

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Vor-Hüte. Kopfbedeckungen als Artefakte der Avantgarde

Magnus Wieland

*kann der kopf nicht weiter bearbeitet
werden, dann immer noch die mütze.*

Ernst Jandl

Für das Verfertigen eines dadaistischen Gedichts gab Tristan Tzara 1918 folgende Gebrauchsanweisung: „Mettez tous les mots dans un chapeau, tirez au sort, voilà le poème Dada“ (Werft alle Wörter in einen Hut, zieht nach Willkür heraus, da habt ihr das dadaistische Gedicht!).¹ Diese Anleitung legte die Grundlage für aleatorische Zufallslyrik, die Sigrid Fahrer generalisierend „Hutgedichte“ nennt und vom klassischen Werkbegriff absetzt: „Das organische Kunstwerk wird abgelöst von einer spielerisch-zufälligen Permutierung“.² Bei der Konzentration auf die Aleatorik ist dabei das Artefakt, aus dem die Worte gezogen werden, aus dem Blick geraten: Es handelt sich um einen Hut, nicht um eine Kiste, eine Schachtel, eine Schüssel oder eine Tasche – was alles ebenso zweckdienlich wäre –, sondern um einen Hut. Das weckt zwei Assoziationen: Zum einen erinnert es an Straßenkünstler, die ostentativ ihren Hut umgekehrt vor sich hinlegen, um später daraus das erhaltene Kleingeld zu nehmen, zum anderen an Zauberkünstler, die aus ihren Hüten bevorzugt Kaninchen oder Tauben hervorziehen. Der Hut als Artefakt verweist demnach auf die Kleinkunst, das Variété und das Cabaret, aus dessen Milieu der Dadaismus als europaweite avantgardistische Bewegung in den 1910er- und 1920er Jahren hervorgegangen ist.

¹ Diese Aussage ist verschiedentlich kolportiert, hier zit. n. Hermann Kesten: Dichter im Café, München / Zürich: Droemer Knaur 1965, S. 55.

² Sigrid Fahrer: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 149.

Es gibt daneben noch eine andere Erklärung, weshalb die Zufallsgedichte ausgerechnet aus einem Hut gezogen werden. Als Kopfbedeckung steht der Hut synekdochisch für das menschliche Denkgorgan, das er in diesem Experiment quasi substituiert.³ Anstatt dass sich der Dichter selbst die Verse ausdenkt, verlagert und delegiert er diesen Prozess an ein Artefakt. Er muss seinen Kopf nicht mehr anstrengen, denn die Arbeit des Dichtens übernimmt sozusagen sein Hut. Der Hut markiert in diesem Experiment somit nicht nur eine Absage an die literarische Tradition und ihre Auffassung des schöpferischen Subjekts, in seiner Funktion als stellvertretendes Denkgorgan erteilt er auch eine Absage an die Rationalität schlechthin und ferner noch an die bürgerliche Kultur, welche solche rationalen Werte vertritt, zumal sich das bürgerliche Selbstverständnis nicht zuletzt über seine Kopfbedeckung konstituierte.⁴

Anschaulich geht dieser avantgardistische Angriff auf das gut ‚behütete‘ Bürgertum aus den Eingangszeilen des berühmten Gedichts *Weltende* (1911) von Jakob van Hoddis hervor, das als paradigmatisch für den Expressionismus gilt und weitere Avantgarden maßgeblich beeinflusst hat. So war van Hoddis beispielsweise auch in der dadaistischen Zeitschrift *Cabaret Voltaire* vertreten. Das Gedicht setzt mit einer direkten Absage an die Bourgeoisie ein, indem es ihren Standesmann seines Statussymbols entledigt: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“.⁵ Seither sind die avantgardistischen Hüte kopflos geworden und gewannen an relativer Autonomie. Was hier lyrisch vor Augen geführt wird, ist in mehrfacher Hinsicht eine Entmachtung und Degradierung des Subjekts zugunsten des Objekts. Zum einen in symbolischer Hinsicht, weil das (unfreiwillige) Entblößen des Hauptes eine Form der Demütigung darstellt, die psychoanalytisch sogar als Entmannung interpretiert werden könnte, wenn Sigmund Freud bemerkt, dass ein „Hut“, der qua Windstoß „weggeflogen“ ist, im Traum auf einen „Kastrationskomplex“ hindeute.⁶ Mehr noch könnte im wegfliegenden Hut eine Guillotiniierung des Bürgers in effigie gesehen werden, zumal Freud ebenfalls einräumt, „daß die Symbolbedeutung des Hutes

³ Vgl. den Eintrag ‚Hut‘ im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin / New York: de Gruyter 1987, Band 4, Sp. 514: „Wie der Schuh den Fuß, so kann der H. auch den Kopf und die Person des Trägers selbst vertreten.“

⁴ Vgl. Michaela Feurstein-Prasser / Barbara Straudinger (Hg.): *Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes*, Wien: Brandstätter 2016, S. 106. Zunächst war der – ehemals als Revolutionshut in die französische Nationalversammlung eingeführte – Zylinder das Erkennungsmerkmal des Bürgers, bis er dann Anfang des 20. Jahrhunderts durch den Bowler, auch Melone genannt, abgelöst wurde und der Zylinder nunmehr dem etablierten, reaktionären Bürgertum, insbesondere dem Typus des Kapitalisten vorbehalten war.

⁵ Jakob van Hoddis: *Weltende*, in: ders.: *Weltende. Gesammelte Dichtungen*, hg. von Paul Pörtner, Zürich: Verlag der Arche 1928, S. 28.

⁶ Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 12, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 27–157, S. 42.

sich aus der des Kopfes ableitet, insofern der Hut als ein fortgesetzter, aber abnehmbarer Kopf betrachtet werden kann.“⁷

Ähnlich interpretiert auch John Carl Flügel in seiner 1930 erschienenen *Psychology of Clothes* das Bild des wegfliegenden Hutes. Seiner Darstellung zufolge mutiert ein im Wind davonfliegender Hut von einer vormals „agreeable extention of the self“ zu einem „troublesome foreign body“.⁸ Was als Teil bzw. Ausdruck der eigenen Identität wahrgenommen wird, verwandelt sich in das genaue Gegenteil: ein Objekt oder vielmehr Quasi-Objekt / Quasi-Subjekt, das eine unkontrollierbare Eigendynamik entwickelt und sich von seiner eigentlichen passiven Funktion befreit. An van Hoddiss' Gedichtzeile kristallisieren sich am Beispiel des Hutes somit eine Reihe von Merkmalen heraus, die typisch für die avantgardistische Objektästhetik sind: der antibürgerliche Reflex, die Auflösung der Ich-Identität zugunsten symbolischer Verschiebungen, Traumlogiken und Verfremdungseffekte, die nicht zuletzt durch die Transformation und Manipulation von Alltagsgegenständen eingeleitet werden. Am Artefakt werden zentrale Grundüberzeugungen der bürgerlichen Kultur neu verhandelt und umgewertet.

Der Hut eignet sich für solche Manöver wohl besonders gut, weil er per se schon ein changierendes und entsprechend modifizierbares Objekt ist, sowohl in pragmatischer als auch in symbolischer Hinsicht. Was Roland Barthes den „vestmentären Code“ der Kleidersprache nannte, gilt auch für die Hutmode, die als individuelle Kommunikations- und Ausdrucksform wie als soziales Distinktionsmittel dient, um Gleichheit und Gruppenzugehörigkeit zu markieren.⁹ Je nach Kontext kann somit ein Hut sowohl identifikatorische als auch subversive Effekte erzeugen: Die Spannbreite reicht vom Symbol der Freiheit (phrygische Mütze) bis zu jenem der Unterdrückung und Ausgrenzung (Eselskappe), vom Rang- und Würdezeichen (Feldherren- und Bischofshüte) bis hin zum baren Gegenteil als Mittel der Dissimulation und Täuschung (Tarnkappe, Narrenkappe).¹⁰ Hinzu kommt, dass der Hut „von allen Kleidungs-

⁷ Sigmund Freud: Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom, in: ders.: Gesammelte Werke, Band 10, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 394–395, S. 395.

⁸ John Carl Flügel: *The Psychology of Clothes*, London: Woolf 1930, S. 105.

⁹ Vgl. Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 sowie daran anschließend Christa Altdorfer: *Wohlbehütet. Hüte im Wandel der Zeit*, in: dies. et al. (Hg.): *Wohlbehütet! Hüte im Wandel der Zeit. 18.–21. Jahrhundert*, Bern: Bibliothek am Guisanplatz 2016, S. 7–23, S. 15: „Ausserdem beeindruckt der Hut nicht nur in seiner Funktion als Teil der Garderobe und Statussymbol, sondern dient auch als Mittel der gesellschaftlichen Kommunikation. [...] Die Sprache der Hüte hat demnach mit den Regeln der gesellschaftlichen Hierarchie korrespondiert. Sichtbar wird dies unter Männern und Frauen, zwischen den Ständen wie auch unter den sozialen Schichten.“

¹⁰ Vgl. den Eintrag von Julia Bertschik: *Hut / Kopfbedeckung*, in: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 194–195.

stücken am leichtesten zu wechseln und beweglich“ ist,¹¹ das heißt, er besitzt eine Volatilität, die in der Avantgarde performativ ausgespielt wird. Noch weitergehend könnte man sagen, der Hut selbst sei als exponiertes Schaustück die Avantgarde (auf Deutsch wörtlich: die Vor-Hut) unter den Kleidungsstücken, sitzt er doch „auf der höchsten und sichtbarsten Stelle des Körpers, ist daher Gefahren von außen am meisten ausgesetzt, aber andererseits auch besonders geeignet, solche abzuwehren“.¹²

Hüte sind also Avantgarde; doch dürfen Hüte, so muss man weiter fragen, überhaupt als Artefakte gelten? Mit diesem Einwand ist zu rechnen, denn es handelt sich in erster Linie um einen Alltags- und Gebrauchsgegenstand. Doch spätestens mit Marcel Duchamp, der ordinäre Objekte museumsreif machte, indem er sie als Readymades in den Ausstellungskontext integrierte, ist die Unterscheidung zwischen Ding und Artefakt für die Avantgarden hinfällig geworden. Das gilt nicht zuletzt auch für Hüte, wo sie von ihrer eigentlichen Funktion als Kopfbedeckung und mithin vom (denkenden) Kopf selbst befreit werden. Mit Le Corbusier gesprochen, handelt es sich dann um „objets à réaction poétique“¹³ (Objekte mit poetischer Wirkung), worunter er eben Alltagsgegenstände verstand, *objets trouvés*, denen er das Potential zu Artefakten abzugewinnen wusste. In einem programmatischen Text, auf dessen Titelbild ein an Duchamps Readymade *Fountain* erinnerndes Bidet abgebildet ist, imaginiert Le Corbusier ein ‚wahres Museum‘ mit solchen *objets à réaction poétique*. Der Text ist 1925 in der von ihm mitbegründeten Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* erschienen und nahe mit dem aufkommenden Surrealismus verbunden. Denn auch Le Corbusier fordert in seinem ‚wahren Museum‘ die Erhebung der Alltagsobjekte zum Kunstgegenstand, wobei bereits an zweiter Stelle seiner Aufzählung solcher Alltagsdinge signifikativ „un chapeau melon“ genannt wird.¹⁴

Umgekehrt ist zu konstatieren, dass gerade Hüte im Modedesign seit den frühen Avantgarden stets beliebte Kunst-Objekte waren, an denen alle erdenklichen Extravaganzen erprobt werden konnten. Das beginnt mit den modekünstlerischen Arbeiten von Meret Oppenheim, setzt sich bis zu Lady Gagas Outfits fort und ist mittlerweile auf jedem Laufsteg zu beobachten: Die insbesondere weibliche Hutmode war schon immer Avantgarde, insofern sie nicht einfach Funktionskleidung, sondern tragbares Kunstwerk war. So entwarf Meret Oppenheim etwa dezidiert ‚absurde‘ Hüte wie den *Chapeau pour trois personnes* (Skizze ca. 1936–1942) – ein Hut, der von drei Frauen gleichzeitig getragen werden sollte. Ein anderes Beispiel wäre der *Chapeau de plage* (1960), ein Hutmodell für den Strand aus feinem Tuch, das sich vom Wind gebläht zu

¹¹ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 4, Sp. 516.

¹² Ebd., Sp. 514.

¹³ Le Corbusier: *L'Atelier de la Recherche patiente* [Textes et planches], Paris: Vincent, Fréal & Cie 1960, S. 209.

¹⁴ Die Schrift *Autres Icones Les Musées* wurde aufgenommen in das Buch von Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui* [1925], Paris: Les Editions Arthaud 1980, S. 15–24, S. 17.

einer riesigen Wolke aufbauscht.¹⁵ Weitere Entwürfe sehen Schirmmützen aus Schildpatt und Fischernetzen oder in Gestalt von Stufen oder Bahnschienen vor.¹⁶ Der Hut wird zur Projektionsfläche für alle möglichen Uminterpretationen der Kopfbedeckung, die so von einem einfachen Utensil zu einem veritablen Artefakt avanciert.

Nicht nur auf dem Laufsteg, auch im Museum hat sich der Hut als Ausstellungsgegenstand etabliert. Insbesondere im Werk des Objektkünstlers und Münchner Akademieprofessors Stephan Huber ist der Hut prominent vertreten, wohl nicht von ungefähr, da Huber im Allgäu als Kind eines Hutfabrikanten aufgewachsen ist. Zum ersten Mal taucht der Hut, wobei es sich um einen überdimensional großen Hut handelt, in der frühen Installation *Melancholische Skulptur* von 1984 im Lenbachhaus auf. Dort lag er reisefertig auf mehreren Koffern.¹⁷ 1995 übernimmt Huber den Riesenhut für seine Installation *Ichkuppel*, indem er ihn an Fäden aufhängt, sodass er scheinbar frei im Raum schwebt. Wer sich unter den Hut stellte, hörte eine weibliche Stimme, die abwechselnd Lob und Tadel, Fürsorge und Ablehnung, Liebesbezeugungen und wüste Verwünschungen aussprach.¹⁸ Die „Ichkuppel“ war später auch Teil des Ausstellungsprojekts „8,5 Zi.-Whg. f. Künstler, 49 J.“ und sollte den Besucher in die Perspektive eines Kindes versetzen, das den ambivalenten, oft double-bind-artigen Erziehungsmethoden und Erwartungen der Erwachsenenwelt ausgesetzt ist. Unter dem Hut schrumpfte man zum Zwerg, während dieser ein drohendes Mahnmal sozialer Konventionen darstellt.

Diese Installation eines autoritären Hutes erlaubt mindestens zwei Assoziationen. Die eine ist historischer Natur und führt zur bekannten, nicht zuletzt von Friedrich Schiller auf die Bühne gebrachten Legende um Wilhelm Tell und den Gesslerhut. Der kolportierten Geschichte zufolge habe der habsburgische Landvogt Gessler auf dem Marktplatz zu Uri einen Hut auf der Stange errichten lassen, den jedermann beim Vorbeigehen zu grüßen hatte. Gessler darf somit als Erfinder des Hut-Readymades gelten, obschon er die Hut-Stange freilich nicht aus ästhetischen Gründen errichten ließ, sondern als Machtsymbol. Diese Anekdote ist keineswegs verbürgt und beruht wahrscheinlich nicht auf historischen Tatsachen; gleichwohl war der

¹⁵ Die Skizzen sind abgebildet in Christine Meyer-Thoss: Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design, Bern: Gachnang & Springer 1996, S. 49. Einen „Hut für mehrere Personen“ hat im März 1950 auch René Magritte skizziert, siehe René Magritte: Sämtliche Schriften, hg. von André Blavier, München: Hanser 1981, S. 249, dort auch mit Abb.

¹⁶ Ebd., S. 71.

¹⁷ Brigitte Werneburg: Du bist die Größte, du bist ein Clown. Kunst in Berlin jetzt: Sergej Dott, Lisa Floistand, Stephan Huber, in: taz am Wochenende vom 05.04.1997, S. 32.

¹⁸ Vgl. den Text auf: <http://www.stephanhuberkunst.de/werkefotoseite/huttext.html> (19.05.2022). Eine ähnliche Idee berichtet Maurice Nadeau in seiner Geschichte des Surrealismus, übers. von Karl Heinz Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1965, S. 26: „Unter einem riesigen, zuckerhutförmigen Hut hervor deklamierte eine Stimme Gedichte von Arp.“

Brauch, Hüte als „Zeichen der Herrschaft“ sichtbar aufzurichten, damals offenbar verbreitet, wenn es galt, territoriale Ansprüche zu sichern: „er wird aufgepflanzt, wo es sich um die Ausübung eines mehr oder weniger bestrittenen Rechtes handelt.“¹⁹ Gesslers Hut stand somit stellvertretend für den Herrscher, den fremden Vogt aus Habsburg, der sich Uri untertan machte und vor dem das Volk entsprechend seine Ehrerbietung bezeugen musste – und zwar, wie es bei Schiller heißt: „Man soll ihn mit gebogenem Knie und mit / Entblößtem Haupt verehren“.²⁰ Also indem man seinerseits den Hut abnimmt. Eine Geste, die der Freiheitskämpfer Tell naturgemäß verweigert, denn nur wer selbst den Hut aufbehält, lässt sich nicht unterkriegen, zumal der Hut in der Hand das diametrale Gegenteil zum Hut auf der Stange repräsentiert, nämlich Demut, Unfreiheit und Untertänigkeit, wie andernorts bei Schiller selbst ein Kellermeister weiß: „Des Menschen Zierrat ist der Hut, denn wer / Den Hut nicht sitzen lassen darf vor Kaisern / Und Königen, der ist kein Mann der Freiheit.“²¹ Die devote Haltung mit Hut in der Hand gilt nicht nur im Sozialen und Politischen, sondern auch in der Kunstbetrachtung, wie André Gide einer an Marcel Duchamp angelegten Figur in den Mund legt: „Idiotisch ist die Bewunderung, die man solchen Leinwänden entgegenbringt, die dumpfe Subalternität, die von den sogenannten Meisterwerken nur mit dem Hut in der Hand zu sprechen wagt.“²² Mit dieser Art der Kunstverehrung wollten die Avantgarden radikal aufräumen, indem sie eben Alltagsgegenstände, u. a. den Hut, selbst zum Kunstgegenstand oder gar Kunstwerk erklärten.

Die andere Assoziation, die Hubers *Ichkuppel* auslöst und kunsthistorisch bereits registriert ist, bezieht sich auf den nicht zuletzt von den Surrealisten gefeierten Kinderbuchklassiker *Alice im Wunderland*.²³ Bei Huber wird die Unterdrückung durch den Hut zusätzlich durch seine überdimensionale Größe verstärkt, die den Betrachter quasi schrumpfen lässt, wie das in Lewis Carrolls Erzählung auch Alice widerfährt. Die Protagonistin flieht dort die Normen der Erwachsenenwelt, denen sie ständig ausgesetzt ist, schrumpft zuerst, wird dann riesig und trifft schließlich an einer seltsamen Teegesellschaft auf einen Hutmacher, der als ‚verrückter Hutmacher‘ (*mad hatter*) in die Rezeptionsgeschichte eingegangen ist, obwohl dieses Epitheton im Buch selbst nicht vorkommt, die ‚Verrücktheit‘ jedoch aus dem Kontext hervorgeht: Aus

¹⁹ Anton Gisler: Die Tellfrage. Versuch ihrer Geschichte und Lösung, Bern: K. J. Wyss 1895, S. 92.

²⁰ Friedrich Schiller: Wilhelm Tell, Schauspiel (I/3), in: Sämtliche Werke, Band 2, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 335–440, S. 351.

²¹ Friedrich Schiller: Die Piccolomini (IV/5), in: Sämtliche Werke, Band 1, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann. München: Winkler 1968, S. 669–750, S. 732.

²² André Gide: Die Falschmünzer. Roman, übers. von Ferdinand Hardekopf, Stuttgart: Deutscher Bücherbund o. J. [1964], S. 344.

²³ Annabelle Görgen: Die Metamorphosen der Dinge, in: Gaßner, Hubertus / Görgen, Annabelle / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 158–159, S. 159.

Sicht von Alice (und der Leserschaft) spricht der Hutmacher wirres Zeug und in Rätseln, deren Bedeutung nicht einmal er selbst anzugeben vermag: „Die Erklärung des Hutmachers schien ihr gar keinen Sinn zu haben, und doch waren es deutlich gesprochene Worte.“²⁴ Zugleich verhält sich der Hutmacher besserwisserisch und belehrend und verkörpert somit eine ins Gegenteil bzw. Unsinnige verkehrte bürgerliche Moral. Das erste Wort, das er an Alice richtet, ist nichts anderes als eine elterliche Ermahnung: „Du mußt zum Friseur“.²⁵ Der Hutmacher spielt sich zwar als Autorität auf, ohne allerdings an einen allgemein verständlichen *common sense* zu appellieren. Diese Divergenz zwischen autoritärem Anspruch und Unsinnsmoral spiegelt sich auch in seinem Hut: Als Statussymbol trägt er zwar einen imposanten Hut, genauer einen Zylinder, dieser ist ihm aber – wie die Originalzeichnungen von John Tenniel wunderbar illustrieren (vgl. Abb. 1) – viel zu groß, sodass er mehr Hut als Mann zu sein scheint. Dem Hut wächst somit ein Übergewicht zu, während er seinen Träger der Lächerlichkeit preisgibt. Obschon ein Zylinder – und damit in der symbolischen Rangordnung der Hüte ein bürgerlich-viktorianisches Kleidungsstück – erweist sich der Hut des Hutmachers vielmehr als eine Art Narrenkappe und somit als das bare Gegenteil einer würdevollen Kopfbedeckung.



Abb. 1: ‚Mad Hatter‘, gezeichnet von John Tenniel, in: Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel Verlag 1998, S. 116.

Solche übertriebenen, verrückten bis skurrilen Kopfbedeckungen waren in den frühen Avantgarden en vogue. Am bekanntesten ist wohl Hugo Balls Auftritt im Zürcher Lokal Cabaret

²⁴ Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel 1998, S. 73; dazu Alfred Liede: *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2. Aufl., Berlin / New York: de Gruyter 1992, S. 187.

²⁵ Carroll: *Alice*, S. 70.

Voltaire, eingekleidet in ein Pappkarton-Kostüm und einen ebenfalls aus Karton gebastelten „zylinderartigen [...] Schamanenhut“ (vgl. Abb. 2).²⁶ In einem ähnlichen Kostüm und wiederum mit auffälligem Papphut ließ sich 1925 Sophie Taeuber ablichten (vgl. Abb. 3), die in den Anfängen im Cabaret Voltaire mit dabei war und womöglich Balls Kostüm mitkreiert hat. Im selben Jahr von Balls Auftritt, 1916, ließ sich der Schweizer Proto-Surrealist Gilbert Clavel neben dem Futuristen Fortunato Depero mit einem Trichter auf dem Kopf ablichten (vgl. Abb. 4). Und die Dada-Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven benutzte den Deckel eines alten Kohleimers als Hut.²⁷ Die Stoßrichtung all dieser Interventionen liegt auf der Hand: Es geht darum, den Hut als konventionelles Kopfstück zu subvertieren, indem er durch dilettantische Basteleien oder Alltagsgegenstände ersetzt wird, die entweder einen exotischen Anstrich (Schamanenhut) oder provokatives Potential erlangen. Bei Clavel wird der subversive Akt besonders deutlich, da er mit dem Trichter auf den Kopf zugleich einen militärischen Gruß (mit der Hand am Hut) ausführt: Der Trichter steht stellvertretend für den Helm und suggeriert somit, dass Soldaten keine selbstdenkenden Subjekte sind, weil ihnen die Befehle gleichsam eingetrichtert werden. Auch hier substituiert und entwertet der groteske Hut das Denkorgan, dem er gleichsam aufsitzt.

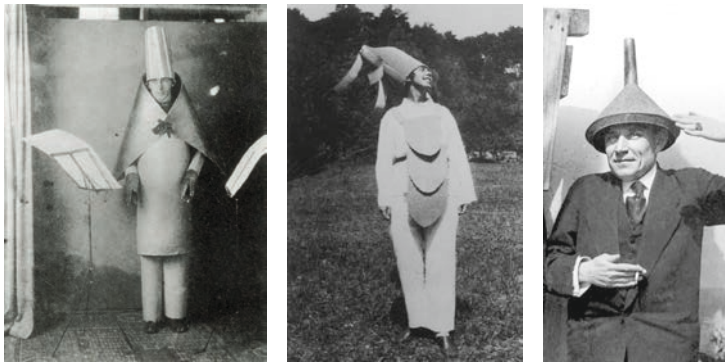


Abb. 2: Hugo Ball im ‚kubistischen Kostüm‘, in: Bolliger, Hans / Magnaguagno, Guido / Meyer, Raimund (Hg.): *Dada in Zürich*, Zürich: Arche Verlag 1985, S. 281, Nr. 147; Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp (Ascona 1925), Quelle: <https://stiftungarp.de/sophie-taeuber-arp-biografie/#> (29.05.2022); Abb. 4: Gilbert Clavel, in: Harald Szeemann (Hg.): *Visionäre Schweiz*, Aarau et al.: Verlag Sauerländer 1992, S. 241 [Ausschnitt] (Sammlung Museo d’Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Roverto).

²⁶ Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, hg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992, S. 105.

²⁷ Vgl. Desmond Morris: *Das Leben der Surrealisten*, Zürich: Unionsverlag 2020, S. 130.

Diese Depotenzenierung des Kopfes durch den Hut demonstriert Richard Huelsenbeck in dem 1919 in der Zeitschrift *Schall und Rauch* veröffentlichten Gespräch über den Hut. Der kurze Dialog zwischen zwei sich zufällig auf der Straße begegnenden Personen setzt ein mit der Bemerkung: „He! Sie, alter Junge, behalten Sie den Hut auf dem Kopf!“²⁸ Das dürfte als Reaktion auf das damals noch verbreitete Zeremoniell des Hutlüftens verstanden werden, mit welchem sich Passanten gegenseitig grüßten.²⁹ Vom Sprecher wird diese herkömmliche Konvention des *alten* Jungen hingegen tatsächlich als *veraltet* betrachtet, weshalb er ihn bittet, den Hut auf dem Kopf zu lassen, was diesen zunächst aber bloß verwirrt, sodass die Aufforderung nochmals mit Emphase auf dem Altmodischen wiederholt werden muss: „Ich meinte, da der Hut da, den alten Bibi, den Sie da auf dem Kopf haben, die Dunstkiepe, wissen Sie, die können Sie ruhig auf dem Kopf behalten!“ Worauf der andere fragt: „Auf welchem Kopf?“ Seine Verwirrung macht sich also in einer akuten Kopfflosigkeit bemerkbar, weshalb sein Gegenüber zu einer Erklärung ansetzt, die lapidar nicht sein könnte: „Ein Hut ist dazu da, daß man ihn auf den Kopf setzt, nicht wahr?“ Worauf der andere erneut erwidert: „Auf welchen Kopf?“³⁰ Huelsenbecks Nonsense-Dialog stellt, indem er rhetorisch das bürgerliche Ritual des Hutlüftens unterläuft, nicht nur eine veraltete Konvention in Frage, sondern zugleich auch die Existenz des Kopfes überhaupt – und erklärt damit den Hutträger als unverständige Person indirekt zum Idioten. Wo immer Hüte in den avantgardistischen Künsten auftreten, treten sie in Konkurrenz zu ihrem Träger oder signalisieren dessen Kopfflosigkeit. Vor-Hüte sind meistens kopf- und damit auch herrenlose Hüte.



Abb. 5: Hans Richter: Vormittagsspuk (Kurzfilm 1928), Standbild, Quelle: <https://www.wikiart.org/de/hans-richter/vormittagsspuk-1927> (29.05.2022).

²⁸ Richard Huelsenbeck: Gespräch über den Hut, in: Bergius, Hanne (Hg.): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen: Anabas-Verlag 1993, S. 113.

²⁹ Altdorfer: Wohlbehütet, S. 15: „Was heute das Händeschütteln ist, ist früher das Hutziehen gewesen. Diese Geste gehört zur Zeichensprache der damaligen Zeit und ist eine wichtige Komponente im öffentlichen Leben.“

³⁰ Huelsenbeck: Gespräch, S. 113.

Dies ist just die Pointe in Hans Richters knapp zehnminütigem Animationsfilm von 1928, dem Jakob van Hoddis' programmatische Verszeile – „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“ – als Blaupause gedient haben mag, da genau dieses Motiv im Zentrum steht: Aus einer Wiese erheben sich vier Herrenhüte in die Luft und fliegen im Formationsflug davon (vgl. Abb. 5). Dies bildet den Auftakt für eine Reihe von ‚gespenstischen‘ Ereignissen. Wenig später sieht man, wie eine Pistole geladen und auf eine Zielscheibe geschossen wird, hinter der ein Mann erscheint, dessen Kopf sich vom Rest des Körpers löst und ebenfalls davonfliegt. Unterdessen ziehen die Hüte weiterhin ihre Kreise in der Luft und landen zwischenzeitlich auf einem Rasen. Nachdem eine Reihe von Leuten hinter einem Laternenpfahl verschwindet, erheben sich die Hüte erneut. Es folgen weitere Szenen, zwischen denen immer wieder gezeigt wird, wie bürgerlich gekleidete Herren versuchen, die Hüte einzufangen, die ihnen aber stets entweichen. Die letzte Sequenz zeigt erneut das Anfangsbild (bloß in anderer Kameraeinstellung), wie die Hüte aus der Wiese aufsteigen und über Vorgärten gleiten, bis sie schließlich den Herren auf den Köpfen landen, die sich gerade auf einer Terrasse zum Tee oder Kaffee begeben – eine Gesellschaft von vier verrückten Hutmachern oder zumindest Hutträgern.

Neben dem offiziellen Titel *Nachmittagsspuk* kursiert der Film offenbar auch unter der Bezeichnung „Die fliegenden Hüte“.³¹ In dem Film tritt u. a. der Komponist Darius Milhaud mit seiner Frau auf. Wie Milhaud, der sich auf Picabias Gemälde *L'Oeil Cacodylate* (1921) mit dem Spruch „Je m'appelle DADA depuis 1892“ verewigte, so zählte auch Richter seit dem Beginn der Bewegung zum näheren Umfeld der Dadaisten und etablierte sich mit *Rhythmus 21* als Pionier des abstrakten Films. Im Kurzfilm *Vormittagsspuk*, für den Paul Hindemith die Musik komponierte, arbeitete er avanciert mit Schnitt- und Montagetechniken, Rückläufen, Stop-and-Motion-Verfahren, um vor den Augen des Publikums eine im doppelten Sinne animierte Dingwelt erstehen zu lassen: animiert einerseits im filmtechnischen Sinn als künstlich bewegt, andererseits, bezogen auf das Thema des Spuks, im Wortsinn als beseelt. In surrealistischer Manier zeigt die Kamera „unbelebte Objekte beim Aufstand gegen den konventionellen Gebrauch“.³² Eine „Rebellion der Objekte“, wie sich Hans Richter selbst einmal ausdrückte, die sich dadurch befreien, indem sie ‚unnützlich‘ werden.³³

³¹ Friederike Becker: Singspielhalle des Humors. Zu den „Dramatischen Meisterwerken“ Paul Hindemiths, in: Schaal-Gotthardt, Susanne / Schader, Luitgard (Hg.): Über Paul Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz: Schott 1996, S. 40–78, S. 74.

³² Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 204.

³³ Hans Richter: DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln: DuMont 1964, S. 203 sowie S. 101: „Der Unnützlichkeits-Effekt zeigt uns die Dinge von ihrer, man könnte sagen, menschlichen Seite. Er befreit!“



Abb. 6: Max Ernst: *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920), in: Spies, Werner (Hg.): *Max Ernst. Collagen*, Köln: DuMont 1988, Taf. Nr. 40 (*The Museum of Modern Art, New York*).

Einige Jahre vor Richters Film entstand die Collage von Max Ernst, die unter dem Titel *C'est le chapeau qui fait l'homme* (1920) bekannt ist (vgl. Abb. 6), bei dem man sofort an Gottfried Kellers sprichwörtlich gewordene Novelle *Kleider machen Leute* denken muss. Während es bei Keller darum geht, wie das soziale Ansehen durch Kleidung wesentlich beeinflusst wird, liegt die Pointe bei Ernst mehr in der Uniformierung und damit auch Depersonalisierung des Menschen durch den Hut, was durch eine weitere Neuprägung eines bekannten Sprichworts deutlich wird, das sich zusammen mit der Titelphrase in der unteren rechten Ecke der Collage befindet: Buffons Diktum „Le style c'est l'homme“ wird bei Ernst zu „Le style c'est le tailleur“. Damit wird im Unterschied zu Buffon deutlich, dass der (Kleidungs-)Stil eben keine Individualität für sich beanspruchen kann, sondern vom Schneider vorgegebene Konfektionsware ist. Wie sonst im Werk von Max Ernst und generell im Dadaismus erscheint insbesondere der Bürger als Hampelmann, dessen soziale Zwänge sich bis in die Kleidungsnormen ausdrängen.³⁴ Hans Arp prägte dafür das Bonmot, der Mensch sei das „Maß aller Schneider“.³⁵ Von

³⁴ Lucy R. Lippard: Max Ernst. Passed and Pressing Tensions, in: *The Hudson Review* 23:4 (1971), S. 701–709, S. 706: „Dada's view of European man in 1920 as a ‚stacked-up‘ [] puppet or ‚mannequin‘, repressed, oppressed and manipulated by bourgeois capitalism, imprisoned in ‚tight-fitting nerve-clothes, slave to style, and much in need of uncovering“.

³⁵ Zit. n. Carl Wege: *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 55 (dort Anm. 172).

daher rührt auch die Vorliebe der Dadaisten für Schneider- und Schaufensterpuppen, welche gleichsam als Verkörperung des entindividualisierten, sozial zugerichteten Menschen in Szene gesetzt wurden. Dass sich Ernst insbesondere auf Hüte kaprizierte, hat – wie bei Stephan Huber – zunächst biographische Gründe. Anfang 1920 arbeitete er für kurze Zeit in der Hutfabrik seines Schwiegervaters. Aus den dort entdeckten Umpressformen zur Fassonierung der Hüte baute er Skulpturen zusammen, z. B. eine Skulptur namens *Phallustrade*, welche der hier behandelten Collage ähnlich gewesen sein soll.³⁶ Man sieht sofort, was gemeint ist: Denn die zu Türmen aufgestapelten oder röhrenförmig verbundenen Hüte auf der Collage besitzen eine phallische Konnotation, erst recht, da sie sich vor einem einsam daliegenden Frauenhut aufbäumen. Auch bei der Collage dienten Versatzstücke aus der Branche als Ausgangsmaterial: Die Hutmodelle stammen alle aus Werbekatalogen, die Ernst ausgeschnitten und auf eine teilweise weiß übermalte Katalogseite – ersichtlich ist dies noch an vereinzelt Katalognummern – zu neuen, vertikal ausgerichteten Konstellationen collagierte. Mit dem Effekt, dass die Hüte nicht mehr nebeneinander abgebildet, sondern aufeinander gestapelt erscheinen. Mehr noch wirkt es so, als wachse der eine Hut aus dem anderen hervor. Das Gebilde besitzt daher eine entfernte Ähnlichkeit mit Stammbäumen oder genealogischen Tafeln. Eine solche organische Betrachtungsweise legt auch die Bildunterschrift nahe (vgl. Abb. 6 rechts unten): „bedecktsamiger stapelmensch nacktsamiger wasserformer (edelformer‘) kleidsame nervatur auch lumpressnerven!“ Ernst mischt hier Fachtermini wie Umpressform mit (pseudo-)biologischem Vokabular. Anders als bei Richter erweist sich die Autonomie der Hüte nicht durch den freien Flug, sondern gewissermaßen qua Autogenese: Die Hüte bringen sich selbst und zugleich den Menschen oder zumindest seine ‚Nervatur‘ hervor, sie erzeugen ihn gleichsam, wie es durch den Titel der Collage auch suggeriert wird: *C’est le chapeau qui fait l’homme*. So nehmen die Hutformationen die Gestalt von schematischen, zylinderförmigen Figuren an, deren „groteske Steifheit“³⁷ jegliche Individualität vermissen lässt.

Der Hut als Konfektionsware und der Hutträger als steife Gliederpuppe stehen auch im Zentrum des Werks eines anderen surrealistischen Künstlers: René Magritte erlangte sein Erkennungsmerkmal paradoxerweise dadurch, dass er den unscheinbaren Durchschnittsmenschen ins Bild bannte und diese „hommes-objets“³⁸ generisch in seinem Werk multiplizierte. Während auf der Collage von Max Ernst unterschiedliche Hutformen und -modelle versammelt sind, dominiert im Werk von Magritte nahezu obsessiv der *chapeau melon*, die Melone, nach ihrem Erfinder Thomas William Bowler auch ‚Bowler‘ genannt. Nicht nur findet sich das Motiv in über zwei Dutzend seiner Gemälde, er selbst ließ sich bevorzugt mit Melone abbilden,

³⁶ Vgl. Werner Spies: Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln: DuMont 1988, S. 58.

³⁷ Ebd., S. 59.

³⁸ Philippe Roberts-Jones: Magritte. Poète visible, Brüssel: Laconti 1972, S. 48.

einmal sogar mit verkehrt herum aufgesetztem Hut (also mit der Hutöffnung nach oben) oder mit der Hand vor dem Gesicht, wie auch bei etlichen Melonenträgern seiner Bilder das Gesicht durch einen Gegenstand verdeckt ist, weshalb diese Bilder mitunter als Selbstporträts interpretiert wurden. Der Bowler zählte seit den 1910er und 1920er Jahren zu den populären Herrenhüten; durch die Schauspielerin Olga Petrova gewann das Modell auch für Frauen an Beliebtheit. Besondere Prominenz bekam die Melone jedoch durch die Slapstick-Komiker Laurel und Hardy und mehr noch durch Charlie Chaplin in der Gestalt des Tramps, dessen Silhouette mit Stock und Melone sich in die populäre Ikonographie eingebrannt hat. Insbesondere bei den Avantgarden war Chaplins Nachwirkung groß, wie sich in einer Vielzahl von Adaptionen und Hommagen in dadaistischen und surrealistischen Kreisen zeigt.³⁹ Auch Magritte war ein Bewunderer von Chaplin, dessen Filme er sammelte und den er auf seinen eigenen Home-Videos imitierte.⁴⁰ Ein weiteres Genre, in dem der Bowler prominent figurierte und auf das Magritte in seinem frühen Gemälde *L'assassin menacé* (1926) Bezug nimmt, waren Kriminal- und Detektivgeschichten. So erfand Agatha Christie mit Hercule Poirot einen Privatdetektiv, der nicht allein Belgier wie Magritte war, sondern bevorzugt auch mit Melone dargestellt wird.

Wie schon bei Ernst und Huber dürfte auch bei Magritte die Kaprizie auf den Hut nicht rein zufällig, sondern halbwegs biographisch motiviert sein. Magrittes Mutter war Modistin und stellte Hüte her, und Magritte selbst begann vor seiner künstlerischen Karriere als Werbezeichner für Herrenbekleidung, allerdings sind keine Skizzen von Hüten überliefert.⁴¹ Die damaligen Mannequins in den Werbeanzeigen ähneln jedoch Magrittes starren, ausdruckslosen Herrenfiguren frappant, auch sie waren austauschbar und wurden in steifen Posen, eingezwängt in ihre Anzüge, dargestellt. In den meisten Bildinterpretationen werden diese Melonenmänner deshalb als Verkörperung des anonym in der Masse verschwindenden Angestellten verstanden, dessen alltägliche Erscheinung durch absurde, unlogische Gegenwelten kontrastiert wird, die zur gleichförmigen äußeren Fassade ebenso im Widerspruch stehen wie zu Magrittes klarem, realistischen Malstil. Doch stellt sich mit Blick auf die bislang erarbeitete Semantizität des Vor-Huts die Frage, ob das Surreale nicht vielmehr vom Hut ausgeht, der mehr zum Artefakt als zum Gebrauch tendiert. Zumindest scheint dem sich von seiner Bekleidungsfunktion emanzipierenden Hut bei den Avantgarden – im Unterschied und als Gegenprogramm zur Rationalität des Kopfes – eine irrationale Komponente eigen zu sein.

³⁹ Siehe dazu den Ausstellungskatalog des Musée d'arts in Nantes: Charlie Chaplin dans l'œil des Avant-Gardes, hg. von Lamia Guillaume, Gand: Editions Snoeck 2019, dort S. 82/83 zu Magritte und Max Ernst sowie S. 88 ff. zu verschiedenen von Chaplin inspirierten ‚Vor-Hüten‘ von Victor Brauner.

⁴⁰ Vgl. Peter Wollen: Magritte and the Bowler hat, in: ders., Paris Manhattan. Writings on Art, London: Verso Books 2004, S. 128–145, S. 134. Siehe dazu auch die weiterführende Arbeit von Marcella Biserini: Magritte e il cinema ... chapeau!, Perugia: Morlacchi 2011.

⁴¹ Vgl. Jacques Meuris: René Magritte 1898–1967, Köln et al.: Taschen 2004, S. 120.



Abb. 7: René Magritte: *L'homme au chapeau melon* (1964); Quelle: <https://www.renemagritte.org/man-in-a-bowler-hat.jsp> (29.05.2022); Abb. 8: René Magritte: *Le fils de l'homme* (1964); Quelle: <https://www.renemagritte.org/the-son-of-man.jsp> (29.05.2022) ; Abb. 9: René Magritte: *Le Pèlerin* (1966); Quelle: <https://www.renemagritte.org/the-pilgrim.jsp> (29.05.2022).

Auf den Bowler-Bildern von Magritte sind Objekte zu sehen, die normalerweise ein Zauber­künstler aus seinem Hut zieht: eine Taube, ein Apfel (vgl. Abb. 7 und 8). Doch schweben sie hier gleichsam in der Luft und zwar direkt vor dem Kopf des Melonenträgers, den sie für den Bild­Betrachter verbergen. Was vom Kopf lediglich sichtbar bleibt, ist seine Bedeckung: der Bowler. Alles scheint auf der Projektionsfläche der Leinwand austauschbar, bloß die Hüte bleiben persistent und gewinnen dadurch an Dominanz: „the bowlers have a life of their own“.⁴² Die Melone bleibt selbst dann an derselben Stelle schweben, als nicht nur die Objekte aus dem Ge­sichtskreis entfernt sind, sondern das Gesicht selbst, wie im späteren Gemälde *Le Pèlerin* von 1966 (vgl. Abb. 9). Somit gewinnt, wie bei den anderen hier diskutierten Beispielen, auch bei Magritte der Hut gegenüber dem Kopf an Autonomie. Der Hut rückt an die Stelle des Kopfes, steht substitutiv für den Kopf, der als beliebig austauschbar vorgestellt wird. Mehr noch stehen die avantgardistischen Hüte generell für Kopfllosigkeit, wie sie typisch ist für den Surrealismus: Dort wird „der Kopf als Sitz der Vernunft und des Orientierungsdenkens eliminiert oder wenigstens verschleiert, verfremdet“,⁴³ wie es etwa in Max Ernsts Collagenroman *La femme 100 [lies: sans] têtes* (Die 100 Köpfe-Frau / Die Frau ohne Köpfe) oder noch deutlicher im Titel der von Georges Bataille gegründeten Zeitschrift *Acephale* (abgl. von gr. aképhalos, was ‚ohne

⁴² Fred Miller Robinson: *Magritte's Mannequins*, in: ders.: *The Man in the Bowler Hat. His History and Iconography*, Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1993, S. 125–148, S. 146.

⁴³ Felix Philipp Ingold: *Körperblicke*, Klagenfurt: Ritter 2019, S. 108, handelt hier nur von der „kopf­losen Frau“ und übersieht, dass es im Surrealismus durchaus auch kopflose Männer resp. Hüte gibt. Vgl. dagegen Anm. 78 auf S. 110: Die Gegenüberstellung von „Frau ohne Kopf“ und „Kopf ohne Mann“, wie sie ikonographisch durch abgetrennte Köpfe von Orpheus, Holofernes, Goliath, des neu­testamentlichen Johannes etc. überliefert ist.

Haupt‘ bedeutet) zum Ausdruck kommt, dessen Logo ein männlicher Torso bildet. Magritte war zwar nicht direkt an dieser Bewegung beteiligt, doch seine ‚kopflösen‘ Hüte stellen gewissermaßen ein Komplement zum surrealistischen Topos der Kopfllosigkeit dar.



Abb. 10: René Magritte: *Le bouchon d'éprouvante* (Objekt für Marcel Mabille, 1966),
Quelle: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4050452> (29.05.2022).

Die Verabsolutierung der Melone gipfelt bei Magritte schließlich in dem Gemälde *Le bouchon d'éprouvante* von 1966 (vgl. Abb. 10): Spätestens hier wird evident, dass der Hut kein bloßes Accessoire der Mannequins mehr ist, sondern ein Quasi-Subjekt sui generis darstellt. Auf dem Hut ist ein Etikett angebracht, das zu einer „Usage externe“, also einer äußerlichen Anwendung, rät. Das scheint wie selbstverständlich, da ein Hut sowohl äußerlich (am Kopf) als auch draußen (im Freien) getragen wird und nicht zuhause. Vielmehr fungiert er sogar als Isolation der Innenwelt (der Gedankenwelt) vor der Außenwelt, indem seine glatte, unscheinbare Oberfläche verbirgt, was unter ihr (im Kopf) vor sich geht. So jedenfalls lässt sich seine Bezeichnung als *bouchon* (als Deckel, Kappe, Stöpsel oder Verschluss) verstehen: Der Hut hält die Innenwelt unter Verschluss wie er diese gleichzeitig auch vor der Außenwelt schützt und abschirmt. Es bleibt dabei offen, wo genau das Entsetzen (*éprouvante*) liegt. Sind es unheimliche Gedanken, die der Hut gleichsam unterdrückt und nicht nach außen dringen lässt, oder ist es die schrecklich erfahrene Umwelt, vor welcher der Hut bewahrt? Diese Frage lässt sich nicht und soll man auch gar nicht eindeutig beantworten, da auch der *bouchon* (wie alle *chapeaus* der Avantgarde) eine Substituierung von Innen und Außen, Kopf und Bedeckung, Sinn und Unsinn, Rationalität und (Sur-)Realität vornimmt.⁴⁴

⁴⁴ Das verdeutlicht eine Skizze, die 1962 unter dem Titel *Leçon des Choses* in der Zeitschrift *Rhétorique* erschienen ist. Dort wird ein Mann mit Zylinder gezeigt mit der Unterschrift „vue extérieure“, sodann, wie dieser den Zylinder samt Kopf abnimmt mit der Unterschrift „vue intérieure“, und schließlich, wie der Mann Kopf und Zylinder verkehrt herum wieder aufsetzt mit der Unterschrift „vue d'en haut et d'en bas“ (Magritte: Sämtliche Schriften, S. 270).

Magritte begnügt sich nicht damit, diesen *bouchon d'épouvante* zu malen, er stellt nach Vorlage seines Gemäldes im selben Jahr ein Hut-Ready-made her. Genauer noch gab er dem mit ihm befreundeten Marcel Mabille in einem Brief dezidierte Anweisungen, wie das Artefakt selber herzustellen sei:

Pour ajouter à votre collection d'objets imaginés par moi, je vous propose ceci:



Il s'agit d'un ,chapeau boule' sur lequel une étiquette est collée. Si vous désirez cet objet, voici le moyen ,d'operer'.

1° Vous achetez un ,chapeau boule' noir.

2° Vous faites imprimer une étiquette comme celles qui se trouvent sur les anciens bo-caux de pharmaciens, qui est à coller sur le chapeau:



en papier doré, lettres ,bloc' en noir et encadrement en noir.

L'objet s'appelle ,Le bouchon d'épouvante'.⁴⁵

⁴⁵ René Magritte an Marcel Mabille, Brief vom 21. Mai 1966; zit. n. Harry Torczyner: Magritte. Ideas and Images, New York: Abrams 1977, S. 164 (dort mit Abb. des hs. Briefes inkl. der beiden Skizzen). Auf Deutsch: „Um Ihrer Sammlung imaginierter Objekte etwas von mir beizufügen, schlage ich dies hier vor: Es handelt sich um einen Hut, eine Melone, der ein Etikett aufgeklebt ist. Falls Sie dieses Objekt wünschen, finden Sie hier die Vorgehensweise: 1. Kaufen Sie eine schwarze Melone, 2. Drucken Sie ein Etikett, wie man es auf alten Apothekerfläschchen findet, das auf den Hut zu kleben ist:

Bei dieser *collection d'objets imaginés* von Mabile dürfte es sich um eine mit dem wahren Museum von Le Corbusier verwandte Einrichtung handeln, mit seinen Alltagsgegenständen als *objets à réaction poétique*. So ist auch Magrittes Instruktion nicht nur ein gutes Beispiel, wie aus einer ursprünglichen Bildidee ein Artefakt entsteht, sondern zudem eine Anleitung, wie auf ganz einfache Weise, einzig durch Applikation eines Etiketts, auf einen Gebrauchsgegenstand poetisch reagiert und er dadurch in ein vieldeutiges bzw. deutungsoffenes Objekt transformiert werden kann, das keinen unmittelbaren Nutzen mehr, dafür umso größeres Irritationspotential besitzt – und noch größeren Sammlerwert: Am 3. Februar 2003 wurde der Bowler aus dem früheren Besitz von Marcel Mabile für 47 800 britische Pfund bei Christies versteigert.⁴⁶

Eine späte Fortsetzung oder Wiederaufnahme avantgardistischer Hut-Artefakte findet sich bei Achille Castiglioni, dem preisgekrönten italienischen Industriedesigner, der als erster begann, künstlerische Strategien des Readymades auf das Markendesign zu übertragen, und zu diesem Zweck eine große Objektsammlung anlegt, die noch heute in seinem Studio zu besichtigen ist.⁴⁷ Dazu gehört auch der „bundt cake“ (Gugelhupfhut), den Castiglioni 1980 für die Ausstellung *Hats and shoes by 12 designers* des renommierten Herstellers Borsalino Sheraton entwarf: ein Herrenhut in Gestalt einer Kuchen-Backform oder, wie es auf der offiziellen Webseite heißt: eines „budino della nonna“⁴⁸, eines Puddings der Großmutter. Wie ein Blick ins Mailänder Atelier des Künstlers zeigt, dienten echte Kuchenformen als Vorlage. Diese witzige (und gleichsam auch naheliegende) Verbindung zwischen dem Küchenutensil und dem Kleidungsstück entspricht durchaus der Tradition surrealistischer Verfremdung und Subversion: Einen solchen Hut kann man(n) kaum ernsthaft tragen. Wer sich einen solchen *bundt cake* aufsetzt, kommt in den zweifelhaften Ruf eines Puddingkopfes. Einmal mehr entwertet auch hier der Hut seinen Träger, das menschliche Haupt. Castiglioni schließlich nie kommerziell umgesetzter Vorschlag – das Hutdesign war hier eindeutig als Artefakt und nicht zum Gebrauch entworfen – bildet somit eines der jüngeren Beispiele für die lange Tradition der Vor-Hüte – einer avantgardistischen Vorliebe für die Ver- und Zweckent-Fremdung von Kopfbedeckungen. Es ist die alte dadaistische Idee, sich Alltagsgegenstände wie Trichter und Kessel auf den Kopf zu setzen, designtechnisch neu aufbereitet. Die Werbephoto für die Ausstellung, welche eine Reihe von Kuchenformen mit den darüber schwebenden Hüten zeigt, legt die Her-

EXTERNE ANWENDUNG auf goldenem Papier, mit schwarzen Großbuchstaben und schwarzer Umrahmung. Das Objekt heißt ‚Der Deckel des Entsetzens‘. (Übers. MW)

⁴⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-4050452> (24.05.2022).

⁴⁷ Vgl. Mateo Kries: Objekte der Begierde. Eine kurze Designgeschichte des Surrealismus, in: ders. / Tanja Cunz (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2019, S. 10–35, S. 20.

⁴⁸ <http://www.fondazioneachillecastiglioni.it/progetto/prototipo-di-cappello-per-uomo/> (19.05.2022).

kunft aus dem Surrealismus nahe: Man fühlt sich an „die lakonischen Rätselbilder Magrittes“ erinnert,⁴⁹ aber mehr noch an die fliegenden Hüte aus Richters Kurzfilm: Auch hier heben die Puddinghüte ab und entwickeln als Vor-Hüte ein autonomes Eigenleben (vgl. Abb. 11).



Abb. 11: Achille Castiglioni: Gugelhupfhüte für Borsalino (Werbephoto: Gianluca Di Ioia 1980), in: Kries, Mateo / Cunz, Tanja (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2020, S. 111 (Triennale Milano – Archivio Fotografica).

Bibliographie

- Altdorfer, Christa: Wohlbehütet. Hüte im Wandel der Zeit, in: dies. et al. (Hg.): Wohlbehütet! Hüte im Wandel der Zeit. 18.–21. Jahrhundert, Bern: Bibliothek am Guisanplatz 2016, S. 7–23.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Berlin / New York: de Gruyter 1987.
- Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, hg. von Bernhard Echte, Zürich: Limmat 1992.
- Barthes, Roland: Die Sprache der Mode, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
- Becker, Friederike: Singspielhalle des Humors. Zu den „Dramatischen Meisterwerken“ Paul Hindemiths, in: Schaal-Gotthardt, Susanne / Schader, Luitgard (Hg.): Über Paul Hindemith. Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, Mainz: Schott 1996, S. 40–78.

⁴⁹ Kries: Objekte der Begierde, S. 20.

- Bertschik, Julia: Hut / Kopfbedeckung, in: Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole, 2., erw. Aufl., Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2012, S. 194–195.
- Biserni, Marcella: Magritte e il cinema ... chapeau!, Perugia: Morlacchi 2011.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland, übers. von Christian Enzensberger, Frankfurt/M.: Insel 1998.
- Fahrer, Sigrid: Cut-up. Eine literarische Medienguerilla, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.
- Feurstein-Prasser, Michaela / Straudinger, Barbara (Hg.): Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes, Wien: Brandstätter 2016.
- Flügel, John Carl: The Psychology of clothes, London: Woolf 1930.
- Freud, Sigmund: Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: ders., Gesammelte Werke, Band 12, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 27–157.
- : Eine Beziehung zwischen einem Symbol und einem Symptom, in: ders.: Gesammelte Werke, Band 10, hg. von Anna Freud, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch 1999, S. 394–395.
- Gide, André: Die Falschmünzer. Roman, übers. von Ferdinand Hardekopf, Stuttgart: Deutscher Bücherbund o. J. [1964].
- Gisler, Anton: Die Tellfrage. Versuch ihrer Geschichte und Lösung, Bern: K. J. Wyss 1895.
- Görgen, Annabelle: Die Metamorphosen der Dinge, in: Gaßner, Hubertus / Görgen, Annabelle / Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alice im Wunderland der Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 158–159.
- Guillaume, Lamia (Hg.): Charlie Chaplin dans l'œil des Avant-Gardes, Gand: Editions Snoeck 2019.
- Huelsenbeck, Richard: Gespräch über den Hut, in: Hanne Bergius (Hg.): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas-Verlag 1993, S. 113.
- Ingold, Felix Philipp: Körperblicke, Klagenfurt: Ritter 2019.
- Kesten, Hermann: Dichter im Café, München / Zürich: Droemer Knaur 1965.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Kries, Mateo: Objekte der Begierde. Eine kurze Designgeschichte des Surrealismus, in: ders. / Tanja Cunz (Hg.): Surrealismus und Design. 1924 – heute, Weil am Rhein: Vitra Design Museum 2019, S. 10–35.
- Le Corbusier: L'Atelier de la Recherche patiente [Textes et planches], Paris: Vincent, Fréal & Cie 1960.
- : L'Art décoratif d'aujourd'hui [1925], Paris: Les Editions Arthaud 1980.
- Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoese an den Grenzen der Sprache, 2. Aufl., Berlin / New York: de Gruyter 1992.
- Lippard, Lucy R.: Max Ernst. Passed and Pressing Tensions, in: The Hudson Review 23:4 (1971), S. 701–709.
- Magritte, René: Sämtliche Schriften, hg. von André Blavier, München: Hanser 1981.
- Meuris, Jacques: René Magritte 1898–1967, Köln et al.: Taschen 2004.
- Meyer-Thoss, Christine: Meret Oppenheim. Buch der Ideen. Frühe Zeichnungen, Skizzen und Entwürfe für Mode, Schmuck und Design, Bern: Gachnang & Springer 1996.
- Miller Robinson, Fred: Magritte's Mannequins, in: ders.: The Man in the Bowler Hat. His History and Iconography, Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1993, S. 125–148.

- Morris, Desmond: *Das Leben der Surrealisten*, Zürich: Unionsverlag 2020.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*, übers. von Karl Heinz Laier, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1965.
- Richter, Hans: *DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont 1964.
- Roberts-Jones, Philippe: *Magritte. Poète visible*, Brüssel: Laconti 1972.
- Schiller, Friedrich: *Wilhelm Tell*, Schauspiel (I/3), in: *Sämtliche Werke*, Band 2, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 335–440.
- : *Die Piccolomini (IV/5)*, in: *Sämtliche Werke*, Band 1, hg. von Benno von Wiese und Helmut Koopmann, München: Winkler 1968, S. 669–750.
- Spies, Werner: *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln: DuMont 1988.
- Torczyner, Harry: *Magritte. Ideas and Images*, New York: Abrams 1977.
- van Hoddiss, Jakob: *Weltende*, in: *ders.: Weltende. Gesammelte Dichtungen*, hg. von Paul Pörtner, Zürich: Verlag der Arche 1928, S. 28.
- Wege, Carl: *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
- Werneburg, Brigitte: *Du bist die Größte, du bist ein Clown. Kunst in Berlin jetzt*: Sergej Dott, Lisa Floistand, Stephan Huber, in: *taz am Wochenende vom 05.04.1997*, S. 32.
- Wollen, Peter: *Magritte and the Bowler hat*, in: *ders.: Paris Manhattan. Writings on Art*. London: Verso Books 2004, S. 128–145.