

Max Frisch

Biedermann und die Brandstifter



INTERPRETATION | MARTIN BRÜCKNER

ZUSÄTZLICHE
MATERIALIEN

STARK

Inhalt

Vorwort

| | |
|---|----|
| Einführung | 1 |
| Biografischer Hintergrund | 5 |
| 1 Biografie | 5 |
| 2 Entstehungsgeschichte des „Biedermann“ | 11 |
| Inhaltsangabe | 17 |
| Textanalyse und Interpretation | 33 |
| 1 Figuren | 33 |
| • Gottlieb Biedermann | 33 |
| • Die Brandstifter | 38 |
| • Nebenfiguren | 42 |
| • Der Chor | 44 |
| 2 Thematische Schwerpunkte | 46 |
| • Bildnis und Rolle | 46 |
| • Macht und Ohnmacht | 50 |
| • Öffentlichkeit und Privatsphäre | 57 |
| • Schicksal und Verantwortung | 61 |
| 3 Lehrstück – ohne Lehre? | 64 |
| • Brechts ‚episches Theater‘ | 64 |
| • „Biedermann und die Brandstifter“ als ‚episches Drama‘ | 67 |
| • Frischs Drama als Parabel | 71 |
| • Komödie oder Tragödie? | 73 |

| | |
|---|-----------|
| 4 Ein Drama der Sprache | 77 |
| • Figurensprache und Kommunikation | 77 |
| • Leitmotive – Symbolik – literarische Anspielungen | 83 |
| 5 Interpretation von Schlüsselstellen | 89 |
| • Das Frühstücksgespräch zwischen Frau Biedermann und Schmitz | 89 |
| • Gespräch auf dem Dachboden zwischen Biedermann und Eisenring | 92 |
| Wirkungsgeschichte im Überblick | 95 |
| Literaturhinweise | 99 |
| Anmerkungen | 100 |

Autor: Dr. Martin Brück

Vorwort

Liebe Schülerin, lieber Schüler,

Biedermann und die Brandstifter ist neben *Andorra* das bekannteste Drama Max Frischs. Der Autor selbst hatte mit dem Welt-erfolg seines Stücks nicht gerechnet, das für ihn zunächst nicht mehr als eine Auftragsarbeit zwischen zwei größeren literari-schen Projekten war. Doch die Erfolgsgeschichte des Werks hat zumindest zwei Gründe: Es handelt sich um einen ebenso Büh-nenwirksamen wie vieldeutigen Text, der Interpretationen ge-eradezu herausfordert. Zu verschiedenen Zeiten und an verschie-denen Orten haben Zuschauer immer wieder Bezüge zwischen ihren Erfahrungen und der Handlung des Dramas herstellen können. Das Geschehen, das uns hier vorgeführt wird, entfaltet eine provozierende Wirkung: Es nimmt sich auf den ersten Blick ganz widersinnig aus, folgt aber doch einer strengen Logik. Die Handlung mündet in eine Katastrophe, enthält jedoch eine Vielzahl komischer Situationen. Das Verhalten der Figuren macht einerseits betroffen und fordert andererseits den Spott des Zu-schauers heraus. Solche Widersprüche, die sich nicht ohne Weiteres auflösen lassen, sind ein Kennzeichen bedeutender Literatur, die Fragen aufwirft, aber Antworten verweigert. In der von Katastrophen bedrohten globalisierten Welt der Gegenwart wächst Frischs Stück eine – erschreckende – Aktualität zu. Wie der tägliche Blick in die Zeitungen lehrt, sind jene Brandstifter, die in Herrn Biedermanns Haus eindringen und seine Existenz bedrohen, auch heute am Werk.

Die vorliegende Interpretationshilfe möchte Ihnen den Zu-gang zu Max Frischs Drama erleichtern und Sie zu einer eigen-ständigen Auseinandersetzung mit ihm anregen. Auf Informa-tionen zur Biografie des Autors und zur Entstehungsgeschichte des Bühnenstücks folgt eine Inhaltsangabe. Im Mittelpunkt des Buches stehen ‚Textanalyse und Interpretation‘: Die Darstellung

der Figuren bildet die Voraussetzung für eine vertiefende Beschäftigung mit zentralen thematischen Schwerpunkten. Vor dem Hintergrund dieser inhaltlichen Aspekte werden dann Form und Sprache des Dramas untersucht. Die beiden Interpretationen von Schlüsselstellen dienen schließlich der Erprobung des Erarbeiteten und zeigen, wie man die verschiedenen Gesichtspunkte einer Deutung zusammenführen kann. Das abschließende Kapitel vermittelt grundlegende Informationen zur Wirkungsgeschichte des Dramas.

A handwritten signature in black ink, reading "Martin Brück". The script is cursive and fluid, with the first name "Martin" and the last name "Brück" clearly distinguishable.

Martin Brück

3 Lehrstück – ohne Lehre?

Brechts ‚episches Theater‘

Wie viele Autoren seiner Generation wurde auch Max Frisch von **Bertolt Brecht** (1898–1956), den er persönlich kannte, beeinflusst (vgl. *Interpretationshilfe* S. 7). In Auseinandersetzung mit der ‚Poetik‘ des griechischen Philosophen **Aristoteles** (384–322 v. Chr.) entwickelte Brecht, der selbst ein bedeutender Dramatiker war, seine Theorie des ‚Epischen Theaters‘. Aristoteles betrachtete die griechischen Mythen – Erzählungen von Göttern und Helden – als die für eine Tragödie geeigneten Stoffe: Sie berichten von zumeist schrecklichen Situationen, in die Familien aus vornehmen Geschlechtern verwickelt sind, und sind aufgrund ihres Bekanntheitsgrades dem Zuschauer leicht zugänglich. Der Zuschauer der Tragödie soll nach Aristoteles Mitleid mit den handelnden Personen und Schrecken beziehungsweise Furcht – selbst in vergleichbare Lebenslagen zu geraten – empfinden. Je stärker die Affekte erregt werden, desto leichter kann sich die Seele beziehungsweise Psyche von ihnen ‚reinen‘: Der Begriff der Katharsis bezeichnet diesen – zu innerer Ausgeglichenheit führenden – psychischen Prozess.

Brecht dagegen kommt es auf die Nachhaltigkeit des Theaters an, das nicht Affekte ‚verbrauchen‘, sondern den Zuschauer zu **kritischem Nachdenken** anregen soll. So wird er befähigt, die gewonnenen Erkenntnisse und Einsichten auf sein eigenes Leben anzuwenden. Voraussetzung dafür ist, dass sich der Bühnenraum zur gesellschaftlichen Realität hin ‚öffnet‘, also nicht mehr einen abgeschlossenen Bezirk bildet, der die **Illusion** eines wirklichen Geschehens aufkommen lässt. Denn die von Brecht abgelehnte ‚Guckkastenbühne‘ lässt sich mit dem Kino vergleichen: Dort gibt sich der Zuschauer den auf der Leinwand ablaufenden Vorgängen in aller Regel passiv und distanzlos hin; er glaubt zu erleben, was er wahrnimmt. Brechts ‚episches Theater‘ will aber

gerade zwischen Bühne und Publikum eine **Distanz** herstellen, die das Dargestellte unmissverständlich als Theater, als Erfindung ausweist. Dieser Abstand gewährleistet die Möglichkeit der Reflexion auf der Grundlage eines kritischen Vergleichs zwischen Theater und Wirklichkeit, Bühne und Leben, Erfindung und Realität.¹⁹

Damit diese Distanz gewahrt bleibt, muss der Autor von Theaterstücken zunächst einmal auf allzu ‚dramatische‘ Stoffe verzichten, die den Zuschauer emotional in die Handlung verstricken und seine Affekte erregen würden: Identifikation soll ebenso vermieden werden wie Abscheu gegenüber Bösewichtern. Brecht bezeichnet seine Theaterform daher als ‚episch‘: Indem die besonderen Möglichkeiten des Theaters eingesetzt werden, um über Begebenheiten zu berichten, entsteht eine Distanz zum dargestellten Geschehen, die beim Lesen von Erzählungen grundsätzlich gegeben, für das Theater aber untypisch ist. Um diesen Abstand herzustellen, müssen Schauspieler, Bühnenbildner und Regisseur bestimmte Regeln beachten (vgl. *Interpretationshilfe* S. 66–69). Weiterhin muss die Handlung des ‚epischen Dramas‘ als wiederholbar erscheinen, denn nur so kann sie zu verschiedenen Zeiten als aktuell empfunden werden. Daher ist es nötig, das Allgemeingültige, Exemplarische des gewählten Stoffes zu betonen – ob es sich nun um eher alltägliche oder um politisch-historische Ereignisse handelt. Nicht der Stoff selbst, sondern die Art und Weise seiner Behandlung ist entscheidend: Anders als in der *Poetik* des Aristoteles stehen nicht bedeutende Charaktere im Zentrum der Theatertheorie Brechts, sondern aufschlussreiche Handlungen. Während das antike und später das klassische Drama Handlungen aus Charakteren ableitet, analysiert das ‚epische Drama‘ Handlungen im Hinblick auf typische Verhaltensweisen und Denkmuster von Menschen. Ein außergewöhnlicher Charakter kann zwar den einen oder anderen Zuschauer zur Identifikation einladen; eine kritische Über-

prüfung eigener Einstellungen und Gewohnheiten wird aber verhindert. Dass diese veränderbar sind, soll dem Zuschauer vermittelt werden. Die Zielrichtung der Veränderung ergibt sich aus Brechts marxistischer Weltanschauung. Verhaltensweisen werden daran gemessen, ob sie die bestehenden menschenfeindlichen Verhältnisse in der kapitalistischen Gesellschaft unterstützen oder auf eine neue, bessere Welt vorausweisen beziehungsweise die Schaffung einer solchen befördern.

Der ‚epischen‘ Behandlung des Theaterstoffes dienen einige weitere Techniken der von Brecht entwickelten Dramaturgie, die als **Verfremdungseffekte** bezeichnet werden. Sie sorgen ebenfalls für die notwendige Distanz zwischen Bühne und Publikum und betonen den ‚epischen‘ Charakter des Dramas, indem sie das Geschehen ausdrücklich als Spiel ausweisen; der Eindruck, hier werde Wirklichkeit nachgeahmt, wird konsequent vermieden. An die Stelle der Imitation (Nachahmung) tritt die Demonstration. Die Bühne muss als Bühne, der Schauspieler als Schauspieler erkennbar bleiben. In diesem Sinne wird auf eine möglichst realistische Gestaltung von Bühnenbildern verzichtet und den Schauspielern ist es erlaubt, in Straßenkleidung aufzutreten. Von weit größerer Bedeutung sind die Sprechweise und die Bewegungen, die Gestik und Mimik der Schauspieler: Sie sollen signalisieren, dass der Darstellende nicht in seiner Rolle aufgeht, sondern diese gleichsam ‚ausprobiert‘ und in der Lage ist, sie kritisch zu beurteilen. Weitere Verfremdungseffekte bestehen in der Einführung von Figuren oder Gruppen, die zwischen Bühne und Publikum vermitteln (etwa ein Moderator oder ein Chor), in der direkten Wendung von Schauspielern an das Publikum oder in der Unterbrechung der Handlung durch Songs, die das Geschehen kommentieren. Auch Projektionen von Texten und Bildern oder Filmausschnitte sind Mittel des ‚epischen Dramas‘. Sie stellen Beziehungen zwischen dem Bühnengeschehen und der Realität außerhalb des Theaters her.

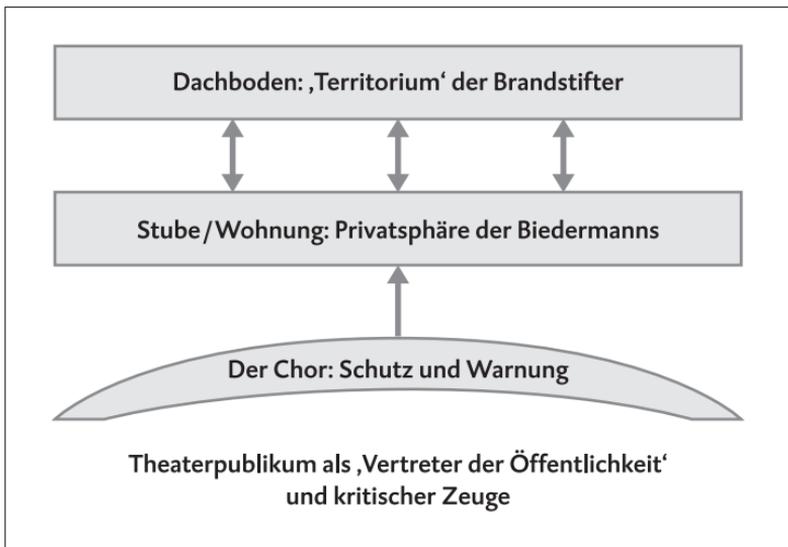
„Biedermann und die Brandstifter“ als ‚episches Drama‘

Biedermann und die Brandstifter weist einige wichtige Merkmale des ‚epischen Theaters‘ auf: Die **Handlung** ist schon deswegen ‚undramatisch‘, weil die typische Verlaufskurve eines klassischen Dramas in der Tradition der Aristotelischen *Poetik* nicht gegeben ist. Es fehlt die Entwicklung zu einem Höhe- und Wendepunkt, nach dem die Ereignisse auf die Katastrophe zulaufen. Die einzelnen Szenen fügen sich vielmehr zu einem linearen Prozess und steuern von Anfang an, ohne jede Gegenbewegung, auf die Katastrophe zu. Die ‚Knechtling‘-Episode stellt keine ‚Gegenhandlung‘ dar, da sie ohne Konsequenzen bleibt und überdies in die Strategie der Brandstifter einbezogen wird. Der Zuschauer kann sich weder mit den Biedermanns noch mit den Brandstiftern identifizieren. Dies liegt vor allem an ihrer erschreckenden Naivität (Herr und Frau Biedermann) und ihren irrationalen Motiven als Gewalttäter (die Brandstifter); als Typen, die auf wenige Eigenschaften reduziert sind und individueller Charaktermerkmale entbehren, bieten sie dem Zuschauer auch wenig Anknüpfungsmöglichkeiten. Dessen Aufmerksamkeit richtet sich daher auf die Verhaltensweisen der Personen und er stellt sich die Frage, welche Absichten und Denkmuster aus ihnen abgeleitet werden können. Biedermanns Festhalten an seinem ‚Bildnis‘ deutet ebenso wie die Routine der Brandstifter darauf hin, dass die Figuren nicht entwicklungsfähig sind und sich das Geschehen daher wiederholen kann. Die einfache Handlungsstruktur und die auf das Notwendigste beschränkte Figurenzeichnung vermitteln den Eindruck eines exemplarischen, auf viele Einzelfälle übertragbaren Geschehens (vgl. *Interpretationshilfe* S. 51–53 und 95 f.).

Auch **Verfremdungseffekte** finden sich in Frischs Drama: Da Biedermann an seinem ‚Bildnis‘ festhält, muss er von der ersten bis zur letzten Szene ein Verhalten zeigen, das seiner Einstellung nicht entspricht; durch diese Differenz zwischen Rolle

und Person wird das Spielen der Rolle hervorgehoben. Auch bei der Beschwörung des ‚Geistes von Knechtling‘ handelt es sich um ein ‚Spiel im Spiel‘. Da die Handlung auf zwei Ebenen – Wohnzimmer und Dachboden – angesiedelt ist, empfiehlt sich eine Simultanbühne, auf der man gleichzeitig ablaufende Vorgänge darstellen kann; dadurch bleibt dem Zuschauer die Bühne als solche bewusst, die aufgrund ihrer technischen Möglichkeiten eine doppelte Perspektive gestattet.

Strukturskizze zum Bühnenbild



Schmitz und Eisenring treten in Kleidern auf, die nicht zu ihrer Rolle als Brandstifter passen und eher an Theaterkostüme erinnern (S. 13 und 34). Schließlich wenden sich Biedermann, Babette sowie der Dr. phil. direkt an das Publikum (S. 60 f., 66 und 81 f.) und es gibt einen Chor, der zwischen Bühne und Zuschauerraum vermittelt und das Geschehen kommentiert. Die Chorszenen unterbrechen in regelmäßigen Abständen – mit Ausnahme des Übergangs von der fünften zur sechsten Szene – die



© **STARK Verlag**

www.stark-verlag.de

info@stark-verlag.de

Der Datenbestand der STARK Verlag GmbH ist urheberrechtlich international geschützt. Kein Teil dieser Daten darf ohne Zustimmung des Rechteinhabers in irgendeiner Form verwertet werden.

STARK