

## ○ Jürgen Gosch

- Cottbus 9 september 1943 – Berlijn 11 juni 2009

*Nog niet zo lang geleden stierf de Duitse regisseur Jürgen Gosch. Loek Zonneveld schreef een in memoriam voor De Groene Amsterdammer en voor Theater Maker, maar wilde langer stil staan bij de bijzondere toneelzoektocht van Gosch. Zonneveld zag de afgelopen decennia talloze voorstellingen die in zijn geheugen zijn geëtsd. Een bewogen portret van een afstandelijke en tegelijkertijd ontwapenende regisseur.*

Loek Zonneveld

### 1.

In 1987 was Jan van Vlijmen (1935-2004) intendant (niet zelf regisserend directeur) van de Nederlandse Opera. Voor een nieuwe encensering van *Tristan en Isolde* van Richard Wagner koos hij voor de Duitse regisseur Jürgen Gosch, een toneelmaker die in datzelfde jaar pas zijn eerste opera had geregisseerd, *Le Nozze di Figaro* in Frankfurt. Van Vlijmen, die veel reisde om jonge regietalenten te zoeken die hij zou kunnen inzetten naast opera-mastodonten als Götz Friedrich en Harry Kupfer, moet dus primair voor het *toneelwerk* van Gosch gevallen zijn, op dat moment een nog vrij bescheiden lijst van intrigerende en controversiële, veelal gestileerde regies van Duitse en Europese klassiekers, waarvan er een aantal op Europese festivals te zien waren geweest. Vrijwel

niemand in Nederland kende Jürgen Gosch. Dat zou, na de geruchtmakende première op 6 september 1987 van *Tristan en Isolde* in Het Muziektheater in Amsterdam, grondig veranderen. De maximale breedte van de toneelopening (22 meter) bood zicht op een kaal toneel, een zwart gat, met in de eerste acte als decor een groot en een klein wit blok en een liggende sokkel, in de tweede acte een hoge witte toren waarin Brangäne (een prachtrol van Jard van Nes) op de uitkijk stond en daarbij heel langzaam om haar eigen as draaide. In de derde acte werd het toneelbeeld overheerst door een schuin geplaatste witte plank waarop Tristan lag, geketend aan een rots, eenzaam op dat immens grote donkere toneel. Het was het operapubliek en een substantieel deel van de operakritiek allemaal te veel van het kwaai, te kaal, te saai, te weinig erotisch. Grote beroering wekte ook de kostumering, net als het sobere decor een ontwerp van Gero Troike. 'Man of vrouw, het maakt niet uit, ze zijn uniseks gehuld in snel omgeslagen gekreukte lappen, armen en schouders bloot latend,' schreef Kasper Jansen onthutst in NRC Handelsblad. En Roland de Beer in de Volkskrant: 'Vooral de onbarmhartig-vormeloze tunieken waarin Troike de vocalisten heeft gehuld zijn goed voor hilariteit. Gosch mag dan ervaring hebben met behendige acteurs, op een Tristantenor die tien jaar lang op een streng spekkepannekoekdieet is geweest heeft hij kennelijk niet gerekend. (...) De permanente hoekigheid van de slowmotiongebaren dwarsboomt de sensualiteit.' Wagnervorser en Tristankenner Martin van Amerongen wist toen als geen ander dat het zoeken naar sensualiteit in dit toneeldramatisch met grote lagen schimmel bedekte werk,

veel ergere bedrijfsongelukken tot gevolg zou hebben gehad, dan de vergeefbare vormgevingsfouten die hij in deze voorstelling waarnam. Men regissere *Tristan en Isolde* zo sober mogelijk, luidde Van Amerongens adagium. Hetgeen hier tot zijn tevredenheid geschiedde. Als altijd gegrepen bezag en aanhoorde Van Amerongen de overweldigende slotscène van dit muzikale meesterwerk en hij hield het niet droog. Om zich vervolgens hogelijk te verbazen: 'Het is, ondanks de speklagen en soepjurken, een aangrijpend schouwspel, dat zelfs door de societyleeuwen onder het publiek in diepe stilte wordt aanhoord. Even later valt het doek. De zaal wrijft zich steeds de tranen uit de ogen en begint vervolgens opgewekt te joelen.'

Max Arian sprak in de Groene Amsterdammer een vermanend slotwoord: 'Als Jan van Vlijmen Jürgen Gosch als regisseur heeft gekozen omdat hij in staat is een oude tragedie tegelijk in zijn waarde te laten en een volledig modern aanzien te geven, dan is deze voorstelling uiterst geslaagd. En het publiek dat valt over een man in een jurk is even kinderachtig als een hoofdonderwijzer die dertig jaar geleden een meisje verbood in broek naar school te komen.' Het was een van de weinige nuchtere tegengeluiden in een discussie die uiteindelijk op polderniveau werd gevoerd. Want natuurlijk eiste De Telegraaf op hoge toon het hoofd van intendant Jan van Vlijmen. En vanzelfsprekend wilde niemand luisteren toen Jürgen Gosch verbaasd verklaarde dat hij de massieve lijven van zangers niet wilde verbergen maar tonen, juist om hun schoonheid. Wie het allemaal nog eens wil nalezen, het dossier is gratis in te zien bij het Theater Instituut Nederland - en het is zeer de moeite waard, deze *casestudy*

over het modderige niveau van de Nederlandse kunstkritiek anno 1987. Vanuit het toneel kwam trouwens ook een tegengeluid, van Gerardjan Rijnders, die tijdens een forumdiscussie ter gelegenheid van het Theaterfestival het in de Balie luid en duidelijk voor Van Vlijmen en Gosch opnam: 'Het is voor het eerst dat ik een heel dikke tenor en heel dikke sopraan heb horen zingen op een manier dat ik erin kon geloven, ook al hadden ze rare puntmutsen op. De regie was doordacht, gestileerd, intelligent, smaakvol en prachtig sober. Het zal nu wel weer vijf jaar duren voordat Gosch een kans krijgt. Heeft de opera eindelijk iemand gevonden, en dan krijg je dit.'

Gosch is inderdaad bij de opera nooit meer teruggevraagd, en na 22 september 1987 (de laatste voorstelling) is zijn *Tristan*-enscenering voorgoed van het repertoire van de Nederlandse Opera afgevoerd. Gerardjan Rijnders kreeg verderop in het najaar van 1987 hardhandig te maken met de stand van de Hollandse toneelkritiek, toen zijn openingsenscenering bij Toneelgroep Amsterdam, het later tot cultvoorstelling verheven *Bakeliet*, met de grond gelijk werd gemaakt. En, o ja, Jürgen Gosch zou wel degelijk in Nederland worden teruggevraagd, door Rijnders, bij Toneelgroep Amsterdam, waar hij vanaf 1992 drie toneelensceneringen heeft gemaakt. Jan van Vlijmen nam op 1 december 1987 ontslag bij de Nederlandse Opera. Hij had een conflict met het ministerie van cultuur over budgetten. Of de *Tristan*-affaire een rol speelde bij zijn ontslag, daarover heeft hij zich nooit willen uitlaten.



Jürgen Gosch (Foto Iko Freese)

## 2.

Jürgen Gosch is op 9 september 1943 geboren in Cottbus ten zuidoosten van Berlijn tegen de Poolse grens, een stadje midden in het bruinkoolgebied, met als een van de weinige bezienswaardigheden het enige geheel in tact gelaten Duitse Jugendstiltheater, gebouwd in 1908. Kort na Gosch' zesde verjaardag gaat het land waarin hij woont Deutsche Demokratische Republik (DDR) heten. Vanaf 1961 studeert hij aan de toneelschool Ernst Busch in Oostberlijn. Zijn klas wordt vanaf 1964 op grond van een 'zwangsfreiwilligen Verpflichtung' (inderdaad, een typisch DDR-woord) gedetacheerd in het Landestheater van Parchim, Mecklenburg-Vorpommern, gevestigd in een voormalig hotel en geleid door een 'Provinzonkel, ein bewährter (beproeft)

Parteifunktionär, die sich auch schon mal als Kleindarsteller versuchte'. De onderkoelde omschrijving van de verschrikking die Parchim geweest moet zijn, komt van de bij ons niet onbekende regisseur Fritz Marquardt (1928), destijds leraar van Jürgen Gosch aan de Ernst Busch Schauspielschule en tussen 1963 en 1965 (heel chique) 'Chefdramaturg' in Parchim. Marquardt doet er zijn eerste regie, *Woyzeck* van Büchner, en Jürgen Gosch speelt de dokter, te zien op de eerste traceerbare scènefoto met Gosch als acteur. De enscenering, die in Parchim maar vier voorstellingen haalt, wordt 'meegenomen' als Marquardt docent scènestudie wordt aan de Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg. Collega-regisseur Tragelehn herinnert zich de kracht van Marquardts regie en van Gosch' spel: 'Kenmerkend waren de fysieke transformaties, niet dat gebruikelijke gortdroge DDR-naturalisme, maar het zoeken naar een primair plastische opbouw van het personage. En dan de eenvoud van de regie, niet vergeven van 'regievondsten' maar het resultaat van een doordachte lezing van de tekst. Gosch' dokter almaar boven op meubels, verstrooid in boeken en ordners bladerend. In de scène waarin Marie de bijbel leest en op het verhaal van de hoer Maria Magdalena stuit, was de actrice bezig zich woord voor woord door de tekst heen te stotteren - ze kan immers niet lezen - en daar werd alle tijd voor genomen.' In 1969 vertrekt Fritz Marquardt naar de Volksbühne in Berlijn en zeer tegen de zin van directeur Benno Besson ('Neiiiiin, dieser Jürgen Gosch nicht, alles besser auf der Welt, aber neiiiiin, nicht Gosch!!') haalt Marquardt zijn pupil naar de Rosa Luxemburgplatz, in eerste instantie om *Alceste* te spelen in Molières *Menschenfeind* (1975) en mee te werken aan Heiner

Müllers *Bauern* (1976). Jürgen Gosch heeft in de jaren daarvoor als regisseur door de DDR gezworven - tussenstations: Dresden, Erfurt, Schwerin. In 1978 krijgt hij de kans een regie te doen bij de Volksbühne. Hij kiest voor Büchners *Leonce und Lena*. De prinsenkinderen van de koninkrijken Popo en Pipi worden omringd door allerhande irritant spionnengespuis in foute regenjassen, de koning van Popo is een bekrompen burgerman die zich voortdurend probeert te herinneren dat hij ook nog een volk heeft, zijn Statsrat is een wrak die met een blindenstok klapperend uit diepe kelders opduikt. De huidige Volksbühne-Intendant Frank Castorf, toentertijd een beginnend regisseur van 27, herinnert zich Gosch' regiedebuut als een voorstelling 'die künstlerisch den Zustand der DDR am adäquatesten übersetzt hat, weil sie am spielerischen, am Beckett'schen war, und zugleich die Illusion von Veränderung in der DDR darstellte.' De staatskrant Neues Deutschland keurt de encenering af, de recensent zoekt naarstig naar Büchner want die is 'kaum wieder zu erkennen', hij mist 'het verlangen naar gezond verstand' (sic) en signaleert dat 'de heer Jürgen Gosch iets teveel Samuel Beckett heeft gezaaid op de akkers van Georg Büchner' - een zinsnede die de gemiddelde lezer van Neues Deutschland voor niet geringe problemen moet hebben gesteld, aangezien het werk van Samuel Beckett in de DDR verboden is. *Leonce en Lena* wordt vrijwel onmiddellijk van het repertoire gehaald, Gosch kan nergens meer terecht. Hem wordt toestemming gegeven in de Bondsrepubliek emplooi te zoeken. Sinds de Wolf Biermann-affaire (1976) is de DDR zijn dissidente kunstenaars immers liever kwijt dan rijk.

### 3.

Een dissident is Jürgen Gosch overigens nooit geweest, wilde hij ook niet zijn. Toen hij anderhalf jaar in het westen had kunnen werken ging hij er ook wonen: 'Ik kreeg steeds opnieuw uitnodigingen van West-Duitse gezelschappen, uit de DDR überhaupt niet meer. Dat had natuurlijk alles met het werkklimaat van doen. Maar ik vind het thema DDR niet interessant. En al vrij snel was er ook geen DDR meer.' In het zichzelf op de borst slaande 'real existierende Sozialismus' en het muf naar mottenballen stinkende kunstklimaat dat daarbij hoorde was Gosch, meer ondanks dan dankzij zichzelf, een zwart schaap geworden. In de toneelcultuur van de Bondsrepubliek van eind jaren zeventig, begin jaren tachtig werden Gosch en zijn theater stille, verlegen glimlachende, zichzelf wegcijferende Fremdkörper. Het lawaai waarmee de regiehelden van Theater Heute en het West-Berlijnse Theatertreffen (Peymann, Stein, Zadek en Grüber) zichzelf presenteerden of werden gelanceerd, was hem volkomen vreemd. Het theater van Jürgen Gosch leek van meet af aan uit de tijd gevallen, was onmodieus, meedogenloos hard voor haar eenzame helden, helder als geslepen diamanten in de keuze voor de puristische, bijna puriteinse vormtaal. Toneel is, zoals Gosch in spaarzame en zich moeizaam voortslepende interviews niet moe werd te beweren, geen werkelijkheidscitaat maar altijd een kunstzinnige, kunstmatige realiteit in zichzelf. Zijn regies waren beslist geen gematerialiseerde visies op of concepten van een toneeltekst, maar uitdragerijen en spookhuizen vol denkbare manieren waarop tegen een tekst kon worden aangekeken, bijgehouden door de supermanipulator die regisseur wordt

genoemd, wiens werk is als de bedelaar die leeft van de aalmoezen van zijn toneelspelers, dit alles binnen een met zorg ontworpen ruimte, ook al een kunstwerk op zichzelf, dat naar niets anders verwijst dan naar zichzelf. 'Kunst und Künstlichkeit, bestehend aus Zeichen und Graphen, aus Gebärden von fern und fremd her,' noemde zijn medewerker Wolfgang Wiens het werk van Gosch. En: 'De methode van de regisseur Jürgen Gosch is de afwezigheid ervan. Hij vertrekt van het waarheidsgetrouwe karakter van het materiaal waarmee hij werkt. Er bestaat niet zoiets als een op voorhand geformuleerd concept van de regie, dat daarna tot in details scenisch wordt vormgegeven. Het concept staat er aan het eind van de repetities. Het concept is het eindresultaat, de voorstelling.'

#### 4.

Een niet onbelangrijk deel van het succes én het boegeroep dat Gosch' ensceneringen uit die tijd ten deele valt kan, behoudens op het conto van zijn spelers, worden bijgeschreven op dat van zijn vaste ontwerper, Axel Manthey (1945-1995). Manthey ontwierp geen achtergronden of scènebeelden, hij construeerde onbehagelijke omgevingen waarmee de spelers in gevecht moesten. De ontwerpen illustreerden niets, ze nodigden uit. Een tekenend voorbeeld was de trap naar het oneindige, gebouwd voor Molières *Menschenfeind* bij Schauspielhaus Köln (1982), waar Intendant Jürgen Flimm aan Gosch een eerste toneel-thuis in het Westen bood, met een contract voor meerdere regies. Uit het gedurende het eerste bedrijf gesloten rode voorgordijn perste zich het restant van een trap richting orkestbak en

toeschouwertribune. De kibbelende hoofdrolspelers betraden in de eerste scènes het halsbrekende gevaarte zodra ze zich van het lijstgordijn hadden losgemaakt.

Behoedzaam kozen ze positie en begonnen middels een mitrillerende conversatie het eerste bedrijf er in recordtempo door te jassen. Pas toen onthulde het voordoek de rest: de trap ging eindeloos door en eindigde middels een fraaie ronding ergens in het niets. Molières *Menschenfeind* werd getoond als een loopgravenoorlog tussen burgermensen die niets om handen hebben en wier enige wapen de taal is. Die taal is perfect en op rijm 'georganiseerd', briljant en sluitend, zoals de maatschappij waarvan zij de sprekende clichés zijn geworden. Er valt eigenlijk niks meer te zeggen, de personages lazeren niettemin kakelend over elkaar heen. En wie snel en onbedachtzaam spreekt is ook snel te kwetsen. Om die kwetsbaarheid te camoufleren bleven Molières personages vrijwel onophoudelijk in beweging, een permanente wedstrijd in souplesse. Het verrassende van de enscenering was dat die verdomde trap van triplex hen daartoe nauwelijks in staat stelde. Het resultaat: een heroïsch en hilarisch gevecht met de materie, theatraal raffinement van hoge klasse, er werd niets gesuggereerd, alles werd brutaal getoond. Misschien wilden die personages niets liever dan de moordende motoriek van hun taal vertalen in een even moordend bewegingspatroon, maar dat kon niet, op straffe van een doodssmak.

De voorstelling toonde een wonderlijke parade van dames en heren die rudimenten van verliefdheid in zich voelden opborrelen waarmee ze onmogelijk uit de voeten konden,

anders dan middels in hun strottenhoofd voortijdig gestikte woede-uitbarstingen of mallotige amoreus bedoelde versjes. Gosch gaf ze in de eerste scènes allemaal een ruiker bloemen in handen, laatste wanhopig signaal dat ze uit zijn op iets met dames. De zondagsdichter onder de heren hield zijn boekje vast als een streaker op het naaktstrand zijn boxershirt: parmantig maar belachelijk. Molières centrale personage Alceste torste zijn bloemen quasi-nonchalant, maar sloeg tijdens een ruzie met de door hem aanbeden dame zo wild met de ruiker om zich heen dat al het fraais over de trap werd verspreid. Toen hij zijn driftbui weer onder controle had begon hij het hele spul weer bij elkaar te rapen, om het resultaat als een wanprestatie bloemschikken weer bij de dame in kwestie in te leveren. Onhandigheid kent geen tijd.

Radicalere middelen koos Jürgen Gosch voor zijn regie van Sophokles' *Oidipous* (Keulen 1984, Hamburg 1985, Berliner Theatertreffen 1986). Hij citeerde daarin de toneelmiddelen van de Grieken op een groteske en bijna brute wijze, waarmee voor de hoog oplopende emoties in deze gemarmerde tekst een spijkerharde vorm werd gevonden. Het was in die jaren zijn meest controversiële, tot aan de grenzen van de abstractie gestileerde regie. De trap van Axel Manthey was deze keer bescheiden: na zes treden eindigde ze in een met stof dichtgeritste poort, waar de paleispersonages (Koning Oidipous, echtgenote/moeder Lokaste, en de bode) zich via een zeer nauwe spleet uit moesten zien te worstelen. In de 'lucht' hing een wild beschilderde, bevroren bliksemflits (Manthey's decors werden altijd met iets concreets of abstracts als het ware doorgesneden) met de punt dreigend

op de paleispoort af. De centrale personages strompelden voort op zwarte kistjes die als stelten onder hun voeten waren gebonden, verwijzing naar de cothurnen uit de hoogtijdagen van de klassieke Griekse tragedie. De maskers stelden de drie toneelspelers in staat alle grote rollen te spelen, waarmee iedere overeenkomst met het Oudgriekse origineel ook meteen ophield. De vorm van de veel te grote maskers bestond uit verwijzingen naar de moderne beeldende kunst van de voorbije tachtig jaar: Bacon (Oidipous), Ensor (Theresias, herder), Kandinsky (Kreon), Lichtenstein (Lokaste). Het vier man sterke mannenkoor droeg zwarte broeken, het bovenlijf ontbloot, ze zwaaiden met palmtakken en torsten een reusachtig masker over de speelvloer. De centrale personages waren gehuld in nauwsluitende lakens. Maskers en 'kostuums' ontnamen de toneelspelers iedere poging tot psychologie, bombast of pathetiek. De personages waren hun onbeholpen zelf, niets meer, niets minder, en dat was waarachtig schokkend en ontroerend tegelijk. Toen Oidipous voor de eerste keer uit zijn paleiselijke sluitspier kroop, met die onmogelijke doosjes aan zijn voeten, met dat platte, veel te grote grimasmasker dat zijn gezicht niet omsloot maar slechts tijdelijk verborg (zodra hij en profiel ging spelen doorzag je letterlijk de 'truuk'), werd er tegelijk een komisch en een ridicuul beeld geschetst van zijn op niets slaande trots. Het leek erop dat de toneelspeler Ulrich Wildgruber, de magistrale vertolker van de titelrol, het hele stuk door in gevecht was met onze aanvechting hem recht in zijn maskergezicht uit te lachen. Zijn wapen om ons stil te krijgen was altijd weer die gemarmerde tekst, in de bewerking van Hölderlin, door de briljant maar nergens virtuoos spelende

Wildgruber scherp en zeer precies verklankt. Gosch bediende zich van de klassieke toneelinventaris, hij gebruikte haar, om emoties, tot taal gestolde psychologie, groots neer te zetten. Doordat hij van pathos een beeld maakte, vermeed hij pathetiek. Hij dwong het publiek op afstand, en vanaf die afstand zagen we een tragedie die in de banaliteit van ons tijdsgewricht zijn gelijke niet kent. Geen routine hier, dit was niet een zoveelste *Oidipous*-uitvoering. In het Vlaamse toneelblad Etcetera zei Gosch over de voorstelling: 'Mijn belangstelling om *Oidipous* te spelen ging uit van een zuiver theatraal probleem. Men meet zich met zo'n tekst. Ik moest er zwaar aan werken, me echt afpeigeren. Ik heb in feite geen interpretatieve bedoelingen als ik zo'n voorstelling maak. Ik moet niets oplossen. Ik wil gewoon kunst maken. Goed werk afleveren.' In de laatste 'geleende' weken, die hem in 2009 nog gegeven waren, keerde Jürgen Gosch als het ware naar zijn *Oidipous* uit de jaren tachtig terug: op zijn ziekbed heeft hij van het beeldmateriaal dat van deze voorstelling bestond, een nieuwe montage gemaakt. Ik vind dat prachtig en ook tekenend. Voorstellingen als *Oidipous* en *Menschenfeind* (waar overigens een fraaie live zaalregistratie van bestaat) waren voor het publiek destijds ongekend intense belevenissen die gehaat of omarmd werden - iets er tussen in leek niet te bestaan. Voor Gosch zelf moeten het essentiële markeringen, bakens zijn geweest in zijn zoektocht naar zuiverheid en helderheid in de zeggingskracht van het medium toneel. Ze wezen als het ware vooruit naar het genre opera, een weg die hij na het Tristan-debacle in Amsterdam overigens rigoureuus heeft geblokkeerd. Toneel bleef zijn medium.

## 5.

Jürgen Gosch werd in 1988 een Intendantschap aangeboden en niet het geringste: hij kreeg in dat jaar carte blanche om de Schaubühne in Berlijn te leiden, als opvolger van toneellegendes, de van zijn sokkel gestoten publiekslieveling Peter Stein, de naar Parijs gevluchte monnik Klaus-Michael Grüber en 'tussenpaus' Luc Bondy. Gosch' eerste regie aan de Kurfürstendamm werd tevens zijn enige en laatste in de betonnen kunsttempel, een zich drieënehalf uur voortslepende versie van *Macbeth*, spreekgezang van mannen in lange gewaden en met nog langere baarden. De voorstelling bracht het toneelhuis aan de rand van een *Lächerlichkeitskatastrophe* (de kwalificatie is van een Berlijnse krant). De regisseur (45 op dat moment) had toch al een natuurlijke neiging tot schaamte, nu geneerde hij zich echt dood - voor zichzelf en zijn volledig vastlopende communicatie met de toneelspelers, voor de genadeloosheid van de toneelkritiek die niemand tijd van leven en groeien gunde - 'Sterf langzaam, Shakespeare!' schreef Die Zeit, en de FAZ kopte 'Ein Feldwebel schleift Shakespeare'. Gosch schaamde zich ook voor de trouweloosheid van het publiek dat als een verwende kleuter eigenlijk gewoon meer van hetzelfde wilde en toen het dat niet kreeg in een veelkoppig monster veranderde. En hij schaamde zich plaatsvervangend voor de lokale cultuurpolitiek die meteen aan zijn stoelpoten begon te zagen. Na zestien voorstellingen van *Macbeth* nam Gosch ontslag, nog voor het grote wegtreiteren een aanvang nam, hij schminkte zich drie jaar lang weg in de anonimiteit van contemplatieve onderduik en lesgeven. Daarna hield hij het bij één regie per jaar, als het even kon zo ver mogelijk

weg van Berlijn. Zoals gezegd haalde Gerardjan Rijnders hem begin jaren negentig naar Toneelgroep Amsterdam, waar hij *Gyges en zijn ring* van Lessing regisseerde (1992), *Ivanov* van Tsjechov (1995) en *Bakchanten* van Euripides (1998).

Net als zijn leraar Fritz Marquardt (die in de jaren zeventig en tachtig in totaal vijf voorstellingen in Nederland maakte) beviel het cultureel klimaat Jürgen Gosch hier vrij goed. Hij kon uitstekend met zijn toneelspelers overweg (hoewel sommigen hem een ongrijpbare en onbegrijpelijke verschrikking vonden), het werk van Rijnders (vooral diens onderzoek naar de houdbaarheid van de retorica en daarbinnen diens regie van Racine's *Andromaque*) bewonderde hij, Gosch bezorgde Rijnders ook een gastregie in Berlijn (dat werd in 1996 *Moffenblues* bij het Deutsches Theater, een voorstelling die daar overigens niet goed viel). Gosch' vormgever (Axel Manthey was in 1995 aan aids gestorven) was nu Johannes Schütz (1950), die zich 'vooral heeft beziggehouden met het smaakvol leeghouden van het podium' (Hein Janssen in zijn recensie van *Ivanov*), een voorstelling die door hem juichend werd besproken: 'Zo onverteerbaar traag als *Gyges* was, zo levendig en duizelingwekkend diep is zijn *Ivanov*. Gosch speelt een geraffineerd spel met ruimte, licht en akoestiek, en laat zijn spelers daarin stuk voor stuk excelleren. Als het ertoe doet, zitten ze op het voortoneel, onbelangrijke terzijdes worden aan de zijkanten, ja zelfs tegen de achterwand afgewerkt. Gosch' regie is stijlvast en ontregelend tegelijk. Hij laat ons rustig een paar minuten naar een leeg toneel kijken, en vervolgt dan met een scène waar het vuur van alle kanten afspat. (...) Gosch tovert met stemmingen en sferen en bereikt

het door Tsjechov zo gewenste midden tussen komedie en tragedie. Zelden hebben de spelers van Toneelgroep Amsterdam zich zo thuis gevoeld in hun rol en vanuit die zekerheid schieten ze door naar grote hoogte.'

Bij een repetitie van Euripides' *Bakchanten* signaleert Maartje Somers in het Parool: 'Gosch gedraagt zich tijdens repetities als een orkest-dirigent die langzaam een stuk instudeert. Telkens moeten de spelers weer opnieuw beginnen, zin voor zin, om een fractie verder weer te eindigen.'

Acteurs die op dat moment voor de derde keer met hem werken, zoals Joop Admiraal, kennen dat centimeter-voor-centimeter werk ondertussen goed. 'Hij breit een trui', zegt Admiraal. 'telkens haalt hij weer een stukje uit, om dan weer een beetje verder te breien. Pas op het laatst kan hij die hele lange trui maken. (...) Hij besteedt weinig tijd aan lezen en praten. Vrijwel onmiddellijk ga je aan het spelen. Uitproberen. Voor acteurs is dat prettig. Al spelend ontdek je waar het met het stuk heengaat. Hij heeft zelf van te voren geen duidelijk idee, geen plan.'

Over dat werken zonder een tevoren opgezet plan zegt Gosch: 'De ervaring leert dat je al heel blij mag zijn als je maar één gedachte uit de voorbereidingstijd in de enscenering weet te handhaven. Het is onmogelijk vooraf in te schatten hoe de tekst zal werken met die specifieke acteurs in die specifieke ruimte. Bovendien, stel dat ik op voorhand wél zou weten wat ik met het stuk wilde, wat zou ik dan nog moeten doen tijdens de repetities?' Gosch maakt zijn reputatie van 'acteursregisseur' meer dan waar. De toneelspelers roemen zijn opmerkingsgave, geduld, gevoeligheid in

acteurskwesties en zijn talent op het terrein van bemoedigen en enthousiasmeren. Hans Kesting: 'Hij ziet wat je doet, maar hij ziet vooral wat je laat liggen en hij dwingt je dat ook nog te doen. Dat kan frustrerend zijn maar het brengt je wel verder.' De vijf dames die destijds het koor in *Bakchanten* moesten spelen zullen het daar tot op de dag van vandaag mee oneens zijn. Gosch liet ze onevenredig lang zwemmen en ploeteren, iedere ingeving van de toneelspeelsters werd door hem beantwoord met het weinig bemoedigende 'Ist doch blöd'. In 2005 hebben de dames er nog een hilarische lunchpauzevoorstelling over gemaakt, die - jawel - *Blöd* heette, waarin ze het nodige Gosch-stoom van zich afbliezen. Tekst en regie: Gerardjan Rijnders. Of Gosch die voorstelling heeft gezien weet ik niet.

## 6.

In 2003 regisseerde Jürgen Gosch zijn laatste voorstelling in Nederland, *Tartuffe* van Molière bij het Nationale Toneel, een hoog gewaardeerde, ja zelfs bejubelde voorstelling die naar het Theaterfestival werd uitgenodigd. Kort daarop repeteerde hij bij het Deutsches Schauspielhaus *Hamburg Wie es euch gefällt* (*As You Like It*) van Shakespeare. Bij aanvang van de repetities gold de stelregel: alles mag, niets staat vast, totale vrijheid. Tijdens de repetities mocht iedereen alles spelen, mannen de vrouwenrollen, vrouwen de mannenrollen. Iedere toneelspeler begon aan de repetities met de optie dat hij of zij door een hoge inzet op de repetitievloer een grote kans maakte haar of zijn lievelingsrol te spelen, maar dat stond dan ook weer niet helemaal vast. De chaos was dermate adembenemend dat Gosch 'vergat' hem in de montagefase

een beschermende vorm te geven, anders gezegd: hij vergat te regisseren. Vrijwel niemand heeft deze enscenering kunnen zien, want na de vierde voorstelling explodeerde het stuk in ieders gezicht: in dat van de toeschouwers om te beginnen, omdat wat vertoond werd voor het lekenoog weinig met Shakespeare en al helemaal niets met de personages uit *As You Like It* van doen had, meer een soort heksensabbath was geworden van toneelspelersexcessen. De toneelspelers zelf durfden geen vijfde voorstelling meer aan omdat de explosie van onbeschaamde creativiteit die ze tijdens het repeteren hadden bewerkstelligd dreigde te verdampen bij iedere nieuwe publieksconfrontatie. Jürgen Gosch drong niet verder aan in het besef dat hij het ontstaan van een voorstelling alleen aan de toneelspelers kon overlaten als hij erin zou slagen voor de excessen een heldere vorm te zoeken. In het interview-essay *Auf der Suche nach einer Sprache der Liebe* van Michael Ebert (Theater der Zeit, mei 2009), gepubliceerd vlak voor Gosch' dood, komt toneeljournalist Ebert met een verrassende mededeling: 'Dat Gosch de spelers zoveel vrijheid laat, vindt zijn oorsprong in observaties die hij doet op een kinderspeelplaats in Charlottenburg, de Berlijnse wijk waar hij woont en waar zijn jongste kinderen naar school gaan. Bij het spel in de zandbak ziet hij dat er van opdrachten of afspraken geen enkele sprake is, en toch ontstaat er in dat spelen een soort minikosmos van het menselijk samenleven. Dit spel, zonder enig ander doel dan het spel zelf, is van een zodanige poëtische schoonheid, dat het Gosch sterkte in zijn afkeer van het verklaren en interpreteren als krachtlijn in het vak regisseren. Daar had hij altijd al een hekel aan gehad, nu wist

hij het zeker.' Gosch, die zeer gesloten is gebleven over zijn privé-leven, erkent in dit interview-essay aarzelend dat hij de jongste kinderen uit zijn tweede huwelijk bewuster en nauwkeuriger observeert in hun spel dan hij vroeger gewoon was te doen. Zijn kijken naar de pure kwaliteit van het kinderspel noemt Gosch 'die Augen der Liebe'. Zo kun je ook naar toneelspelers kijken, vermoedt hij. Ebert: *'Het ontdekken van de liefde voor het spel van uw kinderen heeft u klaarblijkelijk zo grondig veranderd, dat er een nieuwe liefde voor de toneelspelers uit is ontstaan.'* Gosch antwoordt: 'Dat is mooi beschreven. Ja.' Hij legt zelf het verband met het werk aan *Wie es euch gefällt* in Hamburg: *'Bij het werken aan die voorstelling kwam het gevoel op: maar als er zoveel vrijheid mogelijk is, dan is alles mogelijk. Dat heeft het werk een enorme duw naar voren gegeven. Ik accepteer nu veel meer van wat de toneelspelers tonen.* De neiging om in te grijpen is geringer geworden. Vroeger vond ik slechte ideeën en voorstellen van toneelspelers tijdens het repeteren meteen een belediging. Ik heb daar vaak onvriendelijk op gereageerd. Ik merk nu dat die houding eigenlijk flauwekul is, je komt er niet verder mee. Een regisseur moet het geduld hebben die pijnlijke en nietszeggende ideeën en voorstellen te incasseren. Op den duur komen er altijd betere, daar kun je op wachten. *Met een geduldig oog kijkt men gewoon beter.* Ik heb in mijn werk een zekere uitgelatenheid en ernst gevonden, die ik nu op de toneelspelers probeer over te dragen. Dat creëert de ruimte waarin zij net zo uitgelaten en net zo ernstig gaan spelen. Pas dan komen we ergens'.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> cursiveringen van mij; LZ.



Ulrich Matthes (Wanja) en Constanze Becker (Jelena) in *Onkel Wanja*, Deutsches Theater 2008.  
Foto Iko Freese

## 7.

Wat mentaliteit betreft werd Jürgen Gosch in de jaren hierna de jongste van alle Duitse toneelmakers genoemd. Vanaf 2004, in de vijf jaar die hem nog gegeven waren, maakte hij ruim twintig voorstellingen en voor zover ik zijn tempo een beetje heb kunnen bijhouden, zat daar geen confectierotzooi of inwisselbaar assemblagewerk tussen, het waren toneelgebeurtenissen van hoge concentratie, fris gehouden doordat de toneelspelers elkaar steeds opnieuw bevraagden en uittestten. In een gesprek dat in mei 2009 in Die Zeit werd gepubliceerd, een dubbelinterview met Jürgen Gosch en de toneelspeler Ulrich Matthes, (George in *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* van Albee uit 2004 en *Wanja* in *Onkel Wanja* van Tsjechov uit 2008, beide Gosch-regies bij het Deutsches Theater in Berlijn), zegt Matthes over het werken met Gosch: 'Bij repetities gaat het vaak om heel banale dingen en juist niet om: kijk diep bij jezelf naar binnen. Dat soort gedoe vindt Gosch totaal pijnlijk, hij zou er zich dood voor schamen zoiets van toneelspelers te vragen. Het gaat hem erom een werkelijkheid erfahrbaar te maken, die van hier en nu is, een *Jetztzeit*, met welke speelmiddelen dan ook gerealiseerd. (...) Tijdens repetities creëert hij een raadselachtige en gelukkigmakende open sfeer, een klimaat van rust. Een onuitgesproken appèl aan de eigen verantwoordelijkheid. De toneelspeler wordt niet gecensureerd en daardoor censureert de toneelspeler zichzelf ook niet. (...) Gosch is heel goed in precies dié samenwerking met acteurs. Hij krijgt het als geen ander voor elkaar hun potenties als het ware op te roepen. Hij verleidt je ertoe. En hij kan dat ook doen omdat toneelspelers hem mogen, hem waarderen. Dat heeft niet alleen met

professionaliteit te maken, of met ervaring, maar ook met eros, in de breedste zin van dat woord. Ik vind hem grappig en vrolijk. En voor iemand die ik zo *lustig* vind, wil ik graag mooie dingen maken. Ik wil dat hij minstens net zoveel plezier heeft als wij. (...) De voorstellingen van Gosch zijn, als ze zo geslaagd zijn als *'Virginia Woolf'* en *'Wanja'*, tegelijkertijd stabiel en toch iedere avond anders. Daarom spelen we ze ook zo graag. Bij andere ensceneringen heb ik vaak bij de vijftiendertigste voorstelling gedacht, ik kan de zesentwintigste echt niet meer spelen. Dat is hier niet zo. Ik heb in *'Wanja'* een scène met Jens Harzer, die *Astrov* speelt, die scène is bij iedere voorstelling in timing, muzikaliteit en zelfs op energieniveau volledig anders.'

Gosch vroeg zijn ontwerper Johannes Schütz steeds vaker om afgesloten ruimtes. Zonder ramen, zonder deuren, geen uitweg. De toneelspelers komen op, blijven op. Vaak achterin, niet altijd ver weg, omdat de ruimtes ook steeds ondieper werden. Willen ze aan de handeling op het voortoneel ontsnappen dan zijn er in principe twee mogelijkheden: terug naar achter, of naar voren, op de eerste rij van het auditorium, die ook voor hen is gereserveerd. Het is niet zozeer een concept, het is een afspraak, zoals de afspraak dat het zaallicht aan blijft. De toneelspelers verliezen elkaar ook geen moment uit het oog. Soms maakt de factor tijd deel van de vormgeving. In Maxim Gorki's kleinburgerdrama *Sommergäste* (Schauspielhaus Düsseldorf 2004) schoof gedurende de pauzeloze drie uur die de voorstelling duurde de achterwand van het decor van links naar rechts langzaam open en onthulde een landschap, het beeld van een

omgewaaide of omgehakte boom met een weelderige kruin, waarin de toneelspelers in de slotscène verdwenen. Omdat er zich in de ruimte voor die tergend langzame onthulling van alles afspeelde, had je het als toeschouwer nauwelijks in de gaten. Toen de gevelde boom helemaal zichtbaar was ging het licht uit en was de voorstelling voorbij. In *Drei Schwestern* van Tsjechov (Schauspielhaus Hannover 2005) reed gedurende de voorstelling een grote toneelspot op het voortoneel van links naar rechts, een reusachtig bewegend voetlicht, *Streiflicht*, slaglicht - het wierp slagschaduw, enorme schimmen op de achterwand. Het decor was een grijze doos en in die doos werden de slagschaduw almaar enger, als in een Duitse stomme film uit de jaren twintig. Het was ook geen melancholische Tsjechov, nostalgie was ver te zoeken. De steriel belichte figuren bekeken elkaars verrichtingen en luisterden naar elkaars geklets. Ze hadden geen schijn van kans. Ze verlangden niet naar Moskou, dat maakte deel uit van dat geklets. Ze wilden die ene grote liefde. En ze kregen niks. Gosch encenering was meedogenloos. De bromtol die Irina voor haar verjaardag kreeg - in vrijwel iedere voorstelling van deze tekst een moment van melancholische contemplatie - mocht hier maar heel even zingen. De kus die Masja stal van haar minnaar Versjinin werd bij Gosch een pijnlijk bevochten omarming die niks voorstelde en die ook tot niks zou leiden. In de slotscène werden twee kinderwagens opgereden. In de ene lag het zoveelste kind uit het zoveelste ongelukkige huwelijk. In de tweede zat een militair uit het garnizoen waarmee de zussen vertrouwd waren geraakt. Een uitgebluste invalide uit een oorlog die nog moest beginnen. Het waren details, momenten

waarop de tijd op een onaangename of ongemakkelijke wijze stil bleef staan, ogenblikken waarop je misschien even geïrriteerd een andere kant uit zou willen kijken, maar het niet kon omdat het beeld, de situatie zo dwingend was, zo sterk ook, en vaak rechtstreeks uit de tekst afgeleid.

Neem de openingsscène uit *Die Möwe*, Gosch' voorlaatste regie bij het Deutsches Theater. Het moment waarop Tsjechov ons meteen in de handeling doet ploffen. De arme dorpsonderwijzer Medvedenko verklaart (waarschijnlijk voor de tigste keer) zijn liefde aan Masja, dochter van de beheerder van het landgoed. Masja wijst hem af, vriendelijk maar beslist. In de meeste regies van deze tekst is dit een kibbelende, kabbelende opmaat voor de handeling van de eerste acte. Bij Gosch brulde Medvedenko, een dikke en zwetende klerenkast, Masja recht in haar gezicht, greep haar tijdens de liefdesverklaring in haar nekvel, schudde haar heftig heen en weer en liet haar weer los. Masja leek zich over niets te verbazen, pakte haar tabaksdoos en bood haar belager een snuif aan. Hoe onverschillig kan een geweldsexplosie worden geïncasseerd? Zo veelzeggend, zo intens, zo ruw en toch zo langs-de-neus-weg gespeeld. Het kon trouwens ook een stuk ruiger en wilder. Derde acte *Die Möwe*. Schrijver Trigorin probeert toneelspeelster Nina het bed in te krijgen. Hij onderhandelt met minnares Arkadina, ook actrice maar een stuk ouder, om hun aanstaande vertrek uit te stellen. Arkadina kent haar pappenheimers en praat als brugman om hem terug in het gareel te krijgen. Wat schijnbaar lukt. Althans voor het moment. Het is een scène van hooguit drie boekpagina's die, laten we het diplomatiek

stellen, lange tijd niet populair is geweest in feministische kringen. Tsjechov vond verliefdheid wel een leuk tijdverdrijf, maar met mate en zonder flauwekul, anders werden de mensen maar aanstellerig en belachelijk. Arkadina vernedert zich in deze scène tot een komma in het oeuvre van haar minnaar ('Jij, laatste bladzij in mijn leven').

Regisseur Gosch heeft aan Corinna Harfouch gevraagd om geen melancholisch portret te spelen van een doodsbanige vrouw in de overgang, maar een geloofwaardig beeld neer te zetten van een vrouw in de kracht van haar leven, die heeft besloten deze man, die ze tegen wil en dank beschouwt als *the man I love*, tot de tanden bewapend te verdedigen als de hare. Enig geldende toneelspelersafspraken tussen regisseur en actrice was klaarblijkelijk: zoek naar *Waarhaftigheid* en speel of je leven ervan afhangt. Dat gebeurde die avond in het Deutsches Theater in Berlijn, op een paar meters afstand van mijn stoel, en ik zat te trillen als een espenblad. Het was een woedend schreeuwen, springen en vallen, met de vuist op de vloer bonken, onopgemaakt en in een onogelijk zwart jurkje in haar minnaar klimmend en er weer uitvallend als uit een boom zonder houvast, het was bij vlagen nog behoorlijk lelijk ook, een sopraan die de coloratuur niet haalt en de wanhoop daarover niet verbergen kan, de rafels hingen er nog aan, maar mijn god, wat een mokerslag, die toneelspelers-aria waar maar geen eind aan leek te komen en die ook eindeloos mocht duren. Ze acteerde er nog iets bij, deze grote toneelspeelster. Niet één groot kind (Treplev) heeft Arkadina aan haar rokken hangen, maar twee, want die Trigorin (Alexander Khuon) is in deze voorstelling opvallend jong

gecast, geen temerige *Schwärmer* met een zware Untergang-des-Abendlandes-dronk, maar een lekker ding met een vlotte babbel en een goed voorziene voorraad pikbroeksmoezen. En dan de naaktheid, de ultieme consequentie van Gosch' geloofwaardigheidsvraag aan zijn toneelspelers. Zijn zoete wraak op de nooit helemaal verwerkte vernedering uit 1988, zijn afgeslachte *Macbeth*. Bijna twintig jaar later een nieuwe versie van *Macbeth* bij Schauspielhaus Düsseldorf, 2005. Alsof Gosch wilde zeggen - ik citeer toneeljournalist Michael Raab in *theatreVOICE*, juni 2009: 'I gave you the worst possible version of the play, now you'll see the complete contrary, and probably the best version ever'. Gespeeld door zeven mannen, die moedig de schoonheid van het mannelijk naakt toonden in de diverse stadia van rijping en verval. Verder een paar emmers toneelbloed, een pot verf, een zak meel en wat grote takken. De eerste publieksrij was hun territorium, daar werd gewassen en gespoeld, van daar af renden ze onverschrokken het vrijwel afgesloten toneel op. Het slotgevecht tussen Macbeth en Macduff was een minuten durende dans van twee toneelspelers die elkaar met nepbloed besmeurden. Nauwelijks tekst meer, een beetje muziek, een stille melodie ergens uit het begin van de zestiende eeuw, uitgevoerd op een gitaar die even dienst deed als luit. En daarna de bevrijdende donkerslag. De hel was voorbij. De toneelspelers bogen dankbaar. Ze zagen er niet uit alsof ze een ramp hadden overleefd. Eerder alsof ze een vertelling die hen zeer aan het hart ging, tot het bittere eind mochten uitschreeuwen. Met een inzet van tweehonderd procent. Gosch: 'Tijdens de repetities ben ik niet meer uit op controleerbaarheid, overzichtelijkheid - zo was ik vroeger

waarschijnlijk wel. Ik probeer nu alles uit. En de toneelspelers gingen erin mee. Het was amusant om te zien hoe ze er absoluut niet voor terugdeinsden om Shakespeare's scènes compleet kort-en-klein te spelen, maar steeds opnieuw door de knieën gingen als er een monoloog ten beste gegeven moest worden. Ik eiste van de acteurs onverzettelijkheid, wanorde, chaos. Ik maakte repetities mee waar mijn toneelspelers druipend van het zweet uit kwamen, groeiden tot een magisch moment waarop ze zo uitgeput waren dat hun lichaam tot tekst werd.'

#### 8.

'Nach 2004 ging es Schlag auf Schlag. Gosch had een methode gevonden en hij gebruikte die in de ene na de andere grote encenering, soms vijf per seizoen. Die methode bestond uit het creëren van een precies afgestelde balans tussen de toneelspeler en zijn personage, waarbij de acteur nooit expliciet uit zijn rol viel. Wat ook niet nodig was omdat de rol als het ware was aangetrokken als een nauwsluitend repetitiekostuum. Alles gebeurde in een hoge concentratie en was vibrerend intensief, maar alles was ook steeds voorlopig, altijd als repetitie, vaak tot in de voorstelling. Daarbij maakte de theaterillusie een kleine buiteling: niet de toneelspeler veranderde in het personage, maar hij of zij veranderde het personage naar zichzelf toe. De toeschouwer keek toe en leerde de gemoedsbewegingen en reacties van de figuren van zeer dichtbij kennen, door middel van de toneelspelers, de tijdgenoten/plaatsbekleders die het publiek steeds zeer nabij bleven. Resultaat was een ervaringstheater dat teksten gebruikte en hanteerde om heel exact de situaties te

(her)beleven waar op dat moment in het stuk over werd verteld.<sup>2</sup>

#### 9.

'In de eenzaamheid van de Elyseese mensenvelden dwalen Gosch' personages. Een eigenaardige wereld is het waar ze zwerven, een wereld van dwaallichten, een kunstwereld, een wereld van bewegingen en gebaren. Gekwelde mensen zijn het, als in een trance, langzaam om elkaar heen draaiende planeten in een zwart fonkelende oneindigheid. Wezens die wanhopig vanachter hun getekende maskers proberen een gezicht tot uitdrukking te brengen. Men heeft veel geduld nodig met deze opdringerig ongeduldigen. Men moet er langzaam voor leren kijken. Zelden of liever helemaal geen conclusies trekken. Leren langer te wachten op iets dat op een uitkomst lijkt, of het begin van een uitkomst, of helemaal geen uitkomst meer. Gosch' theater is een school voor het ondogmatische om-de-hoek-kijken, naar binnen in strenge, vaak uitputtende onttoverde toverruimten, die anderen ofwel zoëven hebben verlaten, of die nooit bezet zijn geweest, altijd al leeg waren.<sup>3</sup>

#### 10.

'Op de elfde juni 2009 is Jürgen Gosch in Berlijn gestorven, nadat hij zichzelf, met een heftige kanker in zijn lijf, binnen één seizoen nog drie enceneringen heeft afgedwongen. Intussen ligt hij op het Dorotheenstädtischen Friedhof

---

<sup>2</sup> Franz Wille, Nachruf in Theater Heute, augustus 2009

<sup>3</sup> Gerhard Stadelmaier, Nachruf in de Frankfurter Allgemeine Zeitung, juni 2009

begraven, niet ver van Brecht. Bij het gefluister tussen de beide graven zou men graag luistervink spelen. Maar misschien wordt er in de eerste ronde eerst een hele poos gezwegen.<sup>4</sup>

Loek Zonneveld is toneelverslaggever en schrijft onder meer voor De Groene Amsterdammer en Theater Maker. In Theater Schrift Lucifer #3 schreef hij het essay *De hemel & de hel, of: de melk na de barensweeën*.

Komend seizoen staan de volgende enceneringen van Jürgen Gosch in Berlijn op het repertoire. In het Deutsches Theater: *Onkel Wanja & Die Möwe* van Anton Tsjechov, *Idomeneus* van Roland Schimmelpfennig, *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* van Edward Albee. Bij het Berliner Ensemble: *Der Gott des Gemetzels* van Yasmina Reza. In Hannover staat Tsjechovs *Drei Schwestern* op het repertoire. Inlichtingen:

[www.deutschestheater.de](http://www.deutschestheater.de)

[www.berlinerensemble.de](http://www.berlinerensemble.de)

[www.schauspielhannover.de](http://www.schauspielhannover.de)

*Onkel Wanja* wordt gespeeld in De Singel in Antwerpen, op zaterdag 13 februari 2010 om 20 uur en op zondag 14 februari om 16 uur. Inlichtingen: [www.desingel.be](http://www.desingel.be).

---

<sup>4</sup> Franz Wille, *Nachruf in Theater Heute*, augustus 2009