

THEATER ALS ACTUELE BEVRIJDING VAN EEN HISTORISCH VRIJHEIDSCONCEPT: DE ROOVERS SPELEN SCHILLERS *MARIA STUART*

Luc LAMBERECHTS en Heleen LAFAUT*

De Roovers ontleenden een zestal jaar geleden (1994) hun naam aan *Die Räuber*, het eerste stuk van Friedrich Schiller dat in 1782 nog getuigde van een late Sturm-und-Drang. Nu keert dit theatergezelschap van zes nog jonge acteurs op schitterende wijze naar hem terug.¹ De uitdaging moet wel groot geweest zijn: *Maria Stuart* (1800), een hoogtepunt van het Duitse classicisme, dat de overgang aanduidt van het door Schiller voordien succesrijk beoefende genre van de historische tragedie naar een dramaturgie en vormentaal die steeds meer in de ban raakt van een door de Griekse antieken geïnspireerde strenge structuur. De volledig symmetrische opbouw, waarbij de vijf bedrijven nauwgezet over de beide koninginnen Elizabeth en Maria Stuart verdeeld worden, met een directe confrontatie in het derde bedrijf, getuigt reeds van een gesloten architectoniek, die als uitdaging voor hedendaagse enceneringen zeker niet mag worden geminimaliseerd. Toch maakt de opvoering een nieuw theatraal potentieel vrij, op overtuigende wijze gebracht door een intensief samenspel van acteergedrag, kostumering, decor en belichting. Allerm minst vrijblijvend benadert de artistieke code van De Roovers op actuele wijze Schillers centraal concept van de vrijheid en bevrijdt het fysiek en materieel uit een keurslijf, waarin het door een wisselende traditie was opgesloten.

Toen Schiller in 1800 opnieuw aan *Maria Stuart* begon te schrijven, had hij samen met Goethe de leiding van het hoftheater in Weimar. Hier ontstond een theaterconcept dat zich expliciet richtte naar de vrijheid van het publiek ten opzichte van het getoonde en zich concretiseerde in een esthetische distantie.² Zo stelde Schiller: "Gemüther also[...] werden[...] auch in den heftigsten Stürmen der Leidenschaft ihre freyheit nicht ganz verlieren."³ In tegenstelling tot Lessing, het Duitstalig hoogtepunt van de Verlichting, waar de recipiënt door de affecten in het theatrale gebeuren nog volkomen werd meegesleept en geconditioneerd, bouwen Goethe en Schiller in hun klassieke dramaturgie door middel van het esthetische een afstand in, die de vrijheid van de toeschouwer in zijn belevenissen moet waarborgen. Fel getemperd wordt de illusie-techniek van het emotionele en de affecten. Groeit bij Schiller het pathetische weliswaar uit tot een indrukwekkende overtuigingsstrategie, tegelijkertijd benadrukt dit pathos de instantie van de esthetische vormgeving zelf die nu centraal komt te staan. Geen natuur-

lijkheid, wel het 'kunstschone' streeft Schiller na: zijn esthetica ontspringt aan de idealistische opvatting dat de mens enkel door de ervaring van schoonheid tot innerlijke vrijheid kan komen. De onopgeloste dualiteit van lichaam en geest wordt naar het psychische en esthetische, de verschijning in een vorm, doorgevoerd: "Bei einem Kunstwerk also muß sich der Stoff (die Natur des Nachahmenden) in der Form (des Nachgeahmten), der Körper in der Idee, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren."⁴ De tegenstelling van 'Form'- en 'Stofftrieb' wil Schiller uiteindelijk door een 'Spieltrieb' - het bewustzijn van het spelelement - overwinnen: hier situeert zich de vrijheid.⁵ Personages moeten op de scène geen realiteit brengen maar de overdracht van het schone beogen.

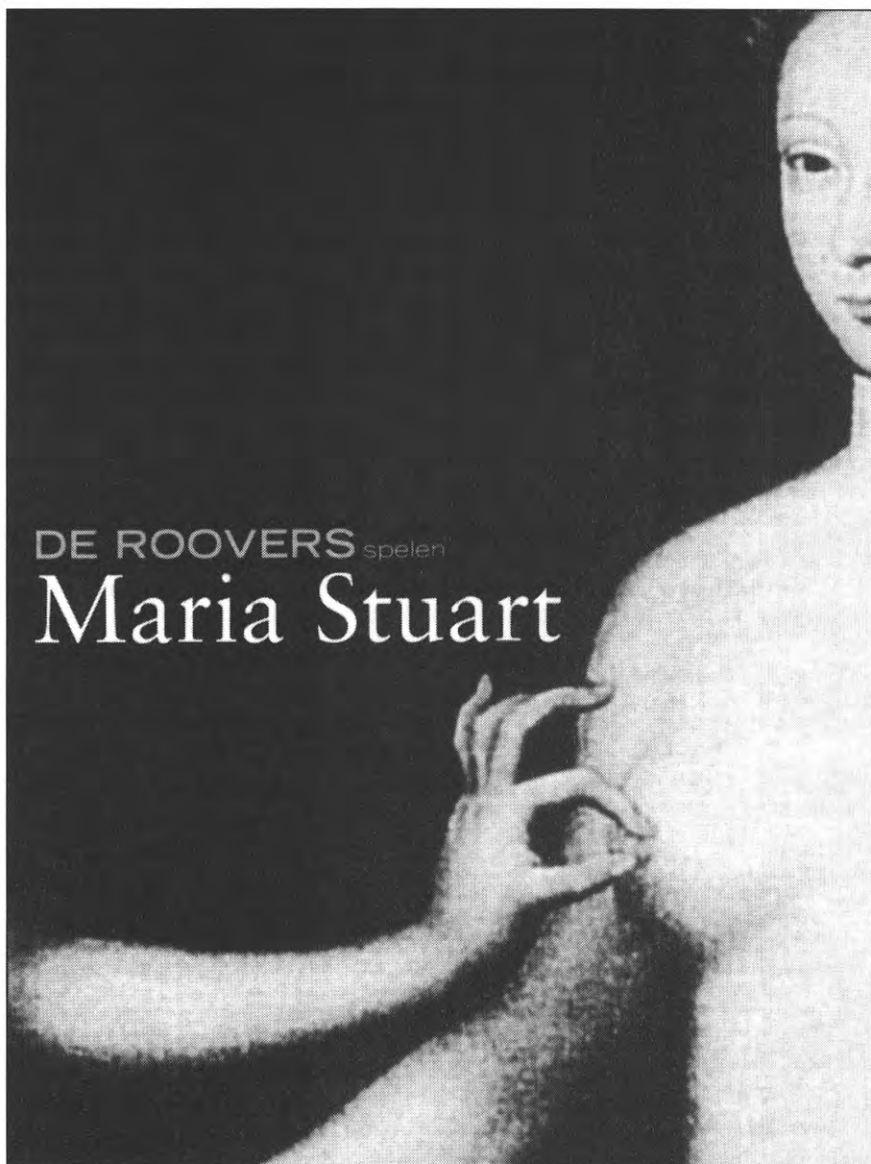
Maria Stuart behoort tot de eerste drama's van Schiller, die na de historische *Wallenstein*-trilogie dit nieuwe concept realiseren.⁶ Schiller beriep zich daarbij op een 'poëtische vrijheid' die van historische feiten bewust kon afwijken. *Maria Stuart* begint dan ook met de veroordeling van Maria: het hele proces en zijn politieke geladenheid worden achterwege gelaten.⁷ Zo ontstaat voor deze verstragedie in vijf akten over de gebeurtenissen in Engeland tijdens de zestiende eeuw meteen een intensifiëring van de dramatische situatie: Maria Stuart als gevangene, die wacht tot een aarzelende Elizabeth het doodvonnis ondertekent. De voor-geschiedenis wordt slechts in enkele zinnen vermeld: de Schotse koningin Maria Stuart die haar man, koning Darnley, liet vermoorden zoekt in Engeland toevlucht bij haar 'zuster', Elizabeth I, een bastaarddochter van Hendrik VIII, maar wordt er gevangengezet omdat er geruchten zijn dat ze tegen Elizabeth zou samenzweren. Later drijft Schiller in naam van de poëtische vrijheid de dramatische spanning naar een volkomen onhistorisch hoogtepunt, dat structureel nochtans alle eisen en de werking van een klassieke tragedie vertoont: een confrontatie tussen de twee meest legendarische vorstinnen uit de Engelse geschiedenis. Elizabeth krijgt de sleutelrol: we zien haar gewetensnood, haar innerlijke strijd tussen executie of gratie, haar angst en bewondering voor Maria Stuart. Hier worden - onafhankelijk van historische feiten - de polariteitsprincipes samengevat die heel de tragedie bepalen: de Schotse Maria Stuart versus Elizabeth van Engeland; katholicisme versus protestantisme; liefde voor mannen, zinnelijkheid en lust versus maagdelijkheid, ratio en staatsbelang; vrijheid versus onvrijheid. Verder gaat Schiller er een niet-historisch personage, Mortimer, aan toevoegen evenals een verzonnen liefdesrelatie tussen Maria en Leicester, gecontrasteerd met een biechtscène: al deze a-historische elementen dienen ertoe, bij de recipiënt zowel hoop op als verlangen naar Maria's bevrijding op te wekken.

Zowel in hun eigen theatercode als in thematische accenten gaan De Roovers op esthetisch-intelligente wijze de confrontatie aan met Schillers pathos van de

vrijheid. De complexiteit van figurendrama's wordt tevens afgetast met betrekking tot de maatschappelijke meerwaarde: in die brede zin primeert dan ook de politieke waarde van theater: "Elke voorstelling is politiek in de zin dat ze getuigt van betrokkenheid."⁸ Meteen verkrijgt *Maria Stuart* vanuit de visie van De Roovers een uitgesproken actualiteitswaarde: het is de vraag naar het functioneren van macht en van politieke verantwoordelijkheid, belicht in de figuur van Elizabeth. Zo hoopt ze in het vierde bedrijf aan haar verantwoordelijkheid te kunnen ontsnappen: weliswaar heeft ze het doodvonnis ondertekend, maar ze overhandigt het aan de dienaar Davison en weigert te antwoorden op zijn vragen wat er mee moet gebeuren.

In tegenstelling tot zijn weinig lovende uitlatingen over vrouwen is het in de klassieke tragedies van Schiller niet uitzonderlijk dat vrouwenrollen centraal staan. Op veelzijdige wijze vormt dit vrouw-zijn een uitgangspunt voor De Roovers. Als koningin moet de vrouw Elizabeth het algemeen belang boven het individuele plaatsen: aanleiding voor een sociaal-individueel rollenconflict tussen macht en machthebber. Op deze wijze wordt Elizabeth, en niet in de eerste plaats Maria, tot gevangene van zichzelf en van een als onvoorspelbaar getoond volk.⁹ Elizabeths gewetensangsten maken haar nerveus, woedend, radeloos: uiterlijke onverstoorbaarheid onthult zich als staatsmasker, dat tevens haar vrouwelijke lusten en begeerten moet onderdrukken. Daarentegen heeft de gevangene Maria een innerlijke vrijheid bereikt en lijkt ze geenszins bereid om haar seksualiteit, vroeger en nu, te verloochenen.

De beide actrices, Sara De Bosschere (Elizabeth) en Sofie Sente (Maria Stuart) dragen door een genuanceerd materieel acteergedrag in de eerste plaats de encenering. Geen drama van ideeën streven ze na, wel personages van vlees en bloed die hun actualiteit haast trots bevestigen. Maria, een 'tweede Helena', zal dan ook haar vrouwelijkheid inzetten tegen een gefrustreerde 'maagdelijke koningin', die bij Schiller door een list van Leicester haar schoonheid aan Maria wil meten. Vanuit dit concept houdt de intelligent geconcipeerde voorstellings-affiche haast programmatisch en op veelzijdige wijze de spanningen vast die de encenering aan de oppervlakte zal brengen. Getoond wordt de op zijn beurt meer dan gehalveerde linkerhelft van een beroemd, poly-interpretabel en voor zijn tijd (uit de zestiende eeuw, net zoals de historische confrontatie Elizabeth-Maria) wel wat pikant schilderij uit de School van Fontainebleau: "Gabrielle d'Estrées et la duchesse de Villars" (Parijs, Louvre): een verfiynd-intensieve weergave van een mannelijke blik op een erotisch contact tussen twee vrouwen. De affiche toont enkel een anoniem geworden (vrouwen)hand die de tepel van een naakte vrouw beroert en focust tevens op de reactie in de uitdrukking van een oog. Op deze



DE ROOVERS spelen

Maria Stuart

wijze beklemt de artistieke ingreep nog dubbelzinnigheid en veelzijdigheid van mogelijke interpretaties binnen de sfeer van een erotisch geladen machtsverhouding tussen twee (adellijke) vrouwen. Als veel minder sterke figuren worden de mannenrollen getoond: niet alleen zijn ze onderworpen aan het feitelijk gezag, de vrouwen heersen duidelijk over de mannelijke erotische fantasieën, waarop Maria in haar relatie tot Mortimer en Leicester handig weet in te spelen.

Vanuit hedendaags perspectief, vooral dan als het om vertalingen gaat, is Schillers tekst niet steeds van stilistische bombast of retorische pathetiek vrij te pleiten. De tekstbewerking van *De Roovers* is daarentegen hoofdzakelijk functioneel en brengt in essentie geen weergave van, maar wel een confrontatie met Schillers taal, die historisch een kunstautonomie wou voorspiegelen. Op de vraag "Ça va?" antwoordt een pas opgesloten Maria Stuart beamend: "Ça va", waarop vanuit de Engelse hoek het commentaar volgt: "Zij spreekt Frans! De taal van de vijand!" Dergelijk haast programmatisch taalgebruik verduidelijkt van bij het begin de tekstopvatting van deze encenering, die Schillers versvorm behoudt, zijn taalrijkdom bewust inzet maar tevens op actuele helderheid en doorzichtigheid mikt. Dat graven ook voor 'lul' kunnen worden uitgescholden, is er een gevolg van. Op deze wijze getuigt de tekstbehandeling zowel van disciplineren als van vrijheid: juist in de confrontatie met de disciplineren ontstaat een weloverwogen vrijheid, die ook de rollenopbouw bij de actrices kenmerkt en in mannenrollen en heerlijk komische intermezzi een tijdelijke opheffing van de disciplineren kan voorspiegelen.

Waar bij Schiller, net zoals bij Goethe, vrijheid voor het publiek werd nagestreefd door een uiterst strenge disciplineren van de acteurs en een keurslijf van acteer-codes, trekken *De Roovers* het principe van de vrijheid heel bewust door naar het acteer-gedrag.¹⁰ Geen starre representatie of overwicht van een voorgeschreven rol, wel een creatief spel met de dualiteit van distantie en inleving waarbij telkens de acteer-codes van Brecht of Stanislavski meegluren zonder werkelijk naleving af te dwingen: ook hier behouden *De Roovers* hun vrijheid. Heel bewust wordt op een opwaardering van de externe communicatie naar het publiek toe gemikt, die Schillers interne communicatie van de personages met een actueel dramaturgisch concept verrijkt. Haast programmatisch voegen *De Roovers* er een eigen proloog aan toe, tevens een inleiding tot het artistiek concept dat de opvoering kenmerkt. In de openingsscène treedt de acteur die Shrewsbury speelt naar voren en spreekt het publiek in het Engels toe:

Human sacrifice is the cornerstone of civilisation. War, religion, democracy and even car industry are based on human sacrifice. A hundred die so that a

thousand may live. But tonight we are not interested in hundreds or in thousands. Tonight we pick one at the time. Maria Stuart, queen of Scots. (kijkt naar beide koninginnen en beslist dan:) De blauwe! (groep zet blauwe koningin vast)

Op deze wijze worden de acteurs ingeleid als wat ze zijn: rollendragers, die voor een publiek mogelijkheden uittesten. Vanuit eenzelfde theaterconcept bevinden de zes acteurs zich reeds op de scène als het publiek de zaal binnenkomt. Expliciet wordt getoond dat deze acteurs een stuk gaan spelen: ze zijn aan het wachten tot ze met hun 'tonen' kunnen beginnen. De toegevoegde openingsmonoloog heeft dezelfde functie: de aarzeling bij de keuze van het personage op het einde beklemtoont nogmaals de realiteit van het artificiële en belicht de spelfunctie, die elke representatiefunctie van Schillers rol relativeert. Eerder wordt in de zin van een postmodern getinte vrijheid de presentatiefunctie belangrijk: theater als theater. Even functioneel wordt de tegenstelling tot de tragisch geconnoteerde *Egmont*-ouverture van Beethoven, die het publiek hoort bij het betreden van de zaal: het contrast met het einde van het stuk zal later pregnant blijken. Zo wordt het duidelijk dat op elk niveau in de plaats van representatie een aan het publiek getoonde innovatieve productie van materiaal treedt.

Expliciete spelelementen worden eveneens zichtbaar als de acteurs tegen de achterzijde van de scène staan te wachten en wat met elkaar keuvelen tot ze weer met hun rol aan de beurt zullen zijn terwijl de gevangene Maria Stuart een getemde pathetische monoloog van Schiller debiteert. Maar ook het rollenaspect van de machtige Elizabeth wordt expliciet als spel getoond. Haar klaagmonoloog in het vierde bedrijf houdt ze uitdrukkelijk voor het publiek: vanop een wankel krukje, visualisering van de broosheid van troon en macht, leunt ze voorover naar het publiek toe, vastgehouden door haar dienaars. In de externe communicatie wordt opnieuw het pathos van Schillers interne communicatie met de vraag naar geloofwaardigheid of holheid geconfronteerd. Vragen aan het publiek, geen antwoorden - zo ook waar Maria Stuart twijfelt aan de bekwaamheid van haar rechters en een dienaar Schillers retorische vraag onverwacht op haar actuele essentie aftast door de vraag naar het publiek toe te formuleren: "De rechters! Zo, mylady? Zijn dat soms uit 't plebs gerekruteerde armoezaaiers [...] Zijn 't niet de eerste mannen van dit land [...]?" (p. 22). Expliciete beklemtoning van externe communicatie en spelelement omkaderen tevens het slot: voor Maria's terechtstelling wordt het publiek nog eens met een "goedenavond" begroet en het afscheid van Elizabeth wordt afgesloten met: "Ik ga terug naar Turnhout".



Maria Stuart door de Roovers (Foto: Raymond Mallentjer)

De vooropstellingen van Schillers tragiek en het doel van de veredeling van het publiek beantwoorden in hun historische dimensie geenszins aan een actuele socio-politieke realiteit. Ook hier zetten De Roovers het doorbreken van de illusie in en tonen ze de twee 'tragische scènes' als historische objecten. Mortimers plannen om Maria te bevrijden lekken uit, hij wordt door Leicester verraden en opgesloten. Schiller gunt zijn fictief personage een humane veredeling: Mortimer wil aan Maria een mannelijk voorbeeld geven en pleegt zelfmoord. In de ensce-nering wordt het affirmatief karakter van Schillers mensbeeld en de overeenkomstige verdringingsmechanismen in zijn opvattingen over het tragische nog gecon-noteerd met vleugjes van een macho-waan. Een houten plank van het multifunctioneel decor - hierop gaan we later in - en een touw volstaan voor zijn ophan-gingsdood. Eens dit gesuggereerd werd, wandelt de acteur rustig van de scène, achteraan op de plank wordt het opschrift "vive la résistance" zichtbaar. Aan het hoogtepunt van Schillers tragedie wordt eveneens elke representatiefunctie van anachronistische publieksveredeling geweigerd: fluitend vertrekt Maria naar het schavot, begeleid door al even enthousiast fluitende acteurs. Het schavot zelf wordt niet voorgesteld: de actrice knielt gewoonweg neer en spreekt haar emotioneel geladen slotmonoloog uit terwijl een acteur het kleed rond haar hals weg-snijdt voor de goede gang van de terechtstelling. Maria buigt het hoofd voor de denkbeeldige onthoofding, na de terechtstelling wandelt ze de scène af. Geen representatie noch identificatie, wel een spel rond het historisch geworden object van het tragische, dat in de externe communicatie als dusdanig wordt getoond.

We wezen er reeds op: decor en organisatie van de ruimte bepalen eveneens in hoge mate de kracht van deze ensce-nering. De verschillende, vaak snel wisse-lende plaatsen van Schillers handeling worden hier gevat door een heel minimaal maar uiterst multifunctioneel decor, dat uit natuurlijk materiaal bestaat: een schuifgordijn van latten vermolmd hout voor de achtergrond van enkele doeken laat toe steeds opnieuw de eigen ruimte te creëren en op bespeelbaarheid af te tas-ten. Tralies van Maria's kerker worden zo geëvoeerd; treedt Elizabeth even later op, dan schuiven de latten open en wijzen ze meteen op de gespletenheid van macht en rol. Voor de wankelheid van troon en functie van de koningin volstaat een krukje, decorlatten fungeren zowel als camouflage, wapens of middel tot zelf-moord. Het einde herhaalt met tegengestelde personages de beginsituatie: niet langer Maria achter de tralies, maar een eenzame Elizabeth, die zich aan een dichtgeschoven houten voorhang als offer en gevangene van eigen macht vast-klampt.

Hoogtepunt van de creatieve omgang met decor en rekwisieten vormt de jachtscène, die onmiddellijk aan de confrontatie tussen Elizabeth en Maria voor-

afgaat en door Schiller op touw werd gezet om een plausibele ontmoeting tussen beide vorstinnen te laten plaatsvinden. Heel eenvoudig en ingenieus verloopt de plaatswisseling naar dit park: een groen achterdoek wordt naar beneden gelaten, Elizabeth en anderen wapperen ermee en zo snuiven we natuur en wind. Een acteur komt aanhollen met een opgezette roofvogel, al lopend laat hij de vogel dan ook rondvliegen, nadien volgen andere acteurs met een opgezette vos en pauwen. Speels klinkt een fragment op uit Prokofievs *Peter en de wolf* zodra een wolf het park mag betreden. Deze 'carnaval des animaux' laat de opgezette dieren nog wat bewegen, nadien worden ze verdeeld over de scène: klaar is het park, de jacht werd uitgebeeld. Komen dan vier acteurs als bosnimfjes Maria het hof maken met balletpasjes en wat haasje-over waarbij ze wel eens op elkaar vallen of tegen elkaar botsen: zowel beeld voor de vele aanbidders die Maria omzwermen als voor haar vrouwelijk-erotische superioriteit tegenover de mannenwereld. Uitbundigheid kenmerkt deze 'menagerie-scène'¹¹ net voor het dodelijke duel-gesprek tussen Elizabeth en Maria, maar ze getuigt eveneens van speelse onbezorgdheid vanwege de mannelijke deelnemers. Ze dragen, in actuele verwijzingen naar Hell's Angels- en Supermanpakjes, over hun bovenlichaam een broek die volledig in twee gesneden is, waarbij de broekspijpen als mouwen dienen. Zulke anachronismen die in de externe communicatie terecht op geslaagd entertainment mikken - functioneel werkzaam onmiddellijk voor het hoogtepunt van de tragedie - worden ten spits gedreven: reeds van bij het begin waren evenwel de vestimentaire attributen verrijkt met embleempjes, waaronder het teken van de reclamecampagne voor een merk van motorolie en benzine duidelijk herkenbaar is: gesponsorde speelsheid.

Even belangrijk als het doordachte decorspel ontpopt zich de multifunctionele boventijdse kostumering van beide actrices en de semiotische geladenheid van hun positieospel. Elizabeth, de vorstin van de rede, draagt een rood-oranjekleurig kleed: op de mouwen ziet men een soort puntige stekels. Verlangen naar mannen en het opgelegde verweer tegenover hen: de verterende conflictsituatie uit zich ook in het strakker omsluitende kleed, dat zowel seksualiteit benadrukt als de noodzaak om hartstochten en lusten ten behoeve van het staatsbelang in zichzelf op te sluiten. Daartegenover waaiert Maria's blauw koninklijk gewaad breed uit: haar innerlijke vrijheid heeft ze juist veroverd door te leven volgens haar begeerten. Beide actrices dragen bovendien lijfjes gemaakt van touw, zodat ze functioneel met het eenheidsdecor verbonden worden. Dichtgesnoerd tot aan de hals zijn Elizabeths touwen: zij lijkt de werkelijke gevangene van zichzelf en niet de gekerkerde Maria, bij wie de touwen opmerkelijk losser zitten en slechts tot aan de schouders reiken. Tussenpositie, weifelende houding, onzekerheid, onbenulligheid kenmerken de dienaars en intriganten: de acteurs dragen beige resp. grij-

ze kostuums en een zwarte broek als 'jas', die hun borst gedeeltelijk ontbloot. Waar in de proloog Maria als toevallig exemplum wordt uitverkoren, tillen de acteurs haar op, plaatsen haar vooraan in een hoek op de scène en leggen stenen op haar kleed: Maria als fysieke gevangene, later gecontrasteerd met Elizabeth op de wankele kruk van de macht. De systeemconforme onbenulligheid van Elizabeths hofhouding wordt dan weer door een spel met hoeden uitgebeeld: een pantomime bij het begin van het tweede bedrijf, waarin de vier acteurs al dansend onderling hun hoeden wisselen en daarbij bewust onzekerheid door onwennigheid uitdrukken. Zo verschijnt de typisch Engelse bolhoed als beeld voor een middelmatigheid, waarop het gezag wel moet steunen zonder erop te kunnen vertrouwen. Gelijktijdig wordt hier, net zoals in andere komische intermezzi, de zware grondtoon van Schillers tragedie aanzienlijk gemilderd en gerelativeerd, zodat theater, inclusief zijn entertainmentswaarde, hier in een totaliteit verschijnt.

Sinds de première, op 14 juni 1800 aan het hoftheater van het klassieke Weimar, behoort Schillers *Maria Stuart* tot het vaste repertoire van het Duitstalige theater.¹² Het succes van deze première was trouwens overweldigend dankzij het acteergedrag volgens de inleving in de rol, geladen met geestelijke energie, maar getemperd in woorddynamiek en gestiek. Hoewel de liefdesscène tussen Mortimer en Maria door het acteurs-echtpaar Voß dan weer voor het publiek beangstigend (te) 'echt' gespeeld werd. Later, in het Weense Burgtheater onder de dramaturg Schreyvogel, werd sinds 1814 Schillers dramatiek van pathetische effecten verder aan banden gelegd en won het principe van de natuurlijkheid en innerlijke identificatie aan betekenis. Recente ensceneringen, voor zover ze geen hulde aan historische pathetiek brachten, gebruiken *Maria Stuart* hoofdzakelijk voor het aftasten van een wisselende theatertaal en haar mogelijkheden. Zo stond in Wilfried Minks opvoeringsconcept (Bremen 1972) de bespeelbaarheid van de theaterruimte als environment centraal, terwijl Ernst Wendt (Münchner Kammerspiele 1979) de tekst gebruikte als uitgangspunt voor een confrontatie met de middelen van het theatermedium. Met zeer beperkte financiële middelen brachten De Roovers *Maria Stuart*-opvoeringen, die een internationale vergelijking met groot succes kunnen doorstaan: op vernieuwende wijze en toch met respect voor de kern en eigenheid van het stuk, toonden ze een persoonlijke confrontatie met het medium theater in al zijn facetten en bevrijdden ze een klassiek drama uit een historisch gegroeid keurslijf.

NOTEN

- * Heleen Lafaut is aspirante FWO-V en verricht haar onderzoek onder leiding van Luc Lamberechts.
- 1 De Roovers brachten reeds o.a. Ödon von Horvaths *Kasimir und Karoline*, Judith Herzbergs *De kleine Zeemeermin*, Aiden Chambers *De tolbrug* evenals stukken van Ibsen, Dostojevski, Camus, Sartre, Müller en Conrad. De voorstelling van *Maria Stuart* werd bijgewoond op 23 maart 2000 in het STUC te Leuven. De Roovers danken we voor het ter beschikking stellen van de opvoeringstekst in de vertaling van Barber van de Pol. Voor citaten in deze bijdrage verwijzen wij naar deze tekst.
- 2 Reeds sinds het midden van de achttiende eeuw maakt het Duitstalig drama aanspraak op de esthetische bevrijding van de mens uit zijn reële sociale disciplinerende; dit uit zich specifiek in de context van de burgerij. Zowel tegenover de nieuwe maatschappelijke dwang als tegenover het gewicht van een nog feodaal gestructureerde maatschappij verkrijgt het theater een duidelijke compensatiefunctie, die in de kunstperiode, klassiek en romantiek, nog aan belang wint. De vrijheid van de mens kristalliseert zich bij uitstek in het ondervinden van emoties, een programma voor gemoedsvrijheid die bij Schiller, onder meer tot uiting komt in de theoretische werken: *Ueber die tragische Kunst* en *Ueber epische und dramatische Dichtung*. - Vgl. verder noot 6.
- 3 Friedrich Schiller, *Ueber die tragische Kunst*. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20 Philosophische Schriften (I. Teil)*, u.M.von Helmut Koopman, Hg. von Benno von Wiese, Weimar: Böhlau, 1962, p. 158.
- 4 Verhelderend in die zin is een tekst over het 'kunschtöne' die Schiller bij een brief voegde die hij op 28 februari 1793 aan Christian Gottfried Körner schreef. De natuur van het medium of de stof ('Stofftrieb') moeten volgens Schiller door de natuur van het gerepresenteerde, meer specifiek door de vorm ('Formtrieb'), volledig overwonnen worden. Vorm, idee en verschijning primeren boven de stof, het lichaam en de werkelijkheid. Friedrich Schiller, *Das Schöne der Kunst*. In: *Texte zur Theorie des Theaters*, Hg. und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Reclam, 1991, pp. 171-175. Hier: p. 172.
- 5 Reeds met betrekking tot zijn *Wallenstein* duidt Schiller deze 'Spieltrieb' aan als een soeverein omgaan van de kunstenaar met de kunst: "Der tragische Gehalt des Stoffes entledigt dadurch sich seiner versklavenden Wirkung auf das Gemüt, daß er in künstlerischen Formen präsentiert wird, die auf die souveräne Setzung durch den Künstler zurückweisen, auf seinen Spieltrieb, der den des Betrachters aktivieren soll." (Gert Sauermeister, *Idyllik und Dramatik im Werk Friedrich Schillers. Zum geschichtlichen Ort seiner klassischen Dramen*, Stuttgart: Kohlhammer, 1971, p. 203.)
- 6 *Maria Stuart* was voor Schiller een thema, waarmee hij zich lang had geconfronteerd. Op 9 december 1782 bestelde hij Robertsons *Geschichte von Schotland* en begin maart 1783 had hij de uitgever Weygard zijn *Maria Stuart* beloofd. Schiller werkte al enkele scènes uit maar eind maart 1783 legde hij *Maria Stuart* weer opzij, kennelijk omdat hij niet kon beslissen tussen deze dramastof en andere thema's

(*Imhof* en *Karlos*). Uiteindelijk verkoos hij *Don Karlos* en er verstreken meer dan vijftien jaar voordat hij de oude stof van *Maria Stuart* weer opnam. Pas op 26 april 1799 begon hij opnieuw met het bestuderen van de geschiedenis rond Maria Stuart en op 24 augustus 1799 kondigde hij aan dat zijn stuk tegen het einde van het jaar klaar zou zijn. Op 11 mei 1800 las hij toneelspelers de eerste vier akten van het drama voor dat op 9 juni klaar was. Op 14 juni werd het voor de eerste keer met groot succes opgevoerd.

- 7 In een brief van 26 april 1799 schreef hij aan Goethe: “[...] ich sehe eine Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen.” Geciteerd in Gerhard Storz, *Der Dichter Friedrich Schiller*, Stuttgart: Klett, 1968, p. 329.
- 8 *Wie is de feeks?* In: *TijdCultuur*, 2 februari 2000, p. 3.
- 9 Deze polariteit komt ook tot uiting in de twee radicaal tegenovergestelde lezingen die mogelijk zijn met betrekking tot het doodvonnis dat Elizabeth uitsprekt en die De Roovers duidelijk aangesproken hebben: enerzijds kan Elizabeth gezien worden als vorstin die haar nicht laat doden om de macht te behouden (individueel), anderzijds is Elizabeth ook een onbetekenende pion in het machts spel dat gespeeld wordt (algemeen).
- 10 Bij De Roovers gaat het om een radicaal verderdenken van Schillers begrip van de vrijheid met betrekking tot het publiek. Allereerst benadrukken ook zij, in navolging van Schiller, de vrijheid van het publiek in die zin dat aan het publiek geen these wordt opgedrongen. Zo zegt Robby Cleiren in *TijdCultuur*: “Tijdens repetities komen altijd elementen bovendien, dingen die vandaag gebeuren, die je onmiddellijk in verband kunt brengen met het stuk. Je kunt alleen maar hopen dat het voor het publiek ook duidelijk is, zonder dat wij het allemaal expliciteren.” (*Wie is de feeks?* In: *TijdCultuur*, 2 februari 2000, p. 3.) De vrijheid van de acteur behoort echter geenszins tot de kunstopvattingen van Schiller. In tegendeel: de reële acteur moet bij Schiller altijd volledig in de rol opgaan, het lichaam in de idee. In het kader van zijn idealisme staat Schiller een volledige identificatie van de acteur met de rol voor: “[...] weil seine (des Schauspielers) Person in der künstlichen Person Hamlets völlig unterging, weil bloß die Form (des Charakters Hamlets) und nirgends der Stoff (nirgends die wirkliche Person des Schauspielers) zu bemerken war -weil alles an ihm bloß Form (bloß Hamlet) war, so sagt man, er spielte schön.” Friedrich Schiller, *Das Schöne der Kunst*. In: *Texte zur Theorie des Theaters*. Hg. und kommentiert von Klaus Lazarowicz und Christopher Balme, Stuttgart: Reclam, 1991, pp. 171-175. Hier: p. 174.
- 11 Vgl. in dit verband de opmerkelijke parallelliteit met Goethes gedicht *Lilis Park* (1775, Sturm und Drang) waarin Lili aan het hoofd van een ‘menagerie’ staat en de dieren, namelijk de vele mannen die naar haar gunsten dingen, temt en aan zich bindt: “Ist doch keine Menagerie/ So bunt als meiner Lili ihre!! Sie hat darin die wunderbarsten Tiere/ Und kriegt sie ‘rein, weiß selbst nicht wie./ O wie sie hüpfen, laufen, trappeln./ Mit abgestumpften Flügeln zappeln./ Die armen Prinzen allzumal./ In nie gelöschter Liebesqual!” *Goethes Werke*. Bd. 1: *Gedichte und Epen I*. Textkritisch

durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München: Beck, 1993, pp. 98-101. Hier: p. 98, vers 1-8.

Het gaat hier om Lili Schönemann die Goethe in 1775 tot een nieuwe groep liefdeslyriek inspireerde. Goethe zelf heeft zich in dit verband met een beer vereenzelvigd die door Lili onderworpen en getemd wordt. Zo'n 'dierenpark' spiegelt zich in de voorstelling van De Roovers aan het park te Fotheringhay waar de dieren ten tonele verschijnen en rond Maria zwermen.

- ¹² Cf. Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. Band IV en V: Von der Aufklärung zur Romantik (2 Teile)*, Salzburg: Müller, 1962.