

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE Jean Jaurès
UFR DES LANGUES

DÉPARTEMENT DES LANGUES ÉTRANGÈRES
SECTION D'ALLEMAND

Intermedialität und Spuren in
Händl Klaus' *Eine Schneise*

rédigé par Corinne Videaud
sous la direction de Mme Hilda INDERWILDI

Septembre 2016

DANKSAGUNG

Mes remerciements à

Händl Klaus, pour son œuvre, sa gentillesse et son humour,

Hilda Inderwildi, qui m'a fait découvrir le concept de l'intermédialité

et donné envie de découvrir le théâtre contemporain,

Marie-Christin Bugelnig, pour son soutien irremplaçable dans

l'élaboration de ce mémoire,

Catherine Mazellier et Thomas Niklos, pour la charmante soirée en leur

compagnie à parler théâtre,

Mon fils Elias et mon ami S. pour leur affection, leur compréhension

et leur exigence constantes.

Note de l'auteur

Je voudrais préciser que ce mémoire est bâti sur ma vision, mon ressenti personnels, et non sur ceux de Händl Klaus, que je n'ai pas interrogé à ce sujet, j'ai désiré en effet garder une grande liberté et indépendance dans l'étude de cette pièce par rapport à ce que lui-même aurait pu imaginer.

Car je pense que quelle que soit la vision de l'artiste, l'œuvre la dépasse toujours...

INHALTSVERZEICHNIS

INHALTSVERZEICHNIS.....	1
EINLEITUNG.....	3
1. Händl Klaus und sein Stück <i>Eine Schneise</i>	4
1.1 Zum Autor.....	4
1.2 <i>Polizei</i> , eine musikalische Trilogie.....	4
1.3 <i>Eine Schneise</i>	6
2. <i>Eine Schneise</i> als intermediale Spurensuche: Zugänge zu Händl Klaus' Stück.....	7
2.1 Intermedialität.....	7
2.2 Spuren.....	8
2.3 Spuren und Intermedialität.....	8
TEIL I: INTERMEDIALITÄT, EINE MUSIKANALYSE.....	10
1. Zur musikalischen Analyse des Textes.....	10
1.1 Klangfarbenmelodie: Begriffsbestimmung.....	10
1.2 Die Klangfarbemelodie in den Stücken von Händl und insbesondere in <i>Eine Schneise</i>	14
1.3 Weitere verwendete musikalische Techniken.....	17
1.4 Allgemeine Betrachtungen über die gesamte musikalische Struktur.....	19
TEIL II: SPUREN, ERMITTLUNGEN.....	21
1. Eine "Kriminaltrilogie".....	21
2. Ermittlungsschichten.....	23
2.1 Die eigentliche Ermittlung.....	23
2.2 Ermittlungen des Sohnes über die Identität des Vaters.....	24
2.3 Eine klinische Beobachtung.....	26
2.4 Die Ermittlungen des Lesers/Zuschauers.....	27

TEIL III: SPUREN UND INTERMEDIALITÄT	29
1. Synthese	29
1.1 Eine Schneise: Menschliche Spuren und Spiegel der Menschlichkeit	29
1.2 Die musikalische Form: eine distanzierende und heilende Wirkung	30
2. Intermedialität, ein neues Konzept?	31
2.1 Das Theater, ein Hypermedia	31
2.2 Das zeitgenössische intermediale Theater	32
2.3 Händl Klaus' intermediales Theater, ein <i>post-intermediales</i> Theater?	33
SCHLUSSBETRACHTUNG	36
BIBLIOGRAPHIE	38
ANHANG	i

EINLEITUNG

Die Thematik der vorliegenden Arbeit ist "Intermedialität und Spuren" im Theaterstück *Eine Schneise* von Händl Klaus, dem zweiten Teil seiner Trilogie *Die Polizei, drei musikalische Stücke*. Diese erfolgt im Lichte meiner Überlegungen über das vielfältige Konzept der Intermedialität einerseits, indem ich den Text wie eine Partitur analysieren werde, und unter dem Gesichtspunkt einer Ermittlung andererseits, wobei die Spuren analysiert werden, die der Autor überall in seinem Stück verstreut, durch die verschlungenen Gespräche seiner Figuren, ihre mehrdeutigen und widersprüchlichen Beziehungen, ihre Suche nach dem Anderen und nach sich selbst.

Eine Schneise wurde in Toulouse im Rahmen des Festivals *Universcènes* in der Inszenierung von Thomas Niklos und unter Musikbegleitung von Sébastien Amadiou sowie der Choreografie von Frédéric Jollivet im März 2015 an der Universität Toulouse Jean Jaures aufgeführt. Das Stück wurde auf Deutsch mit französischen Übertiteln dargeboten. Das Projekt ist aus einer Zusammenarbeit zwischen der Theatertruppe "La Vieille Dame" (die regelmäßig deutsche Theaterstücke unter der Leitung von Thomas Niklos in Toulouse aufführt), dem CETIM (eine Toulouser Übersetzerschule, deren StudentInnen für die Übertitel gesorgt haben), dem CIAM (Universitäres Zentrum für kulturelle und künstlerische Veranstaltungen), dem CREG (Germanisches Forschungszentrum) entstanden und ist auch 2015 in zweisprachiger Ausgabe (Deutsch-Französisch) beim Verlag *Presses Universitaires du Midi* erschienen.

Diese Masterarbeit war auch für mich, als gebildete Musikerin, ein Anlass, Teil dieses universitären Projekts zu sein und meinen kleinen Beitrag zur Anerkennung Händl Klaus' Werk in Frankreich zu leisten. Ich hatte außerdem das Glück, den Autor bei dieser Gelegenheit zu treffen und habe einen sehr feinsinnigen, humorvollen und menschlichen Mann kennen gelernt.

1. Händl Klaus und sein Stück *Eine Schneise*

1.1 Zum Autor

Händl Klaus, dessen tatsächlicher Name Klaus Händl ist, wurde 1969 in Innsbruck geboren. Nach einer Schauspielausbildung ist er Schauspieler geworden, hat in mehreren Kinofilmen mitgewirkt, heute ist er jedoch hauptsächlich als Schriftsteller, Dramatiker und Kinoregisseur tätig. Von Anfang an hatte er eine enge Beziehung zur Musik, hat zahlreiche Libretti geschrieben und arbeitete mit vielen Komponisten zusammen an künstlerischen Projekten. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden zahlreiche Opernlibretti, musikalisch begleitete Hörspiele und Theaterstücke.

Dazu zählt auch die Trilogie *Polizei*, die uns hier näher beschäftigen wird: Sie besteht aus dem Stück *Furcht und Zittern*, das 2010 mit musikalischer Umrahmung von Lars Wittershagen aufgeführt wurde, darauf folgt *Eine Schneise*, das 2012 zunächst unter dem Titel *Meine Bienen* aufgeführt wurde und dann als Hörspiel unter dem einfachen Titel *Eine Schneise* mit der Musik von Martin Schütz auf die Bühne gebracht wurde; den letzten Teil der Trilogie stellt das Stück *Gabe/Gift* dar, das 2013 uraufgeführt wurde.

Händl Klaus erhielt zahlreiche Auszeichnungen für seine Werke, sowohl für seine Prosastücke, Libretti, Hörspiele, Theaterstücke, als auch für seine Kinofilme (zum Beispiel den Berner Filmpreis für seinen Film *März* im Jahr 2008; vor kurzem erhielt er einen Teddy Award für seinen Film *Kater (Tomcat)* bei der Berlinale 2016).

1.2 *Polizei*, eine musikalische Trilogie

Der Titel der Trilogie *Polizei* könnte dem Zuschauer oder Leser nahelegen, dass es sich bei dem Werk um einen Krimi handelt, sein Untertitel jedoch kündigt vielmehr eine musikalische Trilogie an, sowie auch die Untertitel aller drei Stücke.

Furcht und Zittern wird mit musikalischer Umrahmung von Lars Wittershagen aufgeführt und als "Singspiel" angekündigt. Bei diesem Genre handelt es sich um ein musikalisches Theaterstück¹, das durch das Alternieren von gesprochenen und gesungenen Teilen gekennzeichnet ist. Händls Stück enthält präzise Notenschriften, die die Stellen genau angeben, wo gesprochen, in Sprechgesang² gesungen, oder gesungen wird. Dieses Werk der Trilogie ist im Vergleich mit den zwei anderen Stücken am engsten mit einer gewissen Partitur verbunden und aus einer sehr engen Zusammenarbeit zwischen Komponist und Schriftsteller entstanden.

Eine Schneise wurde mit der Musicbanda Franui, der es gewidmet ist, erstaufgeführt und als Musikstück geführt. Es hat sich von der Franui Musik emanzipiert, indem Händl Klaus ein Hörspiel mit einer anderen Musik daraus gemacht hat, auch weist das Stück keine sehr enge Verbindung zu einer genau festgelegten Musik auf.

Das dritte Stück, *Gabe/Gift*, ist ein "Stück für Musik", also viel unabhängiger von einer gewissen Musikform oder einer gewissen Musik, es handelt sich lediglich um ein einfaches Theaterstück, das von einer Musik begleitet sein könnte und sollte. Bemerkenswert ist außerdem das Wortspiel des Titels: "Gift" bedeutet auf Englisch "Geschenk" oder "Gabe" und man versteht das köstliche Wortspiel nach und nach mit dem Fortschreiten der Handlung. Diese Art von Wortspiel ist ein gutes Beispiel für Händl Klaus' schwarzen Humor, der sein ganzes Werk durchdringt.

Wesentlich ist die Beobachtung, dass die Theaterstücke im Verlauf der Trilogie immer unabhängiger von der Musik werden, mit der sie zuerst aufgeführt worden waren.

1 Das Singspiel ist ein musikalisches Theaterstück mit meistens heiterem Grundcharakter. Im Unterschied zur Oper gibt es keine Rezitative zwischen den Gesangsnummern, sondern gesprochene Dialoge, s. *The German Baroque Pastoral Singspiel*. Mara R. Wade, Peter Lang, Bern 1990 (Berner Beiträge zur Barockgermanistik, Bd. 7).

2 Der Sprechgesang ist ein fast gesprochener Gesang oder ein fast gesungenes Sprechen, er wurde von Arnold Schönberg (*Gurre-Lieder*, *Pierrot Lunaire*) und der Zweiten Wiener Schule theoretisch definiert und als Kompositionstechnik oft verwendet (s.auch *Wozzeck*, von Alban Berg), s. *Schönberg und der Sprechgesang*. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Herausgeber), Musikkonzepte 112/113, Text und Kritik, Taschenbuch 2001.

Die Stücke werden in sich, in ihrem Inneren selbst musikalisch, ohne eine Referenz zu einer bestimmten Partitur aufzuweisen.

Nicht zuletzt ist ein Blick auf den Titel *Polizei* der Trilogie eine kurze Betrachtung wert: Der Titel scheint einen ersten Zusammenhang mit der Tatsache aufzuweisen, dass es in jedem Stück Polizistenfiguren gibt. *Eine Schneise* stellt jedoch das einzige Stück dar, das, zumindest dem Anschein nach, eine echte Ermittlung inszeniert. Es nähert sich dem klassischen Krimi, indem es "Brandanschlag", "Mord", "Opfer" gab und indem die Handlung des Stückes auf einer Ermittlung beruht.

1.3 *Eine Schneise*

Der Inhalt des Stückes ist rasch umrissen: Der Polizeiinspektor Peter kommt an den Tatort eines Brandanschlages, um seine Ermittlungen durchzuführen. Man hat nämlich die Bienenstöcke im Wald in Brand gesetzt, was ein Feuer und in weiterer Folge eine Schneise im Wald verursacht hat. Peter trifft dort Kathrin, die Lehrerin des Dorfes, die am Rand des Waldes wohnt (anscheinend kennen sie sich schon). Später macht er Bekanntschaft mit Kathrins Sohn Lukas, der in Peter seinen Vater zu erkennen glaubt. Zu einem späteren Zeitpunkt entdecken Peter und Kathrin Wim unter der Asche. Sie glauben, er wäre tot, dabei ist er nur eingeschlafen. Er ist der Imker der in Brand gesetzten Bienenstöcke und scheint Kathrin bereits lange zu kennen. Jetzt glaubt Lukas, Wim wäre sein richtiger Vater.

Gegen Ende des Stückes verständigen sich die drei Erwachsenen, um den Jungen unter irgendeinem Vorwand loszuwerden, weil er mit seinen ständigen Bemerkungen scheinbar lästig geworden ist, die genauen Gründe dafür sind jedoch an keiner Stelle eindeutig. Das Stück endet schroff, als der Junge verschwindet mit dem Wort "vergangen".

2. *Eine Schneise* als intermediale Spurensuche: Zugänge zu Händl Klaus' Stück

Der Text des Stückes *Eine Schneise* ist sehr komplex und vielschichtig: Man könnte es unter vielen verschiedenen Gesichtspunkten analysieren, zum Beispiel wäre es möglich, aus psychoanalytischer Perspektive die Figuren oder deren Beziehungen zueinander zu analysieren. Auch eine linguistische Studie böte sich an, denn der Satzbau, die Funktion und das Gewicht der Wörter werden mit einer unglaublichen Virtuosität, Kunstfertigkeit und Präzision verfasst. Unsere Untersuchung widmet sich jedoch zwei anderen Aspekten: Wir konzentrieren uns hier auf die Intermedialität des Stückes sowie auf den Aspekt der Spuren.

Die Analyse des Stückes erfolgt in zwei Schritten: Der erste Teil meiner intermedialen Untersuchung wird aus einer Musikanalyse des Textes bestehen, der Analyse seiner musikalischen Form, wobei der Text so behandelt werden soll, als handle es sich dabei um eine Musikpartitur, ein "Musikstück".

Der zweite Teil der Analyse ist dem Aspekt Spurensuche gewidmet. Wie es die Analyse des Textes ans Licht bringen wird, erscheint die polizeiliche Ermittlung bezüglich dessen oder desjenigen, der Schuld an der Ermordung der Bienen und Tiere des Waldes hat, nur als ein Vorwand für andere verdeckte Ermittlungen, die Suche von Menschen nach ihrer eigenen Identität sowie der der anderen, die Mutmaßungen des Lesers/Zuschauers über ihre Herkunft, ihre Geheimnisse. Diese Spurensuche erfolgt anhand von körperlichen, organischen, sekretorischen Indizien, aber auch über Fragen, Gespräche, Verhöre.

2.1 Intermedialität

Spricht man in Bezug auf das zeitgenössische Theater von Intermedialität, denkt man unmittelbar an die modernen technologischen Medien, die im intermedialen Theater einen großen Teil der Inszenierung darstellen und sie durchdringen, die die Schauspieler und den Text durch eine Menge von visuellen, akustischen, digitalen Effekten begleiten, manchmal sogar ersetzen.

Der Text dieses Stückes ist so reich und vielfältig, so präzise, abstrakt und zugleich sinnlich und lebendig, dass er sich ohne Inszenierung selbst genügen könnte, wie ein klassisches Theaterstück. Er ist nicht Teil eines intermedialen Stückes, er ist autonom, lebt unabhängig und trotzdem ist er meiner Ansicht nach Teil eines intermedialen Theaters, und zwar in der Art selbst, wie der Text verfasst ist. Dieser ist in sich selbst und von seiner Struktur her von Grund auf *intermedial*.

Deswegen werde ich im ersten Teil meiner Arbeit die Struktur und die Form des Textes so untersuchen, als ob er eine Partitur wäre, mit dem Ziel, dessen intermediale Struktur hervortreten zu lassen und unter Beweis zu stellen.

2.2 Spuren

Die Spuren sind die Zeichen und Anzeichen, die der Inspektor beobachten soll, um am Tatort Indizien auf den Täter zu finden. Unter "Spuren" verstehe ich aber auch jene Indizien und Zeichen, die durch die verschiedenen Schichten der Ermittlungen die Geheimnisse und Mehrdeutigkeiten/Ambivalenzen der Figuren enthüllen werden, die ihre Verletzungen, Schmerzen, Gefühle, Gedanken erraten lassen werden, ohne dass man sich je seiner Sache sicher sein kann, denn Händl Klaus genießt es stets, uns auf falsche Wege zu entführen, unseren Geist zu verwirren. Dieses *psychische Labyrinth aus geistigen Spiegeln*, falschen Wahrheiten, wahren Vermutungen, diese *Autopsie* der lebendigen und gestorbenen Körper, werde ich in Teil II meiner Arbeit untersuchen.

2.3 Spuren und Intermedialität

Der dritte große Abschnitt (Teil III) meiner Untersuchung hat eine Synthese der beiden anderen Teile zum Ziel, auch sollen meine Überlegungen auf Händl Klaus' Theater und auf das Konzept der Intermedialität im Allgemeinen ausgedehnt werden.

Meine Gedanken und Beobachtungen wurden hauptsächlich von zwei Sammelbänden inspiriert: Zum einen *Théâtre et Intermédialité* von Jean-Marc Larrue, das im Jahr 2015 herausgegeben wurde³ und einen sehr weiten und interessanten "Panoramablick" über die Intermédialität im zeitgenössischen Theater gibt, auch wenn das Werk im Wesentlichen auf der Analyse intermedialer Inszenierungen aus dem amerikanischen und kanadischen Raum beruht. Wie erwähnt hat mich dieser Band vor allem als Kontrast zu Händl Klaus und seinem Werk inspiriert, zumal sich der Text dieses Autors, wie erwähnt, von der allgemeinen intermedialen theatralischen Strömung dissoziiert. Zum anderen hat der Sammelband *Écritures en décalage. Le théâtre contemporain de Langue Allemande* (2008), herausgegeben von Hilda Inderwildi und Catherine Mazellier⁴, meine Sicht auf die Intermédialität und besonders die Problematik des modernen Theaters im Allgemeinen beeinflusst.

Was den zu analysierenden Primärtext betrifft, beziehe ich mich in der vorliegenden Arbeit hinsichtlich der Seiten- und Zeilennummern auf die zweisprachige Ausgabe *Eine Schneise/Une brèche* in der Übersetzung von Henri Christophe, die 2015 in der Reihe *Nouvelles Scènes Allemand* veröffentlicht wurde.⁵

³ *Théâtre et intermédialités*, Jean-Marc Larrue (dir.), Presses Universitaires du Septentrion (collection *Arts du Spectacle-Images et sons*), Villeneuve d'Ascq, 2015.

⁴ *Écritures en décalage. Le théâtre contemporain de langue allemande*, textes réunis et présentés par Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier, L'Harmattan (collection *De l'Allemand*), Paris, 2008.

⁵ *Eine Schneise/Une brèche*, Händl Klaus, Trad. Henri Christophe, Edition Presses Universitaires du Midi (collection *Nouvelles Scènes Allemand*), Toulouse, 2015.

TEIL I: INTERMEDIALITÄT, EINE MUSIKANALYSE

1. Zur musikalischen Analyse des Textes

Das Stück *Eine Schneise* wurde zuerst *Meine Bienen. Eine Schneise* genannt und wurde zuallererst in Zusammenarbeit mit der Musicbanda Franui aufgeführt, der das Stück gewidmet ist. Es wurde also als tatsächliches Musikstück, wie es sein Untertitel präzise ankündigt, konzipiert.

Als zweites Stück einer musikalischen Trilogie (das erste Stück ist ein "Singspiel", das dritte ein "Stück für Musik", ist es für mich auch das strengste, das auf musikalischer Ebene am meisten entwickelt, am stärksten ausgeprägt ist. Man wird sehen, dass die musikalische Sprache auch den verschiedenen Ermittlungen und dem Spiel des Autors mit dem Leser/Zuschauer dient.

Die musikalische Struktur des Stücks stützt sich hauptsächlich auf die Klangfarbenmelodie (die im nachfolgenden Abschnitt kurz definiert wird), aber nicht nur, denn der Autor benutzt auch andere Effekte, die auf Rhythmus, Wiederholungen, Abwechslung zwischen schnellen und langsamen Bewegungen, basieren. In dieser Hinsicht kann man vom Vorliegen von Intermedialität sprechen, denn Text und musikalische Mittel verschmelzen miteinander, um eine neue Sprache zu schaffen. Dieser Text ist folglich kein Text, der, lese man ihn ohne Partitur, dennoch von dieser abhängig wäre, wie etwa im Fall eines Opernlibrettos, vielmehr ist der Text selbst in und für sich Musik.

1.1 Klangfarbenmelodie: Begriffsbestimmung

Die Klangfarbenmelodie ist eine Kompositionstechnik, die von Arnold Schönberg (1874-1951) eingeführt wurde. Der österreichische Komponist war die zentrale Figur der

Zweiten Wiener Schule (in Bezug auf die erste Wiener Schule von Glück, Haydn, Mozart und Beethoven dargestellt), die auch Wiener atonale Schule genannt wurde. Alban Berg (1885-1935) und Anton Webern (1883-1945) waren seine Schüler. Meiner Meinung nach hat Anton Webern insbesondere die Technik der Klangfarbenmelodie zu einem Höhepunkt der Empfindsamkeit, der Sinnlichkeit, der Nüchternheit aufgehoben.

Diese besteht darin, einen einzigen atonalen oder nichtatonalen musikalischen Satz auf verschiedene Instrumentenklänge zu verteilen, wobei mindestens zwei Instrumente beteiligt sind. Sie ist sowohl eine Kompositions- als auch eine Orchestrierungstechnik.

Durch den Einsatz dieser außergewöhnlichen Technik bekommt jeder Klang mehr Autonomie, mehr Unabhängigkeit von der Struktur des musikalischen Satzes, eine gewisse Distanz, obwohl er trotzdem seine Funktion im Satzbau beibehält. Dadurch, dass er getrennt vom Satzbau klingt, verändern sich seine Farbe, seine Resonanz sowie das akustische Gefühl des Zuhörers. Die Melodie verliert auch ihre Selbstverständlichkeit, und wird neuentdeckt im Ohr und Verstand des Zuhörers. Durch diese Verwirrung der Sinne wird das Richtungsgefühl beeinträchtigt, was zu einer Intensivierung der Wahrnehmung führt und ein Erwachen des Verstandes hervorruft. Die Klänge beginnen, auf eine autonome Art zu schwingen, zu leben, und es entwickelt sich ein sinnlicher Genuss der Klänge, der sich unabhängig vom Genuss der Melodie einstellt.

Um ein besseres Verständnis dessen zu bekommen, was die Klangfarbenmelodie ist, schlage ich vor, die *Fuga (Ricercata) a sei voci n°2* aus dem *Musikalischen Opfer* von Johann Sebastian Bach⁶ in einer klassischen Orchestration und anschließend in einer nach dem Prinzip der Klangfarbenmelodie verarbeiteten Orchestration von Anton Webern (1934) anzuhören⁷.

⁶ *Fuge n°2* aus dem *Musikalischen Opfer*, von Johann Sebastian Bach, BWV 1079, 1747. Eine Fuge ist ein musikalisches Kompositionsprinzip polyphoner Mehrstimmigkeit. Kennzeichnend für die Fuge ist eine besondere Anordnung von Imitationen zu Beginn der Komposition. Ein musikalisches Thema wird in verschiedenen Stimmen zeitlich versetzt wiederholt, wobei es jeweils auf unterschiedlichen Tonhöhen einsetzt

⁷ *Fuga n°2 (Ricercata) a 6 voci*, *Musikalisches Opfer*, J.S.Bach, BWV 1079, Orchestration von A.Webern, 1934.

zuerst in einer klassischen Orchestration⁸

<https://youtu.be/3i6MorFy3YE?list=PLYZQDX2cpYWRykVOfDLCXxbW5C4oGY28R>

jetzt in der Anton Webern's Orchestration⁹

<https://youtu.be/uSQCclchJIE>

Beim Vergleich der beiden Fassungen ist wahrzunehmen, dass die Töne der Melodie einen ganz anderen Sinn bekommen, insofern als der musikalische Satz durch die Instrumente anders verteilt und geschnitten wird.

Je nach der Stellung und dem Klang, die sie tragen, je nachdem, ob nur eine Note oder ein Stück vom Satz getragen wird, erhalten diese "Melodiestücke" nicht nur einen neuen Anschein, eine neue Resonanz, sondern auch eine ganz neue und andere Funktion im Satzbau.

Nachdem man sich mit diesem Prinzip ein wenig vertraut gemacht, kann man sich auch in andere Beispiele vertiefen, wie etwa in die atonalen Kompositionen von Anton Webern. Die atonale Musik oder Atonalität bezeichnet im allgemeinen eine Musik, die auf der *chromatischen* Leiter gründet, im Gegensatz zur Tonalität (klassische Harmonie, 17. bis 19. Jahrhundert) oder Modalität (mittelalterliche bis Renaissancezeitliche Harmonie, 11. bis 16. Jahrhundert). Der Begriff wurde zum ersten Mal auf die Kompositionen der zweiten Wiener Schule angewandt.

Im nachfolgenden sollen zum besseren Verständnis dieser Art von Musik ein paar Beispiele angeführt werden:

⁸ J. S. Bach - *Ricercare a 6 voci* from "Musikalisches Opfer" BWV 1079, Croatian Baroque Ensemble.

⁹ J.S. Bach/A. Webern: *Ricercar a 6 voci*, Frankfurter hr-Sinfonieorchester, dir. Antonello Manacorda

Sechs Bagatellen, op. 9, für Streichquartett (1913):

https://youtu.be/yEcVQH_sC3s?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R

Fünf Stücke für Orchester, op.10 (1913):

<https://youtu.be/CTn0Y016atE?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R>

Variationen für Orchester, op. 30 (1940):

<https://youtu.be/6fdi1gNXJw?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R>

Die Spiele aus Antworten, Resonanzen, Wiederhallen und das Moiré der klanglichen Komposition sind meiner Empfindung nach wunderschön und ermöglichen es, die ziemlich schüchterne und strenge atonale serielle Melodie sinnlich und gefühlvoll zu beleben.

Dieser neue Kosmos der Klänge und Töne, die autonom, unabhängig von einer Melodie ihre eigene Existenz erhalten, bereitete den Weg zur konkreten und elektroakustischen Musik der 1950er Jahre.¹⁰ Die Tonaufnahme alltäglicher, unmusikalischer Klänge wurde benutzt, um eine neue musikalische Sprache daraus zu bauen (die den Filmmusikkomponisten, insbesondere von Horror-, Science-Fiction- und Thriller-Filmen, eine wesentliche Quelle der Inspiration dargeboten hat!). Von dieser Zeit an, konzentriert man sich nicht nur mehr auf den melodischen Satz, sondern auch auf seinen *Körper*, den *Klang* selbst, dem man eine eigene selbstständige Existenz zuerkennt.

1.2 Die Klangfarbemelodie in den Stücken von Händl und insbesondere in *Eine Schneise*

Von Händl Klaus bewusst oder unbewusst eingesetzt, findet man dieses Prinzip der Klangfarbenmelodie ganz deutlich im Text dieses Stückes wieder, in dem ganze Sätze auf

¹⁰ Die konkrete Musik besteht darin, Klänge von Objekten, Stimmungen, Naturtönen, aufzunehmen und damit Kompositionen zu machen. In Frankreich waren Pierre Schaeffer (1910-1995), der Erfinder des Konzeptes im Jahre 1948, und Pierre Henry, sein Nachfolger (1927, -), die wichtigsten Vertreter und Musiktheoretiker dieser Strömung.

zwei, drei, sogar vier Figuren aufgeteilt werden. Der Schriftsteller hatte diese Technik bereits in seinen früheren Stücken eingeführt, zum Beispiel in *WILDE (Mann mit traurigen Augen)* (2003) sowie in *Dunkel lockende Welt* (2006), im Gegensatz zu den zwei erstaunlich langen Monologen von *Ich ersehne die Alpen; So entstehen sie Seen* (2001), seinem ersten Theaterstück.¹¹

Aber dieses Prinzip war in diesen Stücken lediglich in einer Art Entwurf eingeschrieben, im Vergleich zu den Texten von *Polizei*, deren Untertitel *eine musikalische Trilogie* lautete. Die Form war noch weniger vollendet, sie begann erst zum Vorschein zu kommen, das Prinzip wurde vom Autor noch nicht auf systematische Weise angewendet.

Im ersten Stück der Trilogie, *Furcht und Zittern*, spielt Händl Klaus immer mehr mit diesem Prinzip, aber auch nicht so systematisch und virtuos -wie es dann im zweiten, *Eine Schneise*, der Fall sein wird. Im dritten Stück, *Gabe/Gift*, spielt er damit auf eine lockere, weniger strenge Art.

Auch in dieser Hinsicht betrachte ich *Eine Schneise* als das *Nervenzentrum, das Herz der Trilogie* – nicht nur aufgrund ihres zentralen Platzes zwischen den beiden anderen Teilen, sondern wegen seiner musikalisch virtuoson Eigenschaften, verkörpert es das Meisterwerk dieser Trilogie, ihren *Höhepunkt*, auf musikalischer Ebene. In diesem Stück schafft er eine tatsächliche Verschmelzung zwischen musikalischer und wörtlicher Sprache, und das mit einer erstaunlichen Virtuosität und Genauigkeit.

Indem Händl Klaus die Sätze auf mehrere Figuren verteilt, dabei einige Wörter oder Satzstücke isoliert, baut er Brücke, erschafft Räume von Mehrdeutigkeit der Wörter, ein linguistisches Spiel, echte Wortspiele, im eigentlichen Sinn des Wortes: Zweideutigkeit, Doppeldeutigkeit, Missverständnisse, Fehlinterpretation, so können die Wörter oder Satzstücke als Bindung, Gelenk und Drehpunkte zwischen den oft gegensätzlichen Gedanken, Gefühlen fungieren.

¹¹ In der Sammlung *Stücke*, Händl Klaus, Literaturverlag Droschl, Graz, 2006.

Im Zuge meiner Analyse haben sich unterschiedliche Funktionen der Wörter herauskristallisiert, je nach der Funktion, die ihnen jeweils gegenüber dem Rest des Satzes innewohnt.

Bei den Beispielen werden die Abkürzungen K, P, L, W für Kathrin, Peter, Lukas, Wim benutzt.

Beispiele:

Betonung der Gegensätze

B1: S.24, Z.1-17 : Du hast den Weg gefunden (K), ich bin dem Gestank gefolgt, der herrscht (P), in meinem Wald (K), die hohen Tannen (P), duften (K), bestialisch (P), nach den Tieren, die (K), zum Teil, wer weiß (P), verbrannt sind (K), Aas, verwestes Fleisch, hängt (P), meinetwegen (K), dem Gestank nach, von den Ästen (P), die doch frische Nadeln tragen (K), tropft es (P), wie (K), das (P), Harz (K).

Gegensätze: (K) du hast- (P) ich bin; (K) duften-(P) bestialisch; (K) verbrannt-(P) verwestes; (P) Gestank-(K) frische Nadeln.

B2: S.24, Z.18-26: Was ist das (P), für (K), ein Wald (P), mich (K), schützt (Peter), er (K), dich (P), bedrückt (K), der gräßliche Gestank. (...) (P)

Gegensätze: (K) mich- (P) dich; (P)schützt-(K)bedrückt

Ergänzung, Versöhnung

S.26, Z.11-16: (...). Du hast mich (P), ja (K), gerufen. / Kathrin (P), es hat gebrannt (K), wie du (P), ja siehst. / Man (K), hat den Brand (P), gewiß (K), gelegt (P).

Ergänzung-Bejahung: (K) ja / ja siehst / gewiß;

Versöhnung, Annäherung: (P) Du...mich / Kathrin / wie du;

Harmonie, es gibt nur mehr einen Satz-Sinn zu zwei

S.28, Z.24 bis S.30, Z.7: (...) das Feuer, zwar gefräßig, ins Waldinnere gezogen, von den saftig grünen Bäumen aufgehoben und erstickt, ist es noch warm, liegt beinahe Schneeweich, kalte Asche, (...) : sehr starke *Annäherung* und *Harmonie*, die Beiden ergänzen fließend die Sätze voneinander, (*Händl spricht von dieser Art, den Satz des anderen zu ergänzen, wenn man von derselben Familie ist, oder sehr intim ist*)

Unterbrechungen, Pausen, durch Betonung oder Wiederholung eines Wortes

B1: S.28, Z.18-23: (...) / Auf dem Schulweg sah ich (K), was (P), geschah, verbrannte (K), Böschung (P), eine Schneise (K), da (P), das Feuer (K), (...)

Betonung von *eine Schneise* durch Benutzung des Titels im Satz, und ist getrennt von dem übrigen Satz durch Böschung-da.

B2: S.30, Z.1-9: (...) liegt (K), bei (P), nah (K), Schnee (P), weich (K), kalte (P), Asche (K), still. / Steh, (P), still. / Uns (...) (K).

Wiederholung von (P) still- (K) still; der Sinn und seine Wiederholung des Wortes *still* erschaffen eine Unterbrechung des Rhythmus und eine Pause. Dazu eine *Erotisierung* durch die Sinne der betonten Wörter : Still, Steh ! Still, Uns.

Bem.: Vorher war es *du-ich*, *ich-du*, jetzt ist es *uns* geworden. Jedes einzelne Wort nimmt Gewicht.

Angelpunkt-Wörter : Zweideutigkeit mit Doppelfunktion im Satzbau

S.32, Z.30-34: (...)auf. / Hörst (P), du (K), riechst (P), es nicht, (...) (K)
du hat eine Doppelfunktion : hörst *du* ? *du* riechst es nicht

1.3 Weitere verwendete musikalische Techniken

Langsame, schnelle Tempi (Bewegungen)

Eine *Verlangsamung* oder im Gegenteil eine *Beschleunigung* des Rhythmus kann aufgrund mehrerer Prozessen geschehen:

- *Abwechslung* von der von der Klangfarbenmelodie durchdrungenen Momente mit den Monologen, die man als einer Alternation von "Rezitativ" und "Gesangsnummern" ähnlich betrachten könnte:

Beispiele:

B1: S.26, Z.1-9: erster kleine Monolog nach mehreren Klangfarbenmelodie Sätze

B2: S.30, Z.11-18: (...) alles (K), auf (P), müssen (K), uns (P), wie er ist (K),

bewahrend, um anhand der Spuren, die ihm eingeschrieben sind, die Gewalt auch zu erspüren (P), (...)

- Momente, wo lange Teile mit *Monologen* gefüllt werden, womit der Rhythmus auf eine längere Dauer verlangsamt und eine Art „Adagio“ geschaffen wird.

Beispiele:

B1: S.50, Z.12-24: erster große Monolog des Stückes, *Aria*, der mit der Ankunft von Lukas verbunden ist, der oft lang allein spricht, ohne von den Erwachsenen unterbrochen zu werden, d.h. Zeichen der Einsamkeit und nicht-gehört-sein. Diese längeren Monologen sind auch Momente, wo die Figur sich selbst erzählt.

B2: S.62, Z.16 bis S.64, Z.10: noch längerer Monolog, der erste, von Kathrin, die von Lukas unterbrochen wird.

S.50-72: Mit der Ankunft von Lukas erscheinen mehrere Monologen, die immer länger sind bis zum sehr langen Monolog von Peter S.68, Z.3-26, dann verkürzen sie sich wieder bis zur Seite 72, wo das lästige Kind entfernt wird. Diese Anwesenheit von immer längeren Monologen bewirkt eine *Verlangsamung* des Tempos. Dann wird das Tempo allmählich schneller, indem die Monologen wieder kürzer werden. Das produziert auch ein *Crescendo-Decrescendo* Effekt.

- Momente, in denen, im Gegenteil zum zuvor genannten Verfahren, der Text so *scharf* und *minimalistisch* geschnitten wird, dass jede Figur nur mehr ein Wort, oder gar nur einen Teil eines Wortes ausredet und somit eine starke *Beschleunigung* des Rhythmus hervorgerufen und eine Art "*Presto*"-Bewegung geschaffen wird.

Beispiel:

S.72 bis zum Ende des Aktes Zwei, was ein Kontrast mit dem Anfang dieses Aktes macht.

Solo-, Duo-, Trioeffekte

Die Solos werden von den großen Monologen dargestellt, die von Klangfarbenmelodie umrahmt werden.

Trioeffekte : eine schnelle Abwechslung zwischen drei Figuren.

Grand Duo :

Beispiel:

S.82, Z.15 bis S.86, Z.32 : Bemerkenswert ist dieses *große Duett im dritten Akt*, zwischen Kathrin und Wim, mit *drei* Wiederholungen eines ganzen Teils des Textes : *Du sollst immer schweigen(K)... Verzeih (K), mir nicht (W) : 1) S.82, Z.15; 2) S.84, Z.8; 3) S.86, Z.2.*

Abzählreime, Rundtanz

- Benutzung von rhythmischen Strukturen mit Wiederholung von Wörtern, die einen Bezug zum *Abzählreim* aufweisen.

Beispiel:

S.76, Z.18-31: Reim: ein (P), zwei (K), drei (P)(...) drei (K), vier (P), fünf (K), und sechs (P), (K)versiegelt. /(Unterbrechung-Pause)

- *Rundtanz* durch Wiederholung einer Folge, und Wiederholung von bestimmten Wörtern.

Beispiel:

S.116, Z.23 bis S.118, Z.1-30 : P, W, K; P,W,K; P,W,K; etc... unterbrochen von Lukas: Musik S.118, Z.31. :Wiederholung der Wörter: *schlagen (x8); fort (x3); eins-zwei (Takt)*

- *Wiederholung* von gesamten Teilen, die einen "Refrain" bilden.

Beispiel:

Siehe oben das große Duett Kathrin-Wim.

Schlaginstrumentartige Rhythmen, Trance-Tanz

- Rhythmus *hämmernder Wörter*, die immer deutlicher Schläge verkörpern, wie es bei einem *Trance-Tanz* der Fall ist.

Beispiel:

B1: S.116, Z.25-30: schlage (K), schlage (P), schlage (W), schlage (K), schlage (P), schlage (W), schlage (K) (=x7)

B2: S.120, Z.15-30: (...) *dich*, gut, *eins*, *zwei*, *eins*. / (...) *dich*, nicht, (...) *dich*, doch, verlier, *dich*, ganz. / *eins*, *zwei*. *Eins*, *zwei*, *eins*. / (...) nicht, (...) nicht, (...) fort, **vergangen**.

1.4 Allgemeine Betrachtungen über die gesamte musikalische Struktur

Erste Bemerkung

Man kann beobachten, dass die langsamen Bewegungen oft in Anwesenheit von Lukas geschehen, vielleicht eine Anpassung der Erwachsenen an den besonderen, anderen Rhythmus des Kindes, oder weil sie langsamer mit Bedacht gewählten Worten sprechen, um Fehler zu vermeiden, sich nicht zu verraten, Zweideutigkeiten und Andeutungen zu umgehen.

Zweite Bemerkung

Eine letzte Analyse der Bewegungen lässt die enge Beziehung zwischen musikalischer Struktur und Handlung erscheinen.

Fassen wir die Bewegungen zusammen, ergibt sich folgendes Bild: Das Stück beginnt mit dem ersten Teil, mit einem langen Duett Peter/Kathrin, das dann am Anfang des Teil 2 von Lukas unterbrochen wird, der von den Erwachsenen schnell als Störung wahrgenommen wird. Der Rhythmus wird langsamer, der Schlagabtausch der Wörter beruhigt sich, wie gebremst. Nachdem Peter und Kathrin es geschafft haben, Lukas zu entfernen, bleiben sie bis zum Ende des zweiten Teils alleine, wo wieder ein schnelles Hin- und Her zwischen den beiden geschieht, was eine starke Annäherung, ein tiefes Verständnis zum Ausdruck bringt. Im dritten Teil gibt es wieder Spannungen als Wim entdeckt wird, die sich dann einigermaßen beruhigen, aber die drei werden abermals von Lukas gestört.

Zum letzten Teils des Stückes hin steigt die Spannung, die durch den beschleunigten Rhythmus, dem Trance-Tanz, den schlagartigen Wörtern dargestellt wird. Je mehr man sich dem Ende des Stückes nähert, je heftiger und hypnotischer gestalten sich der in Trance versetzende Rhythmus und die Wiederholungseffekte. Die Wörter und die Sätze werden immer rhythmischer, eindringlicher, bis zum Orgelpunkt, dem Wort „vergangen“, das abrupt, schroff und endgültig den Text beendet, von der totalen Stille, symbolisch vielleicht vom endgültigen Schweigen, ersetzt.

Aus der musikalischen Form bis zur Ermittlung

In der Struktur der Sprache selbst deutet sich die musikalische Form des Textes die Zweideutigkeiten, die Unterstellungen, die Gegensätze, Geheimnisse der Figuren und die Rätselhaftigkeit ihrer Beziehungen an.

Alle diese aufgeworfenen Fragen führen uns zur Untersuchung der Ermittlung, oder besser der Ermittlungen, den unterschiedenen Spurensuchen, von denen die Handlung selbst durchzogen ist: Weil diese Trilogie nicht nur eine *musikalische* Trilogie ist, sondern auch eine *polizeiliche* Trilogie.

TEIL II: SPUREN, ERMITTLUNGEN

1. Eine "Kriminaltrilogie"

Auch in krimineller Hinsicht, auf die wir uns im vorliegenden Abschnitt der Arbeit konzentrieren, scheint das Stück *Eine Schneise* in der Trilogie, der es entstammt, eine besondere Stellung einzunehmen: Es ist das einzige Werk, das wahrhaftig nicht nur eine Ermittlung, sondern mehrere Schichten von Ermittlungen/Recherchen vereint, die ineinander verschachtelt sind.

Das erste der drei Stücke ist insofern kriminologisch, als dass es von einem kriminellen Tatbestand zeugt, von den Handlungen eines der Pädophilie bezichtigten Musikprofessors, der jedoch mehrere Jahre zurückreicht. Das Stück beschreibt in der Tat zwei Polizeibeamte, die außerdem verliebt sind und gerade das Paar ausquartiert haben, dessen Mann jener ehemalige Straftäter ist, der seine Strafe bereits abgeübt hat und den man nun dazu zwingt, sein Zuhause zu verlassen, da vor dem Gebäude ein Kinderheim errichtet wurde. Dieses erste Stück beschreibt vor allem die Liebensbeziehung des ausquartierten Paares sowie jene des Polizistenpärchens und erzählt eine durchwegs absurde Situation, die wenig mit einem Thriller gemein hat.

Das dritte Stück ist nur insofern kriminologisch, als dass mehrere der Figuren von der Polizei stammen – angesichts solcher Details kann man auch hier den Humor von Händl spüren und schätzen. In der Tat scheint sich vor unseren Augen eine Art "Verbrechen aus Distanz" abzuspielen. So habe ich das Ende dieses letzten Stückes wie eine humorvolle Pirouette (aber einen sehr schwarzen Humor) empfunden, und habe noch lange gelacht, wie erleichtert, während die Stimmung des ersten Stückes mir besonders schwer zu ertragen und erdrückend war.

Eine Schneise wohnt somit eine besondere Stellung inne, es ist das einzige der drei Stücke, das man mit einem Thriller vergleichen könnte, da der anwesende Polizist auftritt, um eine wahrhaftige Ermittlung durchzuführen, zumindest scheint es so, denn das Gewicht

des Stückes liegt weniger auf der Ermittlung als auf all dem, was sich zwischen den Figuren und ihren Geheimnissen abspielt:

Denn ALLES in diesem Stück ist Ermittlung, nicht nur die augenscheinliche Ermittlung, die nur ein Vorwand ist, sondern auch die wahre Ermittlung, die Suche nach der Identität, der Herkunft, die Suche nach dem Anderen, die Sehnsucht. Der Text strotzt in seiner Struktur selbst vor Indizien: Man denke an die "Hitze", die Körperflüssigkeiten, die die stärksten und bezeichnendsten Indizien seines Schreibens sind.

Eine Psychoanalyse des Textes, z.B. die verzweifelte Suche des Kindes nach dem Vater, in der die Notwendigkeit von Orientierungspunkten manifest wird, das aber am Schweigen der Erwachsenen stößt, die psychologische Analyse der dennoch äußerst wichtigen Mutter-Sohn-Beziehung, werde ich hier nicht analysieren, und ich werde mich auf die Indizien der übereinandergelegten Schichten von Ermittlungen konzentrieren.

Es zeichnen sich also nach und nach, umso weiter man in das Stück "eintritt", mehrere überlagerte Ermittlungen ab, die sich auf mehr oder weniger subtilen Ebenen, die bis in symbolische Sphären reichen, abspielen, oder aber Gedankenassoziationen in psychoanalytischem Sinne.

Auf diese Weise ist das Schriftstück über die eigentliche Ermittlung (Wer ist der Täter, der die Bienenstöcke in Brand gesetzt und zahlreiche Opfer, die getöteten Bienen, gefordert und die Schneise im Wald verursacht hat?) hinausgehend in sich selbst enigmatisch und angefüllt mit Indizien, mit Leerstellen, Mysterien, Widersprüchlichkeiten, Geheimnissen und falschen Fährten.

In dieser Fokussierung auf die Verunsicherung des Lesers/Zuschauers trägt alles bei: Wie die vorangehenden Analysen gezeigt haben, fungieren die musikalische Form des Textes, die Wortspiele und ihre Mehrdeutigkeiten, ihre Stellung im Satz, als Schlüssel, Rädchen, Hebel, Resonanzraum, und zwar dank der Klangfarbenmelodie, aber auch aufgrund des Mitwirkens der Rhythmen, der Trennung und Wiederholung von Worten oder Wortgruppen.

Die formale Gestaltung des Textes steht ganz im Dienste des Rätsels und des Hinterfragens, dem "Ableiten" der Gedankenwege auf falsche Fährten und Annahmen. Die fragende Position des Lesers wird durch den Sinn selbst verstärkt, durch die dargestellte Situation, die einer *mise en abyme* gleicht, einem Labyrinth aus semiotischen Spiegeln und die Anwendung übereinander gelagerter Bewusstseins- und Wahrnehmungsschichten.

2. Ermittlungsschichten

Die Dimension der Ermittlung lässt sich nach den unterschiedlichen Ebenen der Wahrnehmung durch den Leser/Zuschauer gliedern, wobei wir vier verschiedene Ebenen ausmachen können:

2.1 Die eigentliche Ermittlung

Peter ist Polizeiinspektor und leitet die Ermittlungen über einen Brand, wahrscheinlich (vielleicht) krimineller Natur, der eine Schneise in den Wald geschlagen hat. Er begegnet Kathrin, die am Rand dieses Waldes lebt, ihrem Sohn Lukas und Wim, dem Bienenzüchter und rätselhafter Identität. Er führt seine Ermittlung durch, und zeitweise sogar richtige Verhöre.

Man könnte diese Ebene der Ermittlungen in Anlehnung an die amerikanische TV-Serie als die "CSI"-Dimension bezeichnen, denn an mehreren Punkten verweisen die Sprache und das gewählte Vokabular auf die Gerichtsmedizin und ihre Verfahrensweisen. Ein komischer Effekt wird durch die Tatsache generiert, dass die Ermittlungen um den Tod der Bienen mit ebenso viel Ernst und unter Verwendung des gleichen Vokabulars geführt wird, als handle es sich bei den Tieren um getötete Menschen. Diese erste Ermittlungsebene stellt eine Art situationsgebundenes Vorwands dar, die sichtbare Oberfläche des Eisbergs.

- *Fachwortschatz*

Beispiele:

B1: S.24, Z.27-31: (...) Danke für dein Kommen, Peter (K), da es (P), ein *Verbrechen* (K), ist und also (P), deine *Pflicht* (K) (...)

B2: S.26, Z.32-34: *Täter* (P), oder (K), *Täterin* (P)

B3: S.30, Z.19 bis S.32, Z.6: (...) *Zeichen*, die zum Täter, *führen*, oder, zu, der *Täterin*. / *Pinselchen*, die *Folien*, *Röhrchen*, *Waage*, *Schälchen*, *Kreide*, *Büchlein*, *Feldbuch*, die *Pinzette*, *Schaufel*, *Schere*, *Kleber*, *Watte*, mein *Skalpell*, die *Instrumente*, um im *Fall*, *verdächtiges*, *Gewebe* (...).

Was lustig ist hier, ist das totale Durcheinander von Krimi-Fachwörter mit Referenzen zum Kathrin's Beruf (Schule) : *Kreide*, *Büchlein*, *Schere*, *Kleber*, und zur Kindheit : *Schaufel*, auch *Schere*, *Kleber*.

- *Verhöre*, die von Peter für die Ermittlung geführt werden

Beispiel:

S.28, Z.8-22: (...) ich schlief. / Der Rauch stieg beißend (K), *durch* (P), den Wald. / Er kroch ins Haus (K), *und* (P), ich schrack auf (K). / *Er war* (P), schon hell. / Fast hätte ich verschlafen (K), *ah* (Peter), ich kleidete mich (K), *also* (P), an. / Auf dem Schulweg sah ich (K), *was* (P), geschah, verbrannte (K), *Böschung* (P) (...)

Die kleinen "Antworten" von Peter sehen mehr wie Fragen aus, oder Anregungen dazu, die Ereignisse deutlicher zu berichten.

2.2 Ermittlungen des Sohnes über die Identität des Vaters

Die zweite Schicht, die man herausfiltern kann, ist die Ermittlung des Sohnes über die Identität seines Vaters, und somit auch über seine eigene Identität. Der Sohn verkörpert erneut eine komische Faser des Stücks, denn er taucht stets abrupt auf, fällt mit der Tür ins Haus, in der Art eines leicht perversen Candide auf, der hoffnungslos und vergebens versucht, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wobei er den "*Tatort*" zerstört, zur großen Verärgerung von Peter und Kathrin, die es daraufhin einrichten, das störende und Schuldgefühle hervorrufende Subjekt ein erstes Mal zu entfernen.

Darüber hinaus wohnen wir einem witzigen Moment bei, das durch Wiederholung hervorgerufen wird, denn, nachdem sich seine Aufmerksamkeit, wie er an einer Stelle angibt, in der Vergangenheit auf den Förster gerichtet hatte, sieht er zunächst in Peter seinen Vater, dann in Wim, schließlich in allen Männern, die ihm begegnen, und jedes Mal stellt er dieselben Nachforschungen an, dieselben Vergleiche, wenn er die Gemeinsamkeiten zwischen sich und den Männern sucht, und immer wieder die gleichen Fragen stellt. Die Identität des Vaters von Lukas bleibt ein Rätsel für ihn, und auch eine Sehnsucht, eine Leere, die er unentwegt zu füllen versucht, ohne die Leere je beseitigen zu können.

Man weiß auch nicht, ob die Mutter, die diesbezüglich stets widersprüchliche Aussagen macht und Ausflüchte sucht, den Namen des Vaters kennt oder nicht. Er trägt den Vater in sich, in seinem Körper, in seiner Haltung und das gesamte Wesen von Lukas wird so, um auf den kriminologischen Aspekt zurückzukommen, sein eigener Zeuge in dieser Ermittlung, die sich auf die Figur des abwesenden Vaters richtet. In seiner Selbstbeobachtung sucht er Indizien, die es ihm ermöglichen könnten, die Spur aufzunehmen, wiederzufinden. Hier könnte man die Reflexionen in eine quasi-psychoanalytische Sphäre vertiefen, in die ich jedoch nicht einzudringen versuche (zumal die Psychotherapie bereits eine Ermittlung für sich darstellt?).

Mit dieser Ermittlung des Sohnes betreten wir bereits eine intimere Sphäre der Ermittlung, die der Körperhaltung, der Persönlichkeit, der genetischen Spuren, den Indizien eines Erzeugers in einem Individuum – eine auf gewisse Weise "diachrone" Achse der Ermittlungen die sich jedoch schnell verschließt, auf sich selbst beschränkt bleibt und im Kreis dreht, in einem geschlossenen Kreis vor der "Mauer" der Erwachsenen, für die das Kind, mit seinen ständigen Sprüchen sowie seinen luziden und spitzfindigen Beobachtungen lediglich eine immer störender werdende Belastung darstellt, die dazu führt, dass er nach seinem ersten "Verschwinden" im zweiten Teil schließlich ganz zu verschwinden scheint ,*vergangen*, getrieben und verjagt von den drei Erwachsenen.

Beispiele:

B1: S.50, Z.6-7

B2: S.50, Z.12-24

B3: S.66, Lukas Monolog

B4: S.100, Z.11: Süße Worte, die da fallen. Ich begrüße die Gewalt. *Ich bin dein Sohn. Nimm den Pokal.* (Humorvoll)

2.3 Eine klinische Beobachtung

Die dritte Fährte führt zu immer intimeren *Indizien*, als ob der Autor und seine Figuren uns dazu zwingen wollten, dass wir selbst zu ein wenig voyeuristischen Beobachtern werden, vor allem aber zu Klinikern des Wesens, der Gefühle und Gemütszustände der Figuren. Es ist die Fährte der Körperausdünstungen, der Körperflüssigkeiten und -temperaturen, ebenso wie sie die klinische Beobachtung des Verbrechens, der Leichen der verbrannten Bienen, des verwüsteten Waldes, der getöteten Bienen ist ; auch die klinische und wissenschaftliche Beobachtung, aber von Zärtlichkeit durchdrungene Beobachtung der verheerenden Auswirkungen eines Parasiten auf die Bienen (Wim verbreitet vorsätzlich und mit krimineller Absicht diese "Pest" in den gesunden Bienenstöcken, in dem sie aus infizierten Bienenstöcken von Region zu Region in gesunde Stöcke transportiert wird). Im Laufe des Stücks erfahren wir, dass Wim Arzt war.

Diese klinischen Beobachtungen von Gerüchten, Temperaturen, verwesenen Körpern, als ob es sich um die Autopsie lebender oder toter Körper handle, liefert beinahe unangenehme Hinweise auf ihre Haltung zur Welt, ihre Philosophie, ihre Identität und ihre Gefühle. Man erreicht ein gewisses Gefühl der Scham, die mit dieser Position des Voyeurs verbunden ist, und eine Scham angesichts all dem, was wir generell gesellschaftsbedingt von unseren eigenen Körpern abstoßen und das hier von den Figuren ausgestellt wird, vor allem von Kathrin, die die rohe Natur verkörpert, die grenzenlose Freiheit, die Abweisung des Vaters (den eigenen und auch den von Lukas) als demjenigen, der die Grenzen setzt (die gerade Lukas sucht) und auch verhindert, dass sich der Körper frei entfalten kann. Hier berühren wir auch den klassischen Antagonismus, ein beinahe mythischer Stereotyp in psychoanalytischem Sinne: den Antagonismus zwischen Natur und Kultur, Freiheit und Rahmen, individuelle Freiheit und die Rolle der Bremsung durch den sozialen Rahmen (der für oder nach Lukas regulierend wirkt).

Die körperlichen Zeichen verkörpern also ebenso Indizien für die Gegenüber der Figuren als auch für den Leser/Zuschauer, der mit ihrer Hilfe zu verstehen versucht, was sich vor seinen Augen abspielt.

Beispiele:

B1: Wortschatz: Gestank, Harz, der gräßliche Gestank (P), wenn sich die Hirsche paaren (K), verwesenes Fleisch, warm, weich, Blasen, platzen, schmutzig, schwarze Hände, Milben, usw.

B2: S.62, Z.16 bis S.64, Z.11: Kathrins Monolog

2.4 Die Ermittlungen des Lesers/Zuschauers

Die letzte Schicht, die alle anderen verbindet und umfasst, ist die Ermittlung, die vom Leser/Zuschauer, stets vom Autor angetrieben, geführt wird, bezüglich der Beziehungen zwischen den Figuren sowie ihrer persönlichen, individuellen oder gemeinschaftlichen/kollektiven Geschichte. Alle anderen Indizien dienen dieser letzten Ermittlung. Händl Klaus amüsiert sich ständig, den Leser in die Position des Fragenden, in die Rolle des Ermittlers zu versetzen, und spielt mit ihm.

Denn auf allen Ebenen der Ermittlung(en) lässt Händl nicht davon ab, falsche Fährten zu setzen: Glaubt man die Lösung gefunden zu haben, eröffnet sich eine andere Fährte, die vorherigen Hypothesen widerspricht. Der Leser/Zuschauer stellt Vermutungen an, die eine Zeit lang bestätigt werden, um im nächsten Moment brutal enttäuscht zu werden. Man glaubt, herausgefunden zu haben, welche die "wahre" Ermittlung ist, aber Händl macht unsere Annahmen stets zunichte, enthüllt uns eine weitere und führt uns zu einer allerletzten Frage, dem Verschwinden von Lukas (vorübergehender Aufbruch, Flucht, Mord?), als letzte Farce für den Leser/Zuschauer, man meint seine Stimme zu vernehmen: Sie glaubten alles verstanden zu haben? Sie wissen nichts, ich allerdings auch nicht, aber ist das denn so wichtig?

Während dem Lesen/Sehen des Stückes hat man eine Vielzahl an Empfindungen wahrgenommen, viele Gedanken haben uns durchströmt, das Stück hat uns verstört, amüsiert, beunruhigt, traurig gestimmt, ohne dabei je in Sentimentalitäten zu verfallen. Wäre vielleicht gerade das das vornehmliche Ziel von Händl Klaus: sich amüsieren, uns amüsieren, mit diesen kaum ausgeführten Liebesgeschichten, mit den traurigen, ernsthaften, störenden Dingen?

Alle diese Ermittlungen sind jedenfalls vollkommen in der Struktur des Textes verwoben, der sie entschleiert, irreleitet, und umso näher der Leser dem Schlüssel zu kommen scheint, umso größer ist die Perplexität, auf die er zurückgeworfen wird.

TEIL III:

SPUREN UND INTERMEDIALITÄT

1. Synthese

1.1 Eine Schneise: Menschliche Spuren und Spiegel der Menschlichkeit

Händl Klaus untersucht und analysiert wie ein Gerichtsmediziner den menschlichen, psychologischen und organischen Stoff seiner Figuren, er taucht seine Hände in ihre Eingeweide, um deren Geheimnisse zu enthüllen, allerdings nur zum Schein, denn in Wirklichkeit lässt er uns in völliger Unsicherheit und mit einem kleinen Lächeln von Vermutung zu Vermutung hin und her irren.

Sein Ton kann sehr empfindsam und zärtlich (besonders in Bezug auf Lukas) sein, sinnlich bis fast erotisch (Peter und Kathrin) oder zynisch (Wim). Sein Text spiegelt das alles wider, spiegelt Menschen, aber nur menschliche "Einzelfälle", die er fast "klinisch", aber immer mit einer Prise zärtlicher und toleranter Ironie prüft.

"Einzelfälle" sind sie deshalb, denn man spürt bei Händl keine Verurteilung und auch keine Darstellung moralischer Vorbilder, der Autor gibt Beispiele von Menschen, kleine Ausschnitte aus Leben mit kleinen Stücken von Sätzen, die allmählich einen Sinn bilden.

In *Eine Schneise* könnte man die Untersuchung dieser Menschen nach ihrer Herkunft, ihrer Identität als die eigentliche Ermittlung bezeichnen. Die einzige Figur, die nicht sucht, und nicht wissen will, und die alles so anzunehmen scheint wie es ist, weil es Natur ist, ist Kathrin. Sie verkörpert die Freiheit, die doch durch ihr Schweigen und machen-lassen zerstörerisch wirkt und die verantwortlich für die Orientierungslosigkeit ihres Sohnes zu sein scheint, zumindest nach ihrem vorwurfsvollem Sohn.

Vielleicht spiegelt Händls Theater die heutige Gesellschaft wider: Eine geographisch zersplitterte Gesellschaft, die ihre Orientierung nach dem, was "normal" ist verloren hat, Verlust der deutlichen Grenzen: von einer Kunst zur anderen, von einem Geschlecht zum anderen, Verlust der Grenzen zwischen Privaten und Öffentlichkeit im Kontext des Internet. Dem Menschen fällt es immer schwerer, angesichts der vielen beweglichen Pfeiler eine eigene Identität zu schaffen.

1.2 Die musikalische Form: eine distanzierende und heilende Wirkung

Daneben gelingt Händl eine Meisterleistung, da er den Text mit der Musik fusionieren lässt, und die musikalische Sprache nicht nur als Begleitung oder Unterstützung benützt. Dank dem virtuosen musikalischen Aufbau des Textes schafft er es, vor unseren Augen die tiefsten, schwarzen, störenden und geheimen Teile seiner Figuren zu enthüllen, da uns die Distanz, die durch die musikalische Form geschaffen wird, erleichtert und uns hilft, das Unerträgliche doch zu ertragen.

Die Benutzung abstrakter Schreibverfahren wie die Verteilung des Textes (so wird das Gewicht der Wörter auch kollektiv verteilt), die Benutzung von Rhythmen, Resonanzen, hilft dem Leser/Zuschauer nämlich dabei, in den störendsten und dramatischsten Momenten eine hilfreiche Distanz zu erhalten und diese Verlegenheit anzunehmen statt weg zu laufen. Humor wird auch durch die Versetzungen und Verschiebungen der Wörter, durch die dauerhaft auftretenden Wortspiele erzeugt.

Dank dieser abstrakten Struktur, durch den Hypnosezustand, der einerseits durch die Verwirrung des Verstandes, andererseits durch die Rhythmen der Wörter, des Trance-Tanzes am Ende im Leser/Zuschauer erweckt wird, kann dieser zu einer Art Katharsis gelangen.

2. Intermedialität, ein neues Konzept?

2.1 Das Theater, ein Hypermedia

Wenn man im zeitgenössischen Theater von Intermedialität spricht, denkt man vor allem an eine Fülle von technologischen, digitalen Mitteln, die die Kunst des Theaters erweitern, die aber dem Schauspieler oder dem geschriebenen Text immer weniger Raum lassen. Das zeitgenössische Theater hat seinen radikalen *performativen* Aspekt immer mehr ausgeprägt und entwickelt, vielleicht aus dem Grund, weil es so, zum Beispiel dem Kino gegenüber eine gewisse Überlegenheit behält und weil es einfach in unserer digitalen 3D-Welt überleben und sich also an die Technologien anpassen muss. Aber nicht nur aus diesem Grund.

Wir leben in Zeiten, in denen die theatralische Kunst wesentlich *transkünstlerischer* geworden ist, wo die Grenzen zwischen traditionellen Künsten wie Tanz, Musik, Theater, komplett *verschwommen* sind.

Aber hat Intermedialität nicht schon immer existiert? Das ist die Kunst, die die Macht hat, die anderen am leichtesten zu phagozytieren; schon immer hat es die anderen Medien verschluckt, verdaut, sich mit ihnen verschmolzen, mit ihnen fusioniert, zu seinem Zweck entführt: die Bildende Kunst mit den Bühnenbildern, die Schneiderei mit den Verkleidungen, die Musik, die begleitet oder illustriert, der Tanz und seit den fünfziger Jahren auch das Video sowie heutzutage alle visuellen, akustischen und hologrammatischen digitalen Mittel.

Meiner Meinung nach, ist es seine vorherrschende Rolle, ein Spiegel der Gesellschaft zu sein, zu jeder Zeit die zeitgenössischen Mittel zu integrieren und benützen, denn sonst gäbe es die Gefahr, dass es nicht überlebe. Seine größte Stärke ist auch, dass es immer "live" zu erleben ist. Das intensive Erlebnis des Theater resultiert auch daraus, dass

jede Aufführung einzigartig und nur gegenwärtig zu erleben ist, zu einem gewissen Zeitpunkt: Ein gemeinsames Erlebnis, das zwischen den Zuschauern und den Schauspielern aufgeteilt ist, vergänglich und intensiv, langweilig oder erschütternd, aber nie gleichgültig.

Insofern ist das Theater schon immer intermedial gewesen. Chiel Kattenbelt beschreibt es als ein *Hypermédia*¹² wegen dieser Fähigkeit, sich immer anzupassen und verwandeln, sich an andere Medien anzuknüpfen, sie zu benützen und immer neue Formen zu entwickeln, eine Art Auffangbecken für alle Arten technologischer Neuerungen und neuen Erlebnismöglichkeiten zu sein.

Das Theater hat seit jeher andere Künste integriert und sogar andere Arten von Künsten zusammen mit anderen Kunstmedien vermischt, wie das Kabarett, das Musical, die Oper (das Theater als *Gesamtkunstwerk*).¹³

2.2 Das zeitgenössische intermediale Theater

Aber der Unterschied zur zeitgenössischen Intermedialität im Theater, ist, dass auch wenn die Intermedialität existierte, sie trotzdem nicht *sichtbar* sein sollte. Sie funktionierte im Dienst der Handlung, der dramatischen Situation, und sollte auf keinem Fall vom Zuschauer wahrgenommen werden, sie war Teil der geheimnisvollen Kulissen.

Heutzutage darf sie im intermedialem Theater nicht nur sichtbar sein, sie *muss* es sein, und zwar sehr deutlich. Sie hat eine autonome Existenz gewonnen, die Inszenierung

¹² Vgl. Chiel Kattenbelt, *L'intermédialité comme mode de performativité*, S.101, in "Théâtre et intermédialité" dir. Jean-Marc Larrue, Presses Universitaires Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015. "*Contrairement à une longue tradition de pensée qui voit dans le théâtre un art composite, à la périphérie du domaine des arts (dits "premiers"), je situe le théâtre au centre, comme paradigme de tous les arts.*"

¹³ Als "Gesamtkunstwerk" bezeichnet man ein Werk, in dem verschiedene Künste, wie Musik, Dichtung, Tanz, Architektur und Malerei vereint sind. Dabei ist die Zusammenstellung nicht nur illustrativ: die Bestandteile ergänzen sich notwendig. Dieses Konzept ist in der Romantik aufgetaucht, "göttlich werden durch das Schaffen eines totalen Kunstwerk" lautete sein Motto, und ist durch den deutschen Komponisten Richard Wagner (1813-1883) berühmt geworden, indem der Komponist versucht hat, dieses Gesamtkunstwerk in seinen Opern zu verwirklichen.

dieses Theatergenres richtet die größte Aufmerksamkeit auf die technologischen Mittel und nicht nur auf ihre dramatischen Effekte. Die Mechanismen werden zum Teil der Handlung sowie die menschlichen Schauspieler oder der Text.

So der menschliche Schauspieler, der früher eine vorherrschende Figur der Handlung war, nur mehr eines unter vielen verschiedenen Elementen der Inszenierung geworden ist, hat auch der geschriebene Text seine Vorderstellung verloren und ist auch nur ein Bestandteil unter vielen anderen auf der Bühne geworden, manchmal sogar gänzlich abwesend.

Man kann sagen, dass die intermediale künstlerische Strömung im zeitgenössischen Theater ihren Fokus radikal auf die intermedialen Verbindungen und deren Dynamik und Prozesse, die im Vordergrund verstellt wurden, legt – verstellt in Inszenierungen, die vergängliche Performance geworden ist und deren technologische Mittel manchmal wichtiger geworden sind als die Handlung, der Text, die Dramatik, die als frühere Grundlagen des Dramas verblassen, fast ganz verschwinden, so oder sogar weniger wichtig als die technologischen Mittel der Inszenierung.

Solche Inszenierungen sind vielleicht auch eine Antwort auf das Problem, dass die an einem Übermaß an sensorischen Stimuli leidenden Zuschauer immer verlorener sind, sich weniger auf den Text konzentrieren können als auf Bilder, Videos, Bewegungen, Klänge...

2.3 Händl Klaus' intermediales Theater, ein *post-intermediales* Theater?

Nach dieser Beschreibung erscheint Händl Klaus fast klassisch und seine schöpferischen Prozesse "gegen den Strom" zu arbeiten, mit einem sehr präzise verarbeiteten geschriebenen Text, der wie eine Uhr funktioniert.

Und dennoch empfinde ich Händl Klaus als einen sehr modernen fortschrittlichen, fast *post-intermedialen* Dramatiker. Denn für mich ist seine Dichtung von ihrer Struktur her *intermedial*, das heißt, dass es ihm gelungen ist, eine Fusion zwischen zwei Medien, der

Musik und dem Text, zu schaffen, um daraus einen neuen zu schaffen, einen theatralischen *Musitext*.

Im Gegensatz zu Marie Brassard¹⁴, die ihre einzige Stimme durch elektronische digitale akustische Medien verwandeln lässt, um verschiedene Stimmen, Gedanken, Gefühle, von mehreren Figuren darzustellen, wird hier bei Händl ein einziges Gespräch von verschiedenen Stimmen getragen, die *dieselbe* Rede darstellen.

Eine einzige Rede nur im Anschein, denn in der Tat verändern sich die Wörter ständig, und mit ihnen ihr Sinn, ihre Resonanz, weil sie verschiedene *Träger* haben.

Wie wenn viele Medien zusammenspielen, sich antworten und verhalten, kann man vibrierende Spiegelungen der Sinne der Wörter zueinander und in sich selbst spüren. Das selbe Wort, das von verschiedenen Figuren getragen wird, nimmt verschiedene Bedeutungen an, abhängig davon, von wem es getragen wird, an welcher Stelle, vor oder hinter welchem Wort im Satz es sich befindet, abhängig vom sinngemäß so wichtigen Kontext, der sich ständig wandelt, beweglich und vielfältig. Der Kontext selbst wird flüchtig, fliehend, mit *Moiré* versehen, instabil, geheimnisvoll und weckt beim Leser/Zuschauer die Lust auf eine Überprüfung.

In derselben Weise ändert bei der Klangfarbenmelodie jeder Klang oder jedes Stück Melodie seine Farbe, seinen Stoff, seinen Sinn, seine Resonanz in Verbindung mit dem musikalischen Satz. Ein erkennbarer, klassischer melodischer Satz scheint plötzlich ganz neu wieder, die Melodie erhält einen neuen Sinn, das Zuhören verändert sich auch, erneuert sich, spannt sich, es geschieht im Hören des Zuschauers eine Neuerschaffung des musikalischen Satzes. Auch bei der Neustrukturierung der Sprache lässt Händl Klaus den Leser/Zuschauer, dessen Sinne und Wahrnehmungen wiedererwachen und erstaunen, in eine neue Sinn- und Wörterwelt auftauchen.

¹⁴ Michael Darroch, *Voix synesthésiques : multivocalité numérique et langage incorporé dans l'espace théâtral*, S. 265, in "Théâtre et intermédialité" dir. Jean-Marc Larrue, Presses Universitaires Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015.

Der Leser/Zuschauer beginnt dann auch eine Art Ermittler des Stückes zu werden, sein Geist bleibt ständig wach und voller Fragen, Vermutungen.

Wir befinden uns also nicht mehr auf dem Gebiet der Intermedialität, die sich auf ein Verhältnis der technologischen Medien zueinander gründet, sondern einer Intermedialität im mentalen Kosmos des Spiels der Sprache und der Gedanken. Ein fast abstraktes linguistisches Spiel, das trotzdem immer eng an Gefühle, an körperliche Wahrnehmungen gebunden bleibt.

Bei diesem Spiel und Wahrnehmungsprozess sind die Empfindungen des Körpers sehr anwesend, intensiv, störend: Gerüche, Sekretionen, Temperatur lassen den Geist leibhaftig im Körper werden, ein Körper, der ständig aus den Worten auftaucht. Und der Zuschauer sucht ständig nach Indizien, nach Enthüllungen, Erklärungen, Antworten, die nie kommen werden, denn Händl Klaus amüsiert sich als großer Fragesteller und *Zauberkünstler*, der am Ende des Stückes das Kind verschwinden lässt.

Im Gegensatz zu dieser intermedialen Performance-Strömung, die immer neue fortschrittliche Techniken integriert, um eine Wiedergeburt des theatralischen Aktes und der Wahrnehmung beim Zuschauer zu erschaffen, seine Sinne zu verwirren, ist Händls Theater durch eine Rückkehr zur Bedeutsamkeit, zur Unabhängigkeit und Unbeweglichkeit eines *Referenztextes*, der außerhalb jeder möglichen Inszenierung trotzdem ein eigenes Leben weiterführt, und dem Leser seine eigene Welt anbietet.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Man spricht von Postdramatismus, wenn man über die intermedialen Stücke, in denen der Text zerfetzt, zerschnitten, wieder neu erschaffen wird und manchmal vollständig verschwindet, wie der abwesende Eingeladene, auf den man trotzdem wartet. Das Stück existiert dann mehr durch seine Aufführung als durch einen Text, die angedeutete Rede wird intuitiver, unbewusster, und verschwindet mit dem Ende der Aufführung. Die Sprache wird *performativ* und *vergänglich*, sie ist nicht mehr so *immanent* wie sie es früher zur Zeit der gedichteten Stücke war. Man kann sie nur durch Videoaufnahmen zu einem bestimmten Zeitpunkt erhalten.

Man könnte fast sagen, dass Händl Klaus Dichtung *postintermedial* ist, weil sie die Intermedialität in ihrer Struktur selbst empfängt; sie ist *organisch* geworden.

Aber obwohl der präzise Text autonom und unabhängig ist, bleibt Händl ein Dramatiker der Mitteilung, des Austausches, der neuen Erfahrungen, der Entdeckungen und künstlerischen Abenteuer. Er freut sich, seinen Text zu schenken, und er gibt es völlig in seine Hände, amüsiert und neugierig darauf, was die anderen daraus machen werden.

Er ist kein possessiver Schriftsteller. Er schreibt seinen Text, der dann autonom leben, ihn verlassen kann, um gen neue Erfahrungen zu wandern.

Wenn man mit Händl Klaus spricht, wird man sich bewusst, dass er offen ist (wie Lukas...), offen für andere Interpretationen, Übersetzungen seines Textes, für mögliche Verarbeitungen und Inszenierungen. Dieser Text ist zugleich ein wirklicher Text zum Lesen, wie er ein wirklicher theatralischer Werkstoff bleibt. Die Räume, die er innerhalb der Form schafft, zwischen den Menschen, und diese Offenheit, die baut er auch zwischen ihm und den Künstlern auf. Man kann sich dessen bewusst werden, wenn man bemerkt, wie verschieden bereits die unterschiedlichen existierenden Inszenierungen von *Eine Schneise* sind.

Die Performance, die Präsenz in *Eine Schneise* kommt nicht wesentlich vom Schauspieler, obwohl dieser unersetzlich bleibt, sondern generiert sich im Text selbst.

Eine Schneise braucht keine technologischen Medien, um dem Leser/Zuschauer ein Erlebnis zu bieten, das dem intermedialen Theater entspräche: *ein mentales Erlebnis*, das ihn die Orientierung verlieren lässt, eine *Neuentdeckung der Sprache* und einen Wiederaufbau der Verbindungen: nicht durch den Schauspieler, sondern durch den *Zuschauer* selbst.

Dieser musikalische Text wirkt äußerst modern und einfühlsam, eine Musik von Wörtern und Sinnen, ein Umwälzen von Gefühlen, Fragen und Empfindungen. Sein abstraktes sowie tief menschliches Werk lässt uns in die Eingeweide seiner Figuren eindringen und sublimiert das Konzept der Intermedialität im zeitgenössischen Theater.

BIBLIOGRAPHIE

Theaterstücke von Händl Klaus

Ich ersehne die Alpen. So entstehen die Seen, (WILDE) Mann mit traurigen Augen, Dunkel lockende Welt, Händl Klaus, in der Sammlung *Stücke*, Händl Klaus, Literaturverlag Droschl, Graz, 2006.

Furcht und Zitter, Händl Klaus, Rowohlt Theaterverlag, 2008.

Eine Schneise, Händl Klaus, Rowohlt Theaterverlag, 2013.

Gabe/Gift, Händl Klaus, Rowohlt Theaterverlag, 2013.

Eine Schneise/Une brèche, Händl Klaus, Trad. Henri Christophe, Edition Presses Universitaires du Midi (collection *Nouvelles Scènes Allemand*), Toulouse, 2015.

Intermedialität und Theater

ADLER, Ingrid. *Intermedialität im Theater des 21. Jahrhunderts, am besonderen Beispiel von "Merlin und das wüste Land"*. Akademiker Verlag, Saarbrücken, 2012.

BANU, Georges. *Miniatures théoriques. Repères pour un paysage de la scène moderne*, Actes Sud coll. Le temps du théâtre, 2009.

BESSON, Rémy. *Prolegomènes pour une définition de l'intermedialité*. Culture visuelle, carnets cinemadoc, 2014.

<http://culturevisuelle.org/cinemadoc/2014/04/29/prolegomenes/>

BOVET, Jeanne, LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dirs). *Le son du théâtre. Tome 3 : Voix Words Words Words*, Théâtre/Public, 201, septembre 2011.

CHAPPLE, Freda, KATTENBELT, Chiel. *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi Publisher, New-York, 2006.

CORVIN, Michel. *Pour une réception « musicale » du théâtre contemporain*. In: *Communications*, 83, Théâtres d'aujourd'hui [Numéro dirigé par Sylvie Roques] pp. 123-130, 2008.

DARBELLAY, Frédéric (dir.). *La circulation des savoirs. Interdisciplinarité, concepts nomades, analogies, métaphores*. Bern: Peter Lang, 2012.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*, Points Seuil, 1967.
La Dissémination, Points Seuil, 1972.

DÖRR, Volker C., KURWINKEL, Tobias (dir.). *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg, 2014.

DORTIER, Jean-François (dir.). *Le langage. Introduction aux Sciences du Langage*. Sciences Humaines Editions (diff. Seuil), coll. La Petite Bibliothèque des Sciences Humaines, Auxerre, 2010.

FATTAL, Michel. *Logos, pensée et vérité dans la philosophie grecque*. Éditions L'Harmattan, coll. Ouverture Philosophique, Paris, 2001.

FREIXE, Guy, POROT, Bertrand (dirs). *Les Interactions entre musique et théâtre* Editions L'Entretemps, coll. Les points dans les poches, 2011.

FROGER, Marion, MÜLLER, Jürgen (dirs). *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Nodus Publikationen, Münster, 2007.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dirs). *Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique*, Théâtre/Public, 199, mars 2011.

HAGEMANN, Simon. *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*. Éditions L'Harmattan, Paris, 2013.

HEBERT, Louis, LUCIE, Guillemette (éds.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermedialité*. Presses de l'Université de Laval, coll. « Vie des signes », 2009.

HELBIG, Jörg (dir.). *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin, Schmidt, 1998.

[En ligne : <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/englisch/helbig/inhalt.htm>].

INDERWILDI Hilda, MAZELLIER, Catherine (dirs.). *Le Théâtre Contemporain de Langue Allemande. Écritures en décalage*. Éditions L'Harmattan, Paris, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1999.

LARRUE, Jean-Marc (dir.). *Théâtre et intermedialité*. Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2015.

LARRUE, Jean-Marc, MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dirs). *Le son du théâtre. 1. Le passé audible*, Théâtre/Public, 197, septembre 2010.

MÜLLER, Jürgen. *Vers l'intermédialité : histoire, positions et options d'un axe de pertinence*, Médiamorphoses, 16, avril 2006, 99-110.

[En ligne : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23499>].

ROBERT, Jörg, *Einführung in die Intermedialität*. Darmstadt, 2014.

PLANA, Muriel. *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*. Levallois-Perret, Éditions Bréal, coll. Amphi Lettres, 2004.

PLUTA, Izabella. *L'intermédialité et le processus créatif. L'artiste de la scène entre création et recherche*. Intermedia Review 2. Inter Media, Études d'Intermédialité. 2, 1ère série, avril 2013, 11-22.

<http://intermediareview.com/index.php/arquives/2ndseries>].

Online-Quellen um *Eine Schneise*

Rowohlt Theater Seite

Artikel: Händl Klaus, *Eine Schneise*, Musikstück.

http://www.rowohlt-theaterverlag.de/stueck/Eine_Schneise.3038979.html

Uraufführung in Salzburg, mit der Musicbanda Franui, 2012

Artikel Spiegel.online, "Festspiele und Völkermord in Salzburg", 2012

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/meine-bienen-eine-schneise-von-haendl-klaus-in-salzburg-a-851290.html>

Artikel Nacht.Kritik.de, "Von der Wirklichkeit der Schwärmer", 2012

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7175:meine-bienen-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40

Nürnberger Aufführung, Musikbegleitung Bettina Ostermeier, 2013

Programmausschnitt Staatstheater Nürnberg, 2013

http://www.staatstheater-nuernberg.de/index.php?page=schauspiel.veranstaltung.eine_schneise_de_79705

Video Staatstheater Nürnberg, *Eine Schneise*, 2013

<https://youtu.be/LLYBk89YzcE?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R>

Salzburger Festspiel, 2015

Artikel Welt.de Kultur, 2015

www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article108776321/Mit-wem-hat-Kathrin-eigentlich-nicht-geschlafen.html

Universitäres Projekt Eine Schneise 2015Archives CREG, *Eine Schneise*, 2015<http://creg.univ-tlse2.fr/accueil/agenda/h-ndl-klaus-eine-schneise-une-breche-355606.kjsp>

Archives Universcènes, 2015

<http://www.festival-universcenes.fr/post/110263814949>Page Facebook de la *Compagnie de la Vieille Dame*<https://fr-fr.facebook.com/CieVielleDame/>**... Wim's beliebteste Tiere**

Lien Wiki : Die Varroamilbe, Seuche der Bienen

<https://de.wikipedia.org/wiki/Varroamilbe>*Intermediales Theater*

The Wooster Group Hamlet Clip 2012

<https://www.youtube.com/watch?v=10u984AvzE&index=13&list=PLYZQDX2cpYWRykVOfDLCXxbW5C4oGY28R>Denis Marleau, *Les Aveugles*, 2011<https://www.youtube.com/watch?v=4lghK9-5Bpw&index=14&list=PLYZQDX2cpYWRykVOfDLCXxbW5C4oGY28R>*Konkrete Musik*Pierre Schaeffer, *Étude aux objets*, 1959https://www.youtube.com/watch?v=UQ7BZIV_0zQ&index=12&list=PLYZQDX2cpYWRykVOfDLCXxbW5C4oGY28RPierre Schaeffer, *Solfège de l'objet sonore*, 1967https://www.youtube.com/watch?v=gWMA_iRQSFg&index=11&list=PLYZQDX2cpYWRykVOfDLCXxbW5C4oGY28R

ANHANG

BIOGRAFIE

Klaus Händl, als Künstler **Händl Klaus** (1969 in Innsbruck geboren), ist ein österreichischer Schriftsteller, Filmregisseur und Dramatiker.

Nach der Matura am Akademischen Gymnasium Innsbruck und einer Schauspielausbildung war er zunächst am Wiener Schauspielhaus engagiert. Bis 2005 wirkte er gelegentlich in Spielfilmen u.a. von Christian Berger, Urs Egger, Michael Haneke, Jessica Hausner, ... mit. 1994 bekommt er den Robert Walser Preis sowie den Rauriser Literaturpreis für den Prosaband *Legenden*, erschienen im Literaturverlag Droschl Graz. Im Jahre 1996 wurde sein Hörspiel *Kleine Vogelkunde* (ORF) als Hörspiel des Jahres ausgezeichnet. Für seinen Debütfilm als Autor und Regisseur *MÄRZ* über die Auswirkungen des gemeinsamen Freitods dreier junger Männer in Tirol gewann er ebenfalls Auszeichnungen.

2016 hat er den Teddy Award der Berlinale für seinen Film *Kater (Tomcat)* erhalten.

Händl Klaus unterrichtet an der Universität für Angewandte Kunst Wien in der Klasse für Bühnen- und Filmgestaltung. Er lebt heute in Wien, Berlin und Bielersee (Schweiz).

WERKE

1994 (*Legenden*). 35 Prosastücke. Droschl Verlag Graz

1995 *Satz Bäurin. Klagenfurter Texte*. Piper Verlag

1996 *Kleine Vogelkunde*. Hörspiel. ORF

2000 *recitativo*. Literatur und Kritik

2001 *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen*. Stück. Rowohlt Theaterverlag

2002 *Häftling von Mab*. Opernlibretto. Musik: Eduard Demetz

2003 (*WILDE*) *Mann mit traurigen Augen*. Abdruck bei Theater Heute

2006 *Dunkel lockende Welt*. Stück.

2006 *Vom Mond*. Libretto. Musik Klaus Lang

2006 *Dunkel lockende Welt*. Hörspiel. Musik Martin Schütz

2006 *Stücke*, Literaturverlag Droschl Graz

2008 *März*. Kinospießfilm, Drehbuch und Regie, Berner Filmpreis

2008 *Die Glocken von Innsbruck läuten den Sonntag ein* von Ruedi Häusermann, "szenisches Konzert" mit Texten von Händl Klaus

2010 *Furcht und Zittern*. Singspiel. Musik: Lars Wittershagen. Rowohlt Theaterverlag

2010 *Marderin im Dirndl*. Hörspiel. Regie: Erik Altorfer. Musik: Martin Schütz

2011 *Bluthaus*. Libretto zur gleichnamigen Oper von Georg Friedrich Haas

2012 *Meine Bienen. Eine Schneise*. Musikstück. Musik: Musicbanda Franui

2013 *Eine Schneise*. Hörspiel. Musik: Martin Schütz. Rowohlt Theaterverlag

2013 *Thomas*. Libretto zur gleichnamigen Oper von Georg Friedrich Haas

2013 *Gabe/Gift*. Stück für Musik. Rowohlt Theaterverlag

2014 *Drei Gesänge am offenen Fenster*. Musik: Arnulf Hermann

2016 *Kater (Tomcat)*, Kinospießfilm, Drehbuch und Regie, Teddy Award der Berliner Festspiele

ONLINE-QUELLEN

Theaterstücke

Furcht und Zittern

<https://youtu.be/pvJfRxRTHMA?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R>

Artikel *Gabe/Gift*, Kultiversum.de

<http://www.kultiversum.de/Theaterheute/Chronik-Koeln-Haendel-Klaus-Missbrauchte-Floskeln.html>

Artikel *Gabe/Gift*, Uraufführung, Spiegel online

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urauffuehrung-von-gabe-gift-von-haendel-klaus-in-koeln-a-887026.html>

Dunkel lockende Welt

<https://youtu.be/LPAX-yBqwSA?list=PLyZQDX2cpYWRykVOFDLCXxbW5C4oGY28R>

<https://youtu.be/FIAKcJi66Vw>

Opernlibretti

Koma, Musik Georg Friedrich Haas

<https://www.youtube.com/watch?v=xIEngLPypNk>

Buch Asche, Musik Klaus Lang

<https://www.youtube.com/watch?v=VbS6aEdT8ok>

Bluthaus, Musik Georg Friedrich Haas

<https://www.youtube.com/watch?v=3cDfgKk-aZ8>

Filme

Teaser März, Händl Klaus Drehbuch und Regie

<https://www.youtube.com/watch?v=DtrMy7eqSdo>

Teaser März

<https://vimeo.com/110771865>

Teaser Kater (Tomcat), Händl Klaus Drehbuch und Regie

<http://www.filmfonds-wien.at/filme/kater>

Teaser Kater (Tomcat)

https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwieoejns5zPAhWH3CwKHe5GBSwQtwIITAB&url=https%3A%2F%2Fvimeo.com%2F155656268&usg=AFQjCNGsSGBIazhL_zBlfpgVqLIZURciOQ&sig2=ucscw421v4Z6YmnlcYRj0A

Teaser Kater (Tomcat), Film Datenblatt, Berlinale.de

https://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2016/02_programm_2016/02_Filmdatenblatt_2016_201609440.php#tab=video25

Händl Klaus

Interview über Kater

<https://youtu.be/Kka8227wjOY>

Survival Guide 1

https://youtu.be/Yy_ym7uagEc

Panoptikum, Begegnungen mit Händl Klaus

<https://www.youtube.com/watch?v=DtrMy7eqSdo>

