

Julia Drost

Das Geheimnis der Fatagaga — Hans Arp und Max Ernst¹

»Fatagaga«, schrieb Max Ernst einmal geheimnisvoll an seinen Freund Tristan Tzara, »ist die von Arp und mir lanzierte Fabrication des Tableaux Gazométriques Garantis.«² Was Max Ernst hier in ein paar wenigen rätselhaft anmutenden Zeilen beschreibt, meint jene Reihe von Collagen, die er zusammen mit seinem Künstlerkollegen Hans Arp im Jahre 1920 entwirft und die seither vor allem eines ist: ein von vier Künstlerhänden virtuos geschaffenes Bild- und Texträtsel, das nicht nur jeden neugierigen Betrachter stets von neuem herausfordert, sondern insbesondere die Kunstwissenschaft bis heute immer wieder vor neue Fragen stellt.

Hans Arp und Max Ernst waren sich erstmals 1914 anlässlich einer Ausstellung des Werkbundes in Köln begegnet, wo sie ihre Freundschaft begründeten, die mehr als ein halbes Jahrhundert währen sollte. Die beiden Künstler gehörten mit Johannes Baargeld (d. i. Alfred Gruenwald) zu den aktiven Mitgliedern von Dada Köln.³ 1919 hatte Max Ernst zusammen mit Baargeld die Kölner Dada-Filiale initiiert, der zunächst auch Heinrich und Angelika Hoerle, Otto Freundlich und Franz Wilhelm Seiwert angehörten. Hier wie überall bei den Dadaisten erschienen in rascher Folge verschiedene Zeitschriften, an denen auch Hans Arp, so 1919 im *Bulletin D* mit 6 Zeichnungen, beteiligt war. Direkte Kontakte zwischen dem Kölner Max Ernst und dem in Zürich lebenden Hans Arp, die sich spätestens im Krieg aus den Augen verloren hatten, sind jedoch erst wieder für das Jahr 1920 belegt, in dem die Fatagaga-Collagen entstehen. So erinnert sich Max Ernst

in seinen *Biografischen Notizen* an seine Begeisterung, nachdem er 1920 von Arp einen Brief erhielt, der den Auftakt zu ihrer künstlerischen Zusammenarbeit bilden sollte: »Freude im Dadahaus. Ein paar Tage später geht's wie ein Lauffeuer durch das heilige Köln: Der Arp ist da! Verschwörung im Dadahaus am Kaiser-Wilhelm-Ring, Begründung der Zentrale W/3. W für Weststupidien, 3 für die 3 Verschworenen: Hans Arp, J. T. Baargeld und M. E. Und nun: frisch auf zum Stangenklettern mit schwerem Bleigewicht.«⁴

Arp kam schließlich zwei oder drei Mal nach Köln, noch im Februar und November des gleichen Jahres, wie den Briefen von Max Ernst an Tristan Tzara zu entnehmen ist. Es ist die Zeit, in der Arp so intensiv wie nie zuvor mit seinen Kölner Mitstreitern zusammenarbeitet.⁵ Und doch können über die Genese des Fatagaga-Projekts allein die Erinnerungen von Georges Hugnet aus dem Jahre 1932 nähere Auskunft geben: »Un jour, comme Arp exprime devant certains collages de Max Ernst, le désir de les avoir fabriqués lui-même, Ernst lui propose de les signer avec lui. De ce pacte naît toute une série de collages en collaboration intitulés »Fatagaga.«⁶ In Peter Schamoni's Film *Max Ernst. Mein Vagabundieren, meine Unruhe* erzählt Max Ernst schließlich von seiner Freude, mit Arp an die Arbeit zu gehen.⁷ Die Zusammenarbeit von Max Ernst und Hans Arp ist die von Gleichgesinnten. Beide waren zu dieser Zeit von einem ähnlichen Suchen in der Kunst geleitet. Sie bezeichneten sich selbst als »echte dada[s]« und bekämpften die klassische Ordnung der künstlerischen Disziplinen.⁸ Darüber hinaus betätigten sie sich sowohl auf literarischem Gebiet wie auf dem der bildenden Künste. Die Collage wird ihnen in dieser Zeit zum entscheidenden künstlerischen Verfahren. Hans Arp war es wichtig, den Zufall in den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes oder Textes mit einzubeziehen, um auf diese Weise die persönliche Vorstellungswelt des Künstlers weitgehend auszuschalten. Die Genese seiner dadaistischen Gedichte beschreibt er wie folgt: »Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Tageszeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte, bildeten 1917 die Fundamente meiner Gedichte. Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in den Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich, [...] wir meinten durch die Dinge hindurch in das Wesen des Lebens zu sehen, und darum ergriff uns ein Satz aus einer Tageszeitung wenigstens ebenso wie der eines Dichterfürsten.«⁹ Eben dies formuliert Max Ernst 1919 in seinen *Biografischen Notizen*: »An einem Regentag in Köln am Rhein erregt der Katalog einer Lehrmittelanstalt meine Aufmerksamkeit. Ich sehe Anzeigen von Modellen aller Art, mathematische, geometrische, anthropologische, zoologische, botanische, anatomische, mineralogische, paläontologische und so fort, Elemente von so verschiedener Natur, dass die Absurdität ihrer Ansammlung blickverwirrend und sinnverwirrend wirkte, Halluzinationen hervorrief, den dargestellten Gegenständen neue, schnell wechselnde Bedeutungen gab.

¹ Im Katalog des *Musée d'art moderne et contemporain* in Straßburg erschien dieser Artikel unter dem Titel »Le secret des Fatagaga – Hans Jean Arp et Max Ernst.« ² Brief von Max Ernst an Tristan Tzara, 1920, undatiert, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris (TZR e. 1423) ³ Vgl. Stefanie Poley, »Max Ernst und Hans Arp, 1914–1921«, in *Max Ernst in Köln. Die rheinische Kunstszene bis 1922*, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1980, S. 179–196; Stefanie Poley, »Max Ernst und Hans Arp, 1914–1921«, in *Fatagaga Dada. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*, hrsg. von Karl Riha und Jörgen Schäfer, Anabas, Gießen, 1995, S. 215–229; *Dada*, hrsg. von Laurent Le Bon, Ausst.-Kat., Centre Georges Pompidou, Paris 2005. ⁴ *Max Ernst. Leben und Werk*, hrsg. von Werner Spies, DuMont, Köln, 2005, S. 61. ⁵ Er steuerte für *Die Schammade* einen Holzschnitt für die Vorder- und Rückseite des Katalogs bei, ferner zwei Dada-Zeichnungen aus dem gleichen Jahr sowie den Text »aus dem »Cacadou supérieur.« Auch an der im Brauhaus Winter im Frühjahr 1920 präsentierten Dada-Ausstellung ist Hans Arp beteiligt. ⁶ Georges Hugnet, »L'esprit Dada dans la peinture«, in *Cahiers d'Art*, Nr. 8–10, 1932, S. 358–364. ⁷ Vgl. *Max Ernst. Mein Vagabundieren, meine Unruhe*, Film von Peter Schamoni, o. J. o. S. ⁸ Max Ernst im Original zit. von Werner Spies, *Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch*, DuMont, Köln 1988, S. 65. ⁹ Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, Bd. 1, Die Arche, Zürich, Wiesbaden, 1963, S. 46.

Ich fühlte mein ›Sehvermögen‹ plötzlich so gesteigert, daß ich die neu entstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah.«¹⁰ Es sind jene Wahllosigkeiten bei der Materialfindung sowie der Zufall als das einzige Herstellungsprinzip, die es bis heute kaum ermöglichen, Fatagaga-Arbeiten sowohl inhaltlich als auch werk- wie urheberbezogen eindeutig zuzuordnen. In der Regel, so wird zumindest angenommen, soll Max Ernst die Collage und Hans Arp den Text beigesteuert haben. Vier Blätter lassen sich bislang überhaupt der Serie nahezu zweifelsfrei zuschreiben.¹¹

Als erste Zusammenarbeit gilt das *physiomythologische diluvialbild* 192.1. Die Collage zeigt ein Paar im Turnertrikot: Der Kopf der Turnerin gleicht dem Antlitz von Sophie Tauber-Arp, derjenige des Mannes ist stattdessen mit dem Bild einer Taube überklebt, sein linkes Bein mündet in einen Hühnerfuß. Links neben ihm sitzt eine weitere, übermäßig große Taube auf einem Ast, der mit dem Hinterteil des Turners verwachsen scheint. Der Collage ist ein Text von Arp beigegeben: »einem alten diebsgebrauch folgend deponiert der dadaist arp seine exkreme am fusse der leiter. Die uhrenvögel zeigen schon 11 uhr. ohne trichter steigen die meerkamele aus dem wasser. Die besessene greisin auf dem afterast gehört zum räderwerk, aber die frauen der vielfarbigkeit bewegen die winde durch freiturnen. Die dadaisten gehen von dem gesichtspunkt aus, dass ein vogelfuss nichts schaden kann.« Ogleich weder die Collage noch der Text eine zusammenhängende Information kommunizieren, beziehen sich ganz augenscheinlich beide direkt aufeinander und exemplifizieren das Prinzip dadaistischer Bilderfindung in Wort und Bild.

Physiomythologisches diluvialbild lässt von allen Fatagaga-Collagen am deutlichsten die Schnittstellen erkennen, an denen die einzelnen Elemente geklebt wurden. Auf diese Collage könnte sich Max Ernst in seinem Brief an Tristan Tzara beziehen, in dem er ihn auffordert: »Können Sie dem Klischerier beibringen, dass er die Nähte bei den geklebten Arbeiten in der Reproduktion verwischt (damit das Geheimnis der Fatagaga gewahrt bleibe!)«¹² Das hier beschriebene Prinzip dadaistischer Bilderfindung macht auch die Collage

hier ist noch alles in der schwebe, auch: *la vapeur et le poisson* 192.2, anschaulich. Sie zeigt vor einem nicht näher definierten Hintergrund ein schiffartiges Gebilde, das in seiner Innenstruktur als Längsschnitt gegeben ist und aus dessen hochragendem Schornstein Rauchschwaden aufsteigen. Er wird oberhalb von einem großen Fisch begleitet, der gleich einer Röntgenaufnahme transparent als Skelett abgebildet ist. Beide Elemente verweisen in widersinniger Weise auf den Bildraum als Überwasser- wie Unterwasserraum, was der Darstellung insgesamt eine poetisch-ironische Brechung verleiht. Der Titel wird explizit als von Hans Arp stammend ausgewiesen, der dem Bild beigegebene Text stammt der Handschrift nach von Max Ernst: »es ist noch keine 2 uhr/ niemand dachte noch an die 2 ferdinis mit ihren fliegenden keulen und hüten (immer noch auf der höhe!) hier wird die armada zum ersten mal definitiv geschlagen/ der regenbogenfresser hatte abgesagt/ der dampfer und der skelettfisch entschlossen sich z. aufbruch/ FATAGAGA Inh.: ARP (Zürich), MAX ERNST (Köln).«

Die Arbeit *punchingball ou l'immortalité de buonarotti*, auch *max ernst und ceasar buonarrotti* 192.3, ist ebenfalls eine Photo-Collage, zu der außer dem Titel kein Text vorliegt. Die Forschung hat dieses Selbstporträt von Max Ernst bislang kaum als Fatagaga-Arbeit zur Kenntnis genommen.¹³ Max Ernst überklebt hier seine Photographie mit einer anatomischen Figur, die ironisch mit ›caesar buonarotti‹ bezeichnet ist. Der von Max Ernst in der Hand gehaltene Maßstab zeigt die geistige Größe des Genies an, die erkennbar deutlich unterhalb der Größe des Genius des dadamax liegt. Die Puppe trägt den Familiennamen Michelangelos, verbunden mit dem siegreichen Vornamen Caesar. Der Titel der Photo-Collage verweist auf die Auseinandersetzung mit dem Kunstheros und die ironische Entthronung desselben durch die Dadaisten. Michelangelo wird zum Punching-Ball und zum sportlichen Übungsspiel mit den überlieferten Formen des Selbstbildnisses, denkt man an die spätmittelalterlichen *memento mori* und das Fortleben dieser Bildtradition in den Bildnissen Böcklins oder auch in Corinths *Selbstbildnis mit Skelett*. Als Fatagaga-Arbeit wird die programmatische Collage erst dann verständlich, wenn man sie in Beziehung zu einer weiteren setzt. Der übermalten Collage *Laokoon* 192.4 ist folgender Text von Hans Arp zugewiesen: »gegenüber der antiken auffassung des LAOKOON vertritt ARP die moderne auffassung der darmverschlingung. die 3 priester sind ausgetreten um pipi zu machen. inzwischen wursteln die würmer, für den beschauer ganz gefahrlos, im glaskasten weiter.« In der griechischen Mythologie hatte Laokoon die Trojaner davor gewarnt, das hölzerne Pferd in die Stadt zu ziehen, und seine Lanze dagegen geschleudert. Für Apollon war das Anlass, zwei Schlangen auf die Söhne des Laokoon zu schicken. Da Laokoon den Söhnen zur Hilfe eilte, wurde er auch selbst von den beiden Schlangen umwunden und getötet.¹⁴

¹⁰ Max Ernst. *Leben und Werk*, op. cit., S. 54. ¹¹ Werner Spies bezeichnet darüber hinaus die 1920 entstandene Collage *die chimesische nachtigall* (SIM 376) als versteckte Fatagaga-Arbeit von Hans Arp und Max Ernst. Max Ernst sei es aber wichtig gewesen, die Zusammenarbeit in diesem Falle zu verbergen, vgl. Werner Spies, *Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch*, op. cit., S. 66. Die Arp-Spezialistin Stefanie Poley hat deutliche Anleihen an die Arp'sche Lyrik ermittelt und vermutet die Existenz von etwa 10 gemeinsamen Fatagaga-Arbeiten von Hans Arp und Max Ernst, vgl. Stefanie Poley, *Max Ernst und Hans Arp, 1914–1921*, op. cit., S. 179–196, S. 194. Ferner erwähnt Spies als eine mögliche Fatagaga-Arbeit eine Zusammenarbeit nicht mit Arp, sondern mit Haubrich, zu der aber nur noch der Text erhalten sei, vgl. Thomas W. Gaehgtens, »Das ›Märchen vom Schöpferum des Künstlers‹. Anmerkungen zu den Selbstbildnissen Max Ernsts und zu Loplop«, in *Max Ernst. Retrospektive*, hrsg. von Werner Spies, Haus der Kunst München, München 1979, S. 43–78; siehe auch Bettina Schaschke, »Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung«, in *DADA Köln und Berlin*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2004, S. 113–147.

Die Collage ist eine Persiflage auf die antike Laokoon-Gruppe rhodischer Bildhauer, von der heute eine Kopie in den Vatikanischen Museen erhalten ist. Lessing hatte die antike Gruppe 1766 in seiner Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* als Beispiel herangezogen, um das, was die Malerei leisten könne, von dem, was der Literatur möglich sei, abzugrenzen. Er beschreibt dabei, wie der Künstler den »fruchtbaren Augenblick« gefunden hat, in dem eine ganze Geschichte, in diesem Fall die Geschichte von Laokoon und seinen Söhnen, in einem einzigen Augenblick zusammengefasst ist. Arp recurriert hier, wie später wiederholt in seinen Texten, auf die Figur des Laokoon, um die Kunstanschauung des Dadaismus zu verdeutlichen und gegen die von Pathos getragene Überhöhung der Kunst abzugrenzen. 1946 schreibt er: »Der Dadaismus hat die schönen Künste überfallen. Er hat die Kunst für einen magischen Stuhlgang erklärt, die Venus von Milo klistiert und ›Laokoon & Söhnen‹ nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten. Der Dadaismus hat das Bejahen und Verneinen bis zum Nonsens geführt. Um Überheblichkeit oder Anmaßung zu vernichten, war er destruktiv.«¹⁵ Was Max Ernst am Beispiel Michelangelos veranschaulicht, findet sich analog bei Hans Arp über die ironische Brechung der kunsttheoretischen Debatte um die Laokoon-Gruppe. Beide Künstler erteilen den überlieferten künstlerischen Darstellungsweisen der bildenden Kunst eine poetisch-ironische, dadaistische Absage.

Die Bestimmung des jeweiligen Anteils beider Künstler am Ganzen hat die Forschung vor Probleme gestellt und wird dadurch erschwert, dass Max Ernst und Hans Arp sowohl mit der Collagetechnik arbeiten, wie auch als Literaten schöpferisch tätig sind. Allerdings ist hervorzuheben, dass diese kollektive Arbeit in erster Linie programmatischen Charakter besitzt: zum einen hinsichtlich der Kunstanschauung des Dadaismus, zum anderen in Bezug auf das kollektive Verfahren. Gemeinschaftswerke stellen eine gängige Praxis im Dadaismus dar. Kollektive Kreativität und neue Materialien drängen dabei das Persönliche bis zur Anonymität zurück und schaffen eine entpersönlichte Kunst, die das Ende der »légende du pouvoir créateur de l'artiste« verkündet.¹⁶ Entsprechend verweist Hans Arp auf das Vorbild der

anonymen mittelalterlichen Künstler und bezeichnen sich Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara bei ihren Zürcher Gemeinschaftsdichtungen als »Société anonyme pour l'exploration du vocabulaire dadaïste«. 1917 verfassten Hans Arp, Walter Serner und Tristan Tzara in gemeinschaftlicher Arbeit Simultangedichte, bei denen durch die gleichzeitig zufälligen und überraschend eingebrachten Zusammensetzungen »neue Bilder« entstehen.¹⁷ So konnte es Arp auch nie darum gehen, seine Autorschaft deutlich herauszustellen. Max Ernst hingegen hat sich explizit zu den Fatagaga-Collagen bekannt. In seinem literarischen Selbstporträt schrieb er 1921: »Meine Fatagaga-Werke sind stumm auch lieferbar, das heißt ohne Unterschrift.«¹⁸ Damit reklamiert er die collagenbildnerische Urheberchaft für sich. Am 28. November 1921 schreibt er darüber hinaus an Tristan Tzara: »Wenn Sie alte Kataloge von Warenhäusern u. Modezeitschriften, alte Illustrationen usw. finden so bitte sie mir zu schicken, um die Bestände des Fatagaga-Rohmaterials aufzubessern.«¹⁹ Die Zusammenarbeit mit Arp liegt über ein Jahr zurück und Max Ernst benutzt das gemeinsam begonnene Verfahren einfach weiter. Das Werkverzeichnis Max Ernst verzeichnet im Jahre 1921 noch sieben weitere Collagen, bei denen Fatagaga als Technik angegeben wird.²⁰ Schließlich präsentiert Max Ernst diese Arbeiten im gleichen Jahr auf seiner ersten, von Breton organisierten Pariser Ausstellung in der Galerie *Au sans pareil*. Im Katalog werden sämtliche Kooperationen mit anderen Künstlern als *Fatagaga* ausgewiesen: drei mit Hans Arp und eine mit Baargeld, ferner ein »tableau figurant au catalogue« und eine »sculpture«, bei der es sich möglicherweise um *le rossignol chinois* handeln könnte.²¹

So rätselhaft *Fatagaga* bleibt, hat Max Ernst das Grundprinzip des dadaistischen Arbeitens bei den Fatagaga letztlich verfremdet, was ihn eher als Solisten denn als anonymen Künstler ausweist, der sich einer Gemeinschaft unterstellt. Viel mehr als die kollektive anonyme Praxis bei Dada reizt ihn der Drang zum individuellen Schaffen, das er auch als solches ausgewiesen und gewürdigt wissen will. Hier scheitert Fatagaga als Dadaprojekt, verweist aber bereits auf den Collagekünstler Max Ernst, der immer wieder neue künstlerische Verfahren erfindet und mit ihnen experimentiert. Zwar gefällt es ihm auch weiterhin, eigene Handgriffe in den indirekten Techniken wie Frottage etc. zu anonymisieren, doch wird ihm diese Technik zugleich zum Markenzeichen als Urheber und Künstler, der erkennbar sein will.

¹⁵ Vgl. Monika Schrader, *Laokoon – eine vollkommene Regel der Kunst*. *Ästhetische Theorien der Heuristik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Winkelmann, (Mendelssohn), Lessing, Herder, Schiller, Goethe, Olms, Hildesheim, 2005; *Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste*, hrsg. von Thomas Koebner, Edition Text+Kritik, München, 1989. ¹⁶ Hans Arp, *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen, Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Die Arche, Zürich, 1955, S. 49–50. ¹⁷ Max Ernst, »Qu'est-ce que le surréalisme?«, in *Max Ernst, Vie et Œuvre*, hrsg. von Werner Spies, Paris 2007, S. 120. ¹⁸ Hans Arp, zit. in Stefanie Poley, »Max Ernst und Hans Arp, 1914–1921«, in *Fatagaga Dada*, op. cit., S. 215–229, S. 225. ¹⁹ »Max Ernst«, in *Das junge Rheinland*, 2. Heft, November 1921, abgedruckt in *Vie et Œuvre*, op. cit., S. 72. ²⁰ Brief von Max Ernst an Tristan Tzara, Poststempel 28.11.1921, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris. ²¹ *Max Ernst. Werkverzeichnis. Werke 1906–1925*, hrsg. von Werner Spies, DuMont, Köln, 1975. *Les cormorans* S/M 392; *Im Donnerstein die schöne Schleudertrommel* S/M 411; *Ohne Titel* S/M 412; *Sambesiland*, auch: *Paysage à mon goût* S/M 413 sowie eine Serie von drei Collagen S/M 421–423 zur Anatomie. ²² Diese Vermutung gründet sich auf den Hinweis von Werner Spies: »In dem Begleittext zur Collage wird auch sie [d. i. *le rossignol chinois*] mystifizierend »sculpture« genannt.« Siehe Werner Spies, *Max Ernst. Collagen, Inventar und Widerspruch*, op. cit., S. 66.