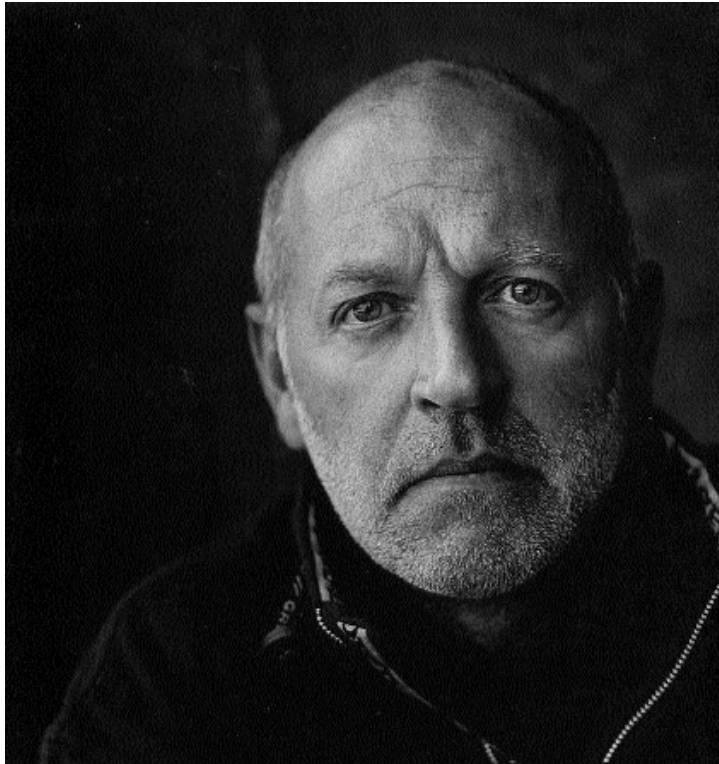


FRANZ MARIJNEN

DOOR
ERWIN JANS



KRITISCH THEATER LEXICON

VLAAMS THEATER INSTITUUT
2002

BIOGRAFIE

HET KRITISCH THEATER LEXICON IS EEN REEKS PORTRETTEN VAN BELANGRIJKE PODIUMKUNSTENAARS UIT DE TWINTIGSTE EEUW. DE PORTRETTEN WORDEN GEMAAKT IN OPDRACHT VAN HET VLAAMS THEATER INSTITUUT EN VIER UNIVERSITEITEN: U.I.ANTWERPEN, UNIVERSITEIT GENT, K.U.LEUVEN EN V.U.BRUSSEL. DE PUBLICATIE KADERT IN EEN OMVATTEND HISTORISCH PROJECT ROND DE PODIUMKUNSTEN IN VLAANDEREN IN DE TWINTIGSTE EEUW. DE REDACTIERAAD BESTAAT UIT THEATERWETENSCHAPPERS VAN DE VIER UNIVERSITEITEN EN MEDEWERKERS UIT DE THEATERSECTOR.

DE PUBLICATIE GING VAN START IN SEPTEMBER 1996. 'KRITISCH THEATER LEXICON 18: FRANZ MARIJNEN' IS HET ACHTTIENDE EN LAATSTE NUMMER UIT DE REEKS. HET VLAAMS THEATER INSTITUUT DANKT DE AUTEURS EN DE HUIDIGE EN GEWEZEN REDACTIELEDEN VOOR DE INZET EN WETENSCHAPPELIJKE GRONDIGHEID WAARMEE DE REEKS TOT STAND KWAM.

SEPTEMBER 2002

Franz Marijnen, voluit Franz Joseph Theresia Maria Marijnen, werd op 4 april 1943 in Mechelen geboren als oudste zoon van een advocaat. De 'z' in zijn naam is een idee van zijn vader. "Bijna het hele huis van Habsburg zit in zijn naam", zo merkte Franz Marijnen meer dan eens op. Ook een groot deel van zijn intellectuele bagage en zijn talenkennis heeft Marijnen aan zijn vader te danken. Die stierf toen hij pas zeventien was, een ingrijpende gebeurtenis die hij pas later zou verwerken en die van belang is voor zijn ontwikkeling als theatermaker. Marijnen zal zeggen dat de begrafenis van zijn vader zijn eerste regie was. Het is geen toeval geweest dat al in dit persoonlijke moment twee van de professionele kwaliteiten van Franz Marijnen samenkomen: regisseren en organiseren.

Franz Marijnen studeerde regie aan het RITCS (Rijksinstituut voor Toneel- en Cultuurspreiding) in Brussel. Nog voor het beëindigen van zijn studie debuteerde hij als regisseur in zijn geboortestad Mechelen. Zijn kwaliteiten als regisseur werden al snel erkend door de pers en door leraren als Carlos Tindemans en Alex van Royen. In 1966 ontmoette hij de Poolse theatervernieuwer Jerzy Grotowski, tijdens een workshop in Brussel. Met die ontmoeting begon voor Marijnen een loopbaan die hem meer werkmogelijkheden en artistieke waardering in het buitenland zou opleveren dan in Vlaanderen. Gedreven door nieuwsgierigheid en uit een nog niet duidelijk gearticuleerde onvrede met wat hij rondom zich zag, trok Marijnen in 1968 naar Grotowski in Polen. Na zijn terugkeer begon zijn eigenzinnige artistieke zoektocht pas echt. Die leidde hem eerst naar Amerika, dan naar Nederland en deed hem vervolgens als freelancer door Vlaanderen, Nederland en Duitsland zwerven, om hem in de jaren negentig in Brussel te stationeren als intendant van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Sinds 2001 werkt hij opnieuw als freelance regisseur. Marijnens relatie met Vlaanderen is tot op vandaag zeer ambigu gebleven.

De carrière van Franz Marijnen wordt gekenmerkt door een moeizame verhouding tot instellingen en overheden. Alleen bij

zijn Amerikaanse groep Camera Obscura heeft hij in optimale omstandigheden kunnen werken. Daar ontmoette hij mensen die met een ‘heilige’ overgave met theater bezig waren. Zijn engagement bij grotere theaterinstellingen (het Mechels Miniatuur Teater, het Ro Theater, de Nederlandse Opera, de Opera voor Vlaanderen, de Koninklijke Vlaamse Schouwburg) heeft meer dan eens tot harde confrontaties geleid. Marijnen zocht het conflict en had het ook nodig om te kunnen werken: “Als je theater maakt over conflicten, chaos, oneffenheden en je weigert die scheuren en conflicten in je eigen bestaan toe te laten, krijg je een mooi verpakte leugen.”¹

In de jaren zeventig maakte Marijnen deel uit van de internationale theateravant-garde. In de tweede helft van die jaren zeventig voltrok hij mee de verschuiving van acteurstheater naar regisseurstheater en raakte gefascineerd door de opera, die op dat ogenblik een renaissance beleefde. Marijnen begon de mogelijkheden van de grote schouwburg te ontginnen. Zijn artistieke leiderschap van het Ro Theater was geen geringe bijdrage tot een hernieuwing van het denken over het grote-zaaltoneel. Dat Nederland veel minder dan Vlaanderen geleden heeft onder de artistieke en ideologische kloof tussen kleine zaal (vernieuwing en experiment) en grote zaal (conservatisme en traditie) is voor een deel te danken aan het theaterwerk van Marijnen in Rotterdam. Met veel van de stijlmiddelen die later artistiek gemeengoed zijn geworden, heeft hij in zijn voorstellingen geëxperimenteerd: interactie tussen theater, dans en live-muziek; gebruik van nieuwe mogelijkheden qua licht en visuele effecten; ontwikkeling van techniek en gesofisticeerde scenografie; de integratie van video. In de Rotterdamse periode ontwikkelde zich eveneens een interesse voor klassieke teksten en voor opera. Niet alleen in zijn interesses was Marijnen internationaal gericht. Marijnen is – samen met Tone Brulin, één van zijn belangrijkste mentoren in het begin van zijn carrière – een van Vlaanderens meest kosmopolitische en meest veelzijdige theatermakers. Marijnen werkte in de Verenigde Staten, Vlaanderen, Nederland, Italië en Duitsland.

Meer dan eens heeft Franz Marijnen gezegd dat zijn biografie in zijn voorstellingen ligt. Ongetwijfeld gaan heel wat van de beelden uit zijn voorstellingen terug op zijn Vlaams-katholieke ach-

tergrond, zijn familie (vooral zijn vader, maar ook zijn moeder), zijn privé-leven. In een interview met Ischa Meijer zegt hij daarover: “Mijn *fond* is en blijft: België, een bewust-Vlaamse opvoeding, de kerk. Het toneel was aanvankelijk voor mij het middel bij uitstek om te ordenen.”² De impact van het familiale gegeven blijkt onder meer uit de steeds terugkerende aanwezigheid van het Oedipus-verhaal – het familieverhaal bij uitstek – dat meegroeit met het oeuvre van Marijnen: *Oracles* (1973), *Het Huis van Labdakus* (1977) en *Oedipus/In Kolonos* (1994). Het Oedipus-thema is ook prominent aanwezig in voorstellingen als *King Lear* (1987 en 1993), *Lange Dagreis in de Nacht* (1990) en *Freuds Laatste Droom* (1995). Marijnens voorstellingen hebben echter een groot ‘objectiverend’ gehalte: het subjectieve wordt omgezet in door iedereen leesbare tekens. Zo is *De Koning Sterft* voor Marijnen zelf een therapeutische voorstelling geweest over het late verwerken van de dood van zijn vader, maar ook het publiek is er niet onberoerd door gebleven. “Je kiest voor een stuk omdat je er iets van jezelf in ontdekt. Er zijn stukken die je fascineren omdat er een vrouwenfiguur in rondloopt die je aantrekt, of een vaderfiguur in rondloopt die je aantrekt, of een vaderfiguur die je zelf zou willen zijn. Omdat iemand in het stuk zo’n juist antwoord geeft, zo juist zijn twijfel formuleert. Soms speelt een stuk zich af op een plek waarvan je hebt gedroomd, die je ook ruikt. Een chemische reactie, een fotografische indruk uit je leven en het gevoel dat je hebt bij het lezen van het stuk. En soms, maar dat is plechtig, denk je iets te kunnen zeggen over die Lage der Nation, de politieke situatie.”³

OPLEIDING EN DE START VAN EEN CARRIÈRE

Franz Marijnen studeerde aan het RITCS van 1963 tot 1967. Terugkijkend toont Marijnen zich weinig enthousiast over zijn opleiding, maar hij heeft wel waardering voor zijn toenmalige leraren Tone Brulin, Carlos Tindemans en Alex van Royen. Nog tijdens zijn studies begon hij te regisseren bij het Mechels Miniatuur Teater (MMT). Het MMT werd in 1956 opgericht in het zog van de kamertheaterbeweging. Als reactie op het traditionele toneel gingen de kamertheaters op zoek naar eigentijds repertoire, dat gebracht werd in kleine, intieme theaterruimtes die om een andere vormgeving en een andere acteerstijl vroegen. Op hun programma stonden existentialistische (Sartre), absurdistische (Beckett, Ionesco, Arrabal) en realistische (Wesker, Osborne) stukken. Marijnen debuteerde als regisseur in zijn geboortestad nog voor het beëindigen van zijn studies. Met enceneringen van moderne auteurs als Edward Albee, Arnold Wesker, Samuel Beckett, Edward Bond, Roger Vitrac en Fernando Arrabal werden zijn kwaliteiten als regisseur snel erkend. Ook al liggen een aantal van die namen in de lijn van het repertoire van de kamertheaters, toch is hier al sprake van een ander artistiek experiment. Zijn eerste regie *The Zoo Story* (Edward Albee) in 1966 werd door de pers zeer positief onthaald en was een vrijeleide voor zijn verdere carrière. De recensent van *De Standaard* sprak van een “geïnspireerde en inspirerende regie van Franz Marijnen, een leerling van het RITCS, die hiermede een proefstuk aflegde, dat een meesterstuk werd (...)”⁴. In zijn eerste enceneringen legde Franz Marijnen de nadruk op de kracht van de taal – de poëzie in *De Vier Seizoenen* van Wesker, de obsceniteit en de brutaliteit in *Gered* van Bond –, op de fysieke aanwezigheid van de acteurs, maar ook op het gebruik van muziek en licht om de theatrale beelden nog te intensifiëren. Geweld, lijden, moeizame man-vrouwverhoudingen, eenzaamheid, dood, de wil en de noodzaak om te provoceren met religie en seksualiteit: Het zijn thema’s waarop Marijnen zal blijven variëren. “Wij hebben nooit zulke reacties gehoord als tijdens de pauze van het toneelstuk”, zo schreef *De Nieuwe Gids* naar aanleiding van Marijnens encenering van *Gered* van Edward Bond

in 1968⁵. Met *Fando en Lis* van Arrabal waagde Marijnen zich in datzelfde jaar al met zijn acteurs aan de Grotowski-methode. Hij is dan nog niet in Polen geweest, maar heeft wel een Grotowski-workshop gevolgd in Brussel. Een recensent noemde de voorstelling niet minder dan “een mijlpaal in ons Vlaams toneellevens”⁶. De eerste enceneringen van Franz Marijnen werden erg gewaardeerd omwille van een eigenzinnige regie die acteurs over het algemeen tot sterke gezamenlijke prestaties bracht. Eind 1968 trok Marijnen naar Polen. Het was bij Grotowski dat hij voor het eerst geconfronteerd werd met wat hij de essentie van het theater noemde: de centrale plaats van de acteur en van diens fysieke aanwezigheid op het toneel.

Grotowski

Franz Marijnen leerde het werk van Grotowski kennen via Tone Brulin, een van de eerste westerse theatermakers die in contact kwam met de Poolse experimentator. Brulin was in die tijd leraar van Marijnen op het RITCS. Tijdens een congres van ITI (International Theatre Institute) in Warschau midden jaren zestig werd Brulin met nog enkele andere congresdeelnemers naar een voorstelling van Grotowski gelokt door een onbekende die later Eugenio Barba bleek te zijn. In 1966 kwam Grotowski naar Brussel voor een cursus in het INSAS (Institut des Arts Spectaculaires). Franz Marijnen participeerde en zijn aantekeningen werden later opgenomen in een door Eugenio Barba samengestelde bundel over Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (“Naar een sober theater”)⁷. Marijnens belangstelling voor de theorieën van Grotowski bleef groeien: Grotowski bood op dat ogenblik een uitweg uit het doodlopende straatje van de Stanislavski-methode en had een techniek waarin de revolutionaire filosofie van Artauds ‘Theater van de Wreedheid’ vertaald kon worden. Voor een goed begrip is het van belang de context van de jaren zestig voor ogen te houden, die werd gekenmerkt door sociaal-kritisch potentieel, wil tot artistiek experiment en de zoektocht naar een alternatieve (tegen-)cultuur was volop bezig. Marijnen: “Men zocht naar wegen om dat Theater van de Wreedheid gestalte te geven. Wat me ook aantrok was het sacrale van dat moment, en dat stiekeme: van achter een paal mensen naar het theater lokken, als naar een verboden vrucht.”⁸ Van 1968 tot

1969 liep Franz Marijnen een stage bij Grotowski aan het Teatr Laboratorium in Wroclaw. Het werd een fysiek zeer afmattende maar geestelijk rijke en ingrijpende ervaring. Marijnen raakte intens betrokken bij de werking van het laboratorium en was assistent van Grotowski bij een aantal trainingen in toneelscholen. Marijnen heeft er meer dan eens op gewezen dat hij van Grotowski minder een theatertechniek en een esthetica dan wel een houding en een mentaliteit, een ethica tegenover het theater, geleerd heeft.

In een vraaggesprek met Carlos Tindemans uit 1970 zet Franz Marijnen zijn visie op de methode en de filosofie van Grotowski uiteen: “Grotowski biedt geen algemene esthetica, geen werkwijze. Hij baseert zijn resultaten op de onvoorwaardelijke oprechtheid van de mens-acteur. Hij gaat niet uit van een te presteren dienst aan het publiek. Hij volgt geen stroming, hij voelt zich niet verplicht elk seizoen iets helemaal nieuws te doen. Het is vrij simpel: het eigen bestaan en de artistieke expressie daarvan omzetten in een daad van getuigenis.”⁹ Het acteren is voor Grotowski een daad van belijdenis. De toeschouwer wordt een getuige van die belijdenisdaad: “De authentieke getuige respecteert het gebeuren, wil er niet zijn eigen kleine ego-rolletje in meespelen. Getuige zijn is: opnemen, inzuigen, niet vergeten, bewaren.”¹⁰ De religieuze woordenschat is niet toevallig. Die dimensie van Grotowski’s leer sprak Franz Marijnen diep aan. In een andere context zei Marijnen daarover: “Op sommige momenten zit je in een soort regelrechte religiositeit waar het theater niet langer een alledaagse aangelegenheid wordt, maar eerder een soort communie, een ontmoeting tussen twee krachten die zich boven dat menselijke niveau optrekken. Op het moment dat je buiten jezelf treedt en je een ontwapende positie inneemt – er niets meer om je heen is – gedraag je je als een god. Je gaat gewoon op impuls af die anders afketsen op ons al te gestructureerd, cultureel opvoedingsmechanisme.”¹¹ Om tot een getuigenisdaad te komen moet de acteur vanuit zijn eigen existentie vertrekken: “Hij moet binnendringen in de ervaringen van zijn leven, en ze ontleden in zijn bewegingen en in zijn stem. Bereikt hij dit, dan stelt hij, als acteur, een daad, dan wordt hij, als acteur, zelf het fenomeen, het gebeuren, hic et nunc. Dan vertelt hij niet een of ander verhaal door middel van een lichaam, dan roept hij niet een illusie op, dan is hij als acterend mens tegenwoordige tijd. Dan ont-dekt hij

zichzelf. Als vakman moet hij echter in staat zijn dit zichzelf-zijn als het ware eindeloos te herhalen. Zonder nauwkeurige voorbereiding is dit uitgesloten.”¹²

Acteren heeft bij Grotowski nauwelijks iets met ‘spelen’ en alles met ‘zijn’ te maken. Toch komt de acteur niet tot dat punt zonder een ernstige en diepgaande voorbereiding. Een onderdeel daarvan zijn de fysieke oefeningen voor lichaam en stem, die vaak ten onrechte beschouwd werden als de kern van Grotowski’s leer. In zijn bijdrage aan *Naar een sober theater* beschrijft Marijnen nauwgezet een reeks oefeningen die Grotowski in 1966 met studenten in Brussel deed. Het gaat om een reeks vocale en fysieke oefeningen die tot doel hebben de stem en het lichaam te beheersen. Concentratie en controle zijn de kernwoorden. Marijnen sluit zijn bijdrage af met de woorden van de meester zelf: “Bij alles wat je doet moet je eraan blijven denken dat er geen vaste regels, geen stereotypen bestaan. Het is van essentieel belang dat alles uit en door het lichaam komt. Er moet steeds in de eerste plaats een fysieke reactie zijn op alles wat je raakt. Voordat je met de stem reageert, moet je eerst met het lichaam reageren. Als je denkt moet je met het lichaam denken. (...) Mijn terminologie komt voort uit persoonlijke ervaring en persoonlijk onderzoek. Iedereen moet een uitdrukkingwijze vinden, een eigen woordenschat, een strikt persoonlijke manier om zijn gevoelens te bepalen.”¹³ Marijnen zou zich in de daaropvolgende jaren aan deze twee raadgevingen houden. Ten eerste: de acteur en zijn lichaam staan centraal in het theatergebeuren. “Ik geloof nog altijd dat theater is wat de acteur beslist te doen op het moment dat het gebeurt. Dat is theater. Alleen wat hij ervan maakt op het moment dat hij het bedrijft, is theater. Dat is ongeveer de enig zinvolle bepaling die ik er na jaren van kan geven. Maar dan wel te verstaan wanneer het gebeurt met die typische professionele bezorgdheid. Niet het soort weggeefacteur, maar de acteur die in bepaalde omstandigheden iets uit zichzelf kan rukken.”¹⁴ Die houding impliceert een zeker wantrouwen ten opzichte van het teksttheater. Een tweede raad van Grotowski die Marijnen zich eigen maakt, is het zoeken naar een persoonlijke interpretatie, en geen imitatie van de leermeester: “Mijn antwoord op Grotowski is: het proces van persoonlijke creativiteit bij mezelf als motor hanteren, en dat betekent in één adem dat ik hém voortzet en mezelf uitdruk. Dat betekent tevens: concreet binnen het vak zit-

ten, professioneel zoeken naar het nog-niet-uitgedrukte. Consequent zullen mijn resultaten en zelfs mijn techniek anders zijn dan die van Grotowski nu.”¹⁵ Na vijftien jaar terugkijkend op zijn stage in Polen formuleerde Marijnen het zo: “Ik heb er geleerd dat je in het theater niet tot taak hebt een algemeen geldende levensvisie te verspreiden, maar wel je eigen unieke levenservaring als interessantste communicatiecel te beschouwen en daar te allen tijde kond aan te geven binnen een artistieke context.”¹⁶ De jaren na zijn terugkeer uit Polen werden gekenmerkt door een grote onrust, die wellicht typisch is voor een jonge regisseur met ideeën in een land dat daar weinig of geen oren naar heeft.

Camera Obscura Mechelen

Na zijn terugkeer uit Polen in 1969, leidde Marijnen het experimentele centrum Camera Obscura van het Mechels Miniatuur Teater (MMT). In dat jaar opende het MMT een tweede kleine speelruimte (18 bij 10 meter). De muren waren zwart (vandaar Camera Obscura) en de scheiding tussen publieksruimte en speelruimte werd, zoals Grotowski het voorschreef, opgeheven. Marijnen werd artistiek leider en Tone Brulin artistiek adviseur van de nieuwe groep. Maar het avontuur duurde slechts enkele maanden. “Deze tijd werd integraal besteed aan vorming en opleiding, aan het verwerven van een analytische discipline en een metaforisch uitdrukkingsmechanisme. Voor het eerst werd programmatisch in werkverband de techniek opgespoord door zelfexploratie en systematische oefening. Improvisatieprocessen moesten leiden tot een zintuiglijke tekentaal, tot een betekeniscode van beweging en gestiek. Geen spel van ideeën maar van lichamen. Niet een beeld van een wereld waarvoor angstvallig een benaderende herkenbaarheid ontwikkeld wordt, maar een projectie van de autonome acteur die moeizaam overgaat tot het openplooiën en opbouwen van een eigen wereld. Niet objectief en precies, maar betrokken en subjectief.”¹⁷ Met een mooie metafoer – de acteur die zich openplooit en opbouwt – omschrijft Carlos Tindemans hier de centrale plaats die de acteur en zijn lichaam innemen in de training van Marijnen. Grotowski zelf is de trainingen komen bekijken en stuurde zijn studenten naar Mechelen als in Polen het quantum bereikt was. Begin 1970

stapte Marijnen op. De training en de nieuwe spelmethodieken die hij wilde introduceren, konden niet op langdurig enthousiasme rekenen bij de MMT-acteurs. De eigenzinnigheid en de jeugdige overmoed van de artistieke leider enerzijds en de commerciële ambities van het gezelschap en de burgerlijke ingesteldheid van de acteurs (die vanaf 1969 weliswaar als beroeps erkend werden, maar toch hun gewone jobs niet opgaven) anderzijds, waren onverzoenlijke tegenstellingen. Ook de aanwezigheid van buitenlandse studenten met een andere mentaliteit zorgde voor wrijvingen. De Marijnen-jaren lijken in de geschiedenis van het MMT een vergeten, haast verdrongen periode te zijn. Toch werd toen de basis gelegd voor het gezelschap dat met de televisieserie *De collega's* een van de populairste van Vlaanderen werd: Jaak Van Assche, Mandus De Vos, Tuur De Weert, René en Manu Verreth. In zijn laatste regie voor het MMT, *Het Machtige Reservoir* (Peter Terson), oogstte Marijnen veel bewondering voor de acteerprestatie waartoe hij Mandus De Vos bracht, in de rol van de dronken bewaker van het waterreservoir. Vanaf het seizoen 1973-1974 werd het stuk nog honderden keren opgevoerd door het MMT, maar in het programmaboekje werd Marijnen niet meer als regisseur vermeld¹⁸.

In een beschouwing uit 1970 liet Carlos Tindemans zich zeer negatief uit over de stand van het theater in Vlaanderen: “Het teater in Zuid-Nederland is de jaren zeventig binnengestrompeld met een regionale structuur, een artistiek beleid en een ontwikkelingspotentie die nagenoeg iedereen koud laat”.¹⁹ Het slechts drie maanden durende experiment van Marijnen in Mechelen was voor hem een van de weinige lichtpunten: “De functie van Camera Obscura voor het teater in Zuid-Nederland had heel groot kunnen worden. (...) De radius van uitstraling zou wezens-eigen verder strekken dan het kleine Mechelen. Het was bezig de behoefte in te hameren dat momenteel geen teater meer te spelen is zonder te weten wat er fundamenteel bezig is te gebeuren en waarom dat dan deze vormen en deze betekenis krijgt.”²⁰

Théâtre Laboratoire Vicinal, Nederlands Toneel Gent en de Nederlandse Comedie

In het Théâtre Laboratoire Vicinal in Schaarbeek, dat in maart 1970 zijn deuren opende, zette Marijnen zijn Camera Obscura-trainingen verder. Het Théâtre Laboratoire Vicinal bestond uit een groepje acteurs dat zich rond Frédéric Baal en zijn broer Frédéric Flamand gevormd had en in de lijn van Grotowski aan praktische en theoretische research deed: “Het experiment van het Théâtre Laboratoire Vicinal berust volledig op het materialisme van het toneel, dat van de planken en de woorden, dat van de acteur met zijn zweet en zijn spieren. Het streeft er op die manier naar de grondvesten zelf van het theater en het westerse toneel aan te pakken door alle banden met de literatuur te verbreken.”²¹ Marijnen zegt over dit engagement: “Er is een nieuwe Camera Obscura uit de grond gestampt, dit keer in Brussel. Een atelier dat tot een theater is omgebouwd en tegelijk tot een researchcentrum waar de dagelijkse confrontatie met dit vervloekte beroep niet uit de weg wordt gegaan. Vijf jonge mensen verdelen dagelijks hun tijd tussen lange repetities en afmattende lichaams oefeningen. Zij hebben ingezien dat het niet voldoende is te repeteren en voorstellingen te geven. Zij werken integendeel meer aan zichzelf, aan hun essentiële theatermedium: hun lichaam.”²² Marijnen trainde de acteurs in het eerste seizoen 1969-1970. Tone Brulin regisseerde hen in *Saboo*, een tekst van Han Epp en Frédéric Baal.

In 1969-1970 was Marijnen nog betrokken bij twee andere experimenten, één in het Nederlands Toneel Gent (NTG) en één in de Nederlandse Comedie in Amsterdam, twee gezelschappen waar men een nieuwe artistieke dynamiek probeerde te introduceren. Er was de NTG-workshop, waarvan Marijnen en Brulin de bezielers waren. Bedoeling was ook hier om door een gemeenschappelijke, op Grotowski gebaseerde, harde, fysieke training tot een theatrale groepstaal te komen. Het NTG, opgericht in 1965, was als repertoiretheater nog jong genoeg om een dergelijk verregaand experiment aan te gaan. De Promotors van de Koninklijke Akademie (Proka) waren bereid om mee te werken aan het initiatief van Brulin en Marijnen. Er werd hen een ruimte ter beschikking gesteld in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten, de Zwarte Zaal, die op 29 oktober 1969 inge-

speeld werd door het Deense Odin Teatret van Eugenio Barba. De workshop maakte slechts twee voorstellingen. Het klimaat was niet rijp voor een degelijke uitbouw van een intensieve en projectmatige aanpak. De eerste creatie van de workshop, *Ach du kleines Wernerlein*, werd geleid door Tone Brulin. Franz Marijnen deed de fysieke training van de acteurs. De tweede creatie *De Menninas* werd gerealiseerd onder leiding van Marijnen met dezelfde groep acteurs. De voorstelling is gebaseerd op onder meer *De Koning Sterft* van Ionesco (een stuk dat later een belangrijke plaats inneemt in de ontwikkeling van Marijnen) en het bekende schilderij van Vélasquez *Las Meninas*. Het verhaal wordt verteld van Koning Philips, de heerser over een wereldrijk, die langzaam alles verliest en met zijn hofhouding naar de donkere vertrekken van het paleis vlucht om daar, ver van de wereld, te sterven. De voorstelling kreeg lof voor haar rituele en sacrale kracht, en voor de lichamelijke en de verbale expressie van een aantal acteurs: “Le metteur en scène, disciple de Grotowski, au début d’une tentative d’indépendance ‘artistique’ comme Barba, mais après lui, férocement baroque, est plus moraliste qu’il n’y paraît. Il crache son dégoût d’une société qui le fascine. Son regard fait flamber les personnages. (...) Franz Marijnen n’a pas dit son dernier mot.”²³ Marijnen had inderdaad zijn laatste woord nog niet gezegd, maar voorlopig wel in Vlaanderen. Op 15 september 1970 vertrok hij naar de Verenigde Staten en de workshop hield noodgedwongen op te bestaan. Maar voordat hij vertrok, was hij nog betrokken bij een vreemd experiment bij de Nederlandse Comedie.

In het najaar van 1969 kristalliseerde de onvrede van een jonge generatie met het Nederlandse theaterbestel zich in de berucht geworden “Aktie Tomaat” tegen de Nederlandse Comedie: de voorstellingen van het Amsterdamse gezelschap werden brutaal verstoord. Het kwam verscheidene avonden tot heftige discussies met publiek en acteurs over de plaats en de functie van het toneel. In 1970 zette de Nederlandse Comedie een merkwaardig project op om de crisis enigszins te bezweren. Aan vier regisseurs die vertrouwd waren met de nieuwste ontwikkelingen in het theater werd gevraagd te werken aan *Maat voor maat* van Shakespeare: Krijn ter Braak (Studio), Franz Marijnen (school Grotowski), Joyce Aaron (Open Theatre New York van Joe Chaikin), Geoffrey Reeves (school Peter Brook). “De Nederlandse

Comedie hoopte vurig zich met deze cocktailinjectie grondig te vernieuwen. Het werd een doodsteek. (...) Wat bij 'amateur'-groepjes, studententoneel, allerlei buitenlandse groepjes wel lukt, lukte bij deze toneelspelers niet", schreef Jac Heijer²⁴. Op de première was het werkstuk niet af en werden slechts een aantal scènes getoond. Het oordeel van projectleider Reeves is vernietigend voor de Comedie: "Het lukte niet, omdat deze mensen vele jaren van slecht werk achter de rug hebben. Zij hebben nooit leren luisteren als hun medespelers op het toneel hun tekst zeiden; ze letten alleen op het laatste woord om zelf te beginnen. Ze halen hier de regisseur in als een god (...). Wij hebben deze spelers een nieuwe verantwoordelijkheid willen geven, de verantwoordelijkheid dat ze de dingen moeten zeggen en doen zoals ze die zelf voelen. Ze moeten komen tot hun eigen creativiteit. Door het werk in voorbije jaren, hebben de Nederlandse acteurs, het Nederlandse toneel een laag vermogen tot creativiteit."²⁵ De Nederlandse Comedie heeft het experiment niet overleefd en werd in 1971 opgeheven.

Onmiddellijk na deze ervaring vertrok Franz Marijnen naar de Verenigde Staten en vond daar het engagement, het experiment en het enthousiasme waar hij sinds zijn verblijf bij Grotowski naar op zoek was en dat hij in Vlaanderen zo jammerlijk ontbeerde. Enkele jaren later, in 1973, tijdens een internationaal colloquium te Gent over het marginale theater, zal Marijnen zijn sombere visie op de mogelijkheden voor een experimenteel theater in Vlaanderen in een pathetisch pleidooi herhalen: "Many impulses have gone: we have failed. Our ministry of Culture does not subsidize quality but quantity. (...) Please, don't give up, don't let them have your head. There is for the people who want to do it a reason for existence here. I realize that it is a scary condition. Try to do everything you can but rather go away than allowing yourself to be destroyed."²⁶

Lesgeven en training in de VS (1970-1973)

In de Verenigde Staten kwam Marijnen terecht in de uitlopers van de Amerikaanse 'tegencultuur' en de politieke contestatie van de jaren zestig: "Ik had nog net de gouden jaren in Amerika, de 'late sixties, early seventies': toen was alles nog aan de gang.

Ik heb meegelopen in de grote betoging in Washington, tegen de Vietnamoorlog, tegen Nixon. Dat was echt ongelofelijk, die tijd..."²⁷ "Ik zat er midden in de rotzooi: het einde van de hippiebeweging, studentenoproer, demonstraties, betogingen. God zij dank heb ik het meegemaakt."²⁸ Amerika was niet minder dan een intellectuele en culturele schok. Marijnen kwam er in contact met het werk van schrijvers als Allen Ginsberg en Jack Kerouac en ontmoette figuren als Andrei Serban, André Gregory, Sam Shepard, Paul Foster. In de Verenigde Staten had zich een alternatieve theaterscène ontwikkeld, die veelal niet gesubsidieerd en sterk maatschappelijk geëngageerd theater bracht. De rondreizende groepen functioneerden als een collectief, maakten hun eigen scripts en waren voortdurend op zoek naar alternatieve plaatsen om te spelen. The Living Theatre van Julian Beck en Judith Malina kan als het oermodel van dit Amerikaanse experiment gelden. In de jaren zestig ontwikkelden zich verder La Mama Experimental Theater van Ellen Stewart, The Open Theater van Joe Chaikin, het Bread and Puppet Theater van Peter Schumann, The Performance Group van Richard Schechner en het Teatro Campesino van Luis Valdez. In het begin van de jaren zeventig verraste Robert Wilson (*Deaf Man Glance*, 1971) met zijn visionaire theater, waarin de tijd door vertraging en herhaling gemanipuleerd wordt en de kijkervaring iets van een trance krijgt. De autonomie en het belang van het beeld, de muziek en de fysieke aanwezigheid van de acteur, het collectieve werkproces en het zoeken naar eigen thema's in de voorstellingen die Marijnen in Amerika zag, waren indrukken die hij gretig opnam.

In de voetsporen en op voorspraak van Tone Brulin was Franz Marijnen drie maanden *artist in residence* aan het Drama Department van het Bennington College in Vermont. Met de studenten maakte hij een theaterproject rond *Everyman*. Toen Ellen Stewart hoorde dat Marijnen in de buurt was, haalde zij hem voor anderhalf jaar naar La Mama. Daar gaf Marijnen acteurs-trainingen, onder meer aan de acteurs van de Royal Shakespeare Company van Peter Brook die op dat ogenblik met *A Midsummer Night's Dream* op tournee waren. Hij ensceeneerde met amateurs een Amerikaanse versie van *Fando en Lis*: "De voorstelling kreeg daardoor een authenticiteit en een directheid die je bij gewone acteurs niet hebt", aldus Marijnen²⁹. De Amerikaanse recensente Kathie Beals schreef over de acteurs: "It is hard to remember that

only two months ago they were conventionally good ‘community’ players. Director Franz Marijnen and The La Mama Experimental Theater training have turned them into instruments of intellectual rage and nearly acrobatic agility.”³⁰

In 1971 en 1972 doceerde Marijnen op uitnodiging van Herbert Blau aan het Drama Department van het California Institute of the Arts in Valencia, Los Angeles. Hij regisseerde er *Seven against Thebes* van Aeschylus. In de periode 1972-1973 was Marijnen professor aan de Carnegie-Mellon University in Pittsburgh. Daar leerde hij Andy Wolk kennen, de toekomstige tekstschrijver van Camera Obscura. Het verlangen om een eigen gezelschap op te richten had Marijnen al geformuleerd voordat hij naar Polen ging. Na een drietal jaren van doceren en het geven van trainingen in de VS, manifesteerde dat verlangen zich opnieuw en dit keer met meer kans op slagen. Marijnen contacteerde een aantal van zijn studenten uit het California Institute of the Arts en uit de Carnegie-Mellon University. Midden 1973 was het gezelschap een feit. Camera Obscura werd opgericht in Jamestown, New York, nabij Lake Chautauqua, in de zomer van 1973 met de financiële hulp van een goeie vriendin van Franz Marijnen die een *private grant* schonk.

Camera Obscura (1973-1976)

De naam van het gezelschap verklaarde Marijnen als volgt: “Het laboratorium is een werkwijze waar dingen tot stand komen zoals in een donkere kamer bij een fotograaf: de foto’s ontwikkelen, ze in een bad leggen, ze vervormen, ze kleur geven, ze overontwikkelen. (De kwaliteit van) de foto wordt gemaakt in de donkere kamer. Ik hield van zwarte ruimtes waarin niets je aandacht afleidde. Zwarte muren, een plankenvloer en verder niks, dat was voor mij toen het begrip theater. Dus ik kwam heel dicht bij de donkere kamer.”³¹ Ook hier zijn Grotowski’s inzichten nog prominent aanwezig. Toch is er een groot verschil, vooral in atmosfeer: “Ik heb geprobeerd de dodelijke ernst van de Poolse sfeer, waar je Auschwitz nog duidelijk kunt voelen, een andere toon geven. Het uit persoonlijke behoefte veel speelser gemaakt.”³²

Camera Obscura functioneerde als een collectief. Centraal stond de groepscreativiteit en de voortdurende uitwisseling van ervaringen en ideeën. Vertrokken werd niet van bestaande teksten, maar van bepaalde thema’s waarrond werd gediscussieerd, geassocieerd en geïmproviseerd. Andy Wolk was bij al die fases aanwezig als tekstschrijver. De groep wilde op een heel persoonlijke manier de plaats en de functie onderzoeken van het theater in de (Amerikaanse) samenleving op dat ogenblik. In een eerste stadium onderwierp Marijnen zijn acteurs aan intense fysieke trainingen om hen te bevrijden van alle obstakels, en tot een volledige lichamelijke beheersing te komen. Dat omvatte eveneens experimenten met improvisatiemethodes en stemtechnieken. Pas in een tweede fase werd er gewerkt aan het eigenlijke stuk, maar ook tijdens de repetities werd het lichaam blijvend getraind. Dit alles droeg bij tot de vorming van de groep: “Een project in het theater heeft alle kansen op lukken als bij de voorbereiding die atmosfeer, die ruimte, dat vertrouwen wordt geschapen waardoor mensen worden bijeengebracht, niet in een sociale verhouding, op grond van een kontrakt, maar in diep menselijk contact. (...) Mensen vinden samen. Het gaat niet om herscheppen of imiteren van wat een auteur heeft geschreven, maar om zelf scheppen.”³³ De acteur is geen uitvoerend, maar een scheppend kunstenaar: “De motorische kracht van het theater is het kunnen omzetten tot tekens van eigen ervaring, het onbewuste. Zo kom ik weer bij Grotowski: iets ont-dekken omdat het eerder was toege-dekt.”³⁴

Het is in de complexe en persoonlijke verhouding tussen acteur en regisseur dat de acteur ertoe komt zichzelf te ont-dekken. Het oermodel van die intieme en absolute werkverhouding is Grotowski en zijn acteur Ryszard Cieslak. In de voorstelling *De Standvastige Prins* bereikte die samenwerking een hoogtepunt. Cieslak werd algemeen beschouwd als de incarnatie van de methode van Grotowski. In de periode van Camera Obscura had Marijnen een soortgelijke relatie met acteur Thomas Kopache: “Het gevoel dat je zo een acteur helemaal kneedt, modelleert, is uniek, erg opwindend, angstaanjagend ook. De macht die je over zo iemand hebt. Ik werkte toen met Thomas Kopache, die model stond voor wat ik met toneel wou.”³⁵ Maar Marijnen gaf later toe dat een dergelijke manier van werken verre van evident is en alleen bruikbaar in de juiste omstandigheden: “Je moet zoveel blokkages wegnemen bij de acteurs, dat is hard zwoegen. Om in

Oracles te komen tot die liefdesscène tussen Iokaste en Oedipus, dat liefdesspel tussen die twee prachtige lichamen, moest er bij Susan Lange fysiek en psychisch nogal wat opgeruimd worden. Susan kwam uit een conservatief middleclass gezin. Slechts heel geleidelijk kwam ze tot haar functie in dat stuk. Daar kwam eerst een afbouw en dan een opbouw aan te pas die je buiten de context van het theater al heel gauw als misdadig zou beschouwen. Waarom doe ik dat nu niet meer? Zo werk ik alleen als de omstandigheden juist zijn, anders ga ik op dat slappe koord niet meer lopen.”³⁶

Die juiste omstandigheden had Marijnen wel in de periode met Camera Obscura. Hij enceneerde vijf voorstellingen die ook in Europa te zien waren en deel uitmaakten van de toenmalige avant-garde: *Oracles* (1973) en *Measure for Measure* (1974) werden gemaakt in Jamestown, *Les Chants de Maldoror* (1974) in het Mickytheater in Amsterdam (dat onder leiding van Ritsaert ten Cate een springplank was voor de internationale carrière van Marijnen); *Toreador* (1975) en *Prometheus* (1976) in het Piccollotheater in Rotterdam. In het licht van Marijnens latere pleidooi voor het enceneren van de grote repertoireteksten, is het niet oninteressant op te merken dat die verhalen ook hier al aanwezig zijn (Griekse tragedies, Shakespeare), maar louter als materiaal, niet als vertrek- en eindpunt: “In Polen heb ik de obsessie voor het werken uit het niets opgedaan, dat opbouwen van een voorstelling, en niet het naspelen van een stuk”, aldus Marijnen³⁷. Hij voegt daar als argument voor de herschrijving van de teksten nog aan toe: “Waar het menselijkerwijze interessant wordt, houden de Griekse tragici op.”³⁸ Het is de acteur die met zijn biografie en zijn lichaam de tekst herschrijft en opnieuw waarachtigheid verleent. Volledig in de lijn van het voorgaande wordt de klassieke (Stanislavskiaanse) opbouw van een rol afgevoerd: “Liever opteer ik voor het nauwkeurig opbouwen van een cirkel, van een partituur die berust op levenservaringen die niet meteen gericht zijn op die rol. Maar als die partituur onafhankelijk van die rol tot ontwikkeling is gekomen, heb je een aantal boeiende tekens die in het beste geval op die rol geënt kunnen worden. De rol is dan voorwendel. En dan krijg je natuurlijk een ongemeen boeiende en unieke confrontatie tussen een acteur en een schrijver die het materiaal heeft afgeleverd.”³⁹

Dit gaat vooral op voor de eerste productie *Oracles*. De Oedipusmythe wordt radicaal herschreven. De centrale scène van de voorstelling is een *Thanksgiving*-maaltijd, waarbij Oedipus zijn noodlottige, incestueuze familie rond zich verzameld heeft. Zoals vele cruciale scènes in de voorstellingen van Marijnen heeft ook deze een autobiografisch substraat: “Tafels vormen een belangrijk terugkerend element in mijn stukken. Een plaats om te eten; een slagveld; een bed; het is voor mij de laatste plek, waar enige menselijke gemeenschap mogelijk is. Mijn vader resideerde, resideerde aan tafel; het centrum van ons huis. Iedereen zijn eigen plaats; heel hiërarchisch.”⁴⁰ Laius, Oedipus’ vader, is niet dood, maar keert na jaren zwerven terug naar huis. De hele familie zit bij elkaar aan tafel en dan breekt de zweer open: Iocaste stort zich in het mes van een van haar zonen. Oedipus steekt zich met mes en vork de ogen uit. Antigone verlaat het huis en gaat haar eigen weg. De beide broers sterven in elkaars armen. Ismene vrijt met oom Kreon. De universele kracht van de Griekse tragedie, de freudiaanse psychopathologie van het alledaagse Amerikaanse leven en de authentieke zoektocht van de acteurs maakten van *Oracles* een voorstelling die Marijnen als één van zijn ‘heiligste’ projecten heeft omschreven. Een recensent omschreef de werking van de voorstelling als volgt: “Niet de Griekse mythe in een hedendaagse versie wordt hier aangeboden, wel gegevens daaruit, waartussen a.h.w. de ‘blinde vlekken’ werden gezocht. Daar, om zo te zeggen, tussen de bedrijven van Sofokles en de regels van Freud, stelt Camera Obscura zich op om in eigen boezem de Oedipustragedie te ontdekken en uit eigen bevindingen gestalte te geven aan menselijke achtergronden die de oude legende en in de daarop geïnspireerde drama’s tussen de plooiën vielen.”⁴¹

Het contrast tussen het werken bij Camera Obscura en bij een (Vlaams) repertoiregezelschap werd nog maar eens duidelijk bij *Yerma* (Lorca), een voorstelling die Marijnen in 1973 bij het NTG maakte. Terwijl *De Meminas* nog een gedeeltelijk succes was, liep het met *Yerma* voor de regisseur helemaal fout. De kritiek was verre van negatief, maar Marijnen klonk bitter: “‘Yerma’ was een misstap. Grotowski heeft er niets mee te maken. Niets van wat Grotowski bedoelt is toepasselijk op een teater als het NTG, waar acteurs het vak uitoefenen als een beroep. (...) Aan dat gesubsidieerde bedrog doe ik niet meer mee. Ik ga liever bloemkolen planten.”⁴² Criticus Frans Verreyt ver-

woordde het zo: “Uit de produktie bleek dat (Franz Marijnen) er niet in geslaagd was voldoende contact te krijgen met de acteurs die inderdaad van een ander type zijn dan deze waarmee hij gewoon is te werken. Marijnen is een man die oplossingen zoekt in een heel ander verband dan een officiële schouwburg biedt. De directie had dit kunnen beseffen (en Franz Marijnen zelf ook).”⁴³

In *Maldoror* (1974) gebruikte Marijnen een stijlfiguur die later nog in zijn werk zal opduiken. In de voorstelling confronteerde hij de auteur met zijn fantasie, met andere woorden: de schrijver van de tekst verschijnt als een fictief personage op scène. Marijnen deed dat ook in *Grimm!* (1975), waarin de Duitse gebroeders Grimm, taalkundigen en verzamelaars van volksverhalen, in de wereld van de door hen opgetekende sprookjes verdwalen; in *Het Liefdesconcilie* (1976) van Oscar Panizza; en in *Jules Verne* (1984). *Maldoror* is gebaseerd op *Les Chants de Maldoror* van de op vierentwintigjarige leeftijd gestorven Isidore-Lucien Ducasse, beter bekend als Comte de Lautréamont. Over Ducasse is zo goed als niets geweten en zeker niet over de manier waarop hij is gestorven. Hij werd dood aangetroffen in een Parijse huurwoning. Precies van die blinde vlek maakte Marijnen gebruik om zijn voorstelling te maken: Ducasse wordt omgebracht door zijn eigen creatie Maldoror. Terwijl *Oracles* gemaakt werd vanuit de ‘ingewanden’ van de acteurs, werd in *Maldoror* vooral de literaire verbeelding als inspiratiebron aangesproken. Ook theatrale elementen als decor, kostuums, licht en geluid kregen een prominentere plaats. In een vijftiental scènes wordt Ducasse geconfronteerd met de creaturen van zijn verbeeldingswereld, nu eens kinderlijk poëtisch, dan surrealistisch en wreed. Naar aanleiding van drie fragmenten uit *Maldoror* die in het televisieprogramma *Kortweg* (van producer Annie De Clerck) getoond werden, reageerde het Katholiek TV- en Radiocentrum erg scherp: “Behalve een onbegrijpelijk tekort aan respect voor diegenen die in de vooravond nog geacht kunnen worden voor het scherm te zitten, is de BRT-televisie alle normen van fatsoen te buiten gegaan.”⁴⁴ De drie beelden waren een gekruisigde naakte vrouw, een hermafrodit en een geweldtafel in een krankzinnigengesticht.

Dat sombere wereldbeeld vinden we terug in de encenering van Shakespeares *Measure for Measure* (1974): morele integriteit is

slechts een werktuig in de handen van een verdorven onderwereld. De speelstijl was, net als in de vorige voorstellingen van Camera Obscura, erg fysiek: “Een homogeen huwelijk (...) tussen schijnbaar onverzoenlijke partners: het literaire en het corpore theater. Elementen van de uitersten Grotowski en Pinter zijn in deze Shakespeare-voorstelling terug te vinden.”⁴⁵ Jef De Roeck vergeleek in zijn recensie een KNS-encenering van *Maat voor Maat* met de Camera Obscura-versie: “Regisseurs van gezelschappen als de KNS – deze keer is het Luc Philips, een andere keer is het iemand anders – vragen zich af: hoe zullen we deze tekst brengen? Franz Marijnen en zijn mensen benaderen een tekst anders: Welke resonanties brengen deze woorden in ons teweeg? Wat kunnen wij met deze tekst, of na deze tekst, van onszelf tot uitdrukking brengen?”⁴⁶

Toreador (1975) was het eerste stuk van Camera Obscura dat volledig vanuit de groep werd gemaakt, zonder tekst, zonder thema, zonder schilderij. Het vele reizen en overnachten in steeds andere hotels had de groep gevoelig gemaakt voor de aanwezigheid van badkamers. Marijnen nam die situatie als uitgangspunt. De toeschouwers zaten rond een realistisch nagebouwde badkamer. In een opeenvolging van kortere en langere scènes werd die alledaagse, banale ruimte een plek van fantasieën en fantasma’s, van speelsheid en rituelen, van ruzie en verlangen, van eenzaamheid en zelfoverschatting, van obscentiteiten en lijden, van hypocrisie en fysiek geweld. Het gebruik van decor, muziek, kostuums en belichting waren eens te meer een bewijs van de plastische en muzikale verbeelding van de regisseur.

In *Prometheus* (1976) werd de mythe van de god die het vuur naar de mensen bracht en daar door de andere goden streng voor werd gestraft (voor eeuwig aan een rots geketend terwijl zijn steeds aangroeiende lever door een arend wordt opgevretten) door Marijnen brutaal naar een eigentijds beeld vertaald: een hulpeloze patiënt in de handen van de geneeskunde. Het thema van de eenling die door het systeem wordt stukgemalen: “Het ging telkens om figuren van wie het werk door de maatschappij veroordeeld, vervloekt is geworden. Niet alleen het werk, ook de kunstenaar zelf; de maatschappij waarin Ducasse-Lautréamont en Panizza leefden, heeft hen in gekkenhuizen gestopt, omdat het fenomeen niet geduld kon worden. En daar is bij mij zeer sterk

verzet aanwezig, wat trouwens ook bij *Prometheus* zeer duidelijk voelbaar is.”⁴⁷ Marijnen maakte het publiek medeplichtig door de toeschouwers een witte doktersjas te laten dragen tijdens de voorstelling. Opvallend aan deze voorstelling was dat Marijnen de acteurs in hun eigen taal liet spreken (Engels, Duits, Fins, Zweeds en Nederlands) en daarmee misschien wel een van de eersten was om deze later veel gebruikte stijlfiguur te hanteren.

Met zijn volgende voorstelling *Het Liefdesconcilie* sloeg Marijnen een andere weg in, die tegelijk ook een logische voortzetting was. Maar het theatrale experiment, dat bij Camera Obscura vooral geconcentreerd was op het intense en fysieke werken met acteurs, kreeg vanaf nu andere accenten. Het zijn de technische en materiële mogelijkheden van de grote zaal die Marijnen begonnen te fascineren.

Het Ro Theater (1976-1983)

Toreador en *Prometheus* werden met de steun van de Rotterdamse Toneelraad geproduceerd. In 1976 regisseerde Marijnen eveneens bij de Rotterdamse Toneelraad *Het Liefdesconcilie* van Oscar Panizza. Nog vóór de repetities begonnen, waren er hevige discussies over het grote bedrag (één miljoen gulden) dat de Toneelraad voor de productie had uitgetrokken, temeer omdat er een financieel tekort moest worden ingelopen (uiteindelijk werd de productie gemaakt met zevenhonderdduizend gulden). En omdat Marijnen nog vóór de première door diezelfde Toneelraad werd gevraagd om een nieuw repertoiretheater in Rotterdam op te starten, werd er met meer dan gewone belangstelling naar uitgekeken. De voorstelling zelf voldeed ruimschoots aan de verwachtingen. Zelden was een voorstelling meer *talk of the town* dan *Het Liefdesconcilie*⁴⁸.

In *Het Liefdesconcilie* vertelt Oscar Panizza (1853-1921) hoe God met behulp van de Duivel en tegen de wil van Maria wraak neemt op de Kerk, verpersoonlijkt in de figuur van de decadente paus Alexander VI, en de verdorven mensheid. De Duivel verwekt een mooie dochter die de draagster is van de syfilis. Het stuk, dat de auteur een jaar gevangenisstraf wegens godslastering opleverde, wordt niet beschouwd als een sterk dramatisch geheel

en is slechts zelden opgevoerd. Dat was ook de mening van Marijnen zelf: “*Het Liefdesconcilie* als stuk interesseert mij niet, het fenomeen ‘Liefdesconcilie’ interesseert mij wel. Het is niet zo dat je plots zegt: Dit stuk wil ik gaan produceren, dat moet op het toneel; maar je leest door en je zegt: wat een vreemde man is dat geweest, wat heeft die man meegemaakt, hij is in de gevangenis geraakt voor dit stuk, hij heeft het Duitse Rijk aangevallen, hij is zich actief gaan opstellen tegen de keizer, hij heeft nog andere kleine stukjes geschreven die eigenlijk veel interessanter zijn – dus meteen schakel je Panizza in, en dan heb je één groot fenomeen dat je wel interesseert.”⁴⁹ Met het opvoeren van Panizza zelf wilde Marijnen het stuk ook historisch en maatschappelijk duiden. Het werd een voorstelling waarin Marijnen expliciet met zijn rooms-katholieke verleden afrekende. Dat was niet de eerste keer en het zou ook niet de laatste keer zijn. Hij deed dat op een spectaculair theatrale en barokke manier. Scenograaf Jean-Marie Fiévez, van dan af een van de trouwe medewerkers van Marijnen, maakte een metalen brugconstructie en een tweede toneelvloer die kon rijzen en dalen en wentelen om zijn as. De scènes speelden in de hemel, de hel en het Vaticaan van de Borgia’s. Zelfs de meest negatieve recensies konden niet anders dan hun bewondering uitspreken voor het spektakelelement. Ook de gestileerde, bizarre en zinnenprikkelende kostuums van Dagmar Schauburger baarden veel opzien. Sommige recensenten wierpen de vraag op of een dergelijke satirische kijk op de Kerk nog wel actueel was. Die actualiteit werd ironisch genoeg geïllustreerd door het schrijfverbod dat Jef De Roeck, recensent bij *De Standaard*, kreeg opgelegd omdat hij zich positief over de voorstelling had uitgelaten. Volgens Manu Ruys, de toenmalige hoofdredacteur, had hij zich schuldig gemaakt aan “een gebrek aan christelijke reflex”⁵⁰. *Het Liefdesconcilie* was wel in Duitsland, maar niet in België te zien, niet alleen omdat het technisch niet kon, maar ook omdat bij een aantal schouwburggen de moed ontbrak om de discussie aan te gaan.

In Rotterdam had Marijnen in elk geval de toon gezet. Een jong regisseur, gevormd in de internationale theateravant-garde en met het nodige gebrek aan respect voor traditie en gezag, aan het hoofd van een nieuw te vormen gezelschap. Geen keuze zonder risico’s: “In die tijd lag het repertoire toneel in Rotterdam op zijn gat. (...) De publieke belangstelling liep sterk terug, van een vast

gezelschap was nauwelijks iets over en Marijnen begon op een puinhoop”, zo omschreef Jac Heijer de situatie⁵¹.

Dat Marijnen, tot op dat ogenblik vurig verdediger van het marginale theater en zelfverklaard vijand van het schouwburgentheater, de uitdaging aanging, kan verwondering wekken. Toch maakte de inzet van middelen, het belang van muziek, kostuums en decors in zijn laatste Camera Obscura-voorstellingen duidelijk dat hij Grotowski's 'arme theater' nooit naar de letter had gevolgd. Zijn visuele en plastische verbeelding, zijn voorkeur voor een barokke vormgeving, zijn fascinatie voor de mogelijkheden van de theatertechniek manifesteerden zich steeds dwingend. *Het Liefdesconcilie* betekende de definitieve overstap van Franz Marijnen van het 'alternatieve' circuit naar het geïnstitutionaliseerde theater van de schouwburgen. De ervaringen die hij gehad had bij het NTG (*Yerma*) en bij de Nederlandse Comedie (*Maat voor Maat*) waren nochtans niet van dien aard om hem erg enthousiast te maken. Toch was hij toe aan een nieuwe stap in zijn artistieke ontwikkeling: “De grote scène heeft geheimen die ik wil zoeken. Dat wil niet zeggen dat je de oeroude regels van de kijkkast moet respecteren. Integendeel. Ik gebruik die ruimte voor spektakel en die spektakeldrang is toch constant bij mij aanwezig geweest. Een manifeste drang om uit te breken, om grotere groepen te vormen, projecten op te zetten met heel veel acteurs. Het is misschien een afreageren, ik weet het niet. Ook is het voor mezelf duidelijk dat ik regelrecht naar de opera steven (...).”⁵² Over Marijnens operawerk later meer.

Terwijl in de Camera Obscura-periode de acteur en zijn fysieke expressie het middelpunt waren, verschoof de aandacht naar de expressieve mogelijkheden van de scenische middelen (ruimte, licht, muziek, techniek,...) zonder evenwel het acteren te verdringen. De bijzondere band die hij bij Camera Obscura had met iemand als Thomas Kopache herhaalde Marijnen in Rotterdam met Peter Tuinman: “Ik moet zo iemand hebben, ook al wordt me dat in de groep niet in dank afgenomen want het lijkt op favoritisme. Er zijn nog mensen met wie ik zo een sterke band heb: Paul Röttger, Marieke van Leeuwen, Lou Landré... maar met Peter is het toch speciaal, hij stelt zich volledig ter beschikking: hier ben ik, laten we werken.”⁵³ Toch werd er veel minder rigoureus met de acteurs gewerkt dan bij Camera Obscura,

omdat er volgens Marijnen bij de Nederlandse acteurs te veel blokkades bestonden. Terugblikkend op zijn werk in Rotterdam zou Marijnen de acteurstraining inderdaad als een cruciaal probleem erkennen: “Terugkijkend op die zeven jaar Rotterdam, denk ik dat ik de acteurstraining had moeten doorzetten. In de praktijk is dat moeilijk gebleken.”⁵⁴

Hoewel Marijnen vanaf 1976 over een groot podium en relatief veel financiële middelen beschikte, ging hij er op een weinig conventionele manier mee om. Het is pas in de tweede helft van de jaren tachtig en de jaren negentig dat hij de 'oeroude regels van de kijkkast' meer ging respecteren. Het Rotterdamse theater bood de theatermaker Marijnen nieuwe mogelijkheden. Tekst en auteur begonnen aan belang te winnen. De woorden van Shakespeare, Genet, Goldoni, Norén, Molière of Kleist werden de woorden van de regisseur. Toch ontwikkelde zich vanaf die periode bij een aantal critici de opvatting als zou achter Marijnens visuele theatrale kracht, die steeds erkend en ook bewonderd werd, inhoudelijk niet veel schuilgaan. Hij werd een 'estheet' of 'een plaatjesmaker' genoemd. Iets waartegen Marijnen zich steeds zou verdedigen: “Er wordt wel over me gezegd: Hij werkt alleen maar met beelden; dus gaat het niet over mensen. Alsof het beeld geen menselijke betekenis zou kunnen hebben, geen concentratie kan bevatten van een individueel, emotioneel, psychologisch proces. Ik schaam me niet voor beelden; mijn beelden ontstaan uit de filtering van veel essentieels in mezelf.”⁵⁵

De vijftien voorstellingen die Marijnen in Rotterdam maakte getuigen van een grote theatrale verbeeldingskracht en veelzijdigheid: visuele projecten als *Het Huis van Labdakus* (1977), *De knecht van twee meesters* (1979), *Wasteland* (1980), *ABC-DEFG/Every Good Boy Deserves Favour* (1980), *Alice* (1982) en *Een Marmeren Graf* (1983); tegendraadse lezingen van het klassieke repertoire met *Een Midzomernachtsdroom* (1980), *Tartuffe* (1981) en *De Koopman van Venetië* (1982); het moderne repertoire met *Het Balkon* (1978) en *De Meiden* (1980) van Genet en *De Vorstenlikker* (1979) van Lars Norén; een familievoorstelling *Pinocchio* (1980) en een kinderopera *Pollicino* (1981). Er was ook plaats voor onverwachte en eenmalige projecten zoals nieuwjaarsvoorstellingen.

Met het politieke vormingstheater van de jaren zeventig had Franz Marijnen geen of nauwelijks affiniteiten. Toch ging hij een aantal actuele discussies niet uit de weg. *Wasteland*, een coproductie van het Ro Theater en het Werkcentrum Dans, was een beeldrijke voorstelling over de uitwassen van de technocratie. Marijnen inspireerde zich o.a. op het boek van Theodore Roszak *Where the Wasteland Ends*, maar ook op het beruchte debat in de Nederlandse Tweede Kamer over kernbewapening, dat tijdens de voorstelling op band werd afgespeeld. Recensente Hana Bobkova noemde de encenering “een theatrale visie op onze civilisatie vol fantasie en esthetische schoonheid, niet louter informatie, geen berichtgeving en ook geen preek maar een indringende herinnering aan iets dat verborgen is in en om ons heen, een poging om een beter inzicht te krijgen in onze situatie. De beelden van *Wasteland* appelleerden door middel van contrasterende en versterkende impressies van muziek, decor en belichting, beweging, spel en tekst niet alleen onze ratio die toch al vermoeid is door het bombardement van gegevens maar ook aan ons bewustzijn en aan de emoties.”⁵⁶

Het scherpst en het meest ongenadig was Marijnen in zijn afrekening met de (klein-)burgerlijke ideologie en zijn ideologische apparaten (het patriarchaat, de familie, het huwelijk). Zijn *Tartuffe* wordt meer als het slachtoffer van een hypocriet en hui-chelachtig gezin getoond dan als een handige en perverse manipulator. Ook hier speelt de autobiografie een rol: “(...) het is een afrekening met mijn eigen verleden, met herinneringen aan mezelf. Ik heb zelden en voorstelling zo integraal kunnen maken op mijn herinneringen. Herinneringen aan mijn eigen katholieke verleden, herinneringen aan mijn familie, mijn vader, de advocatuur, de kerken, de familiale banden.”⁵⁷ Zijn encenering van *De Koopman van Venetië* zorgde dan weer voor een klein schandaal. Marijnen ging uit van de idee dat minderheidsgroepen gemaakt worden door de vooroordelen van de buitenwereld. Marijnen's Shylock, gespeeld door Peter Tuinman, heeft aanvankelijk niets van de stereotiepe manier waarop in de populaire verbeelding joden werden afgebeeld. Hij is niet beter of slechter dan de andere personages. Pas wanneer hij door de andere geïsoleerd wordt, zet hij een keppeltje op en begint hij zich volgens de clichés te gedragen. Hoewel Marijnen haarscherp analyseerde hoe het maatschappelijk mechanisme de antisemitische beeldvorming

functioneerde, kreeg hij het verwijt zelf een antisemitische voorstelling te hebben gemaakt.

Een regie als *De knecht van twee meesters* (1979) bewees dan weer Marijnen's bekwaamheid in het ‘lichtere’ genre. De regisseur verwerkte elementen uit het circus, de revue, het variété, de slapstick, de mime en de musical in een speelse en originele voorstelling, die te gast was op het eerste Kaaitheaterfestival. In principe wilde Marijnen zijn voorstellingen alleen voor de Rotterdamse schouwburg maken en weigerde hij op reis te gaan, wat hem niet in dank werd afgenomen: “Hij heeft het verwende lokaal chauvinisme in ons land, onder schouwburgdirecteuren en publiek, onderschat, maar gelijk had hij: reizen is dikwijls funest voor de artistieke kwaliteit van de voorstelling. Dat heeft elk toneelleider altijd geweten, maar Marijnen heeft er als eerste werkelijk de consequenties uit getrokken.”⁵⁸

Marijnen's vaste medewerkers, scenograaf Jean-Marie Fiévez, belichter Steve Kemp en kostuumontwerpster Dagmar Schauburger, hadden een belangrijk aandeel in een vernieuwde aandacht voor de theateresthetiek. “De tendens om op filmische wijze theater te maken, was in de jaren zeventig door regisseur Franz Marijnen samen met Jean Marie Fiévez bij het Ro Theater in gang gezet. Voor hen vormde de theatrale ruimte als zodanig geen dominant uitgangspunt. Hun invloed was echter van dien aard dat Nederlandse ontwerpers – onder wie ook (Paul) Gallis – ervan doordrongen raakten dat elke discipline in het theater eigen specialisten kent. Als gevolg daarvan werden belichting, geluid, kostuums en grime steeds meer als aparte discipline beoefend.”⁵⁹ De nadruk op professionalisme, zowel bij de acteurs als bij de andere artistieke medewerkers, is een belangrijk punt gebleven in het discours van Franz Marijnen. Hij betrof kunstenaars uit andere disciplines bij zijn werk: de muzikcomponist Carlos Roqué Alsina, het Werkcentrum Dans bij *Wasteland*, het Rotterdams Philharmonisch Orkest bij *ABCDEFGH/ Every Good Boy Deserves Favour* (wellicht de eerste keer in Nederland dat een voltallig symfonisch orkest met een groep acteurs op de scène stond). Ook als organisator toonde Franz Marijnen zijn kwaliteiten. Hij engageerde internationaal gerenommeerde collega-theatermakers als Jérôme Savary, George Tabori, Manfred Karge en Matthias Langhoff voor gastregies en bracht er gastvoorstel-

lingen van theatergroten als Peter Zadek, Claus Peymann en Robert Wilson. Het is duidelijk dat Marijnen Rotterdam een plek wilde geven op de internationale theaterlandkaart. Daarenboven haalde hij de zeer populaire Nederlandse komiek Johnny Kraaikamp naar het repertoiretoneel en begon hij aan een lange en vruchtbare samenwerking met acteur Peter Tuinman.

Marijnen begon en eindigde zijn carrière in Rotterdam met een afrekening met de christelijke heilsleer: *Het Liefdesconcilie* (1976) van Oskar Panizza en *Een Marmeren Graf* (1983), een project met de schrijver Louis Ferron, waarin een hele reeks personages de revue passeren, van de dichter Hölderlin, tot Robespierre, Marat en Jezus, en zelfs Magda Goebbels, de vrouw van Hitlers propagandaminister. *Een Marmeren Graf* was een visueel en muzikaal spektakel (met fragmenten van Wagner, Beethoven, Sibelius en Schönberg), sarcastisch en somber over de toekomst van de mensheid.

Na zeven jaar hield Marijnen het voor bekeken in het Ro Theater. Hij beklagde zich erover dat de discussies over budgetten, over de noodzakelijke verbouwing van de schouwburg en over het vele organisatorische werk zijn werk als regisseur begonnen te overschaduwen. Een overvloed aan praktische beslommeringen beknotte zijn bewegingsvrijheid als kunstenaar. Daarnaast vond hij dat het culturele klimaat in Rotterdam verslechterde. Het was wellicht geen toeval dat Marijnen in de jaren na zijn vertrek een aantal grote projecten maakte, zoals *Jules Verne* en *Ik Jan Cremer*, en verschillende opera's en operettes regisseerde in Vlaanderen, Nederland en Duitsland. Alsof hij op die manier zijn vleugels opnieuw breed wilde uitslaan om de ballast en de beperkingen van de Rotterdamse periode van zich af te gooien. Terugkijkend op Marijnens intendantschap schreef Jac Heijer: "Hij heeft, geholpen door ontwerper Jean-Marie Fiévez en de belichter Steve Kemp, gezorgd voor schitterende spektakels die hun weerga in Nederland niet hebben gevonden. Zijn Midzomernachtdroom en Tartuffe zijn onvergetelijk, terwijl zijn mislukkingen als Het huis van Labdakos en Het Balkon altijd nog grote allure hadden. En De Koopman van Venetië is zelfs meer dan een toneelgebeurtenis geweest, omdat het onder het publiek ook inhoudelijke discussies losmaakte."⁶⁰ Luk Van den Dries plaatst de verdienste van Marijnen in een internationale

context: "Het repertoiretheater in Nederland stond plotseling op een niveau dat enkel in Hamburg, Berlijn, Bochum of Straatsburg haalbaar leek: groot theater dat radicaal durfde te zijn en actuele vragen durfde te stellen in een eigenzinnige vormgeving. De vele medewerkers die Marijnen in Rotterdam aantrok (scenografen, dramaturgen, acteurs, stagiaires) zouden later nog van zich laten horen in Vlaanderen en Nederland."⁶¹ Opmerkelijk is dat Marijnen in zijn eigen terugblik op zijn Rotterdamse periode vindt dat zijn echt belangrijke voorstellingen te weinig aandacht hebben gekregen, terwijl zijn andere voorstellingen wel bejubeld werden: "waarschijnlijk heb ik toch niet de juiste signalen gevonden om de produkten die ik werkelijk belangrijk achtte, te doen doordringen bij kritiek of publiek."⁶²

Opera (1979-...)

"Ook is het voor mezelf duidelijk dat ik regelrecht naar de opera steven (...)"⁶³, zei Marijnen in 1977. Over zijn eerste operaregie *Der Fliegende Holländer* (1979), geënceneerd voor de Nederlandse Operastichting en later uitgenodigd op het Festival van Spoleto, merkte hij op: "Misschien had dat ermee te maken, dat velen mijn regieën al als opera-achtig en Wagner-achtig hadden aangeduid. Naar goed Nederlands gebruik hadden mijn voorstellingen een naam gekregen: het toneel van het grote gebaar."⁶⁴ Er werd hoger al gewezen op Marijnens fascinatie voor barokke rituelen als de Heilige Mis, waarbij zang, muziek en mystiek een intense, emotionele communicatie met het publiek beogen. Opera ligt op vele niveaus aan het andere uiterste van het 'arme theater' van Grotowski, maar het verlangen naar een haast 'religieuze' communicatie met het publiek hebben ze voor Marijnen met elkaar gemeen. Marijnen regisseerde niet alleen opera's. Ook het lichtere genre, de operette, dat hij vooral in Duitsland enceneerde, lag hem goed.

Het is opnieuw tekenend voor de moeizame verhouding tussen Vlaanderen en Marijnen dat hij slechts één opera in eigen land maakte. Zijn regie van Verdi's *Aida* (1983) bij de Vlaamse Opera lokte heel wat vijandige reacties uit bij het Antwerpse operapubliek. Bewust provocerend verplaatste Marijnen *Aida* van Egypte naar het Zuid-Amerika van de militaire junta en de machtige

katholieke Kerk. De aanstootgevende groteske en absurde vormelementen waren instrumenten om Verdi's opera een eigentijdse, politieke lectuur te geven: "De triomfscène wordt een parade van bebloede, gewonde soldaten die vol afkeer hun wapens op de grond gooien; het traditionele feestelijke ballet dat er op volgt is een komische parodie op "Gezondheid door kracht", meisjes in turnpakjes met hoelahoepels. Dit leidt op zijn beurt weer tot het volgende effect, de shockerende entree van de verslagen Ethiopiërs als Zuid Amerikaanse Indianen van vandaag de dag."⁶⁵ In veel van zijn voorstellingen laat Marijnen de historische tijd als het ware exploderen. Het toneel wordt een plek waar figuren, vormelementen en culturele referenties (muziek, schilderkunst) uit verschillende tijdperken met elkaar in conflict gaan.

Met zijn regie van *Ithaka* van Otto Ketting werd in 1986 het Amsterdamse Muziektheater geopend. In 1987 regisseerde Marijnen er *Doktor Faust* van Ferruccio Busoni. Busoni's opera gaat niet terug op Goethe's beroemde drama, maar op een traditie van poppenspelen die waarschijnlijk al in de zeventiende eeuw over de legendarische alchimist verhaalden. De verschillen met Goethe zijn opvallend. Zo ontbreekt bijvoorbeeld de figuur van Gretchen in deze versie. Marijnens encensering werd door een recensent omschreven als "een muziektheatrale psychoanalyse". "Met Mefisto als alter ego van Faust (zelfde kleren), Faust langs steile trappen afdalend (met levende lijken) naar beelden uit het onderbewuste (bizarre scènes op een hertogelijke bruiloft te Parma); trappen die zich splitsen, en toegang geven tot de donkere krochten en bruggen vormen."⁶⁶ Deze omschrijving verwijst naar Marijnens fascinatie voor de wereld van het irrationele, het afgrondelijke, het onbewuste, de nachtmerrie; niet alleen van een individu, maar ook van een cultuur. De afdaling of de hellevaart is zowel letterlijk als figuurlijk een rode draad in veel van zijn voorstellingen. De droomwereld was al een belangrijk thema in *Der Fliegende Holländer*: schilderijen van Kaspar David Friedrich maakten deel uit van het decor en Wagner en Ludwig II rezen op uit de nevels op het spookschip. Ook in *Ithaka* werd een wereld geënceneerd die aan gene zijde van de realiteit lag: een wereld van herinneringen, stukgeslagen dromen en nachtmerries van een journalist, een dichter en een fotomodel. Decor (respectievelijk Santiago del Corral en Paul Staples) en licht (tweemaal Steve Kemp) riepen een wereld op tussen leven en

dood: In *Ithaka* verbeeld door een bar met verschillende verdiepingen waarvan de deuren toegang gaven tot de droomwerelden van de personages, in *Doktor Faust* door een abstracte draaibare constructie met op en neer bewegende trappen die de metafysische ruimte van het stuk opriep. De recensent van het dagblad *Trouw* schreef: "De regie van Franz Marijnen is op een heel beheerste wijze teatraal. Uiteraard aan effecten geen gebrek, maar toch een duidelijke klemtoon op de menselijke kant van het drama."⁶⁷

Zijn vierde operaopdracht voor de Nederlandse Opera, zijn lievelingsopera *Don Carlos* van Verdi, gaf Marijnen in 1987 terug omwille van interne organisatorische problemen bij de Nederlandse Opera. Te weinig financiële middelen, een te korte repetitieperiode. Marijnen liet zich bijzonder negatief uit over het intern functioneren van de Nederlandse Opera. Een maand later, in mei 1987, weigerde hij het intendantschap van de Vlaamse Operastichting, dat hem door toenmalig Minister van Cultuur Patrick Dewael werd aangeboden. Marijnen vond de financiële middelen te gering om een werkbare structuur op te zetten en had zijn twijfels bij de bedenkelijke staat van de operagebouwen in Gent en Antwerpen.

Bij de Staatsoper Hamburg encenseerde hij in 1987 de opera buffa *Don Pasquale* van Donizetti. Marijnen houdt van de opera buffa (de komische opera) omdat er "dingen in kunnen gebeuren die in toneel noch in opera mogelijk zijn. Er zitten potsierlijke elementen in, geen logica, maar op één of andere manier komt de waanzin van zo'n opera (buffa, EJ) heel dicht bij de waanzin van deze wereld."⁶⁸ In zijn regie vond Marijnen een evenwicht tussen lichtheid en bitterheid. Zijn *Don Pasquale* werd geprezen als een 'karakterkomedie' die van het hoofdpersonage een tragikomische figuur maakte⁶⁹. Een andere recensent noemde het een "sociale komedie"⁷⁰. In 1988 maakte Marijnen nog een muzikale versie van Panizza's *Liebeskonzil* bij het Berlijnse Schiller-Theater.

Marijnen encenseerde driemaal – en met veel bijval – een operette van Offenbach. *Die Großherzogin von Gerolstein* bij het Schauspielhaus Hamburg in 1987 (met acteurs en niet met zangers!), *La Périchole* bij het Schiller-Theater te Berlijn in 1987 en tien jaar later, in 1996, nogmaals *La Périchole* bij de Wiener

Volksoper. Over *Die Großherzogin von Gerolstein* staat er in de *Harenberg Opernführer*: “Mit der Hamburger Inszenierung von 1987 in der Regie Franz Marijnens erlebte das Werk erstmalig eine konsequent moderne Inszenierung voll hintergründiger Humors.”⁷¹ In zijn ensceneringen kon de regisseur zijn fascinatie kwijt voor spectaculaire decors en kostuums, voor parodie, voor ongebreidelde speeldrift, voor massascènes en ensemblewerk, en voor een humor en een lichtheid, die in zijn andere voorstellingen niet of nauwelijks aanwezig zijn. Over *Périchole* schreef de recensente van de *Tageszeitung Berlin*: “Das Ensemble wird, von Mechthild Schwienhorst in die wahnwitzigsten Polyacryl-kostüme gesteckt und vom Regisseur Franz Marijnen im nicht weniger perversen Bühnenbild von Santiago del Corral gehetzt, gestellt, gelegt oder zu reizenden Gruppen arrangiert. Oh welch Harmonie der Kräfte, oh welch ein Glück fürs Schillertheater – ich kan nichts anders, heut muss ich loben.”⁷²

Duitsland (1975-...)

Door de tournees van Camera Obscura in de Bondsrepubliek raakte Marijnen ook in Duitsland bekend. In 1985 werd hij door Heribert Sasse, intendant van het Schiller-Theater in Berlijn (het grootste officiële theater van de toenmalige Duitse Bondsrepubliek), als naaste medewerker geëngageerd. Als huisregisseur regisseerde hij er drie voorstellingen. Het is in de Duitse theaters dat Marijnen veel ervaring opdeed met de structuur en de infrastructuur van grote schouwburgen. Naast muziektheater en operettes, toonde hij ook in Duitsland zijn veelzijdigheid. Hij maakte er twee opmerkelijke groepsprojecten: *Grimm!* (1975) bij het Schauspielhaus Hamburg op uitnodiging van Ivan Nagel en *Die Bibel* (1977) bij de Kammerspiele Bochum op uitnodiging van Peter Zadek. In *Grimm!* worden afwisselend elementen uit de sprookjes en uit het leven van de gebroeders Grimm getoond, tot ze in de finale met elkaar verweven worden. In zijn enscenering ging het Marijnen minder om het tonen van de inherente gewelddadigheid van de volksverhalen, als wel om de morele manipulaties die de gebroeders Grimm op hun sprookjes toepassen. Het hoeft geen verwondering te wekken dat Marijnen een aantal sprookjes terugbracht tot hun harde familiale (freudiaanse) kern. Zo ging hij terug naar de oorspronkelijke versie van Sneeuw-

witje, waarin de Boze Koningin niet de stiefmoeder, maar de echte moeder is en Sneeuwvitje niet door een Prins maar door haar vader wordt gered. Aan het einde van het stuk worden de oude en zieke broers belegerd door de hallucinante en wrede beelden van de sprookjes die zij hun leven lang hebben opgetekend. Marijnen maakte twee ensceneringen van Shakespeare: *Ein Sommernachtstraum* (1978) in Hamburg en *Maß für Maß* (1983) bij het Schauspielhaus Nürnberg; en verder nog *Der Diener Zweier Herren* (1985) en *Hexenjagd* (1989) van Arthur Miller bij het Berlijnse Schiller-Theater.

Freelancer na Rotterdam (1983-1993)

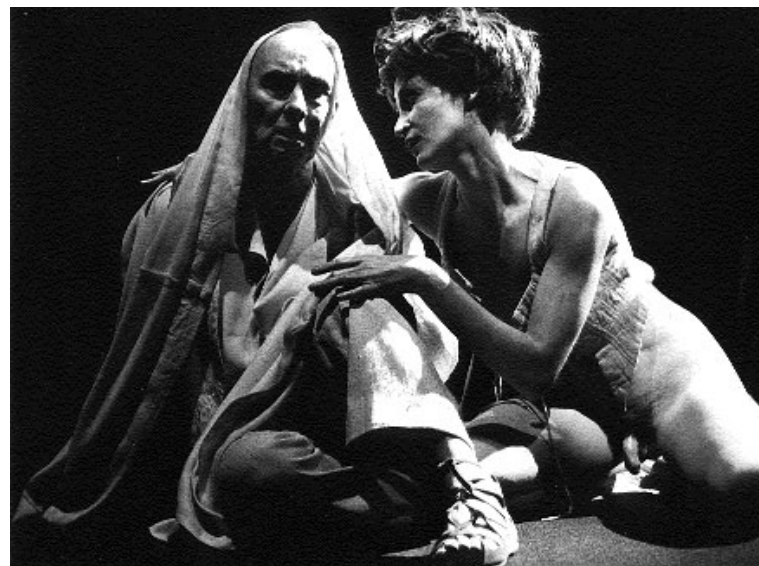
Tussen het vertrek uit Rotterdam en het intendantschap bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel liggen tien jaren waarin Franz Marijnen als regisseur werkte in Vlaanderen, Nederland en Duitsland. In Groningen maakte hij drie grote projecten: *Jules Verne* (1984), *Ik Jan Cremer* (1985) en *Bataille bataille* (1992), waarin muziek en beeld een belangrijke rol spelen. Daarnaast regisseerde hij een aantal opera's en operettes. De jaren tachtig waren ook de jaren waarin Marijnen zich meer door een getrouwe lectuur van de klassieke teksten aangetrokken voelde. Al in 1981 verklaarde hij in een interview naar aanleiding van zijn enscenering van *Tartuffe* bij het Ro Theater: “De laatste jaren ben ik minder en minder gaan schrappen omdat ik merk dat het eigenlijk onze taak is, als makers, om oplossingen te vinden, te gaan zoeken naar scènes die men soms gemakkelijks halve zou gaan schrappen.”⁷³ Die houding bracht hem tot ingetogen, bijna klassieke voorstellingen als *Lange Dageis in de Nacht* (1990) en *Drie Zusters* (1991). Marijnens visie op de mens blijft somber, al schopt hij minder om zich heen. Na de komedies van Shakespeare (*Maat voor Maat* en *Een Midzomernachtsdroom*) begon Marijnen aan ensceneringen van Shakespeares tragedies: *Koning Lear* (1987 en 1993) en *Macbeth* (1990). Een heel persoonlijke voorstelling maakte hij met *De Koning Sterft* (1984) van Ionesco. Met *De Revisor* (1991) van Gogol leverde Marijnen een bijtende en tegelijk lichte satire op de kleinburgerlijke domheid af. Hij maakte gebruik van maskers om de personages te karakteriseren. De regisseur liet de voorstelling voorafgaan en tussen de bedrijven onderbreken door een optreden van

Russische muzikanten die de Russische folklore parodieerden. Pers en publiek reageerden zeer enthousiast. “‘De Revisor’ is een voorstelling geworden van een feestelijke theatraliteit, met wreedheden die zeker een bittere grijns aan de geniale satiricus (Gogol, EJ) zouden ontlokken”, schreef Hana Bobkova⁷⁴.

Een belangrijke factor van continuïteit met de periode van het Ro Theater is de samenwerking met acteur Peter Tuinman. Op de vraag of Tuinman in zijn vele hoofdrollen misschien de autobiografie van Marijnen speelt, antwoordde deze laatste: “Misschien, het heeft altijd erg veel met mij te maken. We voelen elkaar perfect aan, maar het is geen zorg van mij om aan mijn autobiografie te werken. Bij Zadek zou Wildgrüber Woyzeck spelen, bij Peymann Gert Voss, ik heb Tuinman.”⁷⁵

Tuinman speelde de titelrol in twee grootse projecten die Marijnen na Rotterdam opzette: *Jules Verne* (1984) en de rock-musical/opera *Ik Jan Cremer* (1985): enerzijds het verhaal van de conservatieve burgerman met de fantastische verbeelding, anderzijds het verhaal van de vrijgevochten rebel, voor wie enkel the sky the limit is. Het is misschien niet toevallig dat Marijnen in dezelfde periode *De Koning Sterft* (1984) enceneerde, waarmee hij in het reine probeerde te komen met de vroege dood van zijn vader. De drie voorstellingen hebben ongetwijfeld een autobiografische dimensie: “Ik heb altijd perioden van identificatie met personages die ik ten tonele voer. Jan Cremer, King Lear, de koning uit *De koning sterft*, Jules Verne, de Hollander uit *Der fliegende Holländer*.”⁷⁶

Jules Verne en *Ik Jan Cremer* waren op heel verschillende manieren totaalspektakels. In *Jules Verne* confronteerde Marijnen personages uit de romans van Verne (kapitein Nemo bijvoorbeeld) met figuren uit het leven van Verne zelf: zijn vader, zijn moeder, zijn vrouw, zijn nichtje, zijn uitgever, maar ook historische figuren als Marx, Bakoenin en Freud. Marijnen beeldt Jules Verne af als bekrompen burgermannetje, die onverschillig stond ten opzichte van zijn tijd, met een stoutmoedige fantasie. De sleutelscène voor Marijnen is die waarin de jonge Jules door zijn vader gestraft wordt omdat hij bijna op een schip had aangeemonsterd. Jules wilde namelijk een koraalsnoer gaan zoeken voor zijn nichtje, op wie hij verliefd was. Hij moet dan van zijn

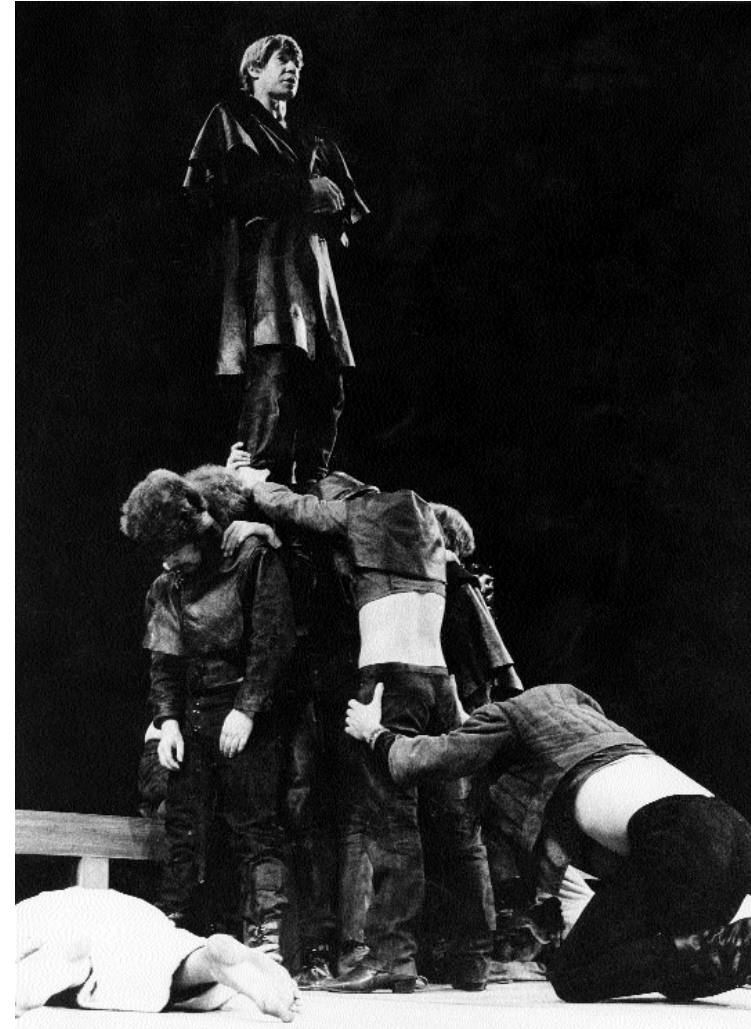


[1] *Oedipus* (Hugo Claus naar Seneca). 1994-1995. Regie: Franz Marijnen. Productie: Koninklijke Vlaamse Schouwburg. Met o.a. Wim Van der Grijn. (foto: © Leo Van Velzen)

[2] *De Storm* (Shakespeare). 1996-1997. Regie: Franz Marijnen. Productie: Koninklijke Vlaamse Schouwburg. (foto: © Leo Van Velzen)



- [3] *Cleansed* (Sarah Kane). 1999-2000. Regie: Franz Marijnen. Vertaling: Dirk van Bastelaere. Productie: Koninklijk Vlaamse Schouwburg. Met o.a. Pepijn Caudron, Ronald De Bruin, Hans Ligvoet. (foto: © Leo Van Velzen)
- [4] *Maldoror* (Andy Wolk naar *De zangen van Maldoror* van Comte de Lautréamont). 1973-1974. Regie: Franz Marijnen. Productie: Camera Obscura. (foto: © Maria Austria)



- [5] *Leer om leer, maat voor maat* (Shakespeare). 1970-1971. Regie: Franz Marijnen, Geoffry Reeves, Joyce Aaron, Krijn ter Braak, Theun Lammertse. Vertaling: L. Burgersdijk en Hans Andreus. Productie: De Nederlandse Comedie. Met o.a. Hans Boswinkel. (foto: © Jutka Rona)



[6] *De koning sterft* (Ionesco). 1984-1985. Regie: Franz Marijnen. Productie: Nederlands Toneel Gent. V.l.n.r.: Nolle Versyp, Jef Demedts, Chris Boni. (foto: © Luk Monsaert)

[7] *Orgie* (Pier Paolo Pasolini). 1988-1989. Regie: Franz Marijnen. Productie: Het Zuidelijk Toneel. V.l.n.r. Marie Louise Stehns, Peter Tuinman. (foto: © Patrick Meis)

vader aan zijn moeder beloven dat hij nooit zal reizen, behalve in zijn fantasie: “Toen is die jongen gekastreerd, vernietigd. Zijn schrijversloopbaan is door dat trauma bepaald en waarschijnlijk verklaart het de heftigheid waarmee hij persé schrijver wou zijn en waarom hij blind bleef voor maatschappelijke fenomenen. Hij was bang voor het socialisme. Hij was ook bang voor vrouwen. Vier jaar voor zijn dood heeft hij al zijn persoonlijke papieren verbrand. Vreemd.”⁷⁷ Aan het einde van de voorstelling wordt Jules Verne begraven onder de zwarte vlaggen van de anarchie.

Het was vooral de vormgeving die van de voorstelling een gebeuren maakte. Marijnen maakte de voorstelling tweemaal: eerst in Groningen en vervolgens in Turnhout. In Groningen werden de toeschouwers op het dak van de Oosterpoort gehesen. Via een klein deurtje, een magische sluis en een glijbaan kwamen ze dan terecht in het universum van Jules Verne. In Turnhout werden de toeschouwers in geblindeerde bussen naar een enorme fabrieksruimte gevoerd. De beeldengalerij was indrukwekkend: een volledig symfonisch orkest, een film over vulkaanuitbarstingen, een onderzees woud, een aquarium met drie naakte zeemeerminnen, een exacte kopie van Paul Delvaux's schilderij *Hommage à Jules Verne*, waarbij de figuren al slaapwandelen tot leven kwamen op muziek van Saint-Saëns. De toeschouwers werden uitgenodigd op een bal dat Verne geeft ter ere van zijn vrouw. Verne werd door Marijnen gehuldigd om zijn verbeelding, maar ontluisterd om zijn passieve kleinburgerlijkheid.

De persoon van Jan Cremer is de perfecte tegenpool van Jules Verne: vitaal, rebels, ongebonden, een man wiens verbeelding realiteit wordt. Net zoals Marijnen in *Jules Verne* een beeld opriep van de negentiende eeuw, wekte hij in *Ik Jan Cremer* de decennia na de oorlog op: “Ik herken inderdaad een autobiografische betekenis in de ontdekkingsstocht van het oorlogskind Cremer: vanuit ergens in Twente naar de rest van Europa en naar Amerika, in de duizelingwekkende vaart van de wederopbouw en doortrokken van de jaren zestig.”⁷⁸ Voor het script baseerde Marijnen zich op *Ik, Jan Cremer I* en *II*, verschenen in 1964 en 1966. Toch ging het Marijnen niet om een reconstructie van een nog levende persoon: “(...) de boeken zijn alleen maar de aanleiding om deze dieselmotor in het pluche te rammen. Het gaat om de nonconformist, de man die zegt: de barricades moeten voor

mij aan de kant en ik niet voor de barricades. Die mentaliteit met er uitkomen. Alles is oorlog voor die man: schilderen, schrijven, relaties aanknopen – het is één groot gevecht.”⁷⁹ Voordat de voorstelling in première ging was ze een van de meest besproken van het seizoen, en niet in de laatste plaats omwille van het enorme bedrag dat ermee gemoeid ging (45 miljoen frank).

In het programmaboekje schreef Louis Ferron: “Wat ligt er meer voor de hand dan deze legende in de daartoe meest geëigende taal te vertalen: die van de rockmuziek. En vervolgens is er maar één teatervorm megalomanisch genoeg om de megalomane Jan Cremer recht te doen: de opera. Een rockopera dus.” Over de keuze om Peter Tuinman Jan Cremer te laten spelen was de kritiek in het algemeen weinig positief, al was er waardering voor de tomeloze energie en de inzet van de acteur. Voor de choreografie liet Marijnen de Amerikaanse choreograaf Rick Atwell en een aantal Amerikaanse dansers overkomen. Het decor van Paul Staples werd in Engeland vervaardigd. Gerard Stellaard schreef de muziek, Lennaert Nijgh de liedjes. Vooral het decor met zijn filmische effecten, de gesofisticeerde belichting van Steve Kemp en de wervelende choreografie kregen uitbundige lof. In een opeenvolging van losse scènes vertelde de opera momenten en erotische of brutale fantasieën uit het leven van de held. De opera was een ode aan de fantasie en tegelijk een tijdsbeeld van de jaren vijftig en zestig. Door wanordelijk zakelijk beleid moest de productie na de helft van de geplande voorstellingen afgebroken worden.

Een aantal scènes uit *Jules Verne* getuigden al van een obsessie met de dood en doodsrituelen. Dat thema werd verder uitgewerkt in *De Koning Sterft* (1984) van Ionesco, waarin ook de oorzaak van die obsessie aangeboord wordt: Marijnens verwerkingsproces van de dood van zijn vader. “Ik kon iets vertellen wat na zoveel jaren uiteindelijk onvermijdelijk was geworden: de dood van mijn vader. Tot in de meest pijnlijke details kon ik zijn aftakelen en sterven opnieuw oproepen. Een therapeutische voorstelling, niet alleen voor mij maar voor veel mensen. Tenslotte is het shockerend zo met de dood geconfronteerd te worden. Het mooie van theater is de mogelijkheid ervaringen opnieuw aan te bieden, met vlees en bloed, met mensen”, zo zei Marijnen⁸⁰. In *De Meninas* behandelde Marijnen Ionesco’s stuk al eens in zijn grondverf: “*De koning sterft* is uiteindelijk weer

iets dat aansluit bij een tijd die men schijnt vergeten te zijn, die tijd toen ik theater maakte met een klein stoeltje en een wit laken”, verklaarde Marijnen in een interview⁸¹. *De Koning Sterft* was een sobere, maar indringende voorstelling. Ook in deze voorstelling werden heel wat verwijzingen naar het katholieke geloof verwerkt, maar dit keer zonder het cynisme van de vroegere producties. De afstand leek nu groot genoeg om opnieuw een spirituele eenzaamheid op te roepen. De voorstelling en de prestatie van Jef Demedts als de koning kregen zowel in Vlaanderen als in Nederland veel bijval.

Enkele jaren later, in 1987, speelde Jef Demedts opnieuw een tragische koningsfiguur, dit keer in *Koning Lear*, opnieuw bij het NTG. Ook deze voorstelling viel op door een soberheid van de middelen. Het beweeglijke en vluchtige decor uit doeken van Jean Marie Fiévez en het zuivere witte licht van Steve Kemp concentreerden alle aandacht op de acteurs en de tekst, die op enkele verzen na integraal werd gespeeld in de vertaling van Hugo Claus. Op een ogenblik dat de theateravant-garde in Vlaanderen en in Nederland eigenzinnig omsprong met het klassieke repertoire, keerde Franz Marijnen terug naar een zeer nauwgezette omgang met de tekst. Dit sloot visuele of choquerende scènes niet uit. Gedenkwaardig zijn de stormscène met opwaaiende zwarte doeken en de sadomasochistische scène waarin Regan en Cornwall in een perverse seksuele act de ogen van Gloucester uitlepelen. Geweld, seksuele perversie en existentiële eenzaamheid zijn ook de thema’s in *Orgie* (1989) van Pasolini, een van Marijnens lievelingsauteurs. In *Orgie* is een echtpaar verwickeld in een sadomasochistisch ritueel dat balanceert tussen leven en dood. In zijn regie geeft Marijnen de poëzie van Pasolini zijn volle kracht. Slechts vijftig toeschouwers per keer werden toegelaten om de confrontatie zo beklemmend mogelijk te maken. Meer dan één recensent omschreef de voorstelling als een ‘verstikkende’ ervaring. “Die vermenging van poëtische taal en roofdierachtige moordzucht dringt de toeschouwer tot de uiterste grens van het draaglijke”, schreef Kester Freriks⁸². Een ander recensent bracht de voorstelling in verband met de Camera Obscura-periode uit het begin van de jaren zeventig⁸³.

Marijnen regisseerde in de jaren tachtig bijna uitsluitend in de grote schouwburgen: het NTG en de KVS in Vlaanderen en het

Nationale Toneel in Den Haag. In die periode is in het regiewerk van Marijnen het repertoire overheersend geworden. En met het repertoire is er een groot respect voor de tekst ontstaan. “Trouwens, ik heb jarenlang aan de boom geschud, ik eis dus het recht op om nu te laten spelen wat er staat, zonder verdere poespas. Nederig kijken wat er staat en dat door de acteurs in spel laten omzetten”, zegt hij in 1991 naar aanleiding van zijn enscenering van *Drie Zusters*. Bij nader toezien is de formulering een beetje vreemd. Eigenlijk had er moeten staan ‘nederig lezen’, maar Marijnen zegt ‘nederig kijken’. Het zegt iets over zijn scenische manier van omgaan met een tekst. Zijn voorstellingen worden niet voorafgegaan door een uitgebreide dramaturgische analyse van de personages. Het is via de acteurs op de scène dat de personages en hun onderlinge relaties worden uitgewerkt. Maar het is de tekst (de plot, de narratieve structuur) die de keuzes uiteindelijk stuurt en rechtvaardigt. “Eigenlijk geven alleen de echte zwakke teksten ons de mogelijkheid om te interpreteren. Alle grote teksten vertegenwoordigen een soort diepe afgrond voor ons. (...) De kracht van grote werken ligt in hun katalyserend effect: ze openen deuren, zetten de machinerie van ons zelfbewustzijn in werking.” Het is een uitspraak van Grotowski, maar ze had ook kunnen staan in een interview met Marijnen. Hij ervaart de grote teksten als zo complex en compleet dat hij ze voor zichzelf wil laten spreken. Marijnen gelooft daarenboven in de kracht, de mogelijkheden en de noodzaak van het verhaal. In een interview met Wim Van Gansbeke zei Marijnen in 1990 dat hij een groter respect voor teksten heeft: “Daardoor komen er op mijn activiteiten – en verlanglijstje minder en minder auteurs te voorschijn, die spektakulaire thema’s behandelen of tijdsgebonden choquerend zijn – zoals een Albee, een Bond of een Norén – maar meer en meer toneelschrijvers, wier teksten als een paal boven water zijn blijven staan (...).”⁸⁴ In zijn voorstellingen worden daarom de centrale categorieën van het dramatische verhaal (personage, fictie, plot, conflict,...) niet geïroniseerd of in vraag gesteld, zoals dat in vele voorstellingen in de jaren tachtig en negentig gebeurde. Ook met coupures springt Marijnen behoedzaam om. Zijn theatertaal blijft gericht het creëren van een dramatisch universum dat ons als een ‘spiegel’ wordt voorgehouden. De complexiteit en de verscheurdheid van de mens – zijn lijden – wordt opgezocht in de ‘grote verhalen’ waartoe de tragedies behoren: de Grieken, Shakespeare, maar ook Büchner,

Tsjechov en O’Neill. Verhalen die meer mysterie, onbegrip en verbijstering achterlaten dan voor ze verteld werden: onverteerbare resten voor het verstand en de moraal. Het verhaal als een existentiële ‘afdaling’, als ‘een lange dagreis in de nacht’. *Woyzeck*, *Macbeth*, *Oedipus*, *Orestes*, *Alceste*, *Lear*, *Othello*: het zijn de signaturen van een tragisch verkeerd-begrijpen van de werkelijkheid en van de hoge prijs die daarvoor betaald moet worden. Het is in die verhalen dat de toeschouwer iets van zichzelf – zijn afgrond – kan herkennen. Naar aanleiding van zijn regie van *Eindspeel* van Beckett in 1991 zei Marijnen: “Dit stuk is noch ‘sociaal’ noch ‘politiek’. Het is de ‘condition humaine’ in haar puurste vorm. Naakte essentie.”⁸⁵ Het is voor die *condition humaine* dat Marijnen in zijn voorstellingen steeds opnieuw beelden heeft gezocht. Vandaar zijn voorkeur voor tragische personages die meer dan wie ook de ‘naakte essentie’ vertegenwoordigen.

Is het daarom dat Marijnen in 1993 opnieuw *Koning Lear* ensceneert, nu met André Van den Heuvel in de hoofdrol en Freek de Jonge als de nar? “Een onsentimentele Koning Lear in een bikkelharde wereld”, blokletterde een krant⁸⁶. Eenzelfde wereld van lijden, eenzaamheid, angst en erotische kwelling zette Marijnen neer in *Bataille/bataille* (1992), naar het werk van de Franse filosoof Georges Bataille, maar hier opnieuw in de taal van het schokkende beeld, de fysieke energie en de theatrale metafoor. In het werk van Bataille speelt de sacraliteit en de christelijke mythologie een belangrijke rol. Als theatermaker putte Marijnen in deze voorstelling opnieuw uit zijn ervaring van en fascinatie voor religieuze rituelen en beelden van lijden, bijgestaan door de Newyorkse videokunstenares Kit Fitzgerald. Het tweede deel van de voorstelling was een verfilming van een kortverhaal van Bataille: *De dode*. De film is een gestileerde erotische vertelling, opgenomen in de traditie van de expressionistische stomme film – met tussentitels –, over een vrouw die zich na de dood van haar man in een café vergooit en daarna sterft. De acteurs zitten netjes aangekleed op scène en spreken nu en dan een dialoog in een microfoon: in één beeld worden Marijnens exuberantie en soberheid samengeballd, als tekens van de diepe kloof in de menselijke existentie.

Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1993-2001)

In 1993 aanvaardde Franz Marijnen het intendantschap van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in Brussel. Na tien jaar freelancen in Nederland, Duitsland en Vlaanderen stond hij opnieuw aan het hoofd van een schouwburg en een vast gezelschap. Een eerste fase van die periode liep tot 1999, het moment waarop de schouwburg in de Lakensestraat gesloten werd voor restauratie. Marijnen en zijn equipe verhuisden naar een leegstaande brouwerij in Molenbeek, die omgedoopt werd tot 'de bottelarij'. Die verhuizing zorgde voor een nieuwe artistieke impuls, maar ook voor meer financiële moeilijkheden. Niet nagekomen beloften brachten Marijnen in 2000 ertoe ontslag te nemen.

Marijnen werd intendant op een ogenblik dat de Koninklijke Vlaamse Schouwburg – tezamen met de twee andere stadstheaters, het NTG (Gent) en de KNS (Antwerpen) – al jaren geen vooraanstaande rol meer speelde in de ontwikkeling van het theater. Marijnen was zich daar scherp van bewust: "(...) het krediet van de grote schouwburgen is nul. We moeten het vertrouwen terugwinnen. We moeten dringend het leven van een gezelschap interessant maken."⁸⁷ De theatervernieuwing van de jaren tachtig had zich buiten en met de rug naar de grote schouwburgen voltrokken. De uitdaging was om de Koninklijke Vlaamse Schouwburg opnieuw een plek te geven in het Vlaamse theatergebeuren. De uitgangspunten van Marijnens beleid waren eenvoudig: het klassieke en moderne repertoire op een grote scène brengen; een groot en vast ensemble creëren; interesse betonen voor Brussel als multiculturele stad en als hoofdstad van Europa; Wim Vandekeybus als *artist in residence* engageren; lezingen en poëzie-avonden organiseren. Voorwaarden voor dat alles waren een verhoging van de werkingsmiddelen en een gerestaureerde en omgebouwde schouwburg. In 1974 al zei Marijnen: "Kijk, het theater wordt steeds meer een internationale aangelegenheid. Brussel wordt een internationale stad, neemt alles op, de EG, de Nato en weet ik veel, wat nog meer. Niets belet om hier een internationaal teatercentrum te maken, waar in alle talen gespeeld wordt, waar mensen uit Amerika, Zweden en noem maar op telkens weer een aantal maanden komen werken. Waarom niet? Zoals ik ook niet begrijp dat nog nooit iemand op de idee gekomen is om teater te maken met de Marokkanen en de andere

gastarbeiders die hier in overvloed aanwezig zijn. Dat is volgens mij de enige manier om die mensen in hun eigen cultuur aan bod te laten komen."⁸⁸ Marijnen formuleerde hier, bijna twintig jaar vóór zijn Brusselse intendantschap, de motivatie achter initiatieven als het Eurotheater en de Arabische festivals.

Ondanks de gemaakte beloftes werd de periode tussen 1993 en 1999 gekenmerkt door een moeizame strijd met de overheid voor het verbouwendossier en voor een verhoging van de werkings-subsidies. Toen er in 1996 geen werk gemaakt werd van de gestelde voorwaarden, nam Marijnen ontslag. Na nieuwe beloftes van de toenmalige minister van cultuur trok hij zijn ontslag weer in. Ook met de schrijvende pers en de Raad voor Advies was de verhouding bij momenten gespannen. Er was over het algemeen waardering voor de nieuwe dynamiek in de KVS, maar die ging voor sommigen artistiek niet ver genoeg. Bovendien nam Marijnen zelden een blad voor de mond, wat op zijn beurt weer scherpe reacties genereerde.

Tijdens zijn Brusselse periode werkte Marijnen consequent verder aan zijn enceneringen van wat hij "de grote verhalen van de mensheid" noemt: *Koning Lear* (1993), *Oedipus/In Kolonos* (1994), *De Misanthrop* (1995), *De Storm* (1996), *Oresteia* (1996) en *Othello* (1997). In de lijn van zijn enceneringen van de jaren tachtig bleef Marijnen geloven in de kracht van de vertelling: "Laat ons maar even verdrinken in beelden. Vroeg of laat komen we weer op het droge en zal iemand moeten vertellen wat er met ons gebeurd is. Hopelijk heeft hij dan nog een taal ter beschikking. Zoniet moet ze weer ontdekt worden."⁸⁹ In 1973 zei Marijnen nog: "Waar het menselijkerwijze interessant wordt, houden de Griekse tragici op". Die uitspraak zou hij vijftien jaar later niet meer herhalen. Op dat ogenblik hadden de teksten uit het repertoire, 'de grote verhalen van de mensheid', een centrale plaats ingenomen in zijn werk als regisseur en stelde hij zijn enceneringen ten dienst van die teksten. Toch vertoont zijn oeuvre een grote samenhang, omdat hij vanaf zijn eerste voorstellingen gekwelde figuren op scène heeft gebracht: "Wat zijn de interessante figuren op het toneel? Die mensen die het moeilijk hebben, vanuit hun keuzes, vanuit hun ras, vanuit wat dan ook. De outsider die vecht tegen de grote massa. Die wint, maar uiteindelijk toch wordt verpulverd. We kijken graag naar dat soort dingen. De toeschouwer kijkt gefascineerd naar

iemands ondergang, liefst vorsten die vallen, over drie aktes uitgesmeerd, mooi uitgelicht. Mensen die naar de zon reiken en zich de handen branden. Prometheus, Shylock, de koning die sterft.⁷⁹⁰ De encenering van *Othello* (1997), met Bert André als Othello en Hubert Damen als Jago, kan dit rijtje aanvullen.

Muziek en vormgeving bleven belangrijke elementen in de voorstellingen van Franz Marijnen, ook al stonden ze steeds in functie van het woord. Voor *De Storm* zorgde een groep rondtrekkende straatmuzikanten voor live-muziek met didgeridoo's en andere niet-westerse instrumenten. De voorstelling – gedragen door een ingenieuze theatertechniek – riep een wrede sprookjeswereld op. Prospero, gespeeld door de zeventig jaar geworden Senne Rouffaer, is een bittere en sombere man, getekend door zijn levenservaringen. Zijn beroemde afscheidsmonoloog is die van een man die afstand doet van zijn trukendoos en illusieeloos in een opening in de scène verdwijnt. Een bewust geënceneerde anticlimax in een voorstelling die erg spectaculair oogde. Voor de *Oresteia* vroeg Marijnen aan de Italiaanse Giovanna Marini om muziek te schrijven op de oud-Griekse koorteksten. De partituren werden a capella gezongen door de acteurs, aangevuld met enkele gevormde zangers, wat het rituele karakter van de voorstelling nog onderlijnde. Marijnens regie van Jan Fabres *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1994), met actrice Bien De Moor, toonde de bruutheid en provocatie van vroegere voorstellingen. In een kleine rechthoekige ruimte, tussen poppenkast en peepshow, vertelt een fotomodel over zichzelf. De toeschouwer wordt expliciet in de rol van voyeur geduwd doordat de scène letterlijk is omgebouwd tot een kijkkast, waarin de actrice verleidelijke poses aanneemt. Terwijl Fabre zijn eigen tekst op een afstandelijke manier enceneerde en van zijn actrice (Els Deceukelier) een geaffecteerde maar formele zeggingswijze vroeg, is de voorstelling van Marijnen meer een gekwelde worsteling van het model met zichzelf. De laatste jaren enceneerde Marijnen ook werk van een aantal jonge schrijvers, die hij daarmee in Vlaanderen introduceerde: de Catalaan Sergi Belbel (*Na de regen*), de jonggestorven Engelse schrijfster Sarah Kane (*Cleansed*) en de Duitse Theresia Walser (*King Kongs dochters*).

Ook als organisator toonde Marijnen zich in Brussel actief. Tijdens zijn intendantschap waren het multiculturele en het

Europese Brussel twee belangrijke invalshoeken voor de programmatie. De Koninklijke Vlaamse Schouwburg organiseerde fototentoonstellingen, poëzie-avonden, lezingen en muziekconcerten (onder meer van de Duitse protestzanger Rolf Biermann, de Joodse klarinettist Giora Feidman, de Arabische luitspeler Munir Bashir,...). Het Eurotheater, een initiatief dat in 1998 werd opgestart, wijdde festivals aan het Engelse, het Duitse en het Spaanse theater. De voorstelling *Top Dogs* (1997), naar een tekst van Urs Widmer over het wel en wee van ontslagen topmanagers, maakte Marijnen eerst met de acteurs van de KVS en daarna met een groep Franstalige acteurs. Een opvallend initiatief, maar volledig in de lijn van Marijnens wil om van Brussel zijn biotoop te maken.

Maar het gemis aan een permanente tweede vaste regisseur die de grote zaal kon bespelen, deed zich voelen. De interne artistieke dialoog bleef daardoor beperkt. Gastregisseurs als Lucas Vandervost (*De Kunst van het Vragen* van Peter Handke en *Terwijl ik stierf* van William Faulkner/Filip Vanluchene), Jos Verbist (*Kalldewey Farce* van Botho Strauss en *Het recht op fatsoen* van Anne Vegter), Roland Topor (met zijn eigen tekst *De winter onder de tafel*) en Albert Lubbers (*Kunst* van Yasmina Reza, *Eerste Liefde* van Samuel Beckett en *Oom Wanja* van Tsjechov) zorgden voor een aantal opgemerkte enceneringen.

Na een jarenlange politieke en administratieve uitputtingslag werd het dossier voor de restauratie en renovatie van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg goedgekeurd. Vanaf het seizoen 1999-2000 kreeg het theater voor enkele jaren een onderkomen in een pand aan het kanaal dat omgedoopt werd tot 'de bottelarij'. Het leek erop dat pas met het vertrek naar de bottelarij in Molenbeek de erfenis van het KVS-verleden voorgoed werd afgeworpen. De grote open ruimtes van de voormalige brouwerij, die in niets doen denken aan een traditionele schouwburg, inspireren tot een ander, minder klassiek repertoire. In het eerste seizoen waren het niet 'de grote verhalen van de mensheid' die centraal stonden, maar eigentijdse fabels als *Cleansed* van Sarah Kane (die door de KVS in Vlaanderen geïntroduceerd werd met *Blasted*, in een regie van Yves Bombay) en *King Kongs Dochters* van de Duitse schrijfster Theresia Walser. Daarnaast werd De Stokerij opgestart, een vrijruimte waarin regisseur Paul

Peyskens met jonge acteurs aan de slag ging. Het dubbelproject *Cleansed/Crave* (Franz Marijnen/Paul Peyskens) werd voor het jaarlijkse Theaterfestival geselecteerd. *Cleansed* is een voorstelling waarmee Marijnen naar eigen zeggen de cirkel met Camera Obscura rondmaakte⁹¹. De mogelijkheden van de open ruimte, de gewelddadige poëzie van de tekst, het fysieke engagement van de acteurs en de rituele vormgeving hadden een grote impact op het publiek. Marijn van der Jagt schreef dat Marijnen met deze voorstelling bewijst “wat een sterk medium theater is als je een visuele stilerings koppelt aan diepdoorleefd acteren”⁹².

De ervaring die Marijnen opdeed in de grote theaters in Nederland en vooral in Duitsland maakten hem zeer gevoelig voor de beperkte werkmiddelen van de Vlaamse stadstheaters. Meer dan eens pleitte hij voor een samenvoeging van de middelen van de drie stadstheaters (Brussel, Antwerpen en Gent). In 1997 zei hij: “Ik steek het niet onder stoelen of banken dat ik de tijd rijp vind voor een groot gezelschap. Ik vind het flauwekul dat je in een straal van zestig kilometer met drie stadsgesellschaften zit. Amper hebben ze samen geld genoeg om één groot multifunctioneel gezelschap met een zeer ruime opdracht aan het werk te houden. Dat grote gezelschap lijkt mij het juiste antwoord. De drie schouwburggen zijn qua afmetingen vergelijkbaar zodat we geen decors moeten vertimmeren. Zonder moeite spelen we een stuk drie weken op de drie plaatsen. Zo werken we aan een onderbouwd gezelschap, creëren we nieuwsgierigheid. Daarbij is het acteursbestand groot genoeg om een productie op reis te spelen, terwijl de anderen thuis op de bühne staan. Wellicht komt zich bij zo'n gezelschap, een echt Nationaal Toneel, vanzelf een acteurs- en regisseursopleiding enten.”⁹³ Maar ook deze suggestie vond nauwelijks gehoor in het Vlaamse theater, dat niet op zoek was naar een centrum maar zich bij voorkeur ontwikkelde in een brede waaier van kleine gezelschappen. Voor Marijnens intendantschap heeft dat als concreet gevolg gehad dat hij er niet geslaagd is om een aantal jonge regisseurs bij de werking van de KVS te betrekken. Nochtans was dat zijn expliciete bedoeling: “Ik wil jonge regisseurs eerst bij het leven van het gezelschap betrekken, vooraleer ze een grotere opdracht krijgen. Dat gebeurt nu met Yves Bombay, die eerst als assistent heeft gewerkt, en volgend jaar zijn eerste regie bij ons doet. Op dezelfde manier wil ik regisseurs uit het kleine circuit

aantrekken en hen voorstellen eerst wat met ons gezelschap mee te lopen. Ze staan bij ons voor een reeks technische problemen die ze uit hun praktijk niet kennen. Ze moeten kunnen plannen, ze moeten vroeg over een decor beslissen. Als ze de repetitiezaal verlaten, hebben ze twee weken de tijd om alles op punt te stellen. Dat alles is gewoon een métier, maar bij de jonge generatie is dat onvoldoende aanwezig.”⁹⁴

Terwijl Marijnen zich met zijn voorstellingen eind jaren zestig, begin jaren zeventig in het brandpunt bevond van het zich vernieuwende theater, en met zijn gedurfde aanpak van het repertoire in zijn Rotterdamse periode een bijdrage leverde tot een artistieke herijking van de grote schouwburg in Nederland, leek hij in de jaren tachtig en negentig met zijn vrij tekstgetrouwe ensceneringen minder deel uit te maken van de artistieke voorhoede. Op het ogenblik dat zijn interesse steeds duidelijker uitging naar een respectvolle lectuur van wat hij ‘de grote verhalen van de mensheid’ noemt, vormde zich in Vlaanderen en in Nederland een generatie theatermakers die op een veel radicalere wijze met tekst en enscenering omging en die de kleine zaal boven de schouwburg verkoos. Die kloof, die sinds het midden van de jaren negentig wat minder diep lijkt, is een belangrijke oorzaak geweest voor de moeizame artistieke communicatie tussen Franz Marijnen en de rest van het Vlaamse theater. Men vergat wel eens dat Marijnen met de componenten die de jonge generatie begin jaren tachtig exploreerde – een sterk lichamelijke acteerstijl, het gebruik van de ruimte, de associatieve kracht van beeld en muziek – al in de jaren zeventig geëxperimenteerd had. Door zijn ervaring, zijn internationale contacten, zijn persoonlijkheid en zijn aanwezigheid in de hoofdstad had hij een belangrijke artistieke en organisatorische rol kunnen spelen in de herverkaveling van het Vlaamse theater na de grote bloei van de jaren tachtig. Maar door de meeste van zijn collega's en door de pers werd hij tot het kamp van de traditionele theatermakers gerekend. Er werd met nostalgie gesproken over zijn werk bij Camera Obscura en het Ro Theater, maar zijn nieuwste ontwikkelingen kregen weinig intellectuele aandacht.

Het feit dat Marijnen maar sporadisch in Vlaanderen werkte en dat het merendeel van zijn voorstellingen hier niet te zien was, heeft er zeker toe bijgedragen dat zijn unieke plek in de geschie-

denis van het Vlaamse theater te weinig wordt gezien en gewaardeerd. Of daarin verandering komt, nu de grote schouwburgen opnieuw hun plek willen innemen in het theaterlandschap en er met meer rust kan teruggekeken worden op zijn bijdrage tijdens de voorbije theaterdecennia, blijft voorlopig een open vraag.

1. Hanneke Savenije, 'Desillusies: Dat is een probleem voor het hele theater. Waar hebben we het nog over?' (interview met Franz Marijnen), *De Tijd*, 6 juni 1986: 54. De meeste krantenrecensies over de voorstellingen van Franz Marijnen tussen 1966 en 1997 werden in vier boekdelen samengebracht, die zich in de bibliotheek van het VTi bevinden. Wanneer de herkomst van een recensie ontbreekt, wordt verwezen naar het boekdeel (1 t/m 4) waarin de recensie of het interview zijn opgenomen. In de andere gevallen wordt de krant of het tijdschrift vermeld.
2. Ischa Meijer, 'Perfecte Confiture' (interview met Franz Marijnen), *Vrij Nederland*, jg. 46, 3 augustus 1985.
3. Hanneke Savenije, 'a.c.': 54.
4. Pol van Morckhoven, 'Mechels Miniatuurteater besluit seizoen met meesterwerk van regie. Edward Albee en Jos Vandelloo op de laatste affiche', *De Standaard*, 9 juni 1966.
5. O.M., 'Engels toneelstuk 'Gered' in Belgische première te Mechelen. Toeschouwers door verregaand realisme geschokt', *De Nieuwe Gids*, 19 februari 1968.
6. Roger Deneef, 'Afscheid van het MMT' (Interview met Franz Marijnen), *De Zeven Kunsten*, BRT 1 radio, 3 november 1968. Geciteerd in de licentiaatverhandeling van Katelijn De Naeyer, *Franz Marijnen. Theater van het risico*, Gent: Rijksuniversiteit Gent, 1987-1988. Deze thesis bevat veel feitelijke informatie waarmee ik bij het schrijven van dit portret mijn voordeel gedaan heb.
7. Eugenio Barba (red.), ingeleid door Peter Brook, *Jerzy Grotowski. Towards a poor theatre*, s.l.: Odin Teatrets Forlag, 1968.
8. Johan Thielemans, 'Franz Marijnen: "Ik voelde me soms een theemuts die het allemaal warm houdt"'. Over de noodzaak van een sprong in het duister' (Interview met Franz Marijnen), *Etcetera*, jg. 1, 3 (juni 1983): 20-25.
9. Carlos Tindemans, 'De vraag van Parsifal. Franz Marijnen over Jerzy Grotowski', *Streven*, jg. 37, 11 (november 1970): 141-150.
10. Carlos Tindemans, 'a.c.': 142.
11. Roger de Neef, 'Meteoor opent Gents toneelseizoen', *De Vlaamse Elsevier*, jg. 1, 11 juni 1973: 46-47.
12. Carlos Tindemans, 'a.c.': 144.
13. Franz Marijnen, 'Acteurstraining', in *Jerzy Grotowski. Naar een sober theater* (red. Eugenio Barba), Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1986: 158-159.
14. Roger de Neef, 'a.c.': 46.
15. Carlos Tindemans, 'a.c.': 150.
16. Johan Thielemans, 'a.c.': 21.
17. Carlos Tindemans, 'Onbehagen als vaste waarde', *Teater*, jg. 4, 1 (1970-71): 9.
18. Katelijn De Naeyer, *o.c.*: 45.
19. Carlos Tindemans, 'a.c.': 5.
20. Carlos Tindemans, 'a.c.': 9.
21. Benoît Vreux, 'Verandering en continuïteit. Theater bij de Waalse burens', *Etcetera*, jg. 11, 41 (maart 1993): 29.
22. Geciteerd door Benoît Vreux, *ibidem*.
23. J.V. Derck, 'Les Menines, vues et mises en scènes par Franz Marijnen à Gand', *Courrier de Bruges*, 17 april 1970. Geciteerd in Katelijn De Naeyer, *o.c.*: 56.
24. Judith Herzberg, Gerrit Korthals Altes, e.a. (red.), *Jac Heijer, Een keuze uit zijn artikelen*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1994: 14-15.

25. Ibidem.
26. Franz Marijnen, 'The Marginal Theatre', in Marianne Van Kerkhoven, Marc Holthof (red.), *Het vel van Cambyses II. Fragmenten van een kritisch vertoog over theater, dans, opera, film, televisie en video. 1940-1993*, Antwerpen: Kritak/Antwerpen 93/Radio 3, 1993: 65.
27. Katelijne De Naeyer, o.c.: 64.
28. Ibidem.
29. Idem: 65.
30. Kathie Beals, 'Theater Of Panic-Stunning Performance', *Franz Marijnen, boek 1*.
31. Katelijne De Naeyer, o.c.: 67.
32. Johan Thielemans, 'a.c.': 21.
33. Jef De Roeck, 'Franz Marijnen: geen gesubsidieerd bedrog' (interview met Franz Marijnen), *De Standaard*, 9 oktober 1973: 22.
34. Ibidem.
35. Ibidem.
36. Ibidem. In een mondeling commentaar wees Franz Marijnen erop dat de actrice in kwestie niet Susanne Lange was, maar Ann Swift.
37. André Rutten, 'Marijnens succes met Oracles', *De Tijd*, 20 oktober 1973.
38. Ibidem.
39. Roger de Neef, 'a.c.': 47.
40. Ischa Meijer, 'a.c.'
41. Jef De Roeck, 'a.c.': 22.
42. Ibidem.
43. Geciteerd in Katelijne De Naeyer, o.c.: 58.
44. S.A., 'Katoeliek proces tegen "onduldbare scènes" op TV', *Vooruit*, 26 maart 1974.
45. Hugo Meert, 'Theaterfeest naar Shakespeare', *Het Laatste Nieuws*, 9 november 1974.
46. Jef De Roeck, 'Ieder naar zijn maat', *Franz Marijnen, Boek 1*.
47. Frans Redant, 'In gesprek met Franz Marijnen', in Jac Heijer e.a. (red.), *Dramatische Akkoord 1976-77*, Amsterdam/Antwerpen: P.N. van Kampen & Zoon/ Standaard Uitgeverij, 1977: 114.
48. Naar aanleiding van *Het Liefdesconclie* maakte het Ro Theater een gekoepierde publicatie waarin alle recensies van de voorstelling naast elkaar werden afgedrukt.
49. Frans Redant, 'a.c.': 116.
50. Geciteerd in Katelijne De Naeyer, o.c.: 118.
51. Jac Heijer, 'Eerlijkheid', *Toneeltijdschrift*, jg. 1, 2 (december 1988): 12.
52. Frans Redant, 'a.c.': 124-125.
53. Johan Thielemans, 'a.c.': 22.
54. Idem: 23.
55. Ischa Meijer, 'a.c.'
56. Hana Bobkova, 'De geschiedenis van een zitbank. Visualiteit in het Nederlandse repertoiretoneel', *Toneel Teatraal*, jg. 103, 8 (september 1982): 9-10.
57. Ruud Gortzak, 'Een bom onder de burgerlijke familie', *De Volkskrant*, 7 maart 1981.
58. Jac Heijer, 'a.c.': 13.
59. Lia Gieling, '1991: Paul Gallis ontvangt de Prosceniumprijs voor zijn decorontwerp voor 'Het Jachtgezelschap' door Toneelgroep Amsterdam. Invulling van de theatrale ruimte door Nederlandse vormgevers in de jaren tachtig', in: R.L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996: 853.
60. Judith Herzberg e.a. (red.), o.c.: 461.
61. Luk van den Dries, '16 november 1972: Première van 'Mistero Buffo' in De Munt. Ontgrenzing van het Vlaams-Nederlands theatergebied', in: R.L. Erenstein, o.c.: 772.
62. Ischa Meijer, 'a.c.'
63. Frans Redant, 'a.c.': 124-125.
64. Neil van der Linden, 'Franz Marijnen: "Het Nederlandse toneel is voortdurend bezig te lachen om zichzelf"', *Avenue*, oktober 1986.
65. Tim Coleman, 'Marijnens Aïda. Schandaal in Antwerpen', *Toneel Teatraal*, jg. 104, 9 (december 1983): 25-26.
66. Roland de Beer, 'Beklemmende opvoering van "vergeten" opera Doktor Faustus', *De Volkskrant*, 6 april 1987.
67. Roel van der Leeuw, 'Busoni's Faust fascineert', *Trouw*, 7 april 1987.
68. Geciteerd in Katelijne De Naeyer, o.c.: 184.
69. Rainer Wagner, 'Perücke gegen Lockenkranz', *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 17 november 1987.
70. Niklaus Hablützel, 'Der Alte und sein Bariton. In der Staatsoper inszeniert Franz Marijnen Donizettis "Don Pasquale" als Sozialkomödie', *Tageszeitung Hamburg*, 17 november 1987.
71. *Harenberg Opernführer, Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte*, Harenberg: s.n., 1995 (3e dr.): 208.
72. Gabriele Riedle, 'Oh Welch ein Glück, Offenbachs "Perichole" im Schillertheater', *Tageszeitung Berlin*, 6 oktober 1987.
73. Pol Arias, 'Tartuffe' (interview met Franz Marijnen), BRT radio, april 1981.
74. Hana Bobkova, 'De Revisor' en de fossielen van de geschiedenis', *Het Financieele Dagblad, Franz Marijnen, Boek 3*.
75. Neil van der Linden, 'Ik amuseer me (interview met Franz Marijnen)', *Toneeltijdschrift*, 2, (december 1988): 21.
76. Neil van der Linden, 'Franz Marijnen: "Het Nederlandse toneel is voortdurend bezig te lachen om zichzelf"', *Avenue*, oktober 1986.
77. Dirk Van den Eede, 'Over het invriezen van een miezerig burgermanneltje. Franz Marijnens reis naar het middelpunt van Jules Verne', 7 september 1984, *Franz Marijnen, Boek 2*.
78. Neil van der Linden, 'a.c.'
79. H.J. Oolbekkink, 'Cremer ziet zijn eigen mythe op het toneel', *Haagse Courant*, 10 augustus 1985.
80. Hanneke Savenije, 'a.c.': 54.
81. Roger Arteel, 'Het proces van de eigen aftakeling', *Knack*, 10 oktober 1984.
82. Kester Freriks, 'Realistische regie van Orgie mengt poëzie met brute moordzucht', *NRC Handelsblad*, 6 juni 1989.
83. Eddy Geerlings, 'Pasinoli temt Marijnen', *Algemeen Dagblad*, 9 juni 1989.
84. Wim Van Gansbeke, 'Een lange tweespraak overdag' (interview met Franz Marijnen), *De Morgen*, 21 september 1990.
85. Wim Van Gansbeke, 'Merde, voilà enfin, le mot juste' (interview met Franz Marijnen), *De Morgen*, 22 februari 1991.
86. Gerben Hellinga, 'Een onsentimentele King Lear in een bikkelharde wereld',

- Vrij Nederland*, jg. 54, 19 september 1993.
 87. Johan Thielemans, 'a.c.'
 88. Toon Van Severen, 'De teaterman met de grote bek was even terug', *Knack*, 20 november 1974.
 89. Opgetekend uit de mond van Franz Marijnen.
 90. Hanneke Savenije, 'a.c.': 54.
 91. Mondelinge mededeling.
 92. Marijn van der Jagt, 'Schets van een pikzwarte wereld zonder koketterie', *De Volkskrant*, 1 september 2000.
 93. Johan Thielemans, 'a.c.'
 94. Ibidem.

THEATROGRAFIE

Achtereenvolgens vindt u, per seizoen en per jaar gerangschikt: de titel van de productie, de auteursnaam tussen haakjes, de naam van de vertaler, de regisseur, de choreograaf, de dramaturg, de decorontwerper, de kostuumontwerper, de lichtontwerper, de componist, de dirigent, de muzikanten, de acteurs, de premièredatum, het gezelschap, de plaats waar het stuk in première ging (indien bekend).

1965-1966

Het Verhaal van de Dierentuin – Zoo-Story (Edward Albee). Vertaling: Gerard K. van het Reve. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jan Adriaenssens. Acteurs: Hugo Van den Berghe, Marc Van Nieuwenhuysen. 6 juni 1966. Mechels Miniatuur Teater.

1966-1967

De Vier Seizoenen (Arnold Wesker). Vertaling: J.L. De Belder. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Francis Purnelle. Acteurs: Jeanne Geldof, Marc Leemans. 14 januari 1967. Mechels Miniatuur Teater. / *Spel* (Samuel Beckett). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Franz Marijnen. Acteurs: Wim Meeuwissen, Yvonne Mertens, Lucienne De Nutte. 27 januari 1967. Fakkelteater. / *Een Geur van Bloemen* (James Saunders). Vertaling: Jacoba Van Velde. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Francis Purnelle. Acteurs: Marleen Edeling, Alice Toen, Tuur De Weert, Herman Coertjens, Frans Dijck, Staf Lauwers, Danny Riesterer, Jaak Van Assche. 20 mei 1967. Mechels Miniatuur Teater.

1967-1968

Victor of de Kinderen aan de Macht (Roger Vitrac). Vertaling: Marc Hermans. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Francis Purnelle. Acteurs: Alice Toen, Tuur De Weert, Herman Coertjens, Frans Dijck, Staf Lauwers, Elvire Deprez, Vera Veroft, Nora Van der Avort, Sien Diels, Mandus De Vos. 4 oktober 1967. Mechels Miniatuur Teater.

1968-1969

Gered (Edward Bond). Vertaling: Jan Christiaens. Regie: Franz Marijnen. Acteurs: Doris Van Caeneghem, Dirk Buyse, Herman Coertjens, Tuur De Weert, René Verreth. 17 oktober 1968. Mechels Miniatuur Teater. / *Fando en Lis* (Fernando Arrabal). Vertaling: Jan Christiaens. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Félicien Top. Muziek: Fred van Hove. Acteurs: Doris Van Caeneghem, Dirk Buyse, Herman Coertjens, Tuur De Weert, René Verreth. 26 oktober 1968. Mechels Miniatuur Teater.

1969-1970

Het Machtige Reservoir (Peter Terson). Vertaling: Alice Toen. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Félicien Top. Acteurs: Mandus De Vos, Herman Coertjens. 10 november 1969. Mechels Miniatuur Teater. / *De Memninas* (Robert Seyffer, naar Eugène Ionesco (Le Roi se Meurt), Oscar Wilde (Salomé) en de Bijbel). Regie: Franz Marijnen. Acteurs: Mark Willems, Magda Cnudde, Pascal Deverwerre, Anita Daldini, Achilles Van Malderen, Kristel Stefens. 15 april 1970. Nederlands Toneel Gent.

1970-1971

Leer om Leer / Maat voor Maat (William Shakespeare). Vertaling: L. Burgersdijk en Hans Andreus. Regisseurs: Geoffry Reeves, Joyce Aaron, Krijn ter Braak, Theun Lammertse, Franz Marijnen. Decorontwerp: Jon Bury. Acteurs: Hans Boswinkel, Kitty Courbois, Herman van Elteren, Wim de Haas, Lou Landré, Rudolf Lucicer, Wim de Meijer, Rick Nicolet, Jérôme Reehuis, Alex van Royen. 10 september 1970. De Nederlandse Comedie.

1973-1974

Oracles (Andy Wolk, naar Oedipus van Sophocles). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: John Ricker. Acteurs: Pascal Deverwerre, Alan Erdossy, Susan Lange, Thomas Kopache, William Ward, Anne Swift, John Evans, Dan Ahearn, Elisabeth Jamplis, Bertina Johnson. Augustus 1973. Camera Obscura (Jamestown). / *Yerma* (Federico Garcia Lorca). Vertaling: Dolf Verspoor. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Andrei Ivaneanu. Kostuumontwerp: Andrei Ivaneanu. Muziek: Koen De Cauter. Acteurs: Suzanne Juchtmans, Jo De Meyere, Janine Bischops, Hugo Van den Berghe, Chris Boni, Magda Cnudde, Trees Coppieters, Carmen Jonckheere, Els Magerman, Machteld Ramoudt, Hadewich Van der Straeten, Erna Palsterman, Blanka Heirman, Herman Coessens, Eric Raes, Jo Delvaux, Gabriël Van Landeghem. 15 september 1973. Nederlands Toneel Gent. / *Maldoror* (Andy Wolk, naar *Les Chants de Maldoror* van Comte de Lautréamont). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: John Ricker. Acteurs: Dan Ahearn, Diane Baldessari, Pascal Deverwerre, Tina Johnson, Thomas Kopache, Susan Lange, Sharon Ott, Gregory Ross, Bill Ward, John Evans, Ollie Nash, Alan Erdossy. 5 maart 1974. Camera Obscura (Jamestown). Mickery, Amsterdam.

1974-1975

Measure for Measure (William Shakespeare). Regie: Franz Marijnen. Acteurs: Dan Ahearn, Diane Baldessari, Thomas Kopache, Susan Lange, Sharon Ott, Gregory Ross, Bill Ward, Ollie Nash, Stephanie Ross.

September 1974. Camera Obscura (Jamestown). / *Toreador* (Camera Obscura). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Huub Ubben. Lichtontwerp: Huub Ubben. Acteurs: Pascal Deverwerre, Thomas Kopache, Susan Lange, William Ward, Ollie Nash, Stephanie Ross. 7 maart 1975. Beursschouwburg Brussel en Toneelraad Rotterdam. Piccolo Theater, Rotterdam.

1975-1976

Grimm! (Groepsproject, naar leven en werk van de gebroeders Grimm). Acteurs: Barbara Freier, Heide Grübl, Pola Kinski, Rolf Jülich, Joachim Kuntzsch, Michael Prella, Dieter Prochnow, Wolf-Dietrich Sprenger. September 1975. Schauspielhaus Hamburg, Malersaal. / *Prometheus* (Aeschylus). Bewerking: Camera Obscura. Regie: Franz Marijnen. Acteurs: Pascal Deverwerre, William Ward, Kurt Erik Johansson, Mike Visscher, Saara Salminen (Finland), Ulrike Doepfer en Axel Tangerding. 17 februari 1976. Camera Obscura. Piccolo Theater, Rotterdam.

1976-1977

Het Liefdesconcilie (Oskar Panizza). Vertaling: Yves van Domber. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Koos van Maren. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Acteurs: Suzanne den Braber, Barbara Broekman, Trudy Derksen, Wim Dröge, Edo van Dijken, Fred Faassen, Marja Habraken, Huub Hansen, Pieter Hofman, Leo Hogenboom, Ferry Kaljee, Jos Koekman, Anna Korterink, Lou Landré, Johan Leysen, Matthias Maat, Marcelle Meuleman, Natasja van Praag, Fred Vaassen, Ellen Verheij, Arno Veringmeier, Willem Wagemaker, Ilona van Wijk. 2 oktober 1976. Ro Theater. Rotterdam, Stadsschouwburg. / *Die Bibel* (groepsproject). Regie: Franz Marijnen. Muziek: Peer Raben. Uitvoering: Heidi Zerning. Acteurs: Pascal Deverwerre, Bill Ward, Ute Cremer, Niki Dellbruck, Claudia Demarmels, Mechthild Grossmann, Barbara Hammer, Tamara Kafka, Magdalena Montezuma, Johanna Pütz, Andrea Schöning, Jutta Schröder e.a. Maart 1977. Kammerspiele Bochum.

1977-1978

Het Huis van Labdakus (een project op tekst van Hugo Claus). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Rob Seyffer, Ben Hurkmans. Decor: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Martine Crefcoeur, Edo van Dijken, Çanci Geraedts, Marja Habraken, Leo Hogenboom, Marieke van Leeuwen, Johan Leysen, Gees Linnebank, Gertian Maassen, Barbara Masbeck, Jérôme Reehuis, Alex van Royen, Peter Tuinman, William J. Ward. Piano: Corrie Ambachtsheer. 14 oktober 1977. Ro Theater. Rotterdam, Schouwburg. / *Ein Sommernachtstraum* (William Shakespeare).

Vertaling: August Wilhelm Schlegel. Bewerking: Franz Marijnen en Urs Jenny. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Muziek: Carlos Roqué Alsina. Acteurs: Hans-Michael Rehberg, Christa Berndl, Anita Lochner, Barbara Sukowa, Michael Prella, Knut Hinz, Klaus Steiger, Hermann Lause e.a. 12 februari 1978. Schauspielhaus Hamburg. / *Het Balkon* (Jean Genet). Vertaling: Josephine Soer. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Rob Seijffer. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Hannah van Berkel, Edo van Dijken, Çanci Geraedts, Theo de Groot, Marja Habraken, Christy Kemper, Thea Kuyper, Marieke van Leeuwen, Johan Leysen, Gees Linnebank, Gertian Maassen, Barbara Masbeck, Jérôme Reehuis, Lou Landré, Otto Sterman, Julien Schoenaerts, Peter Tuinman, Fred Vaassen, Ilona van Wijk. 9 juni 1978. Ro Theater. Rotterdam, Schouwburg.

1978-1979

De Knecht van Twee Meesters (Carlo Goldoni). Bewerking: Ernst van Altena. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Paul Röttger, Çanci Geraedts, Marieke van Leeuwen, Gertian Maassen, Barbara Masbeck, Peter Tuinman, Fred Vaassen, Dirk Celis, Theo Pont, Tony Viola. 17 februari 1979. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *De Vorstenlikker* (Lars Norén). Vertaling: Karst Woudstra. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Lichtontwerp: Steve Kemp. Componist: Carlos Roqué Alsina. Acteurs: Elisabeth Hoijsink, Çanci Geraedts, Marieke van Leeuwen, Gertian Maassen, Barbara Masbeck, Peter Tuinman, Lou Landré, Fred Vaassen, René van Asten, Tabe Bas, Thea Korterink, Aat Ceelen, Pieter Paul Blok, Eva Marijnen, Franz Marijnen, Ton Dekker, Peter Janssen, Karst Woudstra. 2 juni 1979. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg.

1979-1980

Der Fliegende Holländer. Libretto: Richard Wagner. Muziek: Richard Wagner. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Lioba Winterhalder. Dirigent: Edo de Waart. Koordirigent: Siebe Riedstra. Zangers: William Wilderman (Daland), Magdalena Cononovici (Senta), Adriaan van Limpt (Erik), Annett Andriesen (Mary), Malti Juhani (Der Steuermann), Thomas Stewart (Der Holländer). Orkest: Het Concertgebouworkest. Koor: Het Nederlands Operakoor. 5 september 1979. De Nederlandse Opera-stichting. Cirkustheater, Scheveningen. / *Wasteland* (Simon Rozendaal Ensemble). Regie: Franz Marijnen, Erika Trabi, Nicki Wentholt, Jos

Winkelman. Choreografie: Hans Tuerlings. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: John Kraaykamp sr., Marieke van Leeuwen, Barbara Masbeck, Annelies Knoop, Raymond Colling, Diana Coolen, Klaas Hulst, Howard Maduro, Johan Meijer. Dansers: Paul Röttger, Peter Tuinman, Fred Vaassen, Jan Muylaert, Patricia van Roessel. 2 februari 1980. Ro Theater in samenwerking met Werkcentrum Dans. Rotterdamse Schouwburg. / *De Meiden* (Jean Genet). Vertaling: Friso Haverkamp. Regie: Franz Marijnen, Wolfgang Kremer. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Acteurs: Marieke van Leeuwen, Çanci Geraedts, Lou Landré, Paul Röttger, Fred Vaassen. 23 april 1980. Ro Theater. Rotterdam, Piccolo Theater. / *ABCDEFGH / Every Good Boy Deserves Favour* (Tom Stoppard). Vertaling: Peter Verstegen. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Lichtontwerp: Steve Kemp. Componist: André Previn. Orkest: Rotterdams Philharmonisch Orkest. Dirigent: David Zinman. Acteurs: Eric van der Donk, John Kraaykamp sr., Ton Dekker, Lou Landré, Joss Flühr, Peter Tuinman. 5 juni 1980. Ro Theater. De Doelen, Rotterdam.

1980-1981

Een Midzomernachtsdroom (William Shakespeare). Vertaling: Cees Buddingh'. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Peter de Kimpe en Franz Marijnen. Kostuumontwerp: Lioba Winterhalder. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Pauline van Rhenen, Fer Conrad, Evert de Jager, Thea Korterink, Marieke van Leeuwen, Peter Tuinman, Lou Landré, Fred Vaassen, René van Asten, John Kraaykamp sr., Paul Röttger, Radboud Molijn, Hans van Hechten, Ellie Rietveld, Annelies van der Bie, Marja Wouters, Ilma de Witte, Frank Nagel, Stokely Coutinho. 4 oktober 1980. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *Pinocchio* (Carlo Collodi). Bewerking: Wolf-Dietrich Sprenger. Vertaling: Peter Verstegen en René Kurpershoek. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Lichtontwerp: Steve Kemp. Componist: Nard Reijnders. Acteurs: Paul Röttger, John Kraaykamp sr., Thea Korterink, Lou Landré, Evert de Jager, Marieke van Leeuwen, Peter Tuinman, Peter Nobino, Radboud Molijn. 6 december 1980. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *Tartuffe* (J.P. Molière). Vertaling: Peter Verstegen. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Karst Woudstra. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Acteurs: Paul Röttger, Pleuni Touw, Fred Vaassen, Thea Korterink, Evert de Jager, Radboud Molijn, Marieke van Leeuwen, Coby Timp, Hugo Metsers, Peter Tuinman, Fer Conrad, Marja Wouters, Ben van der Knaap, Leo Volwerk, Ronald Veldhuizen. 7 maart 1981. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg.

1981-1982

Kätzchen uit Heilbronn (Heinrich von Kleist). Vertaling: Boudewijn Büch. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Karst Woudstra. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Belichting: Steve Kemp. Acteurs: Fred Vaassen, Thea Korterink, Evert de Jager, Pauline van Rhenen, John Kraaijkamp sr., Radboud Molijn, Marieke van Leeuwen, Paul Röttger, René van Asten, Annelies van der Bie, Stef Feld, Fer Conrad, Lous Hensen, Hans van Hechten, Leendert Hoornweg, Valentijn Ouwens, Ellie Rietveld, Simon Groothand, Cor Teensma. 23 oktober 1981. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *Pollicino* (Libretto: naar Guiseppe di Leva.). Vertaling: Willemien Beukenhorst-Bolkestein. Muziek: Hans Werner Henze. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Peter de Kimpe. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Lichtontwerp: Steve Kemp. Dirigent: Roelof van Driesten. Acteurs: er waren 34 spelers, meestal kinderen tussen twaalf en zestien jaar, waaronder Steffan Haans in de rol van Pollicino, en enkele acteurs van het Ro Theater: Peter Tuinman, Evert de Jager, Ellie Rietveld. Orkest: Rotterdams Jeugd Symfonie Orkest. 19 december 1981. Ro Theater. / *Alice* (Lewis Carroll). Vertaling en bewerking: Friso Haverkamp. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez en Peter de Kimpe. Lichtontwerp: Steve Kemp. Kostuumontwerp: Lioba Winterhalder. Muziek: Carlos Roqué Alsina. Acteurs: Pauline van Rhenen, Fred Vaassen, Johnny Kraaijkamp sr., Radboud Molijn, Marieke van Leeuwen, Paul Röttger, René van Asten, Annelies van der Bie, Stef Feld, Hans van Hechten, Elisabeth Hoijsink, Peter Tuinman, Coby Bol. 26 maart 1982. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg.

1982-1983

De Koopman van Venetië (William Shakespeare). Vertaling: Gerrit Komrij. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Tom Blokdijk. Decorontwerp: Peter de Kimpe. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Lou Landré, Jaap van Donselaar, Fred Vaassen, John Kraaijkamp sr., Marieke van Leeuwen, Paul Röttger, René van Asten, Peter Tuinman, Wik Jongasma, Pauline van Rhenen, Jaap Hoogstra, Lineke Rijxman. 2 oktober 1982. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *Een Marmeren Graf* (Louis Ferron). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Magdalena Montezuma. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Jaap van Donselaar, Fred Vaassen, John Kraaijkamp sr., Marieke van Leeuwen, Jaap Hoogstra, Lineke Rijxman, Milko Steijvers, Robert de Jonker, Hans van Hechten, Stef Feld, Valentijn Ouwens, Annelies van der Bie, Wik Jongasma, Thea Korterink, Evert de Jager, Erica Mes, Leo Janssen. 25 februari 1983. Ro Theater. Rotterdamse Schouwburg. / *Maß für Maß* (William Shakespeare). Vertaling: Rudolf Schaller. Bewerking: Franz

Marijnen en Klaus Mißbach. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Acteurs: Sylvia Wemper, Fridolin Eppe, Till Sterzenbach, Lutz Everth, Lebrecht Honig, Theo Maalek, Michael Abendtroth, Bettina Dornheim e.a. 21 mei 1983. Schauspielhaus Nürnberg.

1983-1984

Aida (Guiseppe Verdi). Libretto: Antonio Ghislanzoni, naar Camille du Locle. Regie: Franz Marijnen. Choreografie: Aimé de Lignière. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Belichting: Steve Kemp. Dirigent: Arthur Fagen. Koorleiding: Jaak Gregoor, Roland Peelman. Zangers: Magdalena Cononovici (Aida), Livia Budai (Amneris), Maurice Stern (Radames), Allan Evans (Amonasro), Chris de Moor (Ramfis), Herman Bekaert (De koning van Egypte), Koen Crucke (bode), Solange Collard (hogepriesteres). Dansers: Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Orkest en koor: Antwerps Orkest en Groot Koor van de Opera voor Vlaanderen, Gents Opera- en Belcantokoor. 17 september 1983. Opera voor Vlaanderen. / *Die Großherzogin von Gerolstein*. Muziek: Jacques Offenbach. Libretto: Henri Meilhac en Ludovic Halévy. Regie: Franz Marijnen. Dirigent: Joachim Kuntzsch. Orkest: Philharmonische Staatsorchester. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuums: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Burghardt Klaußner, Angelika Thomas, Peter Franke, Imogen Kogge, Gerhard Garbers, Edgar Hoppe, Robert Tillian, Peter Gavaijda e.a. 31 december 1983. Schauspielhaus Hamburg. Operettenhaus. / *Jules Verne* (Rob Scholten, Franz Marijnen). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Rob Scholten. Choreografie: Kim van der Boon. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Dagmar Schauburger. Lichtontwerp: Steve Kemp. Dirigent: Andrej Markovski. Acteurs: An De Donder, Stef Feld, Joss Flühr, Marius Monkau, Bob De Moor, Peter Tuinman, Marian Vloetgraven, Joop Wittermans. Dansers: Ellen Beekhuis, Thérèse Bekink, Jeanette Doornenbal, Koert Fasten, Greetje ter Harkel, Sjoukje Osinga, Hian Que, Mignon Slichter. Orkest: Het Noordelijk Filharmonisch Orkest. 2 juni 1984. Ro Theater, Stichting Noordelijk Theater De Voorziening, Cultureel Centrum De Oosterpoort, Groningen.

1984-1985

De Koning Sterft (Eugène Ionesco). Vertaling: Jacoba Van Velde. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Muziek: Wim Mertens. Acteurs: Jef Demedts, Chris Boni, Magda Cnudde, Nolle Versyp, Alexandra van Marken, Cyriel van Gent. 29 september 1984. Nederlands Toneel Gent.

1985-1986

Ik Jan Cremer (Lennaert Nijgh, naar Jan Cremer). Regie: Franz Marijnen. Choreografie: Rick Atwell. Decorontwerp: Paul Staples. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Muziek: Gerard Stellaard. Acteurs: Christine Bosmans, Kyle Boynton, Bill van Dijk, Jet de Jong, Marc Lauwrys, Bert Luttjeboer, Lils Mackintosh, Alexandra van Marken, Tim Meeuws, Bien De Moor, Hansje Ravensteijn, Saskia Riemens, René Van Sambeek, Victor van Swaay, Karin Tangué, Peter Tuinman. Dansers: Jina Broughten, Carlos Gomez, Wilma Hoonstra, Anthony Purchas, Louis Ritarossi, Lynne Savage, Marie-José Swart, Kay Uchishiba, Jorge Vazquez, Priscila Virdo. Musici: Rob ten Bokum, Bruce Reynolds, Bart Jan van Ettekooven, Marc van de Geer, Hans Eykenaar, Michel van Schie. 10 augustus 1985. Ro Theater. Stadsschouwburg, Groningen. / *Der Diener Zweier Herren* (Carlo Goldoni). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Clarissa Bruhn. Acteurs: Peter Franke, Marita Marschall, Wolfgang Bender, Ulf Caspar, Fritz Eggert, Alfred Hartung, Holger Kepich, Christiane Leuchtmann, Susanne Morgenroth, Tony Opiela, Rainer Pigulla, Erich Schwarz, Heidrun Siebert, Irma Spiegel, Patrick Winczewski. 18 november 1985. Schiller-Theater, Berlijn.

1986-1987

Ithaka. Libretto: Kees Hin, Otto Ketting. Muziek: Otto Ketting. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Elmer Schönberger. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Dirigent: Lucas Vis. Zangers: Henk Smit, Ruby Hinds, Maarten Flipse, Charlotte Margiona, Hubert Delamboye, Thea van der Putten, Hein Meens, Louis Vervoort, Edo Jaap Pieper, Peter Ruiten, Hugo van Riet, Marieke van der Winden. Orkest: Nederlands Philharmonisch Orkest. Koor: Nederlands Opera Koor. 23 september 1986. De Nederlandse Operastichting. Muziektheater Amsterdam. / *Koning Lear* (William Shakespeare). Vertaling: Hugo Claus. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Jean-Marie en Claude Fiévez. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Bob De Moor, Nolle Versyp, Eddy Vereycken, Jef Demedts, Ronnie Commissaris, Roger Bolders, Magda Cnudde, Elsemieke Scholte, Bien De Moor, Cyriel van Gent, Wim De Wulf, Walter Moeremans, Erik van Herreweghe. 31 januari 1987. Nederlands Toneel Gent. / *Doktor Faust*. Libretto: Ferruccio Busoni. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Paul op de Coul. Decorontwerp: Paul Stapels. Kostuums: Lioba Winterhalder. Belichting: Steve Kemp. Muziek: Ferruccio Busoni, Antony Beaumont. Dirigent: Lucas Vis. Koordirigent: Johannes Mikkelsen. Zangers: Victor Braun (Doktor Faust), Lieuwe Visser (Wagner/ Zeremonienmeister), Mario Brell (Mephistopheles), Horst Hoffman (Herzog von Parma/ Ein

Leutnant/ Megaros), Mary Jane Johnson (Herzogin von Parma), Peter Coleman Wright (Des Mädchens Bruder/ Naturgelehrter/ Asmodus), Huub Claessens (Student aus Krakau/ Jurist/ Gravis), Math Dirks (Student aus Krakau/ Theologe/ Levis), Wouter Goedhart (Student aus Krakau/ Beelzebuth), Brankop Samarovski (Der Dichter), Frederieke Cannegieter (Busoni), Hendrik Bonneur (Mephistopheles), e.a. Orkest: Nederlands Philharmonisch Orkest. Koor: 2 april 1987. De Nederlandse Operastichting. Het Muziektheater, Amsterdam.

1987-1988

Périchole. Muziek: Jacques Offenbach. Bewerking: Peter Fischer. Libretto: Henry Meilhac en Ludovic Halévy. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Dirigent: Michael Rüggeberg. Acteurs: Regina Lemnitz, Wolfgang Ransmayr, Thomas Schendel, Robert Tillian, Toni Slama, Max Buchsbaum, Herman Ebeling, Eduard Wildner, Ksenija Lukic, Anne-Lisa Nathan, Cornelia Geiger e.a. 4 oktober 1987. Schiller-Theater, Berlijn. / *Don Pasquale*. Muziek: Gaetano Donizetti. Libretto: Giovanni Ruffini en Donizetti, naar Angelo Anelli. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Dirigent: Stefan Soltesz. Acteurs: Paolo Montarsolo, Urban Malmberg, Kurt Streit, Hellen Kwon, Janusz Niziolek. Orkest: Philharmonische Staatsorchester. 12 november 1987. Staatsoper Hamburg.

1988-1989

Woyzeck (Georg Büchner). Vertaling: Ger Thijs. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Leo zum Vörde sive Vörding. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuums: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Peter Tuinman, Victor Löw, Marie Louise Stehns, Guusje Eijbers, Roeland Radier, René van Asten, Hugo Maerten, Freddy Frauenfelder, Jaap Metzlar, Wim van den Heuvel, Gees Linnebank, Louis Vervoort e.a. 14 oktober 1988. Het Nationale Toneel. De Koninklijke Schouwburg, Den Haag. / *Liebeskonzil* (Oskar Panizza). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Paul Staples. Muziek: Konstantin Wecker. December 1988. Schiller-Theater Berlijn. / *Orgie* (Pier Paolo Pasolini). Vertaling: Dolf Verspoor. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Franz Marijnen. Acteurs: Peter Tuinman, Marie-Louise Stehns, Bien De Moor. 3 juni 1989. Het Zuidelijk Toneel. De Berg-ruimte, Eindhoven.

1989-1990

Le Balcon (Jean Genet). Regie: Franz Marijnen. Acteurs: Jean-Claude Drouot, Jacqueline Bir, Dries Wieme, Alexandre van Kessel, Christian

Maillet, Bien De Moor, Stéphane Excoffier, Jean-Henri Compère, Alexandre von Sivers, Claude Koener, Françoise Maertens, Patricia Houyoux, Gil Lagay, Christian Léonard, Jacques Dorval. 17 oktober 1989. Théâtre National de Belgique. / *Hexenjagd* (Arthur Miller). Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Muziek: Manfred Hübler. Acteurs: Christiane Leuchtman, Jürgen Heinrich, Rainer Pigulla, Lothar Blumhager, Peter Matic, Heinz-Theo Branding, Sibylle Gilles, Sinaida Stanley e.a. December 1989. Schiller-Theater Berlijn. / *Macbeth* (William Shakespeare). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Leo zum Vorde sive Vörding. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Dave Aparoe, William Batenburg, Joost Boer, Martin Dunkelgrun, Herman Frank, Wim van den Heuvel, Michael van 't Hoog, Heleen Hummelen, Bernhard Ikkink, Rayled Jokkhoe, Lex Kohler, Joke Last, Hans Ligtoet, Hugo Maerten, Paul Meyboom, Friso Meyer, Bien De Moor, Martin Ollerhoek, Adriaan Olree, Carl van der Plas, Patty Pontier, Roelant Radier, Daan van Rijssel, Ron Rossier, José Ruiters, Oren Schrijver, Jeroen Teeuwen, Peter Tuinman, Joost van Wissen, Wim van Rooy, Gijs Scholten van Aschat, Mischa Vreenegeoor, Gaston van Erven. 1 mei 1990. Het Nationale Toneel. De Koninklijke Schouwburg, Den Haag.

1990-1991

Lange dagreis in de nacht (Eugene O'Neill). Vertaling: Henri Schabers. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Lichtontwerp: Steve Kemp. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Wim Danckaert, Bien De Moor, Chris Lomme, Senne Rouffaer, Ronny Waterschoot. 21 september 1990. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *De Revisor* (Nikolaj Gogol). Vertaling: Leidse Slavisten, Karel van het Reve. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Leo zum Vorde sive Vörding. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Steve Kemp. Acteurs: Peter Tuinman, Guusje van Tilborgh, Barbara Sobels, Wim van den Heuvel, Joke Last, Wim van Rooy, Gaston van Erven, Joost Boer, Jules Royaards, Bart Kiene, Gijs Scholten van Aschat, André van den Heuvel, Luk van Mello, Lonja Vlasov, Alec Kopijt, Boris Abarov, German Popov, Jacques Klaaijzen, Herman Frank, Hans Ligtoet, Marjolein Algera, Frouke Flieringa, Manuel Segond von Banchet, Nicolaj Caiazza. 14 december 1990. Het Nationale Toneel. De Koninklijke Schouwburg, Den Haag. / *Eindspel* (Samuel Beckett). Vertaling: Jacoba Van Velde. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Lichtontwerp: Steve Kemp. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Nand Buyl, Chris Lomme, Senne Rouffaer, Dries Wieme. 22 februari 1991. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1991-1992

Drie Zusters (Anton Tsjechov). Vertaling: Ton Lutz, Chiem Van Houwelingen. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Lichtontwerp: Steve Kemp. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Sjarel Brancaerts, Herbert Bruynseels, Nand Buyl, Bob De Moor, Bien De Moor, Goele Derick, Eva Maes, Johannes Pauwels, Senne Rouffaer, Peter Tuinman, Ilse Uitterlinden, Hilde Van Mieghem, Paul-Emile Van Royen, Cara Van Wersch, Ronny Waterschoot. 4 oktober 1991. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Wachten op Godot* (Samuel Beckett). Vertaling: Jacoba Van Velde. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Isabelle Nielen. Acteurs: Bert André, Jules Royaards, André van den Heuvel, Peter Tuinman, Danny Cohn, Jord Ottolander, Jeroen Teeuwen. 8 april 1992. Het Nationale Toneel. De Koninklijke Schouwburg, Den Haag.

1992-1993

Wit is altijd schoon (Leo Pleysier). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Franz Marijnen. Kostuumontwerp: Tine Ruysschaert. Lichtontwerp: Franz Marijnen. Acteur: Tine Ruysschaert. 12 oktober 1992. Tine Ruysschaert. CC Strombeek. / *Bataille/bataille* (George Bataille). Vertaling: Gemma Pappot, Paul Claes. Bewerking: Franz Marijnen. Regie: Franz Marijnen. Choreografie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Isabelle Nielen, Tommy Goudswaard, Erik Verwaaijen. Muziek: Peter Gordon. Film/video: Kit Fitzgerald. Acteurs: Ad Bastiaanse, Maja van den Broecke, Caroline de Bruijn, Ronald de Bruin, Wilke Durand, Orlando McBean, Remco Melles, Nick Flynn, Ruud Mes, Bien De Moor, Yvonne Weijers. 13 oktober 1992. Noord Nederlands Toneel. Grand Theatre, Groningen. / *Fernando Krapp heeft mij deze brief geschreven* (Tankred Dorst). Vertaling: Tom Kleijn. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Isabel Nielen. Acteurs: Bien De Moor, Nand Buyl, Peter Tuinman, Wim Danckaert. 19 maart 1993. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1993-1994

Koning Lear (William Shakespeare). Vertaling: Hugo Claus. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: André Van Den Heuvel, Freek de Jonge, Bert André, Hans Croiset, Evert de Jager, Bien De Moor, Hilt De Vos, Has Drijver, Herman Frank, Hans

Ligtvoet, Jan Pauwels, Josée Ruiters, Senne Rouffaer, Peter Tuinman. 16 november 1993. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *De Misanthroop* (Molière). Vertaling: Laurens Spoor. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Decor- en kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Acteurs: Rosemarie Bergmans, Sjarel Branckaerts, Jef Demedts, Sien Eggers, Herman Gilis, Jan Pauwels, Senne Rouffaer, Chris Thys, Nolle Versijp. 4 maart 1994. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Le Blanc c'est Toujours Bien* (Leo Pleyzier). Vertaling: Jenny Callens. Regie: Franz Marijnen. Acteur: Tine Ruyschaert. 23 juni 1994. Tine Ruyschaert. Théâtre les Tréteaux.

1994-1995

Oedipus (Hugo Claus, naar Seneca). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Regie-assistentie: Yves Bombay. Decorontwerp: Niek Kortekaas. Lichtontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Bert André, Sjarel Branckaerts, Wim Danckaert, Bien De Moor, Sofie Decler, Jef Demedts, Sien Eggers, Jan Pauwels, Senne Rouffaer, Chris Thys, Wim van der Grijn, Annabelle Van Nieuwenhuysse. 1 oktober 1994. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *In Kolonos* (Hugo Claus, naar Sofokles). Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Regie-assistentie: Yves Bombay. Decorontwerp: Niek Kortekaas. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Acteurs: Bert André, Wim Danckaert, Bien De Moor, Sofie Decler, Jef Demedts, Senne Rouffaer, Wim van der Grijn. 1 oktober 1994. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (Jan Fabre). Regie: Franz Marijnen. Video: Wout Boekeloo. Acteur: Bien De Moor. 28 oktober 1994. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1995-1996

Freuds laatste droom (Miklòs Hubay). Vertaling: Frans Denissen, Hilde Rits. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Erwin Jans. Decorontwerp: Santiago del Corral. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Acteurs: Warre Borgmans, Sjarel Branckaerts, Mieke De Groot, Sofie Decler, Chris Thys, André Van Den Heuvel. 19 september 1995. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *De storm* (William Shakespeare). Vertaling: Alex Mallems. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Acteurs: Bert André, Sandrine André, Sjarel Branckaerts, Bien De Moor, Hans Ligtvoet, Jan Pauwels, Senne Rouffaer, Chris Thys, Wim van der Grijn, Bob Van der Veken, Mark Vandenbos. 16 januari 1996. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Madame de Sade* (Yukio Mishima). Vertaling: Peter Versteegen. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Erwin Jans. Decorontwerp: Mechthild Schwienhorst, Franz Marijnen. Kostuumontwerp: Mechthild

Schwienhorst. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Acteurs: Sandrine André, Sofie Decler, Frieda Pittoors, Bien De Moor, Chris Thys, Sien Eggers. 19 april 1996. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1996-1997

Oresteia (Aischylos). Vertaling: Gerard Koolschijn. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Erwin Jans, Alex Mallems. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Mechthild Schwienhorst. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Muziek: Giovanna Marini. Acteurs: Bert André, Sjarel Branckaerts, Wim Danckaert, Jan Pauwels, Chris Thys, Sien Eggers, Senne Rouffaer, Wim van der Grijn, Geert De Jong, Sofie Decler, Hans Ligtvoet, Mark Vandenbos, Sandrine André, Bien De Moor. Koor: Vincent Verbeeck, Hildegard De Buck, Reinhard Laga, Christine Leboutte, Ademilola Oduwole, Inge Sykora. 12 oktober 1996. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Othello* (William Shakespeare). Vertaling: Bert Voeten. Bewerking: Alex Mallems. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Alex Mallems. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Rien Bekkers. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Acteurs: Bert André, Chris Thys, Wim Danckaert, Senne Rouffaer, Sjarel Branckaerts, Sandrine André, Bien De Moor, Hubert Damen, Jan Pauwels, Mark Vandenbos, Bob Van der Veken. 25 maart 1997. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1997-1998

Top Dogs (Urs Widmer). Vertaling: Geert Van Istendael. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Erwin Jans. Regie-assistentie: Yves Bombay. Decorontwerp: Martin Kraemer. Kostuumontwerp: Martin Kraemer. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Muziek: Johan De Smet. Acteurs: Jan Pauwels, Sandrine André, Hans Ligtvoet, Mark Vandenbos, Bien De Moor, Sjarel Branckaerts, Wim Danckaert, Chris Thys. 21 november 1997. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Top Dogs – Franstalige versie* (Urs Widmer). Vertaling: Jacques De Decker. Regie: Franz Marijnen. Regie-assistentie: Yves Bombay. Decorontwerp: Martin Kraemer. Kostuumontwerp: Martin Kraemer. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Muziek: Johan De Smet. Acteurs: Thierry Waseige, Angelo Dello Spedale, Stéphane Excoffier, Jan Pauwels, Benoît Gob, Hélène Theunissen, Celia Torrens, Laurent Van Wetter. 23 mei 1998. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1998-1999

De knecht van twee meesters (Carlo Goldoni). Vertaling: Ernst van Altena. Bewerking: Ernst van Altena. Regie: Franz Marijnen. Decorontwerp: Jean-Marie Fiévez. Kostuumontwerp: Martin Kraemer. Acteurs: Steve Geerts, Katelijne Verbeke, Bert André, Bien De Moor, Wim Danckaert, Hans Ligtvoet, Jan Pauwels, Sjarel Branckaerts,

Sandrine André. 23 december 1998. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. / *Na de regen* (Sergi Belbel). Regie: Franz Marijnen. Decor- en kostuumontwerp: Martin Kraemer. Acteurs: Simone Milsdochter, Katelijne Verbeke, Sandrine André, Bien De Moor, Chris Thys, Mark Vandenbos, Hans Ligtvoet, Sjarel Branckaerts. 20 april 1999. Koninklijke Vlaamse Schouwburg.

1999-2000

King Kongs dochters (Theresia Walser). Vertaling: Geert Van Istendael. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Jan Goossens. Regie-assistentie: Yves Bombay. Decorontwerp: Martin Kraemer. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Kostuumontwerp: Martin Kraemer. Acteurs: Bert André, Tone Brulin, Ronald de Bruin, Bien De Moor, Simone Milsdochter, Jan Pauwels, Alice Toen, Katelijne Verbeke, Josée Verbeke, Mieke Verheyden. 10 december 1999. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. de bottelarij. / *Cleansed / Crave* (Sarah Kane). Vertaling: Dirk van Bastelaere. *Cleansed*. Regie: Franz Marijnen. Dramaturgie: Jan Goossens. Decorontwerp: Marcos Vinals Bassols. Lichtontwerp: Andrew A. Gardner. Kostuumontwerp: Marcos Vinals Bassols. Acteurs: Sandrine André, Pepijn Caudron, Ronald de Bruin, Steve Geerts, Hans Ligtvoet, Carl Ridders, Katelijne Verbeke. *Crave*. Regie: Paul Peyskens. Dramaturgie: Brechtje Louwaard. Decorontwerp: Michel Van Beirendonck. Lichtontwerp: Michel Van Beirendonck. Kostuumontwerp: Michel Van Beirendonck. Acteurs: Hubert Damen, Wim Danckaert, Bien De Moor, Chris Thys. 31 maart 2000. Koninklijke Vlaamse Schouwburg. de bottelarij.

SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE

Archiefmateriaal

Franz Marijnen, Boek 1 t.e.m. Boek 4.

De meeste krantenrecensies over de voorstellingen van Franz Marijnen tussen 1966 en 1997 werden in vier boekdelen samengebracht, die zich in de bibliotheek van het VTi bevinden.

Wanneer de onder recensies vermelde artikelen ontbreekt, wordt verwezen naar het boekdeel (1 t/m 4) waarin de recensie of het interview zijn opgenomen.

De Naeyer, Katelijne, *Franz Marijnen. Theater van het risico*, Gent: Rijksuniversiteit Gent, 1987-1988.

Cosaert, E., *Een vergelijking van het theaterconcept van Brecht, Artaud en Grotowski* (licentieverhandeling), Gent, 1978.

Boeken

Artaud, Antonin, *Het theater van de wreedheid*, vert. Vinkennoog, S., Parijs, 1938.

Barba, Eugenio (red.), ingeleid door Peter Brook, *Jerzy Grotowski. Towards a poor theatre*, s.l.: Odin Teatrets Forlag, 1968.

Bauwens, Daan, *Kan iemand ons vermaken? Documentaire over theater en samenleving in Vlaanderen*, Gent: Masereelfonds, 1980.

Camera Obscura, Het zwart boekje (uitgegeven voor publicitaire doeleinden) U.S.A., 1975.

Cole, Toby en Helen Krich Chinoy, *Actors on Acting*, New York: Three Rivers Press, 1970.

Barba, Eugenio (red.), *Jerzy Grotowski. Naar een sober theater*, Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1986.

Erenstein, R.L. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.

Harenberg *Opernführer, Der Schlüssel zu 500 Opern, ihrer Handlung und Geschichte*, Harenberg: s.n., 1995 (3e dr.).

Heijer, Jac, e.a. (red.), *Dramatisch Akkoord 1976-77*, Amsterdam/Antwerpen: P.N. van Kampen & Zoon/ Standaard Uitgeverij, 1977.

Herzberg, Judith, Gerrit Korthals Altes, e.a. (red.), *Jac Heijer, Een keuze uit zijn artikelen*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1994.

- Lefèvre, André, *Waarvan akte (Beschouwingen over Teater en Performance)*, Antwerpen: Restant Antwerpen, 1981.
- Materne, Lest en Hilde Neven (red.), *MMT Lustrumboek 1956-1986*, Mechelen: Mechels Miniatuur Teater, 1986.
- Lustrumboek Nederlands Toneel te Gent 1970-1975*, Gent: Nederlands Toneel Gent, 1975.
- Muns, Lodewijk, *Doktor Faust*, Amsterdam 1987, *een dramaturgisch verslag, Laren NH*, mei 1987.
- Shakespeare, William, *Koning Lear*, Vert. Claus H., Gent, 1986.
- Styan, J.L., *Modern drama in theory and practice. Symbolism, surrealism and the absurd*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Van Impe, Alfons, *Over Toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom*, Tielt: Lannoo, 1978 (Reeks Literatuur in zicht, deel 3).
- Van Kerkhoven, Marianne, Marc Holthof, e.a. (red.), *Het vel van Cambyzes II. Fragmenten van een kritisch vertoog over theater, dans, opera, film, televisie en video. 1940-1993*, Antwerpen: Kritik! Antwerpen 93/Radio 3, 1993.
- Vlaams Theaterjaarboek (1966-1967 tot en met 1985-1986)*, Antwerpen: De scène.

Tijdschrift- en krantenartikels algemeen

- Anoniem, 'Rotterdam en het toneel. Het relaas van een verworpen besluitvoering', *Toneel Teatraal*, jg. 104, 9 (november 1983): 3-15.
- Arian, Max, 'Rotterdam verwacht een andere prins', *Toneel Teatraal*, 7: 10-11.
- A.V.D., 'Colloquium te Gent Marginaal teater een alternatief', *Gazet van Antwerpen*, 18 oktober 1973.
- A.V.H., 'Wat wil het marginaal theater?', *Het Laatste Nieuws*, 9 oktober 1973.
- Binnerts, Paul, 'Toneel = aktiverende kommunikatie', *Toneel Teatraal*, jg. 91, 2 (1970): 108-123.
- Blokdijk, Tom, 'Groepstheatergroepen. Een alfabetische lijst', *Toneel Teatraal*, jg. 91, 2 (1970): 124-138.
- Brink Nic, 'het klimaat waarin rotte tomaten rijpen' in *Teater*, jg. 3, 3 (lente 1970): 174-184.
- Drossaert, Andre, 'Jean-Marie Fiévez: l'enfer du décor', *Le Soir*, 25-16 juli 1986.
- Erenstein, R.L., 'Publieksopstanden in Nederland', *Scenarium*, deel 1, 1977: 79-90.
- Frijlink, Marijke, "'Heen en weer geslingerd tussen verantwoordelijkheden'", *Toneel Teatraal*, jg. 97, 1-2 (februari-maart 1976).

Interviews

- Arias, Pol, 'Tartuffe', BRT radio, april 1981.
- Deneef, Roger, 'Afscheid van het MMT', *De Zeven Kunsten*, BRT 1 radio, 3 november 1968. Geciteerd in de licentiaatverhandeling
- De Roeck, Jef, 'Franz Marijnen: geen gesubsidieerd bedrog', *De Standaard*, 9 oktober 1973: 22.
- Meijer, Ischa, 'Perfecte Confiture', *Vrij Nederland*, jg. 46, 3 augustus 1985.
- Savenije, Hanneke, 'Desillusies: Dat is een probleem voor het hele theater. Waar hebben we het nog over?', *De Tijd*, 6 juni 1986: 54.
- Thielemans, Johan, 'Franz Marijnen: "Ik voelde me soms een theemuts die het allemaal warm houdt"'. Over de noodzaak van een sprong in het duister', *Etcetera*, jg. 1, 3 (juni 1983): 20-25.
- Tindemans, Carlos, 'De vraag van Parsifal. Franz Marijnen over Jerzy Grotowski', *Streven*, jg. 1, 11 (november 1970): 141 - 150.
- Van der Linden, Neil, 'Ik amuseer me', *Toneel tijdschrift*, 2, (december 1988): 21.
- Van Gansbeke, Wim, 'Een lange tweespraak overdag', *De Morgen*, 21 september 1990.
- Van Gansbeke, Wim, 'Merde, voilà enfin, le mot juste', *De Morgen*, 22 februari 1991.

Recensies

- Arteel, Roger, 'Het proces van de eigen aftakeling', *Knack*, 10 oktober 1984.
- Geerlings, Eddy, 'Pasolini temt Marijnen', *Algemeen Dagblad*, 9 juni 1989.
- Beals, Kathie, 'Theater Of Panic-Stunning Performance', *Franz Marijnen, boek 1*.
- Bobkova, Hana, 'De geschiedenis van een zitbank. Visualiteit in het Nederlandse repertoiretoneel', *Toneel Teatraal*, jg. 103, 8 (september 1982): 9-10.
- Bobkova, Hana, 'De Revisor' en de fossielen van de geschiedenis', *Het Financieel Dagblad, Franz Marijnen, Boek 3*.
- Coleman, Tim, 'Marijnens Aïda. Schandaal in Antwerpen', *Toneel Teatraal*, jg. 104, 9 (december 1983): 25-26.
- De Beer, Roland, 'Beklemmende opvoering van "vergeten" opera Doktor Faustus', *De Volkskrant*, 6 april 1987.
- De Neef, Roger, 'Meteoor opent Gents toneelseizoen', *De Vlaamse Elsevier*, jg. 1, 11 juni 1973: 46-47.

- Derck, J.V., 'Les Menines, vues et mises en scènes par Franz Marijnen à Gand', *Courrier de Bruges*, 17 april 1970.
- De Roeck, Jef, 'Ieder naar zijn maat', *Franz Marijnen, Boek 1*.
- Freriks, Kester, 'Realistische regie van Orgie mengt poëzie met brute moordzucht', *NRC Handelsblad*, 6 juni 1989.
- Hablützel, Niklaus, 'Der Alte und sein Bariton. In der Staatsoper inszeniert Franz Marijnen Donizettis "Don Pasquale" als Sozialkomödie', *Tageszeitung Hamburg*, 17 november 1987.
- Heijer, Jac, 'Eerlijkheid', *Toneel tijdschrift*, jg. 1, 2 (december 1988): 12.
- Hellinga, Gerben, 'Een onsentimentele King Lear in een bikkelharde wereld', *Vrij Nederland*, jg. 54, 19 september 1993.
- Meert, Hugo, 'Theaterfeest naar Shakespeare', *Het Laatste Nieuws*, 9 november 1974.
- O.M., 'Engels toneelstuk 'Gered' in Belgische première te Mechelen. Toeschouwers door verregaand realisme geschokt', *De Nieuwe Gids*, 19 februari 1968.
- Oolbekkink, H.J., 'Cremer ziet zijn eigen mythe op het toneel', *Haagse Courant*, 10 augustus 1985.
- Riedle, Gabriele, 'Oh Welch ein Glück, Offenbachs "Perichole" im Schillertheater', *Tageszeitung Berlin*, 6 oktober 1987.
- Rutten, André, 'Marijnens succes met Oracles', *De Tijd*, 20 oktober 1973.
- S.A., 'Katoliek proces tegen "onduldbare scènes" op TV', *Vooruit*, 26 maart 1974.
- Tindemans, Carlos, 'Onbehagen als vaste waarde', *Teater*, 4, 1 (1970-71): 9.
- Van den Eede, Dirk, 'Over het invriezen van een miezerig burgermanne-tje. Franz Marijnens reis naar het middelpunt van Jules Verne', 7 september 1984, *Franz Marijnen, Boek 2*.
- Van der Jagt, Marijn, 'Schets van een pikzwarte wereld zonder koketterie', *De Volkskrant*, 1 september 2000.
- Van der Leeuw, Roel, 'Busoni's Faust fascineert', *Trouw*, 7 april 1987.
- Wagner, Rainer, 'Perücke gegen Lockenkranz', *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 17 november 1987.
- Van der Linden, Neil, 'Franz Marijnen: "Het Nederlandse toneel is voortdurend bezig te lachen om zichzelf"', *Avenue*, oktober 1986.
- Van Morckhoven, Pol, 'Mechels Miniatuurteater besluit seizoen met meesterwerk van regie'.
- Edward Albee en Jos Vandelloo op de laatste affiche', *De Standaard*, 9 juni 1966.
- Van Severen, Toon, 'De teaterman met de grote bek was even terug', *Knack*, 20 november 1974.
- Vreux, Benoît, 'Verandering en continuïteit. Theater bij de Waalse burens', *Etcetera*, jg. 11, 41 (maart 1993): 29.

In de reeks Kritisch Theater Lexicon zijn verschenen:

- Senne Rouffaer
- Dries Wieme
- Jan Walravens
- Rudi van Vlaenderen
- Tone Brulin
- Julien Schoenaerts
- Herman Teirlinck
- Walter Tillemans
- Anne Teresa De Keersmaecker
- Jan Fabre
- Wim Vandekeybus
- Marc Vanrunxt
- Etienne Debel
- Josse de Pauw
- Arne Sierens
- Dora Van der Groen
- Luk Perceval
- Franz Marijnen

Nummers bestellen kan bij het Vlaams Theater Instituut:
via de online bookshop op <http://www.vti.be>, telefonisch: 02/201 09 06,
per fax: 02/203 02 05 of e-mail: info@vti.be.

Dit is een uitgave van Vlaams Theater Instituut v.z.w. in samenwerking met de studierichtingen Theaterwetenschap van de vier Vlaamse universiteiten: U.I.Antwerpen, Universiteit Gent, K.U.Leuven, V.U.Brussel.

Hoofdredacteur

Geert Opsomer

Redactieraad

Pol Arias, Steven De Belder, Annie Declerck, Ronald Geerts, Erwin Jans,
Rudi Laermans, Dries Moreels, Geert Opsomer, Frank Peeters,
Christel Stalpaert, Koen Tachelet, Klaas Tindemans, Luk Van den Dries,
Bart Van den Eynde, Myriam Van Imschoot, Marianne Van Kerkhoven,
Jaak Van Schoor

Vormgeving

Inge Ketelers

Fotogravure en druk

Cultura, Wetteren

Oplage

300 ex.

Kritisch Theater Lexicon 18, Portret Franz Marijnen

Auteur

Erwin Jans

Eindredactie, correctie en productie

Katrien Darras, Joris Janssens en Caroline Van Peteghem

Foto Portret Franz Marijnen

Leo Van Velzen

Foto's

p. 37: Leo Van Velzen, 1994 (collectie Koninklijke Vlaamse Schouwburg / de
bottelarij) / Leo Van Velzen, 1997 (collectie Koninklijke Vlaamse Schouwburg /
de bottelarij) / p. 38: Leo Van Velzen, 2000 (collectie Koninklijke Vlaamse
Schouwburg / de bottelarij) / Maria Austria, 1974 (collectie Archief en
Museum voor het Vlaamse Cultuurleven) / p. 39: Jutka Rona, 1970 /
p. 40: Luk Monsaert, 1984 (collectie Theater Instituut Nederland) /
Patrick Meis, 1989 (collectie Theater Instituut Nederland)

Vlaams Theater Instituut v.z.w., Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel,

tel.: 02/201.09.06, fax: 02/203.02.05

e-mail: info@vti.be website: <http://www.vti.be>

ISBN 90-74351-31-x — D/2002/4610/01 — NUR: 670

Niets uit deze uitgave mag worden veeleelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Het Vlaams Theater Instituut (VTi) is het steunpunt voor de podiumkunsten. Als kritisch forum vuren wij het publieke debat aan en zijn we draaischijf voor informatie over verleden, heden en toekomst van de Vlaamse podiumkunsten in een internationaal perspectief. Wij staan garant voor een kwalitatieve dienstverlening aan de professionele sector, de overheden, de opleidingen, de media, de onderzoekscentra, het publiek etc.

Het Vlaams Theater Instituut wordt structureel gesubsidieerd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en gesponsord door Océ Belgium.

© 2002 / Verantwoordelijke uitgever: Michel Uytterhoeven