚Energie‘ der Chanel-Szenerie stammt also aus der Erinnerung an eine spielerisch-höfische Form von Landleben mit einem erfundenen Regionalbezug.

In der Geschichte Württembergs gibt es eine zeitgleiche Vergleichsform für diese Art von schön geordnetem Landleben höfischer Prägung, an dem sich der Zusammenhang zur Entstehung von Trachtenbildern erläutern lässt. Württemberg ist zwar nicht Frankreich und Franziska von Hohenheim nicht Marie Antoinette, die Hofkünstler heißen nicht Fragonard und Boucher, dafür zum Beispiel Friedrich Schiller, Joseph Anton Koch und Victor Heideloff. Aber ein Hameau, ein Dörfchen, landestypisch in Württemberg ‚Dörfle‘ genannt, hatte man auch. Ornamental Farms waren auch vorhanden. Die ganze Anlage, in Hohenheim bei Stuttgart gelegen, kann als Landschaftspark im englischen Stil mit emblematischen Bauten zwischen Antike und Schweizerhaus angesehen werden, an dessen Rändern die eigentlichen funktionalen Wirtschaftsgebäude angebracht waren. Die Idee der Ornamental Farm zielt auf eine vorbildhafte Verbesserung der Landwirtschaft sowie eine Verschönerung der Landschaft im Allgemeinen. In das umfassende Prinzip einer Ästhetisierung und Meliorisierung werden die Menschen mit einbezogen.

Das Programm des Parks von Hohenheim ist situiert zwischen höfischer Gegenwart und aufklärerischer Haushaltung von Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728-1793) und seiner Lebensgefährtin Franziska von Hohenheim (1748-1811). Franziska von Hohenheim (geb. von Bernerdin, verh. von Leutrum) kam 1772 in den Besitz dieser Güter und den damit verbundenen Namenszusatz zunächst als Mätresse



Abb 1:
„Das Gärtnerhaus“ im
„Dörfle“ im Park von
Schloss Hohenheim.
Ein Beispiel für die
Gebäude im Stil der
Ornamental Farm.
Kupferstich von
Victor Heideloff.

in der Reihe vorhergehender ebensolcher Besitzerinnen – auch das eine Parallele zu Petit Trianon. Nur stieg sie letztendlich zur legitimierten Gattin auf und konnte das Gelände bis zum Tod des Gatten behalten. Der in Hohenheim entstehende Raum mit Park, Schloss und Ornamental Farms wurde nicht nur mustergültig bewirtschaftet, sondern auch von Zeit zu Zeit bespielt.⁷ Hier kommt die von Carl Eugen gegründete akademische ‚Pflanzschule‘, eine höhere Schule für begabte Landeskinder, zum Einsatz. Hier werden Schauspiele erfunden und mit SpielerInnen besetzt, die neben Huldigungen und Unterhaltung auch eine gute Lebensführung thematisieren und die den Park in kleinen Szenarien zu gegebenen Festanlässen lebendig werden lassen. Zur Erweiterung kommen gelegentlich echte Landleute dazu. Zunächst nur aus der näheren Umgebung, dann aus ausgesuchten Gegenden des Landes, die in sonntäglicher oder Hochzeits-Kleidung, teils mit Blumen

und ländlichen Geräten, zu erscheinen haben. Sie werden in die Szenerie eingepasst und stellen eine ideale Untertanenschaft dar, die zudem die räumliche Ausdehnung des Herrschaftsgebiets repräsentiert.⁸

Aus diesem Umfeld kommen die Künstler, die für die erste typologische Reihe württembergischer Trachtengrafik zuständig waren.⁹ Sie waren ganz nah dran mit ihren Beobachtungen, konnten also im wörtlichen Sinne nach der Natur malen, das heißt nichts anderes als nach einem dreidimensionalen Vorbild statt vom Blatt, aber die Bilder waren von Anfang an Kostüm- und Rollenbilder.¹⁰ Das passt auch zum Medium ihrer ersten Veröffentlichung dem Württembergischen Hofkalender, dem Medium der höfischen Repräsentation, in dem ganz bestimmte Bildprogramme verwirklicht wurden.¹¹ Hier erschien im Jahrgang 1789 eine zwölfteilige Serie von Kalenderbildern mit dem Titel „Württembergische Trachten“.¹²

Besonderes Augenmerk muss in der Geschichte der Bildproduktion auf die Künstlerfamilie Heideloff gelegt werden: Es war Victor Heideloff (1757-1816), Dekorationsmaler am Hof von Herzog Carl Eugen, der die Vorlagen für die Kalenderbilder des Jahres 1789 schuf, die dann unter dem Titel „National-Trachten des Herzogthums Württemberg“ eine erste Bearbeitung in einer frühen Landesbeschreibung erfahren.¹³ Es war sein Sohn Carl Alexander Heideloff (1789-1865), ausgebildet an der Akademie der Hohen Carlsschule, der oben genannten Pflanzschule, der die Vorlagen für die weiterentwickelte Bildreihe der so genannten Volkstrachten des Königreichs Württemberg schuf,¹⁴ und es waren schließlich Manfred (1793-1850) und wiederum Carl Alexander Heideloff, die, den sogenannten Festzug der Württemberger 1841 zum Thronjubiläum von König Wilhelm I. von Württemberg choreografierten und die vermutlich die Vorlagen für die heute noch bekannten Druckfolge zeichneten,¹⁵ was sich meiner Ansicht nach ganz eindeutig an den Figuren zeigt, die ganz dem Zeichenstil von Carl Alexander Heideloff folgen. Nach dieser Vorgeschichte hätte es vermutlich sogar ausgereicht, Heideloffs vorhandene Skizzen auszuarbeiten, um den Festzug als Bildfassung publizieren zu können, er hätte nie stattfinden müssen. Andererseits kann man auch argumentieren, dass Heideloff den Festzug nach seinen vorhandenen Vorlagen eingerichtet und so die alten Bilder wiederbelebt hat, die dann wieder in Bilder zurückverwandelt wurden.¹⁶ Auch hier folgen Bilder auf Bilder. Wir sehen aktuell im Logo des heutigen Cannstatter Festzugsvereins die alten Vorlagen wieder und wie eifrige ZuschauerInnen des jährlichen Festzugs zum Cannstatter Wasen, dem Pendant zum Münchner Oktoberfest, wissen, wird er in einzelnen Teilen nachinszeniert, mit dem Ziel, ihn zum nächsten Jubiläum ganz wiederzugeben. Die einmal gefundene Bildformel wird immer wieder verwendet und ihr repräsentierender Charakter, also anstelle von etwas Anderem zu stehen, verstärkt sich dabei – wie wir

in den Regional- und Nationalbildern in Überblickswerken zur Kostümkunde und Bildatlanten sehen können, wo aus den Trachtengrafiken Repräsentanten politischer Raumeinteilungen werden. Verstärkt wird dieser Effekt von Anfang an durch die Begleittexte der Bilder. Es ist konstitutiv für die Wirkung, dass es einen Bild-Text-Verbund gibt. Die Narrative der Bilder, also was sie zeigen und meinen, verbinden sich mit den textlichen Narrativen und den Erscheinungsorten und -umfeldern zu einem dichten Gewebe von Bedeutungen und zu einem Bild-diskurs mit einem starken Realitätspostulat.

Nun wieder zur Chanel-Schau: Natürlich ist, was im Oktober 2009 im Grand Palais aufgebaut und aufgeführt wurde, kein genauer Nachbau, sondern nur ein thematisches Anspielen, ein zitathafes Transformieren des Vorbildes, das für sich schon ein phantasievolles Zitat des ländlichen Stils der Normandie war. Eine Gegend, die man für besonders ursprünglich hielt. Bis die Chanel-Scheune im Grand Palais aufgebaut werden konnte, liegen also schon 250 Jahre erfundene und transformierte Tradition hinter ihr. Das gleiche gilt für die ländlich gewandten Modells, die um sie herum flanieren, auch sie haben eine 250-jährige Bild- und Diskursgeschichte hinter sich. Dass Marie Antoinette und ihre Welt einmal zur Vorlage einer Modenschau des Hauses Chanel werden könnte, wäre bei allem Spiel mit der Tradition lange Jahre weniger denkbar gewesen, obwohl es immer mal eine Renaissance des Marie-Antoinette-Themas gegeben hatte, so zum Beispiel im sogenannten Zweiten Rokoko.¹⁷ Erst die Adaption Marie Antoinettes durch die Popkultur macht sie wieder interessant für zeitgemäßes Design. Zunächst kommt Madonna mit ihrer Re-Invention Tour (2004) eine gewisse Rolle zu, dann aber alles überragend in der Erzeugung neuer Bilder der Film „Marie Antoinette“ (2006) von Sophia Coppola. Coppolas Film hat die Ikonografie und die Rezeption von Marie Antoinette entscheidend verändert. In Lagerfelds Entwürfen gibt es Andeutungen auch ohne jegliche Art von historischer Rekonstruktion, die zeigen,

dass er die Atmosphäre dieses Films auch wieder in Kleidung übersetzt. Lagerfeld macht aber kein kostümlisches Reenactment, er spielt Geschichte nicht eins zu eins nach, er macht nicht wie Coppola durch Hinzufügung moderner Deutungen und Versatzstücke eine zeitgemäße Version, sondern er nützt gewissermaßen die Energien, die das Material noch hat, um seine Entwürfe zu machen und verfestigt seine Ideen in der anspielungsreichen Präsentation, die wieder neue Bilder herstellt.

Eine Schau besteht aber nicht nur aus den Kulissen und den Modellen, die gezeigt werden, sondern auch daraus, wie sie präsentiert werden: Welche Mannequins wurden gebucht, welche Schrittformen choreografiert, welche Make-ups, Frisuren kreiert etc. Dabei darf die Musik nicht vergessen werden. Gerade sie ist für die Atmosphäre und für die Narration, die sich mit einer Schau verbindet, von Bedeutung. Das fehlt uns natürlich bei den Trachtengrafiken, aber die Gestimmtheit der historischen Raumumgebungen überträgt sich manchmal in die Bilder. Zumindest werden über die Vor- und Hintergründe, in welche die Figuren gestellt werden, solche hergestellt. Auch kann man die Text-Bildverhältnisse, die unterschiedlichen Formate und die unterschiedlichen gesellschaftlichen Konstellationen, in denen die Trachtenbilder wieder aufgenommen werden, als eine räumliche Anordnungssituation auffassen. Für die Chanel-Show war die Musik durchaus konstitutiv: erst französischer Barock (in einer an Michel Nymans Komposition zu Peter Greenaways „Kontrakt des Zeichners“ erinnernden Bearbeitung), dann etwas Rock, dann Country, dann Pop-Rock mit einem Liveauftritt von Lily Allen und dann wieder französischer Barock. Wobei natürlich besonders der Auftritt von Lily Allen heraussticht. Sie stieg samt Band und Chor in der zweiten Hälfte der Schau mithilfe einer Hebebühne aus dem Boden vor der Chanel-Scheune auf und bot ihren damals aktuellen Hit dar. Die Idee war überwältigend gut und man merkt es an der Reaktion des Publikums, dass es ebenso empfand. Es gehörte auch

bei den historischen Vorbildern dazu, dass bei Festen in diesen Kulissendörfern Bühnen und Tanzböden aufgebaut waren, auf denen für das vorbeischlendernde Festpublikum Theaterstücke, Tanz und Musik geboten wurden. Auch wenn Lily Allens Bühnen-Hütte heute wie eine Bacardi-Bar aus der Werbung wirkt, kann sie auch in dieser Tradition verstanden werden.

Nicht weniger bedeutend ist der Ort, an dem diese Aufführung stattfand. Die Raumtheorie der letzten zehn Jahre hat uns wieder verstärkt bewusst gemacht, dass wir in Räumen – in tatsächlichen und imaginierten – leben. Raumbezüge spielen eine sehr viel größere Rolle für Menschen, Gesellschaften und Staaten, als dies lange Zeit beachtet wurde. Also sind der Ort und der Raum, den dieser Ort bildet, von Bedeutung. Aber nicht nur der hier aufgebaute Ort mit der Scheune, sondern der gesamte Raum spielt mit. Der Raum kann wie alle anderen Elemente so einer Performance zu einem Akteur werden, der Wirkung erzeugt und zum Ereignis beiträgt. Das Grand Palais kann dies in unserem Fall wieder auf mehrfache Weise. Hier fand 2008 die große historische Ausstellung „Marie Antoinette“ statt, die einen neuen Blick Frankreichs auf seine ungeliebte Königin entwarf, auch das Thema „Hameau de la Reine“, das Dörfchen der Königin, wurde hier szenografisch umgesetzt,¹⁸ was eine gewisse Aufladung dieses Raumes mit Bedeutung nach sich zieht. Dann begründete Lagerfeld selbst schon eine gewisse Tradition, da er seit der Renovierung des Grand Palais zumindest seine Prêt-à-porter-Schauen hier veranstaltet.

Das Grand Palais ist auch der Raumkörper, der für die Weltausstellung 1900 gebaut wurde. Paris richtete die Jahrhundertschau aus und ließ dafür auch Jahrhundertbauten errichten. Weltausstellungen gab es seit 1851, Prinz Albert, der Gatte von Königin Victoria, war an ihrer Gründung maßgeblich beteiligt. Dafür wurde seinerzeit in London der Glaspalast gebaut, auf den sich auch das Grand Palais architektonisch bezieht. Eben die Weltausstellungen, die für die Entwicklung der modernen Welt und

ihrer (Oberflächen-)Gestaltung von großer Bedeutung waren. Konnte hier doch der nationale Fortschritt präsentiert, aber auch die internationalen Trends besichtigt und abgeschaut werden. Für die teilweise krisenhafte Textilproduktion in Europa hatten diese Ausstellungen eine große Bedeutung. Hier wurden die Erzeugnisse der vorbildhaften Handwerksbetriebe wie der neuen Industriebetriebe gezeigt. Die dort präsentierten Waren wurden schon allein dadurch bedeutsam, dass sie gezeigt wurden und dass sie hinterher in lokale Museen und Ausstellungen wanderten. Sie erlangten ebenfalls dadurch Bedeutung, dass die Art und Weise wie ausgestellt wurde die Szenografie der Museen und anderer Räume ganz entscheidend beeinflusste. Dies gilt insbesondere auch für ländliche Inszenierungen und die so genannten Stuben als Repräsentanten regionaler Lebensformen.¹⁹ Das Wissen, das man hier präsentierte, wurde schließlich in die Regionen gespiegelt. Und infolgedessen überhaupt Regionalkultur bewusst wahrgenommen und weiterentwickelt. Das lässt sich auch für die in diesem Band dokumentierte Geschichte der Aufmerksamkeit für historische ländliche Kleidung in der Lüneburger Heide und im Wendland zu konstatieren.

Es türmen sich so Bilder auf Bilder und Zeichen auf Zeichen, deren De- und Rekonstruktionsverfahren hier ansatzweise durchgeführt, aber nicht in allen Ebenen entziffert und erklärt werden können.²⁰ Ziel eines interpretativen Verfahrens ist es dabei, nicht nur den intendierten Sinn herauszuarbeiten, sondern auch nicht beabsichtigte oder über die Absicht hinausgehende Wirkungen, die ein Verweis darauf sind, dass das kulturelle Material Überschuss enthält, der sich mit den jeweiligen Vorkenntnissen und Vorlieben vermengt, zu etwas Neuem formiert. So dürfte auch meine persönliche Faszination ein nicht intendierter Sinn sein, und vermutlich ist meine Dissertation leider nicht Teil der immensen Bibliothek von Lagerfeld. Dafür könnte es sein, dass ich und andere RezipientInnen vielleicht mehr verstanden haben, als sich Karl Lagerfeld je dabei dachte.

Es bleibt festzuhalten: Bei diesen Darstellungen ländlicher Kleidung handelt es sich um eine Bildergeschichte und nicht um eine Bekleidungs-geschichte. Das genau muss mit bedacht werden, wenn man die Bilder in Museen, Ausstellungen und Publikationen benutzt. Die Wiederbelebung der Bilder fand und findet nicht nur in Festzügen und Illustrationen statt, sondern tritt uns in den Trachtensammlungen der Museen auch materialisiert entgegen: Denn oft genug wurde nach Bildern gesammelt.²¹ Dieses „Sammeln nach Bildern“ ist ein bisher noch kaum beachteter Umstand, der letztlich Bilder und Dinge in eine sehr enge Verbindung bringt, die man in ihrer Wirkung auf unsere Vorstellung von ländlicher Kleidung nicht unterschätzen und bei der Arbeit mit diesen Dingen nicht unbeachtet lassen sollte.

Die Bild- und Erinnerungsstärke der Kleidungsgeschichte insbesondere auch ländlicher Kleidung, die aus den Bildern selbst und ihrer Formatierung, ihrem Entstehungskontext und hier insbesondere aus den Machtverhältnissen ihrer Entstehungen stammen, zielen darauf ab, dass wir ihrem Realitätspostulat glauben schenken und sie immer wieder für Verweise gelebter Kleidungskultur halten.

Natürlich ist der Weg der Bilder nicht immer geradlinig und nicht alle Bilder entwickeln eine längere Bildgeschichte, aber manche schaffen es doch, über etliche „Ladestationen“ einen transformativen Mehrwert zu erzeugen. Karl Lagerfeld ist für mich ein Beispiel dafür, wie man aus der Energie kultureller Bilder immer wieder neue Bilder schafft. Und diese Beispiele verweisen auch darauf, dass es gerade die Entstehungsbedingungen der Trachtenbilder aus der höfischen Unterhaltung sind, die für ihre lang anhaltende Wiederaufführung sorgen und immer wieder, um mit Karl Lagerfeld zu sprechen, Ideen von „très très nouvelles“ Bedeutungsgewebe erzeugen können.

Anmerkungen

1 Vgl. <http://www.chanel.com/fashion/2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0#2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0> [28.11.2011].
2 Vgl. Keller-Drescher 2003, hier S. 290.
3 Auch vom Aufbau wurde ein Video hergestellt, das auf der Seite von chanel.com zu besichtigen ist.
4 Vgl. Koda, Bolton 2005, S. 120.
5 Es gibt leicht abweichende Varianten des Interviews. Eine davon gibt es auf <http://www.chanel.com/fashion/2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,0#2-ready-to-wear-spring-summer-2010-chanel-fashion-show-14,2>, [28.11.2011] andere auf youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=j48126tBfek>, [28.11.2011].
6 Für einen systematischen Überblick über das Phänomen, vgl. Stiftung ‚Fürst-Pückler-Park Bad Muskau‘ 2010.

7 Vgl. Keller-Drescher 2003, S. 75-94.
8 Vgl. ebd., S. 115-119.
9 Vgl. ebd., S. 105-113.
10 Vgl. ebd., S. 111f.
11 Vgl. ebd., S. 95-103.
12 Vgl. ebd., S. 108f.
13 Vgl. ebd., S. 130-135.
14 Vgl. ebd., S. 138-154.
15 Der Festzug kann eingesehen werden unter <http://tobias-lib.uni-tuebingen.de/volltexte/2001/215/html/bilder.htm>. [28.11.2011].
16 Vgl. Keller-Drescher 2009, S. 15-23.
17 Vielen Dank an Prof. Dr. Birgit Haase für den Hinweis.
18 Vgl. Galeries nationales du Grand Palais 2008, S. 274-291.
19 Vgl. Wörner 1999 und 2000.
20 Mehr zur Bild-Diskursanalyse am Beispiel von Trachtenbildern in: Keller-Drescher 2005, S. 299-309.
21 Für einen der bedeutendsten Sammler und Kurator lässt sich dieses inzwischen nachweisen. Vgl. Selheim 2005

Literatur:

Galeries nationales du Grand Palais, Paris (Hg.) (2008): Marie Antoinette. Paris.

Keller-Drescher, Lioba (2001): Die Ordnung der Kleider. Ländliche Mode in Württemberg 1750-1850. Tübingen.

Keller-Drescher, Lioba (2005): Bilder lesen. Trachtengrafik im Kontext. In: Helge Gerndt, Michaela Haibl (Hg): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft. Münster, S. 299-309.

Keller-Drescher, Lioba (2009): Ländliche Kleidung im Bild. Beispiele aus Württemberg. In: Württembergisches Trachtenmuseum Pfullingen, Dorothea Brenner (Hg): „Historische Kleidung ausgestellt – und vergessen?“ Referate der Jubiläumsveranstaltung 2008. Pfullingen, S. 15-23.

Koda, Harold, Andrew Bolton (Hg.) (2005): Chanel. Metropolitan Museum of Art. New York.

Selheim, Claudia (2005): Die Entdeckung der Tracht um 1900. Die Sammlung Oskar Kling zur ländlichen Kleidung im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Nürnberg.

Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ (Hg.) (2010): Die 'ornamental farm'. Gartenkunst und Landwirtschaft. Symposium Oktober 2009 Bad Muskau. Zittau (Muskauer Schriften, Bd. 7).

Wörner, Martin (1999): Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster.

Wörner, Martin (2000): Die Welt an einem Ort. Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen. Berlin.

Bildnachweis: Universitätsbibliothek Tübingen. Mit freundlicher Genehmigung der Abteilung „Alte Drucke und Handschriften“.

Der Aufsatz ist erschienen in: Karen Ellwanger, Andrea Hauser, Jochen Meiners (Hg.): „Trachten“ in der Lüneburger Heide und im Wendland. Münster 2015, S. 355-361.