

# Leseprobe

**Sabine Kebir**

## **Helene Weigel. Abstieg in den Ruhm**

Eine Biographie

Broschur , 425 Seiten

Erschienen bei: Aufbau Taschenbuch

978-3-7466-1820-3

10,00 €

Sie sprach leise, sehr leise. Aber ihre Stimme war, auch wenn sie Härte zeigte, ungeheuer schmeichelnd. Deshalb hörte man ihr zu. Mit der Stimme umschmeichelte sie nicht das Publikum, sondern die Worte, die sie sprach. Man hörte ihr zu, obwohl das Stück, in dem sie in ihren letzten beiden Lebensjahrzehnten am häufigsten auftrat, an Überzeugungskraft verloren hatte und eigentlich nur noch als ein historisches zu verstehen war: Die Mutter von Bertolt Brecht nach Maxim Gorki. Und doch haben sich viele Menschen in vielen Ländern das Stück angeschaut. Und sei es nur dieser Schauspielerin wegen.

Sie selbst trat ganz zurück hinter die Worte, die dadurch besondere Aufmerksamkeit erregten. Sie schien auf der Bühne das Gegenteil von dem zu tun, was Stars tun, um die eigene Virtuosität möglichst großartig herauszukehren. Mit ihrer Technik, die mit den magischen Begriffen >Verfremdungs-effekt< und >episches Theater< bezeichnet wurde, schaffte sie aber letztendlich beides: sowohl die Worte als auch die eigene Virtuosität herauszustellen.

War Helene Weigels leises Spiel einzigartig? Für junge Leute von heute, oft bereits seit dem Kindesalter an laute Musik per Stereolautsprecher oder Kopfhörer gewöhnt, ist es schwer vorstellbar, daß es in den sechziger Jahren nicht unüblich war, Worte der Vernunft und der Aufklärung mit dem künstlerischen Mittel der leisen Stimme zum Ausdruck zu bringen. Als Teenager hatte ich der alten Schauspielerin Helene Weigel wohl überhaupt nur zugehört, weil mir der leise Vortrag von den Sängern der amerikanischen Friedensbewegung her vertraut war, denen meine Generation damals näher stand: Pete Seeger, Bob Dylan, allen voran Joan Baez. Auch sie hat ihre klangvolle Stimme stark zurückgenommen und sich als echte epische Erzählerin ganz hinter die Lieder und Balladen gestellt, die sie sang.

Joan Baez' Technik des leisen Singens war zu anderer Zeit und an anderem Ort entstanden, wenn auch sicher aus demselben Impuls heraus: Sie war die Umkehrung der markigen Rede- und Schreitechnik, mit der Demagogen verschiedener politischer Provenienz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts versucht hatten und auch später noch versuchten, die Massen zu mobilisieren. Bei der Allgegenwart dieser Technik auf dem Planeten kann die Gegentechnik offenbar auch überall neu entwickelt werden. Sie ist antitotalitär und spricht nicht nur das Gefühl, sondern auch die Vernunft des Publikums an. Für die DDR war es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, daß Helene Weigel vom Sozialismus nicht laut und in keinem landeseigenen Dialekt sprach. Sondern leise und österreichisch.

Es war nicht allein das leise Spiel, das die Besonderheit der Weigel ausmachte. Dieses leise Spiel beherrschte zum Beispiel Therese Giehse<sup>2</sup> nicht weniger. Bertolt Brecht empfahl es vielen, wenn auch nicht allen Schauspielern.

Was die Weigel neben der leisen, das Zuhören geradezu erzwingenden Sprache unverwechselbar machte, war etwas auf der europäischen Bühne wirklich Einmaliges. Es wurde mir schlagartig klar, als ich 1985 in der Amsterdamer Stadsschouw-burg eine japanische Theatertruppe mit Shakespeares Macbeth unter der Regie von Yukio Ninagawa sah. Ganz am Anfang kam von links und rechts je eine alte Frau an den äußersten Rand der Bühne. Auf dieser stand ein radikal vergrößerter, durch zwei Schiebetüren verschlossener Hausaltar, wie er in vielen japanischen Wohnungen vorhanden ist. Beide Frauen lösten ein Bündel vom Rücken, packten langsam Eßgeschirr, gekochten Reis, Gemüse, Getränke aus und stellten - wie es üblich ist - eine Schüssel Reis vor den Altar. Dann begannen sie selbst in allergrößter Ruhe zu essen und zu trinken. Erst nach etwa zehn Minuten öffneten sie die Schiebetüren des Altars für das eigentliche Spiel, das stumm verfolgt wurde von den beiden alten Frauen, die weiterhin tranken und aßen.

Frappierend war nicht nur, wie brechtianisch dieses Vorspiel war.<sup>3</sup> Noch erstaunter war ich, wie elementar

mich der Gestus dieser beiden - übrigens blutjungen - japanischen Schauspielerinnen plötzlich an Helene Weigel erinnerte. Sie war damals vierzehn Jahre tot. Ich hatte sie noch mehrmals in Die Mutter und als Volumnia in Coriolan gesehen.

Asiatische Körpersprache war das Besondere, was sie auf die europäische Bühne gebracht hatte. Dieser Eindruck entstand nicht nur durch ihre zierliche Gestalt und die ovale Kopfform. Hinzu kam eine bestimmte Haltung beim Stehen. Auch wenn sie sich bückte, war sie ganz Asiatin. Der Gang dagegen war nicht asiatisch - auf ihn kommen wir später. Sie arbeitete mit allerkleinsten, aber um so genaueren Bewegungen im Gesicht, konnte aber auch scheinbar mühelos mit Maske spielen. Und ihre kleine, schmale Gestalt täuschte, auch wenn sie die Schulter schief hielt, eine gewisse asiatische Steifheit vor, deren spielerische Grundlage freilich äußerste, bis ins hohe Alter akribisch gepflegte Gelenkigkeit war.

Die jüdischen Züge ihres Gesichts, die österreichische Sprachfärbung und der erlernte asiatische Habitus sorgten als eine Art lingua franca des Theaters dafür, daß trotz des hyper-genauen sozialen Ausdrucks ihre Mutterrollen den Charakter des Universellen bekamen. Die großen internationalen Erfolge, die sie auf den Tourneen des Berliner Ensembles hatte, beruhten darauf, daß man ihre Körpersprache auch da verstand, wo das Publikum kaum oder kein Deutsch verstand.

Was die Weigel auf der Bühne sehen ließ, brachte und bringt ihr auch Kritik ein. In den Jahrzehnten, die seit ihrem Tod vergangen sind, ist der Universalismus, der ethnisch begründete Ungleichheit niederreißen will, mehr und mehr durch identitätspolitische Anschauungen in Frage gestellt worden. Obwohl der Universalismus zu den wichtigsten Errungenschaften der Aufklärung gehörte, wird er in heutiger Rückschau oft auf eine Legitimationsideologie von gleichmacherischem Marxismus verkürzt. Und manchen erscheint das, was in der Kunst der Helene Weigel >asiatisch< war, nur noch als schematisches Spiel, »als Verkitschung im sackleinenen Gewand, bitterlich dogmatisch«. Sybille Wirsing, von der dieses Urteil stammt, hält die Schauspielerin für ein bloßes Instrument Brechts, das durch »Heiligsprechung; [...] in politischer Absicht in Szene gesetzt wurde«. Da pfscheint es dann auch nicht weiter ver-wunderlich, daß das Theater, das die Weigel über zwei Jahrzehnte leitete, »sich den Mächtigen schließlich gebeugt und mit dem Regime paktiert« habe. Sybille Wirsing entgeht auch nicht der Versuchung, die alte These der angeblichen Konkurrenz zwischen Helene Weigel und Therese Giehse aufzuwärmen, »die ihre Figuren trotz aller Liebe zu Brecht doch lieber aus dem Leben statt aus dem Dogma geschöpft hat«.4 Die der gegenwärtigen identitätspolitischen Mode entspringende Aufwertung der - scheinbar nichts anderes als den süddeutschen Habitus verkörpernden - Giehse ist reichlich demagogisch. Denn der genaue soziale Gestus, den auch diese Schauspielerin auf der Bühne zeigte, fände im gegenwärtigen Theater, das sich im kommerziellen Wettbewerb mit weltweit standardisiertem Hollywood-Kitsch befindet, genausowenig Platz wie der soziale und universelle Gestus der Weigel. Die Giehse selbst war sich des lebensgeschichtlich bedingten Unterschieds übrigens genau bewußt. Wenn sie ihre Freundin Helene in Briefen nicht als »liebes Zündholzschachterl«5 anredete, konnte es auch mal »Liebste Helli, alte Chineserin«6 heißen.

Bei der Schauspielerin und Theaterleiterin Weigel, die ihre größten internationalen Erfolge gerade nicht im Hort des Sozialismus, in der Sowjetunion, sondern im westlichen Ausland errang, lohnt es sich, genauer hinzuschauen. Ihr Spiel war vielschichtig. Es war nicht nur leise und asiatisch. Weniger auf Fotos zu erkennen, aber für jeden, der sie auf der Bühne erlebt hat, war spürbar, daß hinter dem kühl typisierenden Asiatischen eine leidenschaftliche Person agierte, die sich auch im allerruhigsten Spiel nicht als solche verleugnete. Das Leise und das Asiatische ist in Zusammenarbeit mit Brecht gewachsen. Es temperierte, disziplinierte das, was diese Schauspielerin in die Begegnung mit ihm einbrachte und selbst in kleinsten Rollen verströmte, manchmal im Übermaß: Elektriziertheit und Farbigkeit, Blut und Dampf.

Sie kam am 12. Mai 1900 in der Wiener Hessgasse zur Welt, die administrativ zum Zentrum, zum 1. Bezirk gehörte, kulturell aber bereits dem 9., damals jüdisch geprägten Bezirk zuzurechnen war. Ihre Eltern, Siegfried Weigl und Leopoldine Weigl, geborene Pollak, waren aus Mähren zugewandert. Sie hatten 1894 eine erste Tochter bekommen, die Stella7 hieß. Die Familie zog 1913 in die nur einige Straßenzüge weiter nördlich gelegene Bergasse 30, unweit von Sigmund Freud, der seine Praxis in der Nr. 19 hatte. Die Weigls führten ein konservatives, aber kein orthodoxes Leben.

Daß in die Geburtsurkunde fälschlich zwischen das >g< und das >l< ein >e< gerutscht war,8 hat Helene offenbar nie gestört. Sie sollte es schon früh als willkommene Möglichkeitittler Distanzierung von der Familie empfinden. »Ich stamme aus einem ziemlich sparsamen, aber nicht sehr armen Elternhaus«, erzählte sie Hans Bunge9 1959 in einem der von ihr nur ungern und äußerst selten gewährten Gespräche »Mein Vater war Prokurist in einer Firma, die Stoffe herstellte.« Die Großeltern hatten im mährischen Auspitz eine kleine Fabrik besessen, »die haben Druckstoffe hergestellt, so für Schürzen, Buntdrucke«. Die Mutter führte als junge Frau ein Spielwarengeschäft, das sie auch behielt, als sie Kinder hatte. »Als mein Vater dann Prokurist und dann auch, glaube ich, Direktor wurde, hat er das nicht mehr für passend gehalten, ein Lädchen. Und das

Lädchen wurde aufgegeben. Das war sehr hübsch, verbindet sich aber für mich nur mit etwas deprimierenden Eindrücken, weil ich die Puppen nie bekam, die ich wollte. So wie Schusterskinder keine Schuhe haben, hab ich kein Spielzeug gehabt. Das Gewöhnliche.«

Frustriert war Helene nicht nur wegen vorenthaltenem Spielzeug. Mutter und Großmutter gingen einmal pro Woche ins Theater, dachten aber nicht daran, Stella und Helene auch nur ein einziges Mal ins Burgtheater auszuführen. Die Weigel hat es ihrer Mutter nie verziehen, daß die sie nicht einmal zum letzten triumphalen Auftritt des großen Josef Kainz<sup>10</sup> mitgenommen hatte, der als Marc Anton am 12. Mai 1910 seine Karriere beendete. In der Erinnerung hielt sie sich damals für einen Teenager von »dreizehn« oder »vierzehn« Jahren. In Wirklichkeit fand dieser letzte Auftritt des damals berühmtesten deutschsprachigen Schauspielers genau am 10. Geburtstag des offensichtlich sehr frühreifen Kindes statt, das sich den Theaterbesuch wahrscheinlich heiß gewünscht hatte. »Ich hab den Kainz nie gesehen. Ich hab überhaupt die große Garnitur des Burgtheaters nie<sup>^</sup>gesehen.«<sup>11</sup>

Eine wesentliche Quelle, aus der die spätere Schauspielerin ihre Darstellungskraft schöpfte, war das Interesse, Wirklichkeit bis ins kleinste Detail zu erfassen und zwar sowohl allge-meinmenschliche als auch sozial gebundene Wirklichkeit. 1969 hat sie in einem Gespräch mit Werner Hecht<sup>12</sup> über eine »erschreckende Sache« berichtet, »die mich als junges Mädchen tief entsetzt hat und die ich erst später richtig verstanden habe: Meine Großmutter, die ich sehr gern hatte, lag im Sterben - und ich habe eigentlich mit großer Kälte zugeschaut, wie sich das abspielte. Ich war sechzehn Jahre alt! Ich habe mir dann die ungeheuerlichsten Vorwürfe wegen Roheit, Gefühlskälte gemacht. Aber zu Unrecht. Ich hatte meine Umwelt betrachtet. Das tut sicher jeder Mensch, aber man macht es intensiver, wenn man zum Schauspielertalent tendiert.«

ISBN 3-7466-1820-7

I. Auflage 2002

Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin © Aufbau-Verlag GmbH, Berlin 2000

Einbandgestaltung Torsten Lemme

unter Verwendung eines Fotos von Abraham Pisarek (1949) Druck Ebner Ulm Printed in Germany