

—

Institutionen

Lutz Koepnick

Phantom Threads

Die Kunst des Schneiderns in Gottfried Kellers

Kleider machen Leute

1

Gottfried Kellers *Kleider machen Leute* (1874) wird gern als Dokument einer bürgerlichen Moderne gelesen, in deren Kontext instrumentelle Vernunft, individuelles Gewinnstreben, das Aufkommen massenindustrieller Unterhaltung und zunehmende Prozesse sozialer Fragmentierung nicht nur die Ausübung bürgerlicher Werte aushöhlen, sondern die Prinzipien des so genannten poetischen Realismus an oder gar über ihre Grenzen treiben. Im Mittelpunkt derartiger Lektüren steht weniger die Figur des eher unfreiwilligen Hochstaplers Wenzel Strapinski als die Art und Weise, mit der die Bürger Goldachs Schein als Sein zu sehen bereit sind, Spektakel und Selbstinszenierung als zentrale Mittel sozialer Anerkennung verstehen und die Prosa Kellers bewusst auf Klischees serieller Unterhaltungsliteratur zurückgreift, um die Verblendung des Einzelnen im Zeitalter fortschreitender Vermarktung und Theatralisierung des öffentlichen Raumes zum Ausdruck zu bringen. Dass Leute, die Kleider machen, allein von Kleidern als Leute bestimmt werden, gilt derartigen Lesarten als Signatur einer Moderne, die bürgerliche Autonomiekonzepte systematisch verschlingen wird, gerade weil sie den Alltag ästhetisch überformt und kategorische Unterschiede zwischen Oberfläche und Tiefe, Innerem und Äußerem, Schein und Sein nicht länger mehr zulässt – einer Moderne also, an deren vorläufigen Ende nichts anderes als die Selfiesucht digitaler *natives* und die kunstlose Kunst des kapitalistischen Realismus unserer eigenen Zeit stehen. Strapinskis Goldach und Seldwyla suspendieren so genau das, was Keller selbst in einem Brief an Hermann Hettner am 26. Juni 1854 als „Dialektik der Kulturbewegung“ bezeichnete (GB I, 400), nämlich die gleichsam organische Verzahnung von Traditionalität und Neuem. Denn wo Kleider Leute machen und Performanz Identität bestimmt, geht all das verloren, was überhaupt erst zwischen Altem und Neuem, Tradition und Zeitgenössischem unterscheiden und somit dialektische Spannungsverhältnisse des Geschichtsverlaufes ins Auge fassen lässt.

2

Es mag kaum überraschen, dass Strapinskis Schneiderei und Bekleidung kaum weitere Beachtung gefunden haben, um die Modernität der Erzählung weiter auszuleuchten. Viel erfahren wir ja gerade nicht über den dunkelgrauen, mit Samt ausgeschlagenen Radmantel, sein ärmelloses, einem Cape ähnlichem Kleidungsstück also, dessen eher „edles und romantisches Aussehen“ (V, 11) seinen Stand zu verhüllen scheint und die soziale Charade der Novelle auslöst. Was Strapinski selbst zu nähen im Stande ist, bleibt ebenso im Text ausgepaart als detaillierte Beschreibungen der Bekleidung anderer, wobei anzunehmen ist, dass diese aufgrund des eher nicht-urbanen Umfeldes als traditionell zu denken ist. Die Figur des Schneiders mag demgemäß zwar als Index unheilvoller Prozesse historischer Modernisierung im neunzehnten Jahrhundert gelesen werden, mit der Geschichte sartorialer Kodierungen und dem historischen Ineinander von Moderne und Mode hat dies aber ganz und gar nichts zu tun. Die zeitgleichen Boulevards, Flaneurs und Modeschauenster von Paris und London liegen Lichtjahre von den biedermeierlichen Planeten Seldwylas und Goldachs entfernt.

Trotzdem, so die These dieses Essays, ist es wert, genauer über die Kunst des Schneiderns und des Schneiders in *Kleider machen Leute* nachzudenken, um der eigentümlichen Modernität des Dargestellten, einer Modernität ohne Mode, besser gerecht zu werden. Zwei sehr unterschiedliche Texte sollen einleitend als Wegweiser dieser Auseinandersetzung dienen. Ein 1842 von Heinrich Diete veröffentlichtes Handbuch der Mannschneiderei konstatierte fundamentale Verschiebungen im Schneidergewerbe in deutschsprachigen Ländern seit circa 1800: „Damals galt überhaupt der große Grundsatz: ‚Leib schicke dich in das Kleid!‘ während man jetzt umgekehrt verlangt: ‚das Kleid solle, neben dem allgemeinen Gepräge der laufenden Mode, doch jedem einzelnen Körper, für den es eigens gefertigt worden, so genau anpassen, daß es die Unvollkommenheiten dieses Körpers möglichst verberge und ihn möglichst vortheilhaft und schön darstelle“ (Diete 1842, x). Um der Logik moderner Individualisierung einerseits, einer neuen Dialektik von Kleid und Körper, Zurschaustellung und Verhüllung andererseits angemessen zu begegnen, könne kein zeitgenössischer Schneider mehr ohne genaues Wissen um die Anatomie des menschlichen Körpers auskommen: ernste Wissenschaft, ein systematisches Studium des Knochenbaus, der Muskulatur und der Kinästhetik des Körpers seien unabdingbar, um angesichts der neuen Zeit weiterhin als Schneider gut zu arbeiten. Das Kleid des neunzehnten Jahrhunderts ist sowohl Bild als Schirm, verbindet und trennt. Es produziert und projiziert Figurationen der Sichtbarkeit, verdeckt zugleich jedoch auch Unerwünschtes und kreiert so eine neuartige Welt des optisch Unbewussten. Statt einfach Kleider für Leute zu machen, liege die Zukunft der Schneiderei – so Dietes Handbuch – in nichts Geringerem, als

Wissenschaft und Kunst, Bild und Schirm als dynamische Einheiten zu begreifen. Schneiderei im Zeitalter der industriellen Moderne wird so zu Kunstwissenschaft, zu Bildschirmkunst.

Unser zweiter Wegweiser, sechsfünfzig Jahre nach *Die vollständige Lehre der Mannschneiderei* verfasst, stammt aus einem kleinen und wie üblich bissigen Text von Adolf Loos, betitelt *Die Herrenmode*. Obwohl die Kulturmetropole Wien den Modeentwicklungen in England oder Frankreich nicht länger mehr hinterhereilen müsse, erkennt Loos bedeutsame Spannungen in den Kleiderordnungen seiner Gegenwart. Einerseits, so Loos, kann das als modern gelten, was sartoriale Differenzen der Vergangenheit aus dem Weg räumt und jedem das demokratische Recht eingesteht, sich wie ein König zu kleiden. Andererseits zeichnet sich moderne Herrenkleidung gerade dadurch aus, dass sie es versteht, sich gleichsam unsichtbar zu machen, ein mögliches Hervorstechen unter Gleichen zu vermeiden, gemäß des von Loos selbst entwickelten Lehrsatzes: „Ein Kleidungsstück ist modern, wenn man in demselben im Kulturzentrum bei einer bestimmten Gelegenheit in der besten Gesellschaft möglichst wenig auffällt“ (Loos 2012, 13). Schneidermeistern der Moderne bleibt so nichts anderes, als sich laufend inkompatiblen Demokratiebegriffen zu stellen und diese in ihren Designs miteinander zu verweben. Jeder darf, wie er möchte und doch zeigt sich Mode gerade dort, wo sie nicht herauszustechen sucht, dem demokratischen Pluralismus der Moderne also das Gleichmaß egalitärer Repräsentation entgegengesetzt.

Kellers *Kleider machen Leute* entsteht ziemlich genau zwischen Dietes und Loos' Text. Obwohl Zürich weder im neunzehnten Jahrhundert noch danach je wirklich als Energiezentrum der Kleidermode gelten kann, bieten beide Texte dennoch beachtenswerte Perspektiven, um die Modernität von Kellers Text und Strapinskis Schneiderkunst ins Licht zu rücken. Auf den ersten Blick mag Strapinski dabei freilich weder der Logik von Dietes wissenschaftlich fundierter Maßschneiderei noch von Loos' demokratischer Ambivalenz der Mode geprägt zu sein. Einerseits repräsentiert sein distinguiertes Radmantel ein allein dem Körper übergestülptes Kleid, bleibt also abstraktes Bild, das nicht vermittels modernen Wissens individuelle Körperformen einverleibt oder gar als zweite, gleichsam bessere Haut zu verstehen ist. Andererseits vertritt Goldach noch ein Denken, in dem – im Unterschied zu Loos – nur Könige Königskleider tragen, individuelles Auffallen inmitten bürgerlicher Gleichheit also als zentraler Mechanismus dient, um bestaunt und als Triebwerk sozialer Transformation anerkannt zu werden. Im Ganzen ließe sich von daher jegliche weitere Diskussion über die Schneiderei als Signatur der Moderne in *Kleider machen Leute* abhaken und der Text problemlos in die lange Tradition romantischer und märchenhafter Erzählungen und Romane einreihen, in denen Schneider immer wieder einzig als Archetypen listiger Sub-

ektivität, als ahistorische Chiffren allzu menschlicher Selbstverstellung und Hochstapelei vorkommen.

Wäre da nicht – und hier beginnt unser Pfad in das Gewebe des Textes – der eigentümliche Fingerhut Strapinskis, der mehr über den historischen Ort seiner Schneiderkunst aussagt als all das, was wir im Text über seine oder die von anderen getragenen Kleider erfahren. Der Schneider, so lesen wir schon im zweiten Satz der Erzählung,

trug in seiner Tasche nichts, als einen Fingerhut, welchen er, in Ermangelung irgend einer Münze, unablässig zwischen den Fingern drehte, wenn er der Kälte wegen die Hände in die Hosen steckte, und die Finger schmerzten ihm ordentlich von diesem Drehen und Reiben, denn er hatte wegen des Fallimentes irgend eines Seldwyler Schneidermeisters seinen Arbeitslohn mit der Arbeit zugleich verlieren und auswandern müssen. (V, 11)

Die Verwendung von Fingerhüten reicht zurück in die Jungsteinzeit, ihre Verbreitung in deutschsprachigen Ländern verdankt sich zunächst dem römischen Reich, dann seit dem fünfzehnten Jahrhundert massenweiser Herstellung in den Zentren des Fingerhutgießens in Köln und Nürnberg. Dem arbeitslosen Strapinski gilt sein Fingerhut zu Beginn des Textes sowohl als Ersatzwährung als auch Ventil aufgestauter psychischer Energien. Was Keller als Drehen und Reiben beschreibt, ist Symptom einer gleichsam manischen Ab- und Umleitung affektueLLer Spannungen, die Strapinskis ökonomischer Entwurzelung, seiner neuen Rolle als Wirtschaftsflüchtling und prekärer Migrant, folgen. Das Metall des Fingerhuts, mit all seinen Grübchen, die ein Abrutschen der Nähnadel während des Schneiderns verhindern sollen, wird hier zu einem Umspannwerk, das die Ruhe- und Ortlosigkeit, die negativen Emotionen des Schneiders, in Wärmeeinheiten transformiert, zugleich aber auch fühlbaren Schmerz erzeugt. Geld mag er keines haben. Aussichten auf neue Lohnarbeit auch nicht. Aber so wie andere zylindrische Objekte im neunzehnten Jahrhundert – seien es Dampfwalzen, Phonographen, Panoramas, oder Rotationsdruckmaschinen – Teil eines kinematischen Diskurses sind, der maschinelle Bewegungen als Index beschleunigter Modernität und einer neuen Definition des Humanen begreift (Müller-Sievers 2012), dient auch der Zylinder des Fingerhuts als Medium, als technische Schnittstelle, als Prothese, mit der sich das erzielen und erkaufen lässt, was trotz aller Schmerzen inmitten der Kälte sozialer Realitäten Menschwerdung und Humanisierung allein ermöglicht und sichert: durch Rotations- und Reibungsbewegungen gleichsam technisch erzeugte Wärme.

Im Verlauf des Textes begegnen wir Strapinskis Fingerhut noch zwei weitere Male. Als Strapinski sein Hazardspiel mit den feinen Herren Goldachs im Gasthof Zur Waage beginnt, erinnert ihn der Fingerhut in der Tasche daran, dass seine Teilhabe am Spiel des Geldes anderer bedarf. Melcher Böhni, dessen

Misstrauen von den zerstochnen Fingern des angeblichen Grafen geweckt worden ist, der Tatsache also, dass der vormalige Gebrauch mechanischer Zylinder die wahre Identität des Schneiders nicht ganz zu verbergen fähig war, schiebt Strapinski ein paar Taler zu, scheinbar um den erröteten Schneider ins Spiel zu bringen, in Wahrheit aber, um dessen Bild langsam aber sicher seines falschen Scheins zu überführen. Später hingegen wird Strapinski der Fingerhut, obwohl Medium, das im McLuhanschen Sinne die Grenzen des menschlichen Körpers hinaus in die Welt verschiebt, zum Index gefühlter Realität. Von den unerwarteten Ereignissen in Goldach und dem Gewinn im Hazardspiel in einen scheinbaren Traumzustand versetzt, setzt er auf die Metallprothese in seiner Tasche, um sich von der Realität seiner Erlebnisse zu überzeugen:

Wenn sein Fingerhut dort noch in seiner Einsamkeit weilte, so träumte er. Aber nein, der Fingerhut wohnte traulich zwischen dem gewonnenen Spielgelde und scheuerte sich freundschaftlich an den Thalern; so ergab sich auch sein Gebieter wiederum in das Ding und stieg von seinen Zimmern herunter auf die Straße, um sich die Stadt zu besehen, in welcher es ihm so wohl erging. (V, 30)

Das Reiben und Scheuern, das am Anfang der Geschichte noch als gleichsam mimetische Transaktion zwischen Hand und Objekt dargestellt wurde, erfährt hier eine eigentümliche Autonomisierung und Abstraktion; es strukturiert Beziehungen zwischen Dingen selber. Was Strapinskis Realität real macht, ist ironischerweise nichts anderes als gerade die Tatsache, dass die Welt der Dinge wie im Märchen als animiert erscheint und die Hand des Schneiders zum bloßen Zeugen der Resonanz metallener Objekte untereinander werden lässt. Ein Karl Marx würde derartige Verschiebungen ohne Zweifel als Allegorie des vertrackten Fetischcharakters der Ware verstanden wissen, als Ergebnis metaphysischer Spitzfindigkeiten und theologischer Mucken, in deren Kontext gesellschaftliche Sachverhalte dem Einzelnen als scheinbar selbstbestimmte Eigenschaften der Dinge begegnen. Objektorientierte Ontologen des einundzwanzigsten Jahrhunderts hingegen mögen die Szene als Aufforderung verstehen, die Realität physischer Objekte nicht länger mehr als passiv, dumm, und intentionslos, sondern in all ihrer von humanistischen Allmachtsphantasien befreiten Eigenbewegung und Vibration zu verstehen. Ob Produkt von Fetischismus und Phantasmagorie oder einer Praxis des Denkens, das nicht länger mehr zentral um die Figur des Menschen kreist, ist die Freundschaft des Fingerhuts mit dem gewonnenen Gelde mehr als bemerkenswert. Sie deutet eine eigentümliche Medialisierung des Subjektbegriffs an, eine Remedialisierung des Körpers und seiner Grenzen, deren spezifisch moderne Fäden ich im Folgenden nicht im Text selber, sondern in zwei Szenen der Verfilmung von Helmut Käutner aus dem Jahre 1940 weiterverfolgen möchte.

3

Die erste Szene, Teil der Eingangssequenz, zeigt uns die von Heinz Rühmann gespielte Figur des Schneiders lange vor seiner Entlassung an der Arbeit. Ein Dreikönigszug im Schnee nimmt die Funktion des späteren Maskenspiels – ritualisierte Theatralik, die das Maskenspiel des Alltags entlarvt – direkt voraus. Der erste Blick auf Strapinski fällt durch den Fensterrahmen der altertümlichen Schneiderwerkstatt, bevor die Kamera in einem Gegenschuss uns genau das sehen lässt, was der Schneider durch die Rahmung des Fensters von seinem gesicherten Posten aus zu beobachten im Stande ist, das technische Auge der Kamera und die multiple Rahmung des Geschehens hier also unmittelbar subjektiviert, körperlich verortet, humanisiert. Ein weiterer Schnitt zeigt uns den Schneider im Profil, sein Blick durch das Fenster gerichtet, scheinbar leicht abgelenkt von dem Festzug, seine Näharbeit in der linken Hand, mit dem rechten Mittelfinger und dem ihn beschützenden Fingerhut sein Kinn berührend. Keine ungewöhnliche Geste, vielleicht. Und doch, im Kontext einer Szene, die sehr stark den Prozess des Filmemachens, der Kadrierung, der technischen Produktion von Bildern betont, eine Geste, die nachdenklich macht. So wie der Schneider den Rahmen des Fensters braucht, um das Maskenspiel ins Bild zu rücken, und so wie dem Kinozuschauer die Leinwand als Schnittstelle zu den im Film dargestellten Emotionen dient, so wird der Fingerhut als Medium somatischer Selbsterfahrung eingeführt, als Interface, Hand und Kopf miteinander zu verbinden und den Standort des Körpers in Raum und Zeit zu lokalisieren. Einem kinematischen Bildschirm gleich, dient das Metall des Fingerhuts nicht nur als Technologie, die Grenzen des Körpers und seiner Sinnlichkeit auszuweiten, sondern den menschlichen Körper selber als elementares Medium zu definieren. Leute machen Medien, aber Medien machen auch Leute.

Die zweite Szene zeigt Strapinski in seinem Zimmer im Gasthof Zur Waage. Gerade hat er einen etwas prekären Moment überstanden, in dem er in Anwesenheit Nettchens einen Knopf seines Mantels mit Nadel, Zwirn und Fingerhut wieder annähte, dann jedoch von Böhni testend gefragt wurde, warum ein Graf einen Fingerhut, schon gar einen derart abgenutzten, mit sich herumtrage. Jetzt jedoch finden wir ihn vor dem Spiegel seines Zimmers, posierend mit seinem einem Grafen angemessenen Outfit. Die Kamera schwenkt zu seinem Spiegelbild. Strapinski findet seinen Fingerhut in der Hosentasche, streift ihn über, reibt sich wie in der Eingangsszene das Kinn. Anstatt jedoch wie im Buch an die Last des Realitätsprinzips erinnert zu werden, löst das Metall des Hutes nun eine spielerische und leicht verträumte Mimikry aristokratischer Gesten aus, allerdings erst nachdem der Hut einmal wieder abgestreift, vom Schneider mit lockerer Gebärde zur Seite geworfen und so vom Rahmen des Spiegels und des Gesamtbildes entfernt worden ist. Das befreite Gestenspiel des Schneiders dauert ein paar Sekunden. Dann

schwenkt die Kamera zurück auf den vor dem Spiegel stehenden Strapinski, der – Fingerhutfinger am Kinn – gebannt aber regungslos auf sein bewegtes Spiegelbild schaut. Von dem stimuliert, was im Rückblick derart als Bilderwelt der Imagination markiert wird, streift er nun wiederum den Fingerhut ab, verstaut ihn jedoch eher vorsorglich in seiner Hosentasche und spielt dann kurz genau die Gesten adliger Eleganz nach, die ihm seine Phantasie im Spiegel gerade vorgeführt hat.

Die Geschichte der Mode und ihrer Modernität ist undenkbar ohne das Objekt des Spiegels, obwohl ihn sein schlechter Ruf als Medium narzisstischer Selbstreflexion immer wieder durch unterschiedlichste Kulturkreise verfolgt. Der Spiegel, laut Anne Hollander,

is the personal link between the human subject and its representation. Moreover, the mirror gazer may always legitimately hold on to his faith in the mirror's power to reflect objective truth while at the same time he takes advantage of it as a tool for creating satisfactory artistic fictions. The mirror gazer participates (not always consciously) in the imaginative act of making art out of facts: the aim is to mold the reflection into an acceptable picture, instantaneously and repeatedly, with no other means than the eye themselves. (1993, 391)

Hollanders Beobachtung trifft durchaus auf das zu, was uns Käutners Kamera durch ihren Doppelschwenk vor Augen führt. Strapinski begegnet dem Spiegel als Instrument aktiver Bildproduktion, als Mittel, mit dessen Hilfe sich Faktisches auf seine Kunstfähigkeit hin testen und in ästhetischen Schein verwandeln lässt. Mehr jedoch steht bei Käutner auf dem Spiel, agiert der Spiegel hier doch gerade als das, was Zuschauer für gewöhnlich von der Kinoleinwand selbst erwarten, nämlich als Projektionsmaschine animierter Bilder zu dienen, die physisch unbewegte Subjekte nicht nur in imaginierte Welten versetzt, sondern durch die affektive Wirkung alternativer und immersiver Welten dazu anleitet, das Gesehene nachzuahmen, nachzuspielen, in Faktisches zu übersetzen. Nicht anders als großes Kino laden Spiegelbilder dazu ein, Fiktion als Realität zu begegnen. Der indexikalischen Basis photographischer Bilder ähnlich, scheint auch ein Spiegel in gewissem Sinne nicht lügen zu können, selbst und vielleicht gerade dann, wenn Film und Spiegel Wunschbilder ersten Ranges zum Vorschein bringen.

Käutners Doppelschwenk belegt die Wahlverwandtschaft zwischen Kino und Spiegel, modernem Filmzuschauer und einem performativen Begriff moderner Subjektivität, Medien und Mode. Strapinskis Kleidung mag in keinsten Weise dem gerecht werden, was Adolf Loos oder Modemacher in London, Paris oder Mailand als modisch und modern bezeichnen würden. Aber ganz im Sinne von Heinrich Dietes Handbuch der Mannschneiderei präsentiert uns Käutner den falschen Grafen Strapinski als modernes Subjekt, dem Kleidung wortwörtlich als Bildschirmkunst, als transformative Medienkunst, dient und gerade dadurch genau das in Frage stellt, was überhaupt erst als Subjekt zu gelten hätte.

Und inmitten all dessen fungiert der Fingerhut des Schneiders als mechanischer Auslöser piktoraler Animation, als Teil einer Apparatur, die vergessen und ausgeblendet werden muss, um die Fähigkeit technischer Medien, Bilder zum Leben zu erwecken und die Realität mit Phantomen zu bevölkern, zu aktivieren. Moderne Medien machen Leute zu Gespenstern, sie verwandeln die Welt in eine, in der es an allen Ecken und Enden spukt.

4

Es liegt nahe, das Geisterhafte als Index insgeheimer Modernität in Kellers *Kleider machen Leute* mit Blick auf den spektakulären Höhepunkt der Erzählung weiterzuverfolgen, der eigentümlichen Intervention der Einwohner Seldwylas also, mit Hilfe eines verschrobenen Maskenspiels das Maskenspiel des Schneiders zu entlarven und Strapinskis Kino medialisierter Subjektivität mit Hilfe eines die Grenzen zwischen Kunst und Realität einebnenden Kinos karnevalesker Exzesse zu zerschlagen. Hier möchte ich abschließend hingegen allein auf die Konstellation von Nähkunst, Spuk und Mode in Paul Thomas Andersons *Phantom Threads* von 2017 eingehen, einem Film, dessen Protagonist nicht unterschiedlicher von Kellers Strapinski sein könnte, dessen Kommentar über die Paradoxien bürgerlicher Existenz in einer von Medien, Mode und Gespenstern, von Gespenstern der Mode und Medien markierten Moderne jedoch weitere Einsichten über Kellers so scheinbar unmodernen Schneider Strapinski versprechen. Andersons Film erzählt die Geschichte eines Londoner Modemachers, Reynolds Woodcock, dem zwanghafte Reglementierung aller Aspekte seines Lebens, absolute Tadellosigkeit und nahtlose Selbststilisierung als Schlüssel zu professionellem Erfolg gilt. Seine Beziehung zu der am anderen Ende der sozialen Leiter stehenden Kellnerin Alma, deren Turbulenzen im Zentrum der Filmerzählung stehen, hingegen löst entscheidende Nähte seiner Existenz und deckt auf, wie sehr sein zum Kunstwerk gestaltetes zutiefst bürgerliches Leben immer schon an seidenen Fäden gehangen hat.

Selten sehen wir Woodcock in seinem Upper-Class-Kund:innen gewidmeten Geschäft selber beim Nähen. Ganz anders als das, was Loos einst als modern bezeichnete, entwirft Woodcock Unikate für die Elite, nimmt Maß, inszeniert Anproben als Staatsbesuche, befühlt und begutachtet die Arbeit seiner zahlreichen Angestellten. Nur einmal hingegen beobachten wir ihn wirklich mit Nadel, Faden und Fingerhut am Werk, nämlich als er einem Hexenmeister gleich eine verhüllte Botschaft – „Never Cursed“ – in den Saum eines Hochzeitskleides einnäht, um seine Trägerin, die belgische Kronprinzessin, von Fluch und Tragik zu bewahren. Ein Fingerhut wird uns nur ein weiteres Mal im Film begegnen: als Alma einen

mit Pilzen vergifteten Tee brüht, um Woodcooks Zwanghaftigkeit zu brechen, seine toxische Maskulinität und Theatralik zu bannen, ihn in ein Phantom, einen Zombie zu verwandeln und ihn gerade derart an sich zu binden. Was jedoch hat all dies mit unserem der Mode und Moderne scheinbar so abgewandten Schneider aus Seldwyla zu tun?

Gottfried Keller gilt als bürgerlicher Außenseiter, dessen Werk immer wieder die eskalierenden Paradoxien bürgerlicher Existenz inmitten des bürgerlichen Kapitalismus zur Anschauung bringt. Seine Prosa, die in unterschiedlichsten Formen die Spannungen zwischen romantischer Schwärmerei und bürgerlicher Nüchternheit, zwischen träumerischer Phantasie und poetischem Weltwollen registrierte, wurde zunehmend von der Ahnung verfolgt, dass sowohl die prosaische Existenz saturierter Bürger als auch eine von ökonomischen Imperativen und kommerziellen Spektakeln geprägte Moderne genau jenes Potenzial verlieren würde, das die Dinge der Welt für Dichter fruchtbar macht:

Die Vorstellung von der Ökonomie als einem Medium heilsamer Disziplinierung und Erziehung war Keller durchaus sympathisch, doch er täuschte sich nicht darüber hinweg, dass dieses Konzept auf unsicherem Boden stand, weil die wirtschaftliche Dynamik der Moderne mit der Allmacht des Geldes, der Undurchschaubarkeit der Märkte und der fortschreitenden Entfremdung der Arbeit das Ideal der autonomen, schöpferischen Persönlichkeit längst unterminiert hatte (Kittstein 2019, 224).

Andersons zwanghafter Modemacher Woodcock steht am Ende des historischen Prozesses, dessen Vorahnung Strapinskis Umgang mit Fingerhut und Spiegel bei Keller ausdrückt: einer Moderne, deren Logik des Neuen und des Geldes, und deren massive Verbreitung technischer Medien und Bildschirme, Körperprothesen und affektiver Interfaces das, was einst als autonomes Individuum gegolten haben mag, in ein Phantom seiner selbst, ein Gespenst verwandelt. Walter Benjamin bezeichnete die Mode einst bekanntlich als Revers der Melancholie, um auf die Verzahnung von Moderne und Tod, von Fortschrittseuphorie und Vergessen hinzuweisen. Die Gestalt des Woodcock wird nicht nur durch die Verwandtschaft von Mode und Morbidität gekennzeichnet, sie bringt zugleich zur Anschauung, dass sich die modernen Nahtstellen bürgerlicher Existenz nicht länger mehr wie bei Keller noch künstlich – durch Kunst und Selbststilisierung – stabilisieren lassen. Bei Anderson platzen mit anderen Worten genau jene Nähte, mit deren Hilfe Strapinski seine Rolle als Gespenst einer aufkommenden Moderne sowohl medial zu inszenieren als auch zu verhüllen sucht. Kleider mögen Leute machen. Viel entscheidender jedoch ist, dass die Kunst des Schneiderns schon bei Keller als Teil einer modernen Welt erscheint, die stillschweigend Fluch und Tod anheimgefallen ist und von daher zunehmend von Phantomgestalten, von insgeheim untoten Subjekten, belebt wird.

Literatur

- Diete, Heinrich. *Die vollständige Lehre der Mannschneiderei*. Weimar: V. F. Voigt, 1842.
- Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kittstein, Ulrich. *Gottfried Keller. Ein bürgerlicher Außenseiter*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2019.
- Kleider machen Leute*. Reg. Helmut Käutner. Terra-Filmkunst, 1940.
- Loos, Adolf. *Ornament und Verbrechen*. Hg. Peter Stüiber. Wien: Metroverlag, 2012.
- Müller-Sievers, Helmut. *The Cylinder. Kinematics of the Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Phantom Thread*. Reg. Paul Thomas Anderson. Focus Features, 2017.