

'MACHEN SIE PLATZ FUR DEN AUSDRUCK'

Loek Zonneveld

Gesprek met de Duitse toneelspeler Rolf Boysen (1920)

Bij onze Oosterburen is hij de oudste in zijn vak. Acteren doet hij al vier jaar niet meer. Tot zijn achtentachtigste speelde hij hier Shylock. Nu leest hij voor. Uit Edgar Allan Poe of Heinrich von Kleist. En dan loopt toneelminnend München voor hem uit. Ons gesprek gaat onder meer over zijn leraar en lievelingsregisseur, Fritz Kortner.

München - Volgend voorjaar wordt hij (**deo volente** zegt hij er voor de voorzichtigheid altijd even bij) drieënnegentig: **Rolf Boysen** (Flensburg 1920). Hij volgde een opleiding in de handel en speelde in de jaren dertig van de vorige eeuw mee in het amateurtoneel in Hamburg-Altona. Hij vervulde zijn militaire dienstplicht die overging in de oorlog, hij maakte korte tijd deel uit van de Duitse troepen die in 1940 Nederland bezetten. Daarna werd hij naar Hitlers Oostfront gestuurd. Na de oorlog volgde hij acteerlessen in Hamburg. Tussen 1957 en 1969 en vanaf 1978 tot 2008 maakte hij deel uit van het ensemble van de Münchner Kammerspiele. Daar heb ik hem in de afgelopen twintig jaar in veel grote rollen gezien, van Shakespeare tot Bernhard, van Lessing tot Ibsen. Hij is nu vier jaar 'in ruste'. Soms doet hij nog wat. Dan wordt er op het grote podium van het Residenztheater in hartje München (1400 plaatsen) een tafeltje met een glas water en een stoel neergezet. Daar leest Rolf Boysen dan voor. Uit de brieven of vertellingen van Heinrich von Kleist. Of uit het werk van Edgar Allan Poe. En dan zit het daar altijd vol. Want hij is nog altijd niet vergeten hier.

Ik ken zijn zoon Peer Boysen (toneelvormgever en regisseur) al heel lang vrij goed en die vond het onlangs hoog tijd dat Rolf Boysen en ik eens kennismaakten. Tot ons beider verbazing duurt het gesprek ruim vier uur. Het **vousvoyeren** gaat na een klein half uur over in jij en jou. Een belangrijk deel van ons gesprek gaat - op mijn verzoek - over het Duitse toneel van direct na de Hitler-tijd. En - op mijn én zijn verzoek - over zijn grote leraar en lievelingsregisseur, **Fritz Kortner** (1892-1970), in Duitsland nog altijd een zeer voortlevende toneellegende.

Heeft u concrete herinneringen aan hoe er in de nazi-tijd op de Duitse podia toneel werd gespeeld?

Rolf Boysen: In de eerste plaats vooral aan wat er onder Hitler en Goebbels tussen 1933 en 1945 niet meer mocht. Toneelteksten van Brecht, Kaiser, Wedekind en van de Russen waren vanzelfsprekend verboden. Eigenlijk alle expressionisten waren 'entartet' en dus niet toegestaan. Schnitzler mocht niet, Ibsen en Strindberg waren niet populair want 'decadent' en dus impliciet verboden. De Duitse en Franse klassieken en Shakespeare werden wel gespeeld. Over **Richard III** was onder de uitvoerenden hoogstens de discussie of de titelrol per se zowel een bochel als een horrelvoet moest hebben - de Minister van Propaganda had immers beide. Maar in het overgrote deel van de Duitse toneelhuizen - waar de joodse collega's waren weggezuiverd - werd er voor het overige een vervelend soort toneel gespeeld, vol pseudo-mensen, het valse heroïsme greep om zich heen als een besmettelijke ziekte, de uitdrukkingsvorm was permanent **mousserend**, het galmende woord was klinkende munt, alles klonk enorm opschepperig, de tranen stroomden veelvuldig en de harten sloegen ritmisch over. Uitzonderingen bevestigden de regel alleen maar. Vanaf het moment dat ik onder de wapenen was, zag ik veel Duitse toneelspelers vrijwel uitsluitend in films en daar was heroïsme en valse pathos standaard. Het amuseren was de primaire taak, net als het ideologisch klaarstomen van de massa's voor rassenwaan en jodenhaat.

Wat trof u aan in de theaters toen u uit de oorlog terugkeerde?

Rolf Boysen: Een enorme honger naar het toneel. Maar het was er spookachtig, primitief en macaber in de zalen en theaters. De toneelzalen waren provisorisch ingericht, deels vernield of verbrand, alles zat vol schietgaten, het tochtte er als de hel, er was nauwelijks licht. De toneelspelers trokken verfrommelde en zwaar beschadigde kostuums over elkaar aan en traden op voor knipperende voetlichten, ze kwamen op tussen wankele coulissen en speelden voor wapperende achterdoeken. Maar daar stonden ze toch weer, **die Mimen der dreissiger Jahre standen wieder an die Theaterrampe**. Ze waren wel een stuk hopelozier en havelozier geworden, vermoeider ook, een hoop van hun kunsten en streken waren ze verleerd en toch ook weer niet. Ze schoten ongetwijfeld enorm tekort. Ik weet niet of Brecht gelijk had toen hij bij zijn terugkeer verzuchtte: hier kunnen we weer helemaal van voren af aan beginnen - hij bedoelde vanaf 1918, vanaf **Stunde Null**, vanaf het einde van het Pruisische teutonentoneel - maar ik begrijp zijn verzuchting wel. De crisis was groot, de schade die de Heldenvereerders en de Verwagneriseerders van het toneel hadden aangericht was immens,



verwoestend groot eigenlijk. En men kon de uitdrukkingvormen die men twaalf jaar lang had getolereerd, had geleerd en gelogen, niet zomaar weer afleggen als een slangenhuid of een slakkenhuis. De twijfels die wij daar nu over hebben zijn een stuk gemakzuchtiger dan het gebrek aan dadendrang van toen. De uitputting was ook eenvoudigweg te groot. En de ontmaskering was te gruwelijk. De schaamte was natuurlijk ook enorm.

Was het in die eerste jaren eigenlijk het Grote Wachten op de echte schoonmakers?

Rolf Boysen: Eigenlijk schon, ja. Lessing laat zijn Nathan der Weise zeggen: 'Das ging nun so, so lange es so ging.' Brecht kwam in 1948 terug maar die ging naar het Oosten. Volgens mij wilde hij liever in Oostenrijk of in München blijven, maar dat stonden de Amerikaanse bezettingsautoriteiten hem niet toe. Maar ... in 1948 kwam er nog een belangrijk toneelmens terug naar Duitsland. Hij heette Fritz Kortner. Hij was 53 toen hij terugkeerde uit de Amerikaanse Exil. Een groot toneelspeler van de Weimar-republiek was hij geweest, een groot filmacteur ook, geregisseerd had hij al wel, maar dié taak begon na de Hitler-tijd eigenlijk pas goed. Kortner was een leerling van Max Reinhardt die in 1943 in ballingschap in Amerika was gestorven. Als een door de oorlog getekende toneel-Abraham keerde Kortner naar zijn vaderland terug. En met zijn joodse wraak-vuist schudde hij het Duitse toneel fundamenteel door elkaar. En wel zodanig luidruchtig dat iedereen wakker schrok. En daarna nooit meer aan slapen toe kwam.

Je hebt een essay over Kortner geschreven dat de titel 'Machen Sie Platz für den Ausdruck' draagt en daarin beschrijf je hem als een hoestende, zwaar ademende toneeltiran die tijdens repetities, die altijd in het theater plaatsvonden, op de eerste rij Parkett zat, altijd met een dooie sigaar die uren achtereen niet werd aangestoken omdat hij daar helemaal geen tijd voor nam. Hij repeteerde drie uur per dag op zijn hoogst, omdat daarna iedereen totaal uitgeput was, behalve hij ...

Rolf Boysen: ... hij vaak ook hoor. Dat kon ook nauwelijks anders met die enorme energie van hem. Alles wat naar leugen zweemde, veegde hij van de Bühne, hij rukte de toneelspelers de lege uitdrukkingshulzen van het lijf, tot ze naakt en weerloos in die ruimtes stonden. Ruimtes die er trouwens altijd uitzagen alsof ze door een krankzinnige waren ontworpen, zo kaal, zo rafelig. Iedereen die hem stoorde stuurde hij weg of beet hij van zich weg. Hij vermaalde de toneelwereld die hij aantrof tussen zijn kaken en creëerde met zijn toneelspelers een nieuwe. Van zichzelf maakte hij een

Sisyphus, want hij wist dat het een martelgang ging worden, gezien de ernst van het slagveld dat hij aantrof bij zijn 'thuiskomst' in het Duitse toneel. Hij moet ook geweten hebben dat hij onvoldoende tijd had, dat hij zijn werk niet zou kunnen afmaken. Het zijn uiteindelijk ruim twintig naoorlogse jaren geworden, grotendeels in München, waar hij veel plaats maakte voor leerlingen en jongeren, zoals Peter Stein (die bij hem zijn eerste kansen als regisseur kreeg) en voor geestverwanten als Peter Zadek, die ook uit ballingschap terugkeerde om 'zijn werk' te doen. Zadek noemde Fritz Kortner consequent **die alte Löwe**.

Toen Kortner echt een oude leeuw geworden was liet hij zelfs camera's toe in zijn repetitielokaal, ongekend in die tijd, midden en eind jaren zestig van de vorige eeuw. En op die repetitieopnamen aan bijvoorbeeld een scène uit 'Kabale und Liebe' van Schiller, zie je hoe hij aan het boetseren is. Speelde hij overigens vaak voor?

Rolf Boysen: Eigenlijk zelden. Maar als hij het deed dan hield iedereen zijn adem in. Zo traag als hij bewoog als regisseur, zo watervlug en kwiek kon hij voorspelen. Ik heb nooit triestere narren gezien, nooit boosaardiger schurken of dommere raadsheren en niet te vergeten: nooit lieflijker vrouwen dan wanneer Fritz Kortner ze voorspeelde. Hij was een ware bevrijder van de toneelspelersuitdrukking. Hij schoffelde de rotzooi weg van een verbruikte en misbruikte Pruisische toneeltraditie die de naam van 'traditie' van hem niet meer mocht dragen. De hele oude rommel van quasi-diepzinnige en nep-psychologische betersweterij gooide hij rigoreus overboord. Inclusief de imitaties van de kopiëen van Stanislawskaanse inlevingsderivaten. Hij maakte de toneelspelersblik vrij voor een transparante wijze van acteren, die in de kern eigenlijk weer **vertellen** was. Met aandacht voor tempowisselingen. En ook voor 'onthaasten', zoals het moderne woord geloof ik is. Hij las en herlas ook tijdens het repeteren heel langzaam de teksten. Vaak waren acteurs al verderop in een scène aan het lezen, dan **grübelde** Kortner nog over de eerste zin van een scène of claus - met die malende kaken van hem en die duivelse ogen.

Werden jullie toneelspelers zenuwachtig van Kortner?

Rolf Boysen: Nee ... ja ... ja, natuurlijk wel. Je moet niet vergeten, we waren onder zijn leiding bezig om van alles **af te leren**. En daar word je knap nerveus van. Maar uiteindelijk ... nee ... niet, want Fritz Kortner zelf was ook totaal niet zenuwachtig. Dat was een deel van het wonder. **Er war ganz un-nervös**. Hij is het beste voorbeeld dat ik ooit heb gezien van iemand voor wie



repeteren rust betekende. Het was net of zijn complete zenuwstelsel zich in een soort sensibiteit had veranderd. Kijk, hij was toen hij terugkeerde absoluut een oude man geworden, een mens afkomstig uit een andere toneeltijd, een andere toneeltraditie. Maar als toneelleraar, als regisseur en meedenger had hij totaal niets van het eind van een epoche. Hij was juist de verpersoonlijking van het begin van een nieuw tijdvak. Als oude man was hij de jongste van geest onder ons, de jongste denker onder zijn leerlingen. En zijn optimisme, ik bedoel dat echt in de zin van **cultuuroptimisme**, was voor wat hij had meegemaakt van een ongekende en onwaarschijnlijke vitaliteit.

Hoe was zijn omgang met taal? Ik bedoel: ook en juist met de Duitse taal die hij na zijn terugkeer aantrof, die toch behoorlijk bezoedeld was. Brecht schrok zich bijvoorbeeld echt een ongeluk van de taal van het Grote Spreken die hij aantrof, een pompeus soort Sprech-Theater. Hoe ging Kortner daarmee om? Deed hij in het afleren van die pompeuze taal ook dingen aan jullie voor?

Rolf Boysen: Nee. Kortner sprak zeer pregnant, maar ongekunsteld. Je proefde overal tussendoor de lichtzinnige joodse tongval, het jiddelen uit zijn jonge Weense jaren. Hij had een mooi geboetseerde nasale tenor, waar af en toe een denderde bas doorheen rolde. Maar nogmaals: ongekunsteld. Hij haatte de Duitse **Schönsprecherei**, de 'mooisprekers', de toneelspelers die hun taal en hun teksten als een soort trotse en rijke bloemenstruis, een imponerend taalboekje voor zich uit dragen. Hij haatte de vocalen, de voor zich uit geschopte eindlettergrepen, de doordringende t's en tongpunt r's. Hij schold op de roepoeters en de luidsprekers, toneelspelers die met allerhande grofheden alles onderwalsten. En daar hadden we er veel van! Hij kon die liederen bijzonder kwaadaardig op hun nummer zetten.

Ivan Nagel citeert een Kortner-zinnetje dat deze weer van de dirigent Otto Klemperer schijnt te hebben overgenomen: 'Alles was steht, steht im Wege'.

Rolf Boysen: Kortners had veel met muziek dus dat kan goed kloppen. Zijn textuur was in wezen zeer zacht, bijna teder. Hij kon er vrouwen en jongere acteurs mee betoveren. Hij kon er trouwens ook koppen mee af slaan. Ik hoorde er ook vaak pijn doorheen klinken. De emigratie naar het Engels, een taal die hem, in tegenstelling tot Brecht, totaal vreemd is gebleven, moet voor Kortner vernietigend zijn geweest. Hij verloor door die taal-emigratie een deel van zijn wezen. En dat verlorene zocht hij in Duitsland al repeterend, al werkend met acteurs en actrices, terug. Het bijzondere in

Kortners expressie was in de kern **eenvoud**. Een heldere verteltoon. Brecht en Kortner hebben nooit samengewerkt, maar ze hadden dat in het naoorlogse Duitsland heel goed gekund, ze spraken in de kern dezelfde taal, ze zochten al struikelend en stamelend naar dezelfde theatrale helderheid, een soort zuiverheid die niet meer bezoedeld was door wat er met het woord **sauber** in de Duitse taal was geschied.

Je noemt Kortner regelmatig een 'Ausdrucks-Erlöser', een bevrijder van de uitdrukkingwijze, van de expressie van de toneelspeler. Daar komt ook de uitdrukking 'Machen Sie Platz für den Ausdruck' vandaan. Dat is een acteurs-aanwijzing van Kortner. Hoe ging dat in zijn werk tijdens het repeteren?

Rolf Boysen: Het is een heel wonderlijk en eigenlijk een heel eenvoudig iets. Hij zag dan iets in een toneelspeler dat hem helemaal niet beviel. Iets wat een tegendeel is van ontspanning. Hij zag een teken van inspanning eigenlijk, van een loze spanning, een signaal van tergende en in de weg zittende toneelspelersvermoeidheid. Iedere acteur kent die momenten. Er is dan een probleem in het repeteren, een toneelspeler komt ergens niet uit, wuift dat weg, wijdt het aan onzin-dingen, of wil het niet zien. In de uitdrukking van de toneelspeler is dan ergens een irritatie, er zit iets totaal vast. Kortner reageerde daar onmiddellijk op, korzelig bijna. Jonge toneelspelers of acteurs die nog niet zo vaak met hem hadden gewerkt schrokken daar van. Die voelden zich vaak betrappt. **Lassen Sie das**, zei hij dan. 'Laat U dat!' Heel beslist. Meteen daarna maakte hij een gebaar met zijn vlakke rechterhand voor zijn gezicht, van onder naar boven, alsof hij een imaginaire sluier, een soort voordoek, open trok of weg haalde. **Lassen Sie das** - en meteen er achteraan: **Machen Sie Platz für den Ausdruck**.

Er dus vanuit gaande dat de toneelspelers-uitdrukking niet zomaar daar is, niet voor de hand ligt, niet voor het grijpen ligt, of niet meer voor het grijpen. Er moet klaarblijkelijk plaats voor gemaakt worden.

Rolf Boysen: Ja. En hij zag dat steeds als eerste. En hij benadrukte ook altijd dat de expressie zelf eigenlijk oninteressant is. Het **ontstaan** van die toneelspelersuitdrukking is boeiend. De primaire aandacht van Kortner lag bij het **ontstaan** en bij de **wording** van de toneelspelersuitdrukking, dus bij het laten zien dat er iets **komt**, in plaats van iets te laten zien dat er al **is**. Kortner beschouwde de uitdrukkingwijze van de toneelspeler als het signalement, tegenwoordig zouden we zeggen het **DNA** van de morele en de intellectuele capaciteiten en kwaliteiten van de toneelspeler. Wars



van uiterlijkheden dus. Gericht op denken, op concentratie. Dat klinkt eenvoudig en glashelder. En dat is het ook. Maar voor ons waren het ogen-openers. Pas op, de Duitse toneelspelers kwamen uit een toneelcultuur waarin stralen, schitteren, **Erfolg** in plaats van **Wirkung** centraal stonden. Het was de toneelcultuur van sterrendom, klassiek plan-acteren, je plaats weten, prijzenregens en niet te vergeten de dodelijkheid van routine en gemakssuccessen, het bij elkaar liegen van intensiteit en diepgang. Dat waren allemaal zaken die de toneelcultuur tussen 1933 en 1945 zo walgelijk maakten en waar het heldere toneelspelen waanzinnig onder geleden heeft. Als tegengif voor al die zaken die we moesten afleren was die eenvoudige les '**Machen Sie Platz für den Ausdruck** van grote betekenis. Zou dat nu opnieuw kunnen zijn, voeg ik er bescheiden aan toe.

In zijn memoires 'Alle Tagen Abend' schrijft Kortner: 'Alles schauspielerische Getue ist sinnlos, wenn nicht die menschlichkeit des Schauspielers die Figur in ihren schützenden Mantel nimmt, wenn er nicht anfangt ihre Geschichte zu erzählen.'

Rolf Boysen: Menselijkheid als een 'beschermende mantel' waarin de geschiedenis van een mens verteld kan worden - dat is vind ik zeer eigentijds, en trouwens ook zeer Brechtiaans. Hoe dan ook: zo'n zin is voor de opvoeding en lering van de Duitse toneelspeler existentieel, eigentijds en verbluffend modern gebleken. Ik ben er overigens van overtuigd dat Kortner, zou hij nu op aarde terugkeren, meteen weer zou kunnen regisseren en lesgeven.

Heeft Kortner zich in zijn Amerikaanse ballingschap een mening over de zogeheten 'Method Acting' gevormd?

Rolf Boysen: Hij was daar geloof wantrouwig over. Hij verafschuwde het niet zozeer, zoals Brecht wel deed, maar hij vond het onpraktisch. In zijn universum moest het uitdrukkingveld van de toneelspelers in zekere zin schoongemaakt zijn, op zijn manier eenduidig, geordend, vasthoudend, standvastig, niet psychopathologisch. En boven alles in zekere zin herhaalbaar zonder de stank van routine. Fris, maar dan wel zonder de geur van zeep of reukwaters.

Kortner noemt in zijn memoires het gevecht van de toneelspeler met zichzelf, met de omstandigheden en met zijn rol, met het personage, 'een oudtestamentisch gevecht, zoals dat van Jacob met de Engel'.

Rolf Boysen: Ja. Hij was daarin toendertijd binnen het Duitse toneel een eenzame wolf. Hij wist bijvoorbeeld zeker dat in iedere uitdrukking, in elke expressie die de toneelspeler kiest, de kiem van bedrog steekt. Voor Kortner zit dat bedrog vooral in ijdelheid, in een overmaat aan gevoelens, in het etaleren van gevoeligheden en het daarin tonen van onvermogen, zwakheden, ook technisch onvermogen en technische zwakheden. Niet de natuurlijkheid was voor hem een maatstaf voor een uitdrukkingvorm, maar, zoals hij het noemde, de **Kunstwille**, het zoeken van een kunstzinnige weg die letterlijk plaats biedt voor de juiste expressie, voor een heldere toneelspelersuitdrukking. Plaats bieden betekent dan voor Kortner: een **weg** ergens naartoe en een heldere **vorm** ergens voor. Die kunnen alleen gevonden worden door wat Kortner **ein bewuster Kopf** noemde. Een bewusteloze, een in een soort trance verkerende toneelspeler, die wantrouwe hij. Ten diepste. Iemand die **immer so ganz drin** ist zoals we dat hier in Duitsland graag noemen, die vertrouwde hij niet. Ik ook niet trouwens. Het kan volgens mij ook niet. Het wakkere bewustzijn is de eerste voorwaarde voor toneelspelen.

Ik vond een artikel van de dramaturg en publicist Ivan Nagel, geschreven naar aanleiding van de dood van Fritz Kortner, met wie hij intensief had gewerkt. Met Ivan Nagel ga ik ook nog uitgebreid over Kortner spreken. Hij beschrijft in dat In Memoriam over Kortner uit 1970 een scène uit de Othello die jij met Kortner hebt gemaakt, bij de Münchner Kammerspiele, in 1962. Het citaat gaat over de scène vrij aan het begin van het stuk waarin Othello aan de Doge van Venetië en zijn raadgevers en aan de vader van Desdemona uitlegt, hoe het Othello's verhalen waren waar Desdemona aanvankelijk verliefd op werd. Ik citeer Ivan Nagel: 'Al vertellend kreeg de Othello-figuur van Rolf Boysen in deze magistrale scène het soevereine, ritmische, licht heupwiegende en dansante van een Noordafrikaanse Berber-vorst. Boysens gezicht lichtte bij het vertellen van de herinneringen op, in een tegelijk wonderschone en ook merkwaardige trots, een in zichzelf verzonken glimlach. De stem van Othello vertelde, nee, zong bijna over een geluk dat hem ooit ten deel viel en dat hij aanvankelijk niet waagde, niet durfde te begrijpen.' En dan voegt Ivan Nagel een zinnetje toe aan zijn observatie: 'Kortners haat kwam voort uit Kortners liefde - hij meette de mens aan zijn beste, aan zijn meest menselijke mogelijkheden.'



Rolf Boysen: (na een lange stilte en met een glimlach) Dat is mooi beschreven en goed opgemerkt van Ivan Nagel. **Und so war es genau.** Ik herinner me nog vrijwel ieder moment van het werken aan die Othello. Grappig trouwens dat Nagel hier even het woord **trots** laat vallen. Dat was zeker wat Kortner wilde in deze scène, hoor, daar doe ik niets aan af. Maar hij wilde het wel altijd met mate. Het woord 'trots' viel zeer zelden bij hem. Toneelspelers die met een vals soort pathos **Stolzheit** verbeeldden, die zette hij hardhandig en spottend, bijna honend weg, met de bijnaam **Ritter Stolzenfels**. Hij verdroeg het eenvoudigweg niet, de pronk, de hoogmoed, ieder sprankje van eigenwaan.

Kon je spreken van een typische Kortner-'stijl'?

Rolf Boysen: Nee. Eigenlijk niet. Hij had er geen. Stijl interesseerde hem ook niet. Hij was de vleesgeworden smeltkroes van het Duitse toneel tussen pakweg 1919 en 1969 - met dat griezelige gat van twaalf jaar in het midden. Hij was briljant in het hanteren van de grote stijlfiguren uit het Duitse expressionisme van de jaren twintig. Hij was zich bewust van de woede en de haat van zijn eeuw. Die zie en hoor je ook terug als hij voor de laatste keer de Shylock-monologen speelt voor een grammofoonplaatopname. Ik herinner me hem vooral als de pleitbezorger van klaarheid en vertel-eenvoud. En nogmaals: als hij vóórspeelde was hij adembenemend. Zo wreed en boosaardig als hij kon zijn tegen mensen in het toneel die er met de pet naar gooiden, zo teder kon hij zijn in het regisseren van bijvoorbeeld de liefde tussen Othello en Desdemona. Hij begreep heel veel van de liefde, onzegbaar veel. En niet louter filosofisch. Hij wist verdomde veel van wat er zich in mensen afspeelt. Hij was een waarlijke **Menschen-Mensch!**

Draag je die herinneringen als toneelspeler met je mee?

Rolf Boysen: Ja. Niet tijdens het spelen hoor, als ik speelde dan moest ik geen spoken uit het verleden om me heen hebben. Wel altijd ervóór. Ook kort voor het spelen. Dat heb ik hier, in het Grosses Schauspielhaus van de Münchner Kammerspiele vaak meegemaakt, in onze **Guckkastenbühne**, ons lijsttoneel als kijkdoostoneel. Ik ben Duits toneelspeler in al mijn vezels en ik beschouw dit type toneelhuis als **die Mutter aller Dramatik**. Ik doel op de eenheid tussen podium en auditorium, ik spreek ook graag van **die magische Acht**, de grote omarmende ronding tussen publiek en toneelspelers. In elke korrel stof die hier te vinden is, ligt alles besloten wat ooit op deze toneelvloer is gesproken, gespeeld, geleden en liefgehad. Dat is nooit zomaar weg. Dat is ook het geheim van deze lijst en haar auditorium. Dat is

haar gouden standaard, dat blijft hier. Altijd als ik hier het grote repertoire speelde, of het nu **King Lear** was of **Prinz von Homburg** of **Schein Trügt**, dan was ik meestal zeer vroeg **im Haus**. Ik ging dan altijd even het toneel op, keek om me heen en naar de lege zaal en liet alles rustig op me inwerken. Niet als meditatie, maar om te zien in welke prachtige omgeving ik mag werken en wat hier allemaal al is gepasseerd. Alle collega's die hier hebben gespeeld, ook degenen die allang onder de groene zoden liggen, zij allen hebben hun gevoelskracht, hun uitdrukkingmogelijkheden, hun omgang met de taal hier achtergelaten. Of ze nu Fritz Kortner heten, of Frank Wedekind, of Bertolt Brecht, of Peter Lühr, Thérèse Giehse, Brigitte Hobmeier of André Jung - **das ist alles nicht verloren, das kann man nicht abräumen, das ist und das bleibt hier anwesend.'**

