

SEMIOSISCHE ÜBERGÄNGE ZWISCHEN OBJEKTTHEMATIK UND EIGENREALITÄT AM BEISPIEL VON BERTOLT BRECHTS *Arturo Ui*

Das in der Festschrift für Max Bense¹ vorgestellte Schema von semiosisischen Übergängen zwischen einer **Objektrealität (OR)** und der Nebendiagonale der **Eigenrealität (ER)** in der Großen Matrix legt eine konkretisierende Ausfüllung an einem bestimmten Werkbeispiel nahe. Die sich aus der Großen Matrix ergebenden Verknüpfungen von Subrealitäten (SubR) der Übergänge sind gewissermaßen ein präzises Schema der Vermittlung von Welt und Bewußtsein in der fundamentalkategorialen Darstellung. Gleichzeitig stellen sie - elementarer noch als vollständige Zeichen - eine tiefliegende Basis für die Untersuchung dieser Vermittlung im Bereich ästhetischer Gestaltungen dar, weshalb ihre Konkretisierung an einem Beispiel auch zu weiteren Anwendungen anregen kann. Bekanntlich werden in der semiotischen Ästhetik wegen der Reduktion auf Fundamentalkategorien formale und inhaltliche Betrachtungsweisen als untrennbar verbunden demonstriert: ein Mittelrepertoire (M-Repertoire) als Erstheit vermittelt einen zweitheitlichen Objektbereich für ein Bewußtsein. Die **Konzeption der ER** ist Max Benses letzter wichtiger Beitrag auch zur Entwicklung einer semiotischen Ontologie; seiner Anwendung vor allem dient dieser Aufsatz in seiner Gesamtanlage.

Ein Theaterstück von Brecht erscheint als Beispiel für die Konkretisierung dieser SubR und ihrer Transformation deswegen so gut geeignet, weil einerseits die Objektthematik wichtig und relativ eindeutig rekonstruierbar ist, andererseits aber auch der explizit **eigenreale Charakter seiner Theaterkonzeption** aus seinen theoretischen Schriften und seiner Theaterpraxis deutlich wird. Hinzu kommt, daß das realisierte Theaterstück ein sehr umfangreiches, heterogenes M-Repertoire ausschöpft und deshalb die Kategorie der Mittel differenzierter darzustellen erlaubt als ein narrativer Text oder der Dramentext für sich genommen. Es wird auch deutlich werden, daß der Begriff der ER von seiner Extension her weiter ist als der des Ästhetischen, d.h., die zur Debatte stehenden eigenrealen Momente des realisierten Theatertextes müssen keineswegs immer nur ästhetisch sein. Die Analyse der dokumentierten Aufführung eines bestimmten Stücks² ist auch repräsentativ für die Rekonstruierbarkeit semiotischer Prozesse in der Produktionsweise eines Autors überhaupt. Die allgemeinen Überlegungen führen am Ende der Untersuchung zum Entwurf einer semiotischen Darstellung von **Brechts Stil**.

1 U. Bayer, "Der Zipfel einer Welt" - Übergänge zwischen Objektthematik und ästhetischer Eigenrealität. In: *Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense*. Baden-Baden 1990, 118-128.

2 Hier eine TV-Aufzeichnung von 1974 des DFF einer Inszenierung des "Berliner Ensembles" 1959 unter der Regie von M. Wekwerth und P. Palitzsch.

Zunächst noch einmal das Schema der semiotischen Übergänge³:

Subrealitäten d. Objektrealität	Subrealitäten des Übergangs	ästhetische Eigenrealität	Transformation
(1) 2.2 1.2 (2) 2.2 1.3	←→ 2.3 1.2 ←→ 3.1 1.2 ←→ ←→ 2.3 1.3 ←→ 3.1 1.3	3.2 1.2 3.1 1.3	Mittelbestimmtheit d. Objekts → Mittelbestimmtheit d. Interpretanten
(3) 2.2 2.1 (4) 2.2 2.2 (5) 2.2 2.3	←→ ←-----→ ←→	2.3 2.1 2.2 2.2 2.1 2.3	mitrepräsentierte Objektrealität → Objektrealität der ästhet. Kreation
(6) 2.2 3.1 (7) 2.2 3.2	←→ 2.1 3.1 ←→ 1.3 3.1 ←→ 2.1 3.2 ←→ 1.3 3.2 ←→	1.3 3.1 1.2 3.2	Interpretantenbestimmtheit des Objekts → Interpretantenbestimmtheit des Mittels

→ Richtung des Kurationsprozesses

← Richtung des Rezeptions- bzw. Interpretationsprozesses

| Wechsel der Fundamentalkategorie der determinierten Subrealität

1.

Wenden wir uns zunächst den beiden Übergängen (1) und (2) von der Mittelbestimmtheit (M-Bestimmtheit) der mitrepräsentierten OR zur M-Bestimmtheit des Interpretanten der ER des aufgeführten Theaterstücks zu. Die OR - genauer die SubR 2.2 - wird in die des Kontextes der ästhetischen Realisation überführt, wobei die entwickelte kontextuelle Drittheit selbstverständlich die Zweitheit voraussetzt und involviert. Die M-Determination bleibt fundamntalkategorial, aber auch, wie wir noch sehen werden, teilweise inhaltlich dieselbe. Der kategoriale Wechsel, der die beiden Semiosen (1) und (2) charakterisiert, ist zu verstehen als Aufbau eines neuen Kontextes aus der OR bzw. als Koordination ihrer Vermittlungsweise zu diesem neuen Zusammenhang. Im **Kurations-** wie im **Rezeptionsvorgang** - den beiden Richtungen, in die das unserer Untersuchung zugrundeliegende Schema zu lesen ist - läuft natürlich gleichzeitig mit diesen sieben horizontal gerichteten semiotischen Transformationen **vertikal** ein entsprechender Prozeß ab, in dem die die ORn 2.2 determinierenden SubRn graduierend höhere Semiotizität gewinnen: die singuläre Vermittlung führt naturgemäß zum Versuch ihrer begrifflichen Erfassung, die iconische Modellhaftigkeit tendiert zur symbolischen Erweiterung, und der offene Kontext schließlich wird zu einer dicentischen Aussage entwickelt.

Die Transformationsreihe (1) enthält (ebenso wie die siebte) die meisten Zwischenglieder. Als SubR des Objektbereichs, sofern sie von einer singulären Vermittlung

3 U. Bayer, "Der Zipfel einer Welt"... , a.a.O., 121.

determiniert ist (2.2 1.2), können wir im Zusammenhang unserer Anwendung auf den "Ui" zunächst die spezifische, mit ihrem Auftreten untrennbar verbundene **Erscheinungsweise zeitgeschichtlicher Personen** und deren **Handlungen** als Elemente der **politischen Realität** verstehen, so wie Brecht sie erlebt hat.- Hierzu gehören zunächst Reden von Hitler und seinen Komplizen mit den damit verbundenen paralinguistischen Variablen der Intonation und Gestik, die Eigenheiten der NS-Sprache überhaupt im Sinne eines Wechsels von Pathos und Jargon, ihre "aggressive Mischung aus Monumentalität und Platitude"⁴; des weiteren die massenmedial vermittelten öffentlichen Auftritte und ihre Inszenierung - insgesamt also die **"Theatralik des Faschismus"**, der Brecht bekanntlich im "Messingkauf" einen eigenen Abschnitt widmet.⁵ Uns sind heute sogar die Zeitungs- und Illustriertenfotos, die Brecht in das Manuskript der Erstfassung des Stücks klebte, zugänglich.⁶ Das Foto, hier nur unter dem Aspekt dyadischer Realität gesehen, enthält die SubR-Kombination 2.2 1.2. Das Schauspielerehafte an Hitler, das "hampelmännertum"⁷ des Führers der "Bayreuther Republik"⁸, wie Brecht es charakterisiert, gehört für ihn offenbar zur charakteristischen Erscheinungsweise, die mit den theatralischen Mitteln der Wagner-Oper arbeitet. So haben wir bei dem zu untersuchenden Werkbeispiel des "Ui" also diese erste, semiotisch tiefstliegende Verknüpfung von SubRn festzuhalten. Gleichzeitig verweist Brechts Fotosammlung aber auch auf den anderen erfahrungsweltlichen Bereich, der, kombiniert mit den politischen Ereignissen, Eingang in die bühnengebundene Repräsentation findet: das Gangstermilieu und insbesondere das Leben Al Capones⁹. Da, wie gesagt, die Rezeptionsemiose durch den Zuschauer bzw. Interpreten invers zur Kreationsemiose verläuft, zielt sie ihrerseits immer auch auf diese Rekonstruktion einer singular vermittelten Objektrealität.

Der Übergang zur folgenden Stufe **2.3 1.2**, also zur von der singularen Vermittlung bestimmten Symbolizität, liegt in der Kreationsemiose des "Ui" in der Lösung von der erfahrungsmäßig gegebenen Indexikalität und in ihrer Erweiterung, Ergänzung, Abänderung, auf wesentliche Momente reduzierten, vermittlungsbedingten **Typisierung von Figuren** - zu denen die empirischen Personen nun werden - und zur Typisierung von **Situationen** und **Handlungen**. Hierzu gehören vor allem Assoziationen, die die singular Vermittlungsweise beim Kenner historischer Formen und Situationen des Dramas, der Brecht war, erweckt: an solche insbesondere aus Shakespeares Werk¹⁰ und an den Blankvers als sprachliches Mittel. Die Theatralik der OR provoziert gewissermaßen die Erinnerung an bestimmte konventionelle Vermittlungsweisen aus der Theatergeschichte, die Autor und Publikum bekannt sind. So liegt an dieser Stelle der Kreationsemiose auch der Punkt, an dem die satirisch-karikierenden Gestaltungsmittel einsetzen. Selbstverständlich sind sie, wie alle Verknüpfungen in den Transformationsreihen, erst mit dem Erreichen

4 B. Lindner, *Bertolt Brecht "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"*. München 1982, 117.
 5 B. Brecht, *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M. 1967. Bd. 16, 558 ff. (Im folgenden zitiert als W + Bd. + Seitenzahl.)

6 Siehe R. Gerz [ed.], *Brechts Aufhaltsamer Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt/M. 1983.

7 B. Brecht, *Arbeitsjournal* (Supplementbände). Frankfurt/M. 1973, 265.

8 W Bd. 18, 254.

9 Siehe J. Knopf, *Brecht-Handbuch*. Stuttgart 21986, 228.

10 Siehe ebd., 230 f.

ihres Interpretanten semiotisch abgeschlossen. Die gedanklichen **Abstraktionen**, die bei diesem Übergang nötig sind, ziehen sicher auch **allgemeine Begriffe** (1.3) heran, was als Beleg für den erwähnten Sachverhalt dienen mag, daß der semiotische Prozeß gleichzeitig auch vertikal abläuft und nur darstellungstechnisch hier vorwiegend in horizontaler Richtung beleuchtet wird.

Die sich anschließende Verknüpfung **3.1 1.2** ist durch einen kategorialen Wechsel der determinierenden SubR gekennzeichnet: die Vermittlung legt nun einen eigenen Kontext fest, der als Drittheit selbstverständlich die Zweitheit der zugrundeliegenden OR voraussetzt. Es ist der noch offene Kontext einer möglichen **literarischen Gestaltung**. Brecht hat bekanntlich ein Prosafragment mit dem Titel "Die Geschichte des Giacomo Ui"¹¹ hinterlassen, offenbar dann aber doch die dramatische Form als die dem Sujet angemessenere Vermittlungsweise gewählt. Die rhetorische Offenheit an dieser Stelle des Übergangs betrifft also die heuristische Wahl einer literarischen Form und ihrer Mittel.

Aber auch nach der Entscheidung für die dramatische Gestaltungsform ist der Kontext im Arbeitsprozeß noch offen; seine Phasen sind bei Brecht durch seine begleitenden Aufzeichnungen und Kommentare gut dokumentiert. Offen ist der **Kontext der Fabel**, insofern die sprachlichen Mittel ihn noch nicht endgültig fixieren, die sprachliche Gestaltung also noch nicht fertig ist. Belege zum heuristischen Vorgehen Brechts in diesem Bereich der Mittelwahl zeigen etwa seine Überlegungen zur Verwendung von Jamben¹². Diese Mittel sind nicht voll identisch mit den bisher zu 1.2 zu rechnenden, sondern sie sind nur fundamentalkategorial gleich, da sie eine singuläre Darstellungsweise - als Teilreplik - der SubR 1.3 des Theaters realisieren. Aber dieser Gestaltungskontext greift die vorgegebene Vermittlung auf. Zu dieser SubR-Kombination **3.1 1.2** gehört des weiteren auch die **endgültige Dramentextfassung** noch ohne den abschließenden Kontext einer Bühnenrealisierung; bekanntlich ist diese Frage, was Brechts endgültige Intentionen betrifft, beim "Ui" nicht beantwortbar, da die Uraufführung erst posthum stattfand.¹³

Was schließlich die letzte SubR-Kombination **3.2 1.2** betrifft, in der die erste Umwandlung des mitteldeterminierten Objekts in einen mitteldeterminierten Interpretanten ihren Abschluß findet, so verstehen wir hierunter den abgeschlossenen **Kontext der genannten Inszenierung** unter Einsatz der spezifischen Mittelverwendung von Schauspieleraktion, Kostümen, Maske, Bühne (K. v. Appen), Licht, Musik und Schrifttafeln, wie sie replikativ aus den Gesetzmäßigkeiten der Bühne überhaupt und den Darstellungsprinzipien des Brecht-Theaters folgen. Erst jetzt ist die kommunizierbare ER der Bühne erreicht.

11 W Bd. 11, 252 ff.

12 B. Brecht, *Arbeitsjournal*, a.a.O., 188.

13 Siehe R. Gerz [ed.], a.a.O., 262, 265; Textvariante 135 ff.

Die zweite Teilsemiose (2) des Übergangs von der OR zur ER, die ebenfalls die M-Determinierung in eine I-Determinierung überführt, allerdings mit nur einer Zwischenstufe, wird von der SubR 1.3 bestimmt, also einer Gesetzmäßigkeit der Vermittlung. Auch hier gilt, daß die fundamentalkategoriale Identität mit einer inhaltlichen Differenz einhergeht; bei den ersten beiden Phasen handelt es sich noch um die zur OR gehörige Vermittlung, während nach dem kategorialen Wechsel der determinierten SubR zu 3.1 allein die Gesetzmäßigkeit der Mittelverwendung in der theatralischen Realisation zur Debatte steht.

Unter **2.2 1.3** ist bei unserem Untersuchungsgegenstand zunächst die Vermittlung des **historisch-politischen Kontextes** in Form **allgemeiner analytischer Begriffe** zu nennen, wie sie sich in vielfältigen Äußerungen Brechts findet. Die verwendeten Begriffe gehören gemäß Brechts politischer Position großenteils dem theoretischen Hintergrund der marxistischen Gesellschaftsanalyse, insbesondere auch ihrer Faschismustheorie an. Zu der in Beschreibungsbegriffen vermittelten OR zählen aber des weiteren auch die Biografie Al Capones wie überhaupt Berichte über Gangsterpraktiken in den USA, außerdem aus beiden Themenkomplexen - Politik und Gangstermilieu - sich ergebende **allgemeine Handlungsschemata** wie Gerichtsverhandlung oder aber politische Rede (letztere vor allem für Ui reserviert).

Auch die beim "Ui" im Gegensatz zur sonstigen Verwendung in Brechts Theaterkonzeption erst nach der Szene gezeigten **Schrifttafeln** vermitteln interpretativ die historisch-politische OR mittels sprachlich-begrifflicher Legizeichen, die als besonderes Repertoire in der eigenrealen Bühnenrealisation dieses Stücks und somit in der Transformation erhalten bleiben und einen besonders herausgehobenen Teil der Realität 1.3 darstellen. Damit gehören die Schrifttafeln aber auch streng genommen nicht mehr der SubR der Mittel einer eigenrealen theatralischen Realisation an, sondern bleiben ihr in ihrer begrifflichen Erklärungsfunktion fremd - einer Funktion übrigens, die in Brechts Theater sonst nicht üblich ist, da sie statt Distanz Distanzaufhebung erzeugt.¹⁴

Der Übergang zur nächsten SubR-Kombination **2.3 1.3** ist zu verstehen als Lösung von der indexikalischen OR durch einen **Abstraktionsprozeß**, insofern er durch die SubR 1.3, also vor allem die begriffliche Vermittlung bestimmt wird. Zu dieser von der M-Determination her entwickelten Symbolisation gehört hinsichtlich des Sprachrepertoires als weiterer wichtiger Bestandteil der **"große Stil"**¹⁵ dieser "Historienfarce"¹⁶, die Anspielung und der Rückgriff auf klassische Formen des Dramas überhaupt, wobei die Überlegung dahinterstehen mag, daß dies "vor allem der gemäße Ausdruck der Sache selbst" sei: "wie die Gangster kein wirklicher Gegensatz zum Bürger sind, wie aus dem Bürger sich der Faschist entwickeln kann, so ist auch der hohe Stil der klassischen Muster kein Gegensatz zur (schein-

14 Siehe E. Schumacher, Kritik der Erstaufführung in Stuttgart, in: R. Gerz (ed.), a.a.O., 183.

15 B. Brecht, *Arbeitsjournal*, a.a.O., 186.

16 Ebd., 196.

bar) niedrigen Verbrecherhandlung und -haltung, sondern in Wahrheit nur ihr verbrämender Ausdruck".¹⁷ "Wie bei Shakespeare ist der Große Stil hier der Stil der Verfügung über die Massen."¹⁸ Die für die Selbstdarstellung des Nationalsozialismus spezifischen und somit scheinbar singulären Mittel, seine "Theatralik", wie wir sie fundamentalkategorial bei 2.2 1.2 eingeordnet haben, ist also eigentlich eine Replik konventioneller Theatermittel und wird als solche entlarvt. Dieser Stil des Elisabethanischen Historientheaters trägt der geschichtlichen Wirkung des NS-Regimes Rechnung und verbindet medial die beiden kontextuell verknüpften Handlungen der Nazis und der Blumenkohlgangster, womit er zur Ablösung von einer eindeutigen indexikalischen OR führt; er "trägt die Verallgemeinerung des Dargestellten"¹⁹.

Ein nonverbales Element der Mittel, die zur Symbolisation dienen, ist das im Prolog vom Ansager szenisch benutzte Schema der Jahrmarktpräsentation (das aber als szenisch erst im folgenden Kontext des Theaters realisiert werden kann.)

Der Übergang zu 3.1 1.3 schließlich, der wieder einen Wechsel in der determinierten SubR markiert, erreicht den Ort der ER der theatralischen Realisation. Die mitrepräsentierte OR wird in einen rhematischen Interpretanten aufgenommen, der über einem anderen Repertoire errichtet ist als die bisherige Vermittlung der OR. Damit konkretisiert und erweitert sich die Realität der Mittel 1.3, deren bisherige Ausfüllung in dieser Übergangsreihe am Beispiel des "Ui" hauptsächlich als eine begrifflich-abstrakte, verbunden mit einer tradierten formal-ästhetischen Stilgesetzmäßigkeit erschien.

Jetzt, wo wir das Feld der ER erreicht haben, ist 1.3 zunächst vor diesem Horizont zu konkretisieren. **Gesetzmäßigkeit** der M-Realität ist zunächst eine **konstitutive Eigenschaft der ästhetischen Realität** überhaupt. Die Repertoiregesetzmäßigkeiten bestimmen zunächst ganz allgemein, wie und in welchem Semiotizitätsgrad eine bestimmte vorgegebene OR auf der Bühne repräsentiert ist. Zu solchen allgemeinen **Repertoiregesetzmäßigkeiten des Theaters** gehören z.B. das Ineinander von koexistierenden Teilrepertoires wie Bühnenbild und Kostüm und konsekutiven Teilrepertoires wie Figurenaktion und -rede, des weiteren die physische Anwesenheit von agierenden Schauspielern usw. Die Realität der Vermittlungsweise - hier also der Theatermittel - erhält als interpretanten-determinierende im Rahmen der ER ein gewisses Übergewicht über die OR. Allerdings bleibt eine Teilidentität der Repertoires erhalten, was insbesondere an den Repertoires Sprache und Handlungsschemata deutlich wird, aber auch an anderen medialen Realitätsbestandteilen aus der vorangehenden Übergangsreihe (1.2); sie sind als semiotisch niedere in 1.3 involviert.

17 J. Knopf, a.a.O., 233.

18 W.F. Haug, Bürgerhandeln, starker Mann und großer Stil. In: R. Gerz [ed.], a.a.O., 214.

19 Ebd., 213.

Vor dem Horizont der Frage nach der SubR-Verknüpfung 3.1 1.3 und ihrer inhaltlichen Ausgestaltung bei Brecht ist natürlich auch die Klassifizierung seiner Theatermittel als eine **Invariante** seines Werks zu sehen; zum einen sind diese Mittel Teilmenge der allgemeinen, epochen- und stilunabhängigen Gesetzmäßigkeiten des Theaters überhaupt, zum anderen haben sie Legicharakter relativ zum Werk dieses Autors, bestimmen seinen singulären Stil. Der **heuristische Kontext**, als den wir 3.1 auch deuten können, hatte für Brechts Bühnenarbeit, wie sie in einer bei einem Dramenautor ansonsten seltenen Genauigkeit festgehalten wurde, eine wesentliche Bedeutung für die endgültige Fassung und Realisation eines Stückes.

Die M-Determination des Kontextes ist des weiteren auch diejenige fundamental-kategoriale Verknüpfung auf der ER-Diagonale, wo über die Möglichkeit und den Grad der **Illusionsbildung**, die von einer ästhetischen Kreation ausgehen kann oder soll, entschieden wird. Bekanntlich gehört die Wiederherstellung der Realität des Theaters - und das heißt in unserer Terminologie die Betonung seiner ER - als entscheidende Grundlage von Brechts Theaterkonzeption zu den Voraussetzungen, "daß es realistische Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens geben kann".²⁰ Der Bühnenbildner soll sogar soweit gehen zu erreichen, "daß man einem wirklichen Ort des wirklichen Lebens glaubt, im Theater zu sein"²¹ - ein aufklärerischer Gedanke, der natürlich sofort einen Zusammenhang mit der erwähnten Einschätzung des Faschismus als Theater herstellt.

Brecht untersucht ausführlich den Einsatz der Teilrepertoires des Theaters bei dieser Akzentuierung von dessen ER: so soll der **Bühnenbau** sich auf bestimmte einfache Grundmaterialien beschränken, denen nicht zugemutet werden darf, sich zu verwandeln, sondern die vielmehr eine "eigenartige Schönheit" entfalten²², welche von einer Abbildungsfunktion losgelöst wird. Ebenso soll der **Schauspieler** es auf der Bühne nicht zur restlosen Verwandlung in die darzustellende Figur kommen lassen: er zeigt nur, ist nicht selbst.²³ In diesem "**Gegensatz des Schauspielers zur Figur**" liegt für Brecht die "Grundhaltung für die Anwendung des V-Effekts"²⁴. In der vorliegenden Inszenierung geschieht diese Lösung von der Abbildungsfunktion z.B. dadurch, daß auf einem die Assoziation von Blutflecken hervorrufenden Bühnenboden als eine Art Bühne auf der Bühne der jeweilige Bau für Innenraum-Szenen errichtet wird; der Wechsel geschieht meist - für den Zuschauer wahrnehmbar - durch Drehen der Bühne; in der Szene 9a ("Aus einem Lastkraftwagen klettert eine blutüberströmte Frau...") wird dieser Bühnenboden allein eingesetzt; der Szenenhintergrund ist - mit Ausnahme eines Wolkenvorhangs - meist ganz neutral. Andererseits aber läßt Brecht durchaus als Kontrast auch eine konkrete Dinglichkeit bestimmter Requisiten zu - hier etwa realisiert an dem Spülbecken in Dogsboroughs Gasthof.

20 W Bd. 15, 251.

21 Ebd., 451.

22 Ebd., 446; s.a. ebd., 79.

23 Ebd., 343; Bd. 16, 683 f.

24 Ebd. 367.

Die Offenlegung, Bewußtmachung der M-Determination des rhematischen Interpretanten impliziert die **Desillusion**, so wie eine Illusionsbildung immer auf einer Verschleierung der Mittel der ER beruht. Illusion wie Verfremdung sind natürlich - semiotisch gesehen - Prozesse, die eine ganze Triade betreffen, aber die Rolle der Mittel ist hierbei von entscheidendem Gewicht, weswegen wir sie hier im Zusammenhang mit der M-Determination behandeln. Desillusion und Verfremdung sind in Brechts Theater entscheidende mediale Voraussetzungen der Kontextbildung.

Die **Teilrepertoires** des Theaters sollen für Brecht getrennt wahrnehmbar bleiben, also ihren Mittelcharakter bewußt machen, festhalten und eigene, auch **widerprüchliche Teilfunktionen** beim Aufbau eines Konnexes wahrnehmen - in einem lebendigen Zusammenspiel, das nicht in einem Gesamtkunstwerk aufgeht.²⁵ In diesem Aufbau des Ganzen aus wahrnehmbaren Teilen²⁶ erscheint die Welt in einem bestimmten Kontext, nämlich als änderbare. Bis zum Detailmittel der **Schminke** finden sich Anweisungen Brechts, wie die beabsichtigte Offenheit des Interpretanten herzustellen sei: "Die Schminke muß das Gesicht vor allem leer machen, darf es nicht ausfüllen, nicht besonders machen und fixieren."²⁷ Diese Anweisung ist gerade bei einer Inszenierung des "Ui" schwierig zu befolgen, da sie dann eventuell auf die politische Anspielung verzichten müßte. Die hier einbezogene Inszenierung des "Berliner Ensembles" löst diese Schwierigkeit dadurch, daß die Schminke in ihrer Übertreibung iconischer Momente und der gleichzeitigen Mitführung ihrer Mittel in den weißen Gesichtspartien und den schwarzen Strichen verfremdet. Die hier an einigen Beispielen ausgeführte Akzentuierung der ER der Bühne führt dazu, daß sie - als ihre Mittel nie verschleiernde Instanz - nicht die Geschichte Einzug halten läßt, "sondern die Bühne eröffnet in einer Folge von kleinen 'Suchbildern' erinnernde Blicke auf das realhistorische Geschehen".²⁸

Zu den gesetzmäßig verwendeten Mitteln des realisierten Bühnenstücks, die höherer Semiotizitätsstufe angehören, zählen bestimmte **tradierte dramatische Situationen** oder Handlungsmuster wie "Verrat und Treue, Falschheit und Verknennung, Liebeswerben und Verführung", die von Brecht parodistisch wiederaufgenommen werden.²⁹ Ein wegen seiner mehrschichtigen Anspielungen besonders geeignetes Beispiel ist die siebte Szene, in der Ui **Schauspielunterricht** nimmt. Sie thematisiert diese Teilfunktion der theatralischen Realisation explizit; die Shakespeare-Szene ist darüber hinaus besonders geeignet, Uis Rhetorik am "bekanntem, aber offenbar nicht genügend gelernten Bildungsgut der Bürger zu demonstrieren"³⁰, das Theatervotiv also auch auf den Zuschauer als den Adressaten der Reden dessen, auf den die Figur des Ui anspielt, zu beziehen. In gewisser Weise parodiert Brecht

25 Ebd. 441 ff. 458; Bd. 16, 698 f.

26 Ebd., 458.

27 Ebd., 413.

28 B. Lindner, a.a.O., 103.

29 Ebd., 121.

30 J. Knopf, a.a.O., 231.

hier sogar die Techniken seines eigenen Theaters, etwa die 'Unnatürlichkeit' oder die gestische Pointierung.³¹

Auch die **Musik**, über deren Einsatz Brecht verschiedentlich reflektiert, ist semiotisch gesehen ein Mittel mit Legicharakter, das einen Interpretanten determiniert. Brecht hat ihr eine vermittelnde, den Text auslegende und Stellung nehmende Funktion zugeordnet.³² Für den "U1" sieht die Szenenanweisung zum Prolog "Bumsmusik" vor; da er aber keine eigene Inszenierung und also auch keine Musik festgelegt hat, wurde für diese Inszenierung nachträglich eine Musik, die auch die Szenen trennt, geschaffen (H. D. Hosalla): "Sie kommentiert ... mit einer grellen Schaubuden-Melodik, die von der gellenden Klarinette wie von einer Sirene während beherrscht wird."³³

2.

Die folgenden drei Transformationen betreffen die Überführung der OR, die mitrepräsentiert ist, in die Realität der ästhetischen Kreation, wobei die mittlere Beziehung 2.2 2.2 \longleftrightarrow 2.2 2.2 eine Sonderstellung einnimmt. Zunächst also zum Übergang (3).

Die SubR 2.2 2.1 der OR ist zu verstehen als anschauliche **Modellhaftigkeit**, an der die indexikalische OR greifbar wird. Der iconische Bestandteil 2.1 involviert 1.2 als seine Vermittlungsbasis. Daher sind die bei der Transformation (1) aufgeführten singulären M-Determinationen mitzudenken. Die Iconizität als Determinante der OR ist zunächst vor allem in einer **Rahmenbestimmung**, d.h. in einer Feststellung umgrenzter Realitätsausschnitte zu sehen, die als geeignet erscheinen, in die ER des Theaterstücks überführt zu werden. Das sind etwa Situationen, in denen die Erscheinungs- und Auftretensweisen der zeitgeschichtlichen Figuren besonders charakteristisch erscheinen - so die große Rede, die Liquidierung Röhms ebenso wie das Al Capones Leben entnommene 'St.-Valentins-Massaker'³⁴, die Annahme von Gut Neudeck durch Hindenburg oder der Reichstagsbrandprozeß. Aber auch die Wahl des **Ausschnitts der historischen Zeitspanne** insgesamt gehört zu dieser iconischen Bestimmung.

Die Überführung in den ER-Bestandteil 2.3 2.1, also in eine iconisch bestimmte Symbolizität, impliziert zunächst einmal eine Ablösung von der Indexikalität der Objektthematik, aber da die Transformation nicht mit einem Triadenwechsel verbunden ist, sondern sie sich vielmehr im Rahmen der SubR des Objektbezugs bewegt, ist dies der semiotische Ort, wo der O-Bezug der ER und die externe O-Theematik am engsten zusammenhängen.

31 H. Rischbleter, *Bertolt Brecht*. Bd. 1. Velber 1970, 150.

32 W Bd. 17, 1011.

33 L. Kusche, Arturo Ui und wer dahintersteckt. In: R. Gerz [ed.], a.a.O., 190.

34 J. Knopf, a.a.O., 230.

Extern ist die iconisch bestimmte Modellbildung zum Zweck der **Typisierung**, die **Steigerung**, die **Aussparung** eines großen Teils der Fülle empirisch gegebener Daten und Fakten insofern, als sie bestimmte Übereinstimmungsmerkmale mit dieser OR in die ER aufnimmt, die die beabsichtigte Anspielung ermöglichen oder unterstreichen. Hierzu gehört auf der Ebene der **Fabel** als ganzer das Paradigma des Grünzeughandels als Modell für die kapitalistische Wirtschaft, das "Uihafte in der kapitalistischen Normalität und die Krämerseele im Ui"³⁵, wie die Wahl dieser eher trivialen Branche auch gleichzeitig den "Zusammenhang zwischen der alltäglichen Gewöhnlichkeit und den gezeigten Vorgängen"³⁶ unterstreicht. Des weiteren gehört zur externen Iconizität die **Parodie** der Erscheinungsweise historischer Personen in Gestalt, Mimik und Gestik - bis hin zum Hitlerbärtchen Uis in der erwähnten Inszenierung oder Givolas breitem Schminkmaul. Allerdings läßt sich gegen eine Darstellung Uis als Hitler-Parodie in Form eines rasenden Demagogen einwenden, daß sie die Figur dann "von der Gewöhnlichkeit und von seiner Spielart nüchternen Kalküls entfernt"³⁷. Semiotisch gesehen lebt die Parodie vom Iconismus.

Im **Bühnenbau** ist ein iconisches Symbol etwa in den Jahrmaktschaubuden des Prologs gegeben; sie bilden den O-Bereich des Jahrmakts ab und lassen so die Figuren in diesem unerwarteten Kontext erscheinen - in der vorliegenden Inszenierung wird übrigens durch relativ genaue Portraits auf den Buden der iconische Bezug hervorgehoben. Dadurch, daß diese Personen aus dem politischen Bereich aber in einem völlig unpolitischen Kontext präsentiert werden, geschieht gleichzeitig eine Verschiebung ins Symbolische. Wie bereits erwähnt, müssen wir uns die semiosischen Übergänge unseres Schemas immer auch vertikal, d.h. in triadischer Vollständigkeit abgeschlossen vorstellen - auch wenn aus Gründen der systematischen Darstellung hier zunächst nur von der kategorialen Zweitheit die Rede ist.

Die Iconizität ist bei Brecht aber immer beschränkt durch die oben erwähnten desillusionierenden Darstellungsprinzipien, semiotisch 1.3, die eine zu weit gehende Abbildung in Gestalt einer Imitation vermeiden wollen. Stattdessen kann man diese Form des Iconismus als eine "**Anpassung**" charakterisieren.³⁸ Diese kann auf der Bühne auch wieder aufgehoben werden, so wenn sich, wie in dieser Inszenierung, der Ui-Darsteller auf offener Bühne zum Schluß wieder in einen Schauspieler verwandelt, indem er das Bärtchen abnimmt.

Brecht faßte unter dem Begriff der "**Historisierung**" die Gewinnung des "Abstand[s] zu den Ereignissen und Verhaltensweisen"³⁹ zusammen, den das Spiel festhalten soll; die SubR-Verknüpfung 2.3 2.1 ist sicher die treffende semiotische Darstel-

35 W.F. Haug, a.a.O., 207.

36 Ebd.

37 Ebd., 208.

38 E. Schumacher, a.a.O., 184.

39 W Bd. 15, 347.

lung dieses Gedankens. Da die empirische Realität, auf die in diesem Stück ange-
spielt werden soll, nicht eindeutig ist, sondern zumindest die Hauptthemen Gang-
stermilieu und Hitler enthält, ergibt sich ein weiterer eigenartiger Iconismus -
quasi an der Schnittstelle zwischen Externität und Internität. Die 12. Szene bei-
spielsweise verbindet empirisch vorgegebene Geschehenselemente - die Ermor-
dung Röhm's und ein Chikagoer Gangster-Massaker - zu einer gerade durch diese
Kombination von der jeweiligen Vorgegebenheit auch wieder abgelösten, auto-
nomen eigenrealen Szenenganzheit, die dennoch durch die deutliche Anspielung
mit diesen ganz unabhängig voneinander geschehenen Ereignissen auch wieder
zusammenhängt. Auch hier ist die fundamentalkategoriale Bestimmung sicher die
präziseste und kürzeste Umschreibung dieses komplizierten Verhältnisses.

Wenden wir uns nun der Übergangsebene (4) zu, die durch die erwähnte Beson-
derheit charakterisiert ist, daß bei fundamentalkategorialer Identität - jeweils
2.2 2.2 - hier die größte inhaltliche Differenz festzustellen ist und es hier keinen
zeicheninternen Übergang zwischen den SubR-Kombinationen gibt, sondern nur
eine nexale **externe** Beziehung.

Unter der verdoppelten Indexikalität, also der intensivsten Realität, können wir im
Zusammenhang mit unserem Schema gar keine in der ästhetischen Kreation mit-
repräsentierte oder thematisierte Realität verstehen, sondern vielmehr handelt es
sich offenbar um die **Autorindexikalität**. Damit ist in einem umfassenden Sinn
Brecht als historische Person in einem umgreifenden historisch-politischen Ereignis-
zusammenhang, mit dem er sich auseinandersetzt und der sein Werk mitbestimmt,
gemeint. Die Biografie, die Realität des Lebens eines Autors impliziert immer die
Mitführung von Geschichte.

In einem zweiten Verständnis kann man diese verdoppelte Indexikalität als
"Fluchtpunkt der Demonstrations- und Verfremdungseffekte", ohne den sich die
Rezeption von Brechts Theater nicht denken läßt⁴⁰, begreifen. Schließlich können
wir die Autorindexikalität auch als **Kreationsinstanz** einer bestimmten und singulä-
ren Theaterkonzeption, realisiert in einem persönlichen Stil begreifen, der mit ihr
untrennbar verbunden ist, auf sie zurückverweist. Ein abschließender Abschnitt
dieser Untersuchung beschäftigt sich mit einer semiotischen Darstellung dieses
Stils.

Die formal mit der hier gedeuteten verdoppelten Indexikalität auf seiten der OR
identische SubR-Verknüpfung auf der **ER-Diagonale** ist zunächst inhaltlich ausfüll-
bar als die **OR der Kreation**, also hier als eine bestimmte, raum-zeitlich fixierbare
und dokumentierbare Realisation in Form dieser und nur dieser Inszenierung.
Diese verdoppelte Indexikalität der ER kann, das wird sogleich deutlich, die Text-
fassung eines Theaterstücks für sich allein genommen nie erreichen.

Als weitere Ausfüllung dieses Feldes der ER können wir, wieder im Zusammenhang mit Brechts Theaterkonzeption, die Sendeinstanz des Autors als **"auktoriale[n] Demonstrante[n]"**⁴¹ verstehen. Ihm sind, als "strukturelle[r] Instanz alle Demonstrationseffekte" zuzurechnen, denn Schrifttafeln und Prolog "stehen jenseits der Immanenz der Fabel und jenseits der Figurendialoge"⁴².

Die letzte der drei reinen Objekttransformationen (5) setzt ein mit der symbolisierten Indexikalität **2.2 2.3**. Hier ist, analog zu (3), eine bestimmte Semiotizitätsebene des Mittels - nämlich 1.3 - vorausgesetzt. Wir können die symbolische Indexikalität im Kontext unserer Fragestellung verstehen als Abstraktion, **begriffliche Fixierung** der empirischen Gegebenheit, als distanzierende, sich von der unmittelbaren Erfahrung lösende Feststellung politisch-sozialer Fakten, die die allgemeine Bedeutung sowohl des Aufstiegs Hitlers wie das Gangstermilieu dann in einen gemeinsamen Kontext stellt. Diese im wesentlichen begriffliche und daher im O-Bezug symbolische Behandlung der Indexikalität, also der O-Bezug der Arbeit einer Einordnung oder Interpretation bestimmter ORn, kann auf dieser Semiotizitätsstufe nicht unmittelbar im Figurentext eines Theaterstücks auftauchen, sondern muß auf eine Ebene des Sinnlich-Anschaulichen abgesenkt werden; so finden wir als entsprechende SubR-Verknüpfung im Rahmen der ER **2.1 2.3**.

Diese symbolisch bestimmte Iconizität bedeutet den **Verallgemeinerungsanspruch eines Modellentwurfs** und seine Lösung von einer eindeutig bestimmbar historisch-politischen Realität, das Hinzutreten von Elementen gestalterischer Freiheit, assertorischer Merkmale, die neben die externe Iconizität bei **2.3 2.1** treten. Die Begrifflichkeit, die die politische Realität nach Brecht erfassen soll, wird im Zuschauer induktiv durch Anschaulichkeit aufgebaut, der Rezeptionsprozeß verläuft also als generierende Semiose. Wegen dieser hier noch vorhandenen Beschränkung auf die Ebene des Konzeptuellen geht es bei **2.1 2.3** nicht um die Mittel des Theaters, die den O-Bezug herstellen (wie bei **2.3 2.1**). Diese Ebene ist vielmehr das, was man als **"Basisverfremdung"** definieren kann.⁴³

Brecht hat den Sachverhalt, den wir semiotisch mit der SubR-Verbindung **2.1 2.3** fassen, im 'Arbeitsjournal' folgendermaßen dargestellt:

im ui kam es darauf an, einerseits immerfort die historischen vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die 'verhüllung' (die eine enthüllung ist) mit eigenleben auszustatten, d.h., sie muß - theoretisch genommen - auch ohne ihre anzüglichkeit wirken. unter anderem wäre eine zu enge verknüpfung der beiden handlungen (gangster- und nazihandlung), also eine form, bei der die gangsterhandlung nur eine symbolisierung der andern handlung wäre, schon daher unerträglich, weil man dann'unaufhörlich nach

41 Ebd., 26.

42 Ebd., 26 f.

43 Ebd., 40.

der 'Bedeutung' dieses oder jenes zugesuchen würde, bei jeder Figur nach dem Urbild forschen würde.⁴⁴

Er betont hierbei vor allem die Labilität, die ständig mitgeführte **Mehrdeutigkeit**. Die politischen Ereignisse "scheinen" im Modell nur "durch", es wird also nicht indexikalisch auf sie verwiesen, das "eigenleben" der beiden Modelle (zu denen als drittes eventuell noch das elisabethanische Historienstück zu rechnen wäre), die nicht neben-, sondern ineinander existieren, erlaubt keinen eindeutig vorgegebenen O-Bezug mehr.

Die Symbolizität (nicht identisch mit Brechts Begriff der "symbolisierung") 2.3 der "Basisverfremdung" involviert semiotisch gesehen die beiden vorangehenden O-Bezüge, und so können und müssen für Brecht die Teile der Fabel "jeweils sofort mit den korrespondierenden teilvorgängen der wirklichkeit konfrontiert werden"⁴⁵. Dieser Begriff der **Konfrontation** ist sicher auch für die semiotische Analyse wichtig, da in ihm der Spielraum des Koordinativen, auch Tentativen, das in der SubR 2.3 enthalten ist, mitschwingt.

Zu der Ablösung von der indexikalisch gegebenen Zeitgeschichte gehört des weiteren das **Verlassen der Chronologie** der Ereignisse, auf die angespielt wird. Zeitlich zusammenliegende Ereignisse werden auseinandergezogen, auseinanderliegende eng zusammengerückt.⁴⁶ Wie noch zu betrachten sein wird, folgt der Konnexaufbau der Fabel, der kategorial die Zweitheit, um die es hier zunächst geht, voraussetzt, bestimmten interpretantenabhängigen Prinzipien. Auch der unterschiedliche **Grad der Individualisierung** und der ausschnitthaften **Anspielung**, wie ihn der Kontext von Brechts Konzeption erfordert, ist als symbolisch determinierte Iconizität zu verstehen.

Das "**Demonstrandum**" des Stückes⁴⁷ erscheint als treffende begriffliche Umschreibung dessen, was wir fundamentalkategorial als Bestandteil der ER in diesem Verknüpfungspaar untersuchen. Haug weist mit Recht darauf hin, daß Brechts Auskünfte hinsichtlich dieses Demonstrandums nicht eindeutig sind und resümiert es als "zugleich enger und weiter, spezieller und allgemeiner als der Aufstieg des deutschen Faschismus"⁴⁸, nicht zuletzt auch, weil Uj gleichzeitig als Typ des Realpolitikers gezeigt wird.⁴⁹

44 B. Brecht, *Arbeitsjournal*, a.a.O., 186.

45 Ebd., 113.

46 B. Lindner, a.a.O., 43.

47 W.F. Haug, a.a.O., 204.

48 Ebd., 205.

49 Ebd., 208.

Wir kommen nun zu den beiden semiosischen Übergängen, in denen die I-Determination der O-Thematik in ihrer Umformung zur I-Determination der Mittel nachgezeichnet wird. Hierbei bleibt der Kontext fundamentalkategorial - nicht unbedingt in seiner inhaltlichen Ausformung - erhalten; die SubR des Objekts wird in einem kategorialen Wechsel der Triade durch die des Mittels der ER ersetzt; nur das, was von der OR durch diese Mittel vermittelbar ist, nimmt sie in ihre Repräsentation auf.

2.2 3.1 als Ausgang der Transformationsreihe (6), also der rhematisch-offene Kontext der indexikalischen Objektgegebenheit, kann im Produktionsprozeß Brechts verstanden werden als der zunächst eher nur heuristische, noch unvollständige **Kontext zur Analyse eines politischen Phänomens** - offen auch in zeitlicher Hinsicht wegen des Arbeitsbeginns 1941; erst der Epilog ist aus der Perspektive nach 1945 geschrieben. Aber auch der Kampf gegen die politischen Machthaber in Deutschland, der Abscheu vor ihnen als **emotionaler Faktor** der Parteinahme gehört zu diesem Interpretanten. Des weiteren ist im Zusammenhang mit der Entstehung des Stücks zu dieser Offenheit des Kontexts sicher auch zu rechnen, daß Brecht sich zunächst noch nicht sicher über die Wahl der Mittel zur Auseinandersetzung mit diesem Thema war, wovon das Prosa-Fragment zeugt. Die Festlegung des Sujets ging derjenigen der Mittel offenbar voraus. Schließlich sind die erwähnten Verweisungsbeziehungen, die nebeneinander existieren, natürlich Kontexte, also Drittheiten, was wiederum auf die Notwendigkeit verweist, unser Schema auch immer in Richtung steigender oder fallender Semiotizität zu lesen bzw. den semiosischen Prozeß des Aufbaus vollständiger Triaden im Auge zu behalten, denn Mittel und O-Bezüge münden immer in Kontexten.

In der ersten Zwischenstation 2.1 3.1 des semiosischen Übergangs findet eine Degradation der Indexikalität zum Iconischen statt, was hier bedeutet, daß die beschriebene **Modellbildung als Funktion** des oben skizzierten rhematischen **Kontextes** insgesamt erfolgt. Jedes Modell besitzt bekanntlich neben Übereinstimmungsmerkmalen auch assertorische, für die es keine Entsprechung im Bereich der repräsentierten Realität gibt. Das Modell erhält durch seinen rhematischen Kontext eine Mehrdeutigkeit, eine mehrfache Beziehbarkeit, ein **Nebeneinander von Iconen**. Insofern wir für diese Phase annehmen, daß die Mittel der Gestaltung noch nicht endgültig fixiert sind (also Theaterstück oder Roman), ist der Kontext auch in dieser Hinsicht noch offen. (Überlegungen Brechts für seine Entscheidung, das Thema als Theaterstück zu konzipieren, sind offenbar nicht dokumentiert.)

Wenn wir vom Bühnentext des "Ui" als einem Modell von Handlungen ausgehen und hier nach dem rhematischen Interpretanten fragen, so ist als entscheidender Faktor hierfür die **mangelnde Plausibilität des Handlungsverlaufs** zu betrachten, sofern man diesen auf eine mögliche pragmatische Entscheidungsebene beziehen

möchte; Lindner führt hierfür eine Reihe von Belegen an und schließt, die Unstimmigkeit der Motivierung einzelner Szenen wie des Gesamtzusammenhangs zusammenfassend: "Streng stückimmanent genommen, ist es absurdes Theater, das als Aufstieg des Ui inszeniert wird."⁵⁰ Aber auch der Eindruck, daß Hitler/Ui gleichzeitig als "Hampelmann", "ohne glaubhafte Zielstrebigkeit des 'bürgerlichen Politikers', als den ihn Brecht betrachtete"⁵¹, erscheint, gehört zum offenen Kontext bei diesem Übergang von der Indexikalität zur Iconizität. Bekanntlich hebt Brecht in seiner Theatertheorie gerade auf das **Widersprüchliche** in den Figuren ab.⁵²

Ihren Abschluß in der ER findet diese Übergangsreihe mit **1.3 3.1**. Jetzt determiniert, bedingt durch den Triadenwechsel, der Kontext die Mittel der Bühne. Der Übergang von 2.1 zu 1.3 bedeutet, daß der Kontext des Modellentwurfs in Beziehung zu allgemeinen Eigenschaften des Repertoires, in dem er realisiert werden soll, gesetzt wird. Der kategorial identische Interpretant ist inhaltlich unterscheidbar, denn er umfaßt jetzt nicht nur die Modellbildung, sondern vor allem, sie umschließend, die ästhetische Realisation selbst.

Die **Reichweite des Legicharakters** der M-Realität ist naturgemäß relativ: er kann sich auf die Mittel der Bühne überhaupt - wie Figurenaktion in einem Situationsraum -, auf eine bestimmte Gattung von Theaterstücken bzw. eine Epochenform oder, auf der untersten Ebene der Allgemeinheit, auf die Stileigenheiten der Theaterkonzeption eines einzigen Autors beziehen. Der zugehörige Kontext ist dementsprechend ebenfalls inhaltlich unterschiedlich ausgeformt; allgemein läßt er sich definieren als **Festlegung der Darstellungsprinzipien**, um eine bestimmte szenische Realisierung und die daraus resultierende Rezeption zu erreichen.

Gewissermaßen ist Brechts Gesamtheit von **Desillusionierungstechniken** semiotisch gesehen ein ständiges Hervorheben des eigenrealen Charakters von Bühne und Spiel, wie wir bei der Interpretation der semiotisch inversen SubR-Verknüpfung 3.1 1.3 dargelegt haben. Dort waren diese Techniken allerdings mediale Voraussetzung einer Kontextbildung, während sie hier **Folge** eines angestrebten Interpretanten sind; das bedeutet, daß Desillusionierung bzw. Verfremdung semiotisch gesehen als zwei spiegelsymmetrische SubR-Paare auf der ER-Diagonale gesehen werden müssen. Beide Verknüpfungspaare sind für eine semiotische Untersuchung von Brechts Theater sehr wichtig. Die Schauspielerszene aus dem "Ui", die wir bereits bei der spiegelsymmetrischen SubR-Verknüpfung 3.1 1.3 herangezogen hatten, kann in ihrer sinnbildlichen Autoreferenz auf das Theater auch als semiotischer Beleg für die Verknüpfung 1.3 3.1 gesehen werden; sie veranschaulicht hier, daß der jeweilige Kontext, in dem die Mittel der Großen Rede eingesetzt werden, unbestimmt ist.

50 B. Lindner, a.a.O., 101.

51 E. Schumacher, a.a.O., 182.

52 Siehe z.B. B. Brecht, W Bd. 16, 686.

Diese Elemente der Desillusionierung, die immer gleichzeitig eine Betonung des eigenrealen Charakters von Bühne und Spiel bedeuten und die wir hier semiotisch gefaßt haben, werden in der von 3.1 determinierten SubR-Folge 2.2 3.1, 2.1 3.1, 1.3 3.1 als gewisse Ablösung von der mitrepräsentierten OR und als Prozeß semiotischer Degradation veranschaulicht.

Der offene Kontext als determinierende SubR ist bekanntlich für die ER charakteristisch - wie etwa die Darstellung mittels der Kleinen Matrix zeigt - und bestimmt hier, in der erweiterten Großen Matrix, die Zulassung der Mittelrealität als allgemeiner, wiederkehrender, während der semiotisch höhere Interpretant 3.2 in der letzten Transformationsreihe nur die singular eingesetzten Mittel festlegt.

Ein weiterer wichtiger rhematischer Konnexfaktor in Brechts Theaterkonzeption, der natürlich auch bei dieser "Ui"-Realisierung beachtet werden muß, ist das Moment des **Emotionalen**, das Brecht bewußt einbezogen hat; er spricht sogar hinsichtlich des Theaters von einer "Schule der Emotionen" und betont, daß "Emotionen nie an und für sich, daß heißt getrennt von Vernunftsregungen, vorkommen können".⁵³ Die Hauptaufgabe der Kunst ist nicht die "Verfertigung von Abbildern der Wirklichkeit schlechthin", sondern vielmehr ist sie an "Abbildern mit bestimmter Wirkung" interessiert⁵⁴. Diese angestrebte **Wirkung** betrifft sicher - semiotisch gesehen - den rhematischen und den dicentischen Interpretanten - ebenso wie diese beiden in der oben zitierten Verknüpfung von Emotion und Vernunft kombiniert sind. Ausdrücklich grenzt Brecht die positiv gewerteten emotionalen Faktoren seines Theaters von seiner "Verwerfung der Einfühlung"⁵⁵ ab und betont dessen Unterhaltungsfunktion, die für ihn in engem Zusammenhang mit dem Ästhetischen steht.⁵⁶

Neben diesen allgemeineren Bestimmungen des rhematischen Kontextes als einer Determinante der Mittel läßt sich auch eine **Offenheit** des Kontextes der **Komposition** im "Ui" und bei seiner Realisierung feststellen. Wir hatten beim Übergang zur vorangehenden SubR-Kombination 2.1 3.1 bereits auf diese Momente der Offenheit verwiesen. Ihre Kontextfunktion, die dort die Modellbildung betraf, bestimmt nun die Mittelverwendung auf der Ebene der ER. Dazu gehört vor allem die Umstellbarkeit der Szenenreihenfolge in einer bestimmten Aufführung; sie wird durch den diskontinuierlichen Textaufbau ermöglicht⁵⁷; ferner die bühnentechnische Vermittlung der Szenenfolge, etwa durch bewegliche Bauelemente und schließlich der beabsichtigte **Gesamteindruck des Ausschnitthaften**, auch Widersprüchlichen.

53 Ebd., 927.

54 Ebd., 652.

55 W Bd. 15, 242.

56 W Bd. 16, 662 f.

57 Siehe R. Gerz [ed.], 263.

Die **letzte Transformationsreihe (T)** schließlich, die, zusammen mit der ersten die längste, über zwei Zwischenstufen vermittelte, bildet, berücksichtigt die Determination durch einen dicentischen Interpretanten, der ja bekanntlich bei der Darstellung der ER mittels der Kleinen Matrix nicht einbezogen werden kann. Ausgangspunkt ist **2.2 3.2**.

Wir verstehen diese dicentische Festlegung der OR als Feststellungs-, -analyse- und Beurteilungskontext einer zeitgeschichtlichen Situation und ihrer Ereignisse vor einem großenteils vom Marxismus geprägten **Begriffshorizont**. Die Realität des Begrifflichen, 1.3, ist also vorausgesetzt. Dadurch löst sich der Kontext auch von den Einzelpersonen Hitler oder Al Capone und gewinnt vielmehr den Anspruch einer **Fragestellung höherer Allgemeinheit** wie etwa der: welche Parallelen bestehen zwischen kapitalistischer Wirtschaft, bürgerlicher Politik und Faschismus?⁵⁸ oder: was sind die "Bedingungen des Untergangs bürgerlicher Demokratie im Würgegriff von Kapitalkonzentration und Krise und im Aufstieg des Starken Mannes"?⁵⁹

Vor diesem konzeptionellen Hintergrund ist Brechts Auswahl von 15 signifikanten historischen Etappen, verbunden mit bestimmten Schlüsselereignissen aus einem insgesamt fixierbaren Zeitraum zu sehen. Sie lassen sich auf **fünf Themenbereiche** reduzieren, die ihrerseits in einer systematischen Anordnung erscheinen:⁶⁰

1. Die Strategie der legalen Revolution
2. Das Bündnis zwischen der alten Rechten und Hitler
3. Die Inszenierung des Terrors als Staatsräson
4. Der Widerspruch zwischen legaler und "zweiter" Revolution
5. Der Imperialismus des nationalsozialistischen Staates

Aus diesen signifikanten Realitätskomponenten werden nun in der SubR-Verknüpfung **2.1 3.2 15 modellhafte Szenen** - unter Verlust indexikalischer Realitätsbezogenheit und mit hinzutretenden Momenten der Anschaulichkeit, auch aus dem Gangstermilieu - ausgewählt, modelliert. Brecht selbst hat den "Ui" ja auch als **"Parabelstück"**⁶¹ bezeichnet, "geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefährvollen Respekt vor den großen Tötern zu zerstören". Sicher ist die Verknüpfung 2.1 3.2 eine sehr einleuchtende semiotisch-fundamentalkategoriale Fassung des Parabolischen auf der Ebene dyadischer Verknüpfungen: ein **Demonstrationszusammenhang** bestimmt den Entwurf eines Modells, seiner Figuren, seiner Orte, seiner Fabel insgesamt. Brechts Form des "zeitgeschichtlichen Parabelstücks" weist generell als Invarianten eines solchen Demonstrationszusammenhanges folgende Momente auf: in dieser Stückform "werden Vorgänge der Gegenwart auf ausgewählte Elemente reduziert, auf einen entfernten Schauplatz verschoben und zur verfremdeten Fabel neu gruppiert".⁶²

58 J. Knopf, a.a.O., 232.

59 W.F. Haug, a.a.O., 215 f.

60 B. Lindner, a.a.O., 48.

61 W Bd. 17, 1179; s.a. J. Knopf, a.a.O., 233.

62 B. Lindner, a.a.O., 29.

Der Übergang 1.3 3.2 beinhaltet einen Triadenwechsel. Der abgeschlossene Kontext determiniert nun die Wahl der **Mittel der Bühne**, die **kompositorischen Erfordernisse**; die OR tritt zurück, insbesondere auch das Iconische. Das **Pragmatische** der Bühnenrealisation, als das wir die SubR des Dicents an dieser Stelle des Übergangs auch verstehen dürfen und das selbstverständlich mit seinen zuvor angegebenen inhaltlichen Ausfüllungen eng zusammenhängt, ist für Brechts Theater ganz entscheidend. Brecht selbst hat die interpretantenabhängige Setzung von Fabel und Figuren, ihre thetische Einführung im Unterschied zu einer iconisch-objektbezogenen Gegebenheit umschrieben als "zurechtgemachte Vorgänge, in denen die Ideen des Fabelerfinders ... zum Ausdruck kommen", und die Figuren sind "nicht einfach Abbilder lebender Leute, sondern zurechtgemacht und nach Ideen geformt"⁶³. Fabel und Figur sind bekanntlich Repertoireelemente des Theaters, nicht Bestandteile einer empirisch vorgegebenen O-Thematik. Die **Logik der Handlung** als abgeschlossener Kontext ist "die einer Untersuchung auf dem Theater"⁶⁴, hat also einen eigenrealen Anspruch.

Alle bei der Behandlung von 3.1 1.3 in der zweiten Transformationsreihe behandelten **Mittel der Verfremdung**, der Desillusion, die dort vor allem in ihrer Determinationsfunktion für einen Rezeptionskontext gesehen wurden, sind ihrerseits selbstverständlich wieder von einem abgeschlossenen, vor allem pragmatischen **Kreationskontext**, eben 3.2 determiniert.

1.2 3.2 schließlich ist die letzte und wegen ihres dicentischen Bestimmungsfaktors **semiotisch höchste SubR-Verknüpfung der ER**. Die Mittel ihrer Realisation müssen singular und replikativ zu 1.3 sein, was für jede Realisation, unabhängig vom Medium, gilt. Die Mittelwahl kann bei der Aufführung eines Theaterstücks durch einen anderen Regisseur als den Autor selbst natürlich in ihrem abgeschlossenen Realisationskontext (einschließlich seiner Prämissen) von dessen Intentionen erheblich abweichen, ja das Stück sogar gelegentlich radikal uminterpretieren, insbesondere dann, wenn seine Schaffung von der Gegenwart der Inszenierung durch eine große Zeitspanne getrennt ist. Jede Inszenierung realisiert gewissermaßen non-verbal **Behauptungen** über den Dramentext und seine Bauelemente, die dem **Urteil** des Zuschauers oder Kritikers ausgesetzt sind. Dieses dicentische Moment tritt zur Behauptungsfunktion, die der Text des Autors enthält, als weitere Komponente hinzu. Beide Komponenten können sich gegenseitig verstärken oder aber gegeneinander stehen. Diese Inszenierung, die ja auch nicht auf Probenarbeiten Brechts zurückgreifen konnte, ist sicher von der Konzeption Brechts geprägt, also in seinem Geiste geschaffen.

Die inhaltliche Ausfüllung von 3.2 erschöpft sich nicht in der vorhin erwähnten, über die ER hinausweisenden Pragmatik, sondern enthält intern eben auch die erwähnte **Abgeschlossenheit** der Komposition und Realisation. Aber da dieser dicen-

63 W Bd. 16, 704.

64 W.F. Haug, a.a.O., 215.

tische Interpretant der höchste nicht nur der Kreation, sondern auch der Rezeption ist, weist er vor allem diesen **direktiven**, zuschauerbezogenen und die ER der Bühne kommunikativ mit dem Rezipienten und der politisch-gesellschaftlichen Realität verbindenden Aspekt auf. Die Widersprüche in Figuren und Handlungen, die wir bei der Untersuchung von 2.1 3.1 bereits für die Phase der Modellbildung erwähnt haben, werden, semiotisch gesehen, als solche natürlich erst in einem dicentischen Kontext erkennbar und formulierbar. Auch an diesem Beispiel wird deutlich, daß - wie mehrfach erwähnt - die Beziehbarkeit der SubR-Verknüpfungen nicht nur in den angegebenen Übergangsreihen gesehen werden darf, sondern bei der inhaltlichen Ausfüllung auch andere augenscheinliche Bezüge zu beachten sind.

Die **Fabel** als "Herzstück der theatralischen Veranstaltung"⁶⁵ soll "kein absolutes Ganzes" bilden, sondern vielmehr **Bruchstellen** aufweisen⁶⁶, also eine "Dramaturgie der Sprünge"⁶⁷ ermöglichen. "Die Auslegung der Fabel und ihre Vermittlung durch geeignete Verfremdungen ist das Hauptgeschäft des Theaters"⁶⁸. Der Begriff der **Auslegung** beansprucht - semiotisch gesehen - sicher die Semiotizitätshöhe eines Beurteilungskontextes, da die Auslegung auf einer Metaebene relativ zum Auszulegenden, also der Fabel selbst, anzusiedeln ist. Eine analoge Differenzierung in zwei Ebenen finden wir in Brechts Formulierung: "Die Selbstverständlichkeit, das heißt die besondere Gestalt, welche die Erfahrung im Bewußtsein angenommen hat, wird wieder aufgelöst, wenn sie durch den V-Effekt negiert und dann in eine neue Verständlichkeit verwandelt wird."⁶⁹ Voraussetzung hierfür ist die **kritische Haltung**⁷⁰ und auch das Bewußtsein vom **Vergangenheitscharakter** des Repräsentierten⁷¹. Prolog und Epilog dienen auch im "Ui" vor allem diesem Zweck, Gestalten aus einem historischen Panoptikum vorzuführen, deren Gefährlichkeit insofern gebannt ist, als "keine Einladung zur Einfühlung, also zur Imitation, letztlich zur Nachfolge ausgesprochen ist"⁷². Nur der Epilog thematisiert appellativ die Gegenwart des Zuschauers.

Vor allem der **Gestus** als zentraler Kontextbestandteil der Brechtschen Theaterkonzeption zur direktiven Vermittlung der Pragmatik ist bei der Konkretisierung der dicentischen Realität noch anzuführen.- Wir hatten bereits bei der verdoppelten Indexikalität der ER auf den Autor als die eigentliche Sendeinstanz, den auktorialen Demonstranten hingewiesen. Semiotisch gesehen involviert der dicentische Kontext die Indexikalität bzw. baut diese einen dicentischen Kontext auf. Der Gestus setzt diesen Demonstranten also voraus. Brecht hat den Gestus sehr umfassend verstanden und spricht daher auch von den belehrenden Gesten des Bühnenbild-

65 W Bd. 16, 693 ff.

66 Ebd., 655.

67 H. Rischbieter, a.a.O., 151.

68 W Bd. 16, 696.

69 Ebd., 653.

70 Siehe z.B. ebd., 671 ff.

71 Siehe ebd., 684 f.

72 H. Rischbieter, a.a.O., 148.

ners und bezieht hier sogar die Musik ein.⁷³ Der demonstrierende Gestus determiniert also in umfassender Weise die realisierten Mittel und kann realisationsintern als höchster Interpretant im Sinne des an die Realisationsmittel gebundenen Konzepts gedeutet werden.

Dieser Interpretant bedient sich - und daran wird seine übergeordnete Position besonders deutlich - eines nichttheatralischen Repertoireelements, nämlich der der **Schrifttafel**, die, auf den auktorialen Demonstranten rückverweisend, einen dicen-tischen Kontext historischer Ereignisse den Szenen entweder durch nachgestellte Projektion, wie in dieser Aufführung, oder am Ende des gesamten Textes (wie in der "Zeittafel" der Druckfassung) aufprägt. Die theatralische Realisation und die Behauptungssätze dieses zusätzlichen Kontextes konvergieren in der zu **rekonstruierenden Lehre** von der Aufhaltsamkeit des Aufstiegs von Ui, seiner Entmythologisierung - doch hiermit verlassen wir den Bereich der ER schon wieder.

In dem hier am Beispiel eines bestimmten Kunstwerkes demonstrierten semiotischen Interpretationsansatz, der sich ganz wesentlich auf Max Benses Begriff der Eigenrealität stützt, wird die mögliche Generalisierbarkeit dieses Transformations-schemas deutlich: alle eigenrealen Gestaltungen können, sofern sie erkennbare ORn als mitrepräsentierte mitführen - Max Bense hatte dies einmal als den "Zipfel einer Welt" metaphorisiert - in der hier demonstrierten Weise analysiert werden; das betreffende **Werk** als gesamtes in seinem **Kreations- und Rezeptionsaspekt** ist dann semiotisch verstehbar als umfassendes **Integral** aller zu berücksichtigenden **SubR- verknüpfungen zwischen** den beiden zeichenklassenmäßigen **Grenzen** der **OR** und der **ER**. Dies ist das zentrale Ergebnis dieser Untersuchung und vermutlich übertragbar auf jede Fiktion.

Eine tabellarische Übersicht faßt noch einmal die Hauptergebnisse der Anwendung unseres Schemas der Übergänge von einer OR zur ER zusammen:

73 z.B. W Bd. 15, 409, 452; Bd. 17, 1011.

OR

ER

(1)	<p><u>2.2 1.2</u> ← → <u>spezifische Erscheinungsweise</u> zeitgeschichtlicher Handlungen und Personen "Theatralik des Faschismus"</p>	<p><u>2.3 1.2</u> ← → <u>vermittlungsbedingte</u> <u>Typisierung</u> von Situation, Figur, Handlung; satirische Mittel</p>	<p><u>3.1 1.2</u> ← → <u>offener Kontext</u> einer Fabel und literarischen Gestaltung, der diese Vermittlung aufgreift</p>	<p><u>3.2 1.2</u> Kontext einer <u>bestimmten</u> <u>Inszenierung</u>, insofern er von diesen Mitteln bestimmt ist</p>
(2)	<p><u>2.2 1.3</u> ← → <u>begriffliche Vermittlung</u> des historisch-politischen Kontextes; allgemeine Handlungsschemata</p>	<p><u>2.3 1.3</u> <u>Abstraktionsprozeß</u>, durch Begriffe und tradierte Stil- muster bestimmt; "Großer Stil"</p>	<p>← → <u>3.1 1.3</u> offener Kontext der <u>Repertoire-</u> <u>gesetzmäßigkeiten des Theaters</u> und Brechts Theater; <u>Desillusionierung</u> und <u>Verfremdung</u> als mediale Vor- aussetzung der Kontextbildung</p>	
(3)	<p><u>2.2 2.1</u> <u>Begrenzung und Modell-</u> <u>haftigkeit</u> von Realitätsausschnitten</p>	<p>← → <u>2.3 2.1</u> <u>Modellbildung</u> zur <u>Typisierung</u>, "Steigerung", "Historisierung"</p>		
(4)	<p><u>2.2 2.2</u> <u>Brecht als historische Person</u> in einem umfassenden historisch- politischen Ereigniszusammenhang; <u>Kreationsinstanz</u></p>	<p>← → (nexale externe Beziehung durch Autorindexikalität)</p>	<p><u>2.2 2.2</u> bestimmte dokumentierbare <u>Realisation</u> auf dem Theater</p>	
(5)	<p><u>2.2 2.3</u> politisch-soziale Fakten, die Nationalsozialismus und Gangstermilieu verbinden</p>	<p>← → <u>2.1 2.3</u> <u>Verallgemeinerungsanspruch</u> eines Modellentwurfs; Anspielung statt eindeutigen Realitätsbezug</p>		
(6)	<p><u>2.2 3.1</u> ← → <u>heuristischer Kontext zur Analyse</u> politischer und sozialer Phänomene</p>	<p><u>2.1 3.1</u> <u>Modellbildung als Funktion</u> dieses Kontextes; Widersprüchlichkeit; Nebeneinander von Iconen</p>	<p>← → <u>1.3 3.1</u> Festlegung der <u>Darstellungs-</u> <u>techniken</u> durch diesen Kontext; <u>Desillusionierung</u> und <u>Ver-</u> <u>fremdung</u> als kontextuelle Folge</p>	
(7)	<p><u>2.2 3.2</u> ← → <u>Analyse- und Beurteilungskontext</u> mit bestimmtem Begriffshorizont; Auswahlentscheidung für bestimmte historische Ereignisse</p>	<p><u>2.1 3.2</u> ← → 15 modellhafte Szenen; <u>Parabolik</u></p>	<p><u>1.3 3.2</u> ← → <u>Komposition und Pragmatik</u> bestimmen die Wahl der Mittel (v.a. V-Effekt) der theatralischen Realisation</p>	<p><u>1.2 3.2</u> <u>Behauptungskontext der</u> <u>Inszenierung</u>; <u>Gestus</u> → externe Urteilsbildung</p>

Beim Versuch einer semiotischen Klassifizierung von Brechts Stil, mit der dieser Aufsatz schließen soll, ist es sinnvoll, sich auf das Begriffsverständnis von Stil als einer **Repräsentationskategorie** zu beschränken; dieser Aspekt stand bei der Anwendung des Transformationsschemas im Mittelpunkt; konstitutions- oder kreations-theoretische Momente lassen sich hier einarbeiten; die klassifizierende semiotische Stilanalyse, die Beziehungen zu anderen Werken oder Autoren herstellt, bleibt ausgeklammert, da wir uns auf Brecht allein beschränken wollen. Wir benützen zur Darstellung aus Gründen der Vereinfachung jetzt die **Kleine Matrix**.

Ausgehend von der Überlegung, daß Brecht **Modelle (I.)** entwirft, die, durch die **ER der theatralischen Realisation (II.)** vermittelt, im Zuschauer zu einer **Pragmatik (III.)** führen sollen, erhalten wir folgenden Schichten- bzw. Vermittlungszusammenhang:

I.	3.1	2.1	1.2	x	2.1	1.2	1.3	(m-them. O)
	⇕	⇕	⇕					
II.	3.1	2.2	1.3	x	3.1	2.2	1.3	(ER)
	⇕	⇕	⇕					
III.	3.2	2.2	1.3	x	3.1	2.2	2.3	(o-them. I)

Es wird sogleich evident, daß eine differenzierte Betrachtung mindestens diese drei Zeichenklassen/Realitätsthematiken (Zkl/n/Rthn) zur semiotischen Beschreibung seines Stils benötigt. In der von Brecht intendierten Reihenfolge der Zuschauerreaktionen, nämlich **Stauen, Befremden, Begreifen**⁷⁴ können wir gewissermaßen eine mögliche Verbalisierung oder Umschreibung dieser drei semiotischen Schichten zunehmender Semiotizität sehen.

Beginnen wir mit der **Ebene oberster Semiotizität** (die ihrerseits die vorangehende Zkl/Rth des VO involviert); sie ist gleichzeitig Ausgangspunkt der Konzeption und Kreation und Zielpunkt der intendierten Rezeption. Brecht hat bekanntlich seine Theaterkonzeption des "Lehrtheaters" in engem Zusammenhang mit der **Wissenschaft** gesehen⁷⁵, da unser Leben "in einem ganz neuem Umfang von den Wissenschaften bestimmt ist"⁷⁶. Das **Planetarium**, auf Meßwerten, also empirischen Feststellungen beruhend, ist ihm ein Muster seiner Art der Modellbildung, die er abgrenzt von der Modellbildung in Art eines **Karussells** mit "Einfühlung" und "Fiktion".⁷⁷ Interessanterweise sieht er im **Kausalbegriff**, den wir ja neben der erfahrungsbezogenen Theorie semiotisch der Zkl 3.2 2.2 1.3 zuordnen, einen wichtigen Bezug zwischen der Wissenschaft und seinem Theater.⁷⁸ Auch wenn er beim

74 B. Lindner, a.a.O., 24.

75 W Bd. 15, 267 ff; 280 f.

76 W Bd. 16, 667 f.

77 Ebd., 539 ff.

78 W Bd. 15, 278; *Arbeitsjournal*, a.a.O., 110.

Zuschauer eine "langdauernde, vielfältige, erfahrungsgesättigte Reaktion"⁷⁹ hervorrufen will, wird hierin eine Affinität zu dieser Semiotizitätsebene und der von ihr vermittelten Realität des o-them. I (als die übrigens Bense auch die Pragmatik semiotisch definierte) deutlich.

3.2 ist der Vermittlungskontext des **Gestus des Zeigens** von "Abbildern der Wirklichkeit" mit "bestimmter Wirkung"⁸⁰, die im Verhalten des Zuschauers mündet. Die Indexikalität 2.2 verdeutlicht fundamentalkategorial den beabsichtigten direktiv-pragmatischen Realitäts- und Zuschauerbezug, der über einen bloßen Iconismus hinausführt. Dies ist für Brechts Realismuskonzeption wichtig: ein Kunstwerk ist ihm desto realistischer, "je erkennbarer in ihm die Realität gemeistert wird. das pure Wiedererkennen der Realität wird oft durch eine solche Darstellung erschwert, die sie meistern lehrt"⁸¹. Dieses geforderte "meistern" benötigt den Entscheidungskontext und ist an bestimmte wiederkehrende Mittel dieser Theaterkonzeption gebunden, etwa die Episierung, die distanzierende Desillusion, den begrifflichen Kommentar, den Appell, den Verweis auf den Autor als Demonstrationsinstanz.

Der semiosische Zusammenhang mit der nächst tieferliegenden Zkl/Rth, derjenigen der **ER des Theaters**, die Ausgangsbasis des Befremdens und der Verfremdung ist, läßt sich folgendermaßen darstellen: der dicentische Interpretant muß zu einem rhematischen degradiert werden, um die **sinnliche Evidenz des Ästhetischen** im verallgemeinerten Verständnis eines künstlich geschaffenen Wahrnehmungsangebots und als Voraussetzung für Wahrnehmbarkeit und Kommunizierbarkeit überhaupt aufzubauen. Es ist dieser diskontinuierliche, befremdliche, weil verfremdende Kontext der theatralischen Realisation und ihrer Indexikalität (Orts-, Zeit-, Material- und Personenbindung), der zunächst nur nexal mit dem Zuschauer (und dem Autor) verbunden ist. Allerdings ist dieses 2.2 nur kategorial, aber **nicht inhaltlich identisch** mit dem Realitätsindex des o-them. I und seiner Zkl. Die Mittel der Zkl bleiben ebenfalls kategorial identisch, allerdings sind es auf der Ebene III. vorwiegend die der begrifflichen Aussage, während die ER mit dem ganzen umfangreichen Repertoire der Theatermittel arbeitet. Kategorial hat sich also nur der Interpretant der Zkl verändert.

Wie erwähnt, hatte Brecht den **Kunstcharakter**, das Ästhetische seines Theaters hervorgehoben.⁸² Diese Realität des Theaters ist Voraussetzung für eine realistische Abbildung im Verständnis Brechts.⁸³ Die Eigenständigkeit der ästhetischen ER, die **vermittelt** und doch auch **sie selbst ist** und sich als solche zeigt, faßt Brecht in der Metapher von den "besonderen Spiegeln", mit denen die Kunst das Leben abspiegle.⁸⁴

79 W Bd. 15, 376.

80 W Bd. 16, 652.

81 B. Brecht, *Arbeitsjournal*, a.a.O., 114 f.

82 z.B. W Bd. 15, 377; Bd. 16, 662.

83 W Bd. 15, 251.

84 W Bd. 16, 698.

Die eigenreale Zkl des Ästhetischen fungiert in unserer dreischichtigen semiotischen Darstellung von Brechts Stil als Triade der **Vermittlung eines m-them. O**, also eines **Modells**. Nur über die ER ist die repräsentierende Vermittlung des Modells als einer Veranschaulichung einer sinnlichen Vergegenwärtigung von einer erfahrungsbezogenen Theorie mit einem bestimmten Realgehalt möglich. Auf dieser Ebene des Modells ist v.a. die Fabel anzusiedeln, die an eine bestimmte singuläre Vermittlungsweise gebunden ist. Übrigens faßt diese Zkl/Rth semiotisch-stilanalytisch die Elemente der sogenannten "offenen Form".

Zwei degradierende semiosische Übergänge zwischen 3.1 2.2 1.3 und 3.1 2.1 1.2 sind festzuhalten, während der Interpretant als Rhema erhalten bleibt; denn bereits derjenige der ER hat, wie gezeigt, den Behauptungs- oder Feststellungscharakter des Dicens verhüllt, dem Zuschauer überlassen durch einen Spielraum für die Urteilsbildung, als **Auslöser zunächst hypothetischer Deutungen**, die es im Interpretationsakt in **Feststellungen** zu überführen gilt. Dieses Rhema läßt sich nun auf der Ebene des zu vermittelnden Modells konkretisieren als **offener Szenen-nexus**, als Widersprüchlichkeit einer Figur, einer Ereignisverknüpfung o.ä.

Der Übergang von 2.2 zu 2.1 ist derjenige vom autoreferentiellen zur Repräsentation und zur Schaffung eines emotionalen Interpretanten nötigen **ästhetischen**, also Wahrnehmbarkeit hervorrufenden **Zwischenglieds** der ER zum O-Bezug des **Modells**. Dieses Modell präsentiert iconisch mögliche Situationen mit möglichen Figuren, und insofern übernimmt es nur Teilmomente aus der historisch-empirischen Realität, löst sich von ihr wieder und legt über deren Kontext den eigenen des szenischen Zusammenhangs und seines Konzeptes. Im Verfügen über diese Modellbildung, die nur noch **Teilabbildung** ist, das pure Wiedererkennen, und das heißt den Aufbau von **Indexikalität erschwert**, liegt für Brecht, wie erwähnt, gerade der Realismus im Sinne einer Meisterung der Realität. Wichtig ist also, daß Brecht eine Konzeption oder Variante von Realismus entwickelt, die im O-Bezug letztlich nicht iconisch ist, auch wenn sie sich auf einer unteren Ebene der Modellbildung bedient, sie impliziert.

Der Übergang zur **singulären Vermittlung 1.2** schließlich betrifft die replikative konkrete theatralische Ausgestaltung und Anwendung der allgemeinen Mittel des Theaters, die Schaffung der Voraussetzung einer raum-zeit-gebundenen sinnlichen Wahrnehmung.

So läßt sich diese semiotische Differenzierung von Brechts Theaterstil zusammenfassen als der **realistische Anspruch eines Modells** in Gestalt einer **Erkenntnisfunktion**, vermittelt durch die ER des Theaters. Gleichzeitig kann so gezeigt werden, daß eine semiotische Stilklassifikation gegebenenfalls sich nicht auf eine einzige Zkl/Rth beschränken kann, sondern als Ergebnis das Zusammenwirken mehrerer berücksichtigen muß. Auch ermöglicht erst diese verfeinerte Betrachtungsweise

die Verbindung kreations- und rezeptionstheoretischer Aspekte vor dem Hintergrund der triadisch-trichotomischen Semiotik.

Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung des Vortrags, den Dr. Udo Bayer auf der Jahresversammlung der Vereinigung für wissenschaftliche Semiotik am 26. Oktober 1990 gehalten hat.

LITERATUR

- Bayer, U.: Theater als Superisationsprozeß über einem heterogenen Mittelrepertoire. In: *Literatursemiotik II* (Hg. v. A. Eschbach und W. Rader.) Tübingen 1980, 203-259
- Bayer, U.: Der Begriff des Stils in semiotischer Sicht. In: *Semiosis* 54 (1989) 15-26
- Bayer, U.: "Der Zipfel einer Welt" - Übergänge zwischen Objektthematik und ästhetischer Eigenrealität. In: *Zeichen von Zeichen für Zeichen. Festschrift für Max Bense*. Hg. von Elisabeth Walther und Udo Bayer. Baden-Baden 1990, 118-128
- Bense, M.: *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen*. Baden-Baden 1979
- Bense, M.: *Repräsentation und Fundierung der Realitäten*. Baden-Baden 1986
- Bense, M.: Die Eigenrealität der Zeichen. In: *Semiosis* 42 (1986); Berichte II bis VII über die "Eigenrealität" von Zeichen. In: *Semiosis* 43 und 44 (1986), 45, 46/47, 48 (1987) und 49 (1988)
- Brecht, B.: *Gesammelte Werke*. 20 Bde. Frankfurt/M. 1967
- Brecht, B.: *Arbeitsjournal* (Supplementbände). Frankfurt/M. 1973
- Brecht, B.: "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui". Fernsehfassung des DFF einer Inszenierung des "Berliner Ensembles"; im ZDF ausgestrahlt am 27.6.1975
- Gerz, R. (ed.): *Brechts Aufhaltsamer Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt/M. 1983
- Haug, W.F.: Bürgerhandeln, starker Mann und großer Stil. In: Gerz, R. (ed.): *Brechts Aufhaltsamer Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt/M. 1983, 202-217
- Knopf, J.: *Brecht-Handbuch*. Stuttgart 1986
- Kusche, L.: Arturo Ui und wer dahinter steckt. In: Gerz, R. (ed.): *Brechts Aufhaltsamer Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt/M. 1983, 188-192
- Lindner, B.: *Bertolt Brecht "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"*. München 1982
- Rischbieter, H.: *Bertolt Brecht*, Bd. II. Velber 1970
- Schumacher, E.: Kritik der Erstaufführung in Stuttgart. In: Gerz, R. (ed.): *Brechts Aufhaltsamer Aufstieg des Arturo Ui*. Frankfurt/M. 1983, 181-185
- Wörwag, B.: *Modifikationen "ästhetischer Realität". Eine Anwendung semiotischer Ästhetik an Beispielen amerikanischer Kunst nach 1945*. Diss. Stuttgart 1990

SUMMARY

In the essay submitted on the occasion of Max Bense's 80th birthday, the semiotic transformations in the pairs of sub-realities were pursued, which result when the thematics of the complete object are transformed into those of self-reality. This process plays a part in all fiction. Consequently, it suggests itself to illustrate these transformations by way of one certain example - here, it is demonstrated with Brecht's stage-play *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*. The results can be applied to further problems regarding Brecht - for instance, a semiotic characterization of his conception of theatre.

SEMIOSIS 61 62

Internationale Zeitschrift
für Semiotik und Ästhetik
16. Jahrgang, Heft 1/2, 1991

INHALT

Elisabeth Walther:	Karl Georg Fischer zum 90. Geburtstag	3
Elisabeth Walther:	Ist die Semiotik überhaupt eine Wissenschaft? Eine wissenschaftstheoretische Anmerkung	5
Jorge Bogarin:	Über das Konstruieren von Zeichen und Realitäten: Die Forderung der Geordnetheit und ihre Verallgemeinerung auf n Trichotomien	15
Wojciech Kalaga:	Antetension	33
Alfred Toth:	Linguistik und Semiotik. Ansätze und Ausblicke einer "Semiotischen Linguistik"	45
Angelika Karger:	Semiotik - Vermittlung zwischen Evolutionärer Erkenntnistheorie und Radikalem Konstruktivismus	61
Frieder Nake:	Eine Erinnerung an die Generative Ästhetik	75
Udo Bayer:	Semiosische Übergänge zwischen Objektthematik und Eigenrealität am Beispiel von Bertolt Brechts <i>Arturo Ui</i>	85
Barbara Wichelhaus:	Kunst und Therapie - Überlegungen zur Funktion der Semiotik im kunsttherapeutischen Prozeß	111
Dietrich Marsal:	Das Problem der Belegung von Wörtern mit Begriffen. Ein Fundamentaldefekt der Sprache	117