

Travestie der Travestie?

Zu Mode und Geschlechtercodes in Marieluise Fleißers Erzählung *Die Vision des Schneiderleins*

Johanna Fehrle

»Da lebte in einer kleinen Stadt ein Schneider...«¹ mit einem Weib und zwei Töchtern, die eine hübsch, die andere hässlich – so märchenhaft beginnt Marieluise Fleißers Erzählung *Die Vision des Schneiderleins*. Der Entstehungskontext und weitere Handlungszusammenhang sind allerdings geprägt von moderner Urbanität als Schauplatz optimierter Vertriebsstrategien und einer anhand von Mode und ihren Formen entzündeten Verhandlung traditioneller Geschlechterrollen wie sie für die Zeit der Weimarer Republik prägend waren.

Die Erzählung erschien am 10.08.1929 im *Berliner Tageblatt* in der Spezialbeilage *Reklame und Publikum* anlässlich des Welt-Reklame-Kongresses, einer großen internationalen Tagung von Werbetreibenden.² Trotz vielfältiger Kritik begann Werbung ab 1900 das moderne Stadtbild und die Architektur Berlins zu erobern.³ Insbesondere Leuchtreklame hatte sich, wie Alexander Schug schreibt, zu einem »Leistungsmerkmal« moderner Metropolen entwickelt. In der »internationalen Konkurrenz der Städte« tat sich Berlin spätestens ab den 1920er Jahren mit visueller Übermacht hervor und »löste Paris als Stadt des Lichts ab«.⁴ Die Ausrichtung des Welt-Reklame-Kongresses in Berlin stellte einen Höhepunkt dieser Entwicklung dar,⁵ weshalb

1 Marieluise Fleißer: *Die Vision des Schneiderleins*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. IV. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M. 1989, S. 25–29, S. 25. Künftig zitiert als Sigle mit Seitenzahl im Text.

2 Vgl. Anmerkungen der Hg. des Nachlassbandes, IV, 578.

3 Vgl. Alexander Schug: »Deutsche Kultur« und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung von 1918 bis 1945. Unveröff. Inaugural-Disseration. Berlin 2007, S. 123ff.; Schug stellt die These auf, dass Architektur und Werbung zunehmend in eins fallen: »Moderne Architektur und Außenwerbung, insbesondere Lichtwerbung, widersprachen sich nicht, sie wurden eins.«, Schug: *Deutsche Wirtschaftswerbung 1918–1945*, S. 125.

4 Ebd., S. 127.

5 Ebd., S. 137.

Ulrike Vedder das Großereignis in ihrem Beitrag zur *Vision des Schneiderleins* den »Entwurf Berlins als Weltstadt« nennt.⁶

In diese neue Weltstadt bricht das titelgebende Schneiderlein in Fleißers Erzählung auf, wird von ihr überwältigt und kehrt geschlagen in seine Provinzheimat zurück. Vedder liest die Erzählung daher unter anderem als »eine Persiflage auf die »erbarmungslose Maschinerie der modernen Kaufüberredung« (IV, 28)«,⁷ also auf Mechanismen wie die imposanten Schaufenster großer Kaufhäuser und die, mit Roland Barthes gesprochen, »Sprache der Mode«,⁸ auf die der Protagonist hereinfällt. Nicht nur die Großstadt Berlin als »mit Zeichen und Topoi belegte[] Weltstadt« übersteigt den Horizont des Schneiders, auch den »Zeichencharakter der Mode« versteht er laut Vedder nicht.⁹ Sein Scheitern kann also als ein Scheitern an der Deutung und Produktion von Zeichen analysiert werden. Sabine Göttel widmet der Erzählung in ihrer Arbeit zu Fleißers Werk nur einen kurzen Absatz, in dem sie deren Gehalt auf den Konflikt eines konservativen Kleinbürgers mit der modernen Großstadt reduziert. »Um die Unfähigkeit eines Provinzschneiders, neue Tendenzen in seinem Handwerk und in der Mode produktiv in seine Arbeit zu integrieren, geht es in der »Vision des Schneiderleins.«¹⁰ Vedder hingegen betont, dass Fleißers Text neben der »Konfrontation Berlin/Provinz« auch Geschlechterverhältnisse reflektiert, wobei sie, wie erwähnt, den Fokus auf Zeichenhaftigkeit und -produktion in Großstadt und Mode legt. Indem Fleißer in der Form eines Märchens den Zeichenkosmos des großstädtischen Modekaufhauses persifliert, nutzt sie – nach der Definition von Anja Gerigk – die »Travestie als eine parodistische Technik der verfremdenden Einkleidung.«¹¹ Auch wenn das Schneiderlein selbst keine Travestie im Sinne eines gegengeschlechtlichen Kleidertausches durchläuft, soll im Folgenden der These nachgegangen werden, dass Fleißers kurze Erzählung ein subversives Spiel mit Mode und Geschlecht treibt. Dazu wird zunächst die Beziehung von Erzählinstanz und Protagonist im Kontext von Geschlechterverhältnis und Modenormen untersucht, und anschließend der Schneider als Fetischdiener der Mode im Sinne von Walter Benjamin und Barbara Vinken analysiert. Zu diesem Zweck wird

6 Ulrike Vedder: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marielouise Fleißers Erzählung »Avantgarde«. In: Reflexive Naivität. Zum Werk Marielouise Fleißers. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder. Berlin 2000, S. 195–217, S. 205.

7 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 206.

8 Nach Roland Barthes bildet Mode ein Zeichensystem zu dem nicht nur die Kleidung selbst, sondern auch deren Reklame (»die Struktur ihrer geschriebenen Zeichen«) zählt. Roland Barthes: Die Sprache der Mode. Frankfurt a.M. 1985, S. 20.

9 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 207.

10 Sabine Göttel: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marielouise Fleißer. St. Ingbert, 1997, S. 119.

11 Anja Gerigk: Komik mit prosasprachlichen Mitteln – 20. Jahrhundert. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart 2017, S. 273–284, S. 277.

der Vergleich mit Vicki Baums Erzählung *Jape im Warenhaus* gezogen.¹² Der Beitrag möchte damit zeigen, inwiefern sich Fleißers Erzählung nicht nur mit der Problematik Großstadt-Provinz und der Produktion von Zeichen in der Moderne, sondern auch mit der Konstruktion von Geschlecht in und über Mode auseinandersetzt.¹³

1. Von Gnadenschere und Kleidgottheiten. Pathetik, Ironie und die ›Sprache der Mode‹

Die Vision des Schneiderleins erzählt von der Irrfahrt eines kleinen Provinzschneiders in die moderne Großstadt. Der Protagonist wird von dem Versprechen einer Modezeitschrift, dass die Mode endlich wieder ›weiblich‹ werde, nach Berlin gelockt. Dort steigert sich seine Idealvorstellung von einer wahrhaft weiblichen Frau, die über die richtige Kleidung konstruiert werden könne, zur Besessenheit. Sein Wahn endet damit, dass ein Wachmann ihn aufgreift, während er völlig unsinnig im Schaufenster eines Warenhauses an einer Puppe herumschneidert. Anschließend wird er in die Kleinstadt zurückgeschickt und lässt die Herstellung von Damenkleidung künftig von einer Fachkraft aus Berlin erledigen.

Der Großteil der knapp 5 Seiten umfassenden Erzählung nutzt dafür einen hyperbolischen Aufbau des Geschehens als eine religiös-kultische Erfahrung von mythischer Qualität. Diese Überhöhung wirkt »gerade in der Unangemessenheit der Ebenenverknüpfung von Alltag und Mythos«, wie es Vedder formuliert, pathetisch.¹⁴ Zwar wird der Schneider als Protagonist fokalisiert, es erzählt jedoch eine nicht mit ihm identische Instanz, die ihn mit feiner Ironie bloßstellt.

Schon im Titel werden der alltägliche Beruf des Schneiders und die hochgestochene Bezeichnung seiner Vorstellungen als ›Vision‹ gegenübergestellt. Der Protagonist wurde in Paris als Zuschneider ausgebildet (IV, 25), kehrte dann in sein (vermutlich deutsches) Heimatnest zurück und hält dort seit gut 30 Jahren an den erlernten Kleiderformen fest – insbesondere, was die Damenmode angeht. Die Erzählinstanz kontrastiert das als »schnöde«, »ehrsam« und »normal« beschriebene (IV, 25) Kleinstadt-Leben, das der Schneider führt, mit den schöpferischen Ansprüchen des Protagonisten an seine Arbeit. Sie erklärt, der Schneider sei »streng wie ein Erzengel« (IV, 25) und kommentiert mit milder Ironie die Kluft zwischen der Wahrnehmung seiner Kundinnen und seinem eigenen – überhöhten – Selbstbild.

12 Vicki Baum: *Jape im Warenhaus*. In: Dies. *Der Weihnachtskarpfen*. Erzählungen. Köln 1993, S. 86–111.

13 Walter Benjamin: Fünfter Band. Erster Teil. In: *Das Passagenwerk*, Bd. V. Hg. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1989. sowie Barbara Vinken: *Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht*. In: *Inszenierung und Geltungsdrang*. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme/Jörg Huber/Martin Heller. Zürich 1998.

14 Vedder: *Unmögliche Produktionsschleife*, S. 206.

›Wir würden gerne zu jemand anderm gehn‹, sagte ihm Fräulein Frobenius ins Gesicht hinein, ›wenn doch aber außer Ihnen kein vernünftiger Mensch dafür da ist. Vielleicht besuchen Sie einmal einen Kurs.‹ Dem Manne, der seinerzeit in Paris zugeschnitten hatte, blieb die Luft weg. Er hatte Feinheiten in den Fingerspitzen, von denen in einem Kurs für simple Mitläufer gar nicht die Rede sein konnte. (IV, 25f.)

Ohne eine explizite Datierung vorzunehmen, verortet sich der Text in der Weimarer Republik, wenn die modischen Vorstellungen des Schneiders von Damenkleidung einer »neuen Generation« (IV, 25) als veraltet gegenübergestellt wird.

[S]eine Damenkleidung wirkte, wie auf Schneppentaille orientiert, schief in der Magegegend [...]. Die neue Generation, die Tennis spielte, blickte in den Spiegel, als ob sie sich darin nicht mehr erkannte, und war jedesmal ganz niedergeschlagen bei dem neuen, dem guten Stück. (IV, 26)

Die ansonsten unbestimmte Erzählinstanz scheint sich als Teil der »neuen Generation« zu verstehen, denn es heißt, dass in der Damenkleidung des Schneiders »der weibliche Oberkörper *für unsere Augen* [...] unnatürlich überhöht« wirke (IV, 25; Kurziv J.F.). Die Erzählung referiert hier über die erzählte Mode auf die viel beschworene ›Neue Frau‹ der 1920er Jahre. In deren gegenüber der Mode der Jahrhundertwende schlichterer und funktionaler Bekleidung sollte sich eine (teils vermeintliche) Emanzipation und neue Freiheit ausdrücken, die mit Berufstätigkeit oder dem Frauenwahlrecht einhergegangen waren.¹⁵ Das Missfallen des Schneiders über die ›männlicheren‹ Kleidungswünsche der jungen Kundinnen scheint sich auch auf diese Entwicklungen zu beziehen, was von der Erzählinstanz ironisch pointiert wird:

[E]r rümpfte die Nase in ältlichem Ekel, die ewig zerschnittenen Stoffe waren ihm über. Und da wollten diese Kreaturen von heute obendrein vorne nichts dran haben, wie Knaben kamen sie einher und blickten scharf. (IV, 26)

Kleider in einem anderen Stil zu nähen, als ihm zusagt, empfindet der Schneider als eine »Verleugnung seiner Ideale« (IV, 26). Obwohl er der Ausbildung nach nur ein Zuschneider ist, also ein ausführender Handwerker, scheint sich der Protagonist eher als Künstler wahrzunehmen, der eigene ästhetische Ansprüche und Vor-

15 Zur ›Neuen Frau‹ bei Fleißer vgl. Kerstin Brandt: ›Engel oder Megäre‹. Figurationen einer ›Neuen Frau‹ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun. In: Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder. Berlin 2000, S. 16–34.; Zur ›Neuen Frau‹ als popkulturelles Phänomen der Zwanzigerjahre, vgl. etwa Katharina Sykora, Annette Dörgerloh, Doris Noell-Rumpeltes und Ada Raev (Hg.): Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der zwanziger Jahre. Marburg 1993.

stellungen hat. So beschreibt ihn die Erzählinstanz als einen Poeten: »Müde dichtete er weiter an dem immer gleichen, seinem einzigen Lied von der Frau, vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne, auf daß man sie sogleich erkenne und bebe« (IV, 26).

Während der Schneider als Dichter beschrieben hier eindeutig in der Sphäre der Sprache verortet wird, sind es gerade die sprachlichen Dimensionen der Mode an denen er scheitert. Eine vom Schneider missverstandene Zeitungsannonce in typischer Werbesprache löst seinen Aufbruch nach Berlin aus:

Dann kam ein Tag und eine Zeitung und sein Triumph. Was las der Schneider in dem groß aufgemachten Inserat jenes tonangebenden Berliner Bekleidungshauses?

Beachten Sie die neue Linie! Die Gaminformen haben sich überlebt. Die Mode wird wieder weiblich. Unsere Schöpfungen berücksichtigen nur die neueste Richtung.

Da stand es schwarz auf weiß, daß die Frauen auf einmal wieder so, nicht mehr anders waren. (IV, 26; Kursiv im Original)

In den Augen des Schneiders ist es eindeutig: Er hat letztlich Recht behalten – die einzig wahre ›weibliche‹ Mode triumphiert. Es liegt außerhalb seines Horizonts, dass die Mode niemals auf einem Höhepunkt ankommen und stehenbleiben wird, dass der Wechsel für sie konstitutiv ist und in ihrem »dialektischen Schauspiel [...] das jeweils Allerneueste [im] Medium des Gewesenen sich bildet«¹⁶ wie Benjamin schreibt. Ebenso wenig versteht er, dass in der Sprache der Mode Sätze wie »Die Mode wird wieder weiblich« (IV, 26; Kursiv im Original) zwar, in den Worten Barthes, »immer den Anschein eines Naturgesetzes«¹⁷ haben, eigentlich aber nur zufällige, von Werbetreibenden erdachte Regeln sind, um eine neue Kaufsaison einzuleiten.

Zuletzt ist wohl sein größter Fehler von der Mode auf »die Frauen« und wie sie sind oder nicht sind zu schließen, also Kleidung als Konstruktionsmittel für Geschlechtsidentität anzunehmen, ohne die ›Übersetzungslücken‹ zu beachten. Dieser Problematik widmet sich das folgende Unterkapitel dieses Beitrags. Zunächst sei nur gesagt, dass das Scheitern des Schneiders in der Großstadt schon dadurch vorausgedeutet wird, dass sein Aufbruch unter falschen Vorannahmen stattfindet.

Der Schneider nimmt also, angespornt durch die Annonce, früh am nächsten Morgen den ersten Zug nach Berlin, im Gepäck seine »Gnadenschere« (IV, 27). In diesem Neologismus treffen die Sphären des profanen Arbeitsalltags und des Göttlichen in komischer Weise aufeinander. Als »engelsgleicher Modeasket«¹⁸ streift der

16 Benjamin: Das Passagenwerk, S. 112.

17 Barthes: Die Sprache der Mode, S. 20.

18 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 206.

Schneider nach einer schlaflosen Nacht und ohne etwas zu sich genommen zu haben, durch die Stadt und berauscht sich an den Schaufenstern der Konfektionsgeschäfte.¹⁹

[E]r verwandte den Blick nicht von den Fenstern der Offenbarung. Dann wunderte er sich, daß die zahlreichen Passanten nicht an ihn anstießen; er fühlte sie um sich herum wie Wasser, dem er nicht auswich. Es war alles in Ordnung, sie wurden von Gottes Finger leise vor ihm beiseite geschoben. (IV, 27)

Der Schneider gleitet in Betrachtung der Schaufenster mehr und mehr in den Wahn ab. Die Erzählinstanz lässt durch die religiöse Metaphorik dabei stets durchscheinen, dass der Schneider wohl nur in seiner eigenen, fehlgeleiteten Wahrnehmung in göttlichen Sphären schwebt:

Geduckt blieb er stehen und äugte nach oben. Wahrhaftig, da kamen Stimmen von den Dachrändern. Die Mode wird weiblich, stachen sie nach ihm. Jetzt wartete er bloß noch auf die Posaune. Das war eine merkwürdige Stadt, die von Stimmen an sich und Engeln wimmelte. Vielleicht sollte er einmal was essen. (IV, 27)

Nachdem der Schneider eingehend die Kaufhausauslagen betrachtet hat, gipfelt die Erzählung darin, dass der Schneider in ein verhülltes Schaufenster einsteigt, um dort an einer Schaufensterpuppe seine ›Vision‹ von der ›idealen‹ Frau zu verwirklichen, indem er ihr ein wahrhaft weibliches Kleid schneidert.²⁰ Dieser Raumwechsel von außen nach innen ist mit einem gleichsam umgekehrten Wechsel in der Erzählhaltung von einer internen zu einer externen Fokalisierung verbunden. So ist die Erzählinstanz beim Einstieg in das Kaufhaus dem Schneider noch dicht auf den Fersen und hat Einblick in seine Gedanken wie sein Kofferchen:

[E]r schlich sich in das Warenhaus ein, in dem das Kauffieber kurz vor Geschäfts-schluß seinem nervösen Ende entgegenstieg. Fester faßte er nach dem Kofferchen, in dem er die hauchfeinen Stoffe und über allem blitzend [...] die Gnaden-schere wußte.

19 Der Schneider stellt hier eine eigentümliche Abwandlung des Topos vom Flaneur in der Großstadt dar. In *Ein Flaneur in Berlin* schreibt Franz Hessel (ebenfalls 1929): »Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.«; Franz Hessel: *Ein Flaneur in Berlin*. Berlin 1984, S. 145.

20 Dieser Teil wird im nächsten Abschnitt eingehend analysiert.

Im Anschluss wandelt sich der Ton der Erzählung dann jäh zum Ton einer distanzierten Nachrichtenmeldung:

In dieser Nacht wurde ein weinender Schneider der Polizei eingeliefert. Der Wärter [...] hatte in einem halb ausgeräumten Schaufenster einen Mann entdeckt, der eine Unmenge Stoff zerschnitt, einer Puppe anprobierte [...] und flehentlich bat, daß man ihn weiter arbeiten lasse, weil er der Lösung sehr nahe sei. Der Mann, der zunächst einen geistesgestörten Eindruck machte, erwies sich, nachdem er öfter gegessen hatte, als ganz vernünftig. (IV, 28f.)

Die überhöhende Darstellung im Großteil des Textes baut eine große Fallhöhe auf, von der der Schneider zum Ende des Textes jäh hinabstürzt. Durch die Veränderung in Ton und Nähe zum Protagonisten unterstreicht die Erzählinstanz dabei sein Scheitern, als wolle sie ihn – kurz zuvor noch »unser Schneider« (IV, 28) – überhaupt nicht mehr kennen. In der erzählerischen Distanzierung vom Schneider im Schaufenster wird dieser selbst zum Objekt der Betrachtung. Vor diesem Hintergrund sagt auch die vorangegangene Beschreibung des flanierenden und die Schaufenster betrachtenden Schneiders letztlich mehr über dessen Wünsche und Ängste als über die darin präsentierten Waren aus.

2. »Nur sie, die Puppe«. Weiblichkeit und Fetischismus

Mit der kurzen lakonischen Nachrichtenmeldung wird deutlich, dass der erzählerische Schwerpunkt gerade nicht auf dem Moment liegt, in dem der Schneider glaubt seine Vision umsetzen zu können, sondern in der ungleich längeren, knapp zwei Seiten umfassenden Beschreibung seines Flanierens vor den Kaufhausauslagen. Auch intradiegetisch verbringt der Schneider damit eine lange Zeit damit, denn

er [zog] seinen Weg von Konfektionsgeschäft zu Konfektionsgeschäft durch eine ganze Nacht. Dann wurde der Morgen grau und es tröpfelte Leute, der Tag wurde weiß und es regnete Leute [...]. (IV, 27)

Die erzählerische Betrachtung des Schneiders als Betrachter von Mode erweist sich als besonders aufschlussreich für die in der Erzählung verhandelten Objektbeziehungen und Geschlechterverhältnisse.

Mit dem Schaufenster greift Fleißer einen zentralen Topos der Warenhausliteratur um die Jahrhundertwende auf. Auch in der nur ein Jahr zuvor erschienenen Erzählung *Jape im Warenhaus* von Vicki Baum wirkt das Schaufenster als Ort der Of-

fenbarung. Zunächst erregt »eine bunte, seidene Krawatte«²¹ das Interesse des Protagonisten Jape, eines Jungen aus der Unterschicht, der vom »Wirbel von Dingen, Farben, Begriffen«²² wie gebannt vor den Schaufenstern eines großen Kaufhauses steht. Nach mehreren Tagen, an denen er sich nach Arbeitsende stundenlang am Anblick der Krawatte ergötzt, entdeckt er sie am Hals einer männlichen Schaufensterpuppe. Von neuem wird Jape überwältigt, diesmal von den unwirklich vollkommenen Puppen.

Auf unbeschreiblichen Möbeln aus Seide und mit goldenen Beinen saßen Frauengeschöpfe, die schöner aussahen als wirkliche Frauen, [...] und die dennoch nicht lebendig waren, was den unerfahrenen Jape unheimlich anmutete. Hinter diesen Frauen [...] standen Herren, feine Herren mit roten Wangen und seidenen Schnurrbärtchen. Auch die Herren lächelten verbindlich; der hübscheste von ihnen hielt einen Rosenstrauß in der Hand, und auf seinem Vorhemdchen erblickte Jape mit einem süßen und heftigen Erschrecken: die Krawatte.²³

Obwohl Jape oberflächlich weiterhin die Krawatte begehrt und auf sie spart, verschiebt sich in diesem Moment etwas. Als er mit seiner Freundin Magda allein ist, beginnt Jape, nachzuahmen, was er im Schaufenster gesehen hatte.

Jape beugte sich über [Magdas] Schulter und lächelte so, wie er es von dem hübschen wächsernen Herrn gesehen hatte. [...] Er hielt seine schwarzen Schusterhände zierlich vor sich, als trüge er einen Rosenstrauß. Er wurde der junge Mann aus dem Schaufenster [...].²⁴

Jape verzehrt sich also nicht mehr nur nach dem einzelnen Konsumgut, sondern nach der Identität als feiner Herr. Die männliche Schaufensterpuppe dient ihm als Vorbild, das er in tragikomischer Weise nachzuahmen versucht. Die weiblichen Schaufensterpuppen²⁵ hingegen bleiben Objekte seines begehrenden männlichen Blicks, die ihn zugleich ängstigen.

Fleißers Schneider ist zumindest seinem Selbstverständnis nach im Gegensatz zu Jape kein Konsument, der Kleidungsstücke für sich begehrt, sondern ein Pro-

21 Baum: Jape im Warenhaus, S. 86.

22 Ebd., S. 89.

23 Ebd., S. 89f.

24 Ebd., S. 90.

25 Der Topos Schneider- oder Schaufensterpuppe als weibliches Objekt männlicher Blickregime spielt um die Zeit von Fleißers Erzählung auch international eine Rolle, etwa in den Erzählungen des jüdisch-polnischen Autors Bruno Schulz *Die Zimtläden* (1933) oder in *Astarte* (1931) der Schwedin Karin Boye. Für diesen Hinweis danke ich Martina Wernli und Iris Schäfer; vgl. Bruno Schulz: *Die Zimtläden*. München 2008; Karin Boye: *Astarte*. Kopenhagen 2018.

duzent von Mode. Dennoch steht auch in seinem Fall die Männlichkeit mit seiner modischen Obsession in enger Verbindung.

Seine ›Vision‹ dreht sich nämlich nicht um ästhetische Vorstellungen im Allgemeinen, sondern richtet sich speziell auf Geschlechternormen, denn sein »immer gleiche[s], sein[] einzige[s] Lied« handelt von »der Frau, vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne« (IV, 26). Dabei geht es möglicherweise nicht nur um die Erkenntnis einer »substantiellen [...] Weiblichkeit«, ²⁶ wie Vedder schreibt, sondern um eine idealisierte Männlichkeit, die in Opposition zu »der Frau« (IV, 26) eindeutig zutage tritt.

In diesem Sinne könnte der Schneider, ebenso wie Baums Jape, als Fetischist ²⁷ bezeichnet werden. Hartmut Böhme definiert Fetischismus als »Terminus einer korrupten Objektbeziehung«. ²⁸ Fetischist:innen schreiben dem betreffenden Objekt Bedeutungen und Kräfte zu, die diesem nicht ursächlich zukommen. Der Fetisch, etwa im Fall Japes die Krawatte, wird, in Böhmes Worten, »als solches bedeutendes und kraftgeladenes Objekt [...] für den Fetischisten zu einem selbstständigen Agens, an das dieser fortan durch Verehrungs-, Furcht- oder Wunschnotive gebunden ist«. ²⁹

So ist es wohl kein Zufall, dass in beiden Erzählungen Schaufensterpuppen für die Protagonisten mit ebensolchen »Verehrungs-, Furcht- oder Wunschnativen« verbunden sind. In der Modellpuppe vereinigen sich Künstliches und Reales, sie bildet einen organischen Leib mit anorganischem Material nach. Eine solche Verquickung unterstellt Benjamin im *Passagenwerk* der Mode als elementares Merkmal, wenn er schreibt: »Jede [Mode] steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. [...] Der Fetischismus, der dem sex-appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.« ³⁰

Die Schaufensterpuppe wirkt auf die medial noch wenig erfahrenen Betrachter:innen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts trotz ihres keineswegs lebendigen Leibes erschreckend lebensecht, beinahe organisch, wie etwa Japes Reaktion im oben zitierten Abschnitt zeigt. Dennoch – oder gerade deshalb – hat die Modellpuppe auch für Jape den von Benjamin beschriebenen »sex-appeal des Anorganischen«. So findet er zwei Puppen, auf die er im Kaufhaus trifft, »bezaubernd« ³¹ und spricht

26 Vedder: Unmögliche Produktionsschleife, S. 207.

27 Zur Polyvalenz des Fetischbegriffs vgl. Johannes Endres: Vorwort. In: Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Hg. v. Johannes Endres. Frankfurt a.M. 2017, S. 9.

28 Hartmut Böhme: Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts. In: Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Hg. v. Johannes Endres. Frankfurt a.M. 2017, S. 437.

29 Ebd.

30 Benjamin: Das Passagenwerk, S. 130.

31 Baum: Jape im Warenhaus, S. 101.

sie an. Als sie stumm und leblos bleiben, »lacht[] er laut auf, faßt[] die Elegante an ihre kühle glatte Wachshaut und sagt[] ihr alles, was er an galanten Unflätigkeiten wußte.«³²

Auch der Schneider in Fleißers Erzählung schwankt gegenüber den Schau-fensterpuppen, die er in den Auslagen der Kaufhäuser Berlins sieht, zwischen Furcht und Begehren. Zunächst fühlt er sich überwältigt von einer »Reihe von schräg aufsteigenden Gestalten, kobaltblau an Haut« (IV, 28). Sie erscheinen dem Schneider nicht nur lebendig, sondern als »starre Kleidgottheiten« (ebd.), deren Botschaft an ihn, »ein Geisteruf« (ebd.) er aber nicht verstehen kann. Die Erzähl- instanz beschreibt die Puppen und ihre unheimliche Überzeugungskraft als Teil der »erbarmungslosen Maschinerie der modernen Kaufüberredung« (IV, 28).

Darüber hinaus gibt es aber eine Ebene, auf der der Schneider weniger mit den Warenangeboten der Puppen als vielmehr mit ihrem Verweis auf weibliche Körper- lichkeit, die in ihrer Abstraktion und Masse bedrohlich wird, ringt: »Einer allein konnte er sich erwehren, aber alle zusammen machten seine Zukunft aus, seine Be- drohung. Sie wollten genommen sein« (IV, 28). Wenn der Schneider den Eindruck hat, »[s]ie wollten genommen sein« (IV, 28), bezieht sich dieses Nehmen nicht mehr auf Konsumgüter, die die Puppen anpreisen, sondern auf sie selbst und erhält da- mit eine sexuelle Konnotation. Doch diese weibliche Körperlichkeit überfordert den Schneider, ihm scheint, dass er »sich Stücke von ihnen retten« (IV, 28) müsste. Da- mit nutzt er ein fetischistisches Prinzip als Abwehrmechanismus: Die Zerteilung.³³ In der Logik des Fetischs könnte der Schneider, wenn er ein Stück einer Puppe besä- ße, deren Übermacht bändigen und sich selbst aneignen. Denn »die Techniken der fetischistischen Transaktion, die der Genese des Fetischs zugrunde liegen«, schei- nen nach Böhme und Endres

in einem weiteren Sinne auf einem Vorgang der Übertragung zu beruhen, durch den ein Teil das Ganze repräsentieren, Ähnliches bewirken oder durch Berüh- rung/Kontakt eine quasi-stoffliche Substanz oder Information transferiert werden kann.³⁴

Auf die vom Protagonisten betriebene Fragmentierung verweisen auch sein erlern- tes Handwerk als Zuschneider sowie dessen Werkzeug, die Schere. Sein gewähltes Arbeitsmaterial, »die hauchfeinen Stoffe« (IV, 29), können ebenfalls als Ausdruck

32 Ebd.

33 Vgl. Endres: Fetischismus. Grundagentexte, S. 18: »Zu den Praktiken, die an der Konstitu- tion eines Fetischs beteiligt sind [...] zählen Verfahren der Verzauberung, der Projektion, des Quidproquo, der Fragmentierung und Separation, der Teil-Ganzes-Relationierung, der Bear- beitung, der Verehrung, des Erwerbs, der Sammlung oder auch der Weitergabe.«

34 Hartmut Böhme, Johannes Endres: Einleitung der Herausgeber. In: Der Code der Leidenschaft- ten. Fetischismus in den Künsten. Hg. v. dies. Paderborn 2010, S. 25.

einer »Technik[] der fetischistischen Transaktion«, wie sie Böhme und Endres beschreiben, angesehen werden: »Ähnliches bewirkt Ähnliches«.³⁵ Nicht nur sind die Stoffe anscheinend so zart wie ein Lufthauch, dass sie sich kaum von der Haut, die sie bedecken, abheben. Auch lautlich gehen die Wörter ›Hauch‹ und ›Haut‹ beinahe ineinander über. Das Arbeitsmaterial des Schneiders wirkt durch die Beschreibung als ›hauchfein‹ erotisch aufgeladen; der Stoff ist so dünn und hautähnlich, als berühre er nicht das Kleid, sondern den Körper seiner Kundinnen. Zugleich haben die Kreationen des Schneiders für den Schneider das Potential, die Weiblichkeit der Frauen, die sie tragen, in einer bestimmten Weise zu formen, die ihm wahrhaft weiblich erscheint. Die Erzählinstanz deutet dies an, wenn sie beschreibt wie die »neue Generation« (IV, 25), der sie sich zugehörig zu fühlen scheint, in seiner Damenkleidung nicht richtig atmen kann (vgl. ebd.). Der Schneider wird von ihr als Fetischproduzent entlarvt, indem sie die Kleider, die er herstellt, als »unheimlich selbstständige[] Häute« (IV, 25), bezeichnet.

Die Damenkleider, ebenso wie die Schaufensterpuppen, verweisen für den Schneider also auf seine Vorstellung von (idealisierter) Weiblichkeit. Johannes Endres definiert den Fetisch näherungsweise als ein »Konzept mit Ding-Aspekt«,³⁶ wobei die »Übertragungen« des Fetischs, also der ideelle Aspekt, relevanter ist als der materielle Ding-Aspekt. Im Anschluss daran lässt sich die Behauptung aufstellen, dass der Fetisch des Schneiders sich weniger auf die konkreten Verkörperungen von Weiblichkeit im Kleid oder in der Modellpuppe bezieht als vielmehr auf seine ›Vision‹.

Dies zeigt sich auch an der Weise, wie der Schneider sich dazu berufen fühlt, in das Kaufhaus einzudringen. Als er vor den zahlreichen Schaufensterpuppen und ihrer seltsam leblosen Körperlichkeit flieht, kommt der Schneider »an ein Schaufenster, das zu Dekorationszwecken verhängt war« (IV, 28). Vor dieser leeren Fläche ohne Kaufangebote oder tatsächlich vorhandene Frauenfiguren kann er sich nun seine »Erfüllung, sein[en] rocher de bronze« imaginieren: Eine einzelne Puppe. Sie ist keineswegs bedrohlich, denn sie ist nicht nur allein, sondern auch zart und schutzlos: Die Puppe gibt sich dem Betrachter mit »aufgeregter Kehle« und »freiliegender Brust« (IV, 28) hin. Doch auch hier ist der von der Erzählinstanz nachvollzogene Blick des Schneiders der einer fetischistischen Fragmentierung, denn die Puppe wird nur anhand ihrer einzelnen Körperteile beschrieben:

Ein Gesicht in einem edlen Metallton, einen etwas langen Hals mit aufgeregter Kehle, aufschwebende Arme und in den Schultern nach der freiliegenden Brust hin die wundersame Biegung von Schwanenflügeln. (IV, 28)

35 Böhme, Endres: Fetischismus in den Künsten, S. 25.

36 Ebd., S. 19.

Der Schneider kann mit der Modellpuppe seine, mit Böhme gesprochen, »Verehrungs- [...] oder Wunschmotive«³⁷ also nur verbinden, wenn er sie »mit dem inneren Auge« (IV, 28) sieht, ansonsten überwiegen die »Furcht[motive]«. ³⁸ Damit stellt sich die Frage, wie diese Furcht des Schneiders innerhalb des Erzählzusammenhangs eingeordnet werden kann.

3. »Vom weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne«. Damenmode und Männlichkeit

Es liegt nahe, dass in der Logik eines binär-patriarchal organisierten System der Geschlechtsidentität eine Furcht vor Weiblichkeit etwas mit Männlichkeit zu tun hat. Tatsächlich macht die Erzählung deutlich, dass der Schneider nach den patriarchal-zweigeschlechtlichen Vorstellungen ein ziemlich »unmännlicher« Mann ist. Schon im Titel wird er durch das Diminutiv als »Schneiderlein« herabgesetzt. Auch wenn er Ehemann und Familienvater ist, wird seine Männlichkeit in der Erzählung durchgehend als angreifbar gezeichnet. Neben der Verwendung von Verkleinerungsformen (das Schneiderlein mit dem »Köfferchen«, IV, 26) wird er als bleich, schwächling und ausgehungert (vgl. ebd., IV 27) beschrieben. Vom zeitgenössischen Männlichkeitsideal, dem Sportler mit seinem starken, leistungsfähigen Körper, das Fleißer in ihrem Werk häufig – teils huldigend, teils kritisch – aufgreift,³⁹ ist beim Schneider keine Spur zu finden. Wie Barbara Vinken erläutert, bringt zudem die Position als Damenmodemacher per se schon Zweifel an der Männlichkeit desselben auf: »[A]ls Herrscher über Entmachtetes [, die Damen der Gesellschaft,] wird er zur Parodie des Herrschers«. ⁴⁰ Im Fall des Schneiders zweifeln die Damen seine Fähigkeit als »Herrscher« über den Bereich der Kleidung sogar an. Die Männlichkeit des Schneiders wird also in der Erzählung durchgehend als angreifbar und bedroht gezeichnet.

Die »Vision« des Schneiders, die Idealvorstellung vom »weiblichen Körper im Gegensatz zum Manne« (IV, 26), kann in der Folge als Wunsch nach einer komplementären Geschlechtlichkeit zur männlichen gelesen werden. Über ein ideales Damenkleid, das die Trägerin als »wahrhaft weiblich« erscheinen lässt, will der Schneider letztlich sich selbst als »wahrhaft männlich« hervorheben. Der Versuch, zwei voneinander klar getrennte Geschlechtsidentitäten über Kleidung zu konstruieren, ist

37 Böhme: Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert, S. 437.

38 Ebd.

39 Vgl. Anne Fleig: Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In: *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. Hg. v. Birgit Nübel/Anne Fleig. Paderborn 2011, S. 181–197, S. 182f.

40 Vinken: Transvestie – Travestie, S. 59.

laut Vinken ein wesentliches Kennzeichen der bürgerlichen Mode im 19. Jahrhundert.⁴¹ Wenn die jungen Frauen in Fleißers Erzählung »wie Knaben« (IV, 26) daherkommen, stellt dies für den Schneider einen Affront gegen seine »Ideale« (ebd.) dar,⁴² sprich gegen eben jene »Anordnung« der Mode, die, in Vinkens Worten, »mit dem Prinzip der Opposition das Prinzip Identität sichert [und] im Kern fetischistisch [funktioniert]«.⁴³ In diesem Zusammenhang bietet sich ein kurzer Rekurs auf den Fetischbegriff in der Psychoanalyse an. Brigitte Kossek fasst Sigmund Freuds Fetischismuskonzept von 1927 wie folgt zusammen:

Im Kern bezeichnet der Fetisch die Weigerung des Knaben, zur Kenntnis zu nehmen, dass die Mutter keinen Penis besitzt. Diese Entdeckung fasst [er] als eine Bedrohung des eigenen Penisbesitzes, als Bedrohung des narzisstischen Selbstbildes auf. Der Fetischismus kreist um das Problem der Verleugnung der (sexuellen) Differenz und der Angst vor der Kastration. [Dem] Fetisch [wird] die Macht zugeschrieben [...] die sexuelle Differenz zu kaschieren und somit die Ursprungsfantasie intakt zu belassen.⁴⁴

Der inszenierte weibliche Körper dient laut Vinken in der bürgerlichen Mode dem Mann als Fetisch, als »magisches Objekt«, anhand dessen die sexuelle Differenz und die Kastrationsdrohung kontrollierbar werden.⁴⁵ Die Frau darf also nicht als »negatives Spiegelbild« des Mannes auftreten, das die sexuelle Differenz in einer bedrohlichen Weise betonen würde, sondern nur als »das faszinierende, betörende Objekt des Begehrens«, das die männliche Identität ergänzt und bekräftigt.⁴⁶ In Fleißers Schneider verkörpert sich das Schwanken dieses »Fetisch Weiblichkeit« zwischen Bedrohung und »Objekt des Begehrens« in den Schaufensterpuppen. Während die Menge an Puppen, wie bereits erläutert, den Schneider überwältigt und bedrohlich

41 Vinken: Transvestie – Travestie, S. 59; Zur Mode als postfeudales Phänomen vgl. auch Georg Simmel: Die Mode. In: Ders. Gesamtausgabe Band 14. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1996, S. 186–218.

42 Die Frage, ob ein oppositionell-hierarchisches System dadurch umgangen werden kann, dass die Benachteiligten versuchen sich die Zeichen der Überlegenen anzueignen, muss hier offen bleiben. Göttel meldet im Kontext der »Neuen Frau« der 1920er Jahre Zweifel an: »Auch der als androgyn geltende Typ des »Flappers« oder »Sport- und Modemädels«, in Herrenhemd und Krawatte »up to date« am Steuer eines Wagens sitzend, war nicht wirklich gleichberechtigt, sondern kaum weniger als die vamphafte »Verführerin« auf ein Funktionieren in der patriarchalischen Gesellschaft hin ausgerichtet«. Göttel: Bruchstücke, S. 49.

43 Vinken: Transvestie – Travestie, S. 67.

44 Brigitte Kossek: Begehren, Fantasie, Fetisch: Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan). In: Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Hg. v. Julia Reuter/Alexandra Karentzos. Wiesbaden 2012, S. 51–67, S. 62.

45 Vgl. ebd.

46 Vinken, Transvestie – Travestie, S. 67.

wird, wirkt die imaginierte einzelne Puppe als beruhigendes magisches »Konzept mit Ding-Aspekt«⁴⁷:

Dies war die Erfüllung, sein rocher de bronze, gegen den er anwogte mit seinem ganzen andächtigen Dasein. Jetzt fiel ihm der Kanarienvogel ein, der aufblinkte wie ein Stückchen Gold, er neigte sich, von innerem Sturm beschwert, als ob er angelangt sei an der Endstation seiner verwirrten Reise. Plötzlich war ihm klar, was ihm fehlte. (IV, 28)

Doch das, was ihm fehlt, kann er nicht erlangen, seine Vision nicht verwirklichen. Der Versuch, eine »ideale« Frau über ein wahrhaft weibliches Kleidungsstück zu konstruieren, um sich an ihrer vollkommenen Weiblichkeit zu berauschen und selbst als gegensätzlicher Mann hervorzutreten, misslingt und endet in einem profanen Durcheinander von Stoffetzen, wenn ihn der Wärter im Schaufenster entdeckt, wie er »eine Unmenge Stoff zerschneidet, einer Puppe anprobierte, herabriß, anders steckte, und flehentlich bat, daß man ihn weiterarbeiten lasse, weil er der Lösung sehr nahe sei.« (IV, 29)

Letztlich kann der Schneider als Fetischist nur zerteilen, so wie es sein erlerntes Handwerk des Zuschneiders und sein Arbeitswerkzeug, die Schere, andeuten. Das hier transparente Ideal der Konstruktion oder gar Kreation geht jedoch über das Vermögen des Schneiders hinaus. Auch erkennt er nicht, dass die Mode keine perfekte Repräsentation einer eindeutigen Geschlechtsidentität ist. Indem die Erzählung den Schneider mit milder Ironie in seinem Wahn und seinem Scheitern bloßstellt, deutet sie darauf hin, dass Mode immer auch Travestie ist und stellt so, um mit Vinken zu sprechen, »die qua Opposition gesicherte unzweideutige Identität des Geschlechtes als Resultat von Verkleidung aus«.⁴⁸

4. Das Scheitern der ›Vision‹ als emanzipatorischer Blick auf moderne Mode

Die Erzählung *Die Vision des Schneiderleins* ist nicht nur eine »Persiflage«⁴⁹ auf die moderne Werbeindustrie, der naive Provinzmenschen in die Falle gehen. Der Text bietet weiterhin einen differenzierten Blick auf Mode und Geschlechtsidentität, der patriarchale Männlichkeit mit Ironie und Witz bloßstellt.

Der Schneider wird von einer ironischen Erzählinstanz in seinem wahnhaften Bezug auf sich selbst, eine idealisierte Vorstellung von Weiblichkeit und die Macht

47 Endres: Fetischismus. Grundlagentexte, S. 9.

48 Ebd., S. 67; Hervorh. J.F.

49 Vedder, »Unmögliche Produktionsschleife«, S. 206.

der Mode über den Großteil der Erzählung stark überhöht, nur um am Ende zu scheitern. Die Erzählung stellt seinen fetischistischen Blick auf Weiblichkeit, der sich unter anderem in den Begegnungen mit verschiedenen Schaufensterpuppen äußert, kritisch aus. Zugleich kann seine Obsession mit der idealen Frau im weiblichen Kleid als Hindeutung darauf gelesen werden, dass die bürgerliche Mode selbst als eine fetischistische Anordnung ist, in der ein ›Fetisch Weiblichkeit‹ dazu dient, Männlichkeit zu konstruieren und zu affirmieren, wie Vinken analysiert. Damit stellt die *Vision des Schneiderleins* die bürgerliche Mode in ihren widersprüchlichen Geschlechtszuweisungen als Travestie mit fetischistischer Struktur bloß und ist damit selbst eine Travestie dieser Travestie.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Baum, Vicki: Die Weihnachtserzählungen. Köln 1993.
 Boye, Karin: Astarte. Kopenhagen 2018.
 Fleißer, Marieluise. »Die Vision des Schneiderleins«. In: Marieluise Fleißer. Gesamtelte Werke, 1. Aufl., Band IV. Frankfurt a.M. 1989, S. 25–29.
 Schulz, Bruno: Die Zimtläden. Übs. v. Doreen Daume. München 2008.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode. Übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a.M. 1985.
 Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Hg. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1989.
 Böhme, Hartmut/Endres, Johannes (Hg.): Der Code der Leidenschaften. Fetischismus in den Künsten. Paderborn 2010.
 Endres, Johannes (Hg.): Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Frankfurt a.M. 2017.
 Fleig, Anne: Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In: Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie. Hg. v. Birgit Nübel/Anne Fleig. Paderborn 2011, S. 181–197.
 Gerigk, Anja: Komik mit prosasprachlichen Mitteln – 20. Jahrhundert. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart 2017, S. 273–284.
 Göttel, Sabine: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert 1997.

- Hoffmeister, Donna: Growing up Female in the Weimar Republic: Young Women in Seven Stories by Marieluise Fleißer. In: The German Quarterly 56/3 (1983), S. 396–407.
- Kosseck, Brigitte: Begehren, Fantasie, Fetisch: Postkoloniale Theorie und die Psychoanalyse (Sigmund Freud und Jacques Lacan). In: Schlüsselwerke der Postcolonial Studies. Hg. v. Julia Reuter/Alexandra Karentzos, Wiesbaden 2012, S. 51–67.
- Schug, Alexander: »Deutsche Kultur« und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung von 1918 bis 1945. Unveröff. Inaugural-Dissertation, Berlin 2007.
- Simmel, Georg: Ders. Gesamtausgabe Band 14. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M. 1996.
- Sykora, Katharina/Dorgerloh, Annette/Noell-Rumpeltes, Doris/Raev, Ada (Hg.): Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der zwanziger Jahre. Marburg 1993.
- Vedder, Ulrike: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marieluise Fleißers Erzählung Avantgarde. In: Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Hg. v. Maria E. Müller/Ulrike Vedder, Berlin 2000, S. 195–217.
- Vinken, Barbara: Transvestie – Travestie: Mode und Geschlecht. In: Inszenierung und Geltungsdrang. Hg. v. Farideh Akashe-Böhme/Jörg Huber/Martin Heller, Zürich 1998, S. 57–75.