

GEORG BÜCHNERS WOYZECK EN DE ENSCENERING DOOR DANIEL BENOIN

Luc LAMBERECHTS

Op 17 september 1988 vond in de KNS-Antwerpen de première plaats van de nieuwe encenering door Daniel Benoin van Georg Büchners *Woyzeck*. Deze produktie op internationaal niveau werd mogelijk gemaakt door het feit dat sinds 1988 de KNS onder de directie van Yvonne Lex als enig Vlaams gezelschap lid is geworden van de "Conventie van Europese Theaters". Dit verdrag beoogt in Europees verband de onderlinge uitwisseling van theaterproducties en een artistieke samenwerking op verschillende gebieden. Daniel Benoin regisseerde *Woyzeck* reeds te Berlijn in het Schiller-theater en in een co-produktie te Brussel en Saint-Etienne bij Lyon (Théâtre National de Belgique - Comédie de Saint-Etienne). Opvallend in de verschillende fasen is de steeds grotere homogeniteit van het regie-concept. Bij de encenering in Antwerpen werd inderdaad een artistiek hoogtepunt bereikt, waaraan het organisch acteergedrag van het hele gezelschap zeker niet vreemd was. Tevens ligt de kracht van Benoins visie in een esthetisch waargemaakte verwerking van de nieuwste wetenschappelijke vondsten in verband met Büchners fragmentair gebleven tekst en de ontwikkeling van een eigen benadering: de versmelting van beide aspecten leidt, niettegenstaande alle bewuste en uiterst functionele tempering, naar een totaaltheater van hoog internationaal niveau (1).

Georg Büchner: sociaal engagement en esthetische opvattingen

Georg Büchner werd in 1813 geboren in het dorpje Goddelau bij Darmstadt in de Duitse staat Hessen. Tijdens hetzelfde jaar kreeg Napoleon een verpletterende nederlaag in Leipzig te verduren en trokken de Franse bezetters zich tot achter de Rijn terug. Duitsland was in vele kleine en autonome staten opgesplitst: na de terugtocht van Napoleon beleefde de bevolking het herstel van een haast feodaal absolutisme. Met het wegvallen van de Code Napoléon en de mislukking van het nationale en romantisch geïnspireerde elan begon een nieuwe periode van restauratie, culturele verstikking en sociale onderdrukking. Op deze achtergrond ontstonden Büchners drama's die tot de hoogtepunten van de Duitstalige en Europese theaterliteratuur behoren.

Als zoon van een arts gaat Büchner in 1831 aan de universiteit van Straatsburg - in Frankrijk - geneeskunde en natuurwetenschappen studeren. Hier komt hij in eng contact met Franse en Duitse revolutionairen: de beïnvloeding door de oor-

spronkelijke idealen van de Franse Revolutie zal zowel leven als werk aanzienlijk bepalen (2). Vermits de wetten van de staat Hessen voorschreven dat men slechts gedurende twee jaren aan een vreemde universiteit mocht studeren, laat Büchner zich in de herfst van 1833 aan de universiteit te Giessen inschrijven. Geconfronteerd met verstikkende onderdrukking en vrijheidsbelemmering schrijft hij over de toestanden in Duitsland: "De politieke verhoudingen zouden me razend kunnen maken. Het arme volk sleept geduldig de kar, waarop de vorsten en liberalen hun apencomédie spelen". (3) Als gevolg van de voortschrijdende pauperisering en de onderdrukking van progressieve idealen ontstonden er te Giessen oppositionele groepen. Zo werd Büchner één van de oprichters van een "Maatschappij voor de Rechten van de Mens", die een opstand van de boeren plande. Als intellectueel centrum van de revolutionairen schreef hij het polemische pamflet *Der Hessische Landbote*, waarvan het programma steunde op de derde versie van de "Déclaration des Droits de l'Homme" - de meest sociale verklaring van de mensenrechten uit de tijd van de Franse revolutie (4).

Büchners revolutionair avontuur mislukte nochtans: de politiestaat reageerde heftig tegen een pamflet dat voor de eerste maal het verband legde tussen de materiële belangen van het volk en de revolutie voor de vrijheid. Diep ontgoocheld over het falen van zijn revolutionaire poging schrijft hij bij het begin van het jaar 1835 in het ouderlijk huis zijn eerste stuk: *Dantons Tod*. De situatie wordt hem nochtans te gevaarlijk: zonder paspaart en met heel weinig geld vertrekt hij opnieuw naar Straatsburg.

Tijdens deze tweede periode in Straatsburg studeert hij intensief geneeskunde en overtuigt - niettegenstaande zijn jeudige leeftijd - de vakspecialisten met enkele natuurwetenschappelijke publikaties. In 1836 promoveert hij - in het Frans - aan de universiteit van Zürich met de studie: *Over het zenuwstelsel van de karpers*. Als "Privatdozent" wordt hij in het professorencorps opgenomen en geeft hij colleges over vergelijkende anatomie met betrekking tot vissen en amfibieën. Enkele maanden later, op 19 februari 1837, overlijdt hij, waarschijnlijk tengevolge van een tyfusbesmetting (hoewel er geen epidemie heerste): hij was 23 jaar oud. Tijdens het tweede verblijf in Straatsburg ontstonden de novelle *Lenz*, de ontmaskerende comédie *Leonce und Lena* (5), de sociaalkritische tekstfragmenten *Woyzeck*, twee vertalingen van Victor Hugo's stukken en een onbekend gebleven drama *Pietro Arentino*, dat wegens al te atheïstische passages door Büchners verloofde in Straatsburg zou vernietigd zijn.

Büchners esthetische opvattingen kritiseren heftig het idealisme en ontspringen, ook na het mislukte revolutionair avontuur, aan een uitgesproken sociaal engagement. Hij richt zich tegen een mechanisme, waar cultureel erfgoed misbruikt



Woyzeck door K.N.S.-Antwerpen (Foto's: Marleen Peeters)

wordt om een bestaande sociale onderdrukking te consolideren. De alibi-functie van een kunst en een theater, die de geestelijk-psychische wereld als zelfstandig rijk verheerlijken, doorprijkt hij als middel tot versteviging van de bestaande politieke machtsverhoudingen. Idealistische kunst verschijnt op deze wijze als de esthetische vertaling van een aristocratisch onderdrukkingssysteem en als "de schandelijkste verachting van de menselijke natuur" (Lenz). Uitgangspunt voor Büchner is de lijdende en gepijnigde mens: niet de idealistische "marionetten met hun hemelsblauwe neuzen en hun geaffecteerd pathos" (6) wil hij op de scène brengen, wel "mensen uit vlees en bloed". Waar Friedrich Schiller als exponent van het idealisme het geloof aan de "god in ons" wil tonen, stelt Georg Büchner de vraag naar "wat in ons liegt, moordt en steelt". Vandaar ook de verwoording van zijn esthetische opvattingen in de novelle *Lenz*: "Ik verlang in alles - leven, mogelijkheden van zijn, en dan is het goed: we hoeven dan niet te vragen of het schoon, of het lelijk is. Het gevoel dat wat gecreëerd is, leven bezit, staat boven beide en is het enige criterium in kunstzaken."

In het raam van deze kunstopvatting verschijnen zieken en outsiders als hoofdpersonages. Gebieden die tot dan tot de taboesfeer behoorden, krijgen de volle aandacht: het sociale, de sexualiteit en de geslachtsdrift. Deze anti-klassieke opvattingen werden door de drama's en theoretische geschriften van Victor Hugo beïnvloed. Waar Hugo het onderscheid maakt tussen "l'âme" en "la bête" in de mens, resulteert dit bij Büchner in "das Schöne" en "das Hässliche" - het mooie en het lelijke: beide verschijnen als evenwaardig en maken een realistische totale kijk op het wezen mens mogelijk. Zo verschijnen Büchners drama's als Hugo's "poésie complète", als "le mélange du sublime et du grotesque".

Woyzeck: de tekst

De *Woyzeck*-tekst situeert zich op de achtergrond van het politieke pamflet *Der Hessische Landbote* en Büchners sociaal engagement. Vanaf het begin van de achttiende eeuw tot Hegel en Goethe vormde de verhouding tussen kunst en filosofie de stuwende kracht van de esthetica. Bij Büchner wordt de metafysische verbinding van schoonheid en waarheid als voorwaarde voor de kunst opgeheven: het esthetische wordt nu door sociale en revolutionair gerichte premissen beheerst. Voor *Woyzeck* heeft deze visie belangrijke structurele gevolgen die reeds het hedendaagse drama aankondigen. De afwijzing van traditioneel-idealistische vormen resulteert in open en relatief zelfstandige scènes die vanuit verschillende perspectieven een zelfde thematiek intensiveren. De aantrekkingskracht van dit stuk voor het naturalisme zal later liggen in de maatschappelijke conditionering van het individu. Geïnspireerd werd het impressionisme door de schemerige en toch kracht-

tige weergave van psychische drijfkrachten die tot het onderbewuste behoren. Vanaf het expressionisme tot heden ging de fascinatie uit van de vormgeving zelf: de expressieve, emotioneel geladen kracht van taal en scène. Steeds berust de uitstralingskracht van *Woyzeck* nochtans op een samenspel van deregulering en innovatie: een esthetische en cultuursociologische waarde die het stuk een belangrijke plaats in het internationaal theaterrepertoire waarborgt.

Georg Büchners *Woyzeck* toont het drama van een vertegenwoordiger van de onderste laag van de bevolking: een soldaat uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Die houdt van Marie bij wie hij een onechtelijk kind heeft. Slechts Marie geeft zin aan zijn leven: om haar te onderhouden poogt hij wat bij te verdienen, scheert zijn kapitein, laat door de regimentsarts allerlei experimenten op hem uitvoeren. Deze onmenselijke proefnemingen putten hem nochtans fysisch en psychisch zodanig uit, dat Marie zal bezwijken voor de charmes van de robuust-dierlijke tamboer-majoor. Gesteund door enkele aanwijzingen (Marie's oorringen die ze van de tamboer-majoor kreeg) en de tartende insinuaties van het groteske duo arts-kapitein, ontdekt Woyzeck op een kermisgebeuren Marie's ontrouw. Hier stort zijn hele leven en de zin van het bestaan in elkaar: de dwanggedachte van de moord overmeestert Woyzeck volledig tot hij Marie doodt. Met deze dwangdaad vernietigt hij nochtans het enige positieve wat hem nog bleef en is zijn lot definitief bezegeld.

De overlevering van de tekst bestaat uit drie handschriften die tot verschillende ontstaansfasen gerekend worden en waarin zowel namen als zwaartepunten veranderen (7). Bovendien omvat het eerste handschrift twee groepen (H1 en H2) die niet als voorontwerp of eindschrift kunnen beschouwd worden: waar bepaalde elementen slechts schematisch opduiken, zijn andere volledig uitgewerkt. Stilistisch en compositorisch is er een duidelijk verband met het laatste handschrift (H4), maar deze versie is onvolledig. Tenslotte bevat het tweede handschrift (H3) twee nieuwe scènes. Het ontstaan, zoals het uit de handschriften blijkt, toont hoe Büchner de moord op Marie niet als vrije daad ontwerpt, maar wel als een dwanghandeling waartoe Woyzeck gedreven wordt. Steeds duidelijker worden de sociale oorzaken aangetoond van de fysische en psychische toestand waaronder Woyzeck gebukt gaat. Bovendien wordt in H2 het contrast tussen Woyzeck en het duo arts-kapitein vastgelegd. De drie personages staan in het teken van zelfvervreemding: het essentiële verschil berust nochtans daarin, dat zowel de kapitein als de arts zich in deze zelfvervreemding dank zij hun machtspositie goed en behaaglijk voelen, terwijl de maatschappelijke randfiguur Woyzeck er aan ten gronde zal gaan.

In de eerste uitgave van Georg Büchners werken in 1850 door zijn broer Ludwig werd *Woyzeck* niet opgenomen: de uitgever capituleerde voor de editorische

moelijkheden die hij als onoverkomelijk beschouwde. Eerst Karl Emil Franzos bracht in 1879 een eerste *Woyzeck*-uitgave, waarbij de scènes volgens principes van een traditioneel-normatieve poetica herschikt werden. De handschriften, die reeds in staat van verval waren, bewerkte hij ter verbetering van de leesbaarheid met zwavelammoniak. Nadien werden ze nog onduidelijker: de ontcijferingstaak voor de volgende uitgevers werd dus nog eens bemoeilijkt, wat de verschillende leeswijzen in recente uitgaven verklaart. Voor de hedendaagse enscenering gaat men meestal uit van de kritische teksteditie en de daarop steunende toneelversie van Werner R. Lehmann uit 1967 (8). Ook voor Daniel Benoin vormde deze tekst het uitgangspunt voor zijn enscenering.

Woyzeck is als hoofdpersonage duidelijk een anti-held (9). Uitgebuit en onderdrukt door het maatschappelijk bestel beschikt hij reeds van bij het begin niet langer over een houvast. Het conflict tussen dit centraal personage en de wereld die hem omringt beheerst het stuk vanaf de eerste scène. Dit toneel (regisseur Daniel Benoin zal het na een proloog in een gevangenis-hospitaal situeren) toont eerst de uitwerking van de sociale onderdrukking op *Woyzeck*: de oorzaken zullen later duidelijk worden. *Woyzeck* en zijn gezelschap snijden in de velden stokken voor hun kapitein, waarbij *Woyzeck* door negatieve, apocalyptische, met de dood beladen visioenen overvallen wordt. De doodsbedreiging beheerst volledig - tot in het volkslied van Andres - deze scène. Toespelingen op de Bijbel: "Een vuur schiet door de hemel ..." (Apocalypse) (10), "Weg! Kijk niet achter je" (het verhaal van Loth), "drie dagen en drie nachten" (het passieverhaal) - al deze toespelingen staan net zoals de natuurbeelden in het teken van ondergang. De verwijzing naar de optocht van het muziekkorps ("Zij trommelen") op het einde van de eerste scène leidt als motief naar het personage van de tamboer-majoor, naar diens verhouding met Marie, naar Marie's dood. Belangrijk is de eerste scène als uitgangspunt voor een dramatische handeling die niet door de taaldialectiek van de dialoog naar climax en eindpunt gestuurd wordt. Veeleer ontstaat een monologische verdieping en variatie van het gegeven uitgangspunt dat het noodzakelijke slot reeds in zich bevat. Getoond wordt immers de verdere vereenzaming van een sociaal vernederd mens, die steeds meer in de rol van buitenstaander tegenover het leven wordt gedwongen, die steeds weer tevergeefs poogt door de taal in contact met de andere personages te komen. In deze situatie geeft het uitdrukkingskarakter van de taal het leed van *Woyzeck* weer. *Woyzeck* begrijpt de taal van de anderen niet, zoals hij zelf niet begrepen wordt: de dialoogstructuur wordt vervangen door een monologische structuur die steeds in zichzelf draait en van waaruit er geen uitweg is (11).

Deze taalstructuur, een esthetische weergave van de onvrijheid, uit zich eveneens in de verbinding van woordmotieven (12): een onafhankelijk geworden taaldwang drijft *Woyzeck* tot de moord, de traditionele causale structuur wordt ver-

vangen door woord- en beeldverbindingen. Reeds in de eerste scène treedt het mes-motief op: Woyzeck *snijdt* stokken, even later scheert hij de kapitein, het mesbeeld structureert de scène arts-kapitein-Woyzeck, tot hij stemmen hoort die hem bevelen de "wolveteeft" dood te steken, hij toevallig een mes koopt (het pistool is te duur) en hij tenslotte Marie doodt. Nadien werpt hij het mes in het water, vreest dat het zal ontdekt worden, keert zelf terug in het water terwijl de moord vastgesteld wordt. Verbonden met het mes-motief treden motieven op zoals "rood", "bloed", en "maan" - weer culminerend in de moordscène: "De maan komt zo rood op! Als een ijzer vol bloed!" Vaak herhaalde ritmische motieven - "steek dood" - "almaardoor" vullen deze taalstructuur aan, die steeds Woyzecks fundamentele onvrijheid weergeeft.

Woyzeck wordt tot handelingen gedwongen, die hij niet wil - hetzelfde geldt voor Marie. Haar kortstondige verhouding met de tamboer-majoor gebeurt uit zwakte, veroorzaakt door de sociale en fysische toestand van Woyzeck: "Die man! Zo in de war! Hij heeft zijn kind niet aangekeken! Hij zal nog dol draaien met die gedachten" (2e scène). Toch zal haar ontrouw voor Woyzeck uitgroeien tot beeld van de wereld als een tegenstander die alles beheerst: "Almaardoor! ... Draai maar, wals maar. Waarom blaast God de zon niet uit, dat alles in ontucht over elkaar walst, man en vrouw, mens en beest? Doen't op klaarlichte dag, doen het op je handen, als de muggen" (13e scène).

Marie begint haar verhouding met de tamboer-majoor in de hoop uit de laag van de sociaal ondergeprivilegieerden te ontkomen en haar verlangen naar vitalisme te realiseren. Het sociale engagement van Büchner speelt ook bij de conceptie van dit personage een beslissende rol. Als Marie van de tamboer-majoor oorringen als geschenk gekregen heeft, legt Büchner haar volgende repliek in de mond: "Dat is vast goud! Ons soort heeft maar een hoekje van de wereld en een stukje spiegel en toch heb ik net zo'n rode mond als de grote dames met hun grote spiegels van onder tot boven en hun mooie heren die hen de hand kussen. Ik ben maar een arm vrouwmens" (7e scène). Verschillende onderzoekers beklemtonen bij het Marie-personage tevens een verschuiving in de algemene conceptie van de tekst (13): motieven van een verlangen naar vergiffenis, van spijt en berouw zouden vooral door de bijbelfragmenten aan betekenis winnen. Nadat Woyzeck de eerste aanduidingen voor haar ontrouw ontdekt heeft, nochtans weigert in haar een hoer te zien ("Marie: Ben ik een hoer? - Woyzeck: Het is al goed, Marie"), spreekt Marie volgende woorden: "Ik ben toch een slechte vrouw. Ik kan me wel doodsteken". Het inzicht in het leed dat ze Woyzeck aandoet wordt verbonden met het mes-motief en een toespeling op de latere moord. Toch wordt de mogelijke positiviteit in Marie's gedrag onmiddellijk opgegeven door haar volgende, uiterst fatalistisch getinte zin waar geen enkel lichtpunt meer verschijnt: "Ach, alles draait toch naar de

duivel, man en vrouw" (7e scène). Deze repliek wordt verbonden met het slot van de eerder animalische liefdesscène tussen Marie en de tamboer-majoor: Tamboer-majoor: "Kijkt de duivel uit je ogen?" - Marie: "Voor mijn part. Het is allemaal eender" (8e scène).

Later, voor de moordscène, neemt Marie als het ware onbewust afscheid van het leven. Ze bladert in de Bijbel en leest het verhaal over Maria Magdalena: vergiffenis schemert op deze wijze als mogelijkheid door. Nochtans kan deze positiviteit zich niet waarmaken: de idioot onderbreekt het verhaal met kinderrijmpjes: "Bloedworst zegt: Kom, leverworst" en Marie besluit haar repliek met een inzicht in het nutteloze van de troost die de Bijbel haar zou kunnen bieden: "Alles dood!" Het Bijbelse verhaal kan voor haar geen werkelijkheid worden: op deze wijze wordt de mogelijke troost van de religie door Büchner gereduceerd tot een alibi-functie voor het bestaande onrecht op de wereld.

Hetzelfde geldt voor de religieuze citaten die Woyzeck in de mond gelegd worden. Ook hij neemt afscheid van het leven met woorden die een positieve waarde zouden kunnen suggereren - vooral door het kortstondige parallisme dat er tussen Woyzeck en de Christus-figuur ontstaat. In de kazerne schenkt hij zijn schamele bezittingen aan zijn gezelschap Andres. Zo diept hij ook het heiligenprentje op dat in de Bijbel van zijn moeder lag. Van het vergulde kaartje leest hij de tekst voor:

"Lijden weze mijn gebod,
lijden weze mijn gebed voor God
Heer zoals uw lijf rood en gewond
zo laat mijn hart zijn elke stond"
(21e scène)

In overeenstemming met de alles beheersende dimensie die Marie's ontrouw voor hem als incarnatie van de wereldtoestand verkregen heeft, wil Woyzeck hier als ultieme zingeving het leed van de hele wereld op zich nemen. Nochtans vallen dan de nuchtere, desillusionerende woorden, die een eventuele positieve pool in de waardenstructuur volledig neutraliseren: "Mijn moeder voelt alleen nog maar als de zon op haar hand schijnt. Het geeft niks". Een nihilistisch fatalisme behaalt consequent de bovenhand - een doodsmotief zonder enige vorm van hoop: "Ja, Andres, als de timmerman het schaafsel bijeenveegt, weet niemand wie daar zijn kop zal op leggen".

Christus' lichaam was "rood en gewond": hetzelfde woordenveld bepaalt de dwanghandeling van de moord. Op de achtergrond van de getoonde sociale omstandigheden culmineert de zinloosheid van het menselijke bestaan in het anti-

sprookje van de grootmoeder (22e scène), onmiddellijk voor de moordscène. Reeds vroeger had Woyzeck het verband tussen sociale wanhoop en wereldbeeld tegenover de kapitein uitgesproken: "Ik geloof dat als wij in de hemel zouden geraken wij zouden moeten helpen donderen" (3e scène). Büchners anti-sprookje vormt een tegenontwerp tegenover twee romantische sprookjes uit de verzameling van de gebroeders Grimm, waar een idealistisch opgevat verleden een alibi-functie verkrijgt die het onderdrukte volk met zijn lot zou moeten verzoenen (14). In *Woyzeck* doorprijkt de nihilistische wereldvisie en haar als noodzakelijk getoonde samenhang met de sociale omstandigheden de idealistische verdoezeling van een menselijke wanhoopsituatie. Op deze wijze vormt het anti-sprookje de werkelijke kern van het stuk.

Kermis- en herbergscènes variëren aan de hand van andere personages dezelfde fundamentele visie. Middel hiertoe vormen vaak fragmenten uit volksliederen en sprookjes. Hoogtepunt biedt een parodistische preek die in de mond van dronken werklui wordt geleegd en waar gepeild wordt naar de ultieme zingeving: "waarom is de mens?" De snijdende parodie onthult zich als volkse tegenhanger van de hoogdravendheid en holheid die zowel arts als kapitein kenmerken. De arts treedt in een dubbele functie op: als regimentsarts en als professor in de anatomie. Voor dit personage stond trouwens Büchners anatomieprofessor in Giessen model, die onder invloed van het Duitse idealisme de bloedsomloop als onzin afwees. Büchner ontmaskert het karikaturale van dit personage, tegelijkertijd fungeert de arts als belangrijk onderdeel van het sociale onderdrukkingssysteem waarvan Woyzeck het offer wordt. De medische experimenten degraderen Woyzeck volledig tot object, de eenzijdige voeding waaraan hij zich onderwerpt om wat geld voor Marie bij te verdienen verklaart zijn fysische en psychische toestand. Bovenal verschijnt de arts als versteend dogma van het idealisme. Waar Woyzeck zich op de natuur beroept om te verklaren waarvoor hij zo hoogdringend een natuurlijke behoefte moest voldoen, bereikt de karikatuur van een geloof in menselijke vrijheid en vooruitgang bij de arts haar hoogtepunt: "De natuur! Woyzeck de mens is vrij, in de mens verheerlijkt zich de individualiteit tot vrijheid. Zijn urine niet kunnen ophouden".

De pseudo-wetenschappelijke overactiviteit van de arts staat in de ban van een rationaliteit die elke verbinding met de werkelijkheid verloren heeft. In zijn universum moet elk fenomeen verklaarbaar zijn zodat het beheerst kan worden, zelfs het niezen. De natuurkundige Büchner valt hier met satirische felheid een wereldbeeld aan, dat door de pseudo-rationele integratie van elk natuurfenomeen tenslotte op een gesloten universum mikt, waar alles beheersbaar, dus statisch wordt en waar niets meer kan gewijzigd worden. Op deze wijze onthullen zich de doelstellingen van de arts reeds als ideologische uiting van een statische, op onderdrukking gerichte sociale praktijk.

De verhouding Woyzeck-arts wordt bepaald door een burgerlijk geïnspireerd verdrag van de uitbuiting (15). Woyzeck heeft immers schriftelijk zijn akkoord gegeven om zich aan de medische proeven te onderwerpen en om zijn lichaam hiervoor ter beschikking te stellen. Verdrag en loon bepalen eveneens de verhouding tot de kapitein, die bovendien het feodale maatschappelijke systeem incarneert. De bewegingstegenstellingen - Woyzeck: snel, kapitein: langzaam - drukken de sociale tegenstellingen uit die heel het stuk beheersen. De angsten die de kapitein teisteren vloeien samen in zijn angst voor beweging en verandering: ze hebben niet alleen betrekking op zijn persoonlijk karakter maar bovenal op de bestaande maatschappij als geheel.

Deugd en moraal kunnen slechts tautologisch gedefinieerd worden: "Moraal, dat is als men moreel is, snapt hij het." De functie van deze moraal ligt in de onderdrukking van de natuurlijke zinnelijkheid, van Woyzecks natuur uit vlees en bloed. Büchners ontmaskering van een hol moreel begrip legt opnieuw het verband tussen een achterhaald en reactionair geworden idealisme als onderdrukkingsmechanisme en de sociale toestand van de vernederde Woyzeck. De kapitein kan slechts heil zien in het statische behoud van de bestaande maatschappij, ook al wordt de "ontzagrijke tijd" daardoor leeg. De angst voor de tijd is bij de kapitein een vrees voor (sociale) veranderingen die zijn machtspositie zouden kunnen bedreigen. Religie en moraal verschijnen als vlucht en als laatste wapen. De scène waarin beide gezagsdragers - kapitein en arts - met elkaar geconfronteerd worden, culmineert in een wederzijdse ontmaskering die regelrecht naar het groteske in de hedendaagse zin van het woord leidt: een samengaan van lachen en huiveren (16). Lachen wegens de karikaturale holheid van het gezag, huiveren wegens het feit dat de effectieve macht juist bij zulke personages berust. Consequent zal Büchner in het tweede deel van deze scène het samenspel van kapitein en arts tonen bij het tartende onderdrukken van een weer eens vernederde Woyzeck. In die zin vertegenwoordigen beide personages wellicht het duidelijkst de windstilte die het Biedermeier-tijdperk kenmerkte en het lot van de armen als onomkoombaar liet verschijnen. De fundamentele conceptie van Büchners stuk is dan ook sociaal-realistisch en sociaal-kritisch: aan het Woyzeck-personage wordt het onderdrukkingsmechanisme door een heel maatschappelijk bestel getoond zonder enige hoop op wijziging. Na zijn mislukte revolutionaire poging geloofde Büchner niet meer in een mogelijke lotsverbetering voor de armen. De kracht van *Woyzeck* ligt nochtans in het gebalde tonen en aanklagen van het onrecht en zijn uitwerkingen op de mens. De tegenstellingen in de waarden cirkelen rond het contrast tussen fataliteit en vrijheid: slechts een toestand van menselijke en sociale vrijheid kan de fataliteit overwinnen - waar zulke vrijheid niet aanwezig is, lijkt de ondergang van de mens onontkoombaar.

Büchner verkort zowel de scènes als de taal tot het uiterste. De vele plaatswisselingen vertolken het opgejaagde van het menselijk bestaan, het rennen zonder doel, slechts dood of groter ongeluk tegemoet. Tegenover het statische karakter van de maatschappij verschijnt deze beweging als zinloos: een zinloosheid die zich tot alle gebieden uitbreidt, ook tot het metafysische. Juist omdat nochtans het sociale als oorsprong voor deze zinloosheid verschijnt, is het stuk *Woyzeck* in al zijn gebalde kracht veel meer dan een fatalistisch werk: in de eerste plaats is het een sociale aanklacht die zijn bittere actualiteit ook voor onze tijd heeft behouden. De fundering van de moraal in de sociale omstandigheden, de beklemtoning van het gedreven worden van de mens vernietigen elke opvatting die de moraal door de autonomie van de wil en de individuele vrijheid van een idealistisch wereldbeeld poot te funderen.

Voor de conceptie van *Woyzeck* werd Büchner geïnspireerd door een viertal historische moordzaken die in medische protocollen over de toerekenbaarheid werden beschreven (17). Vooral de gerechtszaak rond Johan Christian Woyzeck, die in 1821 zijn minnares met een mes had gedood, werd druk besproken in geneeskundige tijdschriften die Büchner geraadpleegd heeft. In een eerste protocol had de universiteitsprofessor en arts Clarus de historische Woyzeck voor volkomen toerekeningsvatbaar verklaard, hoewel de dader steeds beweerd had in visioenen stemmen te hebben gehoord die hem ertoe aangezet hadden zijn ontrouwe geliefde te doden. In een tweede protocol herhaalt Clarus zijn besluit: hij gaat immers uit van een autonoom en vrij individu dat zich in het maatschappelijk leven rationeel hoort te gedragen (18). Büchners parodie van deze premissen is in de arts-scène onovertroffen. Voor Clarus berust een misdaad op een gebrekkige verbinding van privé- en algemeen belang. Moraal - en hier horen we bij Büchner de overdracht op het personage van de kapitein - verschijnt als een systeem van gedragsregels die het belang van de hele maatschappij en haar instandhouding moeten waarborgen. Bij afwijkend gedrag zoekt Clarus niet naar de oorzaken maar veroordeelt meteen de gevolgen.

De arts Clarus onderzocht dan ook niet of Woyzeck de moord in het volle bewustzijn van zijn daad begaan had. Wat hem interesseert is enkel of de principiële mogelijkheid voor een vrije beslissing nog aanwezig was - volledig in de zin van Kants idealistische moraalopvatting waar er voor Büchners "mensen van vlees en bloed" enkel plaats lijkt te zijn als misdadigers. Interessant vond Clarus aan het geval Woyzeck, dat zijn eventueel psychisch gestoord zijn slechts gedeeltelijk was, aangezien hij zijn werk tot tevredenheid van zijn opdrachtgevers uitvoerde. Clarus nam onder invloed van het Duitse idealisme aan dat een echte geestesziekte volledig psychische verwarring moest uitlokken. Aangezien dit niet het geval was beschouwde Clarus de historische Woyzeck als vrij en autonoom individu, wat me-

teen het doodsvonnis en de terechtstelling bezegelde.

Woyzeck: de encenering door Daniel Benoin

De *Woyzeck*-encenering door Daniel Benoin blijft enerzijds trouw aan Büchners tekst, weet anderzijds toch een heel nieuw opzet te verwezenlijken. Benoin brengt inderdaad een specifiek dramatisch verloop aan de hand van een eigen dramaturgie en scenografie. Tegenover vele hedendaagse enceneringen die het scenisch beeld reduceren en de handeling bewust tot op de graat verarmen, volgt Benoin de omgekeerde weg, die naar het totale spektakel leidt. Toch reduceert hij drastisch de ongeveer achttien realistisch geëvoeerde plaatsen van handeling die het stuk naargelang van de combinaties van de handschriften bij Büchner bezit. Alle plaatsen worden binnen één groot kermisgebeuren getoond, daartegenover stelt Benoin zelf een tweede plaats van handeling die bij Büchner niet aanwezig is. Steunend op de protocollen van Dr. Clarus toont de regisseur in een soort proloog de mengeling van gevangenis en psychiatrisch hospitaal, waar *Woyzeck* na de moord verblijft. De wisseling, contrastwerking en integratie van beide speelruimten maakt een zeer snel spel- en theaterritme mogelijk, dat vaak naar filmische montage-technieken verwijst.

Benoin's creatief concept spreekt van bij het begin uit decor en speelruimte. De zelf geschreven proloog verenigt korte fragmenten uit Clarus' tekst, losse maar betekenisvolle taalbrokken uit de scène waar *Woyzeck* door de arts onderzocht wordt (waarbij Büchner zelf ook fragmenten uit het protocol van Clarus had opgenomen) en Büchners openingsscène waar *Woyzeck* en zijn gezelschap Andres hun angsten uitspreken. Doorheen dit gebeuren verschijnt reeds als constante de herhaling van het obsessieve "Almaardoor": een duidelijke aankondiging van het kermisgebeuren, Marie's ontrouw en de betekenis van dit gedrag voor *Woyzeck*.

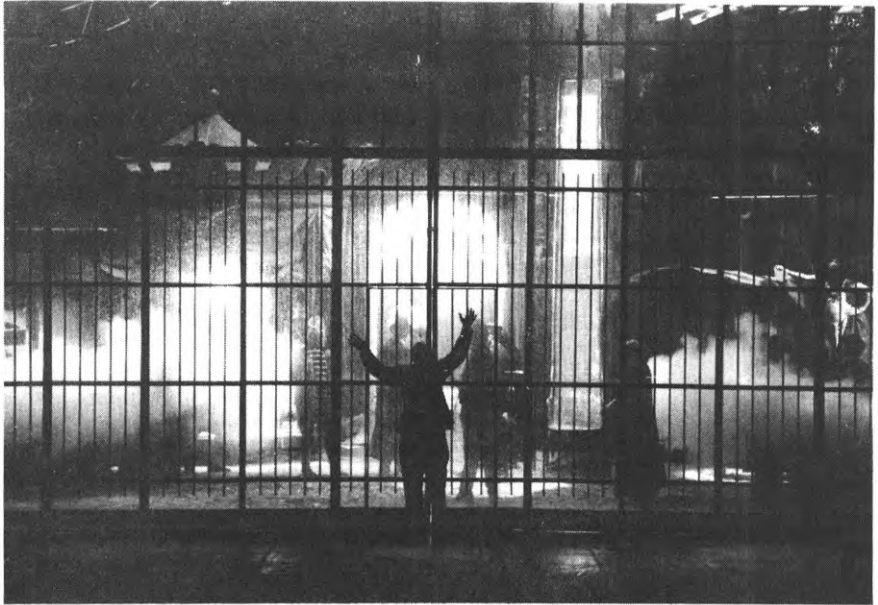
De handeling in de psychiatrische gevangenis laat Benoin op een voorscène plaats vinden, waar hij een eerste perspectiefverdubbeling zal uitwerken door het Andres - personage te beklemtonen. Andres, die doelloos aan een doek plukt, is gek geworden. In het midden blijft of in de eerste plaats zijn sociale positie als uitgestotene, net zoals *Woyzeck*, of het verblijf in de inrichting zelf hiervoor de oorzaak is. Op deze wijze kan Benoin in zijn encenering geregeld naar de smalle gangruimte op de voorscène terugkomen, wat de mogelijkheid biedt tot enkele indrukwekkende framing-effecten. Zo in de testamentscène, waar *Woyzeck* door het verbranden van de schamele bezittingen die hem nog met het leven binden, zichzelf vernietigt en naar zijn toekomstig lot verwijst. Het hemdje geeft hij aan Andres, beklemtoont op deze wijze hun verbondenheid, wat op het einde door Andres' zelf-

moord geïntensiveerd wordt. Benoins Andres zet in de daad om wat Büchners Woyzeck tegenover de kapitein had uitgesproken: "... zo een mooie, sterke, grijze hemel: men zou zin hebben om er een spijker in te slaan en zich eraan op te hangen ..." Deze daad en de kille reacties van de hospitaalverantwoordelijken - ze zien in de zelfmoord slechts een storend fait divers - versterken de atmosfeer van het uit-zichthoofte.

De scènes na de moord op Marie spelen bij Benoin eveneens in de smalle gevangenisruimte. Als nieuwe constante introduceert de regisseur een proces van hopenoel reiniging als obsessie. Woyzeck gaat voortdurend de handen wassen: een ritueel dat haast met de frenetische kracht van de wanhoop voltrokken wordt. Ook hier, bij het watermotief, zijn er aanknopingen met Büchners tekst: op het einde wil Woyzeck het mes van de moord steeds verder in een vijver werpen en begeeft hij zich daarom steeds dieper in het water. Zijn laatste woorden luiden: "Heb ik nog bloed aan mij? Ik moet me wassen. Hier een vlek, daar nog één ...". In die zin vormt Benoins encensering van de reinigungsobsessie een duidelijk doortrekken van Büchners (onvoltooid gebleven) slotscènes.

Woyzecks tergende medepatiënten uit de psychiatrische gevangenis zullen hem naar de tweede plaats in de encensering begeleiden en vaak tot tegenstanders uitgroeien. Op het kermisgebeuren incarneren ze immers andere, volkse personages die steeds het uitgestoten zijn van Woyzeck en het gebrek aan solidariteit binnen de laag van de verpauperden aantonen.

De wand die de psychiatrische gevangenis van het kermisgebeuren scheidt, is van glas, doorzichtig en schuift open. Op die wijze ontstaat de indruk dat heel de dramatische actie op de kermis zich in het hoofd van Woyzeck voltrekt: als een soort herinnering, als een tussensfeer tussen droom en realiteit. Tijdens de proloog regent het even achter de glazen wand, dan flitst kortstondig het kermisgebeuren op en versteent weer om later de belangrijkste plaats van de handeling te worden. De tegenstellingen tussen beide speelruimten laten heel wat dynamiek toe en zijn toonaangevend voor Benoins encenseringconceptie. Waar oorspronkelijk het contrast even opduikt tussen de toestand van het opgesloten zijn, ook geestelijk, met de vrijheid van de buitenwereld, het werkelijk leven, wordt dit onderscheid snel als illusie te niet gedaan. Woyzecks lot is immers van bij het begin bezegeld: het spel in de ruimte toont hoe Woyzeck door de wereld wordt buitengeschopt en steeds weer opnieuw in de psychiatrische gevangenis belandt. Bovendien vertoont deze laatste ruimte een steeds grotere analogie met de wereld van het kermisgebeuren. Arts, kapitein en patiënten treden in beide ruimten op en maken ook de kermiswereld reeds tot een oord van onvrijheid, tot Woyzecks gevangenis.



Woyzeck door K.N.S.-Antwerpen (Foto's: Marleen Peeters)

Het kermisgebeuren verschijnt als een microcosmische verdichting van de wereld waarbij Benoin met allerlei theatermiddelen de toeschouwers onmiddellijk trekt. Bovendien heeft hij een decor laten bouwen dat enerzijds de buitenwereld als projectie van Woyzecks binnenwereld toont, anderzijds ook het uitzichtloze van de getoonde wereld zelf weergeeft. Op de achtergrond bevindt zich een overgroot rad: een rad van het leven en van de waanzin, waaraan op het einde de idioot Karl - we komen op dit personage later terug - vastgeklonken is en de slotwoorden zal spreken. Een paardemolen verwijst naar een droevig oord van nagestreefd maar niet bereikt geluk. "La grande roue du monde" wordt op deze wijze aangevuld met de verpletterende tred- en mallemolens van het leven. Verder een smijtent, ook als podium gebruikt van waarop de werklieden als pausen vermomd hun nihilistische uiteenzetting over de zin van het leven zullen voorbrengen. De zigeunerwagen, het enige binnenoord op de kermis, is de plaats waar Marie's ontrouw voltrokken wordt. Onmiddellijk ernaast staat een grote glijbaan, waarop Woyzeck als marionet met een voet naar omhoog zal getrokken worden, van waarop later het bloed van de vermoorde Marie naar beneden zal druipen. Het geheel wordt omsloten door stadsruïnes: hoge, vale en geteisterde huizen die het kermisgebeuren perspectivistisch omsluiten. Zijn het de resten van een holle beschaving of sinistere voorboden voor een komende? Ook de belichting bepaalt de kracht van het geheel. Slechts kortstondig overheersen helle kleuren: wat als feestelijk zou kunnen overkomen, verschijnt louter als agressie op Woyzeck. Overwegend zijn vale, schemerige kleuren en een contrastwerking tussen zwart en rood: ook hier weer een verbinding van Woyzecks waarneming met de toestand van de wereld.

Nochtans betekent de kermis voor Woyzeck de hunkering naar het geluk: een avondje uit met Marie. Benoins toemaatje, dat Woyzeck verlangende kreten laat uitroepen naar het samenzijn op de kermis, is in die zin zeer functioneel. Maar reeds van bij het eerste opflitsen verschijnt dit bonte gedoe als oord voor een verlangen dat niet meer kan verwezenlijkt worden. Bewust tempert Benoin zijn totaal theater waar jongleurs, koorddansers, vuurspuwers, een buikdanseres optreden. Niet alleen de lichteffecten spelen hierbij een rol. Reeds van bij het begin had hij de bewegingen plots laten verstarren: een panopticum van wassen beelden waar mensen afgestorvenen of marionetten lijken. Zo verschijnt het kermisgebeuren als een spookachtige bedreiging: hier vindt immers Marie's ontrouw plaats en zal Woyzecks wereld difinitief ineenstorten.

Benoin laat de herbergscènes op de kermis plaats vinden: in dezelfde ruimte integreert hij ook de scènes met arts en kapitein. Daartoe plaatst hij deze personages in de atmosfeer van het kwellende kermisgebeuren. Van hieruit is het dan ook mogelijk beide essentiële speelruimten in elkaar te laten overvloeien en in de psychiatrische gevangenis te versmelten waar de laatste herbergscène plaats vindt. Na

de moord op Marie poogt Woyzeck uit wanhoop met het meisje Käthe aan te pappen, hier wordt het bloed op zijn klederen ontdekt, in deze ruimte wordt de dode Marie binnengesleept, waarna het lijk en de moord op onmenselijke wijze door de vertegenwoordigers van het gezag beschreven wordt. Nochtans is het de idioot, die vanop het kermisgebeuren de slotwoorden zal spreken.

Kermisgebeuren en psychiatrische gevangenis: Benoin brengt door de tweevoudige speelruimte zowel een collectieve als een individuele benadering. Het sociale en het psychiatrische blijven in evenwicht, hoewel de maatschappelijke context steeds als laatste oorzaak verschijnt. Mogelijk wordt dit boeiend, precair en volgehouden evenwicht door een opmerkelijk beheerst acteergedrag - een geïntegreerd samengaan van mimische, gestische en proxemische tekens - evenals door de beheerste functionaliteit van de kostumering. Het Woyzeck-personage verschijnt als teken voor pijn, onderdrukking en - in alle bescheidenheid - aanspraak op menselijke waardigheid. De vaal-witte kleding - patiënt in de psychiatrische instelling - contrasteert met het zwart van Marie's licht sensuele jurk: verlokking en aankondiging van de dood. Het personage van Marie evolueert snel naar de uitdrukking van een verscheurd-woorden tussen passie en deugd: voor haar is het dilemma onoplosbaar. Meteen versterkt Benoin wat er reeds in Büchners tekst aanwezig was: de moord wordt voor Marie een bevrijding uit de uitzichtloze situatie van onrust. Door zijn daad verhindert Woyzeck dat Marie nog langer psychisch geteisterd wordt. Het verlangen naar reiniging verschijnt trouwens in het scenisch gedrag van Marie en het haarwassen - een duidelijke overeenkomst met Woyzecks reinigungsobsessie in de psychiatrische gevangenis. Telkens wordt het verlangen naar reiniging en de onmogelijkheid om dit in de wereld te bereiken visueel geënceneerd.

Donker-grijs gehouden wordt het uniform van de kapitein, geenszins een zuiver kwaadaardig en protserig personage, maar eerder een incarnatie van kortzichtigheid en kleinburgerlijke zelfingenomenheid. De kapitein laat in alle geboorneerdheid enkel eigen overtuigingen gelden, die als producten van een affirmatieve cultuur op onderdrukking gericht zijn, hoewel hij zich hier niet van bewust is. Benoin heeft dit personage zeer functioneel in de mes-moord-bloed-handeling geïntegreerd en zijn verantwoordelijkheid voor Woyzecks daad visueel vastgelegd. Waar de kapitein zich door Woyzeck laat scheren vreest hij dat zijn ondergeschikte hem gesneden heeft. Snel staat de kapitein van zijn schommelstoel op en grijpt hij het scheermes, waardoor hij zichzelf bloederig verwondt: een visueel tegengesteld effect in vergelijking met de reinigingsrituelen van Woyzeck en Marie.

De kern van sociale onvrijheid als oorzaak voor het lot van beiden ensceneert Benoin in vele variaties. Zo de scène met kapitein en arts waar Woyzecks wereld

door de toespelingen op Marie's ontrouw ineenstort. Tegelijkertijd behandelt de kapitein hem letterlijk als een hond, houdt hem aan de lijn en pijnigt hem, waarvoor de koppelriem gebruikt wordt. Na deze vernedering die Woyzeck tot geschonden dier degradeert, staat Woyzeck op, plooit zorgvuldig die riem en overhandigt hem aan de kapitein: een hoogtepunt in de encenering van gedwongen sociale onderworpenheid en uitzichtloosheid.

De kapitein wordt door zijn kostumering niet historisch vastgelegd en behoudt hierdoor als onderdrukingsfiguur een ruime actualiteit. Hetzelfde geldt in mindere mate voor de kleding van de arts, die Benoin immers ook met de historische Clarus verbindt. De helokere redingote versterkt het mondaine karakter van de arts in de psychiatrische gevangenis, wat dan weer functioneel het volledig onbegrip en het totale gebrek aan menselijk meeleven uitdrukt. Binnen de speelruimte van het kermisgebeuren draagt de arts een lange donkerblauwe mantel en hoed: de kleurenovereenstemming met het uniform van de kapitein visualiseert de gelijkaardige gezagspositie. Waar de kleur van okergeel kadert binnen de agressiviteit van de psychiatrische gevangenis, stemt het donkerblauwe overeen met de vaalschemerige kleuren die het kermisgebeuren beheersen. Op deze wijze verdubbelt het betekenisstelsel van de kleuren de betekenisgeving die met de tweevoudige speelruimte ontstond.

Voor de arts is Woyzeck een object en niets meer. Benoin laat binnen het kermisgebeuren de eerste scène met de arts op de scheerscène met de kapitein volgen, zodat het verband tussen beide vertegenwoordigers van het maatschappelijke onderdrukingsstelsel onmiddellijk duidelijk wordt. Waar de arts de menselijke wil en de autonome vrijheid bezingt, klinkt Woyzeck zich eerst zelf in de ketens vooraleer hij onderzocht wordt. Later zal de arts hem vastketenen: een duidelijke scenische ontmaskering van de holle ideologie die door de arts vertegenwoordigd wordt.

Het uitzichtloze van het menselijk lot bereikt een hoogtepunt in de encenering van het anti-sprookje. Waar Büchner het sprookje van de grootmoeder nog in de handeling geïntegreerd had, staat hij Benoin de dramatische tijd plots volledig stil. Na een huiveringwekkend beheerste dodendans van maskers (van de kleinburgerlijkheid) verhaalt de zwartgeklede grootmoeder in een ijzige stilte, met uiterst tere, kwetsbare, aangrijpende dictie het anti-sprookje, terwijl de maskers haar langzaam, voorzichtig maar toch doelzeker omvatten: net niet betasten, wel van haar bezit nemen. De dood en een metafysisch verdiepte uitzichtloosheid beheersen de hele scène.

De uitzichtloosheid van Woyzecks bestaan krijgt bij Benoin tenslotte nog een

andere dimensie. Waar de regisseur het Woyzeck-personage reeds in Andres met een eerste perspectiefverdubbeling bedacht, wordt deze aanpak vooral in het kermisgebeuren door de visuele beklemtoning van de vaal-wit geklede idioot Karl verder gezet. Vanuit recente inzichten in het ontstaan van Büchners *Woyzeck* (19) gaat Benoin de idioot haast voortdurend op de scène laten ageren als tweede perspectiefverdubbeling van Woyzeck. Bij Büchner verschijnt de idioot weliswaar slechts in enkele scènes, nochtans is hij in het eerste handschrift nauw met het Woyzeck-personage verbonden. Benoin gaat bij de beklemtoning van de idioot uit van Büchners conceptie: de idioot spreekt nauwelijks, hij produceert hoofdzakelijk geluiden of citeert korte sprookjesfragmenten. Nog erger dan Woyzeck lijdt hij onder het verlies van menselijk contact. De schaarse taal van de nar ontspringt aan een kinderwereld die in scherp contrast staat met de taal van de volwassene. Juist deze tegenstelling ontmaskert nochtans op schrille wijze het holle taalgebruik van Woyzecks tegenspelers.

Bovendien is de idioot als personage verbonden met een essentieel woordveld in de tekst: "närrisch, verrückt, toll, schnappt über, kommt ins Narrhaus, fixe Idee, alienatio, aberratio ...", enz. In overeenstemming met Büchners fragmenten (20) bouwt Benoin op visuele wijze het personage van de idioot uit tot een toekomstig spiegelbeeld van Woyzeck: bij voorbaat wordt de weg getoond die Woyzeck wel moet inslaan. Waar zowel kapitein als arts aanzienlijk bijdragen tot Woyzecks labiele toestand, houdt Benoin dus voortdurend het resultaat van de onderdrukking en het uitgestoten zijn, nl. de waanzin, voor ogen. Op deze wijze wordt vanuit het personage van de idioot de fundamentele enceneringsconceptie van Benoin nogmaals gemotiveerd: het spel met de ruimten van psychiatrische gevangenis en kermisgebeuren als sociale aanklacht.

Noten:

- 1) De volgende tekst is een herwerkte en aanzienlijk ingekorte versie van de lezing die de auteur op 8 oktober 1988 in KNS-Antwerpen voor een theaterpubliek hield over Büchners *Woyzeck* en Benoins encenering.
- 2) Vlg. in dit verband ook de nieuwe vondsten in: H. Fischer, *Georg Büchner und Alexis Muston. Untersuchungen zu einem Büchner-Fund*, München, 1987 en mijn bespreking van dit werk: L. Lamberechts, "Georg Büchner: Nieuwe vondsten over leven en werk", *Documenta*, 1988, Nr. 2, pp. 105-108.
- 3) Büchners brieven worden geciteerd volgens W.R. Lehmann (Ed.), *Georg Büchner, Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, Hamburg, 1971. Indien niets anders vermeld berust de vertaling bij de auteur van deze bijdrage.

- 4) Vgl. K. Vietor, *Georg Büchner*, Bern, 1949.
- 5) L. Lamberechts, "Georg Büchners Leonce und Lena: Illusionsloses Lustspiel über ein Theater der Illusionen". in: *Vom Lesen und Schreiben*. Prof. dr. Edward Verhofstadt zum 60. Geburtstag, Gent, 1986, pp. 108-123 (*Studia Germanica Gandensia*, n° 8).
- 6) Brief aan de familie n° 42 (cf. noot 3).
- 7) Vgl. vooral W.R. Lehmann, *Textkritische Noten. Prolegomena zur Hamburger Büchner-Ausgabe*, Hamburg, 1967. Verder ook: E. Krause, *Georg Büchner, Woyzeck*, Frankfurt, 1969; W. Buch, *Woyzeck. Fassungen und Wandlungen*, Dortmund, 1970; L. Bornscheuer, *Woyzeck. Kritische Lese- und Arbeitsausgabe*, Stuttgart, 1972.
- 8) W.R. Lehmann, *Georg Büchner. Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, Hamburg, 1967.
- 9) Achtergrond voor de volgende beknopte analyse van de *Woyzeck*-tekst vormen mijn vroeger verschenen studies over dit werk: L. Lamberechts, "Zur Struktur von Büchners *Woyzeck*. Mit einer Darstellung des dramaturgischen Verhältnisses Büchner-Brecht", in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. I, 1972, pp. 119-148; L. Lamberechts, "Georg Büchners *Woyzeck* als Trost-lose Tragödie", in: *The Function of Tragedy*, Gent, 1976, pp. 95-112; L. Lamberechts, "Das Tragische in Georg Büchners *Woyzeck*", in: *Akten des V. Internationalen Germanistenkongresses* (Cambridge 1975) Bd. 2, nr. 3, Bern, 1976, pp. 249-256; L. Lamberechts, "Tragik und soziale Thematik in Georg Büchners *Woyzeck*", in: *Handelingen van het 34e Nederlands Filologencongres*, Amsterdam, 1976, pp. 73-80 en L. Lamberechts, "Georg Büchners *Woyzeck*", in: *Deutsche Bücher*, 1981, nr. 4, pp. 302-305.
- 10) Geciteerd wordt volgens de Nederlandse vertaling van Hugo Claus in een bewerking van Daniel Benoin, uitgegeven door KNS in samenwerking met de Theaterwinkel, Antwerpen, 1988.
- 11) Vgl. ook H. Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, München, 1958.
- 12) Vgl. F.H. Mautner, Wortgewebe, Sinngefüge und "Idee" in Büchners *Woyzeck*, in: F.H.M., *Wort und Wesen*, Frankfurt/M., 1974, pp. 23-65 evenals V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1960, pp. 106-108.
- 13) Bijv. E. Krause, o.c. (noot 7), pp. 26-27.
- 14) Vgl. L. Lamberechts "Over de sprookjes van Grimm en hun cultuurhistorische achtergrond", in: *Kultuurleven*, 1982, n° 9, pp. 772-780 en nr. 10, pp. 929-937.
- 15) A. Meier: *Georg Büchner: "Woyzeck"*, München, 1980, p. 47 e.v.

- 16) Vgl. L. Lamberechts, "Das Groteske und das Absurde in Dürrenmatts Dramen", in: M. Burkhard/G. Labrousse (Eds.): *Zur Literatur der deutschsprachigen Schweiz*, Amsterdam, 1979 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 9), pp. 205-230).
- 17) Vgl. o.a.: W. Hinderer, *Büchner-Kommentar zum dichterischen Werk*, München 1977, pp. 172 e.v.
- 18) Vgl. A. Meier, o.c. (noot 15), pp. 21 e.v.
- 19) Vgl. H. Fischer, o.c. (noot 2).
- 20) Idem, p. 65.