

Theater Basel

Aias von und nach Sophocles

Koninklijke Schouwburg, Den Haag

25 en 26 juni 1990

20.00 uur (tot 23.00 uur)

Theater

Theater Basel

Aias von und nach Sophocles

Frank Castorf regie

Harmut Meyer decor en kostuums

Matthias Lilienthal dramaturgie

Bernhard Schütz Odysseus

Jörg Schröder Aias

Deborah Epstein Pallas Athene, vrouw 1

Silvia Reiger Pallas Athene, vrouw 2

Michaela Steiger Pallas Athene, vrouw 3

Ilona Schulz Tekmessa

Siggi Schwientek Teukros

Ben Schöfer Menelaos

Marcus Mislin Agamemnon

Barbara Frey regieassistente

Leo Lehman inspiciënt



Aias von und nach Sophocles

Kinderspel als droom en nachtmerrie

door Tom Blokdijk

Als Frank Castorf een klassiek stuk ensceneert - het maakt niet uit of het van Sophokles, van Goethe of van Ibsen is - gaat het hem niet om een zo zorgvuldig en zo goed mogelijke presentatie van zo'n oude tekst. Natuurlijk analyseert hij het stuk grondig en probeert hij erachter te komen wat de auteur ermee gewild heeft. Hij verdiept zich ook in de historische kontekst en probeert zich voor te stellen wat het betekend heeft voor de toeschouwers van toen. Natuurlijk doet hij dat. Hij heeft theaterwetenschap gestudeerd en is niet voor niets opgeleid tot dramaturg. Maar uiteindelijk laat hij zich toch vooral leiden door zijn eigen associaties bij de figuren en zijn eigen oordeel over hun gedrag.

Opvallend is, dat vooral Castorf's oordeel over mannen niet erg gunstig is. In een interview naar aanleiding van zijn produktie van Sophokles' *Aias* in Basel zei hij dat er geen stuk is waarin de domme oogkleppenmentaliteit van mannen duidelijker blijkt dan dit. 'Je zou toch zeggen dat Ajax blij zou moeten zijn dat hij Agamemnon, Menelaos en Odysseus niet heeft vermoord. Maar nee, hij voelt zichzelf zo te schande gezet, dat hij zelfmoord pleegt. Nadenken of hij misschien fout zat, doet hij niet. Zijn eigen gedrag stelt hij niet ter discussie. Hij beschouwt zich als het slachtoffer van de willekeur van de goden, of van het lot.' Nu is het ook weer niet zo uitzonderlijk om je te distantiëren van zo'n vechtmachine als Ajax. De vergelijking met Rambo ligt zó voor de hand dat Castorf hem in de voorstelling niet heeft willen trekken. Alleen in een interview heeft hij verwezen naar de populariteit van dergelijke krachtpatsers. Dat de opperbevelhebber, Agamemnon, en zijn broer Menelaos als opgeblazen standjes worden voorgesteld is ook niet zo nieuw: wie Euripides' *Ifigeneia in Aulis* wel eens heeft gezien, zal uit het gedraai en gekonkel van deze twee heren toch wel hebben afgeleid dat er kennelijk in de vijfde eeuw voor Christus al een schrijver was die geen erg hoge pet van ze op had. En Odysseus wordt in de Griekse literatuur voortdurend als een hypocriete proleet voorgesteld, al is het dan een raspoliticus en een briljant strateeg. Wat dat drielal betreft sluit Castorf zich dus bij een traditie aan. Opmerkelijker is echter dat hij ook van Teukros, Ajax' halfbroer, die zijn geweten blijft volgen en de moed heeft de veldheren te weerstaan, een rare stoethaspel maakt. Die rol heeft alles in zich om hem voor te stellen als een heldhaftige dissident. Maar van dat soort 'mooie gevoelens' moet Castorf niets hebben. De man die respect verdient is bij hem desondanks een rare sul: als Teukros voor het eerst opkomt, raakt hij onmiddellijk verstrikt in een oude kinderwagen; hij ziet er meer uit als een zwerver dan als de broer van een generaal; en als de vrouw van zijn broer een opwindbeestje over de vloer laat lopen, is hij meteen afgeleid en gaat hij helemaal op in het spel, al heeft hij net gehoord dat zijn broer zelfmoord heeft gepleegd. Castorf haalt die afleidende truc trouwens ook uit met Ajax zelf. Als die net bij zinnen is gekomen en ontdekt heeft

wat hij heeft gedaan, pakt hij achteloos een krant op en raakt verdiept in de kleine annonces. En daarvan leest hij lachend voor: iemand die zijn lieve schatje Sonja feliciteert, omdat ze het al zoveel dagen met elkaar doen.

Van een godin die in de handeling ingrijpt wil Castorf evenmin iets weten. De teksten van Athene geeft hij aan drie vrouwen, in avondjurken, op hoge hakken en met legerjassen aan. Sjieke soldatenhoeren, zo zien ze eruit. Ze bevestigen dat beeld zelf: als Odysseus voor het eerst opkomt met de vraag of Ajax inderdaad degene is die het vee heeft afgeslacht en hij in het stikgedonker op een van de drie vrouwen stuit, vraagt hij haar of zij Athene is. De vrouwen antwoorden daarop door 'Lili Marleen' te gaan fluiten.

De vrouwen mogen bij Castorf dan superieur zijn aan de mannen, zuiver en goed zijn ze allerminst. Zij zijn het tenslotte geweest die ervoor hebben gezorgd dat Ajax zijn woede op die beesten koelde en die hem daardoor belachelijk maakten. Als Ajax totaal ontdaan is over die dwaze slachtpartij, is het een van de vrouwen die een vlijmscherpe dolk uit een op haar dij gebonden schede haalt en die voor hem in de grond steekt. Als Ajax die dolk in zijn borst steekt - een schijnzelfmoord, blijkt later - zetten twee van de dames 'Stille Nacht' in: 'Schlaf doch in himmlischer Ruuh!' Cynischer kan het bijna niet.

Merkwaardig genoeg zijn de dames toch makkelijk met sentiment te verleiden. Als Agamemnon verschijnt, in drielalig krijtkostuum, zal al gauw blijken dat hij wil dat het lijk van Ajax onbegraven blijft. Maar hij betuigt de vrouwen eerst zijn leedwezen, laat ze op zijn borst uithuilen en wikkelt ze in een rode lap, die ze al gauw op zijn aanwijzingen bij de punten pakken en bij wijze van rouwbeklag prachtig op en neer laten waaien, onder het zingen van een 'mooi' Italiaans revolutionair lied. En als dit Ajax' broer Teukros te gortig wordt en hij de vrouwen die doek afpikt en over het lijk legt, schelden de vrouwen hem in het Italiaans de huid vol. Helemaal aan het eind van het stuk ontpoppen de dames zich weer als keiharde journalistes die Odysseus ondervragen als hij ervoor gezorgd heeft dat Ajax' lijk toch begraven wordt. Aanvankelijk is hij de zelfverzekerde politicus die op iedere vraag automatisch een nietszeggend antwoord heeft, maar de dames dringen zo aan, dat hij zich tenslotte helemaal in zijn antwoorden verward. Ronde, eenduidige 'karakters' zijn deze dames dus bepaald niet. Ze blijken steeds weer onverwachte kanten te hebben.

Ondertussen zal wel duidelijk zijn geworden dat Castorf zelf nogal onverwachte theatermiddelen gebruikt. Wie denkt te weten hoe een Griekse tragedie dient te worden opgevoerd, wordt voortdurend op het verkeerde been gezet. Het wemelt van de anachronismen en zo gauw de schitterende verzen van Sophokles een 'mooi' gevoel bij de toeschouwers zouden kunnen oproepen, haalt Castorf het onderuit door de scène te laten omslaan in sentimentaliteit of banaliteit. Er zit wel enige lijn in de middelen die hij daartoe gebruikt: hij varieert vaak op hetzelfde thema of herhaalt een bepaald effect soms zelfs letterlijk. De dolk die met volle

kracht in het hout wordt gestoken zat ook in de *Hamlet* die hij in Keulen maakte. Dezelfde aria uit *Carmen* die hier wordt aangeheven, hoor je ook in de *Miss Sara Sampson* van Lessing die hij in München ensceeneerde. Popsongs gebruikt hij regelmatig. Ook in het gebruik van materialen kan je hem herkennen. In *Ajax* liggen de drie vrouwen in het begin van het stuk onder kranten, waar ze langzaam onderuit kruipen. In *Miss Sara Sampson* wordt er een kartonnen doos opgeschoven, waaruit Lady Marwood zich met een dolk lossnijdt. En in *Das trunkene Schiff* komt Rimbauds gehuld in pakpapier op, waarna hij 'onthuld' wordt.

Castorf zelf zegt dat hij van papier houdt om het geluid en omdat je er alles van kan maken. Als het om kranten gaat, zijn er uiteraard nog veel meer associaties. Hij zegt het gebruik van papier en van kranten, net als het gebruik van zand, water en glas, aan de Dadaïsten en Surrealisten te ontleenen.

Wat wil Castorf ons duidelijk maken? In ieder geval dat mensen inconsequent zijn en onverwachte kanten hebben, dat ze altijd óók kwaadaardig, sentimenteel en banaal zijn. In het geval van *Ajax* had dat ook concrete politieke doelstellingen: het stuk ging in première anderhalve maand voor de Zwitsers in een referendum mochten uitmaken of ze nog wel een leger wilden. En er zitten verwijzingen in naar Rainer Barzel, de Duitse deelstaat-premier die in zijn verkiezingscampagne ontspoorde door valse geruchten in omloop te brengen over zijn tegenstander en zelfmoord gepleegd zou hebben in een hotelbad in Basel.

Castorf is echter niet alleen kritisch en cynisch. Al zegt hij van niet, hij heeft wel degelijk ideeën hoe mensen wél zouden moeten leven. En dat 'ideaal' zit in de voorstelling van *Ajax* verstopt in de figuur van Teukros. Dat mag dan een rare snuiter zijn, hij maakt wel de juiste keuzes en heeft het lef daarvoor op te komen. Verder gaat hij gewoon zijn eigen gang en kan hij volledig opgaan in kinderspel. Het verlies van het vermogen als een kind te spelen blijkt Castorf als de grote tragiek van het leven te beschouwen. Volwassen worden is bij hem een ramp. Dat je voor jezelf moet gaan zorgen, legt je wetten op die niet stroken met de autonomie van de kinderwereld, met het vermogen de wereld te laten zijn zoals je hem wenst, zoals je hem verzint. Als die ramp beperkt zou blijven tot de harde strijd om het bestaan, was het met veel moeite nog wel mogelijk om het zo in te richten dat het aan je eigen behoeften voldoet, dat je niet meer hoeft te doen dan voor je eigen onderhoud strikt nodig is en dat je dat zo doet dat het jou bevalt. Maar de drang een positie op te bouwen, je te onderscheiden in de ogen van anderen, ook in materiële zin, brengt je ertoe te gaan leven conform de rol. Dat was bij Castorf de inzet van de strijd tussen Rimbaud en Verlaine in *Das trunkene Schiff*. Dat was in Castorf's enscenering de tegenstelling tussen Lady Marwood en Sara. Al laat hij net zo goed zien dat de achterkant van Sara's kinderlijkheid, onverschilligheid en harteloosheid is en haar gebrek aan verantwoordelijkheidsgevoel een nachtmerrie voor de anderen. Hoe consequenter het ideaal wordt

nagestreefd, des te gruwelijker de consequenties. Ook dat wil Castorf duidelijk maken.

Castorf's voorstellingen strijken tegen de haren in. Met opzet, uiteraard. Maar het zijn geen kwajongensstreken. Hij attaqueert wat het bestaan weerzinwekkend maakt en schetst het ontsporen en mislukken van het alternatief. Hij slaagt erin tegelijkertijd echt cynisch en echt idealistisch te zijn. Dat heeft waarschijnlijk te maken met het land waarin hij opgroeide en zich ontwikkelde, de DDR. Maar zijn werk is niet alleen van belang voor de burgers van de DDR. Het geldt op zijn minst ook voor de bewoners van de andere vertrekken in Gorbatsjov's 'Huis Europa.'

Een scheut anarchie

Uit interviews met Frank Castorf

Waarom roepen uw voorstellingen zo vaak weerstand op?

'Ik denk dat dat te maken heeft met de esthetische traditie: met de behoefte aan een direkte, maar eenduidige afbeelding van de werkelijkheid. Mensen willen graag in de geest (en dat bedoel ik dan in de zin van Hegel) iets opbouwen dat een antwoord is op de diskontinuiteit van de geschiedenis. Ze willen in hun hoofd een wereld creëren, die onafhankelijk is van de werkelijkheid en die onverwoestbaar is. In het theater willen ze geschiedenissen die zo verlopen, dat er een afgerond produkt ontstaat, iets waarmee iets beweerd wordt: zo is het en niet anders. Voor mij hoort er in theater een scheut anarchie te zitten. De ontkenning hoort bij de bewering. Op zijn minst moet je je afvragen of het beweerde misschien toch niet onjuist is. Voor mij is het belangrijk om met een these te komen en die meteen weer te ontcrachten zonder er meteen ook een synthese uit te persen. Zowel in Oost- als in West-Duitsland wil men per se een synthese. Men wil kunnen vaststellen: dát is de betekenis van deze theateravond. Ik laat het liever open, laat het liever aan het publiek over. Mijn belangstelling wordt in het theater pas gewekt als iets wat ik zeker meen te weten onderuit gehaald wordt. Zoals de Dadaïsten dat deden en de Surrealisten. Ik wil niet in ideologie vervallen. Ik ben voor irritatie, voor het mefistofelische principe van de loochening, zonder te zeggen waarom. En zonder uit te leggen wat het dan wél moet zijn. Ik hou van dat geaarsel tussen ja en nee, van dat niet weten welke kant je op moet voor een antwoord. Zelfs als ik dat denk te weten, kan ik in de toestand waarin de wereld nu is - ik bedoel ook politiek - toch onmogelijk zeggen of dat het juiste antwoord zal zijn.

Om zo'n paradoxale houding zit men op het moment in Duitsland niet te springen, in Oost-Duitsland niet en in West-Duitsland evenmin. Aan beide zijden hoor je gewichtige lieden zeggen: 'Ik weet wat ik doe, ik ken de gevolgen en ik ben dus een belangrijk iemand in de moderne maatschappij.' Maar als je een beetje afstand neemt en ziet hoe alles van alles afhangt, dan weet je dat het nog maar de vraag is of een individu een moderne maatschappij werkelijk een bepaalde richting in kan sturen. In het theater wil men dat dat de gewoonste zaak van de wereld is. Als je daarin meegaat, bevestig je het idee dat we kunnen weten hoe de dingen in elkaar zitten. Een heleboel mensen kunnen leven met die pseudo-zekerheid. Mij is die vreemd.' (Oktober 1989)

U haalt klassieke teksten uit elkaar, schrapt erin, verplaatst scènes, voegt andere teksten toe, doorbreekt de handeling met banaliteiten, popsongs, aria's. Werkt dat niet contra-productief?

'Men vindt dat onfatsoenlijk. Je vergrijpt je niet aan het werk van anderen. De reacties zijn vaak erotisch geladen, ze vinden me maar een 'viezerik'. Ik verzet me tegen de fetisjering van wat anderen geschreven hebben. Taal is alleen maar

belangrijk als zij de totaliteit van het bestaan oproept. Door de fetisjering van literaire werken wordt een deel van het leven eruitgedrukt, verdrongen: ze wekken 'mooie gevoelens' op. Men wil zich daarop laten drijven, zijn gedachten en emoties bevestigd zien. Maar het zijn clichés geworden. Ze verdringen een deel van de werkelijkheid. Daarom attaqueer ik ze. Daarvoor moet ik allereerst weten wat het schadelijk effect is. Dan moet ik ze in hun volle kracht op het toneel zetten, ze extremer en extremer maken, tot ze perverteren en in hun tegendeel veranderen. We wekken en aktiveren de wensen van de toeschouwers en laten dan zien wat die waard zijn, waar de bevrediging van die wensen toe leidt. Dat wekt haat op.' (Oktober 1988)

Theater als film

Tijdens de repetities gebruikt u om uw bedoelingen te verduidelijken bij voorkeur voorbeelden uit films. Welke elementen uit de film zijn in het theater bruikbaar?

'Hoe je spanning opbouwt, hoe je door montage inhoudelijke en atmosferische tegenstellingen kan verscherpen, hoe je de aandacht van de toeschouwers ergens naar toe kan sturen... Als je die principes toepast, krijgt het theater een zintuigelijkheid die door de semantische dichtheid van de taal vaak wordt weggedrukt. Net als in de film kun je ook in het theater de toeschouwers zich laten concentreren op een mes, een brief, een bepaalde uitdrukking in iemands ogen. Je kunt daarvoor trouwens ook procédé's ontlennen aan de muziek. Een componist kan ook naar een hoogtepunt, naar een pointe toewerken, waarna alles zich weer in veelheid oplost. Theater is een synthetische kunst, het kan uitdrukkingsmiddelen uit alle andere kunsten in zich opnemen. Als in een tekst staat: 'Ik was gelukkig toen ik de tranen van haar gezicht kuste', is dat een mooi, poëtisch beeld. Het theater moet daarbij beelden produceren met een zelfde kracht, een zelfde zintuigelijkheid. Dat kan met middelen die analoog zijn aan de montage- en kaderings-technieken van de film. Maar ik wil dat de toeschouwers zich daar niet bewust van hoeven te zijn. Daarom wil ik tijdens een voorstelling ook geen technici op het toneel die ingewikkelde changementen gaan uitvoeren. Dan laat je het leven van alledag binnendringen in een kunstmatige wereld en duurt het weer een tijd voor de suggestie van het theater weer begin te werken. Het ene moet organisch uit het andere voortkomen, zowel de inhoud als de vorm'.

U gebruikt vaak lege, kale ruimtes.

'Dat is het resultaat van een lange periode van samenwerking met Hartmut Meyer. We zoeken ruimtes tussen echte en kunstmatige ruimtes in. Herkenbare ruimtes worden vreemd gemaakt, verhuld, overgeschilderd, vervormd. Zo ontstaan er tussenruimtes. Mensen kunnen er misschien nog wel leven, maar dat kan je je eigenlijk nauwelijks nog voorstellen. De tijd-ruimte-dimensies van de werkelijkheid gelden niet meer. Deze ruimtes vormen een overgang van de werkelijkheid naar

het rijk van de verbeelding, van de speculatie. Het gedrag van mensen wordt er trouwens heel plastisch in.' (Oktober 1989)

Er zitten nooit ramen in die ruimtes, de zon dringt er nooit naar binnen. In de ruimte waar Aias zich afspeelt kan je alleen van boven of van beneden binnen komen.

'Het gaat in *Aias* om iets wat in de tussentijd gebeurt. Dat de ruimtes in mijn voorstellingen zonloos zijn, heeft te maken met de manier waarop ik het leven ervaar. Je gaat van hier naar daar, van het een naar het ander, maar daar is alles min of meer hetzelfde. Een uitweg is er niet. Uit dat besef komt mijn drang naar levendigheid voort, naar anarchie. Maar dat contrast moet je wel zichtbaar maken.' (April 1990)

Aias van Sophocles - synopsis

Ajax, geschreven rond 450 voor Christus, speelt zich af tijdens de oorlog die Griekenland rond 1200 voor Christus tegen Troje voerde. Op een ochtend, tegen de dageraad, betrapt de godin Athene Odysseus, een van de Griekse generaals, bij de tent van Ajax, een andere Griekse generaal. 's Nachts blijkt iemand een slachtpartij te hebben aangericht onder de buitgemaakte schapen, runderen en paarden - die het leger moeten voeden. Ook een aantal bewakers is gedood. Ajax is daar in de buurt gesignaleerd, onder het bloed. Athene bevestigt dat Ajax de dader was. Omdat de Griekse opperbevelhebbers Agamemnon en Menelaos de wapens van de gesneuvelde Achilles, zonder enige twijfel de beste Griekse vechtersbaas, aan Odysseus toegewezen hebben, de beste strateeg, in plaats van aan hem, de op één na beste vechtersbaas, wilde Ajax s'nachts Agamemnon, Menelaos en Odysseus vermoorden. Ajax denkt dat hij dat ook gedaan heeft, maar Athene heeft hem in plaats daarvan het vee laten afslachten. Athene roept hem uit zijn tent. Ajax verkeert in de waan dat hij binnen Odysseus dood aan het martelen is en vertelt dat aan... Odysseus, die hij niet herkent. In werkelijkheid is het een schaap. Als de situatie zo geïntroduceerd is en iedereen vertrokken, verschijnt Tekmessa, een krijgsgevangene met wie Ajax is getrouwd. Zij beschrijft wat er zich in de tent heeft afgespeeld. Ajax komt weer naar buiten, bij zinnen gekomen nu. De schande is zo groot dat hij alleen maar zelfmoord kan plegen. Tekmessa bezweert hem dat niet te doen: haar lot en dat van zijn zoon zullen verschrikkelijk zijn. Ajax geeft toe en vertrekt om op een rustige plek na te denken. Een bode meldt dat Ajax' broer Teukros terug is in het kamp en dat de ziener Kalchas hem heeft gewaarschuwd Ajax niet uit zijn tent te laten, want dan zullen ze hem niet levend terugzien. De goden willen Ajax straffen omdat hij zich er herhaaldelijk op heeft beroepen dat hij zonder hun hulp zijn overwinningen behaalt. Iedereen stuift weg om Ajax te gaan zoeken.

Het toneel verplaatst zich naar een stille plaats, waar Ajax een zwaard in de grond zet en zich erin stort. Meteen daarna verschijnen Tekmessa en Teukros. De laatste zal de begrafenis gaan voorbereiden. Maar dan komt Menelaos die dat verbiedt. Het lijk moet onbegraven blijven, de ziel van Ajax mag geen rust gegund worden. Teukros weigert. Menelaos gaat de kwestie aan Agamemnon, de opperbevelhebber, voorleggen. Die komt het besluit bekrachtigen, maar dan verschijnt Odysseus die zich daartegen verzet en weet te bereiken dat Ajax toch begraven mag worden.