

Der heimatlose Jude

DE EEUWIG ZWERVENDE, THUISLOZE JOOD OP SCHULDBELADEN TONEELPLANKIEREN

Loek Zonneveld

1

In het centrum van Fassbinders toneelstuk *Het vuil, de stad en de dood* staan twee personages die wat intelligentie en spiritualiteit betreft met kop en schouders boven de andere figuren in de fabel uitsteken: de hoer Roma B., en A. die de rijke jood wordt genoemd. Beiden hebben te veel gezien en geleden om nog illusies over het leven te koesteren. Roma B. is de dochter van een ex-nazi, ze wordt door haar pooier Franz B. mishandeld en 'de baan' op gestuurd, ondanks het feit dat ze ziek is, aanhoudend hoest en bij zichzelf tuberculose vermoedt. *A. die de rijke jood wordt genoemd* doet keiharde onroerendgoedzaken in de stad, zonder zich te bezinnen op de consequenties van die kwade zaken voor de eenvoudige stadsbewoners. Hij huurt Roma B. in. Niet voor de seks – ze vrijen geen enkele keer. Hij wil wraak nemen op haar vader, Müller, de ex-nazi-zonder-spijt. In travestie zingt die Müller 's nachts Zara Leander-liedjes in een nachtclub, waar *A. die de rijke jood wordt genoemd* hem opspoorde en hem verantwoordelijk stelt voor de dood van zijn ouders in de gaskamers – iets wat Müller overigens niet ontkent. A. die de rijke

Deze maand gaat Rainer Werner Fassbinders toneelstuk *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) in Nederland in première. Eén van de centrale figuren in dit omstreden stuk is *A. die de rijke jood wordt genoemd*. Protesten uit de Nederlandse joodse gemeenschap verhinderden in 1987 dat het stuk gespeeld zou worden. Johan Doesburg, toen afstuderend aspirant-regisseur aan de Amsterdamse Theaterschool, is nu dus aan zijn tweede poging toe. Dramaturg Loek Zonneveld - destijds eveneens bij de voortijdig afgevoerde productie betrokken - reisde naar Duitsland, op zoek naar verbeeldingen van de eeuwig zwervende, thuisloze jood op schuldbeladen toneelplankieren.

jood wordt genoemd bekommert zich in de loop van zijn verhouding met Roma B. steeds meer om haar lot, terwijl zij zich op haar beurt steeds meer geïsoleerd voelt – een isolement dat hij maar al te goed kent. In de vierde scène van het stuk verheldert *A. die de rijke jood wordt genoemd* zijn positie in een monoloog.

'Weet u dat ik soms bang ben? Dat weet u niet, en hoe zou u ook. De zaken gaan te goed, dat vraagt om straf, dat snákt naar straf. Maar in plaats van straf te ontvangen, deelt degene die angst voelt straf uit – ik. Ik: alleen maar

angst, geen vrijheid, geen hartstocht. U bent mooi, lijkt me. Maar dat doet er niet toe. U zou alles kunnen zijn wat u maar wilt. Schoonheid – iedereen wil meer. Ik koop in deze stad oude huizen, breek ze af, bouw nieuwe en verkoop die voor goed geld. De stad beschermt me, dat is haar plicht. Bovendien ben ik jood. De hoofdcommissaris is mijn vriend, of hoe dat heet, de burgemeester mag me graag uitnodigen, op raadsleden kan ik altijd rekenen. Zeker – niemand is erg enthousiast over wat hij daar zelf allemaal goedkeurt, maar het plan is niet van mij, dat was er al voordat ik kwam. Ik kan mij er onmogelijk iets van aantrekken of kinderen huilen, of oude mensen, gebrekkigen lijden. Ik heb ook geen andere keus. En het woedende gekrijs van sommigen, daar luister ik gewoon niet naar. Wat moet ik anders? Mij door een slecht geweten allerlei ziektes op de hals halen? De schurft of de pest? Ik geloof wel in god; maar in gerechtigheid tussen de muren van de stad? Moet ik met mijn hart instaan voor besluiten van anderen, die ik alleen maar uitvoer met de winst die ik nodig heb om me te kunnen veroorloven wat ik nodig heb? Nodig hebben, nodig hebben – eigenaardig als je een woord heel vaak achter elkaar zegt, dan verliest het zijn inhoud, die er toch alleen maar toevalig in verborgen lag. De stad heeft de zakenman nodig die geen scrupules kent en die haar de



Het vuil, de stad en de dood, Rotterdam 1987 – de verhinderde voorstelling FOTO HAJO PIEBENGA

mogelijkheid geeft zich te veranderen. Die hoort zij in bescherming te nemen, daarmee uit. Is dat angst, als je al over bescherming nadenkt nog voordat het gevaar zich openbaart? En de angst dat je heen afsterft – ik rook te veel en bijna iedere dag lees ik wel iets over al die verschrikkelijke dingen. O, neem me niet kwalijk, het uur is voorbij. Drie minuten over tijd. Dat gaat je een bom duiten kosten, jood.'

Roma B., tegen wie deze monoloog wordt gericht, spreekt later in het stuk uit dat ze niet meer wil leven: 'Dat is geen leven dat de moeite loont om geleefd te worden, god! Jij braakt een keer en daarna gaat het weer beter met je. Maar wij? Wij haten elkaar, bevechten elkaar in plaats van één te zijn. (...) Ik wil dit leven niet meer leven, god. Ik wil het weggeven, mijzelf tot slachtoffer maken, omwille van de stad die slachtoffers nodig heeft om te denken dat ze leeft, en niet in de laatste plaats om mezelf te redden, te redden van de dood in het leven, die mij de gelijke maakt van hen die vergeten zijn wat dat is, hun leven.'

Als niemand de doodswens van Roma B. in vervulling kan doen gaan, wurgt A. die de rijke jood wordt genoemd haar met zijn stropdas. In de handeling van het stuk is dit een daad van liefde.

2

Berlijn. In de permanente tentoonstelling van het Jüdisches Museum Berlin (het nieuwe gebouw, een ontwerp van Daniel Libeskind, is sinds september 2001 geopend), *Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte*, hangen ze vlak bij elkaar: twee ansichtkaarten uit de vorige eeuwwisseling. De een heet *Vom Ghetto nach Zion*, een Jugendstil-grafiek van Ephraim Moses Lilien. Een in gedachten verzonken oude man met een keppeltje wordt door een engel met een grote davidsster op zijn borst, met een dwingende hand verwezen naar het zonovergoten, vruchtbare Beloofde Land. De ansichtkaart was een aankondiging van het vijfde Zionistencongres in Basel, 1901. De tweede kaart heet *Der Schnorrer*, de schooier, met als ondertitel 'neueingewanderte Staatsbürger'. De afbeelding (uit 1907) is afkomstig uit de collectie van een Keulse antisemiet, toont de karikatuur van de grijns-lachende zwerfende jood, met plunjezak en wandelstok. Twee afbeeldingen, twee werelden. De bron is dezelfde, Ahasverus, de Wandelende of de Eeuwige Jood. Over zijn herkomst wordt getwist. Volgens de ene opvatting zou hij Simon de schoenlapper zijn. Voor diens deur wilde Jezus Christus, in zijn zware kruisgang naar Golgota, even uitrusten. Maar de schoenlapper verwijderde de gehavende Messias met harde hand

van zijn stoep. Christus zou daarop een vloek hebben uitgesproken: Simon en zijn nazaten zouden tot Het Laatste Oordeel over de wereld moeten zwerven. Een ander aspect van de legende Ahasverus komt naar voren in de typisch Duitse benaming, 'der ewige Jude', die zou slaan op de joodse portier van landvoogd Pontius Pilatus, die Christus op zijn Via Dolorosa in het gezicht zou hebben geslagen en tot spoed gemaakt, waarop Christus een soortgelijke vervloeking zou hebben uitgesproken: iedere eeuw verjongt de portier zich weer tot een dertigjarige – hij kan niet sterven.

Martin van Amerongen schreef (16 februari 2002) in de *Groene Amsterdammer*: 'Is Ahasverus de rusteloze tweelingbroer van Shylock? Nee, daar is hij te nobel en te tragisch voor. Shylock wordt uitgelachen. Voor Ahasverus wordt met eerbiedige deernis de hoed gelicht. Hij is een allegorie, een archetype, symbool voor algemeen menselijk gedrag, ten goede en ten kwade, een onjoodse jood. Hij is de liefdes-hongerige zwerfer uit Schuberts *Winterreise*'. Verderop in zijn essay over Shylock schrijft Van Amerongen dat Ahasverus en Shylock in de loop van de geschiedenis wel steeds meer op elkaar zijn gaan lijken, met name in Duitsland. Van Amerongen: 'De joodse woekeraar Shylock werd, nadat zijn vervolgers in Neurenberg waren opgehangen, veredeld tot een soort bloedbroeder van Nathan de Wijze, en om zijn gedrag te verklaren werden de christenen om hem heen zo onsympathiek mogelijk afgeschilderd. Met name in de beide Duitslanden wemelde het van "Wiedergutmachungs-Shylocks", wat over het algemeen de kwaliteit van het gebodene niet ten goede kwam.'

Nathan der Weise CLAUS PEYMANN / BERLINER ENSEMBLE FOTO MONIKA RITTERSHAUS



Voor Shylocks 'bloedbroeder' ben ik in Berlijn, een van de maar liefst vier encenseringen die op Duitse podia te zien zijn van Lessings *Nathan der Weise*, het verhaal van de wijze jood Nathan in het multi-etnische Jeruzalem van de twaalfde eeuw. Theater am Schiffbauerdamm, Berlijn. De directeur van dit oude Brecht-theater, Claus Peymann, heeft Lessings *Nathan der Weise* op het repertoire van het Berliner Ensemble gezet, als reactie op de aanslagen van 11 september 2001. Het programmaboekje bevat, behalve teksten van Heiner Müller, Hannah Arendt en George Tabori, drie foto's: de vernielde bibliotheek van Sarajevo (1994), ontheemde mensen in de Afghaanse hoofdstad Kaboel (1996) en de ruïnes van de Twin Towers in New York (2001). Dat er maar geen misverstand over moge bestaan: deze voorstelling gaat ergens over!

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) schreef *Nathan der Weise* twee jaar voor zijn dood, het stuk beleefde pas twee jaar daarna in Berlijn zijn wereldpremière. Het 'dramatisch gedicht in vijf bedrijven' staat geboekstaafd als een verzoeningsstuk. Dat komt waarschijnlijk door een van de beroemdste monologen uit de Duitse toneelliteratuur, de parabel van de drie ringen. Nathan vertelt dit verhaal ('anekdote' noemt hij het zelf) aan Sultan Saladin, die de rijkste jood van Jeruzalem vraagt welke van de drie wereldgodsdiensten, de joodse, de christelijke of de mohammedaanse, de ware is. Nathans antwoord is de parabel over een ring, in het bezit van 'een man in het Oosten', die een geheime kracht bezit, 'die wie de ring droeg als zijn toeverlaat / dierbaar maakt bij God en de mensen.' De ring gaat over van vader op zoon,

en als een van de erfgenamen drie zonen krijgt die hem allen even lief zijn, laat hij voor de zoons drie kopieën van de ring maken. Wanneer na de dood van de vader zijn zoons aan een rechter de vraag voorleggen, welke van de ringen de echte is, antwoordt deze rechter: 'Mijn raad is: neem de toestand als hij is / Als elk van u een ring heeft van zijn vader / Laat elk zijn ring dan aanzien voor de ware / Wie weet duldde de vader in zijn huis / De tirannie van de ene ring niet langer / Vast staat: hij had u alle drie zeer lief / En: éven lief – hij kon niet twee te kort doen / Ten gunste van een enkele.' Ziedaar: de utopie van de evenwaardigheid der drie godsdiensten: jodendom, christendom, islam.

Nathan der Weise is – onder andere door deze ringparabel – een klassieker in de Duitse toneelliteratuur. In de inleiding bij de meest recente Nederlandse vertaling van de tekst (Dolf Verspoor, 1987, voor een vrije, commerciële productie) werd vastgesteld: 'Achter de knappe tekening en evolutie van de karakters verrijst de intense actualiteit van het stuk voor onze tijd. Het probleem van conflicten en gefrustreerde harmonie in een samenleving van uiteenlopende godsdiensten en levenswijzen. De hoofdpersoon is Nathan, die een geteisterd leven (hij verloor zijn hele familie aan pogroms) met wijsheid voortzet samen met een door hem geredde, aangenomen dochter uit een christelijk milieu. De noodzaak van tolerantie staat in dit stuk levendig voor ogen.' En omdat tolerantie, ondanks de gevoelde noodzaak, toch vaak ook een zeer *zeldzame* deugd is, sleutelt Lessing aan het eind van zijn dramatisch gedicht een onwaarschijnlijk happy end vol compassie en begrip in elkaar, een nogal geforceerd aandoende materialisering van Nathans ringparabel: uiteenlopende tegenstanders en vertegenwoordigers van vijandige godsdiensten blijken opeens allemaal familie van elkaar te zijn.

Overtuigende voorstellingen van *Nathan der Weise* heb ik nooit gezien. Daar verandert deze encensering van Claus Peymann niets aan. De kale, voornamelijk in zwart uitgevoerde vormgeving van Achim Freyer, een leeggeruimd toneelhuis, zit vol graffiti van krijtschetsen: een davidsster, een hakenkruis, 'Juden raus', wat pornografische tekeningen, een crucifix, en – jawel – een vliegtuig dat op een gebouw afkomt. Bij aanvang van de voorstellingen komen vlammen en rook uit de toneelvloer – *Ground Zero*. Natuurlijk, het staat in het stuk dat Nathan bij terugkeer van een zakenreis zijn huis voor de zoveelste keer ziet afgebrand door antisemitische medebewoners van Jeruzalem. Maar deze overdaad aan politiek correcte signalen irriteert al voor er nog

maar één woord Lessing heeft geklonken. Daarna ook trouwens. De multi-etniciteit van het twaalfde-eeuwse Jeruzalem wordt verbeeld door een al even kleurrijke als idioot uitgedoste serie randdebielen (*excusez le mot*, de deftige krant *Frankfurter Rundschau* sprak ook al over *Grenzdebilen*) uit een slordig bij elkaar gekliederde Poesjenelenvoorstelling, aangekleed met materiaal uit een vlot opgeruimde rommelzolder (*flotte Klamotte*).

En zeker, de Nathan van Peter Fitz is temidden van deze kermis een monument van rust. Helaas, het is de rust van een vervroegd gepensioneerde dorpsonderwijzer, die alles nadruk-ke-lijk uitlegt, waardoor hij me tijdens de parabel over de ring deed denken aan de Nederlandse conferencier Wim Kan, die tijdens een ingewikkelde passage in zijn Oudejaarsconferentie ooit tegen het publiek riep: 'U mag aantekeningen maken, hoor!' Dat Peymann het zelf allemaal ook niet echt vertrouwde, blijkt aan het eind van de vertoning, als hij na Nathans laatste woorden ('Ze weten nog van niets, ze weten nog van niets') een actrice op laat komen, vermomd als Lessing, die Heiner Müllers tekst *Lessings Schlaf Traum Schrei* als epiloog spreekt: 'Mijn naam is Gotthold Ephraim Lessing. Ik ben 47 jaar oud. Ik heb een of tweeduizend poppen vol zaagsel gestopt, wat mijn bloed was, ik heb een droom gehad over theater in Duitsland, ik heb openlijk over dingen nagedacht die me niet interesseerden. Dat is nu voorbij. Gisteren heb ik op mijn huid een dode vlek gezien, een stuk woestijn: het sterven begint. Respectievelijk: het gaat sneller nu. Overigens ben ik het ermee eens. Eén leven is genoeg. Vergeten is wijsheid. De goden vergeten het snelst. Slapen is goed. De dood is een vrouw.'

Mooie tekst. Helpen deed het overigens niet meer. Het stuk van Lessing was immers volledig *kaputt* geregisseerd. *Nathan der Weise* als de kerstboodschap van een seniele paus. *Recht herzlichen Dank, Herr Peymann!*

3

Düsseldorf. Steeds als ik in mijn lessen theatergeschiedenis toe ben gekomen aan het Duitse theater in de twintigste eeuw, vertel ik een anekdote over de Nederlandse, joodse historicus Jacques Presser. In de jaren vijftig gaf hij voor bomvolle zalen colleges contemporaine geschiedenis die vrij toegankelijk waren. Op een ochtend kwam hij binnen en zei: 'Ik onderricht jullie deze weken over de Duitse geschiedenis en vertel eigenlijk alleen maar verhalen over verschrikkingen, want er loopt een bloedspoor door de Duitse historie. Maar Duitsland is óók het land van Heine, Schiller, Brahms, Mendels-

sohn-Bartholdy, Brecht, zo bedacht ik me gisteravond. Toen wist ik het even niet meer, zette een opname van Schuberts *Der Tod und das Mädchen* op, en besloot jullie vandaag aan het begin van het college een kort gedicht voor te lezen. Dat gedicht gaat zo: *Über allen Gipfeln ist ruh / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch / Die Vögelein schweigen im Walde / Warte nur / Balde / Ruhest du auch*. Dit gedicht is van Goethe, waarschijnlijk de laatste grote Duitse humanist. We weten waar hij dat gedicht schreef, in een bos bij Weimar. En we weten wat dat voor een bos was, een beukenbos, in het Duits: *Buchenwald*. Ziehier de tegenstrijdigheden binnen de Duitse geschiedenis, die ik niet kan uitleggen. Zo, en dan volgen we nu weer het bloedspoor van die Duitse geschiedenis.'

Deze anekdote gaat over veel, in ieder geval ook over verdriet. De twee toneelschrijvers die dit 'verdriet van Duitsland' het scherpst van zich hebben afgeschreven, zijn geen Duitsers: Thomas Bernhard was een Oostenrijkse Nederlander, George Tabori is een geamikaniseerde Hongaar. Ze behoren tot de meest gespeelde toneelauteurs in Duitsland. Hun artistieke wapens zijn uitersten: woede en humor, oerschreeuw en *Witz*. Een zachte mengvorm van die twee tref je in het Duitstalige toneelrepertoire vrijwel niet aan. En daarom zijn de Duitsers, en zeker de Duitsers in Düsseldorf, zo dol op de Nederlandse schrijfster Judith Herzberg. Die heeft immers van die zachte mengvorm van de pijscheut en de harde grap haar handelsmerk gemaakt. In de kleine zaal van het Schauspielhaus Düsseldorf, aan het plein (beter: tochtgat) dat de naam draagt van de omstreden, met de nazi's samenwerkende theaterman Gustav Gründgens, speelt het gezelschap dit en nog het hele volgende seizoen twee delen uit Judith Herzbergs trilogie van het joodse verdriet: *Rijgdraad* (*Heftgarn*) en *Simon*. Het eerste deel van de trilogie, *Leedvermaak* (hier: *Lea's Hochzeit*) is in Düsseldorf alleen nog maar eenmalig voor publiek gelezen, (nog) niet gespeeld.

Herzbergs familietrilogie met haar mix van lichte tristesse en harde humor – '*Seelenmusik*' schreef een criticus – is in eerste instantie gecentreerd rond violiste Lea, dochter van Simon en Ada, die beiden de holocaust hebben overleefd, en de arts Nico, wiens joodse moeder in een concentratiekamp is vergast. *Leedvermaak* (1982) speelt zich af in 1970, tijdens de joodse bruiloft van Nico en Lea. *Rijgdraad* (geschreven in 1995, in opdracht van het Nationale Comité 4 en 5 mei) speelt in 1980, het jaar waarin Ada sterft aan een kapot-



Heftgarn PETER HAILER / SCHAUSPIELHAUS DÜSSELDORF FOTO SONJA ROTHWEILER

te hartklep, en Dory, de eerste vrouw van Nico, een kind krijgt van de veel oudere Simon. Op driekwart van het stuk verspringt de handeling van *Rijgdraad* opeens naar 1995. Nico en Lea zijn inmiddels gescheiden, Nico probeert zijn relatie met Dory te herstellen, Lea woont bij haar vader Simon, en draagt zorg voor de opvoeding van de vijftienjarige Isaac, zoon van Simon en Dory en dus haar halfbroertje – Dory heeft voor die opvoeding geen tijd, omdat ze aan een internationale carrière als violiste bouwt, en met Nico kan Isaac niet omgaan. *Simon*, het laatste deel van de trilogie, is door Herzberg geschreven op verzoek van de acteurs van Schauspielhaus Düsseldorf ('hoe gaat het verder met deze mensen?'), speelt in 1998, het jaar waarin het titelrolpersonage 81 wordt, een beroerte krijgt en in coma raakt, omringd door zijn zorgzame dochter Lea en zijn zoon Isaac.

Leedvermaak bevat talloze korte fragmenten, flarden en liederen, *Rijgdraad* en *Simon* resp. 82 en 55 genummerde scènes. De eerste

twee stukken zijn ondertussen ook verfilmd (door Frans Weisz, het tweede stuk onder de titel *Qui vive*). *Simon* is in Nederland nog niet gespeeld. Met de Düsseldorfse uitvoering opende onlangs in Amsterdam Het Theaterfestival.

Leedvermaak, zo kan zonder overdrijving worden vastgesteld, behoort ondertussen tot het culturele erfgoed van Nederland, tot de canon van kunstwerken waarin geprobeerd wordt de pijn van het verleden in het heden in te passen. *Leedvermaak* werd in 1982 oorspronkelijk als muziektheaterproductie opgezet, in de regie van Leonard Frank, die dertien jaar later ook *Rijgdraad* voor het eerst op de planken bracht. *Leedvermaak* is legendarisch geworden onder meer door de precieze registratie van de pijn van oorlogsoverlevenden, onderduikmoeders, achtergeblevenen, nabestaanden en naïeve buitenstaanders – zoals de werkstudente Hendrikje die aan Ada vertelt hoe het was om tijdens een vakantie naar Auschwitz te gaan.

- ADA Hoe ziet dat eruit, Auschwitz?
 - HENDRIKJE U bent er toch zelf geweest?
 - ADA Ja, maar ik bedoel in de zomer.
 Of:

- HENDRIKJE Want je hoort altijd dat juist het vergéten van die tijd zo pijnlijk is, dat het feit dat de jongere generatie er gewoon overheen leeft het nóg erger maakt dat isolement. Daarom ben ik er ook heengegaan. Ik was het helemaal niet van plan maar ik was daar in de buurt en toen werd het opeens net een magneet, ik kon er niet meer niét heengaan.

- ADA Ja zo ging het ons indertijd ook! Kan ik iets te drinken voor je halen?

- HENDRIKJE En niemand wil er over praten!

In *Rijgdraad* wordt de oorlog steeds meer op afstand gehouden zodat het verdriet verwordt tot een onverwacht opkomende serie pijnscheuten. In het laatste deel van dit stuk, net als in *Simon*, komen de kinderen van de oorlogsgeneratie verhaal halen: ze willen weten waarom hun ouders er zo'n puinhoop van hebben gemaakt.

De acteurs in Düsseldorf vormen een hecht ensemble, dat speelt met een zichtbaar grote liefde voor Herzbergs figuren. In een eerdere ensce-nering van *Heftgarn* (Schauspiel Bonn, Harald Clemen) werd het Tsjechoviaanse impressionisme van Herzbergs teksten benadrukt. De regisseur van het Düsseldorfse tweeluik, Peter Hailer, 'schildert' in hardere kleuren, koeler, afstandelijker, epischer wellicht, in een opengewerkt decor dat bijna een abstract schema lijkt.

De Nederlandse krant *NRC Handelsblad* signaleerde naar aanleiding van *Simon*: 'De acteurs in Düsseldorf hebben wellicht nog nooit eerder joden gespeeld. Juist dat vermoeden geeft aan de voorstelling een meerwaarde: deze slachtoffers zien er niet anders uit dan doorsnee-Duitsers, en ze zeggen over joden dezelfde onhandige, domme en kwetsende dingen. Het publiek wordt een spiegel voorgehouden – een lachspiegel met realistische kwaliteiten, een groep normale burgers, met als enige abnormaliteit het gegeven dat men te veel weet.'

Het zal wel vloeken in de kerk zijn en Judith Herzberg zal het me niet in dank afnemen, maar ik heb tijdens het zien van zowel *Heftgarn* als *Simon* zeer aan de zachte tristesse en de harde humor van Fassbinders *Het vuil, de stad en de dood* moeten denken, dat behalve een verdrietig ook een zeer wanhopig universum schetst, waarin het verleden en de schuld uit dat verleden als een loden last drukt op de centrale personages Roma B. en A. die de rijke jood wordt genoemd.

4

Düsseldorf. Opnieuw. In de inleiding bij haar vertaling van Christopher Marlowes *The Jew of Malta* (1592) schrijft Elfriede Jelinek dat het hier om een onvervalst antisemitisch stuk gaat, omdat 'alle antisemitische stereotypen erin voorkomen'. En inderdaad, het personage Barabas voldoet in alles aan de ergste karikaturen uit Julius Streichers naziblad *Stürmer*. Barabas is zijn eigen verhaal, hem karakteriseren is tevens de fabel van dit stuk ontpellen: hij is steenrijk, gierig, hij haat andersdenkenden, let slechts op eigen voordeel, laat daartoe twee minnaars van zijn dochter elkaar uit de weg ruimen, vergiftigt een compleet nonnenklooster (waaronder zijn eigen dochter), wurgt een monnik en liegt een tweede naar de galg, laat Malta achter als een ruïne, maar bedriegt ook het Turkse leger waarbij hij zich aanvankelijk aansluit. Voor dit alles belandt hij uiteindelijk op de brandstapel. Jelinek heeft een curieus excuus voor de seriemoordenaar Barabas: hij doet dit alles uit wraak, omdat de Maltezer autoriteiten zijn complete vermogen in beslag hebben genomen teneinde de staatsschuld te saneren. Ook argumenteert Jelinek dat Marlowes antisemitisme uiteindelijk het antisemitisme als fenomeen ontmaskert. Ze vertelt er helaas niet bij hoe dat dan wel in zijn werk zal gaan. Ik heb de Weense encenering, waar Jelinek haar vertaling voor maakte, (regie: Peter Zadek, titelrol: Gert Voss) niet bezocht, maar die ontmaskering hebben de toegestroomde Duitse theaterverslaggevers in ieder geval *niet* gezien, wel een maskerade van antisemitische clichés: Zadeks inktzwarte wereldcircus met Voss als intelligente spreekstalmeester. Ik verkoos de voorstelling van *Der Jude von Malta* in Düsseldorf (het stuk staat ook in Bremen op het repertoire), vooral vanwege de jonge regisseur Thomas Bisschoff.

Hij gebruikt de helft van de vier uur (!) die Zadek in Wenen voor zijn ontmaskeringsmaskerade nodig heeft. Bisschoffs encenering is streng, onderkoeld en wordt uitgevoerd in een prachtig decor (Uta Kala) van een blauw betegelde kubus met hoge, smalle trappen en slechts enkele rode sofa's als meubilair – het geheel op een draaitoneel, wat de snelheid van de voorstelling veel goed doet. Het ensemble raast koelbloedig door deze vertelling van *kaltas Grauen*, met als onderliggende mededeling: als iedereen ophoudt met nadenken, dan is dit slachtveld daarvan het resultaat. Bisschoffs encenering is de perfecte representatie van de kortste samenvatting van stuk en centraal personage (literatuurhistoricus Hans Mayer): 'De reïncarnatie van de categorische imperatief der immoraliteit'. Een knap gemaakte,

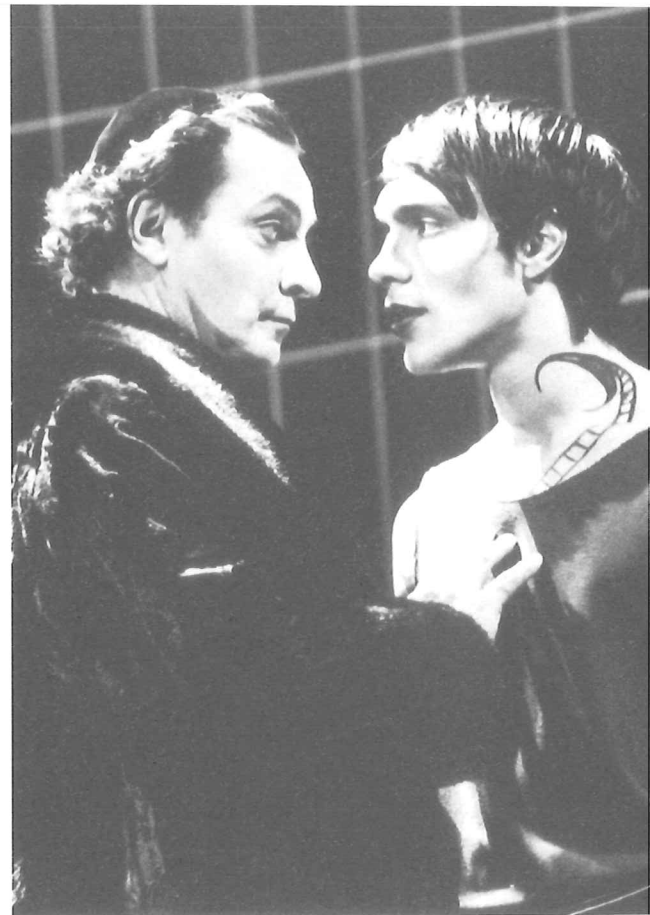
heldere voorstelling, met een soevereine Michael Abentroth als Barabas.

Maar dan: zelden een regie gezien waarbij de regisseur zijn werk in de laatste minuten van de voorstelling verknalt en genadeloos onderuitschopt. In plaats van te branden, daalt Barabas langzaam van een trap af, gaat op de onderste trede zitten en citeert nadrukkelijk enkele regels uit de Internationale. De seriemoordenaar geportretteerd als verworpen der aarde – mijn mond viel open.

Onbegrijpelijk dat je daarmee wegkomt ook, in een theatercultuur waar dit gruwelijke stuk (ik zou er nooit aan beginnen en het ook geen ensemble of regisseur aanraden) maar liefst op drie plaatsen wordt gespeeld, terwijl Rainer Werner Fassbinders *Het vuil, de stad en de dood* tot nu toe nergens in Duitsland mag en kan worden opgevoerd. Zelfs niet middels een gastoptreden van het stuk door een gezelschap uit Tel Aviv – het plan lag er, de voorstelling was beschikbaar, het *Gastspiel* werd in 2000 onder druk van de *Zentralrat der deutsche Juden* verhinderd. Fassbinders geruchtmakende personage A. die de rijke jood wordt genoemd, is een heilige, wat heet een engel vergeleken bij Marlowes griezels Barabas. Maar ja, Barabas is een archaisch monstrum van ver vóór de holocaust, Fassbinders rijke jood heeft de stank van de gasovens nog in zijn driedelig maatkostuum hangen.

5.

München. Eindbestemming, Shakespeares Shylock dan toch, eindelijk. *Der Kaufmann von Venedig* bij het Bayerischen Staatsschauspiel in het Residenztheater, door de theaterliefhebbers in de Beierse hoofdstad liefkozend 'Resi' genoemd. Het is de keuze voor de regisseur, Dieter Dorn (1935) en zijn mooiste (en oudste) protagonisten, Rolf Boysen (1920) en Thomas Holtzmann (1927), als resp. Shylock en Antonio. Het is een keuze ook voor traditie, conventie, de oerkracht van Duitse toneelspelers, het vermogen om een grote zaal (en ze zijn werkelijk massief groot hier) te bespelen. Dieter Dorn is wat ze in Duitsland een *Schauspielverführer* noemen, een regisseur die zijn toneelspelers tot grote hoogten en intelligente diepgang weet te verleiden. Daaronder vanavond, naast zijn twee protagonisten uit Shakespeares *Kaufmann*, ook Sybille Canoni-



Der Jude von Malta THOMAS BISSCHOFF / SCHAUSPIELHAUS DÜSSELDORF
FOTO SONJA ROTHWEILER

ca (Portia) en Michael von Au (Bassiano). Vier personages, drie paren: Portia houdt van Bassiano, Shylock en Antonio staan lijnrecht tegenover elkaar, er is een grote zielsverwantschap tussen Antonio en Bassiano.

Het verhaal is bekend. Antonio stelt zijn ruime kredietwaardigheid ter beschikking om Bassiano bij Shylock drieduizend dukaten te laten lenen, en daarmee de gunsten te winnen van de rijke vrouw Portia. Aan de lening hecht Shylock – bij wijze van grap, zegt hij zelf – een merkwaardig onderpand: indien de lening niet op tijd wordt betaald, mag Shylock een pond vlees snijden uit de hartstreek van Antonio. Bassiano wint metterdaad de gunsten van Portia, deze schenkt hem een ring die hij nooit meer mag afgeven. Antonio is ondertussen in financiële moeilijkheden geraakt, zodat Shylock – woedend ondertussen, omdat zijn dochter Jessica er met een christenjoch vandoor is gegaan – zijn onderpand opeist: een pond vlees. Het komt tot een proces (het prachtig geschreven vierde bedrijf) waarin Portia, vermomt als jurist, Antonio verdedigt en Shylock middels een kleine-lettertjes-truc afdroogt, uitkleedt en ten diepste vernedert. Antonio zet Bassiano onder grote druk om de ring van Portia als beloning aan de briljante jurist (de vermomde Portia) af te geven, wat in het vijfde



Der Kaufman von Venedig DIETER DORN / BAYERISCHEN STAATSSCHAUSPIEL MÜNCHEN FOTO ODA STERNBERG

bedrijf – eigenlijk een soort ‘wormvormig ahangsel’ van het stuk – nog tot de nodige relationele verwickelingen leidt. Uiteindelijk krijgt iedereen iedereen, behalve Shylock en Antonio – die hadden al niemand meer, en blijven ook alleen achter.

Sinds het stuk weer salonfähig werd in het naoorlogse Duitsland (ongeveer vanaf het begin van de jaren zestig van de vorige eeuw), zijn er allerlei varianten van wat de Nederlandse journalist Martin van Amerongen in zijn Shylock-essay *Wiedergutmachungs-Shylocks* noemt, langs de Duitse voetlichten geschuifeld: van mild, bitter en boosaardig, tot *saftig klischeesemistisch* en neurotisch. Uitzondering op die regel was de koud-calculerende beursbengel van Gert Voss en Peter Zadek (Burgtheater Wenen, 1988). Aan die legendarische, fraai door de Duits/Oostenrijkse televisie vastgelegde interpretatie, kan nu de visie van de 82-jarige Rolf Boysen in de regie van Dieter Dorn worden toegevoegd: Shylock als venijnig acteur, als grijnslachende *Spieler*, een joodse Jago, die met de hem omringende christenhonden een satanisch spel speelt, die graag hoog inzet, die zich constant bewust is van het risico dat de anderen hem de loef zullen afsteken, alleen al omdat ze zich mentaal superieur wanen, en omdat ze in ieder geval *meer* zijn. Geweldig is het om te zien hoe Boy-

sens Shylock met van spelplezier twinkelende ogen voortdurend weer zijn geniale grap van het wegsnijden van een pond vlees herhaalt. Op de beroemde rancunemonoloog (‘Heeft een jood geen ogen’) lijkt Shylock thuis veel geoeftend te hebben, als de amateurtoneelspeler die in het café met steeds dezelfde teksten veel succes heeft. Maar op het moment dat hij de proceszaal betreedt, loopt Boysen met een gebogen rug, in het besef dat hij de lat nu té hoog heeft gelegd. Shylock incasseert zijn verlies als een beroepsgokker, woest om zich heen meppend maar in stijl, galant maar gebroken. Zijn wraakgevoelens waren groter geworden dan hijzelf. Boysen laat zich tijdens de rechtszaak letterlijk tegen de wand van het toneelhuis kapot argumenteren.

Thomas Holzmann geeft in zijn verklanking van Antonio

een impliciet antwoord op de vraag waarom deze succesvolle koopman zijn vermogen op het spel zet voor de losbollige charmeur Bassiano. Hij houdt van die jongen. Nee, niet als platte homokitsch, de karikatuur van de oudere homoseksueel die een jonge knaap in zijn bed lonkt. De door Michael von Au prachtig gespeelde Bassiano heeft een teder respect voor Antonio, de energieke Bassiano is ook Antonio’s enige redding uit de permanente staat van ernstige depressie waarin de koopman verkeert. De platonische liefdesverhouding tussen deze twee, inclusief hun broze fysieke contact, dat het ene moment voluit mag bestaan, het volgende ogenblik weer nerveus lachend wordt afgeweerd, het verleent de voorstelling een mooie onderhuidse spanning. Ook en juist in de rechtszaal, als Antonio immers weet van de trouwplannen tussen Bassiano en Portia. De manisch-depressieve koopman Antonio is zijn ijkpunt in het leven, de levenslustige Bassiano, nu voorgoed kwijt, hij wil eigenlijk maar wat graag dood, láát die Shylock maar een slag in de rondte snijden in zijn lijf. Op het moment dat Shylock vervolgens met juridische argumenten bekwaam onderuit wordt gehaald en in zijn eigen valkuil tuimelt, lijkt Antonio over de afloop van de rechtszaak zelfs teleurgesteld. Nu móét hij wel verder leven, mét de demonen die zijn depressies voor hem zijn geworden.

Aan het eind van de voorstelling, als iedereen iedereen heeft gekregen, staan de twee mastodonten Shylock en Antonio, Boysen en Holzmann, als door het leven getekende en door hun titanengevecht diep verwonde, eenzame oude mannen aan weerszijden van het wijde speelvlak. Ze kijken elkaar vanaf grote afstand aan met een keelsnoerend indringende blik, waarin zich werelden weerspiegelen.

Dieter Dorn en zijn ensemble hebben gedaan waar het in het ensceneren van beladen klassiekers toch altijd weer om gaat: een stuk goed lezen, de tekst vervolgens, als was het een nieuwe pennenvrucht van een veelbelovend talent, helder verklanken.

6

Wie is A. die de rijke jood wordt genoemd, uit R.W. Fassbinders toneelstuk *Het vuil, de stad en de dood?* Shylock, Barabas, Nathan? Eén van de *bonjour tristesse*-joden uit de familie van Judith Herzberg, die voor het eerst een podium betraden in het jaar van Fassbinders dood?

De naamloze rijke jood, *der ewige Jude A.* (Ahasverus?) maakt zich in de derde scène van het stuk voor het eerst bekend, geeft zijn eerste hypochondrische, tekstuele visitekaartjes af.

‘De steden zijn koud en de mensen die erin wonen lijden terecht kou. Waarom bouwen ze ook zulke steden?’

‘Ik ben geen jood zoals joden joden zijn. Wie dat nu nog niet weet...’

‘Ben ik een jood die zich wreken moet op kleine luiden?! Het is niet anders en zo hoort het ook. En rust bevredigt enorm. U hoeft niets terug te zeggen, ik heb genoeg van al die dialogen vol leugens, die alleen maar een verspilling zijn van de tijd die elk van ons nu wel beter kan gebruiken. Is dit geen betoverend beeld, de stad die haar eigen ondergang aan het bewerkstelligen is?’

Eind van de reis. Eind aan de speculaties over wie hij is en vanwaar hij komt. Het wordt de hoogste tijd dat we hem op een toneelplan-kier kunnen ontmoeten.

DE GENOEMDE ENSCENERINGEN ZIJN DIT SEIZOEN NOG TE ZIEN. INFORMATIE EN SPEELLIJSTEN:
NATHAN DER WEISE WWW.BERLINER-ENSEMBLE.DE
HEFTGARN, SIMON, DER JUDE VON MALTA
WWW.DUESSELDORFER-SCHAUSPIELHAUS.DE
DER KAUFMANN VON VENEDIG
WWW.BAYERISCHESSTAATSSCHAUSPIEL.DE
R.W. FASSBINDERS HET VUIL, DE STAD EN DE DOOD
PREMIERE: 26 OKTOBER 2002
WWW.HNT.NL