

## GOETHES *EGMONT* ALS AFFIRMATIEVE CULTUUR: OVER EEN PROBLEMATISCH DRAMA-CONCEPT EN DE MOGELIJKHEDEN EN GRENZEN VAN EEN FEESTENSCHENERING

Luc LAMBERECHTS en Heleen LAFAUT

In het binnenhof van het Brusselse stadhuis vonden van 8 tot 17 juni 1999 tien Franstalige avondvoorstellingen in de open lucht plaats van Goethes *Egmont* in een eerder intimistische encenering door Jean-Claude Idée<sup>1</sup>. Vormde de tweehonderdvijftigste verjaardag van Goethes geboorte de aanleiding, dan kan een hedendaagse opvoering er nu eenmaal niet omheen de confrontatie aan te gaan met een vorm van affirmatieve cultuur die haar broosheid bij uitstek in de problematiek van Goethes definitief dramaconcept voor *Egmont* heeft geconcretiseerd. Maar ook andere voorwaarden voor huidige enceneringen zijn niet vanzelfsprekend. Steeds dient er een theateresthetisch concept uitgewerkt te worden, dat de overdracht kan waarborgen van een klassiek-gesloten dramastructuur die bij Goethe zelf ontstond als overkoepelend kader voor veelvuldige aspecten van een radicaal open structuur. Bovendien dringt zich een hedendaagse standpuntbepaling op tegenover een eerder volksafgewende incarnatie van tolerantie en vrijheid en het overeenkomstige offerbeeld - graaf Egmont werd in 1586 op de Brusselse Grote Markt onthoofd - en de aspecten en voorwaarden voor onderdrukkende en bloedige machtsuitoefening, zoals ze door zijn tegenstander Alva als vertegenwoordiger van een volksvreemde Spaanse heerschappij en van religieuze intolerantie werden toegepast.

Op het eerste gezicht wil regisseur Idée een andere weg op, hoewel zal blijken dat hij niet omheen de bovenvermelde problematiek kan. Toch snijdt hij een actualiserend thema aan waar hij programmatisch accenten poogt te leggen in verband met de integratiemogelijkheid van kleinere naties met behoud van hun identiteit in een groter (Europees) geheel (vgl. programmabrochure pp. 1-2). Hoewel deze volledige accentverschuiving ten opzichte van Goethe thematisch nauwelijks waargemaakt kan worden, krijgt ze op inspirerende wijze haar neerslag in het regieconcept. Binnen de overkoepelende geslotenheid van de speelruimte brengt Idée een spel van op elkaar betrokken podia, dat de bonte verscheidenheid van Goethes handeling adequaat kan vatten. Een eerste podium toont de vertrekken van de regentes Margareta van Parma en haar secretaris Machiavelli en fungeert later, na haar vertrek uit de Nederlanden, als audiëntieplaats van de hertog van Alva. Op een tweede podium bevindt zich de woning van

Egmont en daar vinden ook de gesprekken met de graaf van Oranje plaats. Een derde podium stelt het burgerhuis van Klärchen voor, we krijgen er de gesprekken van Klärchen met haar moeder, met haar afgewezen minnaar, de burger Brackenburg, en met Egmont. Een vierde podium fungeert als gevangenis. Een centrale open ruimte van het binnenplein zelf is een algemene plaats en de eigenlijke 'scène' waar vooral de burgers, het volk, optreden.

Maar Goethes tekst stelt problemen: ontstaan tussen 1773 resp. 1775 en 1787 was het oorspronkelijk zijn laatste poging om een werkelijke tragedie te schrijven - een genre dat hem bij de definitieve versie helemaal vreemd was geworden en als existentieel bedreigend ervaren werd. Toen hij in 1786 voor zijn vele politieke beslommingen en verantwoordelijkheden aan het hof van Weimar naar Italië wegvluchtte, had hij van *Egmont* slechts enkele fragmenten in zijn bagage. Eerder toevallig wordt hij aan het stuk herinnerd door de toenmalige opstand van 'rebelen'<sup>2</sup> in de Zuidelijke Nederlanden tegen de Habsburgse keizer Jozef II, die enkele jaren tevoren (1782) aan Goethe een fel begeerd 'adellijk diploma' had afgeleverd. Meteen staat het definitief perspectief vast: de toenmalige 'Brabanter Wirren' voor een onafhankelijke staat worden geprojecteerd op de historische Egmont-Alva-problematiek uit de zestiende eeuw<sup>3</sup>. De veeleer historisch geconcipieerde jeugdfragmenten moeten wijken voor een algemenere politieke en humane vraagstelling<sup>4</sup>, die vorm krijgt in een karakterdrama met een hoofdpersonage dat voor de klassiek gerichte totaliteit van een ideële problematiek borg moet staan. Gelijktijdig zet zich het bekende polariteitsprincipe door, dat ook *Torquato Tasso* (eveneens in Italië in een definitieve klassieke vorm gegoten) beheerst. Zowel Egmont, Alva als de prins van Oranje worden tot projecties van verschillende principes die Goethes complexe persoonlijkheid kenmerken. Zo evolueert in de loop van de definitieve tekst een kille en onbarmhartige dictator Alva tot een vertegenwoordiger van een hogere 'raison d'état' en bereidt op deze wijze Goethes later dictum voor (gemunt tegen de Franse Revolutie): "lieber eine Ungerechtigkeit als Unordnung". Een noot van harmonische verzoening verschijnt dan weer in de zoon van de duistere Spanjaard, die zich haast dweperig in de idealen van de ten dode opgeschreven Egmont meent te herkennen. Dit alles tot ontzetting van Friedrich Schiller, die in overeenstemming met zijn opvattingen over het ideëel karakter van historische drama's het thema van de vrijheidsstrijd in de Zuidelijke Nederlanden tegen het Spaanse juk en de inquisitie behoorlijk bezoodeld zag. Maar Goethe kon nu eenmaal niet langer trouw blijven aan zijn jeugdig radicalisme: als volwassene en staatsman voelde hij hoe hij enkel in een orde kon gedijen: een feodale of een burgerlijke orde, ook al was die repressief.

Meteen doet een encensering, die *Egmont* als feest van een voorgespiegelde vrijheid aan het publiek wil voorschotelen, wel wat aan Goethe-idolatrie denken<sup>5</sup>. Veeleer brengt *Egmont* als drama een vorm van affirmatieve cultuur, die bewust in de kunst datgene voorspiegelt, wat in de realiteit niet aanwezig is. Weliswaar een gedachte van troost in de schoonheid van de kunst, gelijktijdig een vorm van reële disciplinerende, die een alibifunctie verkrijgt voor het niet-realiseren van maatschappelijke vrijheid en tolerantie<sup>6</sup>. Want vrijheid gaat voor Goethe steeds meer een zuiver individueel kenmerk worden, dat - gebonden aan stand en talent - in de realisatie van maatschappelijke taken bereikt kan worden. Zo ontstaat een indifferentisme van de kunstautonomie die bij het begin van de moderniteit tot een discours van verdringing uitgroeit tegenover de reële despotische trekken van een verlicht absolutistisch machtssysteem<sup>7</sup>.

De veranderingen van jeugdig radicalisme naar (zelf)disciplinerende bepalen ook de structuur van het drama: een interne open vorm, streng omkaderd door principes van geslotenheid. De temporeel ver uit elkaar liggende aanzetten tot het stuk (1773 resp. 1775, 1778/79, 1782, 1787) en de daarmee verbonden verschillende stilistisch-structurele opvattingen (van Sturm und Drang tot Hochklassik) liggen aan de basis voor de vaak geopperde kritiek in verband met een onsamenghangendheid van de tekst. Vooral het slot, een op harmonie mikkende droom waarbij *Egmont* haast versmelt met zijn gestorven geliefde als godin van de vrijheid, en de terechtstelling die door triomfmuziek begeleid wordt, leek voor Schiller wel een "Salto mortale in eine Opernwelt"<sup>8</sup>. Op deze wijze moet het tragische opnieuw wijken voor de voorgespiegelde glans van een utopisch gehouden vrijheid<sup>9</sup>.

Als 'karakter' verbindt *Egmont* een hele reeks van los met elkaar verbonden scènes die niet chronologisch ontstonden: de andere traditionele categorieën zoals 'handeling' en 'hartstochten' moeten voor dit concept wijken.<sup>10</sup> Het politiek aspect wordt minder belangrijk dan het karakterprincipe<sup>11</sup>, aan belang winnen nochtans de subjectieve privé-sfeer en *Egmonts* liefdesverhouding met Klärchen, een burgermeisje. Op deze wijze belicht de structuur van *Egmont* de polariteit van Goethes toenmalige esthetica. Enerzijds de principes van verwarring en wanorde als creatief aspect dat natuur en geschiedenis in de praktijk zou beheersen. Overwonnen wordt dit anderzijds in een autonoom gedacht proces van een actieve en energieke ordening die toeval en het chaotische organiseert en systematiseert.

Bij dit proces van harmonisering, dat geleidelijk de bonte scènewisseling naar

het doel van de utopie leidt, speelt bij Goethe de muziek een belangrijke rol. Niet alleen als overgang tussen de scènes en bij Klärchens beroemd geworden romantische liederen, maar vooral als vooraankondiging van harmonieuze en triomferende vrijheid: “[...] die Musik fällt ein und schließt mit einer Siegessymphonie das Stück.”(p. 454, vijfde bedrijf: ‘Gefängnis’) Deze zichzelf vervullende wensdroom ontspringt duidelijk aan de handeling: de muziek fungeert als esthetische overdrachtsinstantie en wordt op deze wijze tot integraal bestanddeel van het drama. In 1787-88 ontstond voor de première van *Egmont* (1791) de compositie van Goethes vriend Philipp Christoph Kayser. Later was het Ludwig van Beethoven, die na een ontmoeting met Goethe in de zomer van 1812 de integrale muziek schreef die sindsdien - niettegenstaande Goethes terughoudendheid wegens haar tragische connotaties - bij de opvoeringen, ook door Jean-Claude Idée, gebruikt wordt.

Door de muziek wordt een etherische sfeer geschapen, die semiotisch met het pantomimische verbonden wordt. In het visioen dat *Egmont* in de kerker heeft, komt Klärchen in de encenering van Idée gehuld in een wit kleed naar hem toe. Wanneer ze zijn boeien heeft losgemaakt, gaat ze stilzwijgend weg. Nog één keer wordt het illuseniveau teruggenomen door de muziek zelf: de ‘droommuziek’ wordt door een militaire scènemuziek afgelost: “[...] man hört ganz von weitem eine kriegerische Musik von Trommeln und Pfeifen[...]”(p. 453, vijfde bedrijf: ‘Gefängnis’). *Egmont* die Klärchen volgde wordt nu opgevangen door soldaten die hem naar het schavot moeten leiden. Zo worden we weer tot het reële handlingsniveau teruggebracht. Door de militaire muziek wordt *Egmont* uit zijn slaap gerukt. De massa’s die *Egmont* ziet marcheren op weg naar de bevrijding: “Schreitet durch! Braves Volk! Die Siegesgöttin führt dich an!”(idem) bestaan enkel in zijn fantasie, in werkelijkheid zijn het dus de troepen, die hem naar het schavot voeren. *Egmont* beleeft op deze wijze de reële scène van de gevangenis met de bewapende Spaanse soldaten als schouwplaats van de Nederlandse vrijheidsstrijd: “Dich schließt der Feind von allen Seiten ein!”(p. 454, vijfde bedrijf: ‘Gefängnis’). Muziek wordt tot utopische zingeving.

Minder idyllisch ziet Goethe het volk: hoewel met zekere trekken getekend, wordt het nauwelijks gegund om handelend op te treden. Vergeleken met Goethes jeugdstukken betekent *Egmont* vanuit dit opzicht een duidelijke overgangsfase in de evolutie naar de andere klassieke stukken, waar volk of burgerij helemaal verbannen worden. *Sturm und Drang* en een intensieve Shakespeare-lectuur liggen aan de basis van levendige volksscènes in de eerste twee bedrijven. Tijdens deze straatsscènes neemt de capitulatie van volk en burgers voor het Spaanse absolutis-

me geleidelijk vorm, waarna hun onmacht en onwil de bovenhand krijgen om in opstand te komen, later om Egmont te bevrijden. Geprojecteerd wordt Goethes scepsis tegenover de politieke mogelijkheden en mondigheid van het volk op Egmonts houding. Waar Egmont eerst nog in het volk gelooft - "Der Windhauch, der diese Nachricht übers Land brächte, würde ein ungeheures Feuer zusammentreiben.[...] Ein schrecklicher Bund würde in einem Augenblick das Volk vereinigen. Haß und ewige Trennung vom spanischen Namen würde sich gewaltsam erklären."(p. 404, tweede bedrijf: 'Egmonts Wohnung') - wordt geleidelijk duidelijk dat van het volk niets verwacht kan worden - "Vansen: Wer will? Willst du's etwa hindern? Willst du einen Aufruhr erregen, wenn sie ihn gefangennehmen?"(p. 419, vierde bedrijf: 'Strasse'). Als revolutionair element van vrijheid wordt het volk door Goethe de laan uitgestuurd.

Onder impuls van Goethe had de creatie van *Egmont* plaats in zijn theater in Weimar op 31 maart 1791 door het semi-vaste gezelschap van Bellomo. Hoewel duidelijk aansluitingen werden gezocht bij het toen populaire ridderstuk, kende de opvoering, net zomin als latere enceneringen tussen 1800 en 1817, nauwelijks succes. Enkel de piepjonge maar legendarische actrice Christiane Neumann schitterde in de rol van Klärchen: Goethe had zich tot haar leermeester opgeworpen en zou haar na haar dood, in 1797 op nauwelijks achttienjarige leeftijd, onsterfelijk maken in het gedicht *Euphrosyne*. Beroemd werden de verzen die Goethe Klärchen als incarnatie van "die Seele, die liebt" in de mond legt: "Himmelhoch jauchzend, Zum Tode betrübt"(p. 411, derde bedrijf: 'Klärchens Wohnung') - ze werden later als polariteitsprincipe van de Romantiek opgehemeld. Maar Klärchen is vooral een personage dat Goethes hunkering naar het ideëel vrouwelijke (met repressieve trekken) vasthoudt: "eine schöne Seele". Terecht nam Edith Clever haar in 1999 op in een happening-anthologie waar vijf vrouwen als schepingen van Goethe naar Weimar kwamen: Iphigenie, Gretchen (*Faust I*) Klärchen, Helena (*Faust II*) en de prinses uit *Torquato Tasso*.

In recente opvoeringen staat vooral het principe van de vrijheid centraal, hoewel ze geenszins zo radicaal zijn als de beroemde encenering van Gustav Gründgens (Berliner Staatstheater, 1937) die niettegenstaande de nazistische onderdrukking het waagde om *Egmont* als moord op de vrijheid te enceneren. Na 1949 veroverde *Egmont* in de Bondsrepubliek Duitsland als vrijheidsstuk een vaste plaats in het repertoire, na de revolutie van linkse, kritische intellectuelen in de jaren zestig verminderde de belangstelling nochtans aanzienlijk<sup>12</sup>: Goethes ideële manipulatie leek niet opgewassen tegen nieuwe maatschappijkritische visies. In Brussel dan weer werd vroeger vooral voor spectaculaire opvoeringen op de Grote

Markt geopteerd. Daarentegen verlegde Jean-Claude Idée de opvoeringen naar de binnenkoer van het Brusselse stadhuis: tegelijkertijd feestelijk en intiem.

Als kostuumdrama (waarbij de kostumering de illusie van de historische tijdsachtergrond poogt op te wekken) in de open lucht (scenisch dispositief en kostumering: Serge Daems) lijkt het hoger aangeduide spel van en tussen de podia binnen het gegeven historisch decor essentieel: een gesloten structuur die net zoals in de tekst de openheid van de scènes omsluit. Bovendien bevinden zich in de vier hoeken van de speelruimte plateaus, kleine verhoogjes met trappen waarop gespeeld wordt: een reminiscentie aan de Shakespeare-scène die de Sturm-und-Drang echo's in Goethes structuur adequaat kan vatten. Voor het overige worden rekwisieten en decorelementen bewust minimaal gehouden. Behalve een paar stoelen, een schrijftafel en een vat waarop de burgers toespraken houden is er nog een schaakbord op een tafeltje dat verwijst naar de voorzichtige politieke strategie van Oranje in tegenstelling tot Egmont (vgl. tweede bedrijf: 'Egmonts Wohnung') en waarop in de encensering de pionnen bij de veroordeling van Egmont omgeworpen worden. De kerker bestaat uit staven, het schavot op het einde wordt geïmpliceerd door een helder licht dat uit de poort komt. Tussendoor komen er soms scène-assistenten om voorwerpen aan te reiken of te plaatsen. Dit laatste wellicht door het Oosters toneel geïnspireerd gebruik van rekwisieten en decorelementen blijkt functioneel zinvol binnen de keuze en organisatie van de speelruimte. Niet op een doorbreken van illusie wordt gemikt, wel op licht rituele connotaties die in de context van de hele encensering de illusie van het ideële pogen te onderbouwen.

Plaats- en scènewisseling houden contrasterend de fundamentele tegenstellingen tussen privé-sfeer en het publiek-politieke vast. De wisselingen tussen openbare straat als oord van de burgerij en de binnenruimte van het gezag vatten nauwkeurig een politiek spanningsveld, de dubbele overgang (zowel in het eerste als in het derde bedrijf) tussen het paleis van de regentes Margareta van Parma en het burgerhuis van Klärchen geven gestalte aan de spanningsvolle overgang van politiek naar liefde.

De encensering mikt er duidelijk op om de belevenis van een 'théâtre fête' (dat vaak op de binnenkoer van het paleis te Avignon centraal staat) tot psychologische omgeving te maken. Omdat de binnenplaats van het Brusselse stadhuis zowel speel- als publieksruimte vormt, wordt op een eenheid tussen toeschouwers en acteurs gemikt. Daartoe zal het publiek de scène omringen: de publiektribune werd opgesteld langs twee kanten van de scène zodat de traditionele frontale

confrontatie scène-publiek opgeheven werd. In dit verband spreekt regisseur Jean-Claude Idée over "le rapport bifrontal avec le public"(programmabrochure, p. 5). De acteurs kunnen langs verschillende kanten bekeken worden en passen daaraan hun acteergedrag aan: "J'ai fait travailler les comédiens comme s'ils étaient dans une arène et on a introduit du lyrisme car ils doivent projeter, avouer et montrer leurs gestes au maximum. Par ce biais, on se rapproche assez fort de l'opéra."(programmabrochure, p. 5) Gevolg was een opvallend geconcentreerd acteergedrag. De opvoering begint met de aankondiging van het gebeuren door twee acteurs die van een perkamenten rol declameren wat het publiek te zien zal krijgen. Ze wenden zich elk tot een andere publiekshelft zodat door hun simultane optreden niemand op hun rug moet zitten kijken. Op deze wijze wordt binnen het reëel-historisch decor het publiek verplaatst naar de illusie van een niet juist omschreven historische tijd - net zoals bij Goethe trouwens, die na Egmonts doodsvonnis volgende regieaanwijzing geeft: "*Datum und Jahrzahl werden undeutlich gelesen, so, daß sie der Zuhörer nicht versteht.*"(p. 446, vijfde bedrijf: 'Gefängnis'). Maar ook met het concept openluchttheater kan dezelfde eenheid tussen scène en participierend publiek bereikt worden. Zo bevinden we ons in het vijfde bedrijf onder de blote sterrenhemel van Brussel samen met de burgerzoon Brackenburg en Klärchen en worden we in de speelruimte opgenomen:

*Brackenburg:* Klärchen! Siehst du nicht, wo wir sind?

*Klärchen:* Wo? Unter dem Himmel, der so oft sich herrlicher zu wölben schien, wenn der Edle unter ihm herging. (p. 436, vijfde bedrijf: 'Straße. Dämmerung')

Illusie is de voorwaarde voor deze enscenering als theatergebeurtenis: de grenzen tussen spel en gebeuren moeten vervagen. Als bij het begin burgers hun rechten opeisen, wordt het publiek direct aangesproken, Klärchen richt de oproep om Egmont te bevrijden ook aan de toeschouwers (die natuurlijk niet ingrijpen) en tenslotte moet de artificialiteit van de illusie zichzelf wel eens ontmaskeren, wanneer Egmont zich in de gevangenis ook tot het publiek wendt:

Dich schließt der Feind von allen Seiten ein! Es blinken Schwerter – Freunde, hören Mut! Im Rücken habt ihr Eltern, Weiber, Kinder!(...) Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe. (p. 454, vijfde bedrijf: 'Gefängnis')

Daarmee heeft het esthetisch concept van Idée nochtans de eigen grenzen overschreden: de esthetica van feest, participatie en illusie holt zichzelf uit. Enkel het

streven naar het lyrische als overdracht van Goethes problematische harmonie kan hier een uitweg bieden: het muzikale krijgt de bovenhand. De latere triomfmuziek waarborgt de symbolische betekenis, wanneer Klärchen in de gevangenis Egmonts boeien voor de terechtstelling losmaakt en zo aangeeft dat zijn dood uiteindelijk het volk naar de vrijheid zal voeren. Maar dit is enkel zinvol in de sfeer van een kunstautonomie die diametraal tegengesteld is aan het participatietoneel.

De conceptie van de speelruimte, de podia en de plateaus die toelieten haast gelijktijdig te spelen, leidden tot een opvallende ritmering, die een continuïteit van de actie mogelijk maakte. Consequent wordt naar het einde toe het ritme versneld, wat uitmondt in een tweevoudige simultaanscène. Zo worden Egmonts en Klärchens afscheidsmonologen onmiddellijk met elkaar verbonden evenals haar zelfmoord en Egmonts weg naar de executieplaats. Vanuit deze ritmering brengt het liefdesdrama in de encenering een geslaagd tegengewicht voor het wel twijfelachtig doel van vrijheid in harmonie. Ondersteund werd de ritmering door een functioneel gebruik van trappen als onderlinge scèneverbinding en door de belichting, die vooral naar het einde toe de scènewisseling nog kon versnellen en daardoor op een ander niveau dan de harmonie de draaikolk vatte, die Egmont onherroepelijk meesleurt.

Hoewel het schavot en Egmonts terechtstelling semiotisch door een heldere, stralende belichting aangeduid worden overheerst nochtans de fundamentele dubbelzinnigheid die Goethes vrijheidsideaal kenmerkt. Het is tevens de confrontatie van het ideële "Stirb und werde" met de materialiteit van natuur en lichamelijkeid.

Op deze wijze bracht de encenering in haar geheel duidelijk de dubbelzinnige problematiek naar voren, waarmee meer dan twee eeuwen na de eerste opvoering elke *Egmont*-creatie niettegenstaande de fel gewijzigde politieke omstandigheden af te rekenen heeft. Het is de vraag naar een omgang met affirmatieve cultuur.

## NOTEN

- <sup>1</sup> De voorstelling werd bijgewoond op 8 juni 1999. De productie door de Compagnie des Galeries en het Magasin d'Écriture Théâtrale in een Franse vertaling van Jacques De Decker werd gesteund door de stad Brussel, de vertegenwoordiging van de Bondsrepubliek Duitsland bij de Europese Raad en het Goethe-Instituut Brussel. Verwijzingen naar Goethes tekst in deze bijdrage volgens: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hg. von Erich Trunz, Band IV. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Wolfgang Kayser, München: Beck 1974, pp. 370-454. Voor de opvoering, zie de programmabrochure *Egmont de Goethe*.



- 2 In tegenstelling tot de huidige secundaire literatuur vermeldt de oude Goethe het jaar 1775: Ich schrieb den 'Egmont' im Jahre 1775, also vor fünfzig Jahren. Ich hielt mich sehr treu an die Geschichte und strebte nach möglichster Wahrheit. Als ich darauf zehn Jahre später in Rom war, las ich in den Zeitungen, dass die geschilderten revolutionären Szenen in den Niederlanden sich buchstäblich wiederholten. Ich sah daraus, dass die Welt immer dieselbige bleibt, und dass meine Darstellung einiges Leben haben musste. (*Gespräche mit Eckermann 1825*, in: Helmut Schanze, *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*, Tübingen: Niemeyer, 1989, p. 80.)
- 3 Vgl. ook: Helmut Schanze, *Goethes Dramatik. Theater der Erinnerung*, p. 80.
- 4 In een artikel gepubliceerd in Jena in 1788 verwijt Schiller aan Goethe, de historische Egmont vader van 11 kinderen en kon hij om die reden niet uit Brussel ontkomen en aan Alva ontsnappen. [Friedrich Schiller] *Über Egmont, Trauerspiel von Goethe (1788)*, in: *Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Teil I 1773-1832*, Hg. von Karl Robert Mandelkow, München: Beck 1975, p. 107.
- 5 Vgl. Programmbrochure p.6: "Le sujet de son drame n'est pas Egmont, c'est la révolte de tout un peuple contre le joug étranger, la lutte d'un principe de liberté civile et religieuse contre des traditions absolues et inflexibles."
- 6 Voor affirmatieve cultuur en de Duitse Klassieken: vgl. Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. In: H. M.: *Kultur und Gesellschaft I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965, pp. 56-101.
- 7 Vgl. ook: W.D.Wilson: *Geheimräte gegen Geheimbünde. Ein unbekanntes Kapitel der klassisch-romantischen Geschichte Weimars*, Stuttgart: Metzler, 1991.
- 8 Vgl. "Salto mortale in eine Opernwelt", [Friedrich Schiller] *Über Egmont, Trauerspiel von Goethe (1788)*, in: *Goethe im Urteil seiner Kritiker*, Hg. von Karl Robert Mandelkow, p.111.
- 9 Vgl. ook Helmut Schanze: *Goethes Dramatik*, p. 87: "Das eigentliche Problem des Schlusses ist jedoch weniger im Musikalischen als im Szenischen zu suchen, im Verbergen der Tragik durch den Glanz einer vorweggenommenen Utopie der Freiheit."
- 10 De open structuur waarin de scènes los aan elkaar hangen komt ook tot uiting in het feit dat Schiller de rollen van Margareta van Parma en haar secretaris Macchiavelli bij zijn encenering helemaal geschrapt had, omdat ze volgens hem voor de voortgang van de handeling geen belang hadden.
- 11 Vgl. ook Kindler, p. 456: "[...] insgesamt aber ist die Frage, wieweit das Trauerspiel als politisches Stück zu interpretieren ist, in der Forschung strittig." *Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 6*, Hg. von Walter Jens, München: Kindler, 1989.
- 12 In het Goethe-Handbuch worden statistieken van het 'Deutsche Bühnenverein(Köln)' vermeld die aangeven dat Egmont tussen 1947/48 en 1974/75 96 maal geënceneerd werd (met in het totaal 1765 opvoeringen), waarna het aantal vanaf het seizoen 1965/66 afneemt. In de periode van 1975/76 tot 1989/90 zijn er seizoenen zonder Egmont-encenering, in het totaal zijn er voor deze periode enkel 15 enceneringen (met samen 160 opvoeringen). *Goethe-Handbuch in 4 Bänden. Band 2 Dramen*, Hg. von Theo Buck, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997, p. 168.