

„Zur Zeit Maler und Dichter“ –

DER DOPPELTE GEORGE GROSZ: INTERMEDIALE BEZÜGE ZWISCHEN  
GROSZ' LYRISCHEM WERK UND AUSGEWÄHLTEN ZEICHNUNGEN

by

Sandro Holzheimer

A thesis

presented to the University of Waterloo

in fulfillment of the

thesis requirement for the degree of

Master of Arts

in

German

Waterloo, Ontario, Canada, 2005

© Sandro Holzheimer 2005

**AUTHOR'S DECLARATION FOR THE ELECTRONIC SUBMISSION OF A THESIS**

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public

Abstract

„Zur Zeit Maler und Dichter“ –

DER DOPPELTE GEORGE GROSZ: INTERMEDIALE BEZÜGE ZWISCHEN  
GROSZ' LYRISCHEM WERK UND AUSGEWÄHLTEN ZEICHNUNGEN

The following thesis examines the poetic oeuvre of George Grosz in relation to selected drawings from the same period of time. A survey of the research on George Grosz shows that the scholarly focus has so far mainly been on his work as a visual artist, whereas his published poems have not been treated with as much attention. Furthermore, there exists no in-depth analysis of possible intermedial relations between his poetic and visual works, although titles of poems and drawings, editorial characteristics of the publication of poems and drawings respectively, and the themes of both suggest a relation between the medially different artefacts of Grosz's work.

The goal of this thesis is to analyse and interpret intermedial relations between Grosz's poems and drawings and thus affirm their existence as a constituent element of his work. Following Jan Mukařovský's suggestion of the dual character of content/theme and structure in every artefact, the thesis is subdivided into two separate analyses of content and structure of poems and drawings and their respective intermedial relations. The methodology used to analyse Grosz' work as an intermedial phenomenon draws from the theoretical background of both semiotics and intermediality. Of eminent importance for the methodology are thus Umberto Eco's works on semiotics and Roland Barthes' works on semiotics in general and on the semantics of visual language in particular. Fernande Saint-Martin's *Semiotics of Visual*

*Language* (1990) serves as reference work for the analyses of the structural characteristics of Grosz' drawings and Roman Jakobson's and Jiří Veltruský's works on semiotics shed light on the structural differences between verbal and visual language. Furthermore, Irina O. Rajewsky's systematic introduction to the field of intermedial research, *Intermedialität* (2002), provides an apparatus with which to categorize structural relations between poems and paintings.

The content analysis of poems and drawings focuses on certain recurrent topoi. These are the topoi of the big city, America and (circus) artists. The analyses show intermedial relations and are valuable for the (re-)interpretation of certain topoi, especially when it comes to the evaluation of the Americatopos. The most prominent and dominant topos in both media proves to be the big city. Overall, the analysis of thematic relations mirrors semiotic theory: poems as verbal artefacts are able to provide more content-information than the visual language of the drawings.

The structural analysis focuses on certain modes of visual representation as employed by the drawings, and sets out to show intermedial reverberations of the visual structures in the poems and how the verbal structures succeed in evoking certain structural characteristics of visual language in general of and Grosz's drawings in particular. Whereas there is a semantic advantage of verbal language in the intermedial relations of the contents of the artefacts, the structural analyses show that it is visual structures that govern the relations between poems and drawings. Again, this can be put down to semiotic characteristics: visual language is less structurally regulated than its verbal counterpart.

The conclusion tries to merge the results of the separate analyses by stating that intermedial relations exist and encompass the dualism of content and structure that makes up

the artefacts. The specific character of the intermedial relations mirrors the characteristics of the two semiotic systems employed by drawings and poems, i.e. visual and verbal language. Finally, it is suggested that thematic and structural relations are mainly governed by the topos of the big city, which hence can be seen as the thematic and structural paradigm of the analysed poems and drawings by George Grosz and of their intermedial relations.

## DANKSAGUNG

Dieses Jahr in Kanada war nicht nur eines der produktivsten meines bisherigsten Lebens, sondern auch eines der reichhaltigsten, was neue Erfahrungen betrifft. Ich danke zunächst der Otto-Friedrich-Universität Bamberg sowie der University of Waterloo im Allgemeinen für die Ermöglichung dieses Austauschs.

An vorderster Stelle möchte ich jedoch meinen Eltern, Josef und Judith Holzheimer danken, die mich bisher bei meinem Studium in allen Bereich jederzeit und in allen Lagen unterstützt haben. Ohne euch wäre diese Arbeit sowieso nicht entstanden. Auch meiner ganzen restlichen Familie, vor allem meiner Schwester Mira und meinen Großeltern Ida und Lorenz Holzheimer, will ich an dieser Stelle einmal danken. Für Vertrauen, Unterstützung und weil Familie so wichtig ist, dass man ihr einfach mal danken sollte.

Auch dem gesamten Department of Germanic and Slavic Studies sei hier gedankt. An erster Stelle geht mein Dank an Professor Paul Malone ohne den diese Arbeit niemals möglich gewesen wäre. Ich danke Ihnen für die Unterstützung und die hilfreichen Ratschläge, mit denen Sie mich durch die Entstehung dieser Arbeit begleitet haben, sowie für den freundlichen Umgang, das persönliche Interesse am Thema und die Zeit, die Sie in mich und die Arbeit investiert haben. Ebenso gedankt sei meinen Readern, Frau Doktor Anne Löchte und Professor James Skidmore, für die hilfreichen Anmerkungen zur Verbesserung der Arbeit. Auch allen anderen Mitgliedern des Departments sei gedankt, an dieser Stelle vor allem Janet Vaughan und Karen Nofer, die stets hilfreich zur Seite standen, falls man mal wieder nicht wusste, wo

man etwas findet oder wie etwas funktioniert. Helena Calogieridis danke ich für ihre Hilfe mit allen Fragen in der Bibliothek, ohne die ich so manchen Artikel und einige Bücher wohl nicht gefunden hätte.

Ich danke zudem allen meinen Kommilitonen im Department, Austauschstudenten wie Kanadier. Matthew Tite danke ich für einige der lustigsten und bizarrsten Situationen meines Lebens, Gregor Durczok für vergleichbare Situationen und für den roten Blitz, den er mir so selbstlos in den letzten Monaten zur Verfügung stellte. Jessica Haman, Ulrike Augart und Myriam Fleischer, dafür dass sie mir stets mit konstruktiver Kritik, mentaler Unterstützung und sehr vielen Zigaretten zur Seite standen. Und natürlich allen anderen auch!

Auch Kanadier sind sehr nette Menschen und in Waterloo wimmelt es geradezu von ihnen. Ihr alle habt dafür gesorgt, dass es mir in diesem Jahr selten langweilig wurde und dass für den Ausgleich neben dem Uni-Alltag immer gesorgt war. Ich danke von allen, die ich hier kennengelernt habe, vor allem Amy Lam, Ben Ong, Ana Milanovic, Marina Malidzanovicz, Kerry Freek, Shaun Weadick und dem restlichen Silent Film Soundtrack und einigen weiteren, vor allem dem gesamten Präsidentenkomitee des Kitchener-Waterloo Swimming Clubs und allen Mitgliedern der Kitchener-Waterloo Manhunt Society, die in den letzten Monaten zu verlässlichen Anlaufstellen für Ablenkung von akademischem Stress wurden. Ich danke euch allen. Ihr alle habt mir dieses Jahr unvergesslich gemacht. Und mich etwas traurig über meine Rückkehr nach Deutschland. Le tear!

Meiner Großmutter Hildegard Bildhauer

(16.07.1922 – 17.06.2004)



## INHALT

<b>1. Einleitender Gedanke: Zum Verhältnis von Literatur und bildender Kunst</b>	<b>1</b>
<b>2. Erläuterungen und Hinweise zum Forschungsprojekt</b>	<b>5</b>
<b>2.1 Forschungsüberblick: George Grosz</b>	<b>5</b>
<b>2.2 Forschungsziel</b>	<b>11</b>
<b>2.3 Zur Auswahl der zu untersuchenden Gedichte und Zeichnungen</b>	<b>12</b>
<b>3. Intermedialer Vergleich der Gedichte und Zeichnungen</b>	<b>16</b>
<b>3.1 Methodische Vorbemerkungen und Hinweise</b>	<b>16</b>
<b>3.2 Inhaltliche Intermedialität</b>	<b>24</b>
<b>3.2.1 Methodischer Ansatz</b>	<b>25</b>
<b>3.2.2 „Es gibt so leicht hier keinen Gott!!!!“: Großstadt - Stadtmensch – Stadtkultur</b>	<b>35</b>
<b>3.2.3 „,Von fernen Ländern wo vielleicht Zitronen blühten‘“: Amerika und das Abenteuer</b>	<b>50</b>
<b>3.2.3 „Ja! Wieder elastisch werden, nach allen Seiten höchst federnd“: Artistenkünstler</b>	<b>61</b>
<b>3.2.4 Fazit: Grosz-Stadt – Der semantische Vorteil der Gedichte</b>	<b>71</b>
<b>3.3 Strukturelle Intermedialität</b>	<b>76</b>
<b>3.3.1 Methodischer Ansatz</b>	<b>76</b>
<b>3.3.2 Musterhaft – Der Mensch als Masse</b>	<b>86</b>
<b>3.3.3 Montage als Strukturprinzip</b>	<b>96</b>

<b>3.3.3 a) „Ihr taumelnden, torkelnden Häuser“: Großstadt als Wahrnehmungsmontage</b>	<b>96</b>
<b>3.3.3 b) Der Künstler als Zeichen als Monteur</b>	<b>108</b>
<b>3.3.4 Zeitlose Gedichte</b>	<b>117</b>
<b>3.3.5 Fazit: Strukturdominanz der bildenden Kunst</b>	<b>126</b>
<b>4. Abschließende Betrachtung: Komplement oder Supplement?</b>	<b>131</b>
<b>5. Literaturverzeichnis</b>	<b>139</b>
<b>6. Anhang: Verzeichnis der verwendeten Zeichnungen von George Grosz</b>	<b>146</b>

A poet and a painter with a taste  
For realistic objects interlaced  
With grotesque growths and images of doom.  
(Vladimir Nabokov, *Pale Fire* 36)

## **1. Einleitender Gedanke: Zum Verhältnis von Literatur und bildender Kunst**

In der Frage nach dem Verhältnis von Literatur und bildender Kunst manifestiert sich eine der ältesten Fragestellungen im kunsttheoretischen Diskurs des Abendlandes. Horazens Axiom ‚ut pictura poesis‘ – Dichtung gleicht der Malerei – bestimmte bis in das klassische Zeitalter als –auch präskriptiver – „Merksatz der Poetik“ (Willems 217) die theoretischen Erörterungen zum Verhältnis von Literatur und Kunst und die jeweiligen poetologischen Diskurse. Literatur gleiche der bildenden Kunst, insofern sie wie die Malerei anhand eines mimetischen Illusionismus Bilder und Vorstellungen im Rezipienten auslöse. Da die Malerei dieses Rezeptionsverhalten wesentlich eleganter und effektiver steuere, könne sie als Vorbild der Dichtkunst dienen (vgl. 219). Nach Willems war dies „ein offenbar sehr verbreitetes Argumentationsmuster“ (219) der Antike. Auch impliziert dieser Merksatz, dass die ästhetischen Mechanismen der Dichtung durch die Betrachtung der bildenden Künste erkennbar und theoretisierbar werden: als malerisch-mimetische Bildhaftigkeit der Literatur. Ebenso wird eine Beziehung von Wort- und Bildkunst impliziert und zwar unter der kunsttheoretischen Prämisse, beide Kunstformen könnten trotz ihrer Unterschiede vergleichbare rezeptionssteuernde Wirkung auf Leser bzw. Betrachter haben.

Bis in das 18. Jahrhundert bestimmte Horazens Merksatz die Diskurse über das Verhältnis und die Vergleichbarkeit der Künste und die poetologischen Erörterungen über Aufgaben und Möglichkeiten der Dichtung. Lessings 1766 erschienener Aufsatz „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ ist eine frühe theoretische Abgrenzung vom

Prinzip des ‚ut pictura poesis‘: „Lessings Beitrag steht am Ende der großen Zeit des ut pictura poesis, gehört also zu der Phase, in der es allmählich wieder in den Hintergrund tritt“ (Willems 213). Er räsoniert gegen eine gegenseitige Vereinnahmung der beiden Künste und begreift sie als voneinander distinkte Formen künstlerischen Ausdrucks, da sie sich materiell und in ihren mimetischen Mechanismen unterscheiden. Die Nichtbeachtung der Unterschiede der Künste

hat in der Poesie die Schilderungssucht und in der Malerei die Allegoristerei erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden. (Lessing 390)

Aus einem präsemiotischen Impetus heraus konstatiert Lessing, Literatur und bildende Kunst seien ob der materiellen Eigenschaften ihrer Zeichenträger nur schwerlich vergleichbar, da die materiellen Eigenschaften die Ausdrucksmöglichkeiten prädestinieren. Er plädiert für die individuelle theoretische Erfassung der Künste abseits komparativer Intentionen. Diese Ansicht überlebte bis in das 20. Jahrhundert. Wellek und Warren negieren abseits thematischer und motivgeschichtlicher Forschungen die Möglichkeit komparativer Kunstbetrachtung. Das Medium des künstlerischen Ausdrucks und dessen materielle Eigenschaften sind ein „durch die Überlieferung vorgeformter Faktor von mächtig bestimmendem Charakter“ (144-45):

Der Künstler schafft nicht auf einer allgemeinen geistig-seelischen Grundlage, sondern in einem konkreten Material; und das konkrete Medium hat seine eigene, von der jedes anderen Mediums oft stark unterschiedene Geschichte. (145)

So wird die Komparatistik der Künste bis in die Nachkriegszeit hinein vor allem von thematischen und stilhistorischen Fragen bestimmt, was allgemein unter dem Begriff der ‚wechselseitigen Erhellung der Künste‘ subsumiert wird: „Der Begriff selbst wurde zwar von vielen übernommen, jedoch meist im Sinne rein stofflicher Wechselbeziehungen ausgelegt“ (Hermand 18), um Kunst- und Literaturwissenschaft interdisziplinär im Sinne einer allgemeinen Kultur- oder Geisteswissenschaft zusammenzuführen. Es ging hier „um einen morphologischen Kulturbegriff, eine systematische Stilanalyse und eine innere Wesensbestimmung der [...] Kunst“ (20). Hermand macht in seinem 1971 erschienenen Band zum Verhältnis von Literatur- und Kunstwissenschaft allerdings darauf aufmerksam, dass besonders avantgardistische Bewegungen wie der Dadaismus oder moderne multimediale Kunst die Grenzen zwischen den Medien obsolet erscheinen lassen und somit neue komparatistische Forschungsbemühungen nötig machen (vgl. 69). Moderne künstlerische Bewegungen wie Dadaismus oder italienischer Futurismus exemplifizieren, wie das Verhältnis und die Unterschiede von Literatur und Malerei und deren Verständnis als distinkte Ausdrucksformen zum Stimulus werden, mediale Grenzen zu nivellieren. Figurengedichte sind sowohl Literatur und ikonische Form und in futuristischen und dadaistischen Bild-Text-Montagen wird das schriftliche Wort neben seinem semantischem Ausdruckswert als ikonisches Zeichen verwendet. Dies mögen radikale Ausdrucksformen sein, allerdings zeigen sie, dass der Brückenschlag zwischen den Künsten eine ästhetische Möglichkeit ist und dass dieser Brückenschlag zwischen den Medien auch in der Forschung erhellende Ergebnisse zu individuellen Werken und neue theoretische Erkenntnisse über das Verhältnis der Künste zueinander in Aussicht stellt.

Hierbei haben sich zwei Forschungsmethoden entwickelt, die im Feld der Komparatistik besonders tätig sind. Zum einen die aus der Intertextualität entstandene Forschungsrichtung der Intermedialität, die künstlerische Phänomene untersucht, die Mediengrenzen überschreiten und in denen mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involviert sind (vgl. Rajewsky 13). Die Intermedialität will Bezüge zwischen medial differenten ‚Texten‘ herstellen, vor allem im Bereich der Transponierung eines Kunstwerks aus einem Medium bzw. aus einem semiotischen System in ein anderes, z.B. Romanverfilmungen oder poetische Umsetzungen von Gemälden. Dies ist aber nicht der einzige Aspekt unter dem Literatur und bildende Kunst verglichen werden können. Auch die Semiotik bemüht sich um ein übergreifendes Verständnis der Gemeinsamkeiten und Differenzen semiotisch zu unterscheidender Kommunikationssysteme wie verbale und visuelle Kunst, was auf eine Komparatistik der Künste anwendbar wäre:

There are no reasons for limiting the investigation of art to linguistic codes, such as those found in poetry or literature, since the general principles of semiotics referring to differential modulations of the sign are valid for any signifying substance and, consequently, for any form of artistic expression or manifestation, whether in the visual arts or in some other art form. (Glusberg 1986)

Sowohl Intermedialität als auch Semiotik sind die zwei in der Forschung eminenten Methoden bzw. Theorien, die sich abseits präskriptiver Festlegungen oder stoff- und stilgeschichtlicher Erörterungen um ein übergreifendes Verständnis der Künste bemühen und Instrumentarien entwickeln, um die Beziehungen der Künste zueinander verständlich und wissenschaftlich erfassbar werden zu lassen.

Zuletzt sei noch auf ein Modell hingewiesen, das im Anschluss an die poststrukturalistische Theorie nicht mehr versucht die verschiedenen Medien oder semiotischen Systeme miteinander zu korrelieren, sondern das davon ausgeht, dass Sprache als Instrument der gedanklichen Verarbeitung und Interpretation von Bildern immer schon das Bild umrahmt und in seiner Rezeption mitbestimmt:

A painting must be seen, and it can only be seen by a subject: a subject who is always already constructed by language within a social context. Thus, there is no pre-linguistic image; painting always exists within language. (Scobie 4)

Allerdings beschäftigt sich dieser Ansatz mit der sprachlichen Konstruktion von Bildern als Rezeptionsgegenstand und als Kunstwerk und ist nicht als methodischer Ansatz zur Erforschung der Beziehungen zwischen den Künsten zu verstehen.

Die anstehende Untersuchung wird sich mit der Vergleichbarkeit von Literatur und bildender Kunst anhand einer Gegenüberstellung des lyrischen Werks und ausgewählter Zeichnungen der bekannten künstlerischen Doppelbegabung George Grosz befassen und soll feststellen, ob und wie dessen Gedichte und Zeichnungen miteinander in Beziehung stehen. Hiermit soll ein Beitrag geleistet werden zum hier kurz umrissenen kunsttheoretischen und wissenschaftlichen Diskurs über das Verhältnis und die Vergleichbarkeit von Literatur und bildender Kunst.

## **2. Erläuterungen und Hinweise zum Forschungsprojekt**

### **2.1 Forschungsüberblick: George Grosz**

In der Literatur zu George Grosz zeichnen sich zwei Forschungsaspekte ab, die aus seiner Doppelbeschäftigung als bildender Künstler und Literat zu erklären sind. Der überwiegende Teil der Forschung widmet sich hierbei seiner Aktivität als bildender Künstler. Grosz' literarische Karriere lässt sich auf einen relativ engen Zeitraum zwischen 1915 und 1918 einschränken. Und seine lebenslange Arbeit als bildender Künstler lässt seine Lyrik als reine Passage erscheinen und erklärt somit das Hauptinteresse der Forschung. Zu Grosz' Werk als bildender Künstler existieren in erster Linie Künstlerbiographien und Dokumentationen, die zumeist sein Werk anhand seiner biographischen Entwicklung erklären und in Phasen, die sich durch kohärente stilistische oder inhaltliche Merkmale auszeichnen, unterteilen. In diese Richtung zielt beispielsweise Whitfords Aufsatz „The Many Faces of George Grosz“ aus dem Dokumentationsband *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolours and Prints 1912-1930* (1997). Ähnliches leistet auch Jentsch mit seiner illustrativen Dokumentation *George Grosz. The Berlin Years* (1997) und Hess' Grosz-Künstlerbiographie *George Grosz* (1974). Besonderes Augenmerk auf Grosz' Werk nach dessen Emigration in die USA richtet Flavell mit *George Grosz. A Biography* (1988), der sein Werk von einem kultursemiotischen und biographischen Blickwinkel her betrachtet und auch Hinweise zu seinem Schaffen in Deutschland gibt. Flavells Untersuchung stellt eine wissenschaftliche Ausnahme dar, da die Zeit vor seiner Emigration generell eher im Fokus der Forschung liegt:

Grosz's pre-1933 art has always been interpreted with close reference to the political and social problems of Germany in the years from 1914 to 1933, and his role within the



left-wing intelligentsia of Weimar Germany has been much discussed. His work after 1933, by contrast, has received little attention [...]. (*Grosz* 1)

Diese Aussage impliziert, warum für die Forschung die erste Hälfte seines Lebenswerks so interessant ist. Grosz' politisches Engagement, das in seiner Kunst der Weimarer Republik zu Tage tritt, wird zumeist als historischer Referenzrahmen benutzt, um sein Schaffen einzuordnen. Der Künstler als Sozialkritiker: das ist der Slogan, unter dem man einen Großteil der Forschung zu den Weimarer Jahren subsumieren kann. Haarmann spricht vom „realistischen Verweischarakter“ (43) seiner Werke, für Kane ist er „an artist committed to a Marxist view“ („Art and commitment“ 111) und Flavell meint, dass Grosz „opted quite self-consciously for the role of the social critic“ („Food, Sex and Money“ 269). Auch Schneedes Biographie *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft* (1975) zeigt bereits in ihrem Untertitel, wie die Forschung zur Erklärung des Werks oft extrinsische geistesgeschichtliche oder positivistische Referenzrahmen wie Biographie und historische oder politische Situationen benutzt. Einen Extremfall dieser interessanten, aber den intrinsischen Wert seiner Kunst vernachlässigenden Forschungsbeiträge ist McCloskeys Monographie *George Grosz and the Communist Party. Art and Radicalism, 1918 to 1936* (1997). Es ist richtig, dass ein Großteil seines Werks in den Zwanziger Jahren durch einen bewussten sozialkritischen und satirischen Ton auszeichnet, allerdings führt dieser sozialhistorische und autobiographische Referenzrahmen zu Verengungen in der Beurteilung seines Werks. Die Lyrik und bildende Kunst während und kurz nach dem ersten Weltkrieg (und hierauf liegt der Fokus dieser Arbeit) beispielsweise kann nicht allein aus einem sozialkritischen Impetus heraus erklärt werden: die frühen Arbeiten „do not convey a pronounced political note of their own“ (Knust 230), da der

radikal-politische Aspekt erst mit Beginn der zwanziger Jahre zum dominanten thematischen Paradigma seiner Kunst wurde.

Überdies gibt es in der Forschung einhellige Meinungen zu seinen künstlerischen Einflüssen, also zur kunsthistorischen Einordnung seiner Werke vor seiner Politisierung in der Weimarer Republik. Neben Expressionismus und Kubismus (vgl. Knust 223; Whitford, „Many Faces“ 5) wird oft die stilistische Verwandtschaft seines Werks zum italienischen Futurismus bemerkt (vgl. u.a. Hess 27; Knust 223; Whitford, „Many Faces“ 5): „Work by the Italian Futurists was more interesting to him, and his introduction of multiple perspectives into his work at this time suggests that he had studied their work closely“ (Flavell, *Grosz* 24). Hierzu tritt Grosz' Engagement im Berliner Dadaismus. Die zunehmende Politisierung des Berlin-Dada mit seinen Angriffen auf soziale wie politische Institutionen gilt in der Forschung als Übergang zu seinem politischen Engagement der zwanziger Jahre: „Dada used *any* ‚artistic‘ methods to mock established norms and shock the bourgeoisie“ (Knust 227; Hervorhebung durch Knust). Dies weist darauf hin, dass die Zeit vor und teilweise während der Dadaphase nur bedingt unter politischen oder sozialhistorischen Gesichtspunkten erfassbar ist.

Ein zweiter Forschungsstrang betrifft Grosz' Lyrik. Seine Gedichte liegen in zwei Editionen vor. *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1918* (1981) ist eine Neuauflage aller publizierten Gedichte. Den Gedichten sind Zeichnungen beigelegt, die – so der Herausgeber – die „Verbindungsline zwischen dem literarischen und bildnerischen Werk“ (Marquardt 109) sichtbar machen sollen. Denckers Band *Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte* (1986) beinhaltet sämtliche Lyrik: veröffentlichte Gedichte wie auch unveröffentlichte Manuskripte oder Briefgedichte. Forschung zu Grosz' Lyrik ist bisher relativ spärlich. Anmerkungen sind keine Rarität, umfassende Untersuchungen

aber nicht vorhanden. Entweder dienen die Gedichte zur Illustration der Bilder oder man bemüht sich um literarische Einordnung der Gedichte und verharrt in stilistischen und inhaltlichen Gemeinplätzen. Für Haarmann sind Grosz' Gedichte „lyrische Blasphemien, dadaistische Poltereien und spätexpressionistische Ergüsse“ (42), Hess bemerkt eine „Expressionist intensity“ (62). Die umfassendste Beurteilung der Lyrik befindet sich in Denckers Nachwort zu seinem Gedichtband:

Neben dem Spiel zwischen strenger Reimbehandlung und freien Versen, zwischen strophisch streng gebauten Gedichten, rhythmischer Prosa und Prosagedichten, produziert er Textcollagen, mischt er eigenes mit fremdem, aufgefundenem Sprachmaterial, kombiniert er umgangssprachliche Elemente mit expressionistischer Metaphorik. (118)

Stellvertretend für den Großteil der Forschung meint Knust, dass die Gedichte „doubtless secondary to his significance as graphic artist and painter“ (226) sind, was die Absenz intensiver Untersuchungen seiner Lyrik erklären mag. Obwohl Knust die Gedichte als ein „striking verbal complement to his wartime pictures“ (226) bezeichnet, ist ersichtlich, dass die Forschung diese nicht als Komplement, sondern als Supplement zu seinem Werk als bildender Künstler sieht. Jedoch finden sich in der Forschungsliteratur Bemerkungen zu seiner Doppelrolle als Dichter und Künstler und zu Beziehungen zwischen seiner Literatur und Kunst, worauf der Fokus dieser Untersuchung liegen soll. Theodor Däubler, ein Förderer des jungen Grosz, bemerkt in einem ersten kritischen Essay die enge Verwandtschaft der Zeichnungen und Gedichte: „Er ist vorläufig Zeichner und futuristischer Schriftsteller. Das ist bei ihm alles eins“ (81). Herzfelde erklärt in seinem Essay über die künstlerische Kooperation mit Grosz, dass die Gedichte „ein mit Grafikeraugen gesehenes Bild des damaligen Berlin“ („Macht der

Freundschaft“ 1235) sind. Wo Herzfelde stilistische Bezüge zwischen Gedichten und Bildern sieht, spricht Flavell von thematischen Verbindungen: „Between 1915 and 1917 Grosz began to write poems on the same themes as his drawings and paintings“ (*Grosz* 27f.). Zusätzlich geht Flavell allgemein auf augenscheinliche Korrespondenzen ein, führt diese aber nicht tiefgehend aus. Hess deutet stilistisch-formale Korrespondenzen an: „Grosz combines in form, rare for a graphic artist, the gift of poetic writing with the gift of graphic poetry“ (62). Knust sagt in seinem Aufsatz „George Grosz: Literature and Caricature“: „George Grosz is an especially noteworthy example for the various kinds of symbiosis or mutual illumination between literature and caricature“ (221). Er macht Anmerkungen zu Themen und Stil der Zeichnungen während und nach dem ersten Weltkrieg (vgl. 223-26) und geht kurz auf Grosz' literarische Schulung und seine Rolle als Dichter ein (vgl. 226), bevor er allgemein auf Korrespondenzen zwischen Lyrik und Zeichnungen hinweist. Er erkennt sowohl thematische Korrespondenzen („perceptions and feelings“, 226) wie auch stilistische Bezüge („dynamic simultaneity of objects and occurrences“, 226). Allerdings handelt es sich auch hier um eher generelle Aussagen, womit Knust zwar interessante Einblicke bietet, aber keine profunde Abhandlung der intermedialen Beziehungen in Grosz' Werk. Eine Analyse thematischer Korrespondenzen zwischen Zeichnungen und Gedichten bietet überdies Towers Ausstellungsbegleitband *Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933* (1990), allerdings nur in Bezug auf den Topos Amerika und nicht umfassend auf Relationen zwischen Zeichnungen und Gedichten.

Somit bleibt abschließend zu bemerken: Thematische wie formale Korrespondenzen zwischen Grosz' Gedichten und Zeichnungen stellen bisher in der Forschung ein wenig

behandeltes Untersuchungsgebiet dar. Dieses Forschungsprojekt soll diese Lücke schließen oder zumindest verringern.

## **2.2 Forschungsziel**

Der Forschungsüberblick zeigt, wie einseitig der Blick auf Grosz als Künstler bisher gewesen ist. Seine Gedichte erfuhren neben den erwähnten spärlichen Anmerkungen keine große Beachtung in der Literaturwissenschaft. Dieses Defizit in der Forschung zu Grosz soll vor dem Hintergrund des Vergleichs von Zeichnungen und Gedichten verringert werden. Ebenfalls soll sich die Untersuchung von der vorherrschenden Forschungslinie von Grosz als sozialkritischem Künstler entfernen und Gedichte und Bilder aus ihrem inneren Zusammenhang begreifen. Nicht Grosz als Sozialkritiker soll im Vordergrund stehen, sondern der vielseitige Künstler, der sich verschiedener Medien als ästhetischer Ausdrucksorgane bedient. Ebenfalls soll in diesem Zusammenhang der biographische Hintergrund weitgehend ausgeblendet werden, um nicht in extrinsische Referenzialisierungen zu verfallen, die in der Forschung bisher weitgehend den Blick auf die intrinsische Qualität von Grosz' Werk blockiert haben. In diesem Sinne soll auf Zuhilfenahme autobiographischer Zeugnisse wie Briefe und vor allem Grosz' Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt* (1974) verzichtet werden.

Die Arbeitshypothese dieser Untersuchung lautet also: Zwischen Grosz' Gedichten und im gleichen Zeitrahmen entstandenen Zeichnungen bestehen enge intermediale Verbindungen, sowohl auf der Ebene des Inhalts sowie auf der Ebene der Struktur der Artefakte. Zur Untersuchung soll hierbei aus den Methoden einer allgemeinen Semiotik und der relativ jungen Disziplin der Intermedialität ein geeigneter methodischer Ansatz entwickelt werden, der es

ermöglicht sowohl inhaltliche wie strukturelle Korrespondenzen zwischen Gedichten und Zeichnungen verständlich erfassen. Die methodischen Ansätze werden weiter unten ausführlich erklärt. Zuvor soll im folgenden Punkt allerdings noch ausgeführt werden, nach welchen Kriterien die für die Untersuchung relevanten Gedichte und Zeichnungen ausgewählt wurden.

### **2.3 Erläuterungen zur Auswahl der zu untersuchenden Gedichte und Zeichnungen**

George Grosz' kurze Karriere als Lyriker erstreckt sich grob über die zweite Hälfte der zehner Jahre des letzten Jahrhunderts. Sein erstes Gedicht „Lied“ veröffentlichte der junge Grosz 1915 in der Zeitschrift *Die Aktion* (vgl. Grosz, *Ach knallige Welt* 125). Die Jahre 1916 bis 1917 markieren Grosz' höchste literarische Produktivität: neben seinen Zeichnungen erscheinen in der von Wieland Herzfelde geleiteten *Neuen Jugend* weitere Gedichte Grosz' und auch in seinem zweiten großen Mappenwerk *Kleine Grosz-Mappe* erschien 1917 zusätzlich zu seinen Zeichnungen das Gedicht „Aus den Gesängen“. In diesen Jahren gab es auch Autorenabende der *Neuen Jugend*, bei denen Grosz regelmäßig seine Gedichte vortrug (vgl. Herzfelde, „Zum Geleit“ 10). Nun behauptet allerdings Herzfelde zum Ende von Grosz' lyrischer Karriere: „Mit den beiden Texten *Man muß Kautschukmann sein!* und *Kannst du Radfahren?* beendete Grosz seine Versuche, sich literarisch zu etablieren“ („Zum Geleit“ 12). Allerdings umfasst die von Herzfelde und Marquardt herausgegebene Gedichtsammlung *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915-1918* (1981) auch Gedichte, die aus dem Jahr 1918 stammen, so nämlich „Kaffeehaus“ und „Gesang an die Welt“. Diese Gedichte werden in der zweiten verfügbaren, von Dencker herausgegebenen Sammlung *Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte* (1986) eindeutig auf das Jahr 1918 datiert

(vgl. 131-2), als sie in den *Neuen Blättern für Kunst und Dichtung* erstveröffentlicht wurden. Zwischen den beiden Ausgaben sind zudem editorische Unterschiede feststellbar, beispielsweise in der Strophenanordnung einiger Gedichte. Zusätzlich nimmt die Ausgabe von Herzfelde und Marquardt typografische Veränderungen gegenüber den Erstveröffentlichungen vor. In dieser Arbeit soll Denckers Ausgabe als Referenzwerk verwendet werden, da die Zusammenstellung wesentlich kohärenter erscheint.<sup>1</sup> Jedes veröffentlichte Gedicht wird in einem Anhang eigenständig vermerkt und mit seinem Erstveröffentlichungsdatum angegeben. Der Druck folgt den autorisierten Erstabdrucken ohne Veränderungen durch den Herausgeber (vgl. Dencker 113). In der Herzfelde/Marquardt-Ausgabe fehlt jeglicher erklärender Anhang. Marquardt behauptet ohne Verweise auf Erstdrucke oder weitere Annotationen: „Die hier vorgestellten Texte sind erstmalig in den Jahren 1915 bis 1918 veröffentlicht worden“ (109). Denckers Ausgabe erscheint sorgfältiger recherchiert sowie mit Blick auf die Erstdrucke der Gedichte originalgetreuer. Allerdings beinhaltet Denckers Ausgabe sämtliche bekannten Briefgedichte Grosz' sowie einige unveröffentlichte Gedichte. Für diese Arbeit sollen nur die bekannten und tatsächlich veröffentlichten Gedichte Grosz' verwendet werden, die sich also über den Zeitraum von 1915 bis 1918 erstrecken. Einige der Gedichte wurden hierbei zwar erstmalig 1932 veröffentlicht, allerdings als Sammelband der Jahre 1916 und 1917. Diese Gedichte, „New-York I“ (G 28), „New-York II“ (G 29), „Berlin 1917“ (G 30-42) und „Nachtcafé“ (G 14), werden allerdings von Dencker, Herzfelde/Marquardt und in der Forschung (vgl. Riha, „Zu dieser Ausgabe“ o.S.) in die Zeit von Grosz' kurzer lyrischer Karriere eingeordnet und sollen hier in den Korpus der zu untersuchenden Gedichte aufgenommen werden.

---

<sup>1</sup> Im Folgenden beziehen sich demnach alle Zitate aus Grosz' Gedichten auf die Dencker-Ausgabe und werden mit der Sigle G und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

Um den intermedialen Vergleich durchzuführen bedarf es der Auswahl von Zeichnungen, die im gleichen Zeitraum wie die Gedichte entstanden, da Grosz' Schaffen sowohl stilistisch als auch thematisch starken Veränderungen unterworfen war. Besonders signifikant ist hierbei Grosz' starkes politisches Engagement für die radikale Linke der Weimarer Republik, markiert durch seinen Eintritt in die KPD im Jahre 1919 (vgl. McCloskey 51-55). Seine Kunst stellte Grosz ab diesem Zeitpunkt in den Dienst der revolutionären Veränderung Deutschlands und produzierte stilistisch und thematisch stark von seinem früheren Werk zu unterscheidende Zeichnungen und Gemälde. Für dieses Forschungsvorhaben ist es nun wichtig die Auswahl der zu untersuchenden Zeichnungen auf einen Zeitraum von ca. 1915 bis spätestens 1919 zu beschränken. Auch sollen für die Analyse nur Zeichnungen ausgewählt werden. Zwar sind Grosz' in dieser Zeit erstmalig produzierte Gemälde stilistisch und thematisch vergleichbar, allerdings würde die umfassende Analyse vielfarbiger Gemälde den Analyserahmen sprengen. Die verwendeten Zeichnungen stammen alle aus Dückers Gesamtausgabe sämtlicher drucktechnisch reproduzierter Zeichnungen *George Grosz. Das druckgraphische Werk* (1979), die auch Dencker und Herzfelde/Marquardt für die Illustrationen ihrer Ausgaben verwenden. Die ausgewählten Zeichnungen sind im Anhang dieser Arbeit reproduziert und werden in der Analyse dem Anhang folgend vermerkt. Die Zeichnungen sollen hierbei einen repräsentativen Querschnitt durch Themen und stilistische Darstellungsweisen des zeichnerischen Werks aufzeigen und in diesem Sinne als repräsentativ für andere Werke verstanden werden, die aus Platzgründen nicht alle untersucht werden. Zudem existiert ein umfangreicher Apparat von niemals veröffentlichten Skizzen, etwa in Grosz' von Riha herausgegebenem *Skizzenbuch 1917* (1987). In dieser Arbeit allerdings sollen nur die tatsächlich reproduzierten und – wie die Gedichte einer breiten Öffentlichkeit



zugänglichen – veröffentlichten Zeichnungen verwendet werden. Die Auswahl umfasst hierbei vor allem Werke aus Grosz' bedeutenden ersten Mappenwerken *Erste Grosz-Mappe* (1916) und *Kleine Grosz-Mappe* (1917) sowie einige Einzelblätter aus den Jahren 1915 bis 1919, die alle in Dückers Ausgabe aufgenommen sind und im Anhang entsprechend verzeichnet vorzufinden sind.

### **3. Intermedialer Vergleich der Gedichte und Zeichnungen**

Nach den Erläuterungen zum Forschungsstand sowie zu Ziel und Umfang dieser Untersuchung soll nun der intermediale Vergleich vorgenommen werden. Die Untersuchung soll sich mit Inhalts- und Strukturmerkmalen der Zeichnungen und Gedichte auseinandersetzen. Deshalb soll nun zunächst eine Begründung dieser analytischen Unterteilung erfolgen sowie allgemein erläutert werden, ob und warum sich Grosz' Zeichnungen und Gedichte für eine intermediale Untersuchung eignen.

#### **3.1 Methodische Vorbemerkungen und Hinweise**

In jedem ästhetischen Zeichen, d.h. in jedem Kunstwerk, organisiert sich das semantische Potential auf zwei Ebenen. Auf der Ebene des Inhalts befasst man sich mit den Denotationen und Konnotationen der Signifikanten eines Kunstwerks, also den Konzepten oder Entitäten, die als Signifikate den Signifikanten zugewiesen werden können. Die Inhaltsebene des Kunstwerks offenbart seine denotativen und konnotativen Relationen zu einer außerästhetischen Wirklichkeit. Die bildliche Darstellung einer gewissen Entität oder ihre verbale Erwähnung funktionieren also als Signifikanten eines Zeichens, die mit einem gewissen Konzept dieser Entität im Bewusstsein des Betrachters oder Lesers korreliert werden können und so inhaltlich auf Signifikate verweisen (vgl. Eco, *Zeichen* 27-31). Durch inhaltliche Kontextualisierung der Signifikanten im Syntagma des Gesamtkunstwerks oder durch die Wahl kulturell vorgeprägter Signifikanten transportieren die Zeichen qua Konnotation neben dem, was sie direkt bezeichnen, weitere assoziative Bedeutungen (181-82). Dieses Zusammenspiel von Konnotation und Denotation umfasst die Inhaltsebene des Kunstwerks, nach Mukařovský die „außerästhetischen Funktionen [eines Kunstwerks], die ihm

einen konkreten Inhalt verleihen, indem sie ihren direkten Zusammenhang mit der Wirklichkeit außerhalb des Zeichens einbringen“ (77). Die zweite Ebene nennt Mukařovský die ästhetische Funktion, bei der „das Hauptgewicht auf dem Zeichen selbst [liegt], auf jenem mit dem Sinnen wahrnehmbaren Ding, das die Aufgabe übernimmt, etwas zu bedeuten, auf etwas zu verweisen“ (65). Die Aufmerksamkeit liegt „auf de[m] inneren Aufbau des Zeichens selbst“ (77; Hervorhebung durch Mukařovský). Zusätzlich zur Inhaltsebene kann man hier von der strukturalen Ebene sprechen. In Kunstwerken werden die verwendeten tonalen, visuellen oder verbalen Signifikanten jeweils systemsspezifisch temporal oder spatial angeordnet: sie werden in eine Globalstruktur eingebettet, welche semantisierbar ist, da sie konnotativ weitere Bedeutungen (z. B. Harmonie, Kohärenz, Fragmentation) transportiert, die im Interpretationsprozess sinnfällig werden (können).

Diese Unterteilung in Inhalts- und Strukturebene bezweckt allerdings keine Trennung der beiden Ebenen. Diese sind im Kunstwerk eng verbunden und organisieren komplementär dessen semantischen Gehalt. Ihre Relation ist eine von gegenseitiger Bedingung und Ergänzung:

*Die ästhetische Funktion an sich vermag nicht allein das Zeichen, das sie schafft, auch mit einem vollen Sinn auszustatten – daran hindert sie ihre fehlende Ausrichtung auf ein äußeres Ziel, denn gerade diese Ausrichtung setzt die anderen, die außerästhetischen Funktionen in Bezug zu bestimmten Bereichen oder Aspekten der Wirklichkeit, die dann in die Funktionen selbst als deren „Inhalt“ hineinprojiziert werden [...]. (77; Hervorhebung durch Mukařovský)*

Besonders bei einem Vergleich von Kunstwerken verschiedener semiotischer Systeme – wie er mit Grosz' Zeichnungen und Gedichten vorgenommen werden soll –, scheint es

geboten diese fundamentale Unterteilung ästhetischer Zeichen als ersten Ausgangspunkt einer weiteren methodischen Begründung und Ausführung des Projekts zu postulieren.

Demzufolge soll für die folgenden Untersuchungen zur intermedialen Korrespondenz von Grosz' Zeichnungen und Gedichten eine Aufteilung vorgenommen werden in separate Analysen von Inhaltsebene und Strukturebene der zu besprechenden verbalen und visuellen Kunstwerke. Den Einzelanalysen folgend soll versucht werden, deren Ergebnisse synthetisch und übergreifend zu korrelieren – gemäß der konstatierten Verbindung und Bedingtheit der beiden Ebenen im ästhetischen Zeichen –, um die Hypothese von einer sowohl inhaltlichen wie strukturalen Korrespondenz zwischen den visuellen Zeichenstrukturen der Zeichnungen und den verbalen Zeichenstrukturen der Gedichte zu untermauern. Die separaten Analysen von Inhalt und Struktur bedürfen somit auch einer doppelten methodischen Untermauerung, als deren Bausteine in diesem Projekt Intermedialität und Semiotik dienen und zusammengeführt werden sollen.

Intermedialität und Semiotik sind keine voneinander distinkten methodologischen Kategorien, ihre Grenzen zueinander sind nicht einheitlich und scharf. Wegen ihrer universalen Anwendbarkeit auf eine Vielzahl natürlicher und kultureller Phänomene, also wegen der Größe des semiotischen Feldes (vgl. Eco, *Einführung* 19-27), ist die Semiotik eine Supertheorie – eine Theorie, der alle anderen Theorien subordiniert sind – der Kultur- und Geisteswissenschaften. Sämtliche Manifestationen menschlicher Kultur – also auch bildende Kunst und Literatur – sind als zeichenvermittelte Kommunikationsprozesse begreifbar und somit semiotisch analysierbar:

In der Kultur kann jede Größe zu einem semiotischen Phänomen werden. Die Gesetze der Kommunikation sind die Gesetze der Kultur. Die Kultur kann vollständig unter

semiotischem Gesichtspunkt untersucht werden. Die Semiotik ist eine Disziplin, die sich mit der ganzen Kultur beschäftigen kann und muß. (38)

Insofern ist Intermedialität als Methode der Kulturwissenschaften als Submethode zur Semiotik zu verstehen, da jene sich mit „kulturell kodierten Kommunikationssystemen [...] [beschäftigt], die sich beeinflussen, nachahmen, berühren oder gar zu einer Einheit verbinden können“ (Eicher 11). Manifestationen kultureller Kommunikationssysteme, die unter semiotischem Gesichtspunkt Informationen immer durch Zeichen transportieren, sind im Bereich der Künste die ästhetischen Zeichen, die Kunstwerke. Und mit Rekurs auf die Zweiteilung der ästhetischen Zeichen lässt sich somit deduzieren, dass Intermedialität sich grundsätzlich mit zwei Arten der Beziehung zwischen Kunstwerken verschiedener semiotischer Systeme beschäftigen kann: einerseits mit inhaltlichen oder thematischen Relationen zwischen Werken zu unterscheidender Medien (z. B. als Filmzitat in der Literatur), andererseits mit strukturalen Korrespondenzen zwischen verschiedenen Medien, also Bezugnahmen eines medialen Produkts auf das semiotische System eines anderen Mediums (z.B. filmisches Schreiben, vgl. Rajewsky 197). Beide Phänomene sind zudem als semiotische Phänomene aufzufassen, da sich die Semiotik gleichermaßen mit der Inhaltsebene der Zeichen eines Systems, d. h. mit ihrer Semantik, und mit den Spezifika der semiotischen Systeme, also ihrem strukturalen Charakter, beschäftigt.

Der angestrebte Vergleich von Zeichnungen und Gedichten von George Grosz anhand der Analysekategorien Inhalt und Form eignet sich also gleichermaßen zu einer intermedialen sowie einer semiotischen Analyse, da Intermedialität eine Submethode der allgemeinen Semiotik ist und beide sich sowohl mit inhaltlicher Bedeutungskonstitution von Zeichen als auch mit den Merkmalen verschiedener semiotischer Systeme beschäftigen, die Intermedialität

mit dem hier vorteilhaften Fokus auf Beziehungen von Kunstwerken verschiedener Zeichensysteme bzw. Medien. Für den Vergleich wird hier also eine Zweiteilung in Inhalt und Form vorgeschlagen. Auf inhaltlicher Seite soll untersucht werden, auf welche Themengebiete Gedichte und Zeichnungen simultan Rekurs nehmen, d.h. wie sich in den unterschiedlichen semiotischen Systemen kongruente Bedeutungskonstitutionen vollziehen, und wie dieser simultane Rekurs auf konvergente Themengebiete eine Relation zwischen visueller und verbaler Kunst herstellt, die man terminologisch als inhaltliche Intermedialität umschreiben könnte. Der Vergleich der Strukturmerkmale der medial differenten Artefakte soll sich mit dem inneren Aufbau der Kunstwerke selbst befassen und zeigen, dass Grosz' Bilder und Gedichte trotz medialer und semiotischer Grenzen in ihrer internen Strukturierung in intermedialer Relation zueinander stehen: für dies wird der Terminus strukturelle Intermedialität vorgeschlagen. Beide Aspekte der semiotisch-intermedialen Untersuchung sollen in separaten methodischen Ausführungen weiter unten noch näher erläutert und begründet werden. Hier folgt nun noch eine begriffsklärende Unterscheidung der Termini Medium und semiotisches System. Als Medien sollen in Anlehnung an Rajewsky (vgl. 7) konventionell als distinkt wahrgenommene Ausdrucks- und Kommunikationsformen definiert werden, wie beispielsweise Literatur oder bildende Kunst. Obwohl beispielsweise die Literatur nur ein semiotisches System, die verbale Sprache, benutzt, sind Medium und semiotisches System nicht gleichzusetzen. Bildende Kunst kann z.B. neben visueller Sprache auch auf verbale Sprache zur Gestaltung ihrer Artefakte zurückgreifen. Auch wirken die Medien als verwendeter formaler Ausdrucksrahmen auf die in ihnen verwendeten semiotischen Systeme zurück: gleiche Zeichensysteme können in voneinander distinkten Medien unterschiedliche Wirkungen und Funktionen erfüllen. Nach Eicher „zeichnen sich somit Differenzen im

Verhältnis von Referent, Signifikant und Signifikat, Denotation und Konnotation innerhalb der einzelnen Medien ab“ (16).

Nun wenden wir uns einer grundlegenden Frage der Legitimation des Vergleichs von George Grosz' Zeichnungen und Gedichten zu: Ist die hier hypothetisch angenommene Korrespondenz in Grosz' bimedialem Werk überhaupt als solche untersuchbar? Gibt es Grund zur Annahme, Grosz' Werk eigne sich zur Untersuchung intermedialer Relationen? Dieses Legitimationsproblem der Untersuchung löst Rajewsky mit ihrem Konzept der Markierung. Die Bezugnahme eines Mediums auf ein anderes oder deren bilaterale Relation muss durch eine Rezeptionslenkung der ästhetischen Zeichen objektiv erkennbar sein, d.h. die intermediale Kontaktnahme muss in irgendeiner Weise gekennzeichnet sein, sonst verliert die wissenschaftliche Untersuchung auf einem unsicheren Fundament willkürlicher Annahmen ihre Legitimation. Rajewsky erklärt:

Ist eine solche Rezeptionslenkung – d.h. eine Markierung des Rekurses – nicht gegeben, so können die fraglichen Vertextungsverfahren schlicht als unkonventionelle, verfremdende Erzähltechniken aufgefasst werden, wie sie spätestens seit der Moderne zu Grundlagen des Erzählens [und Dichtens] geworden sind. (146-47)

Die Frage nach der Legitimationsgrundlage des hier vorgeschlagenen Forschungsprojekts ist also die Frage nach der Rekursmarkierung zwischen den medial differenten Manifestationen in Grosz' Werk. Einige Aspekte einer solchen Rekursmarkierung bei Grosz seien hier angeboten. Zunächst einmal weisen simple editorische Charakteristika der Publizierung von Grosz' Werk dieses als bimediales und – bei näherer Betrachtung der gegebenen Fakten – auch als intermediales Phänomen aus. Das Hauptorgan für die Publikation von Grosz' Gedichten im Zeitraum zwischen 1916 und 1917 war die von Wieland Herzfelde

und John Heartfield herausgegebene Zeitschrift *Neue Jugend* (die folgenden Referenzen beziehen sich auf den Nachdruck sämtlicher Ausgaben: *Neue Jugend*, 1967). Neben seinen Gedichten erschienen in der *Neuen Jugend* zudem ausgewählte Graphiken von Grosz, die ihn explizit als künstlerische Doppelbegabung ausweisen und eine Verbindung zwischen Gedichten und Zeichnungen implizieren. In der Doppelausgabe 11/12 vom Februar/März 1917 wird dieser Zusammenhang zwischen Bildern und Gedichten am offensichtlichsten, wenn auf neun Seiten in direkter Nachbarschaft vier Zeichnungen und drei Gedichte erscheinen und hierbei ein Gedicht („Die Artisten“, 237-240) sogar durch eine unbetitelt Zeichnung (239) unterbrochen wird. Gedichte und Zeichnungen werden durch die Drucksetzung in optischer Relation präsentiert und man muss davon ausgehen, dass es sich hierbei um eine bewusste Entscheidung der Herausgeber und Grosz selbst, der ebenfalls an der Publikation der Zeitschrift beteiligt war, handelt. Hierbei hat man es nun auch nicht mehr nur mit einer expliziten Markierung des bimedialen Charakters von Grosz' Schaffen zu tun, sondern auch mit der impliziten Markierung intermedialer Bezüge von Zeichnungen und Gedichten. Kein direkter Rekurs auf spezifische mediale Kunst-Produkte, aber definitiv die engen Verbindung visueller und verbaler Kunst als integrales Charakteristikum von Grosz' Schaffen wird markiert. Die Markierung wird wiederholt im nachgestellten Verzeichnis aller bisher erschienenen Beiträge in derselben Ausgabe, in der Grosz sowohl als Maler als auch als Dichter verzeichnet wird (247-48). Einen weiteren Hinweis dieser Art bildet 1917 die Veröffentlichung der *Kleinen Grosz-Mappe*, ein Portfolio verschiedenster Zeichnungen von Grosz, in der laut Dückers auch Grosz' Lyrik neben seinen Zeichnungen publiziert wurde (187). Dies sind nicht nur editorische Hinweise darauf, dass Grosz eine Doppelbegabung als bildender Künstler und Dichter war, sondern neben der Explizierung des bimedialen



Charakters seines Werks wird hier durch die gegenseitige Kontextualisierung von Zeichnungen und Gedichten in den jeweiligen Publikationsorganen bewusst auf eine intermediale Verbindung innerhalb seines Schaffens hingewiesen. Grosz' Werk war in der kulturellen Szene der zweiten Hälfte der Zehner Jahre des letzten Jahrhunderts sowohl als bimediales als auch als intermediales Phänomen bekannt und anerkannt, wie der zeitgenössische Kommentar Theodor Däublers deutlich zeigt: „Er ist vorläufig Zeichner und futuristischer Schriftsteller. *Das ist bei ihm alles eins*“ (81; Hervorhebung durch S.H.). Zudem nimmt sich Grosz selbst in der zweiten Hälfte der Zehner Jahre sowohl als bildender Künstler als auch als Literat wahr. So äußert er sich 1916 in einem Brief an Robert Bell zu seiner gegenwärtigen Beschäftigung lapidar wie folgt: „Zur Zeit Maler und Schriftsteller“ (*Briefe* 33).

So bedeutsam diese Fakten im Rahmen dieses Projekts erscheinen mögen, erlauben sie doch die Möglichkeit, dass editorische Kontextualisierungen und simultane Veröffentlichungen von Zeichnungen und Gedichten keine intermediale Markierung intendieren: trotz der Fakten könnten sich visuelle und verbale Kunstwerke ja als völlig disparate Elemente erweisen, deren einzige Gemeinsamkeit somit derselbe Urheber, Grosz, wäre. Zum Ausschluss dieses Einwurfs seien noch einige kurze Hinweise gegeben, die eine gegenseitige intermediale Bezugnahme unter einem anderen Gesichtspunkt aufzeigen. Die Titel einiger Zeichnungen und Gedichte aus der zweiten Hälfte der Zehner Jahre sind im Sinne Rajewskys als explizite Markierung von intermedialem Kontakt zu werten. Einige direkte Übereinstimmungen fallen hier auf, d. h. Titel, die Grosz sowohl für Zeichnung als auch Gedicht verwendet. Dem Gedicht „Kaffeehaus“ (G 48) entspricht eine gleichnamige Zeichnung (vgl. Dückers 52). Ebenso in diesen Zusammenhang fallen mit Sicherheit auch die Zeichnungen *Café* (Abb. 3) und *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (Abb. 16). Ebenso entspricht dem Gedicht „Mondnacht“ (G 11-13) eine Zeichnung

mit demselben Titel (Abb. 8). Dem Gedicht „Die Artisten“ (G 17-19) entsprechen einige Zeichnungen, die zumindest thematische Bezüge eröffnen: *Trapezkünstler* (Abb. 1) oder *Im Zirkus (Dawson)* (Abb. 17). Die Gedichttitel „New-York I“ (G 28) und „New-York II“ (G 29) lassen intermediale Reminiszenzen an die Zeichnung *Erinnerung an New York* (Abb. 6) anklingen. Letztlich entspricht dem Gedicht „Gesang der Goldgräber“ (G 20) eine Zeichnung namens *Die Goldgräber* (Abb. 5). Neben den editorischen Hinweisen bietet sich mit diesen intermedialen Referenznahmen der Titel aufeinander eine zweite Ebene, die als Markierung eines gegenseitigen intermedialen Rekurses der Zeichnungen und Gedichte deutbar ist. Diese Markierung bleibt zunächst auf inhaltlicher Ebene, d.h. die Titel verweisen darauf, dass Zeichnungen und Bilder einen gleichen thematischen Bezugsrahmen besetzen.

Diese doppelte Markierung erfüllt Rajewskys Forderung nach einer Rezeptionslenkung, die dem Rezipienten der Kunstwerke die Möglichkeit gibt, eine intersubjektiv nachvollziehbare intermediale Analyse der Zeichnungen und Gedichte vorzunehmen und die Untersuchung somit auf eine legitime Basis zu stellen, die das Projekt gegen willkürliche Annahmen solcher intermedialer Bezüge absichert. Somit eignet sich Grosz' Werk für eine Untersuchung unter intermedialem Gesichtspunkt, die inhaltliche und formale Elemente erfassen kann und soll.

### **3.2 Inhaltliche Intermedialität**

Wie bereits erläutert soll es im ersten Punkt der Analyse um intermediale Korrespondenzen auf der Inhaltsebene von Zeichnungen und Gedichten gehen. Hierzu soll zunächst ein methodischer Ansatz zur Untersuchung inhaltlicher Bezüge erarbeitet werden, bevor im Anschluss die Analyse vorgenommen wird. Die Analyse teilt sich auf in drei Themengebiete, die in Grosz' Werk eminent erscheinen und auf die in der Forschung häufig

rekurriert wird: es sind dies die Topoi Großstadt, Amerika und Artist bzw. Künstler. Am prominentesten erscheint hierbei der Topos der Großstadt, der in diesem Sinne als Ausgangspunkt des intermedialen Vergleichs der Inhaltsebenen von Gedichten und Zeichnungen dienen soll.

### **3.2.1 Methodischer Ansatz**

Bei der Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Bezugsrahmen der Zeichnungen und Gedichte von Grosz ist es im Vorfeld nötig die hier zu beweisenden intermedialen Relationen vom Begriff der Transmedialität – wie ihn Rajewsky im Unterschied zur Intermedialität definiert – abzugrenzen, dessen Definition sich auf den ersten Blick ebenfalls der Beschreibung des Phänomens Grosz zu eignen scheint. Rajewsky definiert Transmedialität folgendermaßen:

Gemeint sind Phänomene, die man als medienunspezifische ‚Wanderphänomene‘ bezeichnen könnte, wie z.B. das Auftreten desselben Stoffes oder die Umsetzung einer bestimmten Ästhetik bzw. eines bestimmten Diskurstyps in verschiedenen Medien, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungmediums wichtig oder möglich ist oder für die Bedeutungskonstitution des jeweiligen Medienprodukts relevant würde. (12-13)

Einerseits wäre es bis zu einem gewissen Grad möglich Grosz‘ Zeichnungen und Gedichte als transmedial kongruente Konfigurationen bestimmter Diskurstypen, d.h. thematischer Felder, zu definieren. Allerdings lässt sich diese Annahme nicht kritiklos hinnehmen, sondern bedarf einer relativierenden Sichtweise, die helfen kann und soll, den intermedialen Charakter seines Werks in Differenz zum hier vorgeschlagenen Transmedialitätskonzept herauszuarbeiten.

Zur Illustration sei hier ein Beispiel für ein transmediales Phänomen gegeben. Ein thematischer Diskurstyp, der die Kunst der Weimarer Republik bestimmte, war der Topos der Großstadt. Transmediale Figurationen dieses thematischen Felds findet man in der Literatur beispielsweise mit Döblins *Berlin Alexanderplatz*, im Film mit Walter Ruttmanns experimenteller Dokumentation *Berlin – Symphonie der Großstadt* und in der bildenden Kunst unter anderem mit einigen der Zeichnungen von George Grosz (vgl. Abb. 8, 18). Hier handelt es sich um Phänomene, die tatsächlich medienunspezifisch ablaufen und für deren Verständnis ein kontaktgebendes Ursprungsmedium weder gegeben noch relevant ist. Nun ist es für Grosz' Werk nicht möglich ein Ursprungsmedium anzugeben oder festzulegen, ob seine Lyrik direkt Bezug nimmt auf seine visuellen Kunstwerke oder umgekehrt. Allerdings bleibt festzuhalten, dass die verschiedenen Aspekte seines Werks – wie bereits in den methodischen Vorbemerkungen erläutert – in enger Verbindung zueinander ausgestaltet werden und im Gegensatz zum hier angeführten Beispiel von Transmedialität nicht als medienunspezifische Phänomene zu deuten sind, sondern als simultane Konfigurationen gleicher thematischer Komplexe, die sich in voneinander abhängig intermedial und nicht voneinander unabhängig transmedial ausgestalten.

Das methodische Problem in der Intermedialitätsforschung, welches den unklaren Status eines eher seltenen Phänomens wie Grosz' Werk verursacht und für einen solchen Fall kein klares Konzept anbietet, ist der ständige Rekurs auf ein lineares, unidirektionales Modell der intermedialen Bezugnahme. Für Grosz' Werk ist es nötig außerhalb des Rahmens einer unidirektionalen Bezugnahme zu denken, da – trotz beispielsweise gleichnamiger Titel für Zeichnungen und Gedichte – sich kein Anhaltspunkt bietet, der erlauben würde, eine explizit unidirektionale Bezugnahme festzulegen. Man muss eher konstatieren, dass man hier mit

Themenkomplexen und Diskurstypen konfrontiert ist, die Grosz' Werk über einen längeren Zeitraum bestimmen, sich bimedial manifestieren und auf diese Weise intermediale Verbindung ausgestalten, allerdings nicht in einem unidirektionalem, sondern in einem bidirektionalen oder gar zirkulären Modell von Intermedialität.

Intermedialität als methodisches Forschungsgebiet der Kultur-, Medien- und Literaturwissenschaften ist zurückzuführen auf das Konzept der Intertextualität, also der Beziehung zwischen Texten, welches sich vor dem Hintergrund des Bachtinschen Dialogprinzips und des von Kristeva entworfenen Intertextualitätsbegriffs entwickelte und entwickelt. Gerade die unterschiedliche Standpunkte in der Intertextualitätsdebatte (vgl. Rajewsky 48-52; Pfister 11-24) sorgen nun für eine Vielzahl von Ansichten in der Intermedialitätsdebatte: „Ausschlaggebend ist hierfür auch der jeweils angesetzte Textbegriff, der wiederum Auswirkungen auf das jeweilige Verständnis von Intertextualität und in der Folge Intermedialität hat“ (Rajewsky 52). Trotz der Verwirrung, die die Wahl des jeweilig zu präferierenden Textbegriffs hat, erscheint er im Rahmen der Untersuchung der thematischen Intermedialität von Grosz' Zeichnungen und Gedichten als geeignetes Mittel, sein Werk eindeutig als Fall von intentionaler Intermedialität und nicht als Beispiel von akzidenteller Transmedialität zu statuieren.

Unter einem globalen Intertextualitäts- oder Intermedialitätsbegriff sind sowohl Grosz' Bilder als auch Texte unter dem Begriff Text fassbar. Diese Konzeption steht in der Tradition Kristevas, die den „Textbegriff im Sinne einer allgemeinen Kultursemiotik so radikal generalisiert, das letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll“ (Pfister 7). In diesem Sinne können sowohl Bilder als auch Texte auf gleichartige Prätexte in Form diachroner und synchroner Textvorbilder oder

allgemeiner kultureller Diskurse zurückgreifen: Bilder und Texte des Künstlers Grosz sind Kreuzungspunkte gleichartiger inhaltlicher und thematischer Einflüsse und gestalten sich von dieser Basis als thematische Intermedialitäten aus. Somit kann statuiert werden, dass also Texte und Bilder im bimedialen Gesamtwerk Grosz' in intermedialem Bezug zueinander stehen, indem sie ähnliche Themenkomplexe medial different, aber eben nicht medial unspezifisch in transmedialem Sinne ausgestalten. Bereits angemerkt wurde, dass man die intermediale Bezugnahme von Grosz' Zeichnungen und Gedichten aufeinander nicht in einem unidirektionalem Aktion-Reaktion-Schema der eindeutigen Bezugnahme fassen kann, da die Behauptung, ein Gedicht nehme direkt Einfluss auf eine Zeichnung oder umgekehrt, nicht beweisbar und somit nicht aufrecht zu erhalten ist. Paech spricht im Rahmen einer intermedialen Bezugnahme von Transformation: „Transformationen sind operative Formen der Differenz im Übergang von einer Form zu einer anderen, indem die vorangegangene Form zum Medium der folgenden gemacht wird“ (23). Im methodischen Ansatz für die Untersuchung der thematischen Intermedialität in Grosz' Werk soll dieses lineare Konzept von Transformation zu einem zirkulären Modell der gegenseitigen Bezugnahme umformuliert werden. Grosz' Bilder und Texte sind simultane Formationen (bzw. Transformationen gleichartiger thematischer Diskurstypen), die aber dennoch, indem sie ähnliche Themenkomplexe ausleuchten, in intermedialer Korrespondenz zueinander stehen.

In der legitimen, hier vorgenommenen erweiternden Umformulierung der Intermedialität – eine Umformulierung, die nötig ist um das Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung zu erfassen, welches ja Rajewsky selbst als einen Fall von Intermedialität erwähnt (7) – wird Grosz' Werk als Fall von Intermedialität begreifbar und die bimedialen Aspekte seines Werks sind mit Rekurs auf Hansen-Löve, der den Terminus Intermedialität als

einer der ersten Forscher aufbrachte, als simultane, interdependente „TRANSFIGURATION[EN] von semantischen Komplexen“ (304) zu erfassen und zu erforschen. Und trotz der m. E. notwendigen Umformulierung des Intermedialitätskonzepts zeigt ein Blick auf Eichers Definition, dass ein extensiver Intermedialitätsbegriff den Fall Grosz doch bereits zu erfassen scheint: „Die Einführung des Begriffs *Intermedialität* wird [...] dort notwendig, wo Beziehungen zwischen Zeichenkomplexen Mediengrenzen überschreiten“ (18). Und genau um ein solches Phänomen handelt es sich ja essentiell in der thematischen Beziehung von Grosz' Zeichnungen und Gedichten, wenn auch Eicher an andere Stelle seine hilfreiche Definition reduziert auf eine unidirektionale Untersuchung der „Möglichkeiten einer literarischen Reaktion auf Bilder“ (12).

Es ist wichtig bei der intermedialen Betrachtung der inhaltlichen Bezugsrahmen von Grosz' Texten und Bildern nicht bei der reinen Wiedergabe inhaltlicher Elemente zu stagnieren, sondern auch aufzuzeigen, dass die semiotisch differenten Zeichen nicht nur eine gleiche Verweisfunktion auf bestimmte Elemente und Konzepte erfüllen, sondern sie auch auf einer tiefer liegenden Bedeutungsebene miteinander zu korrelieren. Es ist notwendig von einer Oberflächensemantik fortzuschreiten zu einer Analyse und Interpretation der Denotationen und Konnotationen, denn erst deren Betrachtung erlaubt ja eine tatsächliche inhaltliche Interpretation und somit eine übergreifende intermediale Betrachtung der visuellen und verbalen Texte.

Für die Betrachtung des Inhalts und der verarbeiteten Themen ist es notwendig, erst einmal zu klären, wie die semiotisch zu unterscheidenden Zeichentypen des visuellen und verbalen Systems inhaltliche Relationen, d.h. Denotationen und Konnotationen herstellen. Bildende Kunst benutzt visuelle Zeichenkomplexe, d.h. ikonische (z.B. die Zeichnung oder

Photographie eines Menschen) oder symbolische Signifikanten (z.B. das Herz steht für das abstrakte Konzept Liebe), die somit eine Verbindung zum bezeichneten mentalen Konzept, der Bedeutung oder dem ikonischen Signifikat, herstellen. Die Verbindung zwischen Signifikat und Signifikant in der visuellen Sprache ist eine der Analogie: es besteht eine Ähnlichkeitsverbindung zwischen Signifikant und dem Signifikat, auf das er verweist (vgl. Barthes, *Elements* 52). Das visuelle Zeichen ist somit „motivated through a resemblance to sensorial visual groupings or variables” (Saint-Martin, „Semantics” 383). Der visuelle Signifikant reproduziert sein Signifikat nicht in allen realen Aspekten. Auch das ikonische Zeichen arbeitet hierbei mit einer konventionalisierten Kodifizierung, die es der Wahrnehmung erlaubt, Signifikant und Signifikat zu korrelieren, d.h. das Zeichen zu erkennen, und so die inhaltliche Verweisfunktion des Zeichens zu aktivieren. Eco umschreibt diese Konventionalisierung so:

*Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese aufgrund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von graphischen Konventionen erläutert worden sind. (Einführung 205; Hervorhebung durch Eco)*

Das visuelle Zeichen ist also durch eine Ähnlichkeitsbeziehung motiviert, d.h. es ist analog, aber gleichzeitig wird sein Erkennen durch konventionalisierte Darstellungsformen, Ecos Erkennungs-codes und graphische Konventionen, mitgeregelt.

Das verbale Zeichen, das gesprochene oder geschriebene Wort, ist hingegen unmotiviert, d.h. die Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat erklärt sich aus keiner analogen Beziehung, sondern ist komplett durch Konventionen geregelt (vgl. Barthes, *Elements* 50). Beiden Zeichentypen gemeinsam allerdings ist ihr Zeichencharakter, d.h. die



bedeutungsgenerierende Verbindung von Signifikant und Signifikat, die ihre inhaltliche Verweisfunktion auf Elemente im semantischen System erklärt. Trotz ihrer verschiedenen Ausdruckssubstanzen (vgl. 40) denotieren beide Zeichenklassen jeweils Positionen im semantischen System und können somit inhaltlich verglichen werden. Eco bestätigt:

Ein Zeichen denotiert eine Position im semantischen System. Der Denotationsvorgang ist ein Hinweis auf eine aufgrund der vom Kode festgelegten Korrespondenzregeln korrespondierende Einheit. Die Denotation ist der innerhalb bestimmter Umstände und Kontexte durchgeführte Hinweis auf jene Position im semantischen System, auf die der Kode von Anfang an und potentiell den Signifikanten bezog. (*Zeichen* 181)

Aus diesen Ausführungen kann geschlossen werden, dass trotz der unterschiedlichen Kodierungen beide Zeichenklassen auf gleiche Positionen im semantischen Feld verweisen können, d.h. Gleiches bedeuten und somit gleiche thematische Bezugsrahmen besetzen können. Nach Barthes ist also im Vergleich der Zeichnungen und Gedichte von George Grosz die Inhaltssubstanz der beiden Medien zu korrelieren. Die Inhaltssubstanz ist hierbei der Bedeutungsrahmen eines beliebigen Zeichens: „a substance of content: this includes, for instance, the emotional, ideological, or simply notional aspects of the signified, its ‘positive meaning’“ (*Elements* 40). Das Konzept der Inhaltssubstanz schließt nun bereits konnotative Bedeutungen der Signifikanten, auf die Grosz’ Zeichnungen und Gedichte verweisen, mit ein. Für die Bedeutung, die sich also einer vergleichenden und intermedialen Interpretation erschließen soll, müssen zusätzlich zu den Denotationen der visuellen und verbalen Zeichen auch deren Konnotationen erschlossen und miteinander korreliert werden.

Die Tatsache, dass Zeichen des visuellen und verbalen Systems auf gleiche oder gleichwertige Positionen im semantischen Feld verweisen können, stärkt die Annahme, dass

somit durch die verschiedenen Zeichenklassen auch gleichartige konnotative Nebenbedeutungen aktiviert werden können. Zunächst einmal baut das System der konnotierten Bedeutungen auf den denotierten, tatsächlichen Bedeutungen des visuellen oder verbalen Zeichens auf: „Indem er auf *eine* semantische Einheit des Systems verweist, verweist der Signifikant auch auf andere Einheiten, für die der erste ein – wenngleich partieller oder sehr allgemeiner – Signifikant [...] ist, und die ihrerseits wieder Signifikanten für andere Einheiten sind“ (Eco, *Zeichen* 181; Hervorhebung durch Eco). Die Konnotation legt sich also wie eine zweite Bedeutungsschicht auf die bereits denotierte Bedeutung und erweitert somit den interpretatorischen Horizont für den Perzipienten der Kunstwerke:

The second layer of meaning is *connotation*, the layer of broader concepts, ideas and values which the represented people, places and things ‘stand for’, ‘are sign of’. The key idea is that the denotative meaning is already established [...]. On this already established layer of recognition/interpretation a second meaning is then superimposed, the connotation. It can come about either through the cultural associations which cling to the represented people, places and things, or through specific ‘connotators’, specific aspects of the way in which they are represented [...]. (van Leeuwen 96-97; Hervorhebung durch van Leeuwen)

Das System der auf die Denotationen aufbauenden Konnotatoren erklärt Barthes in seinem Aufsatz „Rhetoric of the Image“. Das System aller Konnotatoren ist für Barthes die Rhetorik des jeweiligen Zeichenträgers, wobei die Konnotatoren als Einheiten soziokultureller Bedeutung immer auf eine bestimmte Ideologie verweisen. Auch Eco betont die stets kulturelle oder historische Determination von Zeichenbedeutungen (vgl. *Zeichen* 176). Zur konnotativen Organisation der Rhetorik von Zeichenträgern erklärt Barthes:

[F]or if connotation has typical signifiers dependent on the different substances utilized (image, language, objects, modes of behaviour) it holds all its signifieds in common: the same signifieds are to be found in the written press, the image or the actor's gestures (which is why semiology can only be conceived in a so to speak total framework). [...]

These signifiers will be called *connotators* and the set of connotators a *rhetoric* [...]. Rhetorics inevitably vary by their substance (here articulated sound, there image, gesture or whatever) but not necessarily by their form; it is even probable that there exists a single rhetorical *form* [...]. (Barthes, „Rhetoric“ 51; Hervorhebung durch Barthes)

Besondere Bedeutung bei der Bestimmung der konnotativen Bedeutungsebenen, die die Rhetorik des Kunstwerks ausmachen, haben bei Barthes die sog. Objekte oder Objektzeichen (vgl. „Photographic Message“ 22-25). Objekte sind die im Kunstwerk dargestellten Objekte, die niemals „immediate[ly] and spontaneous[ly], that is to say, without signification“ (23) gelesen werden können, sondern immer bereits „accepted inducers of associations of ideas or [...] veritable symbols“ (22) sind und als solche mit den sie begleitenden Konnotationen erkannt werden (müssen). Verschiedene Objektzeichen und ihre Konnotationen fügen sich in ihrer spezifischen Komposition zu einer übergreifenden Bedeutung zusammen, was den Zeichenträger als sinnfällige Zusammenfügung von Objekten und ihren Konnotationen analysierbar macht. Barthes spricht hier von einer Syntax der Konnotatoren: „[T]he signifier of connotation is then no longer to be found at the level of any of the fragments of the sequence but at that – what the linguists would call the suprasegmental level – of the concatenation“ (24). Diese Verkettung der Konnotatoren ist also für die Bedeutung des Zeichenträgers relevanter als einzelne Objekte selbst und ermöglicht nach Barthes ein „discursive reading of object-

signs“ (24). Dies ist die Analyse und Interpretation des Bedeutungspotentials, d.h. des Inhalts, eines Kunstwerks.

Es wurde bereits angemerkt, dass visuelle und verbale Zeichen potentiell die Möglichkeit haben, auf einen gleichartigen semantischen Bezugsrahmen zu verweisen. Denotationen und Konnotationen werden materiell anders produziert, aber dies bedeutet nicht, dass sie sich in ihrer semantischen Qualität als mentale Konzepte voneinander unterscheiden und dass ein visuelles Zeichen nur ob seiner anderen materiellen Beschaffenheit auf etwas anderes verweisen muss als das verbale Zeichen. Ebenso funktioniert die Rhetorik des poetischen Textes analog zu der eines visuellen Kunstwerks, wie Hardt in seiner Untersuchung der Semiotik von Gedichten anmerkt:

Der Gedichtstext entwickelt [...] ein autonomes Netz von Beziehungen, in dem alle Elemente, selbst die Pausen und Leerstellen, semantisierbar sind. [...]. Die prozeßhafte [...] Dynamik der Semstruktur – die Sinnproduktivität des Textes – findet ihre Grenze erst in der Grenze des Textes: der Text, so scheint es, ist ein einheitliches Zeichen. (116)

Der poetische Text produziert Sinn und einen inhaltlichen Bezugsrahmen auf eine Weise, die Barthes' Konzept von der Rhetorik des Bildes ähnlich ist: die verschiedenen Elemente – hier visuelle Objekte, dort Wörter und syntaktische Strukturen – fügen sich mit ihren Bedeutungspotentialen zu einem einheitlichen Zeichen zusammen und die Analyse und Interpretation der Elemente in ihrer Komposition erlaubt es, den thematischen Bezug des Kunstwerks und die damit verbundenen Bedeutungen freizulegen.

Somit ist nun die Untersuchung der Gedichte und Zeichnungen vorzunehmen, mit dem Ziel neben der Analyse und Interpretation auch ihre inhaltlichen intermedialen Korrelationen herauszuarbeiten. Der Fokus soll in der folgenden Analyse also nicht nur in der Qualität der

Bedeutungen liegen, sondern ebenso soll Augenmerk auf der Generierung von Inhalt und Bedeutung liegen. Es interessiert nicht nur, dass gleichartige oder gleichwertige Inhalte und Bedeutungen generiert werden oder dass diese intermedial Bezug aufeinander nehmen, sondern auch wie die verschiedenen materiellen Zeichenträger die Generierung von korrelierbaren Sinnhorizonten bewerkstelligen: es interessiert nicht nur das semantische Endprodukt, sondern auch der Umstand, dass mit verschiedenen Mitteln Gleichartiges produziert wird.

### **3.2.2 „Es gibt so leicht hier keinen Gott!!!!“: Großstadt – Stadtmensch - Stadtkultur**

Grosz kam 1911 von Dresden nach Berlin und die Großstadt wurde in der Folgezeit – vor allem in der Zeit des ersten Weltkriegs – zum Zentraltopos seiner Zeichnungen und Gedichte. Bereits 1921 erkannte Wolfradt die moderne Großstadt als dominanten inhaltlichen Bezugsrahmen von Grosz' Werk: „[M]eist aber zerrt er uns zwischen tausendfenstrigen Wolkenkratzern und unter Viadukten auf die Straße, dorthin, wo sich die Reklamegetöse ineinander brechen [...] und das Rattern des Verkehrs sich am dichtesten ballt“ (9). Diese „Ballung von dissonanten Eindrücken“ (Lämmert 19) der expandierenden Metropole wird zum Organisationsprinzip der Inhaltssubstanzen von Grosz' Zeichnungen und Gedichten. Beide sind ästhetische Umsetzungen urbanen Lebens und transportieren in der syntaktischen Zusammenfügung ihrer Denotationen und Konnotationen eine spezifische Sicht auf die Großstadt, das zentrale Objekt der Moderne. Es gilt nun hier zu beweisen, dass sich Zeichnungen und Gedichte, die den Bezugsrahmen Großstadt besetzen, sich in ihren Denotationen und Konnotationen des urbanen Lebensraums gleichen, besonders in der Zusammenfügung der Konnotationen zu einem Gesamtbild der Großstadt. Stehen die Rhetoriken der Großstadt in Grosz' Zeichnungen und Gedichten in intermedialem Bezug?

Das zentrale Großstadtgedicht in Grosz' poetischem Oeuvre ist „Berlin 1917“, welches die Phänomene der Großstadt und die mit ihnen verbundenen konnotativen Werturteile paradigmatisch herausarbeitet. Zunächst einmal ist die urbane Landschaft ein Ort der Anhäufung architektonischer Strukturen, die als ständige Expansion der modernen Metropole verstanden werden darf. Grosz' Berlin ist der moderne Dschungel, bestehend aus Strassen, rasantem Verkehr und alles überragenden Gebäuden: „Strassen, Strassen, Strassen – ein gelber Himmel. / Gastanks, und die Fabriken, / Und ausgestorbene Schulen – – –“ (G 33). Die Wiederholung der Straßen sowie die Pluralisierung der anderen Entitäten vermitteln den Eindruck eines immer gleichen und sich endlos perpetuierenden Panoramas der Stadt. Der Blick vermag der urbanen Landschaft nicht zu entfliehen und der Himmel als einziger Rückzugspunkt ist gelb eingefärbt, vermutlich von den Emissionen der Fabriken und dem Licht nächtlicher Laternen. Selbst der Himmel als Fluchtpunkt des Blicks vor den erdrückenden Panoramen der Großstadt wird durch sie semantisch okkupiert und somit eher zum Bestandteil des Blicks auf die Großstadt als seine eskapistische Antithese. Zusätzlich eröffnet Gelb als symbolischer Farbwert Konnotationen wie Krankheit und Verfall, was mit den als tot beschriebenen Schulgebäuden korrelierbar ist. „Die Elektrischen ersterben knarrend / Hinten über den Villentürmchen [...] / Laternen, / Immer in die Ferne führend. / Neubauten, / Fabriken / Brauereien“ (G 34). Auch hier wird dem Blick jeglicher Fluchtpunkt verwehrt. Das Einzige was hier endet, indem es erstirbt, ist der Klang der Bahn, während das visuelle Panorama auf die Stadt sich endlos „in die Ferne“ fortpflanzt und sich als unausweichliche Anhäufung von Gebäuden präsentiert. Strassen ohne Endpunkt durchschneiden die Szenerie: „Die Strasse endlos, ebbt gen Neukölln auf“ (G 38). Die Straße endet nicht abebbend, sondern setzt sich endlos fort. Auch im Gedicht ebbt der Rekurs auf das Motiv der Unaufhörlichkeit der

Metropole, welche für den urbanen Menschen zur Unausweichlichkeit wird (der Sprecher des Gedichts flieht wiederholt in Fantasiewelten und Erinnerungen; vgl. G 30-32, 36-37), niemals ab. Der Stadt als das immer gleiche Nebeneinander architektonischer Strukturen gleicht der endlose Rekurs auf die Metropole: Schilderungen der Stadt werden fast gleichlautend wiederholt, wie z.B. oben erwähnte „Strassen“ (G 33, 40), das rosenrote Haus (vgl. G 35, 38) oder die „Lichtreklamen“ (G 30, 41). Die Endlosigkeit der Metropole ist doppelt thematisiert: durch die Konnotationen der Panoramen auf die Stadt und durch die Wiederholung dieser Panoramen im Verlauf des Gedichts. Endlosigkeit ist die zentrale Konnotation der urbanen Landschaft in „Berlin 1917“. Diese Eigenschaft der Inhaltssubstanz der Gedichte prägt auch die Zeichnungen. In *Die Fabriken* (Abb. 4) setzt sich die urbane Szenerie aus Objektzeichen zusammen, die auf die gleichen architektonischen Strukturen verweisen wie Grosz' Stadtgedichte. Die ikonischen Objektzeichen verweisen visuell auf „[b]lucklige Brücken“ (G 11) und die „Laternen“ (G 11), die im Gedicht „Mondnacht“ die urbane Landschaft aufbauen, oder auch auf die „Gasometer“ (G 34), „Fabriken“ (G 33) und „Neubauten“ (G 36), die zu den signifikanten Elementen der Stadt in „Berlin 1917“ zählen. Eine intermediale Beziehung ergibt sich hier aber nicht allein aus der Signifikation vergleichbarer Objekte, sondern aus den Konnotationen, denen die Objekte als Signifikanten dienen. In *Die Fabriken* dient die Verkettung der Objektzeichen als Konnotator des in „Berlin 1917“ aufgefundenen Motivs einer endlos expandierenden Stadtlandschaft: die Architektur überlagert die Sicht auf die Hügel im Hintergrund und dehnt sich somit für den Betrachter ins Endlose aus. Die Hügel werden durch die die gesamte Bildfläche ausfüllende urbane Landschaft, auf die das Auge immer zurückverwiesen wird, vollkommen dominiert. Zudem sind die Hügel nicht als Antithese der Stadt zu verstehen, sondern wie der gelbe Himmel in „Berlin 1917“ bereits urban kontaminiert:

den höchsten Punkt der Hügel als Endpunkt des Panoramas besetzt als konterkarierendes Objektzeichen ein Gebäude. Es gibt keinen Fluchtpunkt mehr, den der Blick abseits der expandierenden Großstadt fokussieren könnte. Die visuellen und verbalen Signifikanten verweisen auf vergleichbare Elemente der Großstadt, welche sowohl in Gedichten wie in Zeichnungen die Endlosigkeit und Unausweichlichkeit der expandierenden Metropole und die klaustrophobische Gefangenheit des Blicks konnotieren. Dieses Prinzip liegt ebenfalls *Friedrichstrasse* (Abb. 15) zugrunde: hier bestimmen Gebäude, Brücken und Strassen den Hintergrund als chaotisches Panorama der Metropole. Diese Anordnung von visuellen Objektzeichen blockiert völlig den Zugang des Blickes zu einem Horizont, der hinter oder sogar außerhalb der Stadt liegen könnte. Der Blick wird immer wieder auf die Anordnung großstädtischer Gebäude als dominantes Objektarrangement der Zeichnung zurückverwiesen. Er bleibt in der urbanen Landschaft gefangen und die Großstadt wird zur perzeptiven Grenze. Wo die Gedichte durch ständigen Rekurs auf die sprachlichen Großstadtpanoramen deren Endlosigkeit und Unausweichlichkeit konnotieren, geschieht dies im visuellen Medium durch die Anhäufung von Objektzeichen, die in ihrer Gesamtheit ebenfalls als Konnotatoren dieser Eigenschaften der modernen Großstadt dienen. Doch nicht nur der Blick bleibt gefangen, auch der urbane Mensch selbst scheint gefangen: die urbane Landschaft türmt sich über der dargestellten Menschenmasse auf. Die Signifikanten der Stadtarchitektur überragen und dominieren die Signifikanten der Menschen und dieses Verhältnis der dargestellten Objekte konnotiert in der Zeichnung die Gefangenheit des urbanen Menschen in seiner Umwelt. Kane beschreibt dies als „intimidating claustrophobia emanating from the lurching jumble of big city houses and streets“ („Constructivism“ 35). Diesen Eindruck transportierten Gedichte und Zeichnungen mit den Konnotationen ihrer Großstadtdarstellungen. *Strasse* (Abb. 9) und



*Strasse des Vergnügens* (Abb. 10) vermitteln durch die labyrinthisch in den Hintergrund und zwischen Häusern sich verlierenden Strassen ähnliche Konnotationen. In *Strasse* bilden Hügel den Horizont und auch hier sind diese bereits der Stadt einverleibt, da eine Eisenbahn als Konnotator von Verkehr und Urbanität sie als von der Metropole kontaminiertem Bereich ausweist. Zuletzt evoziert auch *Vorstadt* (Abb. 13) die erwähnten Konnotationen. Den Hintergrund bildet eine aus Fabriken und Wohnhäusern bestehende Häuserreihe, die den Blick auf etwas anderes als urbane Strukturen versperrt. Auch findet der gelbe Himmel der Gedichte hier sein direktes Äquivalent in den von den Fabriken aufsteigenden und den Horizont vernebelnden Rauchschwaden.

Die Gebäude und architektonischen Elemente der Stadt haben in Grosz' Zeichnungen eine spezielle visuelle Qualität. Grundsätzlich erscheinen diese in einer verzerrten, schiefen Strichführung, die sich jeglicher perspektivischen Fixierung widersetzt und an die Bildsprache des Expressionismus erinnert. Es sind dies die „taumelnden, torkelnden Häuser“ (G 21), die für Grosz' zeichnerische Vision von der Stadt so signifikant sind. Signifikant als Konnotatoren einer generellen Rhetorik der Unsicherheit, in der nicht einmal mehr Gebäude als solide Strukturen erkennbar sind, sondern sich schief und asymmetrisch über denen in der Stadt lebenden Menschen bedrohlich hinabsenken (vgl. Abb. 9, 10, 15) und der modernen Metropole somit eine allgemein krisenhafte und klaustrophobisch verklärte Befindlichkeit attestieren. Der Mensch erfährt eine bedrohliche Einengung und wird zwischen den taumelnden, verzerrten Bauwerken eingezwängt. In „Berlin 1917“ wird dieses Darstellungsprinzip sprachlich übersetzt: die Häuser der Großstadt werden als „astigmatisch schief verzerrt“ (G 37) beschrieben. Das allgemeine Bild einer endlos expandierenden Großstadt und die spezifische Darstellung bzw. Beschreibung der Architektur als deformiert und bedrohlich taumelnd, also die

Zusammenfügung sowie die spezifische Gestaltung der Objektzeichen in den Zeichnungen und die sprachlichen Beschreibungen des Semnetzes des Gedichtes (vgl. Hardt 116), sind in ihren Konnotationen intermedial korrelierbar und formieren in Gedichten und Zeichnungen gleichsam die Metropole als Ort ständiger sublimer Bedrohung und klaustrophobischer Gefangenheit des Menschen. Dieser antwortet mit verzweifelt anklagenden Schreien: „Ihr zerhackten Wüsten mit Neubauten!!“ (G 36).

In diese Verkettung von Konnotationen reihen sich in Gedichten und Zeichnungen die Reklamebotschaften ein. Sie sind das einzige Element, das aus dem immer gleichen Großstadtdschungel eminent heraussticht: „Nur die Lichtreklamen blühen: / Rheingold, Manoli, Steiners Paradiesbett“ (G 30). Nur die Reklamen als Signifikanten der kapitalistischen Warenwelt durchdringen in ihrer farbigen Beleuchtung das urbane Chaos. Allerdings reihen sich die Lichtreklamen eher in das bedrohliche Chaos der Großstadt ein, als dass sie in ihrer blühenden Sichtbarkeit eine Art Erleichterung für den Menschen darstellen. Eine lange Reihung diverser Reklamebotschaften führt der Sprecher des Prosagedichtes „Kannst du radfahren?“ so ein: „Ho! ho! schon wieder brüllen die Häuserwände“ (G 44). Nicht nur sind die Reklametafeln Teil der in ihrem konnotativen Potential bereits beschriebenen Gebäude, sie dienen auch als die visuelle und metaphorisch akustische Extension der bedrohlich taumelnden Häuser. Aggressiv brüllen die Reklamen dem urbanen Menschen ihre Botschaft entgegen und durchdringen als Ausweitung des Drohpotentials der Häuser die Großstadt: „ganze Straßen Buchstaben“ (G 44). In Zeichnungen wie z.B. *Strasse*, *Strassenbild* (Abb. 11) oder *Friedrichstrasse* erscheinen die Lichtreklamen oftmals von ihren materiellen Trägern, den Häusern, losgelöst, und besetzen als Objektzeichen frei schwebend und andere Elemente überlagernd den Raum. Dies ist als Ikonisierung des metaphorischen Brüllens der Gedichte zu

verstehen. Konnotiert die Sprache die Aggressivität der Botschaften durch deren metaphorische Akustik, so zeigen die Zeichnungen diese Aggressivität und Allgegenwärtigkeit der Botschaften durch Loslösung und freie Positionierung der Objektzeichen im Raum. Beides konnotiert übereinstimmend die psychische Geschundenheit des urbanen Menschen, für den sich die Reklamebotschaften als weiterer belastender und bedrohlicher Reiz zur negativen Konnotations-kette der modernen Metropole gesellen.

Doch nicht nur ist die Großstadt ein Ort klaustrophobischer Bedrohung, sondern auch der moderne Lokus von Verfall und Niedergang, die sich in Bildern von Krankheit und Tod wie dem gelben Himmel oder den ausgestorbenen Schulen symptomatisch äußern. Dieser Verfall zieht sich als Motiv durch Grosz' literarische Darstellung der Metropole. Die Rede ist in „Berlin 1917“ von „[u]nterfressene[m] Asphalt“ (G 30). Der Bahnhof wird zur „Totenhalle“ (G 34), während die Vorstadt „schwarzblau wie eine Beule“ (G 34) anschwillt. In „Mondnacht“ „verwest“ (G 11) der die Stadt bescheinende Mond. Zwar könnte man die sich neigenden, buchstäblich verfallenden Häuser in den Zeichnungen neben ihren Konnotationen von Bedrohung und Klaustrophobie auch als Ausdruck einer Verfallssymptomatik deuten, allerdings wird der intermediale Bezug zwischen der kranken Stadt der Gedichte und der kranken Stadt der Zeichnungen erst deutlich, wenn man die thematischen Bezüge zwischen urbanem Mensch und Großstadt aufzeigt. Besonders in *Friedrichstrasse* wird deutlich wie der architektonisch vermassenden Großstadt im Hintergrund die Menschenmasse im Vordergrund in der Anordnung der Objektzeichen entspricht. Nicht nur ist der Mensch durch die sich auftürmenden Bauten eingeengt, sondern er geht zudem in der Masse unter und wird dort erneut ohne Fluchtweg eingeengt. In den meisten Großstadtbildern erscheint der Mensch nur als Teil einer Masse, so z.B. in *Blutiger Karneval* (Abb. 2), *Strasse* oder *Strassenbild*. Auch in

den Gedichten taucht der Mensch als Masse auf, allerdings mit expliziten Zusatzbemerkungen. So in „Berlin 1917“: „Die Menschen drängen, krank“ (G 30). Der Mensch wird in seiner eminenten ersten Erwähnung im Gedicht sogleich als gehetzte, drängende und in der Großstadt bedrängte Masse dargestellt. Hinzu kommt das Epitheton „krank“. Dies denotiert hier und im weiteren Gedichtsverlauf nicht nur physischen Verfall, sondern konnotiert vor allem psychischen Verfall und sittlich-moralischen Niedergang, Dekadenz. Der Stadtmensch als für Gedichte wie Zeichnungen repräsentativer Menschentypus ist bereits im Eingang des Gedichts nur in seinen Mangelerscheinungen, d.h. der Absenz von physischer, psychischer und moralischer Gesundheit, beschrieben. Der „Faulgreis“ (G 30) im nächsten Vers verdeutlicht diesen allgemeinen Verfall des urbanen Menschen. Faul meint hier sicher nicht nur Faulheit, sondern auch Verfaulen als körperlichen Verfallsprozess. Gleiches gilt für des „Syphilitikers buntes Profil“ (G 30), das das Motiv der Krankheit in eine kausale Beziehung zu einem allgemeinem sittlich-moralischen Verfall in Form der durch Prostitution verursachten Geschlechtskrankheit stellt. Später in „Berlin 1917“ ist vom Provinzmenschen die Rede, der die Stadt mit einer „Infektion“ (G 40) verlassen wird. In „Kaffeehaus“ kehren Krankheit und Verfall in Form des Bildes von den Prostituierten als Engel zurück: „– Sie haben grüne Zähne und irgendwo ist die Bronze abgeplatzt“ (G 48). Dieser Pervertierung des Bildes vom reinen Engel entspricht eine Pervertierung des urbanen Menschen, die sich neben den Krankheitsbildern in einer Entfremdung des Menschen von einer sittlichen Natur und der Einführung einer Tiermetaphorik manifestiert. Grosz karikiert in seinen Gedichten den urbanen Menschen als eine „beast-like creature, driven by lust and criminality“ (Knust 236). Im Gedicht „Mondnacht“ begegnen dem Leser die sich übergebenden Betrunkenen als „[b]esoffenes Vieh“ (G 11), als Lebewesen, die nur guttural „wildgröhlend“ (G 11)

kommunizieren, sich so dem Status des Menschen entfremden und einer tierischen Natur annähern. Menschen sind in den Gedichten nicht mehr Menschen, sondern in erster Linie „Menschtiere“ (G 41) und „Madengewimmel“ (G 41), die die Großstadt bevölkern. Aus diesen Bezeichnungen spricht konnotativ auch Verachtung, die in „Berlin 1917“ darin gipfelt, dass der urbane Mensch vom Gedichtspracher nur als sich fortwälzender „Kot“ (G 41) wahrgenommen wird. Der Mensch ist nicht mehr Lebewesen, sondern nur noch exkrementaler Auswurf der Großstadt und dieser Verfall, diese Entmenschlichung ist nicht zuletzt analog zu den Krankheitsbildern der dem Verfall preisgegebenen Großstadt zu sehen.

Von diesem Standpunkt lässt sich nun die intermediale Korrespondenz der Darstellungen vom urbanen Menschen in Gedichten und Zeichnungen erörtern. Wo die Gedichte den sittlichen Verfall des urbanen Menschen thematisch durch Krankheitsbilder und die Entmenschlichung des Massenmenschen konnotieren, verweist Grosz in den Zeichnungen durch physiognomische Gestaltungen auf die Deformation menschlicher Natur. Nach Knust bedient sich Grosz zur Konnotation des dekadenten Verfalls des Stadtmenschen der Mittel der Karikatur: „Esthetically, caricature [...] distorts rather than elevates its subject; it works by parodistic and even grotesque exaggeration, hence by deformation of characteristic personal traits“ (218). In Grosz' Zeichnungen ist die Physiognomie des Stadtmenschen Locus der karikaturistischen Verzerrung und dient der Offenlegung des moralischen Verfalls. In *Blutiger Karneval* bleibt kein Gesicht in der Masse von dieser Deformation verschont: schreiende Fratzen, verzerrte Mimik und manisches Lachen werden zum Paradigma der Darstellung der „madness and viciousness of the masses in an apocalyptic city“ (225). Massen, die tobend und mordend durch die Straßen einer Großstadt ziehen. Ebenso ist die im Vordergrund befindliche Figur in *Strasse* durch die Entstellung seines Gesichts zu einer Fratze gekennzeichnet, während

neben ihr eine körperlose, grinsende Maske positioniert ist. In *Strasse des Vergnügens* begegnet dem Betrachter ein Paar, welches ebenfalls mit entstellten Gesichtszügen dargestellt ist. Es könnte sich hierbei um ein bürgerliches Ehepaar handeln, allerdings insinuiert der Titel der Zeichnung Gegenteiliges. Offenbar handelt es sich hier um eine Prostituierte und ihren Freier im Vergnügungsviertel, wodurch die entstellten Physiognomien hier zu visuellen Konnotatoren sittlich-moralischen Verfalls des urbanen Menschen werden. Auch in *Strassenbild* wird die karikierende Entstellung menschlicher Gesichtszüge auffällig, auch hier wieder vor allem in der Begegnung von Mann und Frau in der rechten Bildhälfte. Während also die Gedichte immer wieder das Tierische und Unmenschliche der urbanen Massen metaphorisch konnotieren, konzentriert sich die visuelle Ausgestaltung auf die entmenschlichende Verzerrung der Gesichter der Figuren, realisiert das Motiv also in einer spezifischen Gestaltung der Objektzeichen, die hierdurch zu Konnotatoren des menschlichen Verfalls werden. In ihrem konnotativen Potential als Markierung von sittlichem Verfall des Stadtmenschen aber korrespondieren die visuellen und verbalen Darstellungsmuster intermedial. Und vergleicht man die karikaturistischen verzerrten Gesichter mit der Stadtarchitektur, so deutet sich eine Analogie zwischen den Fratzen der Menschen und den verzerrten Bauten der Großstadt an. Wie die menschliche Physiognomie ist auch die Physiognomie der Stadt entstellend deformiert, wodurch zwischen den Menschen und der Metropole eine stilistische Analogie entsteht. Dem karikierten Verfall des Stadtmenschen entspricht visuell die deformierende Darstellung der Gebäude und diese Analogie zwischen krankem Menschen und kranker Stadt etablieren vergleichbar die Gedichte durch ihre Krankheits- und Verfallsmotivik. Während die verbale Sprache dieses Motiv als thematische Konnotation sowohl der Stadt als auch dem Menschen zuschreibt, wird eine intermedial

vergleichbare Motivik in den Zeichnungen durch die stilistische Gestaltung individueller Objektzeichen, der Gebäude und Menschen, konnotiert.

„Berlin 1917“ erwähnt als Symptom des sittlichen Verfalls des Stadtmenschen die Heuchelei. Eine Figur ist ein „Gebete lispelnder Mordgeselle“ (G 35). Mord ist als Bruch gesellschaftlicher Moralvorstellungen zu werten und dennoch rekuriert der Mörder auf das Gebet als Symbol bürgerlicher Sittlichkeitsnormen. Andernorts erscheint ein „Scharfrichter“ (G 33), dessen „Blutspritzerchen“ (G 33) auf dem Hemd auf einen Bruch der von ihm vertretenen Justizmoral hinweisen. Heuchelei wird in den Verhaltenskatalog des Stadtmenschen inkorporiert. Diese Heuchelei wiederum ist die Negation eines ganzheitlichen, moralisch abgerundeten Menschenbilds. Der Mensch ist innerlich zerrissen und in seiner Sittlichkeit – klassisches Symbol einer humanistischen menschlichen Natur – fragmentiert. Er ist nicht mehr als ganzheitliches Wesen zu fassen. Dieser inneren Fragmentierung der Natur des Menschen entspricht in den Zeichnungen eine auf die körperliche Ebene transponierte Fragmentierung. Nicht nur ist der Mensch maskenhaft entstellt, sondern auch – beispielsweise in *Strasse* – als den Menschen bezeichnendes Objektzeichen in seine Einzelteile aufgelöst und nur noch als körperliches Fragment wahrnehmbar. Der Stadtmensch ist nicht mehr als Mensch konzipiert, sondern seiner Natur geistig wie körperlich entfremdet: in den Gedichten ist diese Fragmentierung eine thematisch übertragene, die durch die Handlungen der Figuren konnotiert wird, in den Zeichnungen dagegen wird sie zur visuellen Gestaltung der Objektzeichen, die extern fragmentiert sind und somit auch als Konnotatoren einer übertragenen internen Fragmentierung dienen. Der urbane Mensch ist in Grosz' lyrischen wie zeichnerischen Visionen komplett denaturiert und entartet: „Und immer böse Menschen, entartete“ (G 33). „Grosz [...] moved towards a strictly materialistic view of life; the world was seen as a jungle

ruled by animal instincts“ (Flavell, *Grosz* 22). In Grosz' Zeichnungen und Gedichten ist zudem jegliche Natur aus der urbanen Landschaft verbannt, der „geplünderte Baum“ (G 33) ist einziges Überbleibsel der Natur in diesem Großstadtdschungel. Dschungel deshalb, da die Großstadt und ihre Bevölkerung zwar die Absenz eines klassisch geprägten Natur- und Sittlichkeitsbegriffs verkörpern, allerdings nicht als Vakuum, sondern als Instandsetzung eines negativen Naturkonzepts. Natur in Grosz' Kunst ist die negativ konnotierte, urbane Un-Natur des animalistischen Menschen und der denaturierten Steinwüste, in der er lebt: „Die Erde stinkt nach Natur!“ (G 34). Stadtmensch und Metropole stehen in einer Analogie von Verfall und Niedergang und verschmelzen miteinander. In Zeichnungen wie *Friedrichstrasse*, *Mondnacht* (Abb. 8) oder *Strasse* verschmelzen die Figuren tatsächlich visuell mit den sie umgebenden Gebäuden und dieses Phänomen wird in „Berlin 1917“ verbal umgesetzt: „Und Asphaltwand mit mildem Kopf und Zigarette / Der Stummel glüht noch immer heimlich auf–“ (G 38).

Der Niedergang des modernen Menschen in der Metropole bleibt bei Grosz allerdings nicht auf umfassende Formen wie das große Stadtpanorama oder die Masse beschränkt, sondern wird in Gedichten und Zeichnungen ätiologisch zurückverfolgt in die einzelnen Typen des sozialen Spektrums und die Manifestationsorte urbaner Un-Natur. Knust spricht von „settings of bars, cheap hotels, brothels and sinister streets“ (236), die Grosz als repräsentative Orte der dekadenten Großstadt ausgestaltet. Das Gedicht „Mondnacht“ kann als Ausgestaltung dieser finsternen Ecken der Stadt gesehen werden. Das Vergnügungsviertel wird als Konvergenzpunkt der zwielichtigen Ereignisse und Verfallserscheinungen der Großstadt geschildert. Der Sprecher läuft nachts, nur durch „Laternen“ (G 11) und das „milchige[...] Weiß“ (G 11) des Mondes beschienen, durch düstere Nebenstraßen der Großstadt und begegnet verschiedenen Figuren, die als Konnotatoren des moralischen Verfalls des urbanen Menschen



dienen: den sich übergebenden Betrunknen (vgl. G 11), der Hure „Olga Nischanova“ (G 11) und den sie betatschenden Freiern, dicken „Onkels“ (G 11) als Repräsentanten eines dekadent verkommenen Bürgertums, sowie den „strammen Soldaten“ (G 13), die sich mit käuflichen „Mädchen“ (G 13) entfernen. Die titelgleiche Zeichnung *Mondnacht* gestaltet eine nicht explizit gleiche, aber ähnliche Szenerie und neben dem gleichen Titel weist auch die Gestaltung auf einen intermedialen Bezug hin. Die Verkettung der Konnotationen in der Zeichnung eröffnet einen gleichen thematischen Bezug wie das Gedicht. Die düstere Farbgebung grober Kohlestriche, die Auflösung der grimmigen Figuren im Dunkel großstädtischer Nebenstraßen sowie die Entsprechung einiger Elemente wie den Laternen, der Brücke im Hintergrund und der angedeuteten Gestalt eines sich Übergebenden eröffnen einen intermedialen Bezug zwischen Gedicht und Zeichnung. Der Bezug ist allerdings keine explizite Entsprechung der visuellen Objektzeichen zu den Elementen des Gedichts, sondern funktioniert als thematischer Bezugsrahmen, in dem sich die Konnotationen des lyrischen Semnetzes und die Zusammenfügung der Objektzeichen als Konnotatoren einer düsteren Nachtszene in ihrem globalen semantischen Potential entsprechen und gleichsam die Rhetorik der finsternen Nebenstraßen der Großstadt gestalten. Nicht nur ist die Großstadt ein düsterer Ort moralischen Verfalls, sondern auch ein Ort bar jeglichen menschlichen Kontaktes: „Es scheint, daß der Ort der Vermassung der Menschen nicht der Ort ihrer Verbrüderung ist“ (Hülsewig-Johnen, 240-2). Zwischenmenschlicher Kontakt in Grosz' Werk wird repräsentativ in seiner unsittlichsten Form als Verhältnis käuflicher Liebe ausgestaltet. Im Gedicht „Mondnacht“ sind die einzigen weiblichen Gestalten Prostituierte (vgl. G 11-13), die weibliche Hauptgestalt Emma in „Berlin 1917“ ist ebenso Prostituierte (vgl. G 39-40) wie die metaphorischen „Engel“ (G 48) in „Kaffeehaus“. Und das in „Nachtcafé“ beschriebene Etablissement ist ein

Bordell bevölkert von „Mädchen“ (G 14), „Sadisten“ (G 14) und „Zuhältern[n]“ (G 14). Die gleichen Örtlichkeiten entmenschlichter Zwischenmenschlichkeit tauchen in den Zeichnungen auf. *Café* (Abb. 3) zeigt Dirne und Freier gemeinsam am Tisch, beide mit den stereotyp verzerrten Gesichtszügen. Die einzigen weiblichen Gestalten in *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (Abb. 16) sind nackte oder halbnackte, mit den Freiern interagierende Huren, wobei die Freier Visualisierungen der dicken „Onkels“ der Gedichte sind. Freier wie Prostituierte tragen die typischen animalisch entstellten Gesichtszüge, die neben der Örtlichkeit an sich den moralischen Verfall der großstädtischen Gesellschaft konnotieren. Hülsewig-Johnen meint, dass der Topos großstädtischer Prostitution „Indiz tiefster Verlassenheit des Individuums“ (247) ist. Bei Grosz ist Liebe als Sinnbild menschlicher Beziehungsfähigkeit auf animalische Körperlichkeit und den Status einer Ware reduziert und konnotiert den urbanen Menschen somit in beiden Medien als Schwundstufe eines ganzheitlichen Menschseins. Dies erlaubt zugleich Rückschlüsse auf den Menschen in der Masse. Im Gedicht „Nachtcafé“, das nur eine reihende Aufzählung der zahlreichen Figuren des Bordells ist, werden die einzelnen Gestalten nicht in einem Verhältnis zwischenmenschlicher Interaktion gezeigt, bis auf die angedeutete Unterhaltung der Prostituierten: „Miezeken, ick jehe mir einen Mann suchen!“ (G 14). Der einzige Kontakt ist die Ankündigung eines Verhältnisses käuflicher Liebe als animalisch reduzierte Form menschlichen Kontakts. Das „Madengewimmel“ (G 40) der Menschenmassen ist in den Gedichten prinzipiell durch die Absenz jeglicher sittlicher, primär menschlicher Interaktion charakterisiert, was neben dem moralischen Verfall also auch die Verlassenheit urbanen Lebens konnotiert. Betrachtet man die Massenbilder wie beispielsweise *Friedrichstrasse*, konnotieren die Haltungen der verschiedenen Gestalten, dass es sich bei der Masse nicht um einen Ort der Begegnung, sondern des Aneinander-Vorübergehens handelt.

Dies wird besonders in *Strassenbild* deutlich, wo die Haltungen der Menschen anzeigen, dass sie nicht interagieren, sondern nur gehetzt aneinander vorbeieilen. Der einzige Kontakt, den die Zeichnung inszeniert, ist der Gruß des Mannes an die Dame in der rechten Bildhälfte: ein Gruß, der allerdings von der verstellten Fratze und dem geilen Blick des Mannes korrumpiert wird und Kontakt wieder nur als sittlich degradierte Interaktion konnotiert. Grosz führt also sowohl in Zeichnungen als auch Gedichten eine Ätiologie des moralischen Verfalls der modernen Großstadt durch, durch die die Stadt als Gesamtbild betrachtet und bis in die einzelnen Örtlichkeiten wie die Straße, das Bordell und Café als Loci der Verfallserscheinungen durchsucht wird, um die Darstellungsobjekte zu lokalisieren. Sogar in Wohnungen als Privatsphäre menschlicher Existenz dringt Grosz „as the most perceptive and accurate reporter of the seamy side of metropolitan life“ (Whitford, „Many Faces“ 1) vor. In „Berlin 1917“ blickt der Sprecher bis in „vergrämte Fenster“ (G 33), wo „ein Gesicht“ (G 33) auftaucht, in die „Zimmer der Sanatorien“ (G 33) und das „Zimmer des Selbstmörders“ (G 36). Auch die Zeichnungen instrumentalisieren den Fensterblick als Konnotator, der zeigt, dass der moralische Verfall sich bis in die Privatsphäre des Menschen fortpflanzt. Die Fenster der Wohnhäuser öffnen in Zeichnungen wie *An Eva, meine Freundin* (Abb. 14), *Friedrichstrasse* oder *Strasse des Vergnügens* den Blick auf die „savage peepshow of the agonies of private life“ (Flavell, *Grosz* 27).

Grosz' Vision von der Stadt ist in Gedichten wie Zeichnungen eine des dekadenten Niedergangs des urbanen Menschen, der, gefangen in der Betonwüste, an allen Stellen durch negative Konnotationen von Unsittlichkeit, Heuchlerei, Animalität und krankhaften Verfall begleitet wird. Beide Medien inszenieren diese Vision der Metropole als modernen Sündenpfuhl in akribischen visuellen und verbalen Bildern, die den moralischen Niedergang

des modernen Menschen in allen Lokalisationspunkten aufzeigen und somit eine Ätiologie des Raumes des kranken und verkommenen Großstadtlebens entwickeln. Aus diesen Einzelaufnahmen der Zeichnungen und Gedichte entsteht in beiden Medien ein kohärentes Gesamtbild. Unter semiotischem Gesichtspunkt entwirft Grosz mit der spezifischen Ausgestaltung seiner Zeichnungen und Gedichte, die Großstadt und Stadtleben denotieren, ein vergleichbares Spektrum von Konnotationen, wodurch beide Medien nicht nur auf gleiche thematische Bezugsrahmen verweisen, sondern den thematischen Bezugsrahmen Großstadtkultur auch mit intermedial korrespondierenden Werturteilen und assoziativen Zusatzbedeutungen semantisch aufladen und sich somit in der Rhetorik ihrer Kunstwerke entsprechen. Zeichnungen und Gedichte konvergieren intermedial in der Ausgestaltung einer Stadtvision, die zwar differente semiotische Systeme benutzt, allerdings mit den Signifikanten dieser Systeme einen Semioseprozess initiiert, der qua Denotationen und Konnotationen eine inhaltliche Intermedialität zwischen den visuellen und verbalen „Abnormitätenkabinett[en]“ (G 45) der Metropole etabliert.

### **3.2.3 „Von fernen Ländern wo vielleicht Citronen blühten“: Amerika und das**

#### **Abenteuer**

„Berlin 1917“ zeigt die Attitüde des Sprechers zu den Phänomenen der Großstadt: „Die Strasse wimmelt von Menschen, banal / Schwarz – / Banal, monoton – es tröpfelt“ (G 42). Die Metropole ruft gelangweilte und indifferente Verachtung hervor, die Menschen erscheinen schlichtweg banal und monoton. Gleichzeitig war Grosz fasziniert von Amerika und fernen, exotischen Ländern, was Hess als „America cult“ (59) bezeichnet, der sich eindrucksvoll in der Amerikanisierung des Namens Georg Gross zu George Grosz (vgl. Jentsch 32) manifestiert.

Die Faszination mit amerikanischen und exotischen Themen wird in der Forschung oftmals mit eskapistischen Fantasien gleichgesetzt, in denen Grosz künstlerisch aus dem verachteten Deutschland fliehen konnte. Flavell meint: „Fantasies of America act as a form of self-defence against the surrounding climate of war and destruction“ (Grosz 34). Doch ist Amerika für Grosz „not just fictional escapism“ (34), sondern auch eine „tentative search for an alternative culture“ (34). Der intermediale Vergleich von Zeichnungen und Gedichten mit dem Amerika-Topos soll klären, was der thematische Kern dieser Faszination ist. Handelt es sich um „an imaginary escape to America“ (Tower 13) oder transportiert Grosz’ Werk andere Bedeutungen?

Grosz hatte bis zu seiner Flucht nach Amerika im Jahr 1932 das Land nie besucht. Tower weist darauf hin, dass Grosz’ Amerikabild sich demnach aus einem Fundus kulturellen Halbwissens, populärer Mythen und Klischees bediente: „The Far West imagery of Grosz and his contemporaries, and indeed their American imagery in general, have their roots in the nineteenth-century myth of the Far West and its particular reception in Germany“ (18). Barthes erklärt, dass Zeichenbedeutungen stets kulturell geprägt sind und die Kodierung von Konnotationen ein historischer Prozess ist: „Its signs are gestures, attitudes, expressions, colours of effects, endowed with certain meanings by virtue of the practice of a certain society“ („Photographic Message“ 27). Diese kulturelle Kodierung ist als ästhetisches Prinzip in Grosz’ Amerikazeichnungen und Amerikagedichten zu erkennen. Sie generieren ein Amerikabild, das deutsche Kulturklischees und Stereotype über Amerika aufgreift und ästhetisch umgestaltet.

In „Berlin 1917“ inspiriert die „Negermusik“ (G 30) in einer „Schnapskneipe“ (G 30) den Sprecher zu Fantasien über die fernen Länder Amerikas. Er stellt sich sich selbst in den „Hafengassen“ (G 30) Rio de Janeiros vor, im „Sehnsuchtland“ (G 30) Argentinien zusammen

mit „Rinderherden“ (G 31), in Nordamerika, wo die „uralten Bäume“ (G 31) und das „Canoe“ (G 31) bereits warten und in „Cuba“ (G 31) mit seiner exotischen Fauna und Flora von „Schwanzaffen“ (G 31) und „Brotfruchtbaum“ (G 31). Die Ragtimemusik ist an sich bereits an kulturelle Konnotationen eines „atavistic exoticism“ (Tower 87) gebunden und dient als Auslöser für ein imaginiertes Amerika, das zu jeder Zeit an historische Klischees über die exotische Ferne gebunden ist und später im Gedicht als Kindheitserinnerung des Sprechers wiederkehrt: „Oder: Die Nächte an der See. / Wir zündeten Indianerfeuer an / Und rotbebluster Trapper mit Pfeife trat aus den Tannen“ (G 37). Die spezifischen Orte, in denen sich der erwachsene Sprecher imaginiert, sind die unter den Lebensbedingungen der Großstadt neu konfigurierten eskapistischen Fantasien des Kindes. Als solche sind sie nichts anderes als kulturelle Amerikabilder eines deutschen Sprechers, der die Abenteuerromantik und den ‚frontier-spirit‘ eines exotischen Amerikas heraufbeschwört. Die „Veranda aus Bambus“ (G 31), die „Küstenbuchten“ (G 30) Südamerikas und das „Blockhaus“ (G 31) sind verbreitete Stereotype über das unberührte, natürliche Leben in der amerikanischen Ferne. Ebenso verhält es sich mit den Abenteuererinsignien, mit denen sich der Sprecher in seiner Fantasie sieht. Die „Schokolade“ (G 31) fungiert als Getränk, das Konnotationen von Exotik auslöst; der „Baststrohhut“ (G 31) und die „Nilpferdpeitsche“ (G 31) sind verbale Objektzeichen, die als kulturelle Konnotatoren von Abenteuer und Exotizismus dienen. Auch sieht sich der Sprecher als nordamerikanischer Trapper: „Meine beiden Revolver, das grosse Schottenmesser, / Mein schwarzer Zottelhund – – oh!! Colorado!“ (G 31). Auch Revolver, Messer und Hund als treuer Begleiter sind solche verbalen Objektzeichen, die zu einem europäischen Amerikamythos gehören. Die Fantasien des Sprechers sind poetisierte „fables of frontiers“ (Flavell, *Grosz* 34), deren Signifikanten vor dem Hintergrund kultureller Stereotype über Amerika Konnotationen

wie „Freiheit!!!“ (G 31), Abenteuer, Exotik und Wild-West-Romantik auslösen und somit im Gesamtgedicht als eskapistische Fantasie wirken, die das negative Bild vom Verfall der europäischen Metropole konterkariert: „The Far West represented freedom, wilderness, and individualism, an archaic place where nature and civilization met“ (Tower 17). Diese Klischees werden im Gedicht instrumentalisiert, um qua populärem Amerikamythos eine imaginäre Antithese zu Deutschland und Berlin zu etablieren.

Grosz' Zeichnungen, die den exotischen und abenteuerlichen Wilden Westen gestalten, benutzen ähnliche inhaltliche Mechanismen zur Konfiguration eines stereotypen Amerikabildes. Die ikonischen Signifikanten fungieren hier nicht nur als Objektzeichen, die ihre spezifischen Objekte denotieren, sondern in ihrer syntaktischen Zusammenfügung auch als kulturelle Symbole, die einen Amerikamythos konnotieren, wie er in „Berlin 1917“ sprachlich ausgestaltet wird. *Texasbild für meine Freund Chingachcook* (Abb. 12) zeigt eine Wild-West-Stadt. Palmen und verschiedene Pflanzen dienen als Konnotatoren einer exotischen Fauna, die in der Steinwüste der europäischen Metropole komplett absent ist und die den Wilden Westen als jenen „archaic place“ konnotieren, in dem sich exotische Natur und Zivilisation zu einer Einheit verbinden. Die Indianergestalt hat ein vergleichbares Konnotationspotential, indem sie als Symbol eines ursprünglichen, abenteuerlichen und naturverbundenen Lebensmodus fungiert. Der Titel weist darauf hin, dass es sich um den ehrbaren Mohikaner Chingachcook aus James Fenimore Coopers Lederstrumpf-Romanen handelt, wodurch klar wird, dass die Figur eindeutig im Rahmen eines kulturellen Fundus von Amerikabildern auf den Wilden Westen als legendären Ort von Abenteuerromantik verweist, wie ihn Cooper in seine Romanen gestaltet. Aber auch der Rest der Szenerie schöpft aus jenem Fundus. Die Zeichnung ist „a temporal collage, in which Coopers eighteenth-century Indian stoically strides through the kind

of nineteenth-century frontier town made familiar by movies, complete with saloon, store, brothel an railroad” (Tower 25). Zu der stereotypen Kulisse einer Wild-West-Stadt im Hintergrund tritt im Vordergrund die Figur des berittenen Trappers, in dessen Rolle sich ja bereits der Sprecher von “Berlin 1917” imaginiert hat. Selbst die Insignien der Figur, die das stereotype Bild des amerikanischen Abenteurers vervollständigen, gleichen jenen, die im Gedicht zur Etablierung eines populären Amerikabildes verwendet werden: ebenso wie das imaginierte Ich des Gedichtsprachers verkörpert der Trapper mit Hut, Flinte, Revolver im Halfter und Hund als Begleiter einen Typus, der hochgradig mit kulturellen Konnotationen von Abenteuer und exotischer Ferne durchsetzt ist. Die gleichen stereotypen Figuren des Wild-West-Abenteurers kehren als Saloon-Gäste in der Zeichnung *Goldgräberbar* (Abb. 7) wieder. Ausgestattet mit typischen Insignien wie Trapperkleidung, Waffen, Hüten und dem obligatorischen Hund vertreiben sie sich die Zeit mit Kartenspielen und Trinken, während im Hintergrund städtische Kulissen, eine Eisenbahn, die die Weiten des amerikanischen Kontinents durchpflügt, Palmen und Kakteen die Zeichnung als Visualisierung des populären Mythos der Wild-West-Stadt aufzeigen. Die gleiche typisierte Wild-West-Stadt inszeniert Grosz in *Die Goldgräber* (Abb. 5). Die Zeichnung ist eine Ansammlung von Figuren in den bereits bekannten Kulissen mit der klischeehaften Architektur von Saloon, Wohnhäusern und der Eisenbahnbrücke, über die eine Dampflokomotive fährt. Auch die Figuren sind erneut raue Abenteurergestalten, die mit den typischen Objekten eines Amerikamythos ausgestattet sind. Erkennbar sind Revolver, Pistolenhalfter, Ginflaschen, Messer, die auch in „Berlin 1917“ erwähnten „Schagpfeife[n]“ (G 31), Pferde und die stereotype Trapper-Kleidung. Wie in *Texasbild für meinen Freund Chingachcook* findet im Hintergrund ein Lynchmord statt. Auch dies unterstützt den Abenteuermythos, den die Wild-West-Zeichnungen inszenieren: „He [d.h.



Grosz] celebrated the Western World for the gruff camaraderie of drinking and gambling and for its anarchic system of order“ (Tower 25). Gedichte und Zeichnungen sind Inszenierungen eines Amerikabildes, das nicht auf historischer Faktizität basiert, sondern kulturelle Mythen und ihre Signifikanten benutzt, um im Rahmen des Gesamtwerks als eskapistische Antithese zu den Stadtgedichten und –zeichnungen zu wirken. Man kann hier von einer inhaltlichen Intermedialität sprechen, die aber nicht in einer strikten Entsprechung von verbalen und visuellen Darstellungen besteht, sondern in den Mechanismen, die die jeweiligen Inhaltssubstanzen organisieren. Diese Mechanismen funktionieren vor allem als Rekurs auf ein kulturell konventionalisiertes Amerikabild, das in Deutschland populär war.

Der zweite Aspekt der Amerikavisionen Grosz' ist die amerikanische Großstadt als Symbol für die progressive Modernität der „thrusting, competitive, machine-oriented new society of America“ (Flavell, *Grosz* 34). Der thematische Konnex zwischen dem Exotizismus der Wild-West-Mythen und der modernen Vision von Amerika ist in den „Negermelodien“ (G 21) zu sehen, welche sowohl Exotik als auch „vitality and modernity“ (Tower 87) konnotieren. In „Gesang an die Welt“ lobt der Sprecher die Ragtimemusiker: „Den Urwald zogt ihr auf Noten / Mit eurer Banjo-Musik der Neuen Welt“ (G 46). Gleichzeitig lokalisiert er sie zwischen den „[s]tarr hochwachsende[n] Turmhäuser[n]“ der amerikanischen Großstadt. Grosz' große zeichnerische Vision des modernen Amerikas ist *Erinnerung an New York* (Abb. 6), in der beide Elemente wiederkehren. Symbolisch gekennzeichnet durch die wehende amerikanische Flagge ist diese Zeichnung die Darstellung der Metropole der Neuen Welt. Der Architektur von bis in den Himmel ragenden „Turmhäuser[n]“ ist die Darstellung einer exotischen Tänzerin und der Schriftzug „ORIENTAL DANZING [sic]“ neben gezeichneten Palmen als weiteren Konnotatoren von Exotik inkorporiert. Der visuelle Konnex von

Exotizismus und Modernität ist also dem der Gedichte vergleichbar. Wie die exotischen Abenteuer visionen bedient sich auch Grosz' Vision des modernen Amerika vorwiegend allgemeiner kultureller Klischees und kombiniert diese ästhetisch: Grosz' New York „offers us a popular picture of America in Germany“ (Czaplicka 47). Signifikant ist zunächst die moderne Architektur von Wolkenkratzern und Hochhäusern, die die komplette Bildfläche von *Erinnerung an New York* besetzen und die auch in den Gedichten als Darstellungsobjekte dienen. Die monumentale Architektur Amerikas taucht in „New-York II“ als „[t]urmhohe 50-Cent Bazare“ (G 29) und „[t]urmhoch“ (G 29) aufragende „[f]ertige Stocks“ (G 29) auf. Das Hochhaus fungiert als kultureller Konnotator von Fortschritt und Modernität: „The skyscraper, modern, urban, technologically advanced, and the symbol of American financial and commercial ascendancy, projects a dominant and imperial image into the world“ (Czaplicka 42). Weitere Konnotatoren dieses rasenden Fortschritts sind die „Hochbahnraketen“ (G 28) und die „Hochbahn“ (G 29) aus „New-York I“ und „New-York II“ oder die den Kontinent durcheilenden „Schnellzüge“ (G 20) aus „Gesang der Goldgräber“. Die Großstadt von *Erinnerung an New York* wird ebenso von einem Schnellzug durchschnitten, der als „Denver Expres [sic]“ den Kontinent durchquert. Nach Flavell faszinierte Grosz vor allem der „constructive skill“ (Grosz 34) des urbanen Amerika. Und tatsächlich sind Gedichte und Zeichnungen von einem Aufbruchs- und Fortschrittgeist durchdrungen, der sich unter anderem im Lob amerikanischer Baukunst und architektonischer Expansion manifestiert. In „Gesang der Goldgräber“ preist der Sprecher „Krahne, Dampf, Gesang“ (G 20), während in „New-York II“ Gebäude in der Form metallener „rote[r] Knochen“ (G 29) emporwachsen und „Krahne“ (G 29) als Symbole architektonischen Fortschritts die Stadtlandschaft mitbestimmen. Den Goldgräbern aus „Gesang der Goldgräber“ ruft der Sprecher zu: „Seht! Dampfer liegen bereit, /

rauchend“ (G 20). Rauchende Dampfer als Symbol von Aufbruchstimmung und Goldgräber als moderne Abenteurer verleihen dem Gedicht eine Färbung von Tatendrang und unaufhaltbarem Fortschritt, was wiederum konnotativ als stereotypes Merkmal auf das Land Amerika übertragbar ist. Zu Sinnbildern des modernen Fortschrittsabenteurers werden die „Ingenieure“ (G 20), die für den Sprecher in seinem Lob amerikanischer Modernität zu „Schwarzmagier[n] in amerikanischem Sakkoanzug“ (G 20) werden, die für die unaufhaltsame Technisierung, Urbanisierung und Modernisierung verantwortlich zeichnen und als Herren der „riesigen Dynamohallen“ (G 29) zu magischen Katalysatoren eines steten Fortschritts werden. In intermedialer Korrespondenz zu diesem Bild eines progressiven Amerika der Gedichte steht als Zeichnung *Erinnerung an New York*. Neben dem Schnellzug als Konnotator von Rasanzenz und Fortschritt sind in der Großstadt vereinzelte Darstellungen von Baukränen zu finden, während Dampfschiffe im Hafen im Hintergrund aufbruchsbereit warten und rauchende Schornsteine der Gebäude Konnotationen von Industrie und technischem Fortschritt auslösen. Hinzu treten als Objektzeichen die Häuser des fiktiven New York, deren Monumentalität die vorgenannten Konnotationen unterstützt. Die Rhetorik der Zeichnung inszeniert somit New York bzw. Amerika als jenes „epitome of modern civilization“ (Czaplicka 45), dessen technische Avanciertheit und stete Aufbruchstimmung zugleich europäische Klischees über die Neue Welt sind. Czaplicka erklärt, dass in Grosz’ modernem Amerika „[t]he elements gathered [...] are [...] stereotypes, conventions and clichés derived from a larger collective ‘memory’ or imagination of America” (45). In den Gedichten dehnt sich dies bis zum rassistischen Stereotyp vom „[g]emütlichdummen wollbraunen Neger“ (G 31) aus und entlarvt so die exotischen wie die modernen Visionen als ästhetische Kombinationen kultureller Klischees,

deren Offensichtlichkeit die scheinbar eskapistischen Fantasien zudem als ironisierte Konfigurationen stereotyper Vorstellungen entlarvt.

Doch Grosz' Amerikavisionen verharren nicht an diesem Punkt impliziter Ironie, sondern sind auch als zynische Dekonstruktion eines Amerikamythos erkennbar. Die inhaltliche Strategie dieser Dekonstruktion ist die Kontamination von Zeichnungen und Gedichten mit negativen Konnotationen, die bereits aus Grosz' Vision vom Verfall der modernen europäischen Metropole bekannt sind. Zunächst einmal ist bei Betrachtung von *Erinnerung an New York* augenfällig, dass die Stadt nicht nur Locus eines amerikanischen Modernismus ist, sondern auch stark an die Berlin-Zeichnungen (vgl. z.B. *Friedrichstrasse*, Abb. 15) erinnert. New York und Berlin sind klaustrophobische und unaufhörlich expandierende Metropolen, in der der Mensch komplett untergeht oder visuell zwischen der Architektur eingeeignet erscheint, nämlich – wie es in „New-York II“ heißt – als „Menschenflecke“ (G 29). Quer über *Erinnerung an New York* aufgetragen erscheinen frei schwebende Reklameschriftzüge, die im Gesamtbild der europäischen Metropole als Extensionen der Stadtarchitektur vornehmlich negativ konnotiert waren. Auch New York ist solch ein Ort, an dem die „Buchstaben tanzen“ (G 29) und ebenso wie in Berlin konnotieren die Schriftzüge Negatives. Die Beschreibung der Reklamen als Elemente der Großstadt greift in „New-York I“ auf jene Berliner Krankheits- und Verfallsmotivik zurück. Die „blasphemischen Kaugummireklamen“ (G 28) erscheinen als „dünne Entzündung in Blau“ (G 28). Erschienen in „Berlin 1917“ die Menschenmassen als „Kot“ (G 41), so ist ihr Status im mythischen Amerika keineswegs besser. Auch hier ist die Masse entmenschlichtes Exkrement der urbanen Umwelt: „Turmhöhe 50-Cent Bazare kotzen fortwährend Menschen in die Strassen“ (G 29). Der einzelne Mensch, in „Berlin 1917“ und den Stadtzeichnungen als

animalisches, unsittliches Lebewesen dargestellt, erscheint in vergleichbarer Form auch in „New-York I“. Hier stieren die Menschen „mit blutigen Augen“ (G 28) und sind als „Schakale, Hyänen“ (G 28) mit derselben Tiermetaphorik umschrieben, die an die verzerrten Fratzen und die „Menschtiere“ (G 41) der europäischen Metropole erinnert. Die menschliche Figur in *Erinnerung an New York* trägt eben jene zähneknirschende, karikaturistisch verzerrte Physiognomie der Figuren der Stadtzeichnungen. Besonders auffällig wird dieses Symptom menschlichen Verfalls auch in den zeichnerischen Wild-West-Visionen: nahezu alle Figuren in *Die Goldgräber* und der berittene Trapper in *Texasbild für meinen Freund Chingachcook* sind mit ihren grimmigen Fratzen amerikanische Versionen des Berliner Großstadtmenschen, wodurch negative Konnotationen der verfallenden Metropole in die unberührte, eskapistische Wild-West-Fantasie transponiert werden. Auch Tower erkennt dieses Phänomen: „The imaginary West of Grosz’s drawings is a saloon filled with transplanted Berliners“ (24). Auch die Träumereien in „Berlin 1917“ werden auf solche Weise mit negativen Konnotationen kontaminiert. In den Hafengassen gibt es „Tote“ (G 32) und auch die „Bordellgasse“ (G 32) als Konnotator sittlichen Verfalls taucht auf. So unberührt von Verfallserscheinungen scheint also auch das mythische Populärbild exotischer Ferne nicht zu sein. Der Saloon aus *Goldgräberbar* stellt sich auf den zweiten Blick als Bordell heraus, aus dessen Fenster eine halbnackte Prostituierte herauslugt. Und auch die Szenen von Lynchjustiz in *Die Goldgräber* und *Texasbild für meinen Freund Chingachcook* sind sicherlich nicht nur Lob eines rauen Lebens, sondern erinnern an den Berliner Mob aus *Blutiger Karneval* (Abb. 2), womit das scheinbar gepriesene anarchische Gesellschaftssystem des Wilden Westens zumindest ambivalent wird. Diese Kontamination der eskapistischen Fantasien vom Wilden Westen und des modernen Amerikas mit Konnotationen, die bereits in den Stadtgedichten und -zeichnungen stringent

negativ erscheinen, erklärt die Zeichnungen und Gedichte mit dem Topos Amerika nicht als naiv-verklärten Amerikamythos, sondern als dessen zynische Dekonstruktion und Offenlegung eines populären Stereotyps. Nicht nur eine idealistische Abenteuerromantik, sondern vor allem Grosz' zynischer Materialismus, der die Rhetorik seiner Stadtvisionen prägt, formt den Inhalt der Amerikavisionen nachhaltig. Wenn der Sprecher in „Gesang an die Welt“ ruft: „Seid begrüßt, boys, über den Atlantik!“ (G 45), spricht aus diesem Gruß nicht nur Sehnsucht, sondern auch ein Zynismus, der weiß, dass die beiden Welten so verschieden nicht sind. Unter semiotischem Gesichtspunkt werden also die Objektzeichen, die in Zeichnungen und Gedichten zunächst scheinbar eine Populärhetorik Amerikas aufbauen, subvertiert durch weitere Objektzeichen oder spezifische Gestaltungen der Objektzeichen des mythischen Amerikas, die an Grosz' Großstadtrhetorik anschließen. In das naive Populärbild Amerikas wird durch die Einfügung von Fremdkonnotatoren eingefügt, wodurch global die Rhetorik der Amerikazeichnungen und Amerikagedichte in Richtung einer Dekonstruktion der naiven Amerikafantasie manipuliert wird.

Die intermediale Korrespondenz zwischen Amerikazeichnungen und -gedichten manifestiert sich vor allem in einer gleichartigen strategischen Organisation der Inhaltssubstanz der Kunstwerke: ästhetische Rekonstruktion eines populären Amerikamythos, der durch die Kontamination mit negativen Konnotationen gleichzeitig Opfer einer zynischen Dekonstruktion wird. Zeichnungen und Gedichte dürfen nicht als naive Eskapismusvisionen missinterpretiert werden, da vor allem der intermediale Vergleich aufzeigt, dass dieser interpretatorische Horizont die Gedichte und Zeichnungen und ihre intermediale Korrespondenz nicht ausreichend erfasst. Insofern muss man Towers Bemerkung, Grosz

benutze Amerika als eine „metaphor of a saner civilization“ (28) aufgrund der Ergebnisse des intermedialen Vergleichs widersprechen.

### **3.2.3 „Ja! Wieder elastisch werden, nach allen Seiten höchst federnd“: Artistenkünstler**

Der Topos Künstler und Artisten bestimmt Grosz' zeichnerisches Werk bereits vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs bis in die Anfangstage der Weimarer Republik in unterschiedlichen Konfigurationen. Whitford spricht von Grosz' Faszination für Zirkus- und Variétéveranstaltungen: „He also found the drama (and the glamour) he craved in cabarets and circuses where he sketched singers, musicians, clowns and tightrope-walkers“ („Many Faces“ 5). Beispielhaft zeigt zum Beispiel die frühe Zeichnung *Trapezkünstler* (Abb. 1) den Zirkusartisten als Topos in Grosz' Werk. Die Zeichnung stellt eine Zirkusmanege dar, in der über dem Publikum Artisten ihre Kunststücke aufführen. Diese Faszination lässt sich durch das zeichnerische Oeuvre Grosz' der Zehner Jahre verfolgen, mit unterschiedlichen inhaltlichen Implikationen. Nach Flavell war Grosz „attracted to others living at the margins of the city life: circus clowns, prostitutes, tramps“ (Grosz 22). Und so sind Zirkus und Variété in den Zeichnungen vornehmlich Teil des Spektrums urbaner Phänomene. In *Vorstadt* (Abb. 13) nehmen ein Zirkuszelt und die Wohnwägen der Artisten das Zentrum der Zeichnung ein. Die zentrale Implantierung des Zirkus in die Darstellung der Großstadt wirkt doppelt konnotativ: der Zirkus bildet integrales Element des Spektrums urbaner Phänomene und ist als optischer Kontrast zur trostlosen Großstadt zugleich Exotikum in der Stadtarchitektur. Der Zirkus ist optische und thematische Deviation von der freudlosen Großstadt. Auch in Grosz' *Erinnerung an New York* (Abb. 6) erscheint der Artistenkomplex in dieser semantischen Konfiguration. Der Schriftzug „ORIENTAL DANZING“ und die dahinter befindliche Variété tänzerin

integrieren ein exotisches Element in die urbane Architektur und sind zugleich deviantes Teilelement der Gesamtdarstellung der Großstadt. In *Strasse des Vergnügens* (Abb. 10) weist der Schriftzug „CIRCUS“ auf die Zugehörigkeit des Artisten zum Spektrum urbaner Erscheinungen hin. Unter dem Schriftzug wirbt ein Plakat für die Varietétänzerin „MISS OREL[LI]“, die als „Miß Orelli“ (G 15) auch im Gedicht „Beim Durchgehen der Garderobe“ auftaucht. Varieté und Zirkus sind feste Bestandteile großstädtischer Kultur und exotisieren diese. In der Zeichnung *Im Zirkus (Dawson)* (Abb. 17) befinden sich eine exotische Varietétänzerin und Clownsfiguren auf derselben Bühne, während im Hintergrund eine Straße mit Passanten und Gebäudestrukturen die urbane Umgebung andeuten, in der sich die Exotik der Artistenaufführungen abspielt. Im Gedicht „Mondnacht“ integriert der Sprecher gleichsam einen Hinweis auf Artisten in die Beschreibung der düsteren Nebengassen der Großstadt: „(– Die ‚Renellos‘ segeln in Wintergartennächte, / Hoch an Sternenhimmeln hängende, taumelnde Trapeze –)“ (G 11). Die Einfügung dieses Hinweises kontrastiert (auch durch die verwendeten Klammern) auf gleiche Weise die Beschreibung der Stadt wie in den Zeichnungen Zirkus und Varieté gleichzeitig Element der und Kontrast zur Großstadt sind. Der Wintergarten war zudem ein bekanntes Varietétheater in Berlin und verkörpert so die glanzvolle Exotik als Kontrast zur trostlosen Großstadt. Die Renellos kehren im Gedicht „Die Artisten“ wieder, wo der Zirkus allgemein als Sphäre von Exotik dargestellt wird. Die Manege ist für den Sprecher ein „Bambuswald ohne Kronen“ (G 19), in dem die Trapezkünstler wie „Kokosnüsse“ (G 19) durch die Luft fallen und Tänzer einen „orientalische[n] Schleifentanz“ (G 18) aufführen. Während die Zeichnungen das exotische und somit auch soziokulturell deviante Element von Zirkus und Varieté besonders im Kontrast zur Großstadt darstellen, wird in „Die Artisten“ diese Exotik über Metaphern und Vergleiche, die auf eine exotische Flora oder den



fremdkulturellen Tanz, hinweisen, verbal etabliert. Die Renellos sind bereits im Gedicht „Mondnacht“ eindeutig als Teil der großstädtischen Vergnügungskultur beschrieben und obwohl in „Die Artisten“ nicht explizit auf die Situierung des Zirkus in einer urbanen Umgebung hingewiesen wird, wird implizit deutlich, dass es sich um eine Aufführung in der Stadt handelt. „Theaterhimmel“ (G 17) und „Schleudermusik, Rags“ (G 18) integrieren die urbane Unterhaltungskultur konnotativ in den Bedeutungshorizont des Gedichtes, zudem waren die Renellos eine der im Berliner Wintergarten auftretenden Artistengruppen. Die Topoi Zirkus und Varieté in Gedichten und Zeichnungen sind also in ihrer Bedeutung, in ihren Inhaltsubstanzen, intermedial korrelierbar. Sie haben eine doppelte Bedeutung in der modernen Großstadt. Zum einen sind Artisten und Tänzer – ebenso wie die „Negermusik“ (G 30), die „Schnapskneipe“ (G 30), die Bordelle und Vergnügungsetablisements – integraler Bestandteil einer großstädtischen Vergnügungskultur, andererseits integrieren sie durch ihre Anwesenheit in dieser Kultur einen devianten Exotizismus und sind somit als Element zu deuten, das in gewisser Weise das sozial und kulturell Andere in die europäische Großstadtkultur integriert. Illustrativ sei hier auf die Figur des Clowns hingewiesen, wie er in „Beim Durchgehen der Garderobe“ (vgl. 15) oder in *Im Zirkus (Dawson)* auftaucht. Clowneskes Aussehen und Gebaren als Beruf und Lebensmodus repräsentieren das Andere einer bürgerlichen Kultur und könnten als deren Subversion behauptet werden. Wenn Flavell Clowns den „margins of urban life“ zuordnet, so meint er dies nicht nur geographisch, sondern sieht in diesen Figuren auch ein Sinnbild soziokultureller Deviation.

Die Gedichte weiten den Topos des Artisten thematisch zum Sinn- oder Vorbild für den Künstler im Allgemeinen aus. Dies geschieht auf Basis des Bewegungsmotivs. In „Die Artisten“ „springen, tanzen“ (G 18) die Zirkuskünstler und Trapezkünstler sind „rosane

Frösche“ (G 18), die durch die Luft schießen. Elastizität, Verbiegung und Körperbeherrschung werden zu signifikanten Elementen der Zirkusaufführung. Im Prosagedicht „Man muß Kautschukmann sein!“ kehrt dieses Motiv als metaphorische Umschreibung des Künstlerlebens wieder. Der moderne Künstler muss ein beweglicher, dehnbarer Kautschukmann sein: „Ja, Kautschukmann sein – eventuell den Kopf zwischen die Beine stecken oder durchs Faß springen – und spiralgig in die Luft schnellen!“ (G 43). Die Bewegungsmuster des Artisten werden direkt auf den Künstler übertragen, für den diese im rasanten Chaos der modernen Großstadt, wo die „Fahrstühle sausen“ (G 43), ebenso unabdingbar werden: „Immerhin wichtig ist, das Gleichgewicht zu [sic] behalten!“ (G 43). Der bewegliche und metaphorisch flexible Künstler wird zum Idealbild des modernen Kunstschaffenden, wobei der Kautschukmann zugleich eine Abgrenzung zum Bild des sich vom wirklichen Leben isolierenden Dichters oder Malers ist: „Wie gesagt, Kautschukmann sein / beweglich in allen Knochen / nicht bloß im Dichter-Sessel dösen / oder vor der Staffelei schön getönte Bildchen pinseln“ (G 43). Diese Abgrenzung von einem traditionellen Künstlerideal ist zugleich die bewusste Positionierung des Künstlers im ‚gemeinen‘ Volk des modernen Großstadtlebens. Wie der Artist Teil der großstädtischen Vergnügungskultur ist, so wird der moderne Kautschukmann-Künstler zur Teilhabe am modernen Leben aufgefordert. Das Bild vom Artisten als integralem Bestandteil der Großstadtkultur von Grosz’ Zeichnungen und Gedichten ist metaphorisches Vorbild für den Künstler. Dieser soll aktiv teilnehmen am Leben der Großstadt: „Laßt euren Kadaver in die Branntweingasse baumeln!“ (G 43). Mit einer weiteren Referenz auf das Zirkusmotiv wird das Schaffen des Künstlers als Populärunterhaltung, die jedem zugänglich sein soll, beschrieben. Moderne Kunst – im Gegensatz zur starr stagnierenden Kunst im „Dichter-Sessel“ – wird wie Zirkus und Varieté zur populären, volksnahen Aufführung, die jedem verfügbar sein muss:

„Ladies and gentlemen!! / jeder hat Zutritt!“ (G 43). Flavell bezeichnet den hier in Verbindung zum Artisten ausgestalteten Künstlertypus als den Abenteurer und sieht diesen als „the central organizing theme for Grosz’s thinking and his art from around 1917 to 1920“ (Grosz 32). Diese Künstler sind eng mit der Großstadt verbunden, “since it is only there that they can play for large stakes and allow their talents to unfold to the full. What they dread is isolation: they need spectators and applause” (32). In diesen Eigenschaften wird die Verbindung von Artist und Künstler sichtbar, die Grosz in seinen Gedichten herstellt. Diese kunsttheoretische Bindung von Artisten- und Künstlerexistenz wird im Prosagedicht „Kannst du radfahren?“ aufgegriffen. Eine traditionelle Kunst wird in erster Linie als unzeitgemäß, öde und langweilig gebrandmarkt. Die Isolation eines reinen Künstlerlebens wird negiert: der moderne Künstler ist Teilhaber am Stadtleben „in den Asphaltbrüchen, in Geldsack-Hills, oder an der Bar bei Kantorowicz, in Zooquellen“ (G 44) und lehnt traditionelle Kulturetablissemments wie „Kunstsalons“ (G 44), „Ölgemäldegalerien“ (G 44) oder „literarische Soiréen“ (G 44) ab. Die Vergnügungskultur der Stadt mit Kneipen, Kino, Zirkus und Varieté wird qualitativ eindeutig über den traditionellen Kunstbetrieb gestellt. Der moderne Stadtmensch wird zum artistischen Usurpator einer neuen Kultur, in deren Licht die klassischen Werte und Traditionen der Kunst schlicht anachronistisch erscheinen. Für den modernen Stadtmenschen sind andere Werte wichtig: „Bleibt die Frage? / Kennst Du Schiller und Goethe – ? – ja! / Aber kannst Du radfahren?“ (G 44).

Es ist wichtig an dieser Stelle zu konstatieren, dass die metaphorische Extension des Artistenkonzepts auf den modernen Künstler nur Eigenschaft der Inhaltssubstanz der Gedichte ist. In den Zeichnungen ist eine derartige metaphorische Verbindung der Lebensmodi nicht erkennbar und wenn dann nur anhand der Titel der Zeichnungen. Eine zentrale Zeichnung, die

den Topos des Künstlers gestaltet, ist *Selbstporträt (für Charlie Chaplin)* (Abb. 18) betitelt. Tower beschreibt den Filmclown Chaplin als „the updated version of the oppressed, yet slyly subversive clown“ (68), wodurch zumindest der Titel der Zeichnung eine Verbindung zwischen Artist/Clown und Künstler impliziert. Die explizite Verbindung ist allerdings einziges Merkmal der lyrischen Inhaltssubstanz. Beide Medien gestalten die Topoi von Artist und Künstler, die Verbindung zwischen beiden ziehen nur die Gedichte, beispielsweise auch in „Berlin 1917“ mit der Figur des Malers: „Der Maler, im einsamen Atelier, / Mit Artistenphotos an den Wänden“ (G 35). Status und Rolle des modernen Künstlers in der Großstadt allerdings werden in beiden Medien in intermedialer Relation ausgestaltet, was nun betrachtet werden soll.

Für beide Medien sind ein ästhetischer Autobiographismus und die Teilhabe des Künstlers am Großstadtleben von signifikanter Bedeutung. Der Sprecher von „Kannst du radfahren?“ ist eine ästhetisch umgestaltete Persona des realen Künstlers Grosz und beschreibt sich selbst als Teilhaber am Großstadtleben: „Ich, Dannemann-Zigarre schief im Maul, Zeitung – vor mir knerzen die Knattermotore – hart überholt nach Backbord der rote Autobus“ (G 44). Die Erwähnung der „beiden Herzfelder“ (G 44), Grosz' künstlerischer Weggefährten Wieland Herzfelde und John Heartfield, offenbart das autobiographische Element des Gedichts. In „Gesang an die Welt“ führt sich Grosz als Figur seines eigenen Gedichts ein: „Paß auf! Hier kommt G r o ß [sic], / Der traurigste Mensch in Europa“ (G 45). Dieser „Groß“ des Gedichts ist aktiver Teilnehmer am Stadtleben und seiner Vergnügungskultur. Er hat die modernen „Niggersongs im Schädel“ (G 45), sieht „[...] turbulente D-Züge / Über rasselnde Brücken knatternd“ (G 45), erwähnt die „Ragtimetänzer“ (G 45) und wartet „mit der Menge“ (G 45) auf „Rob. E. Lee.“ (G 45), womit auf das bekannte amerikanische Lied „Waiting for the Robert E. Lee“ angespielt wird.

Doch bleibt „Groß“, der Stadtmensch, nicht auf die Rolle des Partizipanten beschränkt, sondern erkennt zugleich den Verfall seiner Zeit, der auch Topos der Stadtgedichte und –zeichnungen ist. Er kann diesen Verfall metaphorisch riechen: „Überpinselte Fäulnis, / Parfümierter Gestank – / Groß witterts“ (G 45). Den Künstlerfiguren dieser Gedichte dient der reale Grosz als Vorlage: der Künstler stilisiert sich als Teilhabender und gleichzeitig als derjenige, dem es gelingt, die verdeckte „Fäulnis“ seiner Zeit und seiner Umwelt zu erkennen. Der Sprecher von „Kaffeehaus“ ist zwar nicht als Künstler oder ästhetische Selbststilisierung Grosz’ expliziert, allerdings ist auch er der Erkennende der Verfalle und der Doppeldeutigkeit des Lebens. Beim Anblick der Menschen kann er nur sagen: „Ich sehe entsetzliche Masken!!“ (G 48). Diese Masken erinnern an die verzerrten Fratzen der Zeichnungen, die nur der Sprecher als Symptom moralischen Verfalls zu deuten vermag. Die Zeichnung *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* ist die visuelle Ausgestaltung der bereits in den Gedichte thematisierten „dual roles [des Künstlers] [...] as both the decoder and a participant of the world he depicts“ (Tower 68). Das Zentrum der Zeichnung nimmt Grosz’ Selbstporträt ein, ausgestattet mit Objektzeichen, die auf seine Rolle als Künstler hinweisen: in der linken Hand hält er Zeichengriffel, die rechte Hand malt das Gesäß einer Frau. Der den Künstler umgebende „vortex of the modern city“ (Flavell, *Grosz* 31) ist eine diskontinuierliche Zusammenfügung verschiedenster Objektzeichen, die alle auf Grosz’ Vision der modernen Großstadt zurückverweisen: fragmentierte Körper von Männern und Prostituierten, unten rechts ein angedeuteter Ragtimetänzer mit Zylinder, Wohnhäuser, Fabriken und Straßen, Reklamebotschaften und Laternen. Der Künstler Grosz ist gleichzeitig Zeichner dieser Umgebung und Teil der Großstadt, die er gestaltet: neben ihm befinden sich Alkohol und Pfeife auf einem Tisch, ein Kneipenambiente konnotierend. Grosz, der Künstler, offenbart in

seiner Zeichnung den Verfall der modernen Großstadt: all die Elemente, die sein zeichnerisches Ich hier gestaltet, sind als Objektzeichen gleichzeitig Verweis auf sittlichen Niedergang und die Vergnügungskultur des Großstadtdschungels, wie sie in seinen Stadtgedichte und –zeichnungen vorkommen. Wo der „Groß“ des Gedichtes den Verfall wittert und erkennen kann, so zeigt ihn der Künstler der Zeichnung als Prostituierte mit Totenschädel: „Grosz the moralizing satirist viewed it [die Großstadt] with profound ambiguity and allegorized it in the guise of a naked woman with Death’s head“ (Tower 68). Auch der Sprecher von „Berlin 1917“ ist ein solcher erkennender Kritiker der modernen Großstadt. Als Sprecher und zugleich bildender Künstler nimmt er den Verfall der Großstadt wahr und will diesen in seiner Kunst sichtbar zu machen: „Es riecht zum Kotzen – ich würde gebrannte Sienna auf die Palette drücken“ (G 42). In dieser Attitüde ähnelt er dem Künstlertypus, den *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* in seiner Bildkomposition und in der Auswahl der Objektzeichen darstellt. Wiederholt stilisiert sich Grosz in seinen Zeichnungen als Teilnehmer des Großstadtlebens und als der Künstler, der dessen Trubel in all seinen Verfallserscheinungen erkennt. In *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (Abb. 16) sieht er sich selbst als Gast eines Bordells: die Gestalt rechts vorne ist ein Selbstporträt (vgl. Dückers 145). In ihrer Positionierung konnotiert die Figur gleichzeitig Distanz vom Geschehen, aber auch Teilhabe an diesem als Element des Gesamtbildes. Als ein Objektzeichen unter vielen ist die Figur nur ein Gast unter vielen, als individuelle, leicht distanzierte Darstellung des Menschen Grosz aber konnotiert sie in dieser Zusammenfügung eine erkennende Perspektive des Partizipanten auf das Geschehen. *An Eva, meine Freundin* (Abb. 14) knüpft thematisch an *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* an. Im Zentrum der Komposition befinden sich Grosz’ Profil und die Aktdarstellung seiner späteren Ehefrau Eva Peter. Whitford sieht die kreisförmig um die zwei

Zentralfiguren angeordneten Bildausschnitte als „a turbulent composition in which [...] [Grosz'] sexual fantasies are described“ (*Berlin* 96). Allerdings entwerfen die verschiedenen Ausschnitte ein diskontinuierliches Panorama auf die Großstadt, das sich aus Fabriken, Häusern, Straßen und Passanten, Prostituierten und Freiern zusammenfügt. Eine Beschreibung der Ausschnitte als Fantasien des Künstlers ist nicht ausreichend. Sie sind zwar Fantasien im Sinn künstlerischer Visionen, allerdings sind sie auch eine Ästhetisierung von Grosz' realer Lebenswelt, was durch das autobiographische Element der Selbstdarstellung wie in den Gedichten konnotativ in die Zeichnung integriert wird. Die kreisrunde Anordnung der Stadtszenarien um Grosz stellt diese in ein Abhängigkeitsverhältnis zum Künstler als Zentrum der Vision. Andererseits erscheint der Künstler von der dargestellten Lebenswelt der Großstadt eingeschlossen, wird als Teilelement des urbanen Lebens wiederum selbst in ein Abhängigkeitsverhältnis zu seiner Umwelt gestellt. Er ist ebendieser „participant in and accusing observer of a world gone mad“ (Knust 226), als der er auch in seinen Gedichten erscheint. Auf diese Rolle des Künstlers kommt Grosz in einem „Kunst-Manifest“ Ende der Zehner Jahre theoretisch zurück: „Der Künstler steht nie höher als sein Milieu und die Gesellschaft derjenigen, die ihn bejahen. Denn sein kleiner Kopf produziert nicht den Inhalt seiner Schöpfungen, sondern verarbeitet (wie ein Wurstkessel Fleisch) das Weltbild seines Publikums“ (*Grosz-Berlin* 37). Der Künstler ist in Grosz' Gedichten und Zeichnungen integraler Teil seiner Umwelt und als ästhetisches Objekt dient ihm die reale soziohistorische Situation, in der er und sein Mitmenschen sich befinden. Der Publikumsgedanke bindet den Künstler hier auch wieder theoretisch an den Zirkus- und Artistenkomplex zurück, eine Verbindung, die auch in den Gedichten festgestellt werden konnte.

Die verschiedenen Ausdruckssubstanzen von Zeichnungen und Gedichten sind also intermedial korrelierbar in der Gestaltung ihrer Inhaltssubstanzen. Die Integration des Künstlers als Objektzeichen in seine eigenen Zeichnungen und die literarische Selbsterwähnung fungieren als denotative Signifikanten, mit deren Signifikaten letztendlich gleichwertige Konnotationen verbunden werden können: die des Künstlers als Teil der Welt und als deren kritisch enthüllender Beobachter. Auch in der Ausgestaltung des Zirkus- und Artistenmotivs etabliert die sinnfällige Verkettung von Objektzeichen in den Zeichnungen und die Zusammenfügung sprachlicher Zeichen in den Gedichten eine intermediale Verbindung, die nicht bei der Denotation gleicher Objekte verharret, sondern diese auch mit vergleichbaren Konnotationen versieht. Während aber Künstler und Zirkus in den Zeichnungen getrennte Inhaltssubstanzen ohne intramediale Verbindung sind, so muss man bei den Gedichten von einer einheitlichen Inhaltssubstanz sprechen, da eine metaphorische Verbindung zwischen Artist und Künstler erkennbar ist, in der der Artist zum Zeichen für den Künstler wird. Diese Verkettung der Konnotationen, die Künstler und Artist gleichsam zugeschrieben werden, erlaubt in Barthes' Worten ein diskursives Lesen der beiden Topoi als eine kohärente Inhaltssubstanz. Die Zeichnungen stellen diese metaphorische Verbindung der Topoi über ihre Objektzeichen und deren Zusammenfügung nicht her, wodurch hier jedem Themenkomplex eine separate Inhaltssubstanz zuzurechnen ist, die aber nicht als diskursives Ganzes wie die Gedichte erkennbar sind. Die den Gedichten vergleichbaren Zeichnungen weisen Lücken in der Verkettung der Themenkomplexe auf. Betrachtet man allerdings Intermedialität als essentielle Sinnkonstituente des bimedialen Gesamtwerks, so liefern die Gedichte im Fall dieser Topoi erhellende Hinweise auf die Zeichnungen. Unter diesem Gesichtspunkt korrespondieren die Gedichte und Zeichnungen nicht nur intermedial, sondern die Gedichte



werden gleichsam zu verbalen Meta-Zeichen der Zeichnungen, durch die rückwirkend auch dort eine thematische Verbindung zwischen Künstler und Artist zumindest behauptbar wäre.

### **3.2.4 Fazit: Grosz-Stadt – Der semantische Vorteil der Gedichte**

Mit Blick auf die methodischen Ausführungen ist festzuhalten, dass die Behauptung, visuelle und verbale Zeichen könnten trotz ihre semiotischen Unterschiede auf gleiche Positionen im semantischen System verweisen, im intermedialen Vergleich von Gedichten und Zeichnungen von George Grosz bestätigt wird. In allen thematischen Komplexen – Großstadt, Amerika und Artist/Künstler – konnten signifikante Ähnlichkeiten in der Ausgestaltung der Inhaltssubstanzen festgestellt werden, die auf eine intermediale Korrespondenz zwischen verbalen und visuellen Kunstwerken hinweisen und die Behauptung, das semantische Verweispotential von verbaler und visueller Sprache sei qualitativ vergleichbar, plausibel erscheinen lassen. Schließlich handelt es sich bei beiden um Zeichen und diese lassen sich ja mit Eco trotz ihrer strukturalen Unterschiede universal definieren: „Ein Zeichen ist die Korrelation eines Signifikanten mit einer Einheit (oder einer Hierarchie von Einheiten), die wir als Signifikat definieren“ (Eco, *Zeichen* 167). Sowohl visuelle und verbale Zeichen erfüllen diese Funktion und die Intermedialität in Grosz' Werk bestätigt, dass sich die Signifikate unterschiedlicher Signifikantentypen nicht unterscheiden müssen, sondern sich in diesem Fall sogar intermedial entsprechen. Das semantische System scheint von den auf es verweisenden Signifikanten autonom, so dass Gedichte und Zeichnungen ihre Inhaltssubstanzen in intermedialer Korrelation ausgestalten können. Auch auf dies weist Eco hin: „Die Unterschiede zwischen den Zeichen liegen in der Gliederung der Signifikantenseite, so daß also verbale Zeichen Gliederungen haben, die nicht unbedingt dieselben sind wie bei anderen

Zeichentypen“ (169). Verschiedene semiotische Gliederungssysteme in Grosz' Werk verweisen demnach auf eine intermedial korrespondierende Inhaltssubstanz. Wie lässt sich dieses strategische Gestaltungsprinzip in Grosz' Werk übergreifend beschreiben? Zunächst einmal entsprechen sich Gedichte und Zeichnungen in ihren Denotationen, d.h. im generellen inhaltlichen Bezug, den sie zu Entitäten oder Konzepten erstellen. Dies wird in Gedichten und Zeichnungen bereits an ihrer Aufteilbarkeit in verschiedene Themenkomplexe deutlich, wobei sich diese Themenkomplexe natürlich in den individuellen Kunstwerken überschneiden können und dies auch tun. Auf die Themenkomplexe Großstadt, Amerika und Artist/Künstler wird in Zeichnungen und Gedichten gleichermaßen Bezug genommen, wobei aber diese Ebene inhaltlicher Korrespondenz allein nicht als intermediale Korrespondenz behauptbar ist. Die denotierten Themenkomplexe sind in ihrer Entsprechung relative oberflächliche semantische Phänomene und mussten in der Analyse auf die durch sie evozierten Konnotationen untersucht werden. In den Zeichnungen geschieht dies durch die kompositorische Verkettung von Objektzeichen, da nach Barthes „connotation somehow ‘emerges’ from all these signifying units“ („Photographic Message“ 23). Diese konnotativen Bedeutungen legen sich als zweite semantische Schicht auf die denotierten Themenkomplexe, so dass die Zeichnungen von der Großstadt keine wertfreien Betrachtungen sind, sondern den moralischen Verfall der endlos expandierenden, modernen Metropole konnotieren, während beispielsweise der Amerikakomplex sich durch die Zusammenstellung der denotierten Objekte konnotativ zur zynischen Dekonstruktion eines populären Mythos zusammenfügt. Diese Strategien lassen sich auch in den Gedichten nachvollziehen. Während die Zeichnungen durch die globale Zusammenfügung von Objektzeichen und der sich daraus entwickelnden, sinnfälligen Dynamik von Konnotationen Sinn herstellen, reihen sich die Einzelelemente der Gedichte von

Worten über Verse und poetische Einheiten wie Motive zu einer Verkettung der Konnotationen, deren intermediale Korrespondenz mit den Zeichnungen in den gleichen Werturteilen und Nebenbedeutungen der einzelnen denotierten Themenkomplexe zu finden ist. Gedichte erzwingen nach Hardt die „Notwendigkeit einer synoptisch-flächenhaften Rezeption“ (117) des poetischen Semnetzes (vgl. 116), was dem von Barthes für visuelle Zeichen postulierten „set of connotators“ („Rhetoric“ 49) entspricht. Die poetischen Semnetze der Gedichte verfolgen in der Verkettung ihrer Bedeutungen die gleichen inhaltlichen Strategien wie die Zeichnungen: die Stadt wird als moralisch brachliegender Sündenpfuhl und klaustrophobische Steinwüste inszeniert und das Amerika der Gedichte ist der gleiche Populärmythos, der durch die Inkorporierung vergleichbarer Konnotationen dekonstruiert wird. Die Inhaltssubstanzen der Zeichnungen und Gedichte konnten somit in der Analyse in ihrer inhaltlichen Intermedialität aufgezeigt werden, da sie nach Barthes in der Verkettung ihrer Konnotationen eine äquivalente Rhetorik entwickeln, wobei die Rhetorik der Zeichnungen und Gedichte prinzipiell nichts anderes ist als die strategische Gestaltung der Inhaltssubstanz.

Nach Barthes besteht die Möglichkeit einer sequenzierenden Verkettung verschiedener (ästhetischer) Botschaften (vgl. „Photographic Message“ 24-25) zu einem semantischen Gesamtbild. Dies ist auch mit Grosz' Werk möglich, wobei als Universaltopos hierbei der Topos der Großstadt zu bestimmen ist. Alle Zeichnungen und Gedichte – nicht nur diejenigen, die explizit auf die Großstadt Bezug nehmen – weisen inhaltliche Verbindungslinien zum Topos der Großstadt auf. Die Wild-West-Visionen sind durch negativ konnotierte Aspekte der Großstadt kontaminiert, der Artist ist ein Teil urbaner Vergnügungskultur und in der Folge ist auch der Künstler an sich wesentlich durch seine Teilhabe an und kritische Beobachtung/Gestaltung von großstädtischen Phänomenen charakterisiert. Neben den

intermedialen Entsprechungen in den individuellen Themenkomplexen korrespondieren Grosz' Lyrik und bildende Kunst also auch in ihrer globalen Verkettung der einzelnen Themenkomplexe unter dem inhaltlichen Leitfaden des Großstadttopos, wodurch es rückblickend gerechtfertigt erscheint, für die Einzelanalysen den Themenkomplex Großstadt als Ausgangspunkt zu wählen und den intermedialen Vergleich von der Basis dieses Topos zu entfalten. Roskothen merkt an: „Berlin wird, mit allen Licht- und Schattenseiten, *der* Ort der Moderne“ (250). Und genau dieses Phänomen wird bei Grosz durch die globale Korrelierung seiner Zeichnungen und Gedichte als intermediales Phänomen deutlich.

Wenn in „Berlin 1917“ der Künstler-Sprecher sagt: „Es riecht zum Kotzen – ich würde gebrannte Sienna auf die Palette drücken“ (G 42), dann ist dies auch als poetologische Äußerung zu verstehen, die illustrativ auf die inhaltliche Intermedialität von Zeichnungen und Gedichten anwendbar ist. Während der Sprecher den Geruch der Stadt wörtlich denotieren kann, sind diese Bedeutungen in der visuellen Umsetzung nur durch Konnotationen von Farbwerten erreichbar. Die verbale Kunst ist hier im semantischen Vorteil, da sie direkt bezeichnen kann, während die visuelle Kunst sich auf konnotative Nebenbedeutungen verlassen muss. Veltruský geht auf diesen Unterschied zwischen verbaler und visueller Sprache ein: „The components of the picture are incomparably less differentiated than those of language as regards the semiotic potential of each“ („Aspects“ 247-48). Ebenso spricht er mit Bezug auf moderne Kunst von „the painters' awareness of an undesirable impoverishment of the meaning conveyed by the picture“ (249). Visuelle Sprache befindet sich gegenüber verbaler Sprache im Nachteil, da erstere ihre Signifikanten aufgrund einer Ähnlichkeitsbeziehung herstellt (von kulturalisierten visuellen Symbolen abgesehen), während die Inhalts substanz verbaler Sprache prinzipiell „die ganze Welt des Sagbaren und Denkbaren“ (Eco, *Zeichen* 87)

ist. Dieser prinzipielle Unterschied der beiden semiotischen Systeme muss bei der Intermedialität in Grosz' Werk berücksichtigt werden. Das Reklamemotiv kann in den Zeichnungen beispielsweise nur durch die Inkorporierung von Schrift hergestellt werden. Zwar ist dies auch eine Ikonisierung von Schriftzügen, allerdings lässt sich nicht bestreiten, dass hier der semantische Mehrwert verbaler Sprache in die visuelle Kunst integriert wird, woraus eine intermediale Korrespondenz zwischen Zeichnungen und Gedichten resultiert. Besonders macht dies der Artisten- und Künstlertopos deutlich. Die metaphorische Verbindung zwischen Artist und Künstler wird nur in den Gedichten expliziert, während die Zeichnungen diese Verbindung nicht herstellen. Es lässt sich deduzieren, dass Gedichte als Sprachkunst mehr Bedeutungen transportieren und diese Bedeutungen für die Zeichnungen nur postulierbar sind, wenn man sie als Teil eines intermedialen Gesamtwerks sieht und nicht als autonome Kunstwerke. Nach Barthes ist dieses Text-Bild-Verhältnis, wie es die Intermedialität von Grosz' Werk zeigt, „an important historical reversal“ („Photographic Message“ 25):

Formerly, the image illustrated the text (made it clearer); today, the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination. Formerly, there was a reduction from text to image; today, there is an amplification from the one to the other. (26)

Grosz' Texte könnten theoretisch eine solche „parasitic message“ (25) darstellen, die im intermedialen Vergleich die Bilder mit einem semantischen Mehrwert auflädt, der ohne den Vergleich für die Zeichnungen nicht feststellbar gewesen wäre. Dies wurde als Warnung verstanden, die Analyse so durchzuführen, dass nur tatsächlich vorhandene und argumentativ belegbare intermediale Korrespondenzen herausgestellt und offensichtliche Unterschiede – eben im Topos Artist/Künstler – als solche markiert wurden. Barthes ja selbst warnt vor der Überlagerung des visuellen Systems mit verbalsprachlicher Information: „Sometimes, however,

the text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image“ (27). Um interpretatorische Verfälschungen zu verhindern, wurde diese Warnung im intermedialen Vergleich beachtet.

### **3.3 Strukturele Intermedialität**

In der zweiten Hälfte des intermedialen Vergleichs von Grosz' Zeichnungen und Gedichten soll nun auf deren Struktur selbst, d.h. in Ergänzung zu den inhaltlichen Bezugsrahmen der Zeichen auf die strukturele Anordnung der Zeichen in den jeweiligen Artefakten eingegangen werden. Da es sich bei visuellen und verbalen Zeichen um zwei grundlegend unterschiedliche semiotische Systeme mit jeweils eigenen Spezifika der strukturalen Komposition handelt, muss zunächst eine methodische Grundlage erarbeitet werden, die es erlaubt, die Möglichkeit eines Vergleichs von Kunstwerken unterschiedlicher Zeichensysteme zu plausibilisieren und somit diesen Vergleich überhaupt durchzuführen.

#### **3.3.1 Methodischer Ansatz**

Zunächst einmal wurde bereits die Interdependenz von Inhalt und Struktur erwähnt, in der die dualistische Unterteilung der ästhetischen Zeichen zwar als Teilung, aber eben nicht als Trennung dargestellt wurde. Nach Eco teilen sich Inhalt und Form in weitere Informations- bzw. Organisationsebenen auf. Dem Inhalt entsprechen demnach die Ebenen der denotierten und konnotierten Signifikate sowie die Ebene der ideologischen Erwartungen, während unter dem Terminus der Struktur die Ebenen der physikalischen Zeichenträger, der differentiellen Elemente auf der Achse der Selektion und der syntagmatischen Beziehungen zu subsumieren seien (vgl. *Einführung* 150). Eco entwickelt aus dieser Strukturierung in verschiedene Ebenen

das Modell des sog. „*ästhetischen Idiolekt*“ (151; Hervorhebung durch Eco). Der Idiolekt wird als spezifische Kodifizierung des ästhetischen Zeichens verstanden, das sich auf allen Ebenen „*nach einem homologen Beziehungssystem*“ (151; Hervorhebung durch Eco) ausgestaltet. Dies meint, dass Inhalt und Struktur eines beliebigen Kunstwerks interdependent sind und sich der Idiolekt auf allen Ebenen gleichartig widerspiegelt, da er in Ecos Konzept die „Invariante“ (152) ist, die globale Regelinstanz des Kunstwerks:

Was heißt es, von der Einheit von Inhalt und Form in einem gelungenen Werk zu sprechen, wenn nicht, daß *dasselbe strukturele Schema die verschiedenen Organisationsebenen beherrscht*? Es etabliert sich eine Art Netz von homologen Formen, das *den besonderen Code dieses Werks* bildet. (151; Hervorhebung durch Eco)

Aus diesem Modell lassen sich zwei theoretische Gesichtspunkte entwickeln, die es erlauben, die semiotisch differenten Manifestationen in Grosz' Werk, verbale und visuelle Kunst, intermedial vergleichend zu betrachten. Zum einen teilt Eco mit, dass das „Spiel der Differenzen auf der rhythmischen Ebene [...] dem der Oppositionen auf der Ebene der konnotierten Signifikate, der Entfaltung der Ideen usw.“ (151) gleicht, dass sich also der Inhalt und Struktur komplementär ausgestalten. Nun wurde ja bereits erörtert, dass sich Grosz' Zeichnungen und Gedichte in einer inhaltlich-thematischen Intermedialität ausgestalten und somit ist anzunehmen, dass sich das sog. homologe Beziehungssystem, der Idiolekt als Steuerungsinstanz, auch auf die strukturelle Ebene der Zeichenträger ausdehnt, womit von einer die inhaltliche Intermedialität komplementierenden, strukturalen Intermedialität der visuellen und verbalen Kunst von George Grosz auszugehen wäre. Zum anderen definiert Eco den Idiolekt als den „*private[n] und individuelle[n] Code eines einzigen Sprechers*“ (151; Hervorhebung durch Eco), dessen Äußerung im Fall der ästhetischen Botschaften das

Kunstwerk ist. Nun bildet Grosz einen Sonderfall, da er unter diesem semiotischen Gesichtspunkt als Sprecher gesehen werden muss, der sich zweier differenter Medien bzw. semiotischer Systeme für seine Äußerungen bedient: der verbalen und der visuellen Sprache. Es ist davon auszugehen, dass seine Zeichnungen und Gedichte vergleichbaren Codestrukturen gehorchen oder dass zumindest – *mutatis mutandis* – die jeweiligen Kodifizierungen der ästhetischen Botschaften dem Idiolekt des Künstlers Grosz gehorchen und sich somit in stilistischer Interdependenz, d.h. in einem Verhältnis strukturaler Intermedialität, nicht gleichartig – dies wäre ob der verschiedenen verwendeten Systeme unmöglich –, aber doch eng struktural korrespondierend entwickeln: denn Eco teilt uns mit, dass es genau der Idiolekt des Sprechers oder des (Gesamt-)Werks dieses Sprechers ist, der in den ästhetischen Manifestationen der künstlerischen Sprechakte „Nachahmung, Manier, stilistische Gewohnheit“ erzeugt. Und unter Manier und Stil ist in erster Linie die Komposition, also die strukturelle Kodifizierung der Kunstwerke zu verstehen. Es geht bei der Untersuchung dieser intermedialen gegenseitigen Bezugnahme also schlicht um den Versuch aufzuzeigen, wie verbale und visuelle Sprache in ihren semiotischen Systemspezifika überhaupt vergleichbar sind und worin die strukturelle Korrespondenz zwischen Grosz' Applikationen der verschiedenen semiotischen Systeme besteht, was also die „stilistische[n] Verhaltensweisen, individuelle[n] Variationen im Gebrauch des Codes, signifikative[n] Idiosynkrasien“ (158) sind, die sich im Vergleich der visuellen und verbalen Kunst als auffallend, vergleichbar und sinnfällig erweisen.

Eco spricht also von einem „einheitlichen Code, der die Form und Substanz des Ausdrucks so wie die Form und die Substanz des Inhalts regelt“ (152). Nach den Substanzen des Inhalts in Zeichnungen und Gedichten geht es nun um einen intermedialen Vergleich der



verschiedenen Ausdruckssubstanzen und ihrer strukturalen Komposition, d.h. der Ausdrucksform (vgl. hierzu Barthes, *Elements* 40). Barthes deutet für verschiedene semiotische Systeme und deren Ausdruckssubstanzen formale Vergleichbarkeit an: „[L]et us note that the same form can have two different substances, one phonic, the other graphic“ (40). Es ist hierbei aber anzumerken, dass Barthes in *Elements of Semiology* (1967) seinen semiotischen Theorieapparat grundlegend vor einem linguistischen Hintergrund entwickelt, wobei aber vor allem in jüngerer Forschung häufig kritisiert wird, dass die Semiotik der visuellen Sprache „too subservient to verbal linguistics“ (Saint-Martin, „Verbal and Visual Semantics“ 376) ist, obwohl es sich hierbei um zwei materiell komplett unterschiedliche Ausdruckssubstanzen handelt, denen nicht notwendigerweise gleiche Kompositions- oder Strukturgesetze unterliegen. Barthes' Anmerkung sei somit revidiert: zwei verschiedene Ausdruckssubstanzen können niemals die gleiche Form – die Form gehorcht den Anforderungen der sie materialisierenden Ausdruckssubstanz – haben, was aber intermediale Beziehungen zwischen verschiedenen Systemen nicht ausschließt.

An anderer Stelle gibt Barthes weitere Hinweise zur formalen Struktur von visuellen Botschaften, die sich für einen Vergleich der Ausdrucksformen von verbaler und visueller Sprache methodisch nutzbar machen lassen. Barthes rechnet der strukturalen und stilistischen Gestaltung visueller Kunstwerke ein hohes konnotatives Potential in der Bedeutungskonstitution der ästhetischen Botschaft zu. Er spricht generell von Eigenschaften der

whole range of analogical reproductions of reality – drawings, paintings, cinema, theatre. In fact [...], each of these messages develops in an immediate and obvious way a supplementary message, in addition to the analogical content itself (scene, object,

landscape), which is commonly called the *style* of the reproduction; second meaning, whose signifier is a 'certain treatment' of the image (result of the action of the creator) [...]. („Photographic Message“ 17; Hervorhebung durch Barthes)

Barthes sieht im Prozess und in der Art der visuellen Gestaltung von Wirklichkeit in den bildenden Künsten eine Konnotation an sich, denn „the 'execution' of a drawing itself constitutes connotation“ („Rhetoric“ 43). Es gibt demnach keine visuelle Darstellung, deren struktureles Gestaltungsprinzip „is not turned into a style“ („Photographic Message“ 17). Die Information, die das Bild in seinen Struktureigenschaften transportiert, ist ein semantisches Komplement zu den Konnotationen der Inhaltsebene und ist zu verstehen als „a generally more subtle and complex signified than would be possible with other connotation procedures“ (24). Dieser kompositorische Stil besteht nach Barthes aus „a stock of stereotypes (schemes, colours, graphisms, gestures, expressions, arrangement of elements)“ (18), die eine Struktur, eine „architecture of signs“ („Rhetoric“ 47), aufbauen, die ebenso wie der Inhalt beim Betrachten des Bildes semantisierbar und somit interpretatorisch relevant wird. Die strukturelle Anordnung der Bildelemente, ihre stilistische Komposition, wird also neben dem Inhalt zu einem separaten Signifikanten des ästhetischen Zeichens. Eine Verbindung, die auch Barthes zieht und die im Vergleich von Grosz' Zeichnungen und Gedichten maßgebliche Beachtung erfahren sollte: „[T]he 'composition' carries an aesthetic signified, in much the same way as intonation although suprasegmental is a separate signifier in language“ (46). Hiermit korrelierbar sind Aussagen Hardts zur Komposition von Zeichenstrukturen in poetischen Texten, die in den Charakteristika ihrer strukturalen Anordnung eine Art „Selbstzweckcharakter[...]“ (114) neben ihren inhaltlichen Bezugsrahmen entwickeln. Die Struktur der Zeichen im poetischen Text ist

also wie die Komposition der ikonischen Zeichen in der visuellen Kunst als separater Signifikant zu verstehen:

Die Wörter sind nicht mehr schnell durchquerter Durchgangspunkt zu allgemein akzeptierten Signifikaten und damit zu einer bestimmten Aussage, sondern der Leser bleibt bei ihnen stehen, wird immer erneut auf das graphische und akustische Bild [d.h. die Struktur], den Signifikanten, zurückgewiesen; die Wörter werden unter der Aufmerksamkeit des Lesers konkret und gegenständlich, sie werden „Dinge“ – oder scheinen es zu werden. (114)

Dies gilt nicht nur für einzelne Wörter, sondern für alle Strukturebenen – „höhere Zeicheneinheit[en] (Vers, Strophe, Gedicht, Text)“ (114) – im Gedichttext. Struktur und Komposition gelten für verbale wie visuelle Kunstwerke als sinnkonstituierende Elemente.

Die strukturalen Korrespondenzen zwischen Gedichten und Zeichnungen können allerdings niemals tatsächlich semiotische Grenzen überschreiten, d.h. ein verbaler Text kann niemals die tatsächlichen Strukturen eines visuellen Kunstwerks nachahmen, da es sich um zwei grundlegende verschiedene Zeichensysteme und Regeln der strukturalen Komposition handelt. Die Strukturkorrespondenz kann also immer nur auf Basis einer Evokation geschehen, indem ein semiotisches System oder Medium die eigenen Regeln Modifikationen unterwirft mit dem Ziel, die Illusion zu schaffen, hier werde direkt auf ein anderes Medium oder semiotisches System rekurriert. Der Rekurs ist aber immer nur indirekt qua Modifikation der eigenen Regeln möglich und niemals direkt durch die Übernahme fremdmedialer Regeln oder Spezifika fremder semiotischer Systeme. Die Untersuchung soll sich also im Wesentlichen der Frage widmen, wie strukturelle Spezifika des einen Systems mit den Mitteln des anderen simuliert werden und wie durch eine solche Applikation von modifizierten Strukturen eine

Nivellierung der medialen oder semiotischen Differenzen zwischen Literatur und bildender Kunst erreicht werden kann. Rajewsky nennt grundsätzlich zwei Möglichkeiten solcher struktureller Bezugnahmen. Die schwache Form der Bezugnahme ist die Systemerwähnung (79-117), bei der „ein konventionell als distinkt wahrgenommenes mediales System punktuell [...] erwähnt (d.h. direkt thematisiert oder indirekt aufgerufen bzw. evoziert)“ (158) wird. Die starke Form ist die Systemkontamination, die „zur Erzeugung des Textes ein System verwendet, das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel der Literatur bedient, zugleich aber fremdmedial ‚kontaminiert‘ und [...] grundlegend [...] modifiziert ist“ (160).

Rajewsky geht hier von einer unidirektionalen Bezugnahme aus und stellt die Bezugnahme des literarischen Mediums auf andere Medien als zentralen Präzedenzfall heraus. Während sich im Rahmen dieses Projekts das unidirektionale Modell intermedialer Relationen als insuffizient für die Untersuchung inhaltlicher Intermedialität herausstellte, so scheint im Fall struktureller Korrespondenzen der unidirektionale Bezug auf ein fremdmediales System bzw. ein anderes semiotisches System von höherer Wahrscheinlichkeit. Schließlich geht es hier nicht mehr um inhaltliche Komplexe oder spezifische Topoi, sondern um die Modifikation der Regeln eines Systems zur Evokation der Strukturen eines anderen Systems. Mit Blick auf die Tatsache, dass Grosz' lyrisches Werk nur eine Phase in seiner lebenslangen Betätigung als Maler und Zeichner darstellt, scheint es wahrscheinlicher, dass sich seine Gedichte an seinen Zeichnungen und deren struktureller Komposition orientieren, dass also Grosz' Gedichte tatsächlich – wie Wieland Herzfelde meint – „ein mit Grafikeraugen gesehenes Bild“ („Die Macht der Freundschaft“ 1235) vermitteln und sich in ihren Gestaltungsprinzipien der visuellen Kunst annähern. Dies – die strukturelle Bezugnahme der verbalen auf die visuelle Kunst – soll hier als Arbeitshypothese angeboten werden, allerdings mit einer Einschränkung.

Grosz' Gedichte nehmen nicht nur auf das System der bildenden Kunst im allgemeinen Bezug, sondern seine Gedichte zeigen strukturelle Korrespondenzen zu Grosz' eigener stilistischer und kompositorischer Ausgestaltung von visueller Kunst in seinen Zeichnungen. Nicht nur bildende Kunst generell, sondern Grosz' bildende Kunst muss als kontaktgebendes System im Bereich der intermedialen Bezugnahme gesehen werden.

Rajewsky spricht bei der intermedialen Bezugnahme auf fremdmediale Strukturen von der Berücksichtigung von Gestaltungs-, Kommunikations- und Konstruktionsprinzipien (vgl. 126). Dies zeigt, dass es von signifikanter Bedeutung für die Untersuchung von formal-strukturaler Intermedialität ist, diese Prinzipien und ihre medialen Differenzen zu berücksichtigen. Es soll nicht naiv versucht werden, die differenten Strukturen in ihren Kompositionsprinzipien direkt und methodisch unreflektiert zu vergleichen, sondern eine Entwicklung des Vergleichs aus der Kenntnis der strukturalen Differenzen und Idiosynkrasien der jeweiligen Systeme heraus.

Jakobson weist in diesem Zusammenhang auf die fundamentale „functional difference between vision and audition“ (340) hin, die demnach auch für die strukturalen und kompositorischen Unterschiede zwischen visueller Kunst und verbaler Kunst verantwortlich zeichnen. Eine fundamentale Differenz ist das Syntagma, in dem die jeweiligen verbalen oder visuellen Zeichen angeordnet werden. Visuelle Sprache, also auch bildende Kunst, besetzt das Syntagma des Raumes, während verbale Sprache, also auch Literatur, sich linear im Syntagma der Zeit anordnet:

In visual signs it is the spatial dimension which takes priority, whereas the temporal dimension takes priority in auditory signs. Auditory signs act in a time sequence. Every complex visual sign, for example every painting, presents a simultaneity of various

components, whereas the time sequence appears to be the fundamental axis of speech.

(340)

Während also in der visuellen Kunst alle oder zumindest viele der Komponenten des Syntagmas simultan wahrnehmbar sind und somit das kohärente Bild formen, ist in der verbalen Sprache durch die asynchrone, d.h. nicht zeitgleiche, Abfolge von Zeichen eine solche Simultaneität verhindert. Allerdings weist Jakobson auch gleichzeitig auf eine Nivellierung dieser strukturalen Unterschiede im Rezeptionsprozess hin. Sprache eignet sich trotz ihrer Temporalität einer „simultaneous synthesis which enables us to comprehend the entirety of the verbal flow“ (343). Diese postrezeptive Synthese der verbalen Zeichenabfolge zu „afterimages“ (344) erinnert an Hardts Konzept vom „*Semnetz des gesamten Textes*“ (116; Hervorhebung durch Hardt), welches die temporale Abfolge der Zeichen zu einem synchronen Globalkonnotat im Sinne eines mentalen Bildes synthetisiert.

Des Weiteren unterscheiden sich Literatur und bildende Kunst grundlegend in der internen Strukturierung ihrer semiotischen Systeme, d.h. in der Art der tatsächlich verwendeten materiellen Zeichen. Verbale Sprache ist ein weitgehend geschlossenes und streng organisiertes System eines relativ stabilen Spektrums von disponiblen Zeichen. Jakobson nennt dies eine „consistently hierarchized structure, [...] resolvable into ultimate, discrete, rigorously patterned components which, as such, have no existence in nature but are built ad hoc“ (341). Nicht nur bildet verbale Sprache ein relativ stabiles Spektrum von möglichen Zeichen, sondern auch von Zeichenkombinationen, d.h. die Kombinatorik ist in der verbalen Sprache, selbst in einem relativ freien Subsystem wie der Literatur, strengeren Regeln unterworfen als beispielsweise in der visuellen Sprache. So Jakobson: „Such a system of compulsory hierarchical structures does not exist in painting. There is no obligatory superposition or

stratification, as we find in language and in music“ (341). Visuelle Sprache ist in der Gestaltung und Strukturierung vermöge der internen semiotischen Spezifika freier als die verbale Sprache.

Auf weitere kompositorische und strukturelle Eigenschaften und Unterschiede der verschiedenen semiotischen Systeme, die hier den Rahmen der methodischen Analysevorbereitung sprengen würden, welche aber dennoch in der Analyse Berücksichtigung finden sollen, weist vor allem Veltruský in seinem Aufsatz „Comparative Semiotics of Art“ hin. Zur Untersuchung der visuellen Strukturen in Grosz' Zeichnungen soll allerdings als zentrales Referenzwerk Saint-Martins *Semiotics of Visual Language* (1990) dienen. Unter folgender Prämisse steht Saint-Martins Versuch, eine eigenständige Semiotik der syntaktischen Kompositionsprinzipien visueller Sprache zu etablieren:

[I]t is reasonable to question whether the spoken, linear, and irreversible chain of words in verbal language does offer the best model for the understanding of a visual, spatial, and tridimensional language. Like concrete matter, the language seems to present itself through agglomerates of stimuli more than through isolated and independent units. (3)

In Abgrenzung von einem verballinguistischem Hintergrund bietet Saint-Martins Monographie einen umfangreichen Forschungsbeitrag zur internen Strukturierung der visuellen Sprache. Besondere Aufmerksamkeit legt Saint-Martin hierbei auf die sog. visuellen Variablen, die möglichen Einzelkomponenten einer visuellen Bildkomposition (vgl. 16-64), deren syntagmatische Kombinationsregeln und -möglichkeiten in der Bildfläche (65-75) und die verschiedenen Varianten von Perspektivnahmen in der Bildsprache (109-44). All diese Kategorien und deren Subkomponenten erscheinen in Hinsicht auf den strukturalen Vergleich der Zeichnungen und Gedichte von George Grosz überaus hilfreich und sollen in der Analyse

der Bildstrukturen sowie des intermedialen Verhältnisses der Struktur von Grosz' Literatur und bildender Kunst Anwendung finden. Auf eine tiefer gehende Zusammenfassung aller Kategorien von Saint-Martins visueller Semiotik soll und muss allein aus Gründen des Umfangs ihrer Forschung hier verzichtet werden. Verwendete Kategorien sollen deshalb im Fall ihrer praktischen Anwendung in der Analyse näher erläutert werden.

### **3.3.2 Musterhaft – Der Mensch als Masse**

1927 veröffentlichte Siegfried Kracauer sein Essay „Das Ornament der Masse“, das sich den „unscheinbaren Oberflächenäußerungen“ (50) seiner Zeit widmet und mit dem Konzept des Massenornaments Massenphänomene als die zentrale Wahrnehmungsstruktur der Moderne postuliert. Kracauer entwickelt Ansätze einer Kultursemiotik der Moderne, die z.B. Beschleunigung des Lebens, Urbanisierung und Vermassung der Städte als kultursemiotische Äußerungen einer Epoche sowie als ästhetisierbare Zeichenprozesse, als ornamentale Muster, begreifbar machen. Oberflächen sind metaphorische Wahrnehmungsoberflächen, d.h. Bildflächen, in denen aus Einzelementen das Massenornament kompositorisch aufgebaut wird: „Träger der Ornamente ist die *Masse*“ (51). Zum Kompositionsprinzip der Ornamente sagt Kracauer:

Sie werden aus Elementen zusammengestellt, die nur Bausteine sind und nichts außerdem. Zur Errichtung des Bauwerks kommt es auf das Format der Steine und ihre Anzahl an. Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur. (51)



Hierbei ist das Ornament sich selbst „*Selbstzweck*“ (52; Hervorhebung durch Kracauer), da Menschen als Einzelemente die Struktur nicht bewusst aufbauen (vgl. 52), sondern nur ihre „abstrakten Zeichen“ (61) sind. Einzelschicksale und deren Bedeutungen als inhaltliche Komponenten sind dem Primat der Struktur untergeordnet und sprechen nicht mehr als Einzelzeichen: „[S]eine Muster sind stumm“ (61). So verwehrt sich das Massenornament einer hermeneutisch deutenden Interpretation der Einzelemente und ist stattdessen als Gesamtfigur in ihren semiotischen Strukturprinzipien zu erfassen, in ihrer visuellen Syntax:

Das von seinen Trägern abgelöste Ornament ist *rational* zu erfassen. Es besteht aus Graden und Kreisen, wie sie in den Lehrbüchern der euklidischen Geometrie sich finden, auch die Elementargebilde der Physik, Wellen und Spiralen, bezieht es mit ein. Verworfen bleiben die Wucherungen organischer Formen und die Ausstrahlungen des seelischen Lebens. (53)

Die Form hat denotative und konnotative Bedeutungen per se und diese erschließen sich primär aus der Struktur und nicht aus den Einzelementen der Struktur. Auch ist das Ornament keine statische Struktur, sondern in ständiger Bewegung und Veränderung begriffen, in der sich die Einzelemente neu anordnen und somit auch die globale Struktur verändern (Roskothen 76-77). Roskothen prägt mit Blick auf Kracauer den Begriff des transitorischen Ornaments, um die stete Dynamik der ornamentalen Muster terminologisch und konzeptuell zu erfassen:

Hinreichende räumliche Distanz vorausgesetzt, kann sich der Blick auf die abstrakte Totalität des brodelnden Asphalt richtern und die Choreographie und ihre dynamischen Muster (Punkte, Ketten, Reihen, Linien, *Gewoge*) einfangen. (77; Hervorhebung durch Roskothen)

Visuelle Kunst ist in diesem Sinn als Oberflächenäußerung zu verstehen, da ihre Zeichen auf Oberflächen kompositorisch angeordnet werden. Auf Wahrnehmungsrahmen wie Leinwand oder Papier werden die jeweiligen ikonischen Zeichen aufgetragen und dort werden sie in der Wahrnehmung als Struktur synthetisierbar. Visuelle Kunst ist insofern zur Darstellung der sich visuell manifestierenden Massenornamente eher geeignet als verbale Kunst, deren semiotische Systemspezifika eine analogische Ikonisierung primär visueller Strukturen nicht erlauben. Verbale Kunst ist nicht in diesem Sinne Oberflächenkunst: zwar wird sie geschrieben, d.h. struktural angeordnet, allerdings ohne die Formfreiheit, die die visuelle Syntax erlaubt. Wirklichkeits- oder Wahrnehmungsrepräsentation geschieht nicht ikonisierend, sondern anhand abstrakter Symbole mit konventionellen semantischen Werten. Die Wahrnehmungsoberfläche als Manifestationsort der Massenornamente müssen Gedichte also semantisch denotieren oder konnotieren. In Grosz' Gedichten geschieht dies z.B. in Form von Überschriften, die einen gewissen perzeptiven Rahmen abstecken, in dem sich das Ornament der Masse ansiedeln soll. So denotieren die Überschriften „Nachtcafé“, „Beim Durchgehen der Garderobe“ oder „New-York I“ räumliche Kulissen, die als Wahrnehmungsoberflächen begreifbar sind, während ein Titel wie „Die Artisten“ die Zirkusarena als metaphorische Oberfläche konnotiert. Auch die Zeichnungen tragen Titel, wobei z.B. *Friedrichstrasse* (Abb. 15) als Titel eher supplementäre Information darstellt, da die ikonischen Zeichen bereits analogisch eine Wahrnehmungs- und Darstellungsoberfläche aufbauen. Das Massenornament ist daher auch eher medienspezifisch für die Ästhetik von Grosz' Zeichnungen, da die strukturelle Repräsentation visueller Phänomene mehr den semiotischen Spezifika visueller denn verbaler Sprache entspricht.

Folgende Zeichnungen von George Grosz widmen sich auf paradigmatische Weise der Masse als strukturelem Topos der Darstellung: *Blutiger Karneval* (Abb. 2), *Strasse* (Abb. 9), *Strassenbild* (Abb. 11) und *Friedrichstrasse*. In allen vier Bildern bestimmen Menschen repräsentierende ikonische Zeichen den Großteil der Bildfläche, wobei die von diesen Zeichen aufgebaute Struktur perspektivisch vom Bildvordergrund in den –hintergrund verläuft und somit die Zeichenstruktur als Wahrnehmungsstruktur kennzeichnet, indem diese nicht einem abstrakten Kompositionsprinzip folgt, sondern einem perspektivischen Code. Hierdurch wird ein „point of view, a ‘sighting’“ (Saint-Martin, *Semiotics* 109) markiert, es designiert die Bildfläche als Oberfläche, auf der eine Perzeptionsstruktur in sie repräsentierende ikonische Zeichen übersetzt wurde. Die Elemente der piktorialen Darstellung der Menschenmassen, die Menschen, sind nicht mehr als Einzelemente von der Gesamtkomposition lösbar, da sie fester Teil der ornamentalen Gesamtfigur sind. Die einzelnen ikonischen Zeichen stehen hier in einem extremen Verhältnis syntaktischer Nachbarschaft und dies resultiert in einer „proximity or most immediate connection among elements that could otherwise be described as existing independently from one another“ (69). Dies entspricht Kracauers Konzept des Massenornaments, in der einzelne Menschen nicht mehr individuell wahrnehmbar sind, sondern nur funktionale Komponenten des Ornaments, deren Einzelbedeutung durch die Gesamtstruktur nivelliert wird. Das Ornament ist die globale Synthese von Einzelementen zur ästhetischen Struktur, dem „space conceived as a plenum“ (69), der die analytische Einzelbetrachtung erschwert, da die Wahrnehmung auch bei Betrachtung der einzelnen Bildkomponenten immer wieder in die Globalstruktur zurück gezwungen wird.

Nicht nur ihr starkes Nachbarschaftsverhältnis etabliert die einzelnen ikonischen Zeichen als Strukturelemente. Die ikonischen Zeichen sind als solche nicht mehr voneinander

zu trennen aufgrund stilistischer Eigenheiten wie Transparenz der Elemente zueinander und Fragmentierung der ikonischen Signifikanten und der Menschen, die sie denotieren. Besonders in *Strasse* und *Friedrichstrasse* ist die transparente Überlagerung der ikonischen Zeichen deutlich, eine transparente Überlagerung der menschlichen Formen, die eigentlich einen Bruch mit perzeptiven Gewohnheiten darstellt, aber als Strukturmerkmal den ikonischen Einzelzeichen ihre Individualexistenz als semantische Einheit verweigert und sie in ein Muster zwingt, dessen Komposition nicht nur auf Nachbarschaft, sondern auch auf Überlagerung der Komponenten aufbaut. Zudem werden die Körper als Objekte der ikonischen Zeichen fragmentiert und es gehen neben relativ geschlossenen menschlichen Formen auch nur Teilelemente in die Struktur mit ein. So z.B. in *Strasse*, wo die ikonischen Zeichen nicht nur transparent, sondern auch fragmentiert und unabgeschlossen erscheinen und nur einzelne Körperteile wie ein körperloser Kopf oder eine halbierte menschliche Figur als Komponenten des Ornaments fungieren. Kracauer merkt an:

Reste nur des menschlichen Komplexes gehen auch in das Massenornament ein. Ihre Auslese im ästhetischen Medium erfolgt nach einem Prinzip, das die gestaltsprengende Vernunft reiner als alle anderen Prinzipien vertritt, die den Menschen als organische Einheit bewahren. (60)

Es handelt sich hierbei in den Zeichnungen von Grosz um eine Auflösung der den Menschen darstellenden ikonischen Zeichen in ihre semiotischen Teilstrecken. Kein Körper ist vollständig realisiert, sondern geht als fragmentiertes oder transparent gebrochenes Zeichen in die Strukturbildung des Massenornaments mit ein. Zudem kompliziert dies auch die zu erbringende Wahrnehmungsleistung, um Einzelelemente aus der Struktur herauszufiltern. Das zentrale Darstellungsprinzip in Grosz' Zeichnungen von Menschenmassen ist die Struktur und

nicht das semantisierbare Einzelement, denn die Einzelemente sind wegen ihrer Überlagerungen und Fragmentierungen ja vor allem als strukturelle Oberflächenphänomene und nicht als semantische Tiefenphänomene zu verstehen.

Auch auf inhaltlicher Ebene wird durch die Positionierungen der Figuren und ihre Ausrichtung zueinander deutlich, dass es sich nur um strukturelle Oberflächenelemente handeln soll. So z.B. in den Zeichnungen *Strassenbild* oder *Friedrichstrasse*: Die Figuren scheinen nicht inhaltlich aufeinander bezogen zu sein (z.B. im Sinne einer gemeinsamen Handlung). Es handelt sich um ein kontingentes Kompositionsmuster struktural und inhaltlich disparater Elemente, in dem eine vom ikonischen Zeichen besetzte Stelle nur eine Potenzialität in einer zufälligen Anordnung von Körpern und deren Zeichen darstellt und jederzeit durch ein anderes menschliches Element ersetzt werden kann. Es sind Zeichen, die keiner anderen semantischen Bindung unterliegen als der semantischen Bindung, die durch die Struktur konnotiert wird.

Diese Technik der transparenten Überlagerung kann zudem als Dezentrierungsmaßnahme verstanden werden, da sie die perzeptive Fokalisierung auf Einzelemente erschwert. Es handelt sich um chaotische Kompositionen ohne strukturelles Wahrnehmungszentrum, wodurch Grosz' Zeichnungen von Menschenmassen Bewegung qua Struktur suggerieren und die Komposition als transitorisches Ornament begreifbar wird. Die ikonischen Zeichen überlagern sich und ihre Konturen werden undeutlich, womit die Bilder struktural die Perzeption von sich bewegenden Wahrnehmungsfeldern simulieren. Die vor allem in *Blutiger Karneval*, *Strasse* oder *Friedrichstrasse* eingefügten ursprungs- und ziellosen, zu keinen Zeichen fest zugehörigen Linienformen konnotieren zudem den mobilen Charakter der Menschenmassen, indem sie die Bildflächen und die Elemente der Komposition energetisch mobilisieren. Saint-Martin bezeichnet diese Suggestion von Bewegung als

Vektorialität der Bildelemente: „[V]ectoriality corresponds to the inscription of a moving tension“ (*Semiotics* 61) in die Bildfläche. Die Linienformen oder die Neigungen der Menschen in *Strassenbild* sind subsumierbar unter die semiotische Kategorie der Vektorialität und konnotieren die Szenen als transitorische Bewegungen zwischen verschiedenen Konfigurationen der Struktur. Die statische Natur visueller Kunst wird negiert und das Massenornament wird zum sich kontinuierlich fortbewegenden transitorischen Ornament.

Wie realisiert Grosz nun in seiner Lyrik mit den Mitteln der verbalen Sprache den in seinen Zeichnungen so paradigmatisch ausgestalteten Strukturaspekt des Massenornaments? Betrachtet man Grosz' Gedicht „Beim Durchgehen der Garderobe“, so lässt sich eine Struktur wahrnehmen, die mit der Ausgestaltung des Massenornaments in seiner visuellen Kunst korrelierbar ist. Der Text ist auf formaler Ebene eine Sukzession von Handlungsbeschreibungen, die zugleich semantische Einheiten wie syntaktische Strukturelemente im Aufbau des Gedichts darstellen. Die Aktanten der jeweiligen Strukturabschnitte, z.B. die „dicke Dame“ (G 15), das „Kind“ (G 15) oder der „Clown“ (G 15), sind die Personen in der fiktiven Garderobe, welche die durch die Überschrift denotativ vorgegebene Wahrnehmungsoberfläche darstellt. Ebenso bietet die Überschrift semantische Zusatzinformationen, die die Wahrnehmungsbedingungen klären, unter denen die Anordnung von Personen wahrgenommen wird: die Garderobe wird durchschritten und die Einzelpersonen sind somit Strukturelemente in der Gesamtwahrnehmung eines „flüchtigen Beobachter[s]“ (Roskothen 78; Hervorhebung durch Roskothen), des typischen Perzipienten des Massenornaments. Es handelt sich bei den linear auf der Textoberfläche angeordneten Personen um strukturelle Teilstrecken einer Gesamtkomposition, die durch die Wahrnehmung des Beobachters eine nachträgliche Synthese als Gesamtstruktur im Gedichttext erfahren. Die

Simultaneität der Bildelemente in den Zeichnungen wird in den Gedichten zu einer temporal-linearen Abfolge von Strukturelementen, die erst a posteriori zu einem simultanen, synthetischen Wahrnehmungsbild der Masse zusammengefügt werden können. Die durch den Sprecher des Gedichts linear reproduzierte Wahrnehmungsinformation lässt die einzelnen Personen als Strukturelemente des Gedichts auch als Komponenten eines Massenornaments ästhetisierbar werden. Überdies haben die erwähnten Personen oder Personengruppen keine semantische Verbindung zueinander, außer durch die Garderobe als gemeinsame Wahrnehmungsoberfläche, die sie struktural besetzen. Es existiert jedoch keine semantische Verbindung in Form einer übergreifenden Interaktion oder eines narrativen Konnexes: sie existieren nur als Strukturelemente in Bezug auf die Wahrnehmung des Perzipienten und dessen Wahrnehmung zeichnet gleichzeitig für die strukturelle Komposition der Elemente als Ornament verantwortlich. Das thematisch verwandte Gedicht „Nachtcafé“ zeigt einen ähnlichen strukturalen Aufbau wie das Garderoben-Gedicht. Auch hier handelt es sich um eine lineare Abfolge von Strukturelementen, die die Gäste eines Cafés denotieren (vgl. G 14), denen im formalen Aufbau des Gedichtes erneut nur die Rolle von Komponenten in einer visuellen und textuellen Gesamtfigur zukommt. Es sind menschliche Bausteine, die gleichzeitig visuelle Elemente in der Wahrnehmung des Sprechers sind und die wiederum zu Bildelementen in der synthetisierenden mentalen Konzeptualisierung des Gedichttextes durch den Rezipienten werden können. Die linearen Strukturelemente des Gedichttextes werden zu simultanen Elementen eines mentalen Bildes der dargestellten Cafészene. Das mentale Bild ist das eines Massenornaments. Während aber in „Beim Durchgehen der Garderobe“ nicht nur die verbalen und syntaktischen Strukturen linear angeordnet waren, sondern auch die Wahrnehmung eine lineare im Akt des Gehens war, ist hier die Wahrnehmung eine der Simultaneität, d.h. der

instantanten perzeptiven Synthese zum Ornament. Die Linearisierung der Strukturelemente ist nur den Systemspezifika der verbalen Sprache geschuldet, deren Struktur eine simultane, spatiale Anordnung der Zeichen- und Zeichenkomplexe verhindert. Beide Gedichte reproduzieren aber mit den Mitteln der verbalen Sprache gewisse Strukturspezifika der Zeichnungen von Grosz' und der visuellen Wahrnehmungsmodi, denen diese Strukturspezifika geschuldet sind.

Auch das Gedicht „Die Artisten“ realisiert eine sprachliche Annäherung an die strukturalen Systemspezifika der ornamentalen Massendarstellungen in Grosz' Zeichnungen. Es gibt die Wahrnehmung einer Zirkusaufführung von Trapezkünstlern wieder. Struktural zeichnet sich das Gedicht in weiten Strecken durch eine syntagmatische Zusammenfügung der verbalen Zeichen aus, die nicht der normalsprachlichen Norm entspricht. Zeichen, die denotativ die Elemente der Artistenvorführung als Figuren („Männer“, „rosane Frösche“; G 18), Körperteile („Brüste“, „Schenkel“; G 18) oder Bewegungen („trippelnd“, „taumeln“, „Absprung“; G 18-19) denotieren, sind asyndetisch gereiht oder nur durch graphische Einheiten wie Striche oder Punkte verbunden. Diese Elemente sind die semiotischen Teilstrecken der ornamentalen Komposition (vgl. Kracauer 53) und so wie in Grosz' Zeichnungen sind sie nur durch die strukturelle Komposition, die sie selbst realisieren, formal angeordnet. Die Elemente bauen das Ornament auf, „zu dessen Verslossenheit die substanzhaltigen Gefüge sich entleeren“ (52). Die menschlichen Bausteine der ornamentalen Zirkusaufführung werden ihrer semantischen Substanz entleert und als nur noch numerisch identifizierbare Strukturkomponenten wahrgenommen: „einer schießt durch die Luft / ein zweiter! / ein dritter! / ein vierter! – / Doppelsalto, Turmbau zu Babel von Menschen,“ (G 19). Neben der semantischen Entleerung der Elemente und ihrer Degradierung zu



Strukturelementen suggeriert auch die Zeilenfolge eben diesen „Turmbau“, der hier als Strukturmanifestation des Massenornaments benannt wird. Die verbalen Zeichen, die Bewegungen, Menschen und Körperteile denotieren, werden struktural angeordnet und genau diese auffällige Struktur wird signifikant in der Suggestion des Ornaments und dessen Bewegungen. Die asyndetische, syntagmatische Fügung zur strukturalen Figur simuliert die Bewegung der Elemente, die in den Zeichnungen ja ebenfalls ein struktural Konnotat ist. Der Vektorialität und Bewegungssuggestion durch sich überlagernde transparente ikonische Zeichen entspricht in „Die Artisten“ die asyndetische Fügung der verbalen Zeichen. Somit darf die Einfügung von Interpunktionszeichen in die Gedichtstruktur auch als struktural Evozierung von wahrgenommener Bewegung und energetischer Mobilität der Menschenfigur gedeutet werden. Diese Striche und Punkte sind zwar nicht direkt semiotisch äquivalent mit den Linienformen in Grosz' Zeichnungen, allerdings vermitteln sie beide in den semiotischen Systemen, in denen sie Anwendung finden, durch struktural Konnotationen Bewegung. Zudem werden die menschlichen Bausteine Ornaments in ihrer zum Teil rein numerischen Nomenklatur mit den Bewegungen, die sie zur Energetisierung des Ornaments durchführen, gleichgesetzt: „Absprung!!.....zwei/ – drei/ – vier!!!!“ (G 19). Struktural und semantisch werden die menschlichen Bestandteile des Massenornaments zuvorderst mit den Bewegungen, die sie zur Etablierung des Ornaments ausführen, identifiziert. Der einzelne Mensch verliert seine Individualbedeutung, wird nur als mobile Position in der Gesamtstruktur des Ornaments wahrgenommen und als solche auch im Gedichtkörper struktural integriert.

Mit Rekurs auf Rajewsky kann man im Fall von „Beim Durchgehen der Garderobe“ und „Nachtcafé“ von einer simulierenden Systemerwähnung sprechen, da „mittels des literarischen Diskurses eine Ähnlichkeitsbeziehung zu einer bestimmten Mikroform“ (103)

des Mediums visuelle Kunst, in diesem Fall der stilistischen Ausgestaltung von Massen in Grosz' Zeichnungen, intermedial Bezug genommen wird. Im Gegensatz hierzu wird in „Die Artisten“ auch die strukturelle Ebene der Sprache und ihre syntagmatische Fügung manipuliert, so dass es zu einer Veränderung der Systembedingungen des Mediums Literatur kommt. Dies ist nicht eine Simulierung des fremden Mediums mit den Mitteln des literarischen Diskurses, sondern eine „Unterminierung bestimmter präskriptiver und restriktiver Regeln des literarischen Systems selbst. Konstruiert und verwendet wird somit ein ‚neu erschaffenes‘ System, dem eigene, fremdmedial verankerte Richtlinien [...] unterliegen“ (128). Somit ist mit der Gedichtstruktur in „Die Artisten“ nicht mehr von einer simulierenden Systemerwähnung, sondern von einer Systemkontamination (vgl. 124-35) durch strukturelle Regeln und Eigenheiten von Grosz' Zeichnungen zu reden. Mit Ecos Konzept des Idiolekts zeigt sich, dass eine Übertragung der strukturalen Informationsebenen der visuellen Kunst auf die strukturalen Informationsebenen der verbalen Kunst stattfindet, wobei visuelle und verbale Sprache natürlich nach ihren eigenen strukturalen Regeln funktionieren. Allerdings werden Strukturkonnotationen der Zeichnungen nicht inhaltlich in die verbale Kunst übersetzt, sondern auf die strukturalen Organisationsebenen der verbalen Sprache übertragen, mit deren Mitteln sie vergleichbare Konnotationen evozieren.

Verbale Kunst beruht nun aber auch weniger als visuelle Kunst auf der konnotativen Signifikanz strukturaler Merkmale und kann ob dieses Defizits Strukturen oftmals nur durch inhaltliche Erwähnung evozieren, also indem Eigenschaften der strukturalen Organisationsebenen visueller Kunst auf inhaltliche Ebenen der verbalen Kunst übertragen werden und somit die Struktur nur inhaltlich konnotiert wird. Dies geschieht, wenn Grosz' beispielsweise in „New-York I“ und „New-York II“ Termini wie „Menschenwellen“ (G 28)

oder „Menschenflecke“ (G 29) verwendet. Mit Rajewskys Kategorisierung von intermedialen Bezugnahmen ist dies als evozierende Systemerwähnung (vgl. 91-94) zu begreifen, da die „entsprechenden Komponenten des Bezugssystem [hier: die strukturelle Darstellung von Menschenmassen] nicht diskursiv ‚hergestellt‘, sondern im Zuge der Thematisierung konstatiert bzw. suggeriert“ (196) werden.

### **3.3.3 Montage als Strukturprinzip**

#### **3.3.3 a) „Ihr taumelnden, torkelnden Häuser!!!“: Großstadt als Wahrnehmungsmontage**

Die Perspektive als Arrangement visueller Zeichen zu einer Raumstruktur ist eine der wichtigsten Organisationsstrukturen der Bildfläche in der bildenden Kunst. Nach Saint-Martin bewirkt die „grammatical organization“ (*Semiotics* 109) visueller Zeichen durch die „instrumentation of certain visual variables“ (115) in der Bildfläche die Ausbildung von Perspektiven als strukturelle „supersyntagms“ (109). Diese Raumstruktur ist aber keine absolute Konstante als Repräsentation einer absoluten Wirklichkeit, sondern die subjektive Gestaltung einer Illusion von Raum durch den Künstler, da „Raumwahrnehmung als ein Prozeß der Raumgestaltung“ (Schmitz-Emans 12) zu verstehen ist. Raum ist nicht absolut, sondern relational und als „Welterfahrung auf ein erfahrendes Ich hin zentriert“ (13). Als Organisationsstruktur einer ästhetischen Botschaft ist Perspektive als Raumgestaltung also immer im Hinblick auf einen Perzipienten zu denken:

Not only is this work not a simple object of reality, but it is also a symbolic place where another human being organizes a representation of his own experience of reality, of his own perspectives and points of view. (Saint-Martin, *Semiotics* 115)

In Grosz' Zeichnungen sind es besonders die urbanen Großstadtszenarien, die sich durch Auffälligkeiten in der perspektivischen Organisation der Bildflächen auszeichnen. Die Zeichnung *Die Fabriken* (Abb. 4) zeigt den Industrievorort einer Stadt, Fabrikgebäude und Wohnhäuser gleichermaßen. Zwar insinuiert die perspektivische Gestaltung eine räumliche Tiefenausdehnung der Szenerie vom Vorder- zum Hintergrund, allerdings herrscht generell ein antiperspektivisches Zeichnen vor: antiperspektivisch, da es mit der Zentralperspektive als dominanter visueller Kodifizierung von Raumgestaltung bricht. Diese antiperspektivische Gestaltung beruht visuell vor allem auf nicht normgerechten Linienführungen sowie teilweise disparaten, scheinbar ‚irrealen‘ Größenverhältnissen der Bildelemente zueinander. Auch findet sich eine transparente Überlagerung der Oberflächenebenen, d.h. Elemente in unterschiedlichen Distanzen sind nicht zentralperspektivisch von Vorder- nach Hintergrund räumlich gestaffelt, sondern überlagern sich als transparente Perspektivflächen. Der Bruch mit dominanten perspektivischen Kodifizierungen von Raum ist als strukturaler Wahrnehmungskonnnotator zu sehen, der das Dargestellte nicht als absolute Wirklichkeitsrepräsentation, sondern als relationale Wahrnehmungsrepräsentation markiert: die strukturelle Anordnung der ikonischen Zeichen repräsentiert einen durch Wahrnehmung gestalteten Raum. Nach Eco sind ikonische Zeichen immer in Bezug auf Wahrnehmungsbedingungen kodifiziert und struktural organisiert:

*Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbedingungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren. (Einführung 213; Hervorhebung durch Eco)*

Die Wahrnehmungsbedingungen, denen die visuelle Gestaltung homolog ist, sind hier also von der Negation einer absoluten, zentralperspektivischen Raumperzeption geprägt, die sich im Verlust eines perspektivischen Zentrums, einer Fragmentierung und transparenten Überlagerung der Wahrnehmungsflächen niederschlägt. Die Struktur konstatiert somit den Verlust kohärenter Wahrnehmung sowie einen Überfluss perspektivischer Optionen aufgrund simultan existierender Fokalisierungsmöglichkeiten als anthropologische Grundsituation des wahrnehmenden und gestaltenden Individuums. Grosz' Gedichte übersetzen diese relationale Subjektivität der Raumgestaltung qua Wahrnehmung unter anderem thematisch, z.B. in „New-York I“: „Hochbahnraketen schießen aus meinen Augen“ (G 28). Die Bahn als Element der urbanen Szenerie und ihre Bewegung werden direkt mit dem Auge als Wahrnehmungsorgan verknüpft, d.h. in ihrer räumlichen Bewegung und Position als Element einer subjektiven, relativ zum Perzipienten zu denkenden Raumgestaltung konnotiert.

*Friedrichstrasse* (Abb. 15) hat eine ähnliche perspektivische Organisationsstruktur wie *Die Fabriken*. Die obere Bildhälfte als perspektivischer Hintergrund des im Vordergrund angesiedelten Massenornaments zeigt eine urbane Szenerie in der Überlagerung verschiedenster architektonischer Elemente. Auch diese Stadtlandschaft gehorcht antiperspektivischen Strukturprinzipien wie transparenter Überlagerung, falschen Größenverhältnissen und perspektivisch inkohärenter Linienführung. Die Simultaneität perspektivischer Wahrnehmungsoptionen in der scheinbar inkohärenten Perspektivgestaltung kennzeichnet die Struktur des Zeichensyntagmas als den Wahrnehmungsbedingungen des Gestalters homolog, wodurch wie in *Die Fabriken* Phänomene wie Reizüberflutung und der Verlust tradierter Wahrnehmungsmodi struktural konnotiert werden. Einige Elemente in *Friedrichstrasse* führen zum Kern des hier von Grosz eingesetzten Kompositionsprinzips,

welches sich – wie noch zu zeigen ist – auch in seinen Gedichten niederschlägt. In die urbane Landschaft eingefügt sind an verschiedenen Stellen Schriftzüge, die Werbetafeln oder Ladenschilder denotieren. Als Strukturelemente wirken sie ebenso perspektivisch inkohärent wie die restliche Bildkomposition. Als Schriftzeichen sind sie der visuellen Kunst externe Zeichen, die in das Bild montiert werden, um inhaltlich die moderne Großstadt zu denotieren und konnotieren. Es handelt sich um ikonisierte Zitate aus einer tatsächlichen oder fiktionalen Wirklichkeit, die als Fremdkörper in das Bild hineinmontiert sind. Grosz' Großstadtdarstellungen sind als zeichnerische Montagen zu begreifen, die aus disparaten Elementen und verschiedenen Perspektivebenen die Szenerie der modernen Großstadt konstruieren. Klotz definiert als strukturelle Merkmale der Montage „wechselnde, teils widerstreitende Perspektiven, Stillagen, Kompositionsprinzipien“ (268) und genau diese Merkmale waren ja soweit bei der Analyse der Zeichnungen, zuletzt in *Friedrichstrasse* mit der Einfügung verbaler Zitate als Fremdelemente in die Bildstruktur, erkennbar. Noch einmal Klotz:

Allerdings, ästhetische Montage beschränkt sich nicht auf auswärtige Zitate. Was insgesamt montiert wird zu einem Werk, besteht nur zum kleineren, wenngleich auffälligeren Teil aus Vorfabrikaten fremder Herkunft. Womit sie konfrontiert werden, woran sie befestigt werden, sind Eigenfabrikate des Autors. (266)

Die Zeichnung, die das Montageverfahren als bestimmende Perspektivstruktur in der Gestaltung von Grosz' Großstadtbildern geradezu paradigmatisch herausstellt, ist *Erinnerung an New York* (Abb. 6). Diese Zeichnung radikalisiert das antiperspektivische Strukturprinzip, wie es bereits in *Die Fabriken* und *Friedrichstrasse* sichtbar wurde. Zwar deuten kleinere Gebäude am oberen Bildrand noch Ferne an, aber der Vordergrund macht jegliche

zentralperspektivischen Kategorien zur Strukturanalyse obsolet. Kompositionsprinzip der Großstadtdarstellung ist das transparente Übereinanderlegen verschiedener Perspektiv- und Bildebenen, was an die photographische Montagetechnik der Mehrfachbelichtung erinnert. Ikonische Zeichen fügen sich zu Perspektivflächen zusammen, die wiederum transparent übereinander montiert sind und so gemeinsam eine chaotische Oberflächenstruktur bilden. Es kann nicht mehr erkannt werden, welche Perspektiveebenen fern oder nah liegen. Eine analytische Trennung der Einzelemente ist nicht möglich und man kann festhalten, dass es sich bei *Erinnerung an New York* um eine synthetische Perspektive handelt, wobei sich diese Synthese struktural als die Montage verschiedener Perspektivflächen und Einzelemente präsentiert. Die synthetische Perspektive ist eine Struktur, deren Elemente in ‚normaler‘ Wahrnehmung temporal und spatial divergent wären, aber im Bild zur Montage zusammengesetzt werden:

[D]ie Fertigteile, die da zu einem Ganzen zusammengebaut werden, widersetzen sich dem vertrauten Eindruck einer gleichartigen Einheit. Sie sind mehr oder minder verschiedenartig. Oft werden sie aus gegensätzlichen Wirklichkeitsbereichen bezogen, um dann im Werk schroff und unvermittelt zu kollidieren. (Klotz 261)

Neben montierten Perspektivflächen ist die Zeichnung mit weiteren Montageelementen durchsetzt, vor allem mit Schriftzügen, die ohne Verbindung mit den Elementen der Perspektivflächen als Montagezitate auf die Oberfläche aufgebracht sind. Schriftzüge wie „SINGFATCOMPANY PEPPERMINT“, „CHICAGO BEACH HOTEL“ oder die amerikanische Flagge sind als „Zitate [...] aus kollektiven Wirklichkeitsprodukten“ (265) zu sehen, die einerseits die Bildfläche struktural als Montage ausweisen und andererseits zusätzliche semantische Informationen in die Darstellung integrieren. Schapiro erklärt zur

Integration von Schrift in Bilder: „When introduced into a picture, the written word may lead to anomalies of space composition, a challenge to the modern reader’s perception of the painting as a consistently ordered artistic whole“ (118). Struktural also widersetzt sich die Zeichnung dem von Klotz erwähnten „vertraute[n] Eindruck gleichartiger Einheit“, was heißt, dass die Montage mit den Strukturen normaler Wirklichkeits- und Perspektivrepräsentation bricht und die Darstellung als subjektive Wahrnehmung der Großstadt markiert. Semantisch unterstützt im Titel auch das Wort „*Erinnerung*“ den Eindruck, dass es sich hier um die Ästhetisierung eines erlebten Wahrnehmungsmodus handelt, der vor allem durch Reizüberflutung und –überlagerung sowie durch eine Dezentrierung der Perspektive gekennzeichnet ist und in der ästhetischen Botschaft als chaotische Simultaneität alles Wahrnehmbaren sinnfällig wird.

Es kann also statuiert werden, dass die Montage als Kompositionsprinzip die zentrale Struktur der Großstadtdarstellungen in George Grosz’ Zeichnungen ist. Die Heterogenität der verschiedensten Perspektiven und Bildelemente sowie deren Simultaneität in der Darstellung zeigen also, dass Perspektive als ästhetische Umsetzung von Wahrnehmung bei Grosz’ sich zumeist der Montagetechnik bedient. Montage ist in Grosz’ Großstadtzeichnungen die den Wahrnehmungsbedingungen homologe Komposition der ikonischen Zeichen: der Blick auf die Welt und seine Ästhetisierung ist den Strukturprinzipien der Montage äquivalent zu denken.

Neben der thematischen Umsetzung bestimmter perspektivischer Eigenschaften von Grosz’ Zeichnungen in seiner Lyrik – worauf bereits hingewiesen wurde –, lässt sich die Montage als Strukturprinzip der Raumgestaltung ebenfalls in den Gedichten nachweisen. So beispielsweise in „New-York II“: „Irgendwo wachsen rote Knochen aus dem Erdboden, / Ganz aus Eisen und Stahl turmhoch – / – Schilder grinsen, Buchstaben tanzen / Blau, rot, –



Bethlehem Steel works – / Fertige Stocks, Menschenflecke und Krahn / In Fischnetzen von Eisen, / Donnern schnelle Hochbahn und brüllen geil“ (G 29). Hierbei handelt es sich um einen Abzählstil, einen „Schreibstil der bewegten Bilder und raschen Schnitte“ (Lämmert 19), der eine Perspektive auf das Gesehene etabliert, in der alles simultan geschieht und simultan von der Wahrnehmung erfasst wird. Die lineare Reihung der sprachlichen Zeichen – die als semiotische Systemeigenschaft nicht überwunden werden kann –, welche eine unverbundene Reihung von verschiedensten optischen Eindrücken ist, schafft eine sprachliche Perspektive auf das Geschehen, in der das Auge des Sprechers von einem Reiz zum nächsten springt, was auf struktureller Ebene den Eindruck erweckt, alles geschehe simultan und die Perspektiveebenen der Stadtlandschaft überlagerten sich. Die sprachliche Ausformulierung ist demnach nur die Linearisierung und analytische Trennung der synthetischen Perspektive auf die Stadt. Und dennoch darf eben die Fragmentierung des Satzbaus zu einer asyndetischen Reihung als Annäherung an die Perspektivstruktur der Zeichnungen verstanden werden. Die lineare Struktur der verbalen Sprache und die regelhafte syntaktische Bindung der sprachlichen Zeichen als Mittel der Linearisierung werden nivelliert, indem eine sprachliche Struktur gewählt wird, deren Ziel es ist die Simultaneität der heterogenen Perspektivelemente in der Wahrnehmung des Sprechers zu denotieren. Die Perspektive des Gedichts ist ebenso wie die der Zeichnungen durch die Montage verschiedener Perspektiven und Bildelemente gekennzeichnet und sogar die Elemente der Montagestruktur – architektonische Strukturen und Verkehrsmittel – entsprechen sich intermedial. Beispielsweise darf die Interjektion „Bethlehem Steel works“ als implizite intermediale Bezugnahme auf die in die Zeichnungen eingefügten Schriftzüge wie „SINGFATCOMPANY PEPPERMINT“ verstanden werden. Die disparate und ungeordnete Fügung der Perspektivlandschaft Stadt wird jedoch in den Gedichten auch

semantisch konnotiert. Das deiktische Element „Irgendwo“ konnotiert die erschwerte Möglichkeit der Zuordnung der Bildelemente und Perspektiven in einem relationalen Raum: die Überlagerung der wahrnehmbaren Perspektivebenen durch die Reizüberflutung in der Großstadt machen es unmöglich einzelne Elemente absolut im Raum zu verorten. Elemente können in der heterogenen Montagestruktur nur noch approximativ als ein „Irgendwo“ im Wahrnehmungsraum lokalisiert werden. Die sprachliche und zeichnerische Montage sind also gleichermaßen Ausdruck der Perzeptionsbedingungen des Individuums, durch die die Realität keinen festen Raum mehr bietet, sondern nur noch eine kontingente Struktur. Dies gestalten die Zeichnungen von ihrer Struktur aus und die Gedichte schaffen in ihrer sprachlichen Komposition eine virtuelle Perspektive auf die Welt, die mit den Zeichnungen intermedial korreliert. Beide Medien negieren „die rationalistische Hoffnung, wir könnten die Übersetzung der Perspektivität des Bildes in die des Textes und umgekehrt durch Rekurs auf die ‚eigentlichen‘ Raumstrukturen jenseits von Bild und Text garantieren“ (Röttgers 27). In beiden Medien ist vielmehr die Wahrnehmung des Raums nur in Beziehung auf den Perzipienten der Stadtperspektive zu denken und in beiden Medien ist diese subjektive Perspektive durch, den semiotischen Systemen adäquate, Montagestrukturen ästhetisch umgesetzt. Nach Hage handelt es sich hier demnach sowohl um eine Parallelmontage, die struktural „eine motivliche wie auch eine zeitliche Parallele (Synchronität) auszudrücken“ (77) vermag oder um eine Mosaikmontage, in der sich die Einzelelemente „zu einem Bild verdichten: etwa im Sinne von Lokal- oder Zeitkolorit“ (78). Dieser Lokal- oder Zeitkolorit wäre demnach in Zeichnungen wie Gedichten als die kulturell und zeitlich spezifische Wahrnehmung der modernen Großstadt zu umschreiben. Einen ähnlichen Effekt erzielt Grosz’ z.B. in dem Prosagedicht „Man muß Kautschukmann sein!“ mit Textpassagen wie: „Wo vordem die gotische Kirche, messelt sich

heute das Warenhaus hoch –! / – Die Fahrstühle sausen ... Eisenbahnunglücks ... Explosionskatastrophen ... / – quer durchrast der Balkanzug Mitteleuropa“ (G 43). Oder in „Kannst du radfahren?“ durch die Reihung der Schriftzüge von Werbetafeln, die auch in seinen Zeichnungen als Montageelemente Verwendung finden: „Regie Zigaretten, Satrap, Palast-Hotel, Teppich-Thomas, bade zu Hause, Steiners Paradiesbett ..... ho! ..... Sarg’s Kalodont ..... Passage-Café ..... AEG ..... Ceresit“ (G 44). Die dynamische Simultaneität der Wahrnehmungen spricht auch aus diesen Zeilen, obgleich die Perspektive hier thematisch auf die Großstadt beschränkt bleibt. Das Strukturprinzip, dass die Wahrnehmung der Welt widerspiegelt, bleibt jedoch erhalten. So auch in Grosz’ Stadtgedicht „Berlin 1917“, wo es unter anderem über die Wahrnehmung der Großstadt heißt: „ – Ha, beinschwarz verschlammte Straßen, / Bizarr berusste Türmchenvillen aus fetter Gründerzeit. / Grün, erdig Bahndammwurm, Signale rot, es bläst, / Und Strassen, Strassen, Strassen – ein gelber Himmel / Gastanks, und die Fabrik und ausgestorbne Schulen, / Es gröhlen schwarz die Fenster“ (G 40). Auch hier ist die Perspektive auf die Stadt hergestellt aus einer reihenden Montage der sprachlichen Zeichen, die die heterogenen Elemente der Stadtlandschaft bezeichnen und so formal eine synthetische Perspektive auf die Großstadt etablieren. Eine synthetische Perspektive, die mit den Mitteln visueller und verbaler Sprache in Zeichnungen und Gedichten struktural hergestellt wird, womit man von einer formalen Intermedialität innerhalb des bimedialen Werks von Grosz sprechen kann. Zeichnungen wie Gedichte stellen mit den Kompositionsprinzipien der Montage die Perspektive auf die Großstadt und auf die Welt als – um mit Grosz zu sprechen – „Panoptikum“ (G 40) dar.

Eine Ausweitung des Montageprinzips auf Bereiche außerhalb des Wahrnehmungsbereichs der Großstadt inszeniert Grosz in seinem Gedicht „Gesang an die

Welt“. Schon der Titel deutet an, dass die virtuelle Sprachperspektive des Gedichttextes den engen Bereich rein urbaner Phänomene verlässt und als Globalperspektive zum strukturalen Gestaltungsmuster eines generellen kulturellen und sozialen Wahrnehmungsspektrums wird. Zunächst sei hier eine Passage zitiert, die diese Entwicklung bereits andeutet, aber noch mit Phänomenen der Großstadt verflucht: „Selbstmörder haben sich in die Bäume gehängt – dutzendweise. / Verirrte Masturbanten flattern auf. / Furchtbares Verbrechen an einer Witwe in der Apothekengasse! / Die Kriminalität steigt, / Die Peripherie biegt sich vor Lachen –“ (G 46-47). Während Entitäten wie „Apothekengasse“ oder „Peripherie“ noch eine Perspektive auf die Stadt insinuieren, transponiert beispielsweise „Kriminalität“ die Montagestruktur semantisch in einen umfassenderen Rahmen einer metaphorischen Perspektive des Sprechers auf die Welt und zeitspezifische soziale Phänomene. Noch deutlicher wird dies in folgender Textpassage des gleichen Gedichts: „Der Knallspektakel!! / Das Banknotengeflüster!! / Hallooo!!! / Die Ermordung Jaurès!! Die Explosion der Radrennbahn!! Der sensationelle Wolkenkratzerbrand!! / Das neue Attentat der Telefonmänner!!“ (G 47). Nur noch der „Wolkenkratzerbrand“ verweist hier noch auf den Perspektivrahmen der Großstadt, während „Radrennbahn“ auf einen weiter gefassten kulturellen Kontext zielt und die „Ermordung Jaurès“ mit dem Verweis auf den Mord an einem sozialistischen Politiker aus Frankreich einen historischen und politischen Horizont für die Perspektive des Gesangs an die Welt eröffnet. Mit Hage kann man demnach erneut von einer Mosaikmontage sprechen, die verschiedenste kulturelle, soziale und politische Elemente in einer Montagestruktur aneinanderfügt und so semantisch auf eben jenes Zeitkolorit verweist. Das von Hardt erwähnte „*Semnetz des gesamten Textes*“ (116; Hervorhebung durch Hardt) stellt also inhaltlich durch die Bedeutungen der Elemente eine sprachliche Weltvorstellung her, während es durch seine

Struktur markiert, wie in der Wahrnehmung des Individuums die Perspektive auf die Welt ausgestaltet ist: als fragmentierter und zentrumsloser Blick auf die heterogenen Elemente und perspektivischen Flächen, die im Sichtfeld des Menschen nur in einer Montage der disparaten Elemente konvergieren. Schmitz-Emans sieht diese Art „ästhetischen Eingreifens in Raumerfahrung“ (12) als

Subvertierung konventioneller Deutungsmuster von Räumlichkeit durch literarische und bildkünstlerische Arrangements oder Experimente – wobei dies sowohl durch ausdrückliche Thematisierungen irritierender Raumerfahrungen geschehen kann [...] als auch durch die Strukturierung des Textes. (12)

Diese Subvertierung der Räumlichkeit geschieht nun in Grosz' Gedichten und Bildern gleichsam durch die Strukturierung der visuellen und verbalen Texte, die im speziellen eine Subvertierung der Perspektive darstellt und Zentralperspektive bzw. ‚geordnete‘ sprachliche Präsentation von Raum in beiden Medien durch eine Struktur der Perspektivmontage substituiert. Dass hierbei den Gedichten ein gewisser semantischer Vorsprung zugestanden werden muss in ihrer Ausweitung des Perspektivrahmens, ändert nichts an ihrer strukturellen Bezugnahme auf die visuelle Ausgestaltung von Perspektiven in Grosz' Zeichnungen. Ob die Perspektive sich konkret auf die Stadt bezieht oder metaphorisch eine Weltperspektive eröffnet bleibt letztlich ein semantischer Aspekt und ändert nichts an der intermedialen Korrespondenz der visuellen und verbalen Strukturen. Nach Eco entsprechen sich die Werke wieder auf den strukturalen Organisationsebenen und es findet keine Verschiebung der Ebenen beim Übergang vom einen Medium zum anderen statt: Perspektive und Wahrnehmung ist beiderseitig ein strukturaler Faktor der Gedichte und Zeichnungen. Mit Rekurs auf Rajewsky lässt sich also erneut von einer Systemkontamination der Lyrik Grosz' durch semiotische

Organisations- und Strukturprinzipien sprechen, die in seinen Großstadt-Zeichnungen sich paradigmatisch in Form einer zeichnerischen Montagetechnik und einer antiperspektivischen Raumgestaltung manifestieren. Die Strukturprinzipien der Zeichnungen werden mit den strukturalen Mitteln der verbalen Sprache anhand einer spezifischen syntagmatischen Anordnung der sprachlichen Zeichen evoziert.

### **3.3.3 b) Der Künstler als Zeichen als Monteur**

Neben den Hinweisen, die sich aus der Perspektivstruktur der Zeichnungen und Gedichte auf die Großstadt- und Weltwahrnehmung des Individuums ergeben, lassen sich aus der Darstellungstechnik der Montage auch Rückschlüsse auf produktionsästhetische Aspekte des bimedialen Werks von George Grosz' ziehen. Hage merkt an, dass die Montage als Technik der künstlerischen Gestaltung „nicht nur eine formale Qualität des endgültigen Produkts aus[drückt], sondern [...] auch auf die Art und Weise eines Entstehungsprozesses“ (65) verweist. Die formale Qualität der bisher betrachteten Zeichnungen verweist also anhand der Montagetechnik auf die „perception [...] inherent to the production process“ (Saint-Martin, *Semiotics* 17), während weitere Zeichnungen von Grosz' neben diesem Aspekt auch struktural den Produktionsprozess als solchen sichtbar machen. Die Montage als formale Qualität des Endprodukts drückt in diesen Zeichnungen die Art und Weise eines Produktionsprozesses aus. Montage spricht über Montage.

Nach Saint-Martin ist die Position von Bildelementen in der Struktur der Bildfläche durch zwei Parameter geregelt, nach denen sich die verschiedenen Komponenten festlegen lassen: „The first concern the relations of distance with regard to the external, peripheral sides, defining the visual field, and the second, the internal relations of these elements“ (55). In

diesem Sinne kann man das in die Bildfläche von *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* (Abb. 18) integrierte ikonische Zeichen, welches den Zeichner Grosz selbst bezeichnet, als zentrales und durch die visuellen Strukturen zentriertes Zeichen der Bildfläche sehen, da es in der Gesamtfläche sowie in seiner Relation zu den restlichen Strukturen der Darstellung eine dominante Stellung einnimmt. Der Künstler George Grosz schafft also eine Bildstruktur, in der er selbst als zentrales Zeichen die restliche Bildfläche, die eine Montage des Stadtlebens darstellt, dominiert. Betrachtet man das Bild näher, so herrscht seine Porträtfigur nicht nur struktural über die restliche Bildfläche, sondern auch inhaltlich. Im ausgestreckten Arm des Künstlerzeichens befindet sich ein Pinsel, mit dem der Künstler an der ihn umgebenden Welt arbeitet. Semantisch wird also das Verhältnis Künstler-Umwelt als Schaffensdominanz des Künstlers über die Welt konstatiert, wobei die vom Künstler produzierte Welt noch unvollständig ist, an ihr wird noch gearbeitet und als Wirklichkeitsrepräsentation befindet sie sich noch *in statu nascendi*. Dies korrespondiert mit der Struktur des Bildes, in der das Verhältnis von Künstlerzeichen und Umwelt als strukturelle Dominanz der Zentralfigur Künstler ausgewiesen wird. Struktural und inhaltlich zeigt die Zeichnung also den Künstler als Bestandteil oder als herausragende Figur seiner eigenen Montage. Der Künstler ist also nicht nur inhaltlich Teil dieser Welt, wie beispielsweise in *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (Abb. 16), sondern er ist zentraler strukturaler Bestandteil der Perspektive auf die Welt und Produzent dieser Perspektive auf die Welt. Die Montagestruktur geht also ein intimes Verhältnis mit der inhaltlichen Botschaft ein und drückt Folgendes aus: Die Montage als Struktur der Zeichnung spricht über sich selbst als produktionsästhetisches Verfahren, das durch den Künstler zur Darstellung von Welt angewendet wird. Dies ist Offenbarung der Struktur durch die Struktur des Werkes selbst: „Während das herkömmlich organisierte Kunstwerk seine Konstruktion

verbirgt, um sich als quasi lebendiger Zusammenhang darzustellen, wird hier offen vorgezeigt“ (Klotz 261), und zwar in der Beziehung des Künstlers zu seinem Werk. Mukařovský formuliert diese Idee des Künstlers zu seinem Werk in Bezug auf den literarischen Künstler, wobei m.E. diese Ideen in diesem Fall auch auf den Zeichner seiner eigenen Welt anwendbar sind. Mukařovský nennt dieses Problem

die Frage nach dem *Subjekt des Werkes*, nämlich jenem „Ich“, von dem das dichterische Werk sprachliche Äußerung ausgeht und das als ureigenster Träger aller im Werk enthaltener Gefühle, Gedanken usw. empfunden wird; das Subjekt ist der Punkt, von dem aus der Aufbau des Werkes in seiner ganzen Kompliziertheit und in seiner Einheitlichkeit überschaut werden kann. (180; Hervorhebung durch Mukařovský)

Und unter Verwendung von Ecos Terminologie mag man in diesem Zusammenhang von der Frage nach dem idiolektalen Sprecher der visuellen Botschaft sprechen, der die verschiedenen Organisationsebenen des Kunstwerks homolog zusammenfügt. Und dieser idiolektale Sprecher ist in der Struktur und im Inhalt der Zeichnung der Künstler George Grosz selbst, von dem aus der Aufbau des Werkes überschaut werden kann. Zwar merkt Mukařovský an, dass das „Subjekt nicht a priori mit dem Dichter gleichgesetzt werden“ (181) kann, allerdings bezeichnet, dass ikonische Zeichen, dass die Struktur der Zeichnung so zentral dominiert, ganz offensichtlich George Grosz, den realen Künstler. Und eben von George Grosz als Subjekt des Werkes wird demnach die ihn umgebende Bildkomposition als sein künstlerisches Produkt verständlich: die Montageperspektive auf die Welt ist somit nicht mehr nur in ihren Rückschlüssen auf die Wahrnehmung des Darstellenden zu begreifen, sondern vor allem in ihrem produktionästhetischen Aspekt als durch einen Künstler struktural koordinierte Darstellungstechnik. Ebenso deutlich wird dies in der Zeichnung *An Eva, meine Freundin*



(Abb. 14), in der neben einer weiblichen Figur, die Grosz' Freundin und spätere Ehefrau Eva Peter darstellen soll, auch wieder Grosz durch die zentral positionierte Darstellung seines Kopfes als Subjekt des Werks in die Bildkomposition integriert und von montage-technisch zusammengeführten disparaten Einzeldarstellungen umschlossen wird. Saint-Martins „*notion of envelopment*“ (70; Hervorhebung durch Saint-Martin) erklärt dieses strukturelle Phänomen, das auch in der Komposition von *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* angewendet wird. Dieses strukturelle Umschließen von Regionen der Bildfläche durch andere Regionen hat den Effekt, dass „*the strongest bonds of connection and dependence between regions*“ (70) entstehen.

Die Regionen, die Grosz' Selbstbildnis umschließen, sind nun montage-technisch zusammengefügte Einzeldarstellungen, die verschiedenste thematische Komplexe seiner Perspektive auf die Welt umfassen: Straßenszenen, architektonische Strukturen, Nachbarn und verschiedene menschliche Gestalten. Die strukturelle Aneinanderfügung dieser disparaten Montageelemente erscheint als überlappende, zirkuläre Reihung, die ihren Ursprung in dem Grosz' Kopf denotierenden ikonischen Zeichen haben. Wie in *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* wird also Grosz, der Künstler, struktural als Urheber der Montagekomposition konnotiert, indem er eine zentrale Stellung im Bild einnimmt und die ihn umgebenden Regionen struktural in ihm ihren Ursprung zu haben scheinen. Erneut dient also hier die Montage nicht nur zur Darstellung eines Wahrnehmungsmodus, sondern wird auch in ihrem produktionsästhetischen Aspekt als Werk eines Künstlers, der gleichsam Subjekt des eigenen Werks ist, struktural erfassbar. Man kann also diese Zeichnungen, die die Darstellungsstruktur der Welt qua Struktur der Zeichnungen in ihrem produktionsästhetischen Aspekt kennzeichnen, als metasprachliche Äußerungen des Werks über seinen eigenen Werkcharakter kennzeichnen, wobei sich der metasprachliche Aspekt – neben gewissen inhaltlichen Aspekten, wie z.B. der

Erkennbarkeit des ikonischen Zeichens als George Grosz und als Künstler – in erster Linie auf struktureller Ebene manifestiert. Man könnte somit von einer die Struktur des eigenen Werks kommentierenden Metastruktur reden. Koch merkt zur Metasprache mit Blick auf die Literatur an:

Metasprachliches leitet sich [...] aus der Hypothese ab, daß der moderne literarische Prozeß weniger als Spiegelung der verschiedenen Strukturen und „Wunder“ der Welt gedeutet werden kann, sondern vielmehr als vergleichbare Spiegelung der den sprachlichen und literarischen Medien selbst zugrunde liegenden systematischen Voraussetzungen. (81)

Zwar räsoniert Koch über die sprachlichen Medien, allerdings ist nicht von der Hand zu weisen, dass ein ähnlicher Prozess auch in den visuellen Medien möglich scheint (vgl. Barthes' globalsemiotisches Konzept von Metasprache: *Elements* 92-93) und dass Grosz diesen metasprachlichen Prozess der produktionsästhetischen Selbstreflexion in den erwähnten Zeichnungen anhand der Montagestruktur und seiner ikonischen Selbsterwähnung als Künstler visuell darstellt.

Diese Struktur der Darstellung des Künstlers als Monteur in seiner eigenen Montage wird in Grosz' Gedichten wiederholt und in intermedialer Relation zu den erwähnten Zeichnungen ausgestaltet. So beispielsweise in Grosz' großem Montagegedicht „Berlin 1917“, welches die Wahrnehmungsperspektive des lyrischen Ich auf die nächtliche Großstadt Berlin in disparaten, sich abwechselnden und überlagernden Bild- bzw. Themenabschnitten, durchsetzt mit eigenen Phantasien über die Ferne (vgl. G 30-33) und Erinnerungen (vgl. G 37), darstellt. Dies ist die sprachliche Montage verschiedener inhaltlicher Abschnitte zu einer Gesamtperspektive auf Stadt und Welt, wobei der Gesamtmontage die einzelnen Abschnitte als

Strukturelemente dienen: die Montagestruktur funktioniert hier erneut – wie bereits in anderen Gedichten – als Repräsentation der spezifischen Wahrnehmung des Gedichtsubjekts auf Großstadt und Welt. Der produktionsästhetische Aspekt wird zunächst inhaltlich und nicht struktural in das Gedicht durch die Figur des Malers eingeführt: „Der Maler, im einsamen Atelier, / Mit Artistenphotos an den Wänden, / Vor Leinwänden / Vertieft in Strichgewirre“ (G 35). Zuerst erscheint diese Malerfigur noch separat vom Gedichtsubjekt als dessen Wahrnehmungsobjekt zu existieren, allerdings wird im weiteren Gedichtverlauf klar, dass der Maler und der Sprecher des Gedichtes dieselbe Person darstellen und es somit eine Künstlerfigur ist, die die Stadt wahrnimmt. Darauf weisen die eingefügten Bemerkungen hin, die das vom Ich des Gedichts Wahrgenommene oftmals in Hinblick auf eine mögliche künstlerische Gestaltung umdeuten: „Es riecht zum Kotzen – ich würde gebrannte Sienna auf die Palette drücken“ (G 42). Für die Darstellung des „Madengewimmel[s]“ (G 40) der Menschenmassen würde das Ich „Beinschwarz verwenden“ (G 40), während die Nacht „kobaltviolett“ (G 36) und der Himmel über dem Bahnhof im Farbton „[u]ltramarin“ (G 42) darstellbar wäre. Hierbei handelt es sich um eine inhaltliche Umsetzung des produktionsästhetischen Aspekts der Montage, wie er in den Zeichnungen als strukturelle Anordnung erscheint. Die Großstadtmontage ist nicht mehr nur bloße Wahrnehmung des Malers, sondern zugleich Material für seine eigene Schöpfung, in die er ja aber als Gedichtsubjekt wiederum selbst situiert ist. Die Stadt ist für den Maler Objekt der künstlerischen Gestaltung. Gleichzeitig ist der Maler aber auch Sprecher des Gedichts und somit nach Mukařovský „ureigenster Träger“ und Initiator der Struktur des Gedichts, die ja bereits als sprachliche Montage gekennzeichnet wurde. Und wiederum ist für die Figur des Malers bzw. des Gedichtsprachers die als Montage gestaltete Großstadt der fiktive Lebensraum,

d.h. das Ich ist als Zeichen des Gedichts inhaltlicher Teil dieser montierten Stadt, wie die Selbstporträts Grosz' Teil ihrer eigenen Darstellung sind. Nach Rajewsky handelt es sich hierbei aber noch nicht um eine strukturelle Intermedialität, da das, was in den Zeichnungen auf struktureller Ebene ausgedrückt wird, im Gedicht auf die Ebene des Inhalts übertragen wird. In „Berlin 1917“ werden also strukturelle Eigenschaften der Zeichnungen von George Grosz inhaltlich evoziert. Nach Rajewskys Katalog intermedialer Beziehungen handelt es sich hierbei um eine sog. evozierende Systemerwähnung (91-94):

Die erforderliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des Textes und Komponenten des Bezugssystems wird nicht diskursiv ‚hergestellt‘, sondern im Zuge der Thematisierung konstatiert oder suggeriert. Dies hat eine Rezeptionslenkung zur Folge und führt dazu, daß die Textelemente oder –strukturen vom Leser als ‚fremdmediale‘ oder zumindest dem Bezugssystem analoge rezipiert und imaginiert werden. (159)

In den Zeichnungen nimmt Grosz als ikonisches Zeichen immer eine relativ zentrale Position in der Bildfläche ein, was ihn unter anderem als Produzenten der ihn umgebenden Montage kennzeichnet. In der linearen Abfolge der verbalen Sprache ist es nicht möglich ein derartiges optisches Zentrum zu etablieren. Nun ist „Berlin 1917“ als sprachliche Montage verschiedenster Themenkomplexe zu sehen, ähnlich wie in *An Eva, meine Freundin* die kreisförmig angeordneten, verkleinerten Einzelausschnitte die Montage bilden. Während im Zentrum der zeichnerischen Montage Grosz als Zeichen steht, ist der Montageabfolge im Gedicht immer wieder der Rekurs auf den Sprecher des Gedichts zwischengeschaltet. Diese repetierte Erwähnung des Gedichtssubjekts, welches zugleich Wahrnehmender, Maler und als Sprecher Produzent der sprachlichen Montage ist, ist der Versuch in der linearen Abfolge der

verbalen Sprache ein dominantes Zeichen zu schaffen, das das Zentrum der Gedichtmontage bildet. In der visuellen Kunst sind alle Zeichen simultan im Raum anwesend und ein Zentrum ist optisch möglich, da ein Zeichen von allen anderen umgeben sein kann. Der sich wiederholende Rekurs auf das Ich im Gedicht soll in der strukturalen Abfolge der Sprache eine Art von Zentrum etablieren, eben indem dieses Zeichen immer wieder wiederholt wird und somit die lineare Abfolge und temporale Vergänglichkeit der verbalen Sprache nivelliert. Hierbei handelt es sich um eine sprachliche Simulierung der strukturalen Komposition der Zeichnungen, allerdings nicht um eine vollständige Systemkontamination: die Montage der Stadtperspektive kann zwar als „Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln des Bezugssystem“ (161) gesehen werden, die Simulierung des Künstlers/Grosz’ als Produktionszentrum, um die es hier geht, allerdings ist mit Rajewsky nur als simulierende Systemerwähnung (94-103) zu sehen,

bei der medien-spezifische Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems diskursiv simuliert werden [...] und vor dem Hintergrund eines ‚genuin‘ und ungebrochen literarischen Systems so gestaltet [...] [werden], daß die fragliche Mikroform in der Vorstellung des Lesers abgerufen und somit eine Illusion des Fremdmedialen in den Text transponiert wird. (160)

In Grosz’ Gedicht „Gesang an die Welt“ heißt es zur Selbstthematization des Dichters in seinem „Gesang“: „Paß auf! Hier kommt Groß, / Der traurigste Mensch in Europa, / *Ein Phänomen an Trauer.* / Steifen Hut im Genick, / *Kein schlapper Hund!!!!*“ (G 45). Grosz führt sich somit selbst als Element in die „knallige Welt“ (G 45) ein, die sein Gedicht darzustellen versucht. Neben den Konnotationen, die den Namen Grosz mit der Bedeutung Maler/Künstler verbinden, ist er Teil der Welt, die er darstellt, und zwar sowohl inhaltlicher

wie auch strukturaler Teil dieser von ihm konstruierten Welt. Während die Zeichnungen Grosz struktural als Produzenten explizieren, wird diese metasprachliche, produktionsästhetische Selbstreflexion hier inhaltlich impliziert: das Zeichen Grosz verweist zugleich auf den bildenden Künstler, den Autoren des Gedichts und auf das innerfiktionale Gedichtsubjekt selbst, der als Raumwahrnehmender gleichzeitig Raumgestalter der Perspektivmontage auf die Welt ist. Somit wird hier erneut auf inhaltlicher Ebene eine Systemerwähnung etabliert, die die strukturalen Eigenheiten der Zeichnungen Grosz' qua Thematisierung evoziert. Andererseits ist das Zeichen Grosz auch Teil der Montagestruktur des Gedichts, d.h. er ist eines der disparaten Elemente, die die Gesamtmontage konfigurieren: „*Heidonc, en avant! / L'homme masqué!!!! / Georges le Boeuf!!!! / Champion of the World!!!!*“ (G 47). Der Künstler als sprachliches Zeichen wäre somit struktural Element im montierten Gedichtsyntagma: unter diesem Blickwinkel wäre von einer Systemkontamination zu reden, die die Montage als struktural Paradigma der Zeichnungen auf die Strukturen der verbalen Sprache appliziert. Der produktionsästhetische Aspekt, auf den aber die Zeichnungen Grosz' qua Struktur hinweisen, wird in den Gedichten nur folgendermaßen inhaltlich konnotiert: Grosz ist extraliterarischer Maler, sprechendes Gedichtsubjekt und Autor des Gedichts. Somit bietet „Gesang an die Welt“ trotz seiner Montagestruktur nur eine evozierende Systemerwähnung: der Künstler als Zeichen und als Monteur seiner eigenen Montage wird im Gegensatz zu den Zeichnungen nur thematisiert und nicht im Syntagma des literarischen Diskurses struktural ausgestaltet.

In beiden Medien handelt es sich allerdings um eine metasprachliche Reflexion der produktionsästhetischen Aspekte der Montage, sei sie nun sprachlich oder visuell, und in der Folge um die Erkenntnis, dass Montage als Struktur künstlerischer Werke stets auch einen wahrnehmungspraktischen Aspekt mit sich führt. Der Künstler ist Teil seiner Welt,

Wahrnehmungsinstanz und in der Folge auch Produktionsinstanz, wobei letzterer Aspekt in den Zeichnungen vor allem struktural, in den Gedichten vor allem inhaltlich gestaltet wird. Beide Medien allerdings reflektieren in intermedialer Relation zueinander ihre Entstehungsbedingungen und den epistemologischen Hintergrund, vor dem sich diese Entstehungsbedingungen erfassen lassen: „Raum gibt es immer nur als gestalteten Raum, auch Raumwahrnehmung ist Raumgestaltung“ (Röttgers 25).

### **3.3.4 Zeitlose Gedichte**

Der Hauptunterschied zwischen verbaler und visueller Sprache liegt in der strukturalen Organisation der verbalen und visuellen Signifikanten auf den Achsen von Zeit respektive Raum. Die Anordnung sprachlicher Signifikanten erfolgt linear „in a time sequence“ (Jakobson 340), während visuelle Signifikanten in einer räumlichen „simultaneity of various components“ (340) organisiert sind. Diese Raumstruktur erklärt die analogische Zeichenfunktion visueller Sprache:

The elements of visual language are presented in a fundamental physical continuity which is at the same time the characteristic of the visible world itself: *for the eye, everything touches everything*. (Saint-Martin, *Semiotics* 13; Hervorhebung durch Saint-Martin)

Bereits festgestellt wurde, dass in Grosz' Bildern die Simultaneität der visuellen Signifikanten geradezu paradigmatisch auf eine historische Wahrnehmungsdisposition des Menschen in der Moderne hinweist. Massenornamente und synthetische Perspektivmontagen konstatieren durch ihre Struktur die Fragmentierung der Wahrnehmung durch eine Überflutung des Gestalters mit simultanen Reizen:

Mit ihren durch die Verkehrsbeschleunigung hervorgerufenen transitorischen, schnell sich verändernden optischen Sensationen entzieht die Großstadt dem Blick die Möglichkeit, sich an den Gegenständen festzumachen und zerstreut ihn in diskontinuierliche Eindrücke visuelle Eindrücke von der ihn umgebenden Realität. (Smuda 134)

Grosz' Gedichte nehmen auf die Simultaneität der Wahrnehmungen im Massenornament und der Montage durch ihre Struktur intermedialen Bezug. Dies vor allem durch die Applikation eines asyndetischen Satzbaus sowie durch die Montage disparater Elemente zu synthetischen Gedichtperspektiven auf Großstadt und Welt. Knust weist diese sprachliche Simultaneität als zentrales Charakteristikum der Gedichte aus: „These poems [...] reflect the same dynamic simultaneity of objects and occurrences, perceptions and feelings as do his drawings and paintings of that time“ (226). Man beachte die Wortwahl: Gedichte können als sprachliche Kunst die Simultaneität als Kennzeichen der visuellen Sprache und als spezielles Merkmal der Zeichnungen niemals explizit umsetzen, sondern nur thematisch oder struktural widerspiegeln.

Zurück zu Grosz' Zeichnungen: diese sind einerseits als visuelle Artefakte immer bereits simultan, aber darüber hinaus weist ihre Struktur auf eine Simultaneität verschiedener Wahrnehmungsereignisse, die der Gestalter/Beobachter durchläuft, hin. Die Perspektivmontagen staffeln und vermischen verschiedene Bildelemente zu einer strukturalen Simultaneität und auch in den Zeichnungen des Massenornaments sind die transparenten Überlagerungen der menschlichen Figuren als Markierung von Bewegung zu sehen, wodurch das Bild an sich diese Bewegungen in einer Simultaneität verschiedener Einzeleindrücke festhält. Simultaneität als strukturaler Paradigma beschränkt sich aber nicht auf die erwähnten



Zeichnungen. *Die Goldgräber* (Abb. 5) erinnert struktural an das Massenornament, ebenso wie *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (Abb. 16), wo besonders die transparenten Überlagerungen der Figuren auffallen. *Mondnacht* (Abb. 8) und *Im Zirkus (Dawson)* (Abb. 17) zeigen in Überlagerungen verschiedener Bildflächen strukturelle Verwandtschaft zu den Perspektivmontagen und *Goldgräberbar* (Abb. 7) ordnet Saloon und urbane Eisenbahn als thematische disparate Elemente auf derselben Bildfläche simultan an. Durch Überlagerung und Montage als Ausdruck der Simultaneität verschiedener Wahrnehmungsereignisse potenzieren Grosz' Zeichnungen geradezu die räumliche Simultaneität der visuellen Sprache. Dies lässt sich paradoxal als statische Dynamik der Darstellungen bezeichnen, wobei die Dynamik struktural suggeriert wird.

Smuda verbindet diese Simultaneität der Wahrnehmung mit dem eigentlich das Gebiet der Literatur betreffenden Begriff der Narrativität, der für ihn eine „medienübergreifende Kompetenz“ (139) darstellt. In der ästhetischen Umsetzung von menschlichen Wahrnehmungen, wie in Grosz' Gedichten und Zeichnungen, erfährt der Begriff Narrativität eine multimediale Ausdehnung: „Als ästhetisches Problem hat Narrativität in fundamentaler Weise etwas mit unserer Wahrnehmung zu tun“ (141). Bei Narrativität geht es generell um „die medienspezifische Realisierung einer erzähllogischen Struktur, mit der sich beim Rezipienten die Vorstellung einer Chronologie von Ereignissen verbinden läßt“ (139). Mit der Gleichzeitigkeit verschiedener Wahrnehmungsereignisse in Grosz' Zeichnungen nun aber lässt sich eine solche Chronologie der sich überlagernden oder nebeneinander befindlichen Wahrnehmungen nicht mehr herstellen. Alles ist simultane Struktur: Grosz' Zeichnungen negieren Zeit als Ordnungssachse nicht nur durch ihren Charakter als Raumkunst, sondern auch durch die Struktur der Zeichnungen, die die Simultaneität der Wahrnehmungen einer

Chronologie oder der Darstellung von Einzelwahrnehmungen vorzieht. Wendet man den Narrativitätsbegriff auf andere Medien zumindest illustrativ an, so sind Grosz' Zeichnungen als anti-narrativ begreifbar.

Gedichte zeichnen sich nicht durch die Notwendigkeit einer Erzähllogik aus, da die Lyrik nicht zu den erzählenden Gattungen gehört. Allerdings lässt sich Smudas Hypothese von der ästhetischen Verbindung von Wahrnehmung und Narrativität auch illustrativ auf die Gedichte von Grosz applizieren. Smuda meint beispielsweise, dass die ästhetische Entscheidung,

die Syntax zu zerstören, gravierende Konsequenzen für die Narrativität haben muß, denn die syntaktische Verbindung der Erzähleinheiten stiftet doch die Logik für die Ordnung der Ereignisfolge und läßt sie so als Repräsentation temporaler Strukturen sichtbar werden. (139)

Diese Zerstörung einer korrekten Syntax findet sich in der Lyrik von George Grosz, und wird dort als Teil des „Repertoire[s] des spielerischen Experimentierens“ (Dencker 118) mit sprachlichen Organisationsprinzipien zum Strukturparadigma seiner Gedichte. Man vergleiche eine Passage aus „Die Artisten“: „Vorhang – – – – aber jetzt!! / Achtung!! Licht blendet – hell / Nerven tasten, fühlen – – dorthin / – wo die Drahtseilpflanze wächst / Zwei Männer in Blau – / he – – – sie kommen! – – – / graziös – – fazil – leicht – –:“ (G 18). Hier wird eine korrekte Syntax komplett negiert. Die ästhetische Entscheidung, den Satzbau derart zu fragmentieren und jegliche normalsprachliche Dimension zu verlassen, ist die strukturelle Markierung rasanter Ereignisse und schnell folgender, sich überschneidender Wahrnehmungen. Die Artistenaufführung ist zwar inhaltlich ein Ereignis mit temporaler Ausdehnung, allerdings wird sie struktural als Simultaneität von sich in einem Raum manifestierenden

Wahrnehmungseignissen dargestellt. Der von Smuda erwähnten narrativen Ereignisfolge ist in diesem Gedicht eine Folge von Wahrnehmungseignissen analog, für die die Zerstörung der Syntax als Nivellierung temporaler Strukturen signifikant wird. Die dargestellten Wahrnehmungen erscheinen ohne temporale Ordnung, sondern werden durch die Struktur der Sprache simultanisiert. Eine echte Simultaneität der Sprache ist aufgrund ihrer semiotischen Strukturprinzipien als temporale Sequenz von Signifikanten nicht möglich, denn „[l]anguage excludes the superimposition of units; it is by juxtaposition that phonemes combine into morphemes, morphemes into words, and so on“ (Veltruský, „Comparative Semiotics“ 122). Allerdings konnotiert die strukturelle Anordnung der sprachlichen Signifikanten die Simultaneität der Wahrnehmungen, wie sie für die visuelle Sprache und Grosz' Zeichnungen im speziellen paradigmatisch ist. Die Form dieser Gedichtpassage nähert sich also der Simultaneität und Raumstruktur visueller Sprache an und konstituiert so für das Gedicht auf struktureller Ebene eine Nivellierung von Zeit als Ordnungssachse sprachlicher Darstellung.

Einen ähnlichen Effekt erzielt auch folgende Passage aus „Gesang der Goldgräber“:  
„Die Ingenieure treten an, / Und Krahne, Dampf, Gesang / Und die Fabriken rot, / Und über all  
des roten Tags sind ferne Flieger / Schnellzüge durchqueren die Landschaften, / rasen! / Von  
San-Francisco nach New-York – – – / Alles!!!“ (G 20). Der parataktische Satzbau und die  
anaphorischen Versanfänge deuten hier keine temporale Reihung der Wahrnehmungseignisse,  
sondern ihre zeitlichen Simultaneität im Raum eines fiktionalisierten Amerika, das das Gedicht  
beschreibt, an. Die rhythmische Wiederholung anaphorischer Verse ist beispielsweise ein  
Beschreibungsmodus, der versucht, in der temporalen Sequenz des Gedichts einen schnellen  
Wechsel zwischen den verschiedenen wahrnehmbaren Entitäten herzustellen, um deren  
perzeptive Simultaneität zu markieren. Steiner meint in ihrer Untersuchung zum Verhältnis

von Literatur und bildender Kunst, dies ermögliche in der verbalen Sprache einen „claim to atemporality: the constant repetition of words, rhythmic units, and phrases in a pattern that strongly resembles permutational poetry“ (44). Auch hier wird durch die Strukturierung der verbalen Sprache im Gedicht die temporale Simultaneität räumlicher Wahrnehmung konnotiert, wodurch Zeit als Ordnungsprinzip der verbalen Sprache zwar nicht ausgeschaltet, aber zumindest negiert wird. „Alles!!!“ geschieht gleichzeitig und die Struktur der Sprecherrede im Gedicht drückt dies aus. So auch in „New-York II“, wo die zeitliche Simultaneität inhaltlich thematisiert und struktural durch die asyndetische Reihung der Verben verdeutlicht wird: „Alles dörrt, siedet, zischt, gröhlt, lärmt, trompetet, hupt, pfeift, rötet, schwitzt, kotzt und arbeitet“ (G 29).

Eine weitere Methode, Zeit zu negieren, lässt sich in Grosz' Gedichten feststellen. Hierzu folgende Feststellung von Jakobson über die differente Rezeption von Bildern und Sprache:

When the observer arrives at the simultaneous synthesis of a contemplated painting, the painting as a whole remains before his eyes, it is still present; but when the listener reaches a synthesis of what he has heard the phonemes have in fact already vanished. They survive as mere afterimages [...]. (344)

Um den Raumcharakter des Bildes zu suggerieren und die eigene Vergänglichkeit zu negieren, muss das Gedicht durch seine Struktur die Möglichkeit eröffnen, nach dem Hören oder Lesen eine Synthese des Textes zu einem mentalen Bild zu formen. Steiner sagt, dass „the sequential processing of a temporal object must end in a simultaneous synthesis [...] if the temporal object – sentence, poem, melody, event and so on – is ever to be perceived as a whole“ (36). So beispielsweise in „Nachtcafé“: Die einzelne Verse können als jeweilige

Wiedergabe von singulären visuellen und akustischen Wahrnehmungen betrachtet werden, die sich den Sinnesorganen des Betrachters/Sprechers im fiktionalen Raum des Nachtcafés darbieten. Struktural handelt es sich fast ausschließlich um parataktisch gereimte Einzelsätze ohne Enjambement, die demnach die einzelnen Sinneseindrücke als Komponenten des fiktionalen Raumes nicht als temporale Ereigniskette darstellen, sondern als simultane Wahrnehmungen, wie sie beim Betrachten eines Bilds auf den Rezipienten wirken. Zudem hat der Sprecher dieses Gedichts und auch von „Beim Durchgehen der Garderobe“ die Rolle eines Betrachters, der die Wahrnehmungen in einem bestimmten räumlichen Kontinuum literarisiert vermittelt. Beide Gedichte ermöglichen ob ihrer internen Strukturierung auf paradigmatische Weise einen prozessualen Vorgang der Synthese der Einzelelemente, an dessen Ende das vollständige, imaginäre Gedichtgemälde steht. Das Gedicht bleibt zwar unvermeidlich temporal linear, allerdings in einer linearen Struktur, die in eminenter Weise eine mentale Synthese des Textes zu einem Raumbild ermöglicht und so die Temporalität der Rezeption nivelliert bzw. negiert.

Veltruský meint in Ahnlehnung an Jakobson, dass eine Negation von Zeit als Produkt der Simultansynthese vor allem bei kürzeren Gedichten festzustellen sei (vgl. „Comparative Semiotics“ 115). Grosz’ „Berlin 1917“ scheint das Gegenteil zu beweisen. Die Montagestruktur reiht verschiedenste Wahrnehmungsereignisse aus unterschiedlichen Bereichen (Vorstellungen und Erinnerungen des Sprechers, verschiedene Perzeptionen der nächtlichen Großstadt) über mehrere Seiten, ohne dass die temporale Sequenz des Gedichttextes eine tatsächliche chronologische oder resultative Sequenz der dargestellten Wahrnehmungen insinuieren würde. Erneut handelt es sich montagetypisch um die unverbundene und akusale Reihung der thematischen Komplexe und Strukturelemente des

Gedichtes, so dass das fertige Gedichtsyntagma statt einer temporalen Sequenz der Wahrnehmungen eher ihre zeitliche Simultaneität andeutet. Und gerade die strukturelle und thematische Andeutung der zeitlichen Simultaneität ermöglicht es erst, dass die temporale Sequenz des Gedichttextes zu einer simultanen Synthese im Sinne eines räumlichen Wahrnehmungsbilds um-rezipiert werden kann. Auch „Berlin 1917“ kann in die Reihe der zeitlosen Gedichte eingeordnet werden, da die syntagmatische Anordnung der Einzelelemente zu einer Montagestruktur eine Bevorzugung und Imitation räumlicher Wahrnehmung gegenüber einer chronologischen Reihung der Wahrnehmung darstellt und somit Zeit als Ordnungsfaktor für den Rezipienten der Sprachsequenz negiert. Auch dieses lange Gedicht ermöglicht die nachträgliche Synthese zu einer mentalen Raumwahrnehmung. Das Ziel seiner Struktur ist also, „to allow us to form ever larger temporal flows into unified, atemporal structures“ (Steiner 37).

Mit dieser durch unterschiedliche Methoden erreichten Nivellierung bzw. Negation von Zeit als Ordnungsprinzip verbaler Sprache und somit verbaler Kunstformen nehmen Grosz' Gedichte zwar noch spezifischen Bezug auf seine Zeichnungen, allerdings ist in diese Negation von Zeit und der strukturellen (und teilweise thematischen) Konnotation von zeitlicher Simultaneität und Raumsynthese auch ein Bezug auf Wesensmerkmale der bildenden Kunst oder visuellen Sprache im allgemeinen inkorporiert. Die Gedichte simulieren sprachlich die Wahrnehmungsbedingungen der bildenden Kunst, also in erster Linie eine räumliche Struktur und die zeitliche Simultaneität aller Wahrnehmungen in dieser räumlichen Struktur. Man kann mit Rajewsky diese generelle intermediale Bezugnahme der Gedichte auf das fremdmediale System der bildenden Kunst als Systemkontamination qua Translation (124-35) bezeichnen:

Eine **Systemkontamination qua Translation** zielt auf fremdmediale Spezifika des Bezugssystems und schließt insofern eine direkte Übernahme von Regeln des Bezugssystems aus. Die fraglichen Regeln sind [...] wesensgemäß an die Medienspezifik des kontaktgebenden Systems gebunden und können mit den Instrumenten und Mitteln der Literatur nicht befolgt werden. Eine Verschiebung von [...] Regeln des Bezugssystems in das literarische System impliziert in diesem Fall, daß die Regeln in uneigentlicher Form, d.h. nur dem Prinzip nach befolgt [...] werden. (161; Hervorhebung durch Rajewsky)

Die Negation von Zeit als Ordnungsachse verbaler Sprache geschieht in den Gedichten nicht tatsächlich, sondern nur kraft einer spezifischen strukturalen Anordnung der Sprachzeichen im Gedichtsyntagma, die wiederum eine perzeptive Simultaneität und Räumlichkeit der in den Gedichten thematisierten Wahrnehmungen suggeriert. Die Gedichte sind nicht tatsächlich atemporal – diese wäre unmöglich –, sondern werden so gestaltet, dass sie für den Rezipienten in der Suggestion atemporaler Strukturen resultieren.

Zum Abschluss noch eine Anmerkung von Steiner: „Time and space in fact relate to three very different aspects of the work: the physical artifact, the perception of it, and the meaning it represents, and each of these may involve extremely complex sublevel“ (50). Individuelle Wahrnehmungszeit beanspruchen sowohl verbale und visuelle Sprache (vgl. 36), wenn auch in unterschiedlichem Maße und wenn auch bildende Kunst durch die räumliche Simultaneität der Signifikanten diese Wahrnehmungszeit nivelliert. Was aber Grosz' Gedichte erreichen, ist eine semantische Repräsentation von Atemporalität durch den „sublevel“ der Gedichtstruktur, und zwar die Atemporalität, die den materiellen Artefakten bildender Kunst tatsächlich und deren Wahrnehmungsbedingungen scheinbar zugrunde liegt. Grosz' Gedichte

imitieren also für den Rezipienten die Atemporalität (und Räumlichkeit) als Wesensmerkmal bildender Kunst und markieren somit für die Rezeption die intermediale Bezugnahme. In der intermedialen Verbindung von Grosz' Gedichten und Zeichnungen agiert somit die Rezeption als „mental process as the locus of temporal-spatial interchange“ (35).

### **3.3.5 Fazit: Strukturdominanz der bildenden Kunst**

Der im Vorfeld der vergleichenden Strukturanalyse postulierten Arbeitshypothese, dass Grosz' Gedichte intermedialen Bezug auf die strukturelle Gestaltung seiner Zeichnungen nehmen, ist m.E. zuzustimmen, allerdings sollten einige relativierende oder zusammenfassende Bemerkungen zu den Spezifika dieser strukturalen Intermedialität nicht ausgespart bleiben. Die auffälligsten Bezugnahmen lassen sich hierbei auf die strukturalen Ordnungsprinzipien wie das Massenornament und die in ihren wahrnehmungs- wie produktionsästhetischen Aspekten ausgestaltete Montage der Perspektive auf die Welt, die in diesem Rahmen auch als eminente Strukturparadigmen von Grosz' Zeichnungen behauptet werden können, feststellen. Warum sind aber nun die Massendarstellungen oder Montagen der Gedichte als Derivate visueller Ordnungsprinzipien zu sehen und nicht als eigenständige literarische Strukturformationen? Montage als Darstellungstechnik sowie das ästhetische Phänomen des Massenornaments sind primär visuelle Phänomene, deren ästhetische Umsetzung sich den semiotischen Spezifika der visuellen Sprache eignet und die somit eher für visuelle Medien wie die bildende Kunst denn für die Literatur als primär medienspezifisch zu gelten haben. Diese Annahme vom unidirektionalen Bezug der Gedichte auf die Zeichnungen im Bereich der Strukturgestaltung bestätigt die festgestellte Negation von Zeit als Ordnungssachse der Sprache in einigen Gedichten. Dies ist nicht nur ein Bezug auf Subkomponenten des visuellen Systems, wie eben



die Strukturen in Grosz' Zeichnungen, sondern ein Bezug auf die bildende Kunst als Raumkunst. Und eben diese Nivellierung der temporalen Sequenz der Sprache zugunsten einer zeitlichen Simultaneität steht zu den Bezugnahmen auf die Subkomponenten wie Massenornament und Montage in einem resultativen Verhältnis. Die Simulation der strukturalen Subkomponenten und ihrer Eigenheiten wie Simultaneität durch die Gedichte ist in letzter Konsequenz die Basis der aus ihr entstehenden Negation von Zeit. Der generelle Bezug auf das visuelle System als zeitlose Raumkunst ist nicht zuletzt als Resultat des intermedialen Bezugs auf visuelle Subkomponenten wie das Massenornament oder die Montage zu sehen.

Auffällig ist nämlich in diesem Zusammenhang, dass strukturelle Formprinzipien der Gedichte wie beispielsweise die syntaktische Fragmentierung, asyndetische Reihungen oder das Montieren von Struktur- und Themenkomplexen nicht jeweils spezifisch auf die Strukturen der Zeichnungen Bezug nehmen, sondern diesen spezifischen Bezug nur in bestimmten thematischen Referenzrahmen herstellen. Die asyndetische Reihung von Satzelementen kann in einem Fall als Perspektivmontage, in einem anderen als sprachliches Massenornament dienen: den Bezug bestimmt hierbei der thematische Rahmen des Gedichtes. Ähnliche sprachliche Strukturen werden also zur Simulation unterschiedlicher visueller Strukturen eingesetzt. Dies lässt sich mit den semiotischen Spezifika der verbalen und visuellen Sprache begründen. Visuelle Sprache verfügt prinzipiell über weniger stringente Kompositionsregeln als die verbale Sprache, die strikten grammatikalischen Regeln unterworfen ist, die sich selbst mit einer avantgardistischen Sprachgestaltung wie der von Grosz' Gedichten nicht komplett aufheben lassen, soll denn neben einer reinen Struktur noch ein inhaltlicher Bezugsrahmen gestaltet werden. Hierzu Saint-Martin: „The richness in grammatical resources in visual

language is to be contrasted with the rigidity of natural verbal living languages“ (*Semiotics* 115). Mit Bezug auf Ecos strukturelle Informationsebenen der ästhetischen Botschaft (vgl. *Einführung* 150) kann man sagen, dass das strukturelle Syntagma der visuellen Sprache von einer wesentlich höheren Formfreiheit geprägt ist als das der verbalen Sprache. Sollen also visuelle Strukturen intermedial in vergleichbare, korrespondierende verbale Strukturen übersetzt werden muss mit einer Reduktion des visuellen Strukturspektrums auf weniger, aber adäquat funktionierende sprachliche Strukturen gerechnet werden. Dieser Unterschied zwischen verbaler und visueller Sprache wird in der strukturalen Intermedialität von Grosz' Werk eminent deutlich.

Zudem aber verdeutlicht die Tatsache, dass die Kategorisierung der intermedialen Korrespondenzen nur mit Rekurs auf gewisse inhaltliche Referenzrahmen vollständig durchführbar ist, die große Interdependenz von Inhalt und Form in der ästhetischen Botschaft. Die sprachlichen Strukturen der Gedichte müssen notwendigerweise mit inhaltlichen Komponenten korreliert werden, um sie mit den Zeichnungen und deren Strukturen in Verbindung zu bringen. Inhaltliche Kongruenz dient in diesem Rahmen somit auch als Markierung einer strukturalen Intermedialität. Besonders fruchtbar erweisen sich hier die urbanen Phänomene wie das Massenornament oder die Perspektive auf die Großstadt, deren visuelle Darstellung in eminenter Weise von strukturalen Idiosynkrasien gezeichnet ist. Der urbane Lebensraum und seine verschiedenen Aspekte sind somit auch in Grosz' Gedichten als Nervenzentrum der strukturalen Intermedialität zu sehen, auch wenn eingeräumt werden muss, dass die Gedichte die übernommenen Strukturen teilweise in andere Themengebiete ausweiten. Dennoch bleibt der intermediale Aspekt dieser Strukturen in erster Linie nur ersichtlich, wenn er mit den Großstadt- und Massendarstellungen in Grosz' Zeichnungen korreliert wird.

Schließlich wurde bei den intermedial korrespondierenden Strukturen festgestellt, dass diese jeweils als „supplementary message“ (Barthes, „Photographic Message“ 17) dienen, die in erster Linie auf bestimmte Wahrnehmungsbedingungen des modernen, urbanen Individuums verweisen. Diese Wahrnehmungsbedingungen werden in den Gedichten zwar metaphorisch ausgeweitet, haben aber dennoch ihren Ursprung in einem spezifischen „*style of reproduction*“ (17; Hervorhebung durch Barthes) der Zeichnungen, dessen Reproduktionsobjekt die Wahrnehmung des urbanen Raums und seiner Phänomene ist. Eco weist ja darauf hin, dass die Strukturierung der visuellen Botschaft immer gewissen Wahrnehmungsbedingungen homolog ist (vgl. *Einführung* 213). Die Gedichte Grosz' sind also noch unter einem weiteren Aspekt als intermediale Bezugnahmen auf die bildende Kunst zu sehen: ihre Struktur ahmt intermedial die Struktur der Zeichnungen nach, die als visuelle Botschaften homolog zu den Wahrnehmungsbedingungen, die sie darstellen, zu sehen sind. Grosz' Gedichte simulieren somit nicht nur die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen seiner Zeichnungen, sondern auch die perzeptive Homologie der visuellen Sprache zur menschlichen Wahrnehmung an sich. Die Regelinstanz dieser sprachlichen Simulation spezifischer und allgemeiner Charakteristika ist hierbei Ecos invarianter Idiolekt (vgl. 151-57), der im bimedialen Gesamtwerk von George Grosz die strukturalen Ebenen homolog und somit in intermedialer Korrespondenz konfiguriert: dies allerdings sichtbar mit den Kompositionsprinzipien der Zeichnungen als strukturelem Primat des Gesamtwerks.

Noch einmal zurück zu Rajewskys methodischem Kategorieapparat. Zum einen vollziehen sich die intermedialen Bezugnahmen der Gedichte an vielen Stellen als genuine Systemkontaminationen, d.h. die sprachliche Strukturierung der Gedichte erscheint genuin fremdmedial kontaminiert und sprachliche Normen werden in Hinblick auf Grosz'

Zeichnungen oder die bildende Kunst im allgemeinen manipuliert und unterminiert, erscheinen somit als fremdmedial kontaminiert. Ziel dessen ist die Simulation von Struktureigenheiten von Zeichnungen oder der bildenden Kunst, was besonders eminent im Fall der sprachlich suggerierten Negation der temporalen Linearität von Sprache zum Vorschein kommt. Andererseits aber wird des Öfteren die Systemerwähnung als Instrument intermedialer Bezugnahme auf die Gedichte appliziert, wenn bestimmte Strukturphänomene der Zeichnungen, wie beispielsweise das Massenornament, nur punktuell thematisch konstatiert, aber nicht struktural suggeriert werden. Auch diese ist als strukturelle Intermedialität zu werten, da Strukturmerkmale der Zeichnungen thematisch in die Gedichte inkorporiert und so rezeptiv evoziert werden. Die Strukturintermedialität zwischen Grosz' Gedichten und Zeichnungen umfasst also das volle Spektrum der disponiblen Vertextungsverfahren von visuellen Strukturen.

Zuletzt sei noch angemerkt, dass es nicht möglich ist, in allen Gedichten so etwas wie eine strukturelle Intermedialität zu lokalisieren. Gedichte wie beispielsweise „Mondnacht“ oder „Kaffeehaus“ erweisen sich für die Analyse struktureller Intermedialität als unfruchtbar, obwohl sie offenkundig thematische Korrespondenzen zu den Zeichnungen inszenieren. Diesen Gedichten könnte man zwar intramediale Strukturanalogien zu anderen Gedichten nachweisen, allerdings reicht diese Intramedialität der Gedichte nicht aus, um von ihr als Fundament auch eine Intermedialität der erwähnten Gedichte zu postulieren. Die strukturelle Intermedialität zwischen Gedichten und Zeichnungen ist zwar in den verwendeten Vertextungsverfahren für visuelle Strukturen vergleichsweise umfassend, der Gesamtkorpus der in Frage stehenden Gedichte allerdings lässt sich nicht a priori unter einen strukturalen Intermedialitätsbegriff subsumieren.

#### **4. Abschließende Betrachtung: Komplement oder Supplement?**

Im Jahr 1944 machte George Grosz im Hinblick auf seine Kunst und seine kunsttheoretischen Auffassungen folgende Anmerkungen:

Line does not exist in nature. Line is an invention of man; so, in fact, is all drawing. Line, drawing and writing are interrelated. The signature and the other descriptive material that often accompany the drawings of the old masters have no independent existence as writing, apart from the drawing itself; they form a part of the whole conception. („On my Drawings“ 29)

Ausgehend von einer Erklärung von Schrift und zeichnerischer Kunst als anthropologischen Einheiten wird hier die enge Interrelation von Schrift und Zeichnung im Werk individueller Künstler postuliert. Wenn Grosz auch sagt, dass schriftliches Beiwerk im Werk des Künstlers nicht von seiner Kunst zu trennen ist, so behauptet er dennoch nicht, dass die Schrift der Zeichnung untergeordnet ist. Beide sind Teil einer umfassenden Konzeption und die sprachliche Information ist nicht als Supplement zur visuellen Information zu sehen, sondern beide verhalten sich komplementär zueinander und formen ein gemeinsames Ganzes. Genau dieses Verhältnis von Schrift und Zeichnung kann als Ergebnis der intermedialen Untersuchung von Grosz' Zeichnungen und Gedichten gesehen werden.

Sowohl auf der Inhaltsebene wie auf der Strukturebene der Gedichte konnten in der Analyse signifikante intermediale Relationen zwischen Gedichten und Zeichnungen festgestellt werden. Hierbei ist anzumerken, dass die Gedichte auf der Inhaltsebene aufgrund einer höheren Differenzierung der Inhaltssubstanz der verbalen Sprache mehr Bedeutungen transportieren können als dies der visuellen Sprache, deren Inhaltssubstanz wesentlich von einer analogen Signifikation der bezeichneten Gegenstände abhängt, möglich ist. Die inhaltliche

Intermedialität steht unter dem Primat der Gedichte und ihres sprachlich transportierten Bedeutungsspektrums. Allerdings bedeutet dies nicht, dass die Gedichte hiermit als kontaktgebende Bezugsartefakte direkt die Zeichnungen inhaltlich beeinflussen. Es ist unmöglich festzustellen, an welcher Stelle die thematischen Diskurse, die intermedial in beiden Medien manifest sind, ihren Anfang nehmen, womit das weiter oben vorgeschlagene Modell einer zirkulären Intermedialität ohne klares Ursprungsmedium in der Analyse seine Berechtigung erfahren hat. Denn dass die Gedichte einen semantischen Vorteil genießen und über ein höheres Bedeutungspotential verfügen, macht sie nicht per se zum Ursprungsmedium, sondern hierbei handelt es sich primär um ein semiotisches Charakteristikum verbaler Sprache, das in der vergleichenden Betrachtung mit der visuellen Sprache als Regulator des intermedialen Verhältnisses der Inhaltssubstanzen von Gedichten und Zeichnungen auffällig wird. Diese Verhältnisregulation wurde unter umgekehrten Vorzeichen bei der Untersuchung der strukturalen Intermedialität deutlich. Wie bereits Jakobson anmerkte, verfügt die visuelle Sprache als semiotisches System über weniger stringente Formgesetze und somit über eine höhere Freiheit in der Strukturierung ihrer Artefakte (vgl. 341). Beim intermedialen Vergleich der Strukturen von Gedichten und Zeichnungen wurden diese grundlegenden semiotischen Eigenschaften augenfällig, da die Gedichte die Strukturen der Zeichnungen mit einem geringeren Spektrum strukturaler Gestaltungsmöglichkeiten nachzuahmen versuchen und teilweise sogar auf inhaltliche Bedeutungen rekurrieren mussten, um den Strukturcharakter der Zeichnungen im literarischen Medium zu evozieren. Auch kann man bei der strukturalen Intermedialität, die Zeichnungen eher als Ursprungsmedium postulieren, auf das die Gedichte direkt Bezug nehmen, da beispielsweise die Montage eine Struktur ist, die zwar seit der Moderne auch in literarischen Formen weit verbreitet ist, aber ihren Ursprung wohl in den

visuellen Medien hat und somit für diese als medienspezifisch anzusehen ist. Sowohl bei der inhaltlichen als auch strukturalen Intermedialität manifestiert sich das Verhältnis von Gedichten und Zeichnungen also nicht nur als spezifische Qualität von Grosz' Werk, sondern dieses Verhältnis spiegelt rückwirkend auch grundlegende semiotische Systemeigenschaften visueller und verbaler Sprache und deren Differenzen wieder.

Wenn man davon ausgeht, dass Inhalts- und Strukturebene im Kunstwerk zwar zwei separate Organisationsebenen darstellen, die aber nicht getrennt sind, sondern sich im Kunstwerk komplementieren, so können anhand der Analyse die Inhalts- und Strukturintermedialitäten in Bezug zueinander gesetzt werden. Nach Eco gliedern sich Kunstwerke als ästhetische Botschaften nach einem homologen Beziehungssystem, das vom Idiolekt des Künstlers gesteuert wird (vgl. *Einführung* 150-51). Nun konnte für die Inhaltsubstanzen sowie für die strukturalen Ausdrucksformen der Gedichte und Zeichnungen jeweils eine solche homologe Gliederung auch als intermediale Eigenschaft des bimedialen Gesamtwerks von George Grosz erwiesen werden. Nach Eco gliedern sich aber nicht nur Inhalts- und Strukturebene individuell homolog, sondern „eine Art Netz homologer Formen“ (151) beherrscht das gesamte Kunstwerk als Konvergenzpunkt dieser dualistischen Ebenen: Inhalt und Struktur stehen in Beziehung zueinander. Als leitende Instanz der universalen Gliederung sowohl der inhaltlichen wie strukturalen Organisationsebenen kann für Grosz' Gedichte und Zeichnungen der Topos der Großstadt konstatiert werden. Die inhaltliche Untersuchung zeigte bereits, dass die unterschiedlichen Themenkomplexe alle Verbindungslinien zum Topos der Großstadt aufweisen. Aber auch die Struktur wird wesentlich durch die Großstadt als Wahrnehmungsraum beeinflusst. Grosz spricht in diesem Sinne sowohl einen verbalen als auch visuellen Idiolekt des modernen Großstadtmenschen.

Inhaltlich rekurren alle Themengebiete in unterschiedlicher Quantität und Qualität auf die moderne Großstadt und daraus folgend auf die anthropologische Situierung und Situation des modernen, urbanen Menschen. In erster Linie spricht der Inhalt hier qua Denotation und Konnotation eine Rhetorik vom moralischen Werteverfall des Menschen in der klaustrophobisch chaotischen Metropole. Dem entspricht sowohl in Gedichten wie in Zeichnungen die strukturelle Gestaltung des urbanen Lebensraums und der ihn bevölkernden Massen. Während der Inhalt einen internen Werteverfall diagnostiziert, verdeutlicht die Struktur die Fragmentierung, Dezentrierung und Reizüberflutung äußerer Wahrnehmung. Ein perzeptiver ‚Verfall‘ wird zum strukturalen Korrelat des internen Werteverfalls. Der Großstadtmensch wird sowohl in seiner internen anthropologischen Verfassung (Inhalt) als auch in seiner Wahrnehmung der externen Welt (Struktur) in ein kausales Verhältnis zu seinem geographischen Lebensraum, der Metropole, und zu seinem historischen Lebensraum, der Moderne, gesetzt. Dies lässt sich demnach als das universale Gliederungsprinzip der Organisationsebenen von Inhalt wie von Struktur der Gedichte und Zeichnungen konstatieren, womit mit der umfassenden Zusammenführung der Einzelanalysen gezeigt werden kann, dass die Gedichte und Zeichnungen von George Grosz sowohl intramedial wie auch intermedial sich nach einem homologen Beziehungssystem ausgestalten und somit universal als intermedial korrelierbare Kunstwerke gesehen werden können. Für das bimediale Gesamtwerk Grosz‘ kann gelten, was Eco über das Verhältnis der inhaltlichen und strukturalen Organisation des Kunstwerks generell sagt:

Im Kunstwerk bildet auch die Ausdruckssubstanz ein System von Differenzen, die auf den Code zurückführbar sind; einen einheitlichen Code, der die Form und die Substanz des Ausdrucks so wie die Form und die Substanz des Inhalts regelt. (152)



Da die Gestaltung von Inhalt und Struktur in Grosz' Gedichten und Zeichnungen als universal durch ein einheitliches Gliederungssystem bestimmt aufgezeigt werden konnte, lässt sich somit für die Zeichnungen und Gedichte eine intermediale Korrespondenz statuieren, womit die aufgestellte Hypothese von der Intermedialität in Grosz' Werk letztendlich durch die Analysen und ihre abschließende Zusammenführung bestätigt werden kann. Zur Illustration kann man hier noch einmal Barthes anführen. Sein Rhetorikbegriff ist zwar anhand visueller Botschaften entwickelt, allerdings nicht auf diese beschränkt:

[T]he rhetoric of the image (that is to say, the classification of its connotators) is specific to the extent that it is subject to the physical constraints of vision (different for example from phonatory constraints) but general to the extent that the 'figures' are never more than the formal relationship of elements. („Rhetoric of the Image“ 49)

Die Rhetorik des Kunstwerks ist generell durch die Klassifikation der Elemente, d.h. der Konnotatoren, in ihrer Anordnung erkennbar, wobei diese Anordnung dem Gliederungssystem Ecos vergleichbar ist. Nach Barthes erschöpfen sich die Konnotationen nicht auf der Inhaltsebene, sondern er expliziert an anderer Stelle, dass die spezifische Strukturierung des Kunstwerks ebenfalls als Konnotator zu betrachten ist und folglich Teil der Rhetorik als „set of connotators“ (49) wird. Die Struktur generiert „a second meaning, whose signifier is a certain 'treatment' of the image“ („Photographic Message“ 17). Wie bereits festgestellt sind in Grosz' Zeichnungen und Gedichten Inhalt und Struktur sowohl intramedial als auch intermedial miteinander komplementär verbunden. Auch Barthes Theorieapparat erlaubt somit die Bestätigung eines intermedialen Bezugs von Zeichnungen und Gedichten. In der korrelierbaren Ausgestaltung von Inhalt und Struktur gestalten sich Zeichnungen und Gedichte als einander intermedial entsprechende Rhetoriken, womit auch an dieser Stelle noch

einmal für Grosz' bimediales Werk intermediale Bezüge als signifikant für das Verhältnis von Zeichnungen und Gedichten postuliert werden können.

Wenn Grosz nun anmerkt, Schrift und Zeichnungen seien Teil einer Gesamtkonzeption, so exemplifizieren seine Gedichte und die zeitlich vergleichbaren Zeichnungen diese Aussage geradezu paradigmatisch. Natürlich sind seine Gedichte und Zeichnungen auch als Einzelkunstwerke betrachtbar, will man aber beide – wie hier anhand des intermedialen Vergleichs – zueinander in Beziehung setzen, so lässt sich eine starke Interrelation feststellen, die allerdings keinem der beiden Medien eine qualitative Übermacht zuschreibt. Mit Blick auf die oben angerissene Forschungsmeinung zu Grosz' Gedichten lässt sich sagen, dass seine Lyrik keineswegs nur den Status eines Supplements einnimmt. Der intermediale Vergleich zeigt deutlich, dass seine Gedichte wohl „Synopsen und Ergänzungen zu seinen Zeichnungen“ (Dencker 122) darstellen, aber dass sie in dieser Rolle nicht den Status eines qualitativ sekundären Supplements einnehmen, sondern den eines gleichrangigen Komplements zu den Zeichnungen. Beide zusammen formen eine intermediale Gesamtkonzeption, die wohl für Grosz' Werk in der zweiten Hälfte der Zehner Jahre signifikante Bedeutung einnimmt.

Zum Abschluss noch einige kurze Ausblicke und Anmerkungen. Im Bereich der intermedialen Forschung liegt ein Schwerpunkt auf der Umsetzung narrativer literarischer Formen in das filmische Medium. Zu der Vergleichbarkeit von Lyrik und bildender Kunst allerdings beschränkt sich die Forschung, wie oben erwähnt wurde, meist auf thematische oder stilhistorische Fragen. Wenn Hardt allerdings anmerkt, dass die semiotischen Eigenheiten lyrischer Texte vom Rezipienten fordern, „den gesamten Text als *ein* Semfeld synoptisch in den Blick“ (116; Hervorhebung durch Hardt) zu nehmen und wenn unter anderem Jakobson

von der Möglichkeit nachträglicher Synthesen lyrischer Texte zu mentalen Bildern spricht (343-44), dann klingt an, dass sich die Rezeptionsprozesse von bildender Kunst und Lyrik in einigen Aspekten zu ähneln scheinen. Es wäre wünschenswert für die intermediale Forschung, diese Rezeptionsmerkmale der unterschiedlichen Medien auf ihre semiotischen Grundlagen hin zu erforschen. Denn da die Forschung zur Vergleichbarkeit von filmischen und literarischen Artefakten schon große Fortschritte gemacht hat, erscheint es aussichtsreich auch Lyrik und bildende Kunst stärker in Verbindung zu setzen. Der Vergleich von Grosz' Lyrik und Zeichnungen ist nur ein Ausschnitt aus einem interdisziplinären Forschungsgebiet, das m.E. von weiterer theoretischer Grundlagenforschung nur profitieren könnte.

Die intermediale Untersuchung von Grosz' Gedichten und Zeichnungen nun konnte erhellende Ergebnisse in der Hinsicht auf die Interrelationen der verschiedenen medialen Aspekte des Werks dieses Künstlers erlangen. Allerdings ist auch die Intermedialität als Forschungsmethode – wie jede andere Methode – nicht ohne Limitation. Insofern war es im methodologischen Rahmen dieser Untersuchung nur möglich, Grosz' Gedichte nach ihrem intermedialen Verhältnis zu den Zeichnungen zu analysieren. In Analyse und Interpretation der Gedichte konnten also nur in Hinblick auf die Zeichnungen als gewähltes Vergleichsobjekt relevante Themen und Strukturen aufgezeigt und untersucht werden. Sicherlich eignet sich Grosz' Lyrik aber nicht nur dem intermedialen Vergleich mit seinen Zeichnungen, sondern kann durchaus auch als individuelles poetisches Oeuvre zum Forschungsobjekt werden. Denn wo sein zeichnerisches Werk schon intensives kunstwissenschaftliches Interesse auf sich gezogen hat, befindet sich die Erforschung seines lyrischen Werks noch immer in den Anfängen und bedarf weiterer Untersuchungen, um neben dem bildenden Künstler Grosz auch dem Dichter Grosz die ihm gebührende Bedeutung in der deutschen Kulturgeschichte

zukommen zu lassen. Diese Arbeit stellt einen Teilbeitrag zum Forschungsgebiet George Grosz dar und soll gleichzeitig Anreiz geben zur weiteren literaturwissenschaftlichen Erkundung des lyrischen Phänomens George Grosz.

## 5. Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. London: Jonathan Cape, 1967.
- . „Rhetoric of the Image.“ *Image Music Text*. Ders. New York: Hill and Wang, 1977. 32-51.
- . „The Photographic Message.“ *Image Music Text*. Ders. New York: Hill and Wang, 1977. 15-31.
- Czaplicka, John. „Amerikabilder and the German Discourse on Modern Civilization, 1890-1925.“ *Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*. Hg. Beeke Sell Tower. Cambridge, MA: Busch-Reisinger Museum, 1990. 37-61.
- Däubler, Theodor. „George Grosz.“ *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge. 1915-1918*. Von George Grosz. Hg. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt. Leipzig: Reclam, 1981. 81-84.
- Dencker, Klaus Peter. „Nachwort.“ *Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte*. Von George Grosz. Hg. Klaus Peter Dencker. München & Wien: Carl Hanser Verlag, 113-22.
- Dückers, Alexander. *George Grosz. Das druckgraphische Werk*. Frankfurt/Main, Berlin & Wien: Propyläen, 1979.
- Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.
- . *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1977.
- Eicher, Thomas. „Was heißt (hier) Intermedialität?“ *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hg. Thomas Eicher und Ulf Bleckmann. Bielefeld: Aisthesis, 1994. 11-28.
- Flavell, M. Kay. *George Grosz. A Biography*. New Haven & London: Yale UP, 1988.

- . „Über alles die Liebe. Food, Sex, and Money in the Work of George Grosz.“ *Journal of European Studies* 13 (1983): 268-88.
- Grosz, George. *Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte*. Hg. Klaus Peter Dencker. München & Wien: Carl Hanser Verlag, 1986.
- . *Briefe 1913-1959*. Hg. Herbert Knust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1979.
- . *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974.
- . *Grosz-Berlin. Autobiographisches, Bilder, Briefe und Gedichte*. Hg. Marcel Bayer und Karl Riha. Hamburg: Nautilus, 1993.
- . „On my Drawings.“ *George Grosz*. Hg. Herbert Bittner. New York: Arts, Inc., 1960. 29-32.
- . *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge. 1915-1918*. Hg. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt. Leipzig: Reclam, 1981.
- . *Skizzenbuch 1917*. Hg. Karl Riha. Siegen: Affholderbach und Strohmann, 1987.
- Glusberg, Jorge. *Rhetoric of Art*. Mailand: Giancarlo Politi Editore, 1986.
- Haarmann, Hermann. „Pleite glotzt euch an. Restlos.“ *Satire in der Publizistik der Weimarer Republik. Ein Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999.
- Hage, Volker. *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/Main, Bern, New York & Nancy: Verlag Peter Lang, 1984.
- Hansen-Löve, Aage A. „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne.“ *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zu Intertextualität*. Hg. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1983. 291-360.

- Hardt, Manfred. „Zeichen in poetischen Texten. Bau – Verwendung – Rezeption – Sinnkonstitution.“ *Literatursemiotik I. Methoden – Analysen – Tendenzen*. Hg. Achim Eschbach und Wendelin Rader. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1980. 103-26.
- Hermand, Jost. *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodischen Wechselbeziehungen seit 1900*. Stuttgart: Metzler, 1971.
- Herzfelde, Wieland. „George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen oder Die Macht der Freundschaft.“ *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 23 (1971): 1224-51.
- . „Zum Geleit.“ *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge. 1915-1918*. Von George Grosz. Hg. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt. Leipzig: Reclam, 1981. 9-13.
- Hess, Hans. *George Grosz*. London: Studio Vista, 1974.
- Hülsewig-Johnen, Jutta. „Gesichter der Stadt. Überlegungen zur Menschendarstellung in den Großstadtbildern des Expressionismus.“ *Die Großstadt als „Text.“* Hg. Manfred Smuda. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992. 239-63.
- Jakobson, Roman. „On the Relation between Visual and Auditory Signs.“ *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague & Paris: Mouton de Gruyter, 1971. 338-44.
- Jentsch, Ralph. *George Grosz. The Berlin Years*. Mailand: Electa, 1997
- Kane, Martin. „George Grosz: Constructivism Parodied.“ *New Studies in Dada. Essays and Documents*. Hg. Richard Sheppard. Hutton: Hutton Press, 1981. 35-45.
- . „The Art and Commitment of George Grosz.“ *20<sup>th</sup> Century Studies* 13/14 (1975): 110-28.
- Klotz, Volker. „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst.“ *Sprache im technischen Zeitalter* 57-60 (1976): 259-77.

- Knust, Herbert. „George Grosz: Literature and Caricature.“ *Comparative Literature Studies* 12 (1975): 218-41.
- Koch, Walter A. *Poetizität. Skizzen zur Semiotik der Dichtung*. Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1981.
- Kracauer, Siegfried. „Das Ornament der Masse.“ *Das Ornament der Masse. Essays*. Von Siegfried Kracauer. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977. 50-63.
- Lämmert, Eberhard: „‚Berlin ... Uhr der Kunst, die nicht nach, noch vor geht‘: Vom ungemütlichen Glanz der Großstadtliteratur im frühen 20. Jahrhundert.“ *Berlin. Literary Images of a City. Eine Großstadt im Spiegel der Literatur*. Hg. Derek Glass u. a. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1989. 14-28.
- Lessing, Gotthold Ephraim. „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie.“ *Werke in einem Band*. Von Gotthold Ephraim Lessing. Hamburg: Hoffmann und Campe, o.J. 387-447.
- Marquardt, Hans. „Nachbemerkung.“ *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge. 1915-1918*. Von George Grosz. Hg. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt. Leipzig: Reclam, 1981. 106-09.
- McCloskey, Barbara. *George Grosz and the Communist Party. Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Mukařovský, Jan. *Kunst, Poetik, Semiotik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.
- Nabokov, Vladimir. *Pale Fire*. New York: Vintage International, 1989.
- Neue Jugend*. Fotomechanischer Nachdruck 1967 mit freundlicher Genehmigung von Wieland Herzfelde. Berlin: Rütten und Loening, 1967.



- Paech, Joachim. „Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Hg. Jörg Helbig. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. 14-30.
- Pfister, Manfred. „Konzepte der Intertextualität.“ *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Hg. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer, 1985. 1-30.
- Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen & Basel: A. Francke Verlag, 2002.
- Riha, Karl. „Zu dieser Ausgabe.“ *Skizzenbuch 1917*. Von George Grosz. Hg. Karl Riha. Siegen: Affholderbach und Strohmann, 1987. o.S.
- Roskothen, Johannes. *Verkehr. Zu einer poetischen Theorie der Moderne*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2003.
- Röttgers, Kurt. „Perspektive – Raumdarstellungen in Literatur und bildender Kunst.“ *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Hg. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans. Essen: Die Blaue Eule, 1999. 15-47.
- Saint-Martin, Fernande. *Semiotics of Visual Language*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1990.
- . „Verbal and Visual Semantics.“ *Advances in Visual Semiotics. The Semiotic Web 1992-93*. Hg. Thomas A. Sebeok und Jean Umiker-Sebeok. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 1995. 375-401.
- Schapiro, Meyer. *Words, Script, and Pictures. Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller, 1996.

- Schmitz-Emans, Monika. „Perspektivische Vorüberlegungen.“ *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Hg. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans. Essen: Die Blaue Eule, 1999. 11-14.
- Schneede, Uwe M. *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*. Köln: DuMont, 1975.
- Scobie, Stephen. *Earthquakes and Explorations: Language and Painting from Cubism to Concrete Poetry*. Toronto, Buffalo & London: Toronto UP, 1997.
- Smuda, Manfred. „Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman.“ *Großstadt als „Text.“* Hg. Manfred Smuda. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992. 131-82.
- Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago & London: Chicago UP, 1982.
- Tower, Beeke Sell. *Envisioning America. Prints, Drawings, and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*. Cambridge, MA: Busch-Reisinger Museum, 1990.
- van Leeuwen, Theo. „Semiotics and Iconography.“ *Handbook of Visual Analysis*. Hg. Theo van Leeuwen und Carey Jewitt. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage Publications, 2001. 92-118.
- Veltruský, Jiří. „Comparative Semiotics of Art.“ *Image and Code*. Hg. Wendy Steiner. Ann Arbor: Michigan UP, 1981. 109-32.
- . „Some Aspects of the Pictorial Sign.“ *Semiotics of Art*. Hg. Ladislav Matejka und Irwin R. Titunik. Cambridge, MA & London: MIT Press, 1976. 245-64.
- Wellek, René und Warren, Austin. *Theorie der Literatur*. Bad Homburg vor der Höhe: Hermann Centner Verlag, 1959.

Whitford, Frank, Hg. *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolours and Prints. 1912-1930*. New Haven & London: Yale UP, 1997.

---. „The Many Faces of George Grosz.“ *The Berlin of George Grosz. Drawings, Watercolours and Prints. 1912-1930*. Hg. Frank Whitford. New Haven & London: Yale UP, 1997. 1-20.

Willems, Gottfried. *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer, 1989.

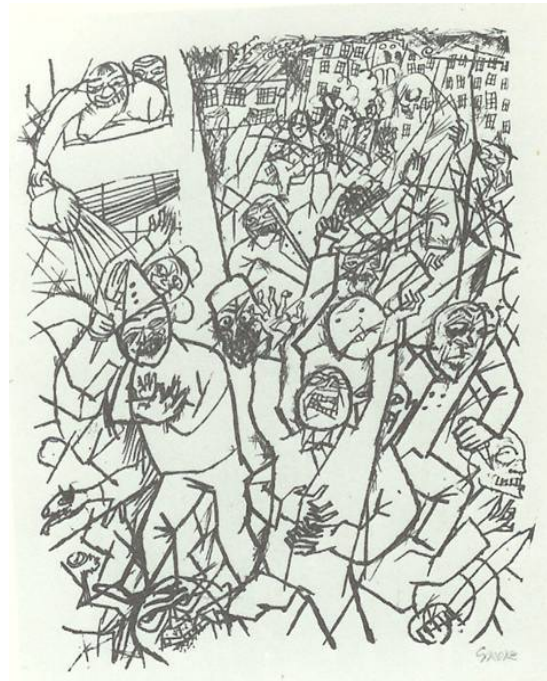
Wolfradt, Willi. *George Grosz*. Leipzig: Verlag von Klinkhardt und Biermann, 1921.

## **6. Anhang: Verzeichnis der verwendeten Zeichnungen von George Grosz**

Die folgende Wiedergabe der für die Untersuchung verwendeten Zeichnungen sowie die Anmerkungen zu den Zeichnungen folgen der von Alexander Dückers herausgegebenen, kommentierten Gesamtausgabe von George Grosz' druckgraphischem Werk (*George Grosz. Das druckgraphische Werk*, 1979). Die Angaben zu den Bildern verzeichnen den Titel der jeweiligen Zeichnung, das (wahrscheinliche) Entstehungsjahr, Sammlungen, in denen der Originaldruck zu finden ist, sowie die Seitenangabe in der Dückers-Ausgabe zur Referenz. Die Anordnung der Graphiken erfolgt chronologisch nach Entstehungsjahr und orientiert sich somit nicht an deren jeweiliger Ersterwähnung in der Untersuchung.



**Abbildung 1:** *Trapezkünstler* (1914). The Art Institute of Chicago, Department of Prints and Drawings. S. 21.

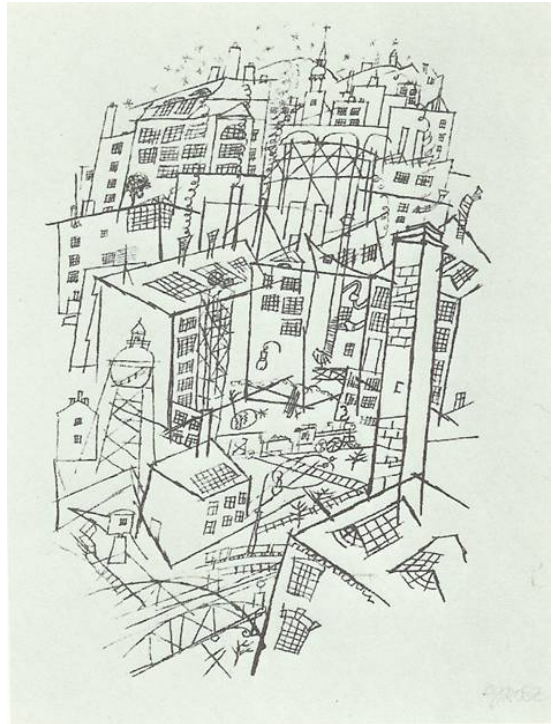


**Abbildung 2:** *Blutiger Karneval* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey. S. 29.





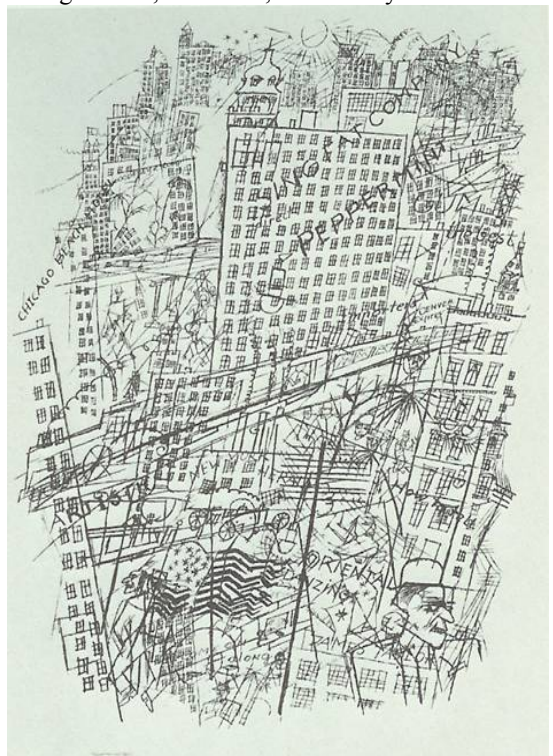
**Abbildung 3:** *Café* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 54.



**Abbildung 4:** *Die Fabriken* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 55



**Abbildung 5:** *Die Goldgräber* (1915/16). Ohne Angabe einer Sammlung. S. 28.

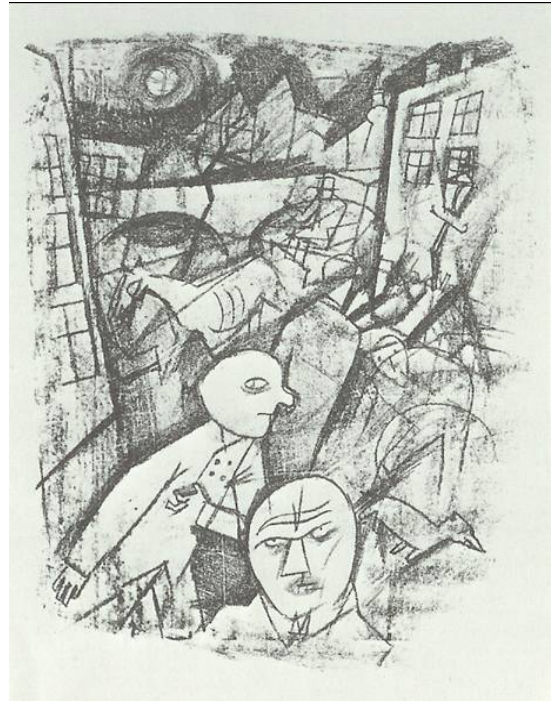


**Abbildung 6:** *Erinnerung an New York* (1915/16). Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts u. a. S. 49.

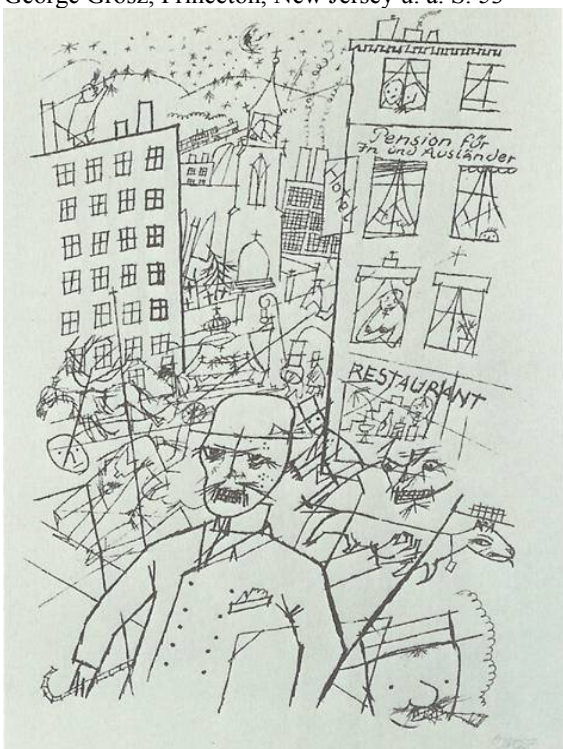




**Abbildung 7:** *Goldgräberbar* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 53



**Abbildung 8:** *Mondnacht* (1915/16). Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts u. a. S. 51.



**Abbildung 9:** *Strasse* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 52.

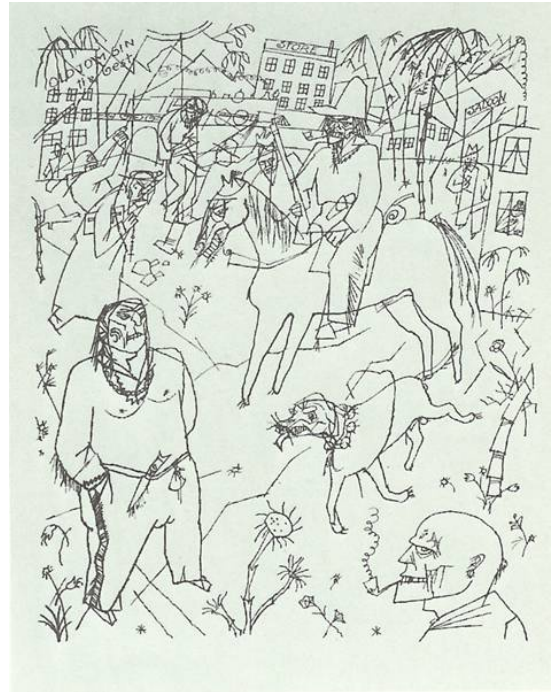


**Abbildung 10:** *Strasse des Vergnügens* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 53.

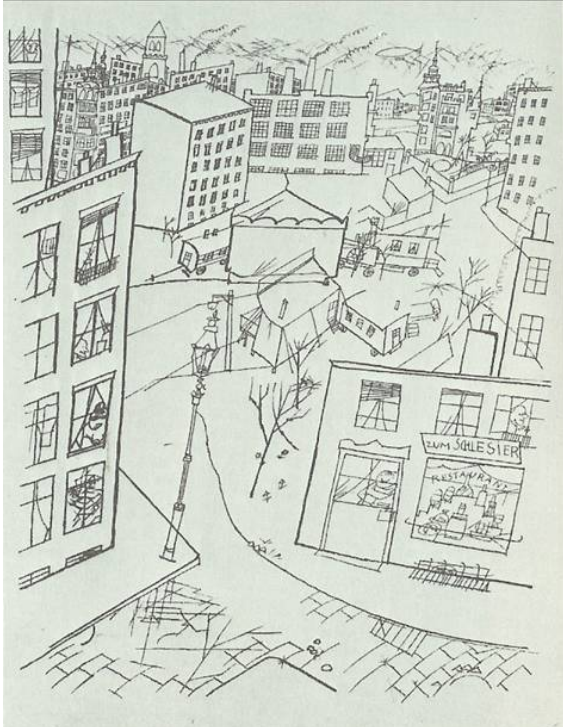




**Abbildung 11:** *Strassenbild* (1915/16). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 52.



**Abbildung 12:** *Texasbild für meinen Freund Chingachgook* (1915/16). Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts u. a. S. 49.



**Abbildung 13:** *Vorstadt* (1915/16). Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts u. a. S. 50.



**Abbildung 14:** *An Eva, meine Freundin* (1918). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey u. a. S. 30.





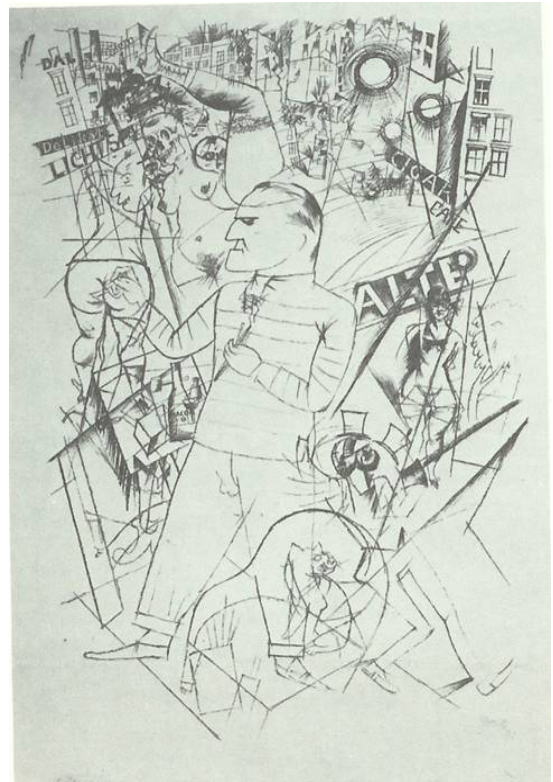
**Abbildung 15:** *Friedrichstrasse* (1918). Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen u. a. S. 31.



**Abbildung 16:** *Nachtcafé (für Dr. Benn)* (1918). Estate of George Grosz, Princeton, New Jersey. S. 31



**Abbildung 17:** *Im Zirkus (Dawson)* (1919). Kunstarchiv Arntz, Haag, Obb. S. 31.



**Abbildung 18:** *Selbstportrait (für Charlie Chaplin)* (1919). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett u. a. S. 32.