

Nadja Verena Hubmann

Sing mit – Wanderer Socke

Der Gesamtkünstler Bernd Liepold-Mosser und seine
Zusammenarbeit mit dem Klagenfurter Ensemble

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Studium: Angewandte Kulturwissenschaft

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

Fakultät für Kulturwissenschaften

Begutachter: Ao.Univ.-Prof. Johann Strutz

Institut: Institut für Kultur,- Literatur- und Musikwissenschaft

Juni/2014

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten Quellen oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln der wissenschaftlichen Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Unterschrift

Ort, Datum

Danksagung:

Ich danke meinem Betreuer Ao.Univ.-Prof. Dr. Johann Strutz für seine Anleitung und Hilfestellung.

Ich danke Mag. Dr. Liepold-Mosser für die Bereitstellung des Materials aus seinem Privatarchiv, seine Hilfsbereitschaft und seine wertvollen Hinweise.

Des Weiteren danke ich Mag. Gerhard Lehner, Maximilian Achatz, Prof. Michael Weger, Alexander Mitterer, Mag.^a Katharina Herzmansky, Uschi Loigge und dem Kulturamt der Stadt Klagenfurt am Wörthersee für die bereitwillige Beantwortung meiner Fragen.

Abschließend bedanke ich mich bei meinen Eltern für Ihre Geduld.

INHALTSVERZEICHNIS

	Einleitung	S	6
1.	Der Künstler als Theoretiker, Literat und Textmaschinist	S	14
1.1	Biographie	S	14
1.2	Wissenschaftliche Tätigkeit	S	15
1.3	Tätigkeit im Handke Archiv	S	19
1.4	Tätigkeit als Verfasser von Drehbüchern	S	22
1.5	Tätigkeit als Literat	S	24
1.6	Positionierung im Vergleich zu Josef Winkler, Peter Handke und Peter Turrini	S	38
1.7	Tätigkeit als Texthersteller mittels Textmaschine	S	50
2.	Das Klagenfurter Ensemble	S	56
2.1	Die aktuelle Positionierung	S	56
2.2	Die Entwicklung im Laufe der Jahre	S	61
2.3	Die Eigenproduktionen	S	69
3.	Die Stücke von <i>Bernd Liepold-Mosser</i>, die in Zusammenarbeit mit dem <i>Klagenfurter Ensemble</i> als deren Eigenproduktionen realisiert wurden	S	81
3.1	Flutlicht Fun Figur	S	81

3.2	Wanderer Socke	S 88
3.3	Club der Hoffnungslosen	S 100
3.4	Sing mit	S 106
3.5	Taghelle Mystik – Musilmaschine	S 119
4.	Der Dramaturg und Regisseur	S 129
4.1	Theaterästhetik	S 129
4.2	Umsetzung	S 139
5	Wahrnehmung der Presse	S 143
5.1	Berichterstattung	S 143
5.2	Umgang des Künstlers mit Kritik	S 152
6	Resümee	S 154
7	Interviews	S 163
8	Werkverzeichnis (Auswahl-Privatarchiv)	S 195
9	Quellenangabe	S 197

Einleitung

Im Lauf der letzten Jahre habe ich einige Vorstellungen des *Klagenfurter Ensembles* besucht. Dabei sind mir Stücke des *Kärntner* Dramatikers *Bernd Liepold-Mosser* aufgefallen. Die erfrischende und innovative Präsentation des dramatischen Stoffes aus verschiedenen Themenkreisen hat mich sehr beeindruckt. Deshalb ist bei mir der Entschluss gereift, im Rahmen meiner Masterarbeit den Literaten und Regisseur *Bernd Liepold-Mosser* einerseits und das *Klagenfurter Ensemble* als interessantes und innovatives *Kärntner Off-Theater* andererseits zu erörtern.

Ziel dieser Arbeit wird sein, anhand einzelner Beispiele die Tätigkeit von *Bernd Liepold-Mosser* - in erster Linie seine Zusammenarbeit mit dem *Klagenfurter Ensemble* - als Autor, Drehbuchschreiber und Regisseur darzustellen, zu dokumentieren und zu analysieren.

Ich werde im ersten Kapitel *Bernd Liepold-Mosser* überblicksmäßig mit seiner Vita und den verschiedenen Bereichen seiner literarischen Arbeit vorstellen. Sein literarisches Werk umfasst Dramatik, Prosa und Drehbücher für Film und Fernsehen. Anhand seiner Prosa-Werke werden seine Schwerpunkte als Philosoph und als Autor, der mit Sprache experimentiert, herausgefiltert.

Ein kurzer Abschnitt dieser Arbeit wird der Sichtbarmachung der Stellung von *Bernd Liepold-Mosser* als Autor im *Kärntner* schriftstellerischen Umfeld gewidmet sein. Parallelen sowie Diskrepanzen der literarischen Arbeit, die sich in Bezug auf drei anerkannte Literaten (*Josef Winkler*, *Peter Handke*, *Peter Turrini*) zeigen, werden skizziert.

Josef Winkler, der von *Klaus Amann* als „ALLERHEILIGENHISTORIKER, KARFREITAGS-PSYCHOLOGE, CHRISTIHIMMELFAHRTSPHILOSOPH, MARIAEMP-

FÄNGNISNEUROTIKER“¹ bezeichnete *Kärntner* Autor, wird im Rahmen der Arbeit der erste Kärntner Literat sein, der *Bernd Liepold-Mosser* gegenüber gestellt wird.

An *Peter Handke*, der wie er aus *Griffen* im zweisprachigen *Kärntner Unterland* stammt, hat *Liepold-Mosser* ganz besonderes Interesse. In den Jahren 1996 bis 2001 baute er das *Handke Archiv* in *Griffen* auf. Im März des Jahres 2012 wurde der Film *Griffen - Auf den Spuren von Peter Handke*, im Rahmen der *Diagonale*, dem Festival des österreichischen Films, präsentiert. *Bernd Liepold-Mosser* wurde dafür der Publikumspreis zugesprochen.² Am Drehbuch und an der Regie für dieses Filmwerk, das die Wurzeln der schriftstellerischen Arbeit von *Handke* beleuchtet, hat *Liepold-Mosser* rund 2 Jahre gearbeitet. *Handke*, der für sein Schreiben die Prämisse der „...Langsamkeit...“³ in Anspruch nimmt, hat mit *Liepold-Mosser* neben demselben Geburtsort eine weitere Gemeinsamkeit: ihn interessiert die Sprache, wobei deren Zusammenhang mit der Realität ihm wesentlich erscheint. So besitzt *Handke* beispielsweise nach Ansicht von *Gerhard Fuchs* eine „...Skepsis, etwa gegenüber der Wissenschaftssprache als spezielle Variante der Realitätsbeschreibung...“⁴ Im Gegensatz zu *Liepold-Mosser* lebte *Handke* in den ersten beiden Lebensjahren vor der deutschen mit der slowenischen Sprache.

Mit *Peter Turrini* ergeben sich thematische Parallelen: die Werke beider Schriftsteller implizieren aktuelles, politisches und gesellschaftliches Konfliktpotenzial. *Turrini* wie *Liepold-Mosser* geben mit ihren Stücken gesellschaftspolitische Statements ab. *Bernd Liepold-Mosser* meint dazu: „Das Theater ist seit der Antike ein Spiegel der Gesellschaft“⁵. Der Ansatz dabei ist, das Augenmerk auf die Schwachen oder Außenseiter der Gesellschaft zu legen. Auf der Umschlagseite des Buches *Peter Turrini Schriftsteller* werden ähnliche Charakteristika über den *Maria Saaler* Autor vermittelt: „Doch er führt seine scharfe Klinge nicht als Provokateur oder Zyniker, sondern als ein Freund und Anwalt jener, die keine Stimme haben, sich nicht wehren können oder die als Ausschuss des Fortschritts auf der Strecke bleiben.“⁶

¹ Amann Klaus, Josef Winkler Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Chritihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfängnisneurotiker, S 185

² Vgl. <http://2012.diagonale.at/festival/preise/diagonale-preise/publikumspreis/> 20.05.2014

³ Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.) Dossier Extra, Peter Handke, Umschlagseite

⁴ Fuchs Gerhard, Sehnsucht nach einer heilen Welt, S 117

⁵ http://www.ktz.at/apa_content_detail.php?detail_id=61479 14.01.2012

⁶ Amann Klaus (Hrsg.), Peter Turrini Schriftsteller, Klappentext

Sein temporär bevorzugter Arbeitsstil, das Montieren verschiedenartiger Textmaterialien, von ihm als *Textmaschine* bezeichnet, ist eines der Charakteristika der literarischen Tätigkeit von *Bernd Liepold-Mosser* und wird im Abschnitt 1.7 behandelt. Die Verwendung seines speziellen Verfahrens – das einem Montage– beziehungsweise Collageprinzip folgt – nimmt seine Anleihen an dem musikalischen Verfahren des *Samplings*. Aufgrund von Bezugspunkten zu den Ansätzen von *Robert Simanowski* über computergeneriertes Textmaterial und des Pop-Theoretikers *Diedrich Diederichsen* über die Arbeitsmethoden der *Montage* und des *Samplings* werden diese theoretischen Überlegungen kurz angerissen.

Im Kapitel 2 werden das *Klagenfurter Ensemble* und dessen Entwicklung behandelt. Die derzeitige Positionierung des Theaters in künstlerischer wie in struktureller Hinsicht ist Thema des Abschnitts 2.1. In den Abschnitten 2.2 und 2.3 wird die Entwicklung dieses Ensembles der alternativen Szene in der Zeit von 1979 bis 2012 anhand der realisierten Programmfolge angerissen. Die Positionierung dieses *OFF-Theaters* hat sich im Lauf der Jahre verändert. Anfangs als Theater zur Präsentation für zeitgenössische Literatur wie beispielsweise *Achternbusch* gegründet, entwickelte es sich zu einem Ensemble, dem die gesellschaftspolitische Positionierung überaus wichtig erscheint. Die aktuelle Intention des Theaters ist es, politische und gesellschaftliche Willkür und Einseitigkeit zu thematisieren und dem Publikum näher zu bringen.

Der künstlerische Leiter *Gerhard Lehner* skizziert das Selbstverständnis und die Programmatik der Künstlergruppe. Er erklärt, inwieweit sich das *Klagenfurter Ensemble* in der alternativen Theaterszene etablieren konnte und welchen Einfluss die künstlerische Tätigkeit *Liepold-Mosser*s aus seiner Sicht darauf hatte. Des Weiteren wird die Frage erörtert, wie sich die künstlerische Arbeit mit *Liepold-Mosser* in Hinblick auf gegenseitige Befruchtung gestaltet.

Im Kapitel 3 werden die fünf durch das *Klagenfurter Ensemble* realisierten Stücke erörtert. Es sind dies: *Flutlicht Fun Figur*, *Wanderer Socke*, *Club der Hoffnungslosen*, *Sing mit* und *Taghelle Mystik – Musilmaschine*. Die dramatischen Texte, die nicht für das *Klagenfurter Ensemble* entstanden sind, darunter einige Stücke in Zusammenarbeit mit der Regisseurin und Autorin *Ute Liepold*, bleiben in dieser Arbeit unberücksichtigt.

Auf der Basis der gedruckten Texte, die *Bernd Liepold-Mosser* aus seinem Privat-Archiv zur Verfügung stellte, werden in erster Linie *Pfisters*⁷ Ansätze zur Dramen-Theorie für die Betrachtung des literarischen Textsubstrats und dessen Bühnenrealisierung angewendet. Die Kriterien der Personengestaltung und des Handlungszusammenhangs haben ebenso Relevanz wie diejenigen der Sprache und des Stils. Da *Pfisters* Theoreme nicht in allen Fällen anwendbar sind – es handelt sich zum Teil um Theatervorlagen, die nicht eindeutig dem Drama zuzuordnen sind, werden Ansätze von *Hans-Thies Lehmann*⁸, die sich mit postdramatischem Theater beschäftigen, ebenso herangezogen. Des Weiteren wird auf Leitgedanken von *Gerda Poschmann* über nicht mehr dramatische Theatertexte⁹ zurückgegriffen.

Die praktische Umsetzung der literarischen Vorlagen durch den Einsatz eines Bühnenkonzepts erfolgt durch den Regisseur. Im Falle des Künstlers *Bernd Liepold-Mosser* sind Autor, Dramaturg und Regisseur meist in einer Person vereint. Die Bühnenästhetik des jeweiligen Stücks wird erarbeitet, um ihre Ansätze zu demonstrieren.

Flutlicht Fun Figur wird auf der Basis des Textes (Cluster Vol.2 Reduced Version), der aus dem Privatarchiv von *Liepold-Mosser* stammt, im Abschnitt 3.1 untersucht. Zur Generierung des Textes wurde die aus dem Musikbereich stammende „...Sample-Technik...“¹⁰ eingesetzt. *Foucaults* Theorien sind der Ansatz für den experimentellen, beziehungsweise dekonstruktiven Umgang mit den Quelltexten im Verfahren der Textherstellung. Die erste Seite des Textmaterials von *Flutlicht Fun Figur* besteht zum Großteil aus Adjektiven in Italienisch und Deutsch. Der Textverlauf von 19 szenischen Abschnitten wird durch Wiederholung der eingesetzten Textmaterial-Teile (Worte und Wortgruppen) zeitlich verzögert. Auf der sprachlichen Ebene befassen sich drei Figuren (die Kunstfigur SCHWARZKOGLER, die Dame LOU und der Verkünder MESSIAS) mit Fragen der Freiheit „...weil ich mein Freisein ganz allein in mir gefunden...“¹¹ und der Kunst. Die Sprache wird thematisiert: die Initiative wird gegenüber dem Sprechen bevorzugt. Die Handlungsebene zeigt die Malträtierung der Kunstfigur SCHWARZKOGLER, die bis zu Unkenntlichkeit einbandagiert wird, nur noch sehr leise sprechen kann und fast zugrunde geht. *Flutlicht*

⁷ Vgl. Pfister Manfred, Das Drama, 11. Auflage

⁸ Vgl. Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater

⁹ Vgl. Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext

¹⁰ Liepold-Mosser Bernd, Interview, 01.06.2012

¹¹ Liepold-Mosser Bernd, *Flutlicht Fun Figur*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 11

Fun Figur ist außerdem das einzige der in der Arbeit behandelten fünf Stücke, das ein fremder Regisseur auf der Bühne realisiert hat. *Liepold-Mosser* geht darauf ein, warum er eine andere Person dazu auswählte: er hatte zu diesem Zeitpunkt noch keine Erfahrung mit dem Inszenieren.

Das Stück *Wanderer Socke*, „*Ein Roadmovie...*“¹², das auf einer Theaterbühne gezeigt wird¹³, gehört zur Gattung der Komödie. Die Erörterung im Abschnitt 3.2 erfolgt auf der Grundlage des Texts aus dem Privat-Archiv von *Bernd Liepold-Mosser*. Die fiktive Figur, der originelle Dichter *Socke*, und dessen Dichtungen tragen das Stück. Der geniale Dichter, der in Österreich verliebt ist, bereist sein Heimatland und begegnet dabei interessanten Menschen. Nach *Liepold-Mosser* ist es die „...Geschichte des Dichters Socke, der auszog, um sein Land zu bereisen und es in Gedichten zu besingen.“¹⁴ *Sockes* Charakteristika sind hinsichtlich der Text- wie auch der Handlungsebene außergewöhnlich. Weil es eine Parodie ist, wirkt der Sprachduktus pathetisch, die Darstellung der Figur überzeichnet. Der Untertitel: „Komplett bescheuert oder einfach genial“¹⁵ nimmt Bezug darauf. *Socke* irrt, seiner innersten Intention Rechnung tragend, von Ort zu Ort und erlebt die sonderbarsten Situationen, die angesiedelt sind zwischen Witz und Desaster. Aus dem Nebentext geht hervor, dass *Socke* auf seinem Weg von Gesang und Musik begleitet wird.

Es folgt der Abschnitt 3.3: Das Stück *Club der Hoffnungslosen*, von *Bernd Liepold-Mosser* als *Monolog* bezeichnet, wird von vier Spielerinnen und einem Spieler gesprochen, die auf der sprachlichen Ebene nicht miteinander in Kontakt treten. Eine Dialogisierung des Monologs (nach *Pfister*) erfolgt durch die Hinwendung zum realen Publikum. Die Besucher werden über die teilweise vorherrschende Resignation - „Sie sind mit ihrer Hoffnungslosigkeit wirklich nicht alleine“¹⁶ - und das Elend in dieser Welt aufgeklärt. Der Sprecher sowie das Publikum „...sind am Ende.“¹⁷ Der aktionsreiche und gehaltvolle Monolog¹⁸ soll das Publikum dazu motivieren, ebenfalls zu leiden. Aber der Sprecher lässt sich von der Darstellung des Frusts und des Elends der Existenz nicht unterkriegen, denn es „...ist das einzige Leben, das man

¹² Liepold-Mosser Bernd, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 3

¹³ Vgl. Klagenfurter Ensemble, Theaterzettel, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Lehner

¹⁴ Liepold-Mosser Bernd, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 4

¹⁵ ebenda, Titelblatt

¹⁶ Liepold-Mosser Bernd, *Club der Hoffnungslosen*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

¹⁷ ebenda, S 2

¹⁸ Vgl. Pfister Manfred, *Das Drama*, S 191

hat.“¹⁹ Der Text deutet an, dass jeder Mensch mit seinem Leben in seiner Eigenverantwortung umzugehen hat.

Das Stück *Sing mit*, vom Autor als „...eine Art Shakespearesches Königsdrama, mit Intrigen, Eifersucht, Macht, Gewalt. Oder die Farce auf ein solches Drama“²⁰ bezeichnet, wird ebenfalls auf der Basis des von *Bernd Liepold-Mosser* zur Verfügung gestellten Textes im Abschnitt 3.4 untersucht. Der Text wurde zusammengesetzt aus verschiedensten Textmaterialien, wie beispielsweise dem Wahlspruch des Kärntner Sängerbundes mit dazugehörenden Noten. Die Segmente haben ihren Ursprung „...aus Quellen, die in einer Verbindung mit dem Thema stehen.“²¹ Zwei Ebenen – die der *Handlung* und die des Textes – werden in diesem Stück nebeneinander geführt. Es geht um Kritik durch Parodie, Travestie und Überzeichnung. Aus der Textaussage ergeben sich beispielsweise das Gausingen und einige Förderungen des Landes im Bereich der Volkskultur. Die Handlungsebene weist auf einen „...Kampf um den Gral“²². Der Text macht den Missbrauch der Volkskultur durch die aktuellen Machtstrukturen unseres Landes zum Thema.

Das Stück *Taghelle Mystik*, behandelt im Unterkapitel 3.5, wurde aus Textmaterial von *Robert Musil, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Stefan Petzner, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Hans-Peter Dürr, Claudia Haider* und anderen Zeitgenossen zu einer *Musilmaschine* zusammengebaut. Unter Zuhilfenahme der Ansätze der Dramentheorie von *Pfister* werden die beiden Figuren *SIE* und *ER* beleuchtet. Beide erforschen die Liebe. *SIE*: „Es geht um die Liebe.“²³ Im Anschluss daran erfolgt das Eingehen auf einige Quellentexte. Folgendes Zitat aus *Roberts Musils Der Mann ohne Eigenschaften* wird vom Autor in Beziehung gesetzt mit der Aktualität des einundzwanzigsten Jahrhunderts und für *Taghelle Mystik* neu aufbereitet: „Vollends die erfolgreichen politischen Gestalter der Wirklichkeit haben, von den ganz großen Ausnahmen abgesehen, viel mit den Schreibern von Kassenstücken gemein; die lebhaften Vorgänge, die sie erzeugen, langweilen durch ihren Mangel an Geist und Neu-

¹⁹ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarchiv Liepold-Mosser S 22

²⁰ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liepold-Mosser S 2

²¹ ebenda S 2

²² ebenda S 2

²³ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 3

heit, bringen uns aber gerade dadurch in jenen widerstandslosen schläfrigen Zustand, worin wir uns jede Veränderung gefallen lassen.“²⁴

Im Kapitel 4 wird der Künstler in seiner Eigenschaft als Dramaturg und Regisseur hinsichtlich seiner Theaterästhetik und der Umsetzung des Bühnenkonzepts beleuchtet. Die generelle Theaterästhetik des Künstlers (4.1) ist im Bereich der Avantgarde angesiedelt. *Robert Wilson* setzt bildhafte ästhetische Maßstäbe, die für *Liepold-Mosser* wegweisend sind, ebenso das Diskurstheater und das postdramatische Theater. Da aber nicht die einzelnen Aufführungen, sondern die Textmaterialien die Basis dieser Arbeit sind, wird nicht konkret darauf eingegangen. *Wilson*s Leitsätze werden nur kurz angerissen, und insoweit sie aus den Bühnenvorlagen *Liepold-Mosser*s erkennbar sind, verglichen.

Auf der Ebene des Textes gibt es bei *Liepold-Mosser* Parallelen zur Arbeit von *René Pollesch*, der zum Großteil die Ansätze der Dekonstruktion für seine Arbeit anwendet. *Liepold-Mosser* selbst meint dazu: „Auf der ästhetischen Seite beeinflusst mich die extreme Klarheit und Ästhetisierung von Robert Wilson, andererseits komme ich aus der Diskurstheorie. René Pollesch mit seinem Ansatz, das Theater zu dekonstruieren, fasziniert mich.“²⁵

Die Frage der Umsetzung wird in Abschnitt 4.2 behandelt. Der künstlerische Leiter des *Klagenfurter Ensembles* sowie zwei Schauspieler, die mit *Liepold-Mosser* im Produktionsprozess standen, berichten. Auch der Intendant der *neuenbuehnevillach* kommt kurz zu Wort. Durch diese unmittelbare Information erhöht sich die Authentizität des Ergebnisses. Aus den Aussagen kann ebenso abgeleitet werden, ob *Liepold-Mosser* sein Bühnenkonzept allein entwickelt oder ob er sich eines Teams bedient.

Darüber hinaus wird die Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem *Klagenfurter Ensemble* hinsichtlich offener Fragen und Problemstellungen, sowie wechselseitiger Befruchtung, die sich dabei ergeben haben, betrachtet. Meine eigene Sichtweise zur Regieführung des Künstlers werde ich ebenfalls einbringen, da ich bei einer Probe – allerdings in der *neuenbuehnevillach* - zu Gast sein durfte.

Der Künstler nimmt außerdem dazu Stellung, wie sich seine Funktion als Vertreter des Dramas, der Dramaturgie und des Theaters in einer Person gestaltet.

²⁴ Klagenfurter Ensemble, Theaterzettel, Taghelle Mystik, Privatarchiv Lehner

²⁵ <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegen...> 03.11.2011

Schließlich wird in Kapitel 5 die Wahrnehmung der Presse über die Zusammenarbeit des Künstlers *Liepold-Mosser* mit dem *Klagenfurter Ensemble* dokumentiert. Die Thematisierung der zurzeit existierenden politischen und gesellschaftlichen Auswüchse in unserem Land, die durch die Gemeinschaftsproduktionen des Künstlers und des *Klagenfurter Ensembles* erfolgte, wurde vor allem von den Printmedien hervorgehoben. Stellvertretend dafür kann die in der Produktion *Sing mit* fokussierte Vereinnahmung der Volkskultur, die seitens der Kritik in hohem Maße wahrgenommen wurde, angeführt werden.

Darüber hinaus wird ein Statement *Liepold-Mossers* als Teil des Interviews zu seiner Sichtweise der Presseberichterstattung und zu seinem persönlichen Umgang damit in die Arbeit aufgenommen. Sein Selbstverständnis – eingebettet in den kulturellen Kontext - wird aufgrund dieser Aussage besser sichtbar. Um das Bild abzurunden, kommt ein, ein(e) Kulturjournalist(in) zu Wort, um über die Positionierung von *Bernd Liepold-Mosser* und des *Klagenfurter Ensembles* in der Kärntner Theaterszene zu reflektieren.

1. Der Künstler als Theoretiker, Literat und Textmaschinist

1.1 Biographie

Bernd Liepold-Mosser wurde am 14.02.1968 in *Griffen* geboren. Seine Kinder- und Jugendjahre verbrachte er in diesem Ort im Kärntner Unterland. Nach dem Besuch der Volksschule in Griffen wurde er Schüler des BG und BRG in Völkermarkt. Im Anschluss daran studierte er ab 1986 Philosophie, Soziologie und Germanistik an der Universität Wien. Er widmete sich 1991 in seiner Diplomarbeit dem Thema *Michel Foucaults »Sexualität und Wahrheit«: Von der Analytik der Macht zur Ästhetik der Existenz*. An der Universität für Bildungswissenschaften Klagenfurt setzte *Liepold-Mosser* sein Studium fort. In der Zwischenzeit leistete er im Jahr 1992 seinen Zivildienst in Klagenfurt ab. Ab dem Jahr 1992 wirkte er als Redakteur für die zweisprachige Wochenzeitschrift *TANGO*. Im Rahmen seiner Dissertation, *GESETZ – ÜBERGANG – STIL, Studien zur Transformation der Kantischen Philosophie*, die im Jahr 1995 herausgegeben wurde, befasste sich *Liepold-Mosser* mit den Bereichen Poststrukturalismus und Transzendentalphilosophie. Er hat zum Dr. phil. promoviert. Im Anschluss daran erfolgte die Verfassung von wissenschaftlichen und literarischen Arbeiten. In der Kärntner Kulturzeitschrift *Die Brücke* veröffentlichte der Autor mehrmals literarische Beiträge. *Liepold-Mosser* erarbeitete Ausstellungskonzepte und -kataloge. Er schuf Prosawerke, inszenierte und schrieb Drehbücher für Film und Fernsehen.

In den Jahren 1996 bis 2001 war der Autor Leiter des *Peter Handke Archivs* in Griffen, das er initiierte und gemeinsam mit dem Personenkreis der *Kulturinitiative Griffen* aufbaute. Ergebnis dieser Arbeit waren Renovierungsarbeiten im Stift, mehrere Ausstellungen und die Aufführung von Theaterstücken. Hervorzuheben sind dabei Gastspiele des Burgtheaters.

Aktuell lebt *Bernd Liepold-Mosser* mit der Autorin *Ute Liepold* und ihren gemeinsamen drei Kindern in Klagenfurt. Seit dem Jahr 2001 arbeitet er als freier Autor und Regisseur.

Besondere Anerkennung fanden die Leistungen von *Bernd Liepold-Mosser* durch den Förderungspreis für darstellende Kunst des Landes Kärnten im Jahr 2007 und durch mehrmalige Prämien des Bundeskanzleramtes. Der Autor konnte auch mehrere Stipendien für sich in Anspruch nehmen: ein Arbeitsstipendium des Bundeskanzleramtes im Jahr 2006, ein Wiener Dramatikerstipendium im Jahr 2007, sowie ein Österreichisches Dramatikerstipendium im Jahr 2011. Der Autor und Regisseur konnte auch ehrenvolle Einladungen verzeichnen, wie beispielsweise eine Festivaleinladung zum *Heidelberger Stückemarkt*, dem *Festival Konstanz* und zum slowenischen Theatertreffen *borštnik-Festival*.

Am 14. November 2011 gewann *Bernd Liepold-Mosser* den *Nestroy*, einen Wiener Theaterpreis, für die beste Bundesländer-Aufführung. Dieser Preis wurde ihm für die Aufführung von *Amerika* nach *Franz Kafka* am *Stadttheater Klagenfurt* zuerkannt.

In den Jahren 1999 bis 2003 war *Bernd Liepold-Mosser* der Vorsitzende des Fachbeirats für Literatur im Kärntner Kulturgremium und fungierte von 2009 bis 2013 als Mitglied des österreichischen Beirats für darstellende Kunst im Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Er war ebenso Mitglied der Jury des Dramatikerpreises am Stadttheater Klagenfurt.

Nach Uraufführungen von Stücken an renommierten Theatern wie dem *Düsseldorfer Schauspielhaus*, dem *Stadttheater Heidelberg*, dem *Stadttheater Klagenfurt*, dem *Schauspielhaus Wien*, dem *Oldenburgischen Staatstheater*, liegt sein Arbeitsschwerpunkt in den letzten Jahren auf der Entwicklung von Drehbüchern (teilweise mit *Ute Liepold*) und der dramaturgischen Umsetzung von eigenen Theaterprojekten.

1.2 Wissenschaftliche Tätigkeit

Da die wissenschaftliche Tätigkeit von *Bernd Liepold-Mosser* – vorzüglich seine Beschäftigung mit poststrukturalistischen Theorien - hohe Relevanz für seine künstlerische Arbeit aufweist, wird darauf eingegangen. Seine Werke sind zum Großteil von Ansätzen der Poststrukturalisten geprägt. Das Stück *Flutlicht Fun Figur* beispielsweise hat eine eindeutige dekonstruktive Tendenz. Der Werdegang als Theoretiker kann daher nicht ausgeschlossen bleiben.

Nun zu *Liebold-Mossers* wissenschaftlichen Überlegungen. Im Bereich der Sprachphilosophie erarbeitete er im Jahr 1995 die Thematik *Performanz und Unterbrechung, Prolegomena zu einer Philosophie des Politischen*.

Einleitend wende ich mich kurz der Bedeutung des Begriffs *Performanz* zu. Die verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft definieren ihn different. „*Performanz* kann sich ebenso auf das *ernsthafte Ausführen* von Sprechakten, das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Botschaften [...] beziehen.“²⁶ Durch Aussagen mit performativem Charakter wird eine Absicht durch eine Aktion realisiert. Klar ersichtlich wird diese Annahme anhand eines aktuellen Beispiels. Am 27. Juli 2012 schuf Queen Elisabeth II. mit ihrem performativen Ausspruch „I declare open the Games of London, celebrating the 30th Olympiad of the modern era“²⁷ die Realität der 30. Olympischen Sommerspiele in London.

Die theoretischen Annahmen *Liebold-Mossers* zum Themenkreis *Performanz* gliedern sich in ein „Vorwort“²⁸, neun Kapitel und eine zusätzliche Information. Die Bereiche der Philosophie und Linguistik werden angesprochen. Der Autor bezeichnet seine Ausführungen als Experiment, das seinen Ausgang von sprachphilosophischen Ansätzen nimmt, um anschließend die „...Politik der Performanz freizulegen und zu unterbrechen.“²⁹ Für die spätere – speziell im dritten Kapitel beschriebene - dramatische Arbeit von *Liebold-Mosser* hat die intensive Beschäftigung mit dem Phänomen der *Performanz* hohe Bedeutung, denn sie enthält selten narrative Fragmente.

Als Sprachphilosoph untersucht er die Zusammenhänge in der Verwendung der Sprache und der politischen Maxime. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht dabei der Akt des Sprechens. Diesbezügliche Fragestellungen finden später wiederholt in den Theatertexten des Künstlers Platz. Durch die Figurenrede des *Rebellen* „DR. ALOIS WÖLWICH; DER KÄRNTNERLIEDER-SÄNGER VON GOTTES GNADEN“³⁰ in *Sing mit*, wird dieser Sänger gesellschaftlich anerkannt und ideologisch vereinnahmt.

²⁶ Wirth Uwe, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, S 9

²⁷ <http://sports.nationalpost.com/2012/07/27/london-olympics-2012-opening-ceremony/> 29.08.2012

²⁸ Liebold-Mosser Bernd, Performanz und Unterbrechung, S 7

²⁹ Liebold-Mosser Bernd, Performanz und Unterbrechung, Umschlagseite

³⁰ Liebold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liebold-Mosser, S 6

Das Interesse von *Liepold-Mosser* innerhalb des Untersuchungsfeldes *Performanz* wendet sich vorzüglich in die Richtung „...des Politischen...“³¹ Der Autor entwickelt Theoreme innerhalb der politischen Diskussion in diesem Sinn. Er vertritt dabei den Ansatz, dass durch die Sprache Realität generiert wird.³² Politiker verändern mit ihren Sprechakten die Lebensrealität. Nach *Liepold-Mosser* ist jede Diskussion von der Absicht her politisch geprägt.

Ein von *Liepold-Mosser* angeführtes Theorem von *Deleuze*, worin Ereignisse thematisiert werden, wird wiedergegeben, da es direkten Bezug zu einer literarischen Publikation des Autors hat. „Der Glanz, die Pracht des Ereignisses, das ist der Sinn. Das Ereignis ist nicht, was eintritt (Unfall), es ist in dem, was eintritt, das reine Ausgedrückte, das uns Zeichen gibt und auf uns wartet.“³³ In Anlehnung daran wählte *Liepold-Mosser* in seinem Erzählband *Das schwarze Unterkleid* das Motto „Das Kind seiner Ereignisse werden...“³⁴.

Eine weitere Publikation in Zusammenhang mit der Sprache gab *Bernd Liepold-Mosser* im Jahr 1996 heraus: *Sprache der Politik, Politik der Sprache*. Namhafte Wissenschaftler lieferten dazu Aufsätze. *Bernd Liepold-Mosser* schreibt in der Vorbemerkung über die Relation von Sprache und Politik: „Wie der Titel anzeigt, geht es beim Verhältnis, das Sprache und Politik unterhalten, nicht einfach zu: zum einen wird die Sprache in der Politik verwendet, als Mittel *um zu* ... propagieren, agitieren, darstellen, verführen, identifizieren... Die Politik nimmt die Sprache in ihren Dienst, sie setzt mit der Sprache ihre Absicht ins Werk.“³⁵

Für einige Beiträge von *Sprache der Politik, Politik der Sprache* leistete der Autor Übersetzertätigkeit. So zum Beispiel für diejenigen von *Renata Salecl*, *Alenka Zupaič* und *Mladen Dolar* aus dem Englischen.

Liepold-Mosser selbst beteiligt sich mit dem Aufsatz *Vom Setzen der Sprache* an diesem wissenschaftlichen Diskurs. Der Autor beschäftigt sich darin mit dem Verhältnis zwischen der Sprache und dem Handeln, der „...Performativität...“³⁶. Am Beispiel einer Konferenz von Wissenschaftlern zeichnet er drei Merkmale einer mögli-

³¹ Liepold-Mosser Bernd, *Performanz und Unterbrechung*, Umschlagseite

³² Vgl. Liepold-Mosser Bernd, *Performanz und Unterbrechung*, Umschlagseite

³³ ebenda, S 113

³⁴ ebenda, S 113

³⁵ Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), *Sprache der Politik, Politik der Sprache*, Vorbemerkung, S 5

³⁶ ebenda, S 156

chen Sichtweise: die Aufzeichnung des Sprechakts, den „...Rahmen...“³⁷ und das „...Versprechen“.³⁸

Innerhalb eines Dramas sind dieselben Gesichtspunkte relevant. Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: Die spezielle Lage in der Einheit des Sprechakts von *Josefine* und *Socke* in *Wanderer Socke* wird durch den Dialog generiert.³⁹

Von den drei genannten Eigenschaften möchte ich mich noch kurz der dritten zuwenden, die mit der Sprache markant verbunden ist. Der Autor ist der Meinung, dass mehr als genug versprochen wird. „Man verspricht immer zuviel.“⁴⁰ *Josefine* beispielsweise verspricht in *Wanderer Socke* „Ich springe jetzt!“⁴¹ realisiert diese Ankündigung aber nicht. In Anlehnung an *Heidegger* und *De Man* sieht *Liepold-Mosser* den Sprechakt doppeldeutig. Einerseits erweckt er „...Vertrauen...“⁴² andererseits scheitert er daran. Fehlgeschlagene Zuversicht und Hoffnung ist meist die Folge eines unseriösen Sprachgebrauchs.

Derjenige Gesichtspunkt des Sprechakts, der auf die „...Freiheit der Performanz...“⁴³ hinweist, wird vom Autor speziell durchleuchtet. Er geht in Anwendung eines rhetorischen Ansatzes davon aus, dass die Sprache eines Politikers/einer Politikerin durch Potenz gesetzt und etabliert wird.⁴⁴ Sprache wird also mitunter als Utensil der Härte eingesetzt. *Liepold-Mosser* schreibt dazu: „...dem Subjekt als Politiker oder Politikerin wird die Macht zugeschrieben, [...] sich die Sprache untertan zu machen. In diesem Fall wäre die Sprache ein Mittel, Instrument, Werkzeug.“⁴⁵ Im politischen Geschehen sind kraftstrotzende Rhetorik und missbrauchte Sprache deshalb nicht außergewöhnlich. Auch überzogene Versprechen gehören zum sprachlichen Alltag einiger Politiker/Politikerinnen.

Ein nachhaltiges Ergebnis der intensiven Beschäftigung *Liepold-Mossers* mit der Sprache im Zusammenhang mit Politik war, dass der Autor die politischen Aussagen des ehemaligen Landeshauptmannes *Haider* und seiner politischen Nachfolger als

³⁷ Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache, S 156

³⁸ ebenda, S 156

³⁹ Vgl. Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 3

⁴⁰ Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache, S 167

⁴¹ Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 3

⁴² Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache, S 167

⁴³ ebenda, S 165

⁴⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache, S 166

⁴⁵ Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache, S 168

ideologisch rechtslastig wahrnahm und kritisierte. Er tat dies nicht nur als tagespolitischer Kommentator sondern auch als Künstler. Quelltext-Segmente von politischen Protagonisten sind beispielsweise in der *Musil-Maschine* enthalten. In *Sing mit* nimmt *Liepold-Mosser* Bezug auf die ideologische Verwendung von volkskulturellen Produkten in den Bereichen der Literatur, der Musik, des Gesangs und des Brauchtums.

1.3 Tätigkeit im *Handke Archiv*

Da die Tätigkeit im *Handke Archiv* den Unterbau für die späteren Inszenierungen von *Handke* Theatertexten durch den Autor liefert, wird seine intensive Beschäftigung mit der Person, der Arbeit und den Interessen des Dichters in meine Überlegungen integriert. Aber nicht nur das Inszenieren von *Handke*-Stücken sondern auch das Einbauen der Figur *Peter Handke* im Stück *Wanderer Socke* begründet diese Berücksichtigung. *Socke* begegnet in dem Stück dem Dichter. „*Die beiden gehen den Feldweg entlang.*“⁴⁶ Es ergibt sich im Zug des Spazierengehens ein Dialog.

Bernd Liepold-Mosser übernahm im Stift *Griffen* im Jahr 1996 die Ausgestaltung, Präsentation des vorhandenen Materials und die Betreuung des *Peter Handke Archivs*. Er hatte in dieser Zeit als strebsamer Wissenschaftler keinen Arbeitsplatz aber viele Ideen. Eine davon war die Gründung des Archivs. Diese neue Präsentation, deren Inhalte die Arbeit des Dichters und das in Zusammenhang damit Erlebte berücksichtigt, wurde im gesamten deutschsprachigen Raum zur Kenntnis genommen. In der *Berliner Zeitung* wurde über *Liepold-Mosser's* Aktivität folgendes bemerkt: „Er sagt, *Handke* interessiert die Personenkult um ihn zwar wenig, man habe ihn aber doch gewinnen können Fotos und Dokumente zur Verfügung zu stellen, weil ihm an der Erhaltung des Stifts liege.“⁴⁷

Die wesentlichen Ergebnisse der erfolgreichen Tätigkeit von *Liepold-Mosser* werden folgend dargestellt. Für den Sommer des Jahres 1997 wurde eine Sammlung mit Exponaten zusammengetragen, „...die sich an den biographischen Bezügen in den Texten von *Peter Handke* orientiert. Besondere Akzente ergaben sich aus regionalen

⁴⁶ *Liepold-Mosser*, *Wanderer Socke*, Privatarchiv *Liepold-Mosser*, S 44

⁴⁷ <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/an-seinem-geburtsort-griffen-betreibt-das-stift...> 24.09.2012

Anknüpfungspunkten.“⁴⁸ Im gleichen Jahr wurde von der Kulturinitiative Stift Griffen ein Ausstellungskatalog herausgegeben, für dessen Redaktion und Kuratierung *Bernd Liepold-Mosser* verantwortlich zeichnete: *Peter Handke Eine Ausstellung*. Inhalt dieser Publikation sind „...Fotos, Manu- und Typoskripte, Notizhefte, Briefe, Bücher, Dias und Filme, um einen Einblick in die Arbeit und Arbeitsweise des Schriftstellers zu geben...“⁴⁹ Die gesamte Bandbreite des literarischen Schaffens des Schriftstellers, sowie die Charakteristika seiner außerordentlichen Persönlichkeit werden darin erkennbar.

Im Sommer des Folgejahres wurde die Ausstellung – ergänzt durch einige Exponate und den Ausstellungskatalog des Vorjahres – wiederholt.⁵⁰

Aber nicht nur die Tätigkeit als Kurator brachte *Liepold-Mosser* Erfolg. Die Renovierung von verschiedenen Bauteilen des Stiftes konnte ebenfalls in der Zeit der Geschäftsführung von *Liepold-Mosser* vorgenommen werden. Durch die Adaptierung ergab sich, dass im teilweise neu gewonnenen Ambiente des Bauwerkes im Herbst des Jahres 1997 Mitglieder des Burgtheaters für spannende Theaterbegegnungen verpflichtet werden konnten.⁵¹ Für die Bewohner des Unterlandes hatte dieser Umstand zur Folge, Kunst und Künstler hoher Qualität innerhalb ihres Lebensraums erleben zu dürfen. Diese Tatsachen deuten darauf hin, dass *Liepold-Mosser* nicht nur als ein Handke-Kenner sondern auch als vifer Kulturmanager reüssieren konnte. Die gesamte Palette seiner Qualitäten, die er in jener Zeit erwarb, fließt in sein späteres Künstlertum ein.

Im September 1998 wurde die Ausstellung *Ein Wortland, Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien, anlässlich Österreichs Präsidentschaft in der Europäischen Union*, präsentiert. Diese von *Liepold-Mosser* kuratierte Exposition war anschließend auch in *Belgien* zu sehen.⁵² Zur Ausstellung wurde von der *Kulturinitiative Griffen* ein Buch herausgegeben. Die Projektleitung und Textauswahl wurde von *Bernd Liepold-Mosser* wahrgenommen. „Die ausgewählten Texte von Peter Handke beschreiben eine Reise von [...] Unterkärnten über [...] Slowenien und

⁴⁸ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_06_13_articles 04.10.2012

⁴⁹ *Liepold-Mosser Bernd, Peter Handke, Eine Ausstellung, Kulturinitiative Stift Griffen, S 9*

⁵⁰ Vgl. http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_06_13_articles 04.10.2012

⁵¹ Vgl. http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1997_09_29_articles 07.10.2012

⁵² Vgl. http://www.unamur.be/philo_lettres/allemand/Handkedt1.htm 24.05.2014

[...] Friaul bis zu einzelnen Schauplätzen in Istrien und Dalmatien.“⁵³ Die Textauschnitte stammen aus *Handkes Oeuvre*.

Ein besonderes Theaterereignis konnte ebenfalls von *Bernd Liepold-Mosser* im Jahr 1998 organisiert werden: *Maresa Hörbiger* und *Markus Hering* gaben mit dem Handke-Text *Wunschloses Unglück* ein Gastspiel in den Räumlichkeiten des Stifts.⁵⁴

Vom 26. November bis 24. Dezember 1999 fanden im Kunstverein für Kärnten, Künstlerhaus, eine Ausstellung und ein Symposium über den *Versuch über das Sehen* statt. Ein Ausstellungskatalog wurde den Veranstaltungen zur Seite gestellt. Die Projektleitung und Redaktion hatte *Bernd Liepold-Mosser*, wie im Katalog ersichtlich, inne. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden Exponate von Künstlern, die *Handke* schätzte „...von den frühen Aufsätzen zu Peter Pongratz und Walter Pichler bis zu Jean-Paul Chambas und Jan Voss ...“⁵⁵ gezeigt. Ergänzt wurden diese Exponate durch Aufzeichnungen *Handkes* über bildende Kunst, die sein Interesse für diese Sparte erahnen lassen. Auch Arbeiten von bildenden Künstlern, die mit *Handke* künstlerischen Austausch pflegten, waren vorhanden.⁵⁶

Ein weiteres Ergebnis der Arbeit von *Liepold-Mosser* im *Handke Archiv* war die Uraufführung des Handke-Fragments „...Schulfrei. Der Staat und der Tod“⁵⁷, das bis zu diesem Zeitpunkt nicht aufgeführt worden war und von *Bernd Liepold-Mosser* entdeckt wurde. Die Premiere fand am 4. August 2000 statt. *Handke* schrieb dieses Fragment ohne Worte im Jahr 1975 und hat damit laut *Uschi Loigge* „...eine Übung, an der er scheiterte“⁵⁸ geschaffen.

Ein weiteres interessantes Theaterereignis erwartete die Besucher im Juli des Jahres 2001 in Griffen. *Bernd Liepold-Mosser* erarbeitete als Dramaturg und Regisseur gemeinsam mit seiner Frau *Ute Liepold* das Stück *Blutorange mit Heiligenschein* aus den Texten der Trilogie *Das wilde Kärnten* von *Josef Winkler*. Die beiden Autoren

⁵³ Handke Peter, Ponger Lisl, Ein Wortland, Beilage, S 2

⁵⁴ Vgl. http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_06_13_articles 04.10.2012

⁵⁵ Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), Versuch über das Sehen, Peter Handke und die bildende Kunst, Kulturinitiative Stift Griffen, Vorbemerkung

⁵⁶ Vgl. Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), Versuch über das Sehen, Peter Handke und die bildende Kunst, Kulturinitiative Stift Griffen, Vorbemerkung

⁵⁷ Kärntner Tageszeitung, 10.08.2000, S 26

⁵⁸ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2000_08_06_articles 07.10.2012

betätigten sich dabei als „...Sprachmaschinisten...“⁵⁹ indem sie Quelltext-Segmente zu einem neuen Textzusammenhang zusammenfügten.

1.4 Tätigkeit als Verfasser von Drehbüchern

Anhand von drei Filmen wird die Tätigkeit von *Bernd Liepold-Mosser* kurz angerissen. Da das Erarbeiten von Drehbüchern einen nicht unwesentlichen Part des künstlerischen Spektrums von *Liepold-Mosser* darstellt, das ihn als qualitätsvollen Gesamtkünstler auszeichnet, wird dieses Arbeitsfeld kurz gestreift.

Im Jahr 2006 schrieb *Liepold-Mosser* gemeinsam mit seiner Gattin *Ute Liepold* das Drehbuch *Bis in den Tod*. Der Film der Gattung *Mystery* wurde vom ORF gedreht. Es wird die Story der Klimaforscherin *Leonie* geschildert, die während der Zeit eines Forschungsprojekts immer bedrohlichere und Furcht erregendere Situationen erlebt. Die beiden Autoren schreiben in der im *Fidibus* publizierten Vorbemerkung des Drehbuchs, dass es für die Arbeit wesentlich war, die Gattung des *Mystery* gegenüber dem wirklichkeitsnahen Krimi sowie der *Phantasy*-Geschichte exakt abzustecken.⁶⁰

Im März des Jahres 2012 fand die Vorstellung des Episodenfilms *Borderliner* statt, an dem *Liepold-Mosser* im Team mit Schauspielern und Schauspielerinnen mehrere Monate arbeitete. Thematisiert wurde darin „...das Überschreiten von Grenzen.“⁶¹ Dieses Passieren betrifft nicht nur räumliche und geistige Grenzen, sondern auch diejenigen der verschiedenen Sparten der Kunst.⁶² Die Bereiche Gesang, Musik und Schauspiel werden angesprochen, da der Film von einer Bühnen-Performance eingerahmt wird. Der Themenkreis *Grenzen* gehört zu den Schwerpunkten der künstlerischen Arbeit von *Liepold-Mosser* und wird im Abschnitt 1.5 näher behandelt.

Der Film beinhaltet sechs Intermezzi in der Umgebung der Karawanken. Nach *Liepold-Mosser* „... geht es um die Frage des Verstehens und Missverstehens, ...“⁶³ Es

⁵⁹ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_07_14_articles 07.10.2012

⁶⁰ Vgl. *Fidibus*, 2006, Nr. 1, S 6

⁶¹ <http://kaernten.orf.at/radio/stories/2525621/> 21.03.2012

⁶² Vgl. <http://kaernten.orf.at/radio/stories/2525621/> 21.03.2012

⁶³ <http://kaernten.orf.at/radio/stories/2525621/> 21.03.2012

wird in Deutsch und Slowenisch gespielt. Texte und Regie wurden von *Liepold-Mosser* erarbeitet.

Im Rahmen des Festivals *Diagonale* 2012 wurde der Film „*Griffen – Auf den Spuren von Peter Handke*“ von *Liepold-Mosser* präsentiert. „...Die Spurensuche in Peter Handkes Kärntner Heimatdorf beschreibt in zum Teil urkomischen Gesprächen mit Familienmitgliedern, ehemaligen Nachbarn und sonstigen Anrainern auch ein wenig den Dichter, vor allem aber das Milieu, dem er entstammt“⁶⁴ lautete die Kritik in der *Kleinen Zeitung*. Der Handke-Kenner, der nicht nur den Dichter sondern auch seinen Heimatort beleuchtete, hat an diesem Werk jahrelang gearbeitet. Er hat das Verfassen des Drehbuchs, die Regie und die Kameraführung selbst übernommen. Um mit den Bewohnern auf persönlicher Ebene zu kommunizieren, musste er selbst direkter Ansprechpartner sein. Durch das persönliche Vertrauen, das ihm entgegen gebracht wurde, ergibt sich für den Film eine besondere Intensität. *Liepold-Mosser* führt dazu aus: „Ich weiß, wo die Verwerfungen und Problemstellungen in so einer Marktgemeinde am Rande des zweisprachigen Gebietes liegen.“⁶⁵ Nach dem Plot dieses Films befragt, äußerte er: „Einerseits ist das ein Film über Peter Handke, weil die Griffnerinnen und Griffner darin über Handke sprechen. Andererseits ist es ein Film über die Bewohner des Ortes, indem sie über Handke sprechen. Als ich 1968 in Griffen geboren wurde, war Handke ja schon ein internationaler Star der Literaturszene. In meiner Kindheit und Jugend war er der große Abwesende, der Referenzpunkt.“⁶⁶

Ich habe mir den Film selbst angesehen und festgestellt, dass ich sehr viel über die Wurzeln und das soziale Umfeld des Dichters erfahren habe, obwohl er selbst nicht aufscheint. Speziell eingepägt haben sich bei mir der Ritus einer Begräbniszeremonie dieser Region und die Zweisprachigkeit. Das Sprechen von *Windisch* wurde einige Male auch von einfach gestrickten Menschen thematisiert. Meines Erachtens hat *Liepold-Mosser* mit diesem Werk einen wichtigen Beitrag zur Wahrnehmung von Identität des Südkärntner Raumes abgeliefert. Für diesen Film wurde *Liepold-Mosser* der „*Kleine Zeitung*-Publikumspreis“⁶⁷ dieses Festivals zugesprochen.

⁶⁴ Kleine Zeitung, 26.03.2012, S 42

⁶⁵ ebenda, S 42

⁶⁶ Neubuehnevillach, Programmheft, Immer noch Sturm, September 2012, S 7

⁶⁷ Kleine Zeitung, 26.03.2012, S 42

1.5 Tätigkeit als Literat

Mit einer weiteren Publikation, die sich intensiv mit Sprache, deren Bedeutung und Auffassung beschäftigt, beginnt die Hinwendung zu literarischer Arbeit: die *Phrasendresche*. Sprache an sich zu thematisieren, mit ihr zu spielen und sie kritisch zu hinterfragen bleibt ein Schwerpunkt in der künstlerischen Arbeit von *Liepold-Mosser*. Er selbst legt in dieser Hinsicht folgendes fest: „Hinkünftig und immerdar wird die Sprache sein mein Sujet und die Sprache wird sein mein Subjekt und die Sprache wird die Sauce sein und die Schmiere und der Stein und der Anstoß“⁶⁸ Auf das *Dreschen* der Sprache, die kontinuierlich Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit bleibt, weist *Liepold-Mosser* in den *Anmerkungen* zu seinem Theaterprojekt *Kärnten treu* mit dem Verweis „...Projekt „Phrasendresche“...“⁶⁹ direkt hin.

Zur ersten literarischen Arbeit *Liepold-Mosser*s bemerkt die Germanistin *Katharina Herzmansky* im Rahmen eines Interviews: „... ein wie der Titel überdeutlich macht, sprachkritischer Text, ist beispielsweise stark von philosophischer Sprache, vom Ausgehen von Axiomen und Thesen und auch von vorgefertigten Phrasen und Wendungen geprägt, auf die in weiterer Folge sprachlich »eingedroschen« wird, auch sehr spielerisch und phantasievoll, und die dadurch verfremdet, aufgebrochen und, das ist das Entscheidende, durchschaubar, erkennbar und damit veränderbar werden.“⁷⁰

Die Weichenstellung weg von theoretischen Diskursen hin zu eigener literarischer Kreativität ergab sich für den Autor Mitte der neunziger Jahre. Er wendete sich damit von seiner rein wissenschaftlichen Tätigkeit ab. Diesen Prozess beschreibt er folgendermaßen: „Phrasendresche war meine große Abstoßung von der Wissenschaft. Bis dahin ging mein Impetus in die theoretische Richtung. In diesem Jahr – es muss das Jahr 1996 gewesen sein – hatte ich ein Forschungsstipendium für Ljubljana, um dort bei Slavoj Žižek und Mladen Dolar zu studieren. [...] Doch anstatt mich mit Theorie zu beschäftigen, habe ich das Jahr genutzt, um mich zur Literatur abzusetzen. [...] Nun, ich habe alles, was ich bis dahin gelernt habe, in die Waagschale geworfen, um das zu zerstören und anders wieder neu zusammen zu setzen, was ich gelernt habe.

⁶⁸ Liepold-Mosser Bernd, *Phrasendresche*, S 7

⁶⁹ Liepold-Mosser Bernd, *Kärnten treu*, S 4

⁷⁰ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

Offenbar hatte ich dort auch das dringende Gefühl, die Reibung, Auseinandersetzung, Neubestimmung in der Sprache selbst zu probieren.“⁷¹

Yvette Löcker beschreibt im Rahmen einer Rezension diese intensive Konfrontation: „Der Autor untersucht das komplexe Verhältnis von Sprache und Sinnzuweisung, Sprachgebrauch und Wahrnehmung. Die Form, die er dafür findet, ist Analyse, Essay und Prosa zugleich – ein umfangreiches Experiment mit und über Sprache.“⁷²

Liepold-Mosser beschreitet damit einen riskanten Weg, denn er beginnt phantasievoll und neugierig etwas Neuartiges zu erarbeiten. Eine *Phrase*, die sich auf diesen Umstand bezieht, lautet: „Solange es keine neue Wissenschaft gibt, sucht er eine neue Sprache,...“⁷³ Für die Kategorie der *Negativen Poetik* gestaltet der Autor selbst folgende Vorgabe: er will nichts zu Papier bringen, das auch von *Peter Turrini, Josef Haslinger, Robert Menasse* formulierbar wäre.⁷⁴

Der Autor wirft Wörter aus ihrer Relation, konstruiert vollkommen neue Beschreibungen, Bedeutungen und Zusammenhänge, kombiniert und reduziert, „...bis daß die Sprache ihr Fett abkriegt“.⁷⁵ Er kreierte mit dieser Vorgangsweise ungewohnte poetische Ansätze. Darüber hinaus entsteht eine interessante Auseinandersetzung mit *phraseographischen* Segmenten.⁷⁶

Liepold-Mosser zieht einen roten Faden durch die Überlieferungen der westlichen Literaturgeschichte, entledigt sich der Konventionen und generiert schließlich eine eigene „...Poetik...“⁷⁷ durch neue Kombinationen und Zusammenfügungen.

Beeinflusst war *Liepold-Mosser* - wie er selbst erwähnt - unter anderem von *Oswald Wieners* philosophischen Theorien, die von Ansätzen der Sprachkritik geprägt sind. *Wiener* vertieft sich in die Potenz der Sprache und deren Möglichkeiten, Menschen und ihre Auffassung zu beeinflussen.

Liepold-Mossers Arbeit stellt kein systematisches Ganzes dar, sondern verweist auf eine hohe Anzahl von Quellentexten, deren selektive und fragmentarische Verwen-

⁷¹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁷² <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1996> 28.04.2012

⁷³ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S. 21

⁷⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, Umschlagseite

⁷⁵ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S. 13

⁷⁶ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, Editorische Anmerkung, Gebrauchsanweisung (9xklug)

⁷⁷ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, Editorische Anmerkung, Gebrauchsanweisung (9xklug)

„...direkt ins Kraut&Rüben-geflecht des Schriebs...“⁷⁸ führten. Dies sind unter anderem Texte von *Julian Barnes, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Diedrich Diederichsen, Peter Handke, Jacques Lacan, Friedrich Nietzsche, Martin Opitz* und *Gertrude Stein*. Die Arbeit besteht aus kreuz und quer *gesampelten* Segmenten.⁷⁹ *Liepold-Mosser* verwischt dabei Genregrenzen von Theorie, Literatur und Musik. „Sounds und Diskurse heißt jene Mischung, und die Lyrics und die Riffs und die Beats und die Buchstaben sind ineinandergeflossen und können nicht mehr getrennt werden und wer seither wirklich liest der hört auch Platten und schießt auf Gattungsbestimmungen“⁸⁰ formuliert er. Der Autor reagiert in verschiedenen Abschnitten des Versuchs auf Versteinerungen der Ausdrucksweise, indem er Phrasen in einen anderen Hintergrund setzt oder mit ähnlichen Segmenten neu verzahnt.

So verändert er beispielsweise eine Zeile des Volkslieds „Oh wie wohl ist mir am Abend...“⁸¹ nach *Karl Friedrich Schulz* in „Oh frivol ist mir am abend“⁸². Die Redensart „...schlägt ein wie eine Bombe...“⁸³ wird in den Kontext „...aus Schweden...“⁸⁴ gesetzt.

Die einzelnen Abschnitte seines Essays - „Was hier geschrieben sein wird, in Sätze gesetzt, in Staben gereimt, [...] wird fast schon ein Essay sein,...“⁸⁵ - tragen meist die Bezeichnung „Phrase“⁸⁶ und laufen unter verschiedenen Motti. Acht Quelltexte von Theoretikern und Schriftstellern wie *Georg Büchner, Theodor W. Adorno* oder *Aristoteles* werden mit den neuen Textteilen von *Liepold-Mosser* kombiniert.

Als Autor mit poststrukturalistischen Ansätzen bezieht sich *Liepold-Mosser* im Abschnitt „Lehranstalten“⁸⁷ auf *Hegels* Lehrsätze. Aus der Sicht der Poststrukturalisten beinhalten diese Ansichten eine allumfassende Ausrichtung.⁸⁸ Mit der Phrase „Auf Hegelsseiten ist das Maß los, im offenen Sinn,...“⁸⁹ begegnet der Autor dieser Theorie. Seine eigenen poststrukturalistischen Wurzeln sind in der Ablehnung von kon-

⁷⁸ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 144

⁷⁹ Vgl. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1996> 28.04.2012

⁸⁰ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 17

⁸¹ <http://www.volksliedsammlung.com/e-owiewohl.html> 01.08.2012

⁸² Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 21

⁸³ ebenda, S 10

⁸⁴ ebenda, S 10

⁸⁵ ebenda, S 8

⁸⁶ ebenda, S 48

⁸⁷ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 39

⁸⁸ Vgl. Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, Einleitung, S X

⁸⁹ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 39

ventionellen Ansätzen zur Führung der wissenschaftlichen Diskussion wahrnehmbar. Die Behandlung seiner Textsegmente mit der „...Brechstange...“⁹⁰ deuten auf *Foucault*. Mit dem Textmaterial wird auf unübliche – dem Usus nicht entsprechende Art und Weise – umgegangen.

Für eine weitere Arbeit liefert der Poststrukturalismus den Unterbau. Im Verlag *Bibliothek der Provinz* erschien im Jahr 2001 *Das schwarze Unterkleid*. Das Buch beinhaltet eine Sammlung von zum Großteil grotesken kafkaesken Erzählungen, die von Brüchen durchzogen sind. Es handelt sich um alltägliche Geschichten durchschnittlicher Mitbürger, in denen sich völlig unvermutet und schlagartig etwas Bizarres ereignet. Die Menschen reagieren auf das, was von außen auf sie zukommt.

Katharina Herzmansky erkennt das Spiel des Autors auf narrativer Ebene im „...Zuspitzen von Alltagssituationen, die durch leichte Verfremdungen und Verrückungen gekippt und ebenso ins Poetische wie ins Absurde gesteigert werden,...“⁹¹

Der Autor stellt die Begebenheiten unter das Motto „Das Kind seiner Ereignisse werden.“⁹². Er bezieht sich dabei auf seine philosophischen Betrachtungen über das *Subjekt, das* - eingebettet in der Außenwelt – sein Dasein gestaltet und Phänomene beobachtet. Er schreibt dazu: „Es geht nicht um die in der Tiefe des Innen verborgenen Potentiale der Hervorbringung, sondern, ganz im Sinn von Deleuze, um die Wachsamkeit gegenüber den Möglichkeiten des Außen, um die subversive Hingabe an das Ereignis: das Kind seiner Ereignisse werden, sich dessen würdig zu erweisen, was uns zustößt, darin das Ereignis wollen und freilegen und dadurch neugeboren werden;...“⁹³

Stellvertretend in der Folge zwei Begebenheiten, die auf dieses Zitat direkten Bezug nehmen. Aufbegehrend aber demütig erlebt der Gatte der Reporterin *Stella Sternthal* die Begebenheit, der er sich in Würde stellt. *Stella* - beseelt von einem Kinderwunsch - beschließt, an diesem Abend mit ihrem Mann ein Kind zu zeugen. Nach dem Verzehr eines Schlemmer-Abendessens weihet sie ihren Gatten ein. „Ich möchte ein Kind

⁹⁰ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, Editorische Anmerkung, Gebrauchsanweisung (9xklug)

⁹¹ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

⁹² Liepold-Mosser Bernd, *Das schwarze Unterkleid*, S 7

⁹³ Liepold-Mosser Bernd, *Performanz und Unterbrechung*, S 113

von dir. Ich möchte das Kind jetzt und auf der Stelle.“⁹⁴ Der Ehemann denkt erschrocken und verunsichert über die neue Lage nach und erkennt, dass er dem Wunsch der Gattin trotz eigener Bedenken wohl wird nachkommen müssen. Plötzlich geschieht etwas Unbegreifliches: beide hören die weinerliche Stimme eines Babys, das im Doppelbett des Ehepaares sitzt. Mit großer Rührung nimmt die Frau das Baby auf den Arm und meint: „Da haben wir es...“⁹⁵. Der Gatte staunt über das Geschehene, das unvermittelt auf ihn zukam, nimmt freudig sein Los an und lächelt bedachtsam.

Die der Publikation den Namen gebende Geschichte erzählt von der Großmutter *Gunda*, die sich seit Jahren ein schwarzes Unterkleid wünscht. Nach dem Grund für ihr eigenartiges Verlangen gefragt, meint sie: „Damit ich es bei der Aufbahrung in der Leichenhalle tragen kann.“⁹⁶ Die verbitterte und böartige Alte, die seit Jahren ihre gesamte Familie tyrannisiert, will damit zu ihrer eigenen Aufbahrungsfeier. Sie, die vom Leben Enttäuschte, die ihren Gatten in einer Art von Hassliebe quälte und permanent gegen ihn kämpfte, will sich seit einiger Zeit von der Bürde des Lebens befreien. Ihre latent vorhandenen Schuldgefühle und ihre Frustration aus der Partnerschaft hatte sie nie verarbeitet. Keifend verteilt sie seit Jahren ihre Bitternis direkt in die Visage ihrer Familienmitglieder. Die gesamte Familie pflegt trotzdem gegenüber der Außenwelt unerschütterlichen Zusammenhalt. *Liepold-Mosser* erzählt: „Es war überhaupt eine Familie geprägt von Fürsorge und gegenseitigem Wohlwollen, einer Atmosphäre von Licht und Liebe, die ganz im Gegensatz stand zur Brutalität der kalten und oberflächlichen Welt um sie herum.“⁹⁷ Die Familie verteidigt ihr inneres Glück gegen alles, was sich von außen gegen dieses wenden könnte.

Nun ist die Alte achtundsiebzig Jahre und das gewünschte Geschenk trifft ein. Sie wirft im Angesicht ihrer anwesenden Familie auf der Stelle die Kleidung, die sie trägt, von sich und zieht das wunderschöne und luxuriöse Unterkleid an. Mit ihrer Kleidung wirft sie die Last des gesamten irdischen Lebens ab. Die Großmutter rennt so schnell sie kann durch das Dorf, an der Kirche vorbei und auf direktem Weg zur Aufbahrungshalle. In ihrem Luxus-Unterkleid legt sie sich auf den Aufbahrungstisch und legt die Hände übereinander. Die Familienmitglieder umgeben sie und beginnen, ohne

⁹⁴ Liepold-Mosser Bernd, *Das schwarze Unterkleid*, S 109

⁹⁵ ebenda, S 111

⁹⁶ ebenda, S 121

⁹⁷ ebenda, S 123

sie zur Kenntnis zu nehmen, mit Sekt ein Fest zu feiern. Durch diese Begebenheit werden die Mitglieder der Familie – aber auch die Alte - „...neugeboren...“⁹⁸. Dieses völlig groteske Ereignis bringt der Familie und auch *Gunda* eine neue Situation: die Familienmitglieder beschäftigen sich intensiv mit der Zukunft und die Alte ist endlich einmal still. Die Geschichte kehrt sich dadurch um.

Liebold-Mosser spielt in hervorstechender Weise mit einem weiteren Sujet: Konsumgüter, die im Allgemeinen im täglichen Leben der handelnden Personen Verwendung finden. Sie entwickeln in den jeweiligen Geschichten außergewöhnliche Eigenschaften, indem sie personalisiert werden. So beispielsweise ein Fernsprecher, der selbstständig agiert und eine Weihnachtsblume, die beschloss, eine kranke alte Dame in der warmen Jahreszeit zu beglücken. In Bezug darauf stellt *Katharina Herzmansky* fest: „Großartig finde ich den Einsatz von Alltagsgegenständen, wie ein Staubsauger, ein Telefon, oder ein Weihnachtsstern, die eine Art Eigenleben entwickeln und einer Geschichte eine eigene Wendung geben können.“⁹⁹

Betrachtet man die achtzehn Erzählungen narratologisch, findet man einen Erzähler mit Innensicht. Er berichtet beispielsweise von den Überlegungen der Reporterin *Stella Sternthal*, an diesem Abend schwanger werden zu wollen. Der Bauherr *Markus Mörtl*, der den Überblick auf seiner eigenen Baustelle verliert und der sich dem Installateur unterlegen fühlt, überlegt in einer weiteren Geschichte folgendermaßen: „»Nur nicht diesem Typ unterwerfen, das wäre ja noch schöner, dem Handwerker gegenüber zu buckeln« ...“¹⁰⁰ Diese Gedanken legen sein Innenleben frei.

Das Erzählverhalten zeigt sich in Anlehnung an *Spörts* diesbezüglichen Ansatz zum Großteil als personal, da es einige Beispiele erlebter Rede gibt. Personales Erzählverhalten nähert sich auch der Position der Figur. Die unmittelbare Nähe des Standpunkts liegt in der Erzählung *Das Lämmchen* entweder bei dem verzogenen Kind *Leon* oder seiner Mutter *Marina*. Der Standpunkt der Mutter spiegelt sich in folgendem Satz: „Aus Marinas Augen quollen dicke Tränen der Rührung, und gleichzei-

⁹⁸ Liebold-Mosser Bernd, Performanz und Unterbrechung, S 113

⁹⁹ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

¹⁰⁰ Liebold-Mosser Bernd, Das schwarze Unterkleid, S 113

tig verspürte sie einen unermesslichen Haß.“¹⁰¹ Die erzählte Zeit der verschiedenen Geschichten variiert. *Die Rose* hat einen erzählten Handlungsablauf von rund einem Jahr. Die Erzählung *Der Fluß des Seins* behandelt die Begebenheiten innerhalb einiger Stunden eines Tages.

Liepold-Mosser beschreibt genau - „Ein Traum aus funkelndem Satin, mit feinen Spitzen am Brustansatz, Größe sechsvierzig,...“¹⁰² - und erzählt die Geschichten unaufgeregt in klarem und ungeschnörkeltem Sprachduktus. Er verwendet eine gehobene Alltagssprache, teilweise gebrochenes Deutsch (für einen Einwanderer) aber keinen Dialekt. Fachausdrücke oder Fremdwörter, wie etwa „...Nobodies...“¹⁰³ kommen eher selten vor. Der Autor spielt weiters mit Namen. Mit der Namensgebung *Markus Mörtel* für den Mann, der seiner Familie ein Haus bauen will, nimmt *Liepold-Mosser* in der Geschichte *Der Bauherr* direkten Bezug auf den Baustoff. *Bruno Balsam* nennt er den Mann, der in der Geschichte *Der Clown* von einer Depression ereilt wird und sich innerlich leer fühlt.

Der Autor bedient sich der Mittel der direkten Rede und der erlebten Rede. Euphemismus wendet er ebenso an: In der Geschichte *Die Rose* bezeichnet das Ehepaar *Ursmann* das durch einen Mückenstich hervorgerufene, abstoßende und eiternde Wundmal am Bein des Ehemanns liebevoll als *Rose*. Eine unappetitliche Verletzung am Körper verliert ihre reale Abscheulichkeit und verändert sich in eine irrealer Blume. Im Anschluss an diese groteske Situation mutiert die Blume sogar zu einem autarken Lebewesen und wirkt im Laufe eines Jahres als „...Rosenzucht...“.¹⁰⁴ *Liepold-Mosser* stellt in dieser Geschichte auch einen Bezug zu *Gertrude Stein* her: Mitmenschen, die die *Rose* besichtigen, bemerken „...a rose is a rose is a rose...“¹⁰⁵. Die Leuchtkraft einer Rose fasziniert jedermann.

Ich möchte nun zur allgemeinen Erörterung der literarischen Arbeit *Liepold-Mosser*s überleiten, da ich einige Schwerpunkte speziell beleuchten möchte, die wesentlich für ihn als Gesamtkünstler scheinen. Als Künstler, der noch spärlich oder gar nicht behandelte Themen dramatisiert und sich dabei neuer und innovativer künstlerischer

¹⁰¹ Liepold-Mosser Bernd, *Das schwarze Unterkleid*, S 54

¹⁰² ebenda, S 127

¹⁰³ ebenda, S 60

¹⁰⁴ ebenda, S 20

¹⁰⁵ ebenda, S 17

Ausdrucksformen bedient, war für *Liepold-Mosser* der Weg zur Realisierung seiner Ideen mit dem *Klagenfurter Ensemble*, das fern des Mainstreams agiert, vorgezeichnet. Die Erarbeitung von Theaterstücken mittels *Textmaschine* und deren Dramaturgie und Inszenierung erwies sich für *Liepold-Mosser* und das *Theaterensemble* als interessante Erfahrung und Zeit der Erprobung. Das gleiche gilt für die Aufführung von Stücken, die die Wahrnehmung von politischen und gesellschaftlichen Vorkommnissen und Verhältnissen der Kärntner Bevölkerung verbessern.

Liepold-Mosser legte in Hinblick auf seine literarischen Wurzeln in seiner anfänglichen dramatischen Tätigkeit seine Absicht fest, „...so etwas wie Populär-Avantgarde...“¹⁰⁶ hervorzubringen. Im Fokus seines Interesses „...waren also weniger die großen Romane oder solche Dinge, auch nicht die großen Stücke der großen Theaterautoren.“¹⁰⁷ Die vom Autor im Rahmen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit behandelten Theoretiker prägten die dramatische Arbeit. Darüber hinaus fanden Theoreme von *Nietzsche*, *Marx* und *Wittgenstein* Eingang in seine literarische Intention.¹⁰⁸

Streift man überblicksmäßig jene literarischen Traditionen, denen sich der Autor verpflichtet fühlt, wird unter anderem der philosophische Ansatz der Dekonstruktion sichtbar. Die Stücke am Beginn seiner dramatischen Tätigkeit bezeichnet *Liepold-Mosser* als „...ganz klar dekonstruktiv.“¹⁰⁹ Die Theoreme der Dekonstruktion von *Derrida*, die für den Autor dabei richtungsweisend waren, erfordern „...philosophische Texte auf innere Widersprüche hin zu lesen und diese mit den formulierten Absichten der Texte zu konfrontieren.“¹¹⁰

Inhaltlich gesehen kann ein Eingehen auf die Kärntner Themen nicht unterbleiben, da diese bei *Sing mit* das mit dem *Klagenfurter Ensemble* realisiert wurde, im weitesten Sinn mit einfließen. *Kärnten Treu*, *Sing mit* und *Partizan* - die drei Teile seiner *Kärnten Trilogie* – behandeln offene Wunden der Kärntner Historie, reflektiert in der Gegenwart.

Der Autor, der wie bereits in der Biographie erwähnt, seine Kinder- und Jugendzeit in Griffen verbrachte, wurde von der Existenz der großen Künstlerpersönlichkeit *Pe-*

¹⁰⁶ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁰⁷ ebenda

¹⁰⁸ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁰⁹ Liepold-Mosser, Interview vom 01.06.2012

¹¹⁰ Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, S 141

ter Handke in seiner literarischen bzw. künstlerischen Arbeit beeinflusst. *Liepold-Mosser* gilt als Handke-Kenner und hatte mit dem Literaten mehrere persönliche Begegnungen. Er bezeichnet sich selbst als *Handke-* „...Leser, oder noch besser: Studierender, oder vielleicht: Lernender.“¹¹¹ Seine im Abschnitt 1.3 beschriebene Tätigkeit als Initiator und Archivar des *Handke-Archivs* dokumentiert mannigfaltige Fähigkeiten. *Liepold-Mossers* Bezug zu *Handke* geht allerdings weit darüber hinaus. Er stellt fest: „Handke ist natürlich der literarische Leitstern für uns alle, egal wie man zu ihm steht. Seine Sprache, seine Themen, sein Einsatz und seine Wahrhaftigkeit sind einzigartig. In jedem Buch thematisiert er die Aufgabe und, wenn man so will, Daseinsberechtigung von Literatur aufs Neue.“¹¹² Im Stück *Wanderer Socke* agiert der Patriot und Dichter *Socke* durchdrungen von Heimatliebe und vom Pathos seiner Mission und trifft auf die Figur *Peter Handke*. Die beiden gehen einen Weg entlang und unterhalten sich über Existenzielles. *Socke* zeigt Dankbarkeit für die einstige Lebensrettung.

Von der realen Person *Handke*, der mit der slowenischen Sprache früher in Kontakt kam als mit der deutschen, leite ich direkt zur Thematisierung der Zweisprachigkeit über.

Das Vorhandensein der beiden Sprachgruppen in dieser Region drang schon früh in das Bewusstsein von *Liepold-Mosser* ein. Diese Tatsache hat seiner kindlichen Phase den Stempel aufgedrückt und prägt seine künstlerische Arbeit kontinuierlich. Er erklärt diesen Umstand folgendermaßen: „Ich bin am Rande des zweisprachigen Gebiets in Griffen aufgewachsen. [...] Als Kind hat das Slowenische für mich keine Rolle gespielt. Es war im Ort, in der Schule, kaum ein Thema, wenn, dann auf den Bauernhöfen in der Umgebung. Bei der letzten Volkszählung in der Monarchie im Jahr 1910 haben sich in Griffen 78 Prozent der Bevölkerung zur Muttersprache Slowenisch bekannt, bei der Volkszählung in Jahr 1980 nicht einmal 1 Prozent. Daran sieht man, wie in wenigen Jahrzehnten die slowenische Sprache und Kultur nahezu ausgelöscht wurde: in den verschiedenen Systemen mit verschiedenen Methoden, wobei man sich bewußt sein muss, dass es in den 70ern und 80ern, in denen ich aufgewachsen bin, eine extreme deutschnationale Hegemonie gegeben hat. Das hat die

¹¹¹ Neuebuehnevillach, Programmheft, Immer noch Sturm, September 2012, S 6

¹¹² Ebenda, S 6

Perspektiven verengt und dazu geführt, dass jedes Thema eher früher als später bei der Volksgruppenfrage gelandet ist. So etwas führt natürlich zu Verdummung,...“¹¹³

Im Verlauf der Jugendjahre begann seine Verwunderung über die paradoxe Situation der Volksgruppe. Mit einem lebendigen Beispiel führt *Liepold-Mosser* diese Situation vor Augen: ein Dorfbewohner, der ein deutschnationaler Unruhestifter war, schimpfte wiederholt lautstark über die slowenisch-sprachigen Mitbürger. „Doch nach drei Vierteln im Gasthaus hat er slowenische Lieder gesungen und dazu geweint, weil er selbst bis zum Schuleintritt kein Wort deutsch gesprochen hat. Das hat mich geprägt, diese Zerrissenheit, diese Verwerfungen, die sich zwischen die Generationen und nicht selten durch die Menschen selbst ziehen.“¹¹⁴

Genau diese Zwiespältigkeiten und Dissonanzen im gemeinsamen Zusammenleben beider Kärntner Bevölkerungsgruppen werden im bisherigen Werk von *Liepold-Mosser* immer wieder fokussiert. In *Patriot* arbeitet der Autor diese Zwiespältigkeiten am Beispiel des Dichters *Josef Friedrich Perkonig* auf. Nachdem er sich entgegen seiner ursprünglichen Begeisterung vom deutschnationalen Gedankengut abwandte, thematisierte *Perkonig* die konflikträchtige Situation der deutsch- und slowenisch-sprachigen Bevölkerung.¹¹⁵

Der Künstler gehört zwar nicht der slowenischen Volksgruppe an, aber eine gewisse Schwermut innerhalb der Bevölkerung dieser Region nahm er wahr. In einem Interview mit dem ORF im Frühjahr 2011 tätigte er folgende Aussage über sich selbst: „Ich komme aus Unterkärnten. Da ist die Frage der Zweisprachigkeit virulent. Immer gewesen [...] ich hab schon als Kind diese ganz eigenartige Melancholie, diese Gebrochenheit der Menschen in Unterkärnten miterlebt. Und mir ist das immer sehr nahe gegangen.“¹¹⁶ Er erweist sich mit dieser Aussage als sehr einfühlsamer und humaner Autor, der dieser Empfindung in seiner künstlerischen Arbeit Ausdruck verleiht. Sein Mitgefühl wird durch die gesellschaftskritische Thematisierung der nach wie vor herrschenden Vorrangstellung der deutschsprachigen Mehrheitsbevölkerung in Kärnten sichtbar. Er selbst weist darauf hin: „Dadurch, dass ich hier lebe, fühlte ich mich gezwungen, mich theatralisch mit der deutschnationalen Hegemonie auseinan-

¹¹³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹¹⁴ ebenda

¹¹⁵ Vgl. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2516251/untiefen-kaernten> 01.08.2012

¹¹⁶ <http://oe1.orf.at/artikel/273540> 31.01.2012

derzusetzen.“¹¹⁷ Der Dramatiker stellt als mitfühlender Mensch in seinen gesellschaftspolitisch relevanten Stücken auch Figuren vor, die in der Realität für ärmere Kreaturen ein großes Herz beweisen und ihnen helfend zur Seite stehen. Im zweisprachigen Stück *Prezihs Traum* zeichnet *Liepold-Mosser* die erbarmungswürdige Existenz des vom Leben gebeutelten *Prežihov Voranc*, eines slowenischsprachigen Autors, der seinen Einsatz für einfache Menschen immer wieder mit Inhaftierungen bezahlen musste. Die von *Liepold-Mosser* thematisierte Vorrangstellung der deutschsprachigen Bevölkerung und die soziale Schlechterstellung der slowenischsprachigen wird in Kärnten sehr langsam abgebaut. *Thomas Pluch*, der Verfasser des Drehbuchs von *Das Dorf an der Grenze*, führt im Vorwort zu *Wir sind Kärntner und damit hat sich's* folgende politische Beurteilung der aktuellen Situation im Jahr 1989 an: „Die zum Großteil negative Einschätzung von Zweisprachigkeit im öffentlichen Leben läßt schlimme Aussichten für die Existenz der slowenischen Volksgruppe befürchten.“¹¹⁸

In Zusammenhang mit beiden in Kärnten vorhandenen Volksgruppen und der Zweisprachigkeit beschäftigt sich *Liepold-Mosser* auch immer wieder intensiv mit Fragen der Identität, insbesondere mit der Kärntner Identität. *Klaus Ottomeyer* schreibt der Kärntner Bevölkerung „...Identitätsverunsicherungen, die eine Tendenz zum autoritären Gefolgschaftswesen begünstigen,...“¹¹⁹ zu. Tiefe seelische und körperliche Verletzungen existieren in der Überlieferung der Bevölkerung. „Die Traumata des Ersten Weltkriegs, die Massenabschlachtungen von Soldaten nahe bei Kärnten, z.B. am Isonzo, verblieben in Sprachlosigkeit, dafür wurden die drohende Gebietsabtrennung Südkärntens und die Besetzung durch SHS-Truppen nach dem Krieg als schweres Trauma gehandelt,...“¹²⁰ Während der Jahre des Nationalsozialismus waren die Kärntner Slowenen mannigfaltigen Repressalien ausgesetzt. Dagegen wußten sie sich nur als Widerstandskämpfer zu wehren. Die Zeit des Ortstafelsturms ergab für manche Menschen aus der slowenischen Volksgruppe wieder Bedrängnis. Das Slowenentum wurde nach wie vor als minderwertig betrachtet. „Mit den slowenischen Anteilen in Herkunft und Identität ist bei vielen Kärntnern eine große Scham und Angst vor Minderwertigkeit verbunden.“¹²¹ Der ehemalige Landeshauptmann *Hai-*

¹¹⁷ <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegen...> 31.01.2012

¹¹⁸ Perchinig Bernhard, *Wir sind Kärntner und damit hat sich's*, Vorwort, S 8

¹¹⁹ Ottomeyer Klaus, *Warum in Kärnten die Uhren anders gehen*, S 15

¹²⁰ ebenda, S 15

¹²¹ ebenda, S 17

der, aus *Oberösterreich* stammend, „...scheint die Kärntner von ihren Scham- und Schuldgefühlen sowie aus ihrer zerrissenen Identität zu erlösen, wenn er wie ein Heiland auf seinen Schultern die Ortstafeln vor der Zweisprachigkeit rettet.“¹²²

Liepold-Mosser betrachtet die Kärntner Identität unter anderem in seinem Stück *Kärnten treu*, dem ersten Teil einer Trilogie über Kärntner politische und gesellschaftliche Verhältnisse. Relevanz für diese Arbeit hat für *Liepold-Mosser* der „...Kärnten Faktor“¹²³. Die Qualität der Literatur ist ihm in diesem Fall nicht vorrangig wichtig. Hinweise auf beide Sprachen des Landes sind vorhanden. Die Frau, *F*, betrachtet im *Cluster 8* Symbole der *Zweisprachigkeit* „...eine Eiche, eine Linde, und ihre Stämme umschlingen einander...“¹²⁴. Die Sehnsucht nach Verständigung beider Volksgruppen auf gleicher Ebene wird mit den Codes der deutschen Eiche und der slawischen Linde wahrnehmbar. Der kulturbeflissene *Oberlehrer*, *O*, spricht mit „maja Ljubica“¹²⁵ den Walzer von *Slavko Avsenik*, eines slowenischen Volksmusikanten, an.

Der *Oberlehrer*, *O*, sagt über die Kärntner Seele folgendes: „...Kärntner Seele du bist geheimnisvoll [sic!] mit tiefen Gründen, doch nur für den, der nicht dein Wesen kennt wer nicht gefühlt, wie Heimatliebe brennt, wird nie den Weg in deine Tiefe finden wer nie gefühlt, wie Heimatliebe brennt ...“¹²⁶. Der Individualpsychologe *Erwin Ringel* kennt die Seele eines *Kärntner* Einwohners und beschreibt ihn als Mensch, der „...es wagt, seine Gefühle auszudrücken, auch dann, wenn diese Gefühle schmerzhaft sind, auch wenn er mit diesen Gefühlen Kritik übt...“¹²⁷. *Liepold-Mosser* praktiziert mit seiner Thematisierung *Kärntens* genau diese Vorgangsweise. *Ringel* stellt weiters fest, dass Furcht und Argwohn innerhalb der Bevölkerung existieren, und er begründet dies mit dem Vorhandensein der Minorität slowenischsprachiger Menschen.¹²⁸ In *Kärnten* verhält man sich nach *Ringel* in der Art, dass man Fremdes, insbesondere mit slawischem Ursprung, verabscheut.¹²⁹ In *Kärnten Treu* wird Furcht und Skepsis vor dem Fremden, (dem Anderen, den Erscheinungen am Rande, die die Poststrukturalisten in ihre Betrachtungen einschließen) durch die Oberfläche

¹²² Ottomeyer Klaus, Warum in Kärnten die Uhren anders gehen, S 18

¹²³ Liepold-Mosser Bernd, Kärnten treu, Anmerkung, S 3

¹²⁴ ebenda, Cluster 8, S 21

¹²⁵ ebenda, Cluster 8, S 21

¹²⁶ ebenda, Cluster 1, S 1

¹²⁷ Ringel Erwin, Die Kärntner Seele, S 47

¹²⁸ Vgl. Ringel Erwin, Die Kärntner Seele, S 47

¹²⁹ Vgl. ebenda, S 48

sichtbar. „...de Hamat bleibt Hamat, die Fremd wäre es nit...“¹³⁰ wird vom traditionsbewussten Oberlehrer hervorgebracht.

Es handelt sich - formal betrachtet - bei *Kärnten Treu* um eine „Textmaschine“¹³¹. *Liepold-Mosser* lebt in diesem Stück seine „...Lust am Text...“¹³² aus. Inneres wird nicht dargestellt, es gibt nur „...die reine Oberfläche der Sprache.“¹³³ Seine Akteure wirken nicht als handelnde Personen. Sie sind „...Text-Generatoren...“.¹³⁴ *Liepold-Mosser* montiert Quellentext-Segmente mehrerer Kärntner Schriftsteller, wie beispielsweise *Josef Friedrich Perkonig* und *Werner Kofler*, von einigen Politikern und sonstigen Persönlichkeiten sowie Werbesprüche. Der Kärntner Kulturzeitschrift *Die Brücke* konnte man folgendes entnehmen: „Sätze, Gedankenfetzten, Sentenzen, Sprüchlein, Wahrheiten, Banalitäten, scheinbar wirt aneinandergereiht, ergeben ein komplexes Bild dieses Landes.“¹³⁵

Relevanz für die Kärntner Identität verzeichnet auch die Volkskultur, hier insbesondere der Gesang. Dieser spezielle Part wird im Abschnitt 3.4, der das Stück *Sing mit* behandelt, erörtert.

Dass *Liepold-Mosser* darüber hinaus die Historie der *Kärntner* Partisanen als erster *Kärntner* Autor in einem Bühnenstück thematisierte und auf diese Weise eine Veränderung des Bewusstseins der *Kärntner* Bevölkerung herbeiführte, wird ihm sicher in den Dokumentationen der *Kärntner* Literatur als hohes Verdienst angerechnet. Einzelne Widerstandskämpfer und ihr gefährlicher Lebensverlauf werden – eingebettet in den geschichtlichen und geografischen Kontext - vorgestellt. Der deutsche und slowenische *Montage*-Text sowie die Inszenierung des Dramas *Partizan* stammen von *Liepold-Mosser* und deuten an, dass ihm dieser Themenkreis ein starkes persönliches Anliegen ist.

Im Schnittpunkt dreier Kulturkreise aufgewachsen, beschäftigt sich *Liepold-Mosser* in einem weiteren Schwerpunkt seiner Arbeit mit räumlichen wie geistigen Grenzen. Er ist der Meinung, dass „...dieses Land in gewisser Hinsicht oft mehr aus Grenze als

¹³⁰ Liepold-Mosser Bernd, *Kärnten treu*, Cluster 1, S 1

¹³¹ ebenda, Umschlagseite

¹³² ebenda, Anmerkung, S 5

¹³³ ebenda, Anmerkung, S 5

¹³⁴ ebenda, Anmerkung, S 5

¹³⁵ <File:///F:/Brücken/brueckeokt99/kärntentreu.htm> 05.08.2012

aus Land besteht...“¹³⁶ *Liebold-Mosser* schuf eine Bühnenversion des vom ORF gesendeten dreiteiligen Dokumentarspiels *Das Dorf an der Grenze* nach dem Drehbuch von *Thomas Pluch*. Das Stück hatte am *Klagenfurter Stadttheater* im Oktober 2001 Premiere. Menschen im Südkärntner Grenzland und deren Entwicklung im Kontext der politischen Phänomene im Laufe vieler Jahre standen im Fokus der dramatischen *Handlung*. Im Aufsatz *Damals vor Graz – eine Abreise ohne Ankunft*, worin er die *Kärntner* Literaturszene am Ende des 20. Jahrhunderts beleuchtet, bezieht sich der Autor ebenfalls auf diese Geschichte *Pluchs*. Ein Ort, früher inmitten des Landes gelegen, befindet sich plötzlich durch Fixierung einer Grenzlinie ziemlich nahe an dieser. *Liebold-Mosser* schreibt dazu: „Dann ist das Dorf plötzlich, weil jemand eine Grenze erfunden und eingezogen hat, ganz an den Rand des Landes gerutscht, ganz nahe an die Grenze, und zuerst haben die Menschen sich natürlich nicht mehr ausgekannt, dann aber haben sie die Grenze gleich weiter noch hereingeholt und in das Dorf hineinverlängert in dem Sinn, dass die einen Slowenen und die anderen Deutschkärntner waren und so fort, und im Gasthaus hat man deutsch gesprochen und in der Stube slowenisch, und die Grenze ist zwischen den Menschen verlaufen.“¹³⁷

Eine weitere Thematisierung von Grenzen der verschiedensten Kategorien erfolgte mit dem Film *Borderliner*. Im Abschnitt 1.4 wird diese Arbeit kurz angerissen.

Liebold-Mosser sieht in Hinblick auf den Transport seiner Anliegen speziell die Region *Unterkärnten* als „...ein Labor dafür, wie sich ideologische und politische Mechanismen auf das Leben der Menschen auswirken.“¹³⁸ Seiner Meinung nach ist dieses Gebiet hervorragend dazu geeignet, Wissenswertes über Machtstrukturen, sowie positives und negatives Verhalten von Individuen zu vermitteln. Für ihn ist sein Entwicklungsprozess zur ausgeprägten Persönlichkeit im Südkärntner Raum Anregung genug, um die Inhalte für seine dramatischen Bearbeitungen zu generieren.

In Zusammenhang mit seiner Positionierung und seinem Selbstverständnis als Kärntner Schriftsteller – eingebettet in den Kärntner kulturellen Kontext – sieht er sich im Jahr 2012, als „... Außenstehender. Ich lebe hier, aber ich gehöre nicht hierher.“¹³⁹ *Liebold-Mosser* legte in der Publikation *Kärntner Ansichten * eine andere*

¹³⁶ Liebold-Mosser Bernd, „Damals vor Graz“ – eine Abreise ohne Ankunft, S 333

¹³⁷ ebenda, S 334

¹³⁸ Liebold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹³⁹ ebenda

Landesausstellung im Jahr 1998 Charakteristika für eine Platzierung als *Kärntner* Autor fest. Demnach sollten die Attribute der Gebürtigkeit und des Aufwachsens, „...sowie der thematischen Ausrichtung einiger wesentlicher Teile seines Werkes auf dieses, unser Land...“¹⁴⁰ für einen Kärntner Schriftsteller - als *Parodie* ironisch gemeint - maßgebend sein.

Katharina Herzmansky schreibt dazu: „Die Kriterien, hier sinngemäß wiedergegeben, »geboren und bis zum 18.Lebensjahr aufgewachsen in Kärnten«, darüber hinaus »in Kärnten lebend, um zu schreiben bzw. lebend und schreibend«, darüber hinaus sich »thematisch immer wieder auf Kärnten beziehend und mit Kärnten auseinandersetzend«, erfüllt Bernd Liepold-Mosser alle, müsste also den von ihm angeführten Axiomen zufolge geradezu den Idealtypus eines Kärntner Schriftstellers beschreiben.“¹⁴¹

Durch sein Oeuvre, das sowohl räumlich grenzenlos wie auch Genre überschreitend einzustufen ist, erweitert er aber das Arbeitsfeld und die Themenkreise eines Kärntner Autors maßgeblich.

Abschließend ein Blick in formaler Hinsicht: *Liepold-Mosser* unternahm einige Male den Versuch, die Methode des *Samplings* in seine Stücke zu integrieren. Dieser Umstand resultiert aus seiner Affinität zur populären Musik. Er selbst stellt fest, dass *Kärnten treu* sowie *Flutlicht Fun Figur* „...ganz stark von dieser Montage-Technik bestimmt...“¹⁴² sind. Auf das *Sampling* wird in Abschnitt 1.7 eingegangen.

1.6 Positionierung im Vergleich zu *Josef Winkler*, *Peter Handke*, und *Peter Turrini*

Vorausschicken möchte ich die Feststellung, dass *Bernd Liepold-Mosser* als wesentlich Jüngerer über ein noch nicht so umfangreiches Oeuvre verfügt wie *Josef Winkler*, *Peter Handke* oder *Peter Turrini*. Er arbeitet seit dem Jahr 2001 als freier Literat.

¹⁴⁰ Liepold-Mosser Bernd, K#RNTEN3- KÄRNTEN TREU* S 89/90

¹⁴¹ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

¹⁴² Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

Josef Winkler wurde 1953 im rückständigen *Drautaler* Dorf *Kamerling* geboren. Die Bevölkerung war „...arm, sehr katholisch und eigensinnig konservativ...“¹⁴³. Diese Beschreibung traf auch auf seinen brutalen, körperlich arbeitenden Vater zu, der Geistiges nicht anerkannte, und der seine Kinder - wie im Dorf üblich - mit einem Kälberstrick bestrafte. Für den schwächelnden lesenden Sohn, hatte er kein Verständnis und auch keine Liebe. *Josef Winkler* hasste ihn dafür und wäre gern der Sohn eines Lehrers gewesen. Der Bauer, vulgo *Enz*, der *Winkler* bis ins Erwachsenenalter beschimpfte, verbot ihm sogar, an seiner Beerdigung teilzunehmen. „Wenn ich einmal nicht mehr bin, dann möchte ich nicht, daß du zu meinem Begräbnis kommst!“¹⁴⁴ Das überaus gespannte Verhältnis zwischen Vater und Sohn bestand viele Jahre und prägte den Autor. Erst als der Vater im hohen Alter starb, war *Winkler* zum Verzeihen bereit. Er erhielt in Japan die Todesnachricht und sinnierte: „Mach`s gut, Vater...o.k. ... ich wünsche dir eine gute Reise...o.k.!“¹⁴⁵

Liebold-Mosser verlebte eine glückliche Kinder- und Jugendzeit. Sein Vater war Lehrer, leitete einen Chor und wirkte als Moderator. Der Junge war mit dem Kärntner Gesang konfrontiert. Er wuchs auch mit Populärmusik auf. Aber nicht *nur Gesang bestimmte seine jungen Jahre sondern auch das geschriebene Wort*. *Liebold-Mosser* musste niemals darum kämpfen, lesen zu dürfen. In *Kärnten treu* schreibt er „*Ich bin mit dem Zeug aufgewachsen: Bünker, Steyrer, Stimpfl, Rudnigger, mit der häßlichen Perkonig-Gesamtausgabe in den Farben des Kärntneranzuges grün und braun, aber auch mit Handke, Winkler, Turrini, Kofler. Von klein an bin ich verwoben in diese Kärntner Textur, und ich genieße das irgendwie,...*“¹⁴⁶

Eine weitere Differenz zwischen den beiden Autoren ergibt sich aus den Lebensumständen. Im Kontext der Provinzialität steht das Bild der Frauen, das *Winkler* in dieser dörflichen Beengtheit vermittelt wurde. Es war diffizil. Frauen galten in einem Umfeld von männlichem Chauvinismus als zweitklassig. Mehr oder weniger waren sie als Bäuerinnen und Mütter präsent. In *Muttersprache* schuf *Winkler* die Frauenfiguren der *Mutter* und der *Schwester Martha*. Die *Mutter* leidet unter dem primitiven Vater

¹⁴³ Linck Dirk, *Blasphemische Erweckungen*, S 29

¹⁴⁴ *Winkler Josef*, *Roppongi*, S 55

¹⁴⁵ ebenda, S 105

¹⁴⁶ *Liebold-Mosser Bernd*, *Kärnten treu*, Anmerkung, S 5

und verstummt. ¹⁴⁷ Sie will aber den Sohn zu einem angepassten Dorfbewohner erziehen und setzt disziplinierende Maßnahmen.

Da sich demgegenüber *Liepold-Mosser* mit Fragen der männlichen Identität und demzufolge mit der sich daraus ergebenden „...aktuellen Frage, wie man sich als Mann in dieser Gesellschaft neu zu bestimmen vermag...“ ¹⁴⁸ beschäftigt, ergibt sich für ihn kein minderwertiges Frauenbild. Seine Gattin ist ihm im Leben wie auch in künstlerischen Interessen ebenbürtige Partnerin. „Man macht eben, man schreibt, kommuniziert, inszeniert, es gehört zum Leben dazu und das Leben gehört zum Schreiben dazu, und man liest und hört Musik und spielt mit den Kindern und wäscht das Geschirr und macht Reisen und geht in den Wald, man diskutiert, man grübelt, man zweifelt. Ich bin sehr froh, dass ich alle diese Zustände an der Seite meiner Frau Ute Liepold erleben darf. Sie ist mein wichtigstes Gegenüber, in allen Belangen.“ ¹⁴⁹

Winkler, der heimlich mit großem Enthusiasmus Lesungen und Filmvorführungen besuchte, bevorzugte in seinen Kindheitsjahren die Romane von *Karl May*. Später befasste er sich mit Werken der Weltliteratur von *Camus* bis *Kafka*. Das Oeuvre von *Jean Genet* lernte er als ungefähr Zwanzigjähriger kennen. Er war stark beeindruckt: „Etwas Schöneres habe ich noch nie gelesen...“ ¹⁵⁰ Dem Leben dieses schreibenden Außenseiters der Gesellschaft widmete er *Das Zöglingsheft des Jean Genet*. „*Das Zöglingsheft* ist das Resultat von Josef Winklers fast zwei Jahrzehnten währender Beschäftigung mit dem Werk Jean Genets. Im Einführungskapitel ist der Erzähler auf der Suche nach Genets Totenbett, im Schlußkapitel schildert er die lange Suche nach dem Grab von Jean Genet in Marokko.“ ¹⁵¹ Die Überschrift des sechsten Kapitels „*Ich trage einen Schlachthof in mir, auf den die Poesie wird antworten müssen*“ ¹⁵² wird Jahre später von *Winkler* aufgegriffen, um damit der dritten Performance, die das *Klagenfurter Ensemble* mit seinen Texten 2009 realisierte, den Titel zu geben. Die Mitglieder des Ensembles hatten die heikle Aufgabe, *Winklers* ursprünglich nicht für die Bühne geschriebenen bildhaften Texte für die Aufführung zu erarbeiten und trotzdem sein Bezugsgeflecht zum Kontext nicht zu ruinieren.

¹⁴⁷ Vgl. Winkler Josef, *Das wilde Kärnten*, S 576

¹⁴⁸ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁴⁹ ebenda

¹⁵⁰ Winkler Josef, *Das wilde Kärnten*, S 584

¹⁵¹ Winkler Josef, *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, Klappentext

¹⁵² ebenda, S 53

Liebold-Mosser lebte im Gegensatz zu *Winkler* als rund Zwanzigjähriger in großstädtischer Atmosphäre, da er im Jahr 1986 sein Studium startete. In dieser Zeit kam er mit der Geistesströmung des Poststrukturalismus, dessen Theorien sich in Fachkreisen etablierten, in Berührung. Seinen persönlichen Bezug beschreibt er folgendermaßen: „Ausgehend von der Kritischen Theorie Adornos und Marcuses, die eine avancierte linke Theoriebildung forcierten, [...] bin ich bald zu den zeitgenössischen französischen Denkern gekommen.“¹⁵³

Zurückkommend auf *Winkler* muss ein weiteres wesentliches Merkmal seiner schriftstellerischen Arbeit erwähnt werden. Dem Themenkreis des bäuerlichen Lebens fügt der Autor ein außergewöhnliches Sujet hinzu: den „...Knochenmann...“¹⁵⁴. Der Tod erscheint als lebenslanger Begleiter im Alltag der frommen Bauern in der Region *Oberkärnten*. *Winkler* begegnet ihm ebenso in *Varanasi* und in *Mexiko*. Durch die intensive Beschäftigung mit dem Tod wird ihm das Leben wichtig.

Im Vergleich dazu fehlt bei *Liebold-Mosser* eine Schwerpunktsetzung des Todesthemas. In seinen Stücken verweisen Untote auf unwürdige geschichtliche Begebenheiten. In *Kärnten treu* spricht *F* (die Frau) vom „...Untoten Odilo Globotschnig...“¹⁵⁵, dem einstigen Gauleiter, SS- und Polizeiführer des Distrikts *Lublin*, der in *Kärnten* seine nationalsozialistischen Spuren hinterlassen hat.

Neben dem Katholizismus, der dörflichen Eingeschränktheit und der Depressivität bearbeitete *Winkler* auch immer wieder die Homosexualität, wobei er keinerlei Wertung abgab. Er schreibt dazu „*Unvergleichbar mit der Liebe zu einer Frau oder zu einem Jungen Mädchen ist die Liebe eines Mannes zu einem Jüngling.*“¹⁵⁶

Winkler zeigt sich bei seinen Erzählungen als genauer Beobachter: „Er hat diese Sicherheit [...] aus seiner, wiederum am besten in seinen Texten erkennbaren, ganz außergewöhnlichen Sensibilität und Genauigkeit der Wahrnehmung (wozu ein untrügliches Gefühl für Gerechtigkeit gehört)...“¹⁵⁷ Dies trifft für seine Beschreibungen des Markttreibens in *Rom* genauso zu wie für diejenigen der Totenverbrennungen in *Varanasi* und der Vorgänge auf den Friedhöfen von *Mexiko*. Seine Erzählungen

¹⁵³ Liebold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁵⁴ Amann Klaus, Josef Winkler Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker, S 185

¹⁵⁵ Liebold-Mosser Bernd, *Kärnten treu*, Cluster 6, S 16

¹⁵⁶ Winkler Josef, *Das Zöglingsheft des Jean Genet*, S 52

¹⁵⁷ Amann Klaus, Josef Winkler Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker, S 190

sind geprägt von einem extrem wahrnehmbaren Lokalkolorit und der detaillierten Schilderung der Vorgänge. Ein Metzger und sein Verkaufsstand auf dem römischen „...Markt auf der Piazza Vittorio Emanuele...“¹⁵⁸ wird lebendig und sinnlich wahrnehmbar beschrieben. „EIN MACELLAIO auf der Piazza Vittorio, der über seine rechte Hand einen weißen Chirurgenhandschuh gestreift hatte, an seiner Linken zwei breite Goldringe und am Handgelenk eine goldene Uhr trug, brach den bereits mit einem Hackbeil gespaltenen, enthäuteten Kopf eines Schafs auseinander, nahm das Gehirn aus dem Schädel und legte die beiden Gehirnteile sorgfältig nebeneinander und auf ein rosarotes Fettpapier mit Wasserzeichen. Im silberglänzenden rechten Augenhöhlenknochen – die herausgeschälten Augäpfel lagen auf einem Fleischabfallhaufen – lief eine violett schimmernde Fliege.“¹⁵⁹

Liebold-Mossers Beschreibungen deuten auf ebenso genaue und geduldige Beobachtungen hin. In der Erzählung *Ein gemeinsamer Traum* berichtet der Narrator ziemlich detailliert über die beinahe dreißigjährige Lebensgefährtin eines Kellners, die sein baldiges Heimkommen erhofft und ihre sehnsuchtsvolle Erwartung bis zu diesem Zeitpunkt bewahren will. „Ursula erhob sich vom Sofa, dessen blauer Bezug in ihr schon von den Werbeplakaten des Einrichtungshauses herunter die Erinnerung an die Weite des Meeres hervorgerufen hatte, schloß sanft die Deckel ihrer Augen und begann, die Hüften im Takt der Musik zu wiegen, wie sie es in der Tanzschule im Vertiefungskurs für lateinamerikanische Schrittfolgen gelernt hatte.“¹⁶⁰

Seine Sprache setzt *Winkler* ohne Rücksichtname und er geht keinerlei Kompromisse ein. Folgende Sätze purer Härte mögen als Beispiel dafür gelten: „In den Friedhof der bitteren Orangen überführe ich auch die Leichen der beiden homosexuellen Jungen, den 25jährigen Giorgio und den 15jährigen Antonio, die in ihrem sizilianischen Heimatort Giarre von den Mitbürgern in den Tod getrieben wurden und sich gemeinsam von einem 12jährigen Jungen erschießen ließen (...) In Reih und Glied liegen die Leichen der neapolitanischen Findelkinder im Friedhof der bitteren Orangen, die bei einem Fest am Tage der Marienverehrung mit Pappflügeln auf ihren Schultern einen ganzen Tag lang über große Heiligenstatuen an einem Seil hin und her gleiten

¹⁵⁸ Winkler Josef, *Natura morta*, S 11

¹⁵⁹ ebenda, S 11/12

¹⁶⁰ Liebold-Mosser Bernd, *Das schwarze Unterkleid*, S 23

mußten. Stundenlang hingen sie mit ihren Engelsflügeln auf dem Rücken tot auf dem Seil, ehe ihre Leichen abgenommen wurden ...“¹⁶¹

Auch *Liepold-Mosser* schreibt kompromisslos. Im *Club der Hoffnungslosen* setzt er folgenden Leitsatz: „...erzähl den Menschen keinen Scheiß.“¹⁶² In *Kärnten treu* wird die Landeshauptstadt Klagenfurt ohne Rücksicht auf die Einstellung ihrer Bewohner von *F* höchst abwertend mit Hilfe eines *Bachmann* Zitats beschrieben: „...man müßte überhaupt ein Fremder sein, um einen Ort wie Klagenfurt länger als eine Stunde erträglich zu finden...“¹⁶³

Winkler bringt sich zunehmend in gesellschaftspolitische Fragestellungen ein: er urgiert beispielsweise seit Jahren eine eigene öffentliche Bibliothek der Stadt Klagenfurt und er betitelt den Kärntner Landeshauptmann in einem offenen Brief als „Verehrter oberster Bieranstecher von Kärnten!“¹⁶⁴ da er die ideologisch geprägte politische Arbeit der bis März 2013 herrschenden Machtstrukturen verabscheut.

In diesem Zusammenhang ergeben sich Parallelen zu *Liepold-Mosser*. Er nimmt strukturelle Malversationen innerhalb der Institutionen und Machtpositionen wahr und ist deren unermüdlicher Dokumentator. Er sieht den „...Heimatdienst und alle seine Gefolgsleute dafür verantwortlich, das Land jahrzehntelang unter geistiger Quarantäne gehalten zu haben. Das hat ein Rechtspopulist wie Haider schön politisch abmelken können, wobei man sich nicht darüber hinweglügen darf, dass die Sozialdemokratie unter Wagner in dieser Frage (Volksgruppenfrage, Anmerkung der Autorin) sehr gute Vorbereitungsarbeit geleistet hat.“¹⁶⁵ *Liepold-Mosser* meldet sich auch zu tagespolitischen Themen zu Wort. Zum Ableben des ehemaligen Kärntner Landeshauptmannes *Jörg Haider* gab er in der *Kleinen Zeitung* folgendes Statement ab: „Mein erster Gedanke: der Spuk ist vorbei. (...) Es ist menschlich eine Tragödie, politisch ist es eine Befreiung. Es wäre wünschenswert gewesen, er wäre vom Volk abgewählt worden und nicht vom Schicksal. Wie Jörg Haider als Mensch war, kann ich nicht beurteilen. Als Politiker hat er die Diffamierung, die Hetze, die Vorurteile, den Hass, die Lüge, die Ressentiments und den Nationalismus propagiert. Ich – und viele

¹⁶¹ Winkler Josef, Friedhof der bitteren Orangen, S 413

¹⁶² Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 4

¹⁶³ Liepold-Mosser Bernd, Kärnten treu, S 12

¹⁶⁴ <http://derstandard.at/1315006575715/Sonnenkoenig-auf-der-Bierkiste-Post-aus-Indien...> 01.07.2012

¹⁶⁵ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

andere in diesem Land – werden das nicht vermissen. Meine Hoffnung: der Mythos um seine Person möge den nun frei werdenden Weg Kärntens in eine zivilisierte, europäische Zukunft nicht behindern. Ich sehe schon den politischen Ungeist, der sich auf seinen Geist beruft. Dann wäre der Spuk also doch nicht vorbei. Das nicht zu verschweigen ist meine Ethik angesichts der Unbegreiflichkeit des Todes.“¹⁶⁶

Peter Handke, geboren 1942, verfügt über eine große literarische Bandbreite. Er ist der Verfasser von Romanen, Erzählungen, Gedichten, Hörspielen und Theaterstücken. Nicht zuletzt arbeitet er auch an Übersetzungen. *Handke* veränderte im Laufe seines Schriftstellerlebens seine Sujets, ist sich selbst aber immer treu geblieben. Er befindet sich in der Tradition des Kritikers *Adorno*. „Die wachsende Klarheit seines Schreibens war und ist die Klarheit des Widerstandes, ...“¹⁶⁷ schreibt dazu *Alfred Kolleritsch*. *Handke* verleiht seiner Unzufriedenheit mit den herrschenden Zuständen wiederholt Ausdruck.

Während er sich in den ersten Jahren seiner schriftstellerischen Tätigkeit mit sprachlichen Details und möglicher Suggestion durch sie beschäftigt,¹⁶⁸ legt er den Fokus seines Schreibens in seinen späteren Jahren eher auf Fragen der Existenz. Er verarbeitet viel Autobiographisches und setzt es in den Kontext der Außen-Welt. Nicht nur das Weltbild, sondern auch metaphysische Gegenstände wie das Jenseits werden herangezogen.

Im Rahmen seiner frühen kritischen Sprachversuche will der Autor aufzeigen, wie durch Sprache Realität entstehen kann und mit Sprache manipuliert werden kann.¹⁶⁹ Weder die Sprache der Wissenschaft noch die Sprache, die im alltäglichen Leben verwendet wird,¹⁷⁰ spiegeln für ihn die Realität. *Handke* äußert seine Unzufriedenheit gegenüber beiden Gegenständen. Im frühen Text *Die Überschwemmung* aus dem Jahr 1963 wird von einer literarischen Figur sprachlich eine Gegebenheit konstruiert, indem sie eine fortschreitende Überflutung vorgaukelt.¹⁷¹ *Handke* demons-

¹⁶⁶ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/politik/haider/1582173/index.do> 04.08.2012

¹⁶⁷ Kolleritsch Alfred, Nebenwege, S 14

¹⁶⁸ Vgl. Haslinger Alfred, „Achtung Hornissen“, S 107

¹⁶⁹ Vgl. Haslinger Alfred, „Achtung Hornissen“, S 107

¹⁷⁰ Vgl. Fuchs Gerhard, Sehnsucht nach einer heilen Welt, S 117

¹⁷¹ Vgl. Haslinger Alfred, „Achtung Hornissen“, S 107

triert, dass Fiktives nur auf der sprachlichen Ebene entstehen kann.¹⁷² Der Dichter tritt weiters dafür ein, eine während der letzten Jahrzehnte oft erfolgte, nicht korrekte Verwendung von Sprache einzustellen. *Handke* wünscht, dass die ...verdrängten, ursprünglichen Sachverhalte...¹⁷³ wieder korrekt definiert werden. Parallelen zu *Liepold-Mosser* ergeben sich durch die Thematisierung manipulativer Sprachanwendung durch beide Schriftsteller.

Als Beispiel der kritischen Haltung *Handkes* gegenüber der Sprache kann eine weitere Arbeit gelten: Das Stück *Die Publikumsbeschimpfung* gilt als Spracherprobung. Erzieherische Leitgedanken sind darin nicht integriert. *Handke* stellt sich damit auch provokativ gegen tradierte Theaternormen, da es über keinerlei Begebenheit erzählt.

Ein Vergleich mit einer dramatischen Arbeit von *Liepold-Mosser* ergibt folgendes: Das Stück *Club der Hoffnungslosen*, diese Verunglimpfung der Zuschauer der besonderen Art, wird von einer ähnlichen Motivation beeinflusst: *Liepold-Mosser* hat generell wenig Interesse an der didaktischen Dimension¹⁷⁴ und er erprobt gerne die Sprache und deren Generierung der Realität.

Darüber hinaus praktizieren *Handke* wie *Liepold-Mosser* die Methode des Zusammenfügens von Textsegmenten, die gedanklich in Verbindung gebracht werden. *Handke* verbindet Alltägliches mit hehren Leitgedanken. *Liepold-Mosser* bevorzugt die Kombination von poststrukturalen Theoremen und der Populärkultur.¹⁷⁵

Für *Handke* ist es weiters wichtig, an der Darstellung des Widerstands sensibel und genau zu arbeiten, um seinen Unmut über den Zustand der Welt auszudrücken. Der Dichter führt dazu aus: „Es ist die Literatur, die das Bild eines Landes bestimmt, gerade indem sie allen fertigen Bildern mit Hartnäckigkeit und sanfter Gewalt widerspricht.“¹⁷⁶

Widerstand ist ebenso für *Liepold-Mosser* ein wesentliches Merkmal seiner künstlerischen Absicht. Desgleichen gilt für seine Lebensgestaltung. Auf die Frage nach der Darstellung von gesellschaftspolitischen Missständen antwortet er: „...Mißstände ist für mich kein zentraler Begriff. Es geht darum, Widerstand zu üben, nicht feig zu sein,

¹⁷² Vgl. Haslinger Alfred, „Achtung Hornissen“, S 109

¹⁷³ Fuchs Gerhard, Sehnsucht nach einer heilen Welt, S 119

¹⁷⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁷⁵ Vgl. ebenda

¹⁷⁶ Amann Klaus, Hafner Fabjan, Moser Doris, (Hrsg.) literatur/a, Jahrbuch 2010/11, Umschlagseite

zu seinen Haltungen und Überzeugungen zu stehen und dafür eine Ausdrucksform zu finden.“¹⁷⁷ Mit seiner Intention, Widerstand zu leisten, befindet sich der Autor im Einklang mit *Foucault*, der Widerstand als Gegenpol zur Macht sieht. Widerstand im Sinne von *Foucault* wendet sich „...nicht eigentlich gegen die Macht, sondern gegen andere Ziele.“¹⁷⁸

Handke hat in den Siebzigern des letzten Jahrhunderts zu seiner eigenen Sichtweise gefunden. Er nimmt die Welt in subjektiver Weise aus seiner persönlichen Perspektive und nicht in der allgemein üblichen Betrachtungsweise wahr.

Als weitere Leitlinie für sein schriftstellerisches Schaffen gilt für *Handke* die bedächtige Arbeitsweise. „Als ich 36 Jahre alt war, hatte ich die Erleuchtung der Langsamkeit. Die Langsamkeit ist für mich seitdem ein Lebens- und Schreibprinzip. (...) Ich verstehe, daß diese Langsamkeit viele enerviert, die ein Überfliegen, ein Verschlingen, ein bloßes Story-Aufnehmen der Bücher oder der Sprache gewohnt sind.“¹⁷⁹ Zwar ist langsames Arbeiten kein erklärtes Prinzip von *Liepold-Mosser*, aber seine genaue Darstellung einerseits und das Zusammenfügen von Textteilen verschiedensten Ursprungs andererseits lassen ein reines *Konsumieren* auch nicht zu. Seine Texte und seine Stücke erfordern außerordentliche Konzentration.

Ein anderer Aspekt des literarischen Schaffens von *Handke* darf nicht unberücksichtigt bleiben: die Zweisprachigkeit. Er begegnet im Gegensatz zu *Liepold-Mosser* wie bereits in der Einleitung erwähnt, als erstes der slowenischen Sprache, kann sich an seine „...Anfangssprache...“¹⁸⁰ aber lange Zeit nicht mehr erinnern. Während seiner Schulzeit - nach der Rückkehr aus Ostberlin - stand ihm das Deutsche näher, das im Ort Griffen primär gesprochen wurde. Nur im Umfeld der Bauernfamilien verwendete man Slowenisch. Das während der Messe gesprochene Slowenisch vermittelte ihm aber Geborgenheit in der Gemeinsamkeit. Die kindliche Empfindung, geschützt und behütet zu sein, löste auch sein Slowenisch sprechender Opa *Gregor Siutz* in ihm aus, der für ihn mit seiner Lebensweisheit die Wurzeln seiner Existenz bedeutete. Spätere literarische Figuren in *Handkes* Oeuvre mit dem Namen *Gregor* deuten nicht nur auf diese authentische Persönlichkeit, sondern auch auf den ver-

¹⁷⁷ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁷⁸ Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, S 97

¹⁷⁹ Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard, (Hrsg.), Peter Handke, Umschlagseite

¹⁸⁰ Hafner Fabian, Expeditionen ins Neunte Land, S 220

missten Onkel gleichen Namens. In *Immer noch Sturm*, erinnert sich *Handke* als Ich-Erzähler an den Onkel *Gregor Svinec*, der mit nur einem Auge unterwegs ist.

Liebold-Mosser schärft mit der Thematisierung der Zweisprachigkeit, bzw. dem Einbauen des Slowenischen in seine Werke, sein künstlerisches Profil. Dies wird in Abschnitt 1.5 dokumentiert. Fragen der Identität, speziell der *Kärntner* Identität werden von *Liebold-Mosser* eindrucksvoll aufgegriffen. Allerdings setzt *Liebold-Mosser* seine eigene reale Person im Gegensatz zu *Handke* nicht in den Kontext einer literarischen Fiktion.

Peter Turrini, der 1944 im Lavanttal geborene und in *Maria Saal* in dörflichen Verhältnissen zum Erwachsenen herangereifte Literat und Dramatiker, hatte einen italienischen Vater. Innerhalb der Dorfgemeinschaft galt er daher als nicht integriert und bekam Ablehnung zu spüren. Nur am *Tonhof* der *Lampersbergs* fühlte er sich akzeptiert.

Bei *Liebold-Mosser* verhielt es sich ein wenig anders: als Kind des deutschsprachigen Ehepaares *Waltraud Mosser* und *Mag. Hans Mosser*, die nicht aus *Unterkärnten* stammten, hatte er eine behütete Kindheit. Allerdings drang die Zweisprachigkeit im jugendlichen Alter in sein Bewusstsein. Der Gesichtspunkt der Zweisprachigkeit wird in Abschnitt 1.5 behandelt.

Zurück zu *Turrini*: Der Heimatdichter ohne Blut- und Boden Ansatz thematisierte wiederholt Lebenssituationen von Ausgestoßenen in seiner dramatischen Arbeit, denn *Turrini* „...ist ein Träumer (...) und sein Traum ist der Traum einer menschlichen Gesellschaft.“¹⁸¹ Der aber durchaus lebensnahe und der Welt zugewandte Schriftsteller hasst Diskriminierung und Unaufrichtigkeit. Daher versucht er das Wahre und Echte zu finden und die Verlogenheit hervorzuheben. Der Schriftsteller befreit den Kern eines Gegenstands (meistens die menschliche Existenz) von jeder äußerlichen Verpackung. In seinem Stück *rozznjogd* entblößen sich die beiden Darsteller bis auf die Haut. Kompromisslos und mit Vehemenz zeigt *Turrini* die Wirklichkeit. In vielen Gesprächen mit Mitmenschen erforscht er reale, meist von Unterdrückung geprägte Lebensbedingungen überaus genau. Daraus resultierend verfügt er über ein immen-

¹⁸¹ Beil Herman, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, S 11

ses „...Wissen um die soziale Problematik...“¹⁸² *Turrini* scheut keinerlei Eklat und keine Anfeindung, die sich aus seiner Absicht, die falsche Beschaulichkeit und verlogene Konformität gesellschaftlicher Rahmenbedingungen bloßzulegen, eventuell ergäben. Er behandelt sogar Glaubensfragen und spricht damit theologische Belange an. In *Tod und Teufel* wird der „...Sünde...“¹⁸³ provozierend Raum gegeben.

Für *Turrini* ist es vor allem in seinen reiferen Jahren wichtig, dem Menschen die Jämmerlichkeit seiner eigenen Existenz vor Augen zu führen. Im Stück *Silvester* geschieht dies eindrucksvoll. Ein homosexueller alter Mann und eine gemietete, abgewrackte Sängerin wollen am letzten Tag des Jahres ihre Einsamkeit vergessen und in Gemeinsamkeit feiern. Lebenslügen beginnen aber schnell zu bröseln, das Unvermögen sich auszutauschen, wird sichtbar. Ein junger, geistig beeinträchtigter Mann lernt im Verlauf des Abends menschliche Niedertracht kennen, denn er wird missbraucht.

Auch *Liepold-Mosser* stellt beklagenswerte Existenzen dar, die nur mit Selbsttäuschung lebensfähig sind. Im *Club der Hoffnungslosen* heisst es: „Lüge, Lüge, alles nur Lüge. Können sie unbeschwert dahin leben, wenn sie wissen, dass sie sich in den eigenen Sack lügen?“¹⁸⁴

Thematisch arbeitet *Turrini* mit großer Leidenschaft und Akribie an seinen literarischen „...Figuren...“¹⁸⁵. Daraus resultiert, dass diese über Authentizität verfügen.¹⁸⁶ Er wirkt als politischer Schriftsteller, denn er hat „...dieses radikale Interesse an politischen Prozessen und an der Verarbeitung politischer Prozesse in literarischen Kontexten...“¹⁸⁷. *Turrini* zeichnet vorwiegend Menschen, die mit der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung der letzten Jahrzehnte nicht Schritt halten konnten.

Hier sehe ich Parallelen zu *Liepold-Mosser*. Er ist ebenfalls als politischer Schriftsteller anzusehen, denn auch er verwendet die politischen Gegebenheiten und Entwicklungen – vorzüglich in seinem Dreiteiler über Kärnten – als Hintergrund seiner Darstellungen. *Liepold-Mosser* hat darüber hinaus die Absicht, „...das linke Erbe ins Bewusstsein der Menschen zu rücken. (...) Wo falsche Mythen, politische Verdrehun-

¹⁸² Beil Hermann, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, S 15

¹⁸³ ebenda, S 10

¹⁸⁴ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, S 12

¹⁸⁵ Beil Hermann, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, S 15

¹⁸⁶ Vgl. Beil Hermann, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, S 15

¹⁸⁷ Beil Hermann, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, S 25

gen und billige Propaganda im Umlauf ist, da muss Theater diese Rolle wahrnehmen, um nicht hohl und belanglos zu werden. Ich lebe in Kärnten, also greife ich Themen auf, die hier behandelt werden müssen.“¹⁸⁸ Regionale Problemstellungen – wie etwa die Frage der Arbeitslosigkeit bei ehemaligen Stahlarbeitern der VOEST – werden von *Turrini* ebenfalls dramatisch behandelt.

Sprachlich gibt es bei *Turrini* keine Experimente wie bei *Liebold-Mosser*. Er verwendet in seiner wuchtigen Dramatik und Wortgewalt zum Großteil das Stilmittel des jeweiligen sozialen Jargons. Jede seiner Figuren stattet er mit ihrer eigenen Sprache aus. Im Gegensatz dazu sind die Figurenreden von *Liebold-Mosser* zum Großteil in hochdeutsche Alltagssprache gesetzt. Er verwendet eher selten Dialekte. Die „...Text-Generatoren...“¹⁸⁹ *M*, *F* und *O* seiner Textmaschine *Kärnten treu* sprechen in *Cluster 4* Dialekt. Die Sprache *des Kärntners* wird thematisiert. Der Mann *M* spricht: „und lei auf karntnarisch gheat mr de Red von Fleck kommbt ausn Herzn und von dr Lebr wek...“¹⁹⁰

Allerdings werden einige seiner Dramen zweisprachig in Deutsch und Slowenisch präsentiert. Das im *Wieser Verlag* erschienene Drama *Partizan* wurde beispielsweise in den erwähnten Sprachen¹⁹¹ aufgeführt.

Abschließend möchte ich noch eine Differenzierung anführen: „Dass Peter Turrini ein Theater-Besessener ist...“¹⁹² wird nicht nur in Fachkreisen sondern auch in der Tagespresse anerkannt.

Bei *Liebold-Mosser*, der nicht nur über ein breites Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen verfügt, sondern auch als ausgeglichenes und kompetentes Mitglied der Zivilgesellschaft mit hohem Intellekt agiert, scheint dies eher nicht der Fall zu sein. Im Fokus seiner Lebensgestaltung sieht er nicht allein das Verfassen von Theater texten sondern auch die Hinwendung zu anderen Gegenständen künstlerischer Arbeit. Dieser Umstand wird aus seiner Biographie wahrnehmbar. Allein die Fähigkeit, in verschiedenen Sparten der Kunst – mit dem Unterbau der wissenschaftlichen Theorien - erfolgreich tätig zu sein, zeichnet ihn als Gesamtkünstler aus.

¹⁸⁸ Kleine Zeitung, 05.10.2008, S 100

¹⁸⁹ Liebold-Mosser Bernd, *Kärnten treu*, Anmerkung, S 5

¹⁹⁰ ebenda, *Cluster 4*, S 8

¹⁹¹ Vgl. <http://www.wieser-verlag.com/buch/partizan> 03.11.2011

¹⁹² Wertheimer Jürgen »Liebe Mörder!«-Turrinis Poetik zwischen Schmäh und Schock, S 33

1.7 Tätigkeit als Texthersteller mittels Textmaschine

Da für *Liepold-Mosser* die engen Grenzen der tradierten Erzählformen zu einschnürend sind, agiert er darüber hinaus als Bearbeiter und Bauer von Texten. Der Umgang mit *Montagen* und der speziellen Methode des *Samplings* hat hohe Relevanz für die künstlerische Tätigkeit des an neuen Verfahrensweisen und Ausdrucksmöglichkeiten interessierten Autors. In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts konnte das *Sampling* im Musikbereich Fuß fassen. Der Künstler versucht seit dieser Zeit wiederholt eine Umsetzung dieser Methode im Bereich seiner literarischen Tätigkeit. In diesem Verfahren der Zitiertechnik, wonach *Collage* und *Montage* von gegebenen Texten nach inhaltlichen, rhythmischen, dramaturgischen und poetischen Prinzipien erfolgen, sieht er einerseits die Chance, neue Wege zu gehen, andererseits sich eingehend mit der „...Historizität der Pop-Geschichte“¹⁹³ zu befassen. Sein Zugang war und ist sein „...Faible für die Popmusik...“¹⁹⁴, wie bereits im Abschnitt 1.5 erwähnt. Seine *Komposition* verdichtet sich durch diese Affinität in den rhythmischen Segmenten. Über die künstlerische Arbeit von *Liepold-Mosser* in Hinblick auf die Verwendung der Textmaschine gibt *Katharina Herzmansky* folgendes Statement ab. „Die vordergründig konventionelle Art des Erzählens war offensichtlich unbefriedigend. Die Textmaschine ermöglicht ein Arbeiten mit Sprache als Material, als Versatzstücke, die durch eine Art Sprachwolf gelassen und dadurch auseinandergenommen, durchschaut, aber auch neu definiert und zusammengefügt werden können. Wie bei einem Sampler.“¹⁹⁵

Diedrich Diedrichsen, einer der Pop-Theoretiker im Umfeld des Musikmagazins *Spex* und für *Liepold-Mosser* einer der Impulsgeber für seine eklektizistische Arbeitsmethode, definiert den „...Sampler [...] als die typische Technologie der Postmoderne, als ideales Werkzeug zur Verwaltung von Uneigentlichkeiten.“¹⁹⁶ Der Redakteur von *Spex* war einer jener richtungsweisenden Wissenschaftler, die während der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts das *Sampling* thematisierten. Es ging um die Fragestellungen rund um ein Plagiat, beziehungsweise um das Zitieren. *Diedrichsen* sieht die Ziele dieser Übernahme bereits finalisierter Kunst im positiven Sinn „...als

¹⁹³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

¹⁹⁴ ebenda

¹⁹⁵ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

¹⁹⁶ http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing 08.06.2012

Vergesellschaftung exklusiv bürgerlichen Eigentums, als Strategie der Subversion und schließlich als paradoxe Strategie der Selbstverwirklichung.“¹⁹⁷

Liebold-Mosser behandelt sein Quelltext-Material durchaus in einer der Tradition entgegengesetzten Weise. Die Fragmente des vorbereiteten Text-Materials werden unter Berücksichtigung meist musikalischer Faktoren zu neuen Phrasen verschoben, gewendet und zusammengefügt, wobei das Textmaterial mannigfaltigen Ursprung besitzt. Beim Zusammensetzen von Textteilen verwendet er ohne Rücksicht auf mimosenhafte Reaktionen Zitate wie auch selbst vorgefertigten Text. Er selbst beschreibt seinen Antrieb: „Ich hab irgendwie ein ungemein aufgeladenes, fast libidinöses Verhältnis zu Texturen entwickelt... [...] Diese Arbeit, in Texte hinein zu gehen und die miteinander zu verbinden oder in Kollisionen zu bringen und mit diesen Schichten zu arbeiten, das war für mich wahnsinnig spannend.“¹⁹⁸

Zur Systematik des Sampling-Verfahrens von *Liebold-Mosser* führt *Katharina Herzmansky* folgendes aus: „Ein Abarbeiten am Sprachlichen kommt ja auch stark in einer rhythmischen bzw. rhythmisierenden Verwendung des Sprachmaterials zu tragen. Indem Aussagen aus Wörtern, Satzteilen aufgebaut und wieder abgebaut werden, teilweise in der Schwebe gehalten, variiert, manchmal sozusagen hängen gelassen, also nicht aufgelöst werden, manchmal von anderen Figuren übernommen werden, entstehen Interferenzen und Mehrstimmigkeiten ebenso wie ein eigener Rhythmus und ein eigener Sound.“¹⁹⁹

Da das *Montieren* von Textteilen wiederholt ein Charakteristikum der Arbeitsweise von *Liebold-Mosser* darstellt, werde ich kurz auf die Entwicklung dieser Methode im Lauf der Zeit eingehen.

In hunderten von Jahren wurden zahlreiche Quellentexte geschaffen, die als zu verarbeitende Textflächen dienen können. Vorgefertigte Produkte wurden zu allen Zeiten verwendet. „Die Idee der Literatur aus der Maschine ist gleichwohl älter als der Computer und durchzieht als Utopie des kombinatorischen, automatisch und willkürlich erstellten Textes viele Jahrhunderte der Literaturgeschichte.“²⁰⁰ Vom „*Wechsel-*

¹⁹⁷ <http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-Relationen/montage> 29.03.2014

¹⁹⁸ <http://oe1.orf.at/artikel/273540> 02.11.2011

¹⁹⁹ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

²⁰⁰ Simanowski Roberto, Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installation, S 207

satz aus dem *Poetischen Trichter*²⁰¹ im siebzehnten Jahrhundert bis zum Dadaisten *Hans Arp*, der ohne zu selektieren Textsegmente aus Zeitungen kombinierte,²⁰² gab es eine große Anzahl von Versuchen, Textfragmente neu zusammenzustellen.

Es existierten Textmaschinen, durch die der Rezipient/die Rezipientin die Chance bekam, Texteinheiten nach seinen/ihren Wünschen anzuordnen. Der Textbauer/die Textbauerin entschied aber über das Ausgangsmaterial und die Variationen des Zusammenfügens.²⁰³ Daraus ergibt sich, dass man die Entwicklungsmöglichkeiten einigermaßen unter Kontrolle hatte.

Durch den Einsatz von Programmen als neue Produktionsmittel wurde es Maschinen möglich gemacht, schöpferische Prozesse durchzuführen. Texte, die zufällige Resultate erwarten lassen, wie auch Texte, die logisch in der Aussage sind, konnten von ihnen generiert werden.²⁰⁴ Textmaschinisten/Textmaschinistinnen mit mathematischer Affinität arbeiteten bevorzugt mit Systemen, die beispielsweise ein ausgesuchtes Schriftzeichen nicht berücksichtigen oder besondere Diktionen präferieren. Möglichkeiten, mathematische und literarische Affinitäten der Textbauer /Textbauerinnen in Einklang zu bringen, gab es unter anderen durch die Anwendung von „...Homophonismus...“²⁰⁵. Auch *Liepold-Mosser* liebäugelt damit. Dies wird in seiner *Phrasendresche* sichtbar: „... ein Maulvoll sein Maul voll und...“²⁰⁶

Der *Textmaschinist Liepold-Mosser* berichtet über die Entwicklung seiner Vorgangsweise folgendes: „Am Beginn stand die Arbeit mit gefundenem Material. Besonders gerne hatte ich die Kombination von Footage unterschiedlichster Provenienz: also Werbesprüche mit hoher Literatur, politische Phrasen mit elitärer Lyrik ... diese Kurzschlüsse haben mich sehr gereizt. Später dann habe ich begonnen, auch mit eigenem Material zu spielen.“²⁰⁷

Liepold-Mosser verwendet sogar Märchen und Sprichwörter als Quelltexte für seine neuen Zusammenfügungen und Veränderungen. In der *Phrasendresche* lautet eine Passage „Rüttl Dich, schüttl Dich, Bäumchen“²⁰⁸ und verweist so auf das Märchen

²⁰¹ Simanowski Roberto, Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installation, S 207

²⁰² Vgl. Simanowski Roberto, Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installation, S 209

²⁰³ Vgl. ebenda, S 209

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S 211

²⁰⁵ Simanowski Roberto, Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installation, S 212

²⁰⁶ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 61

²⁰⁷ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

²⁰⁸ Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, S 62

Aschenputtel mit dem ursprünglichen Text „Bäumchen, rüttel' dich und schüttel' dich, Wirf Gold und Silber über mich!“²⁰⁹

Zur Ästhetik seiner Montagearbeit bezieht *Liepold-Mosser* folgende Position: „Wie gesagt habe ich das Material inhaltlich eingegrenzt und ausgewählt und dann nach musikalischen Kriterien kombiniert. Je krasser die Gegensätze waren, desto besser. Meine Idee war – eigentlich absolut im Sinne einer »ideologiekritischen« Maßnahme – dass sich das Material dann von selbst entblößt und auf andere Weise lesen lässt. Das heißt: die Kritik kommt nicht von Außen, als eine abgelöst vom Gegenstand gebildete Entität, sondern von innen, durch das Drehen und Wenden und Wiederholen und Verschieben des Materials.“²¹⁰

Dem Rezipienten/der Rezipientin wird dadurch die Möglichkeit eröffnet, einerseits Kontemplatives zu entlarven, andererseits Textelemente in neuer Weise wahrzunehmen. Dieser Vorgang kann durchaus einem Ansatz *Benjamins* entsprechen. Für diesen Theoretiker gilt für den Entwicklungsprozess des Montierens: „...das Montierte unterbricht ja den Zusammenhang, in welchen es montiert ist.“²¹¹ Es ergeben sich daraus neue Relationen.

Liepold-Mosser's Absicht, sich durch Verschiebungen und Drehungen seines Textmaterials den „...Naivitäten politischer Kritik...“²¹² zu entziehen, greift. Die Spannung ist aufgrund dieser Materialbewegungen wahrnehmbar. Er selbst zeigt seine Zufriedenheit. „In den gelungenen Stellen baut sich da ja tatsächlich eine Ladung auf, die das Material zum Knistern bringt.“²¹³

Katharina Herzmansky verweist auf die *Textmaschine Kärnten Treu*, die hervorhebt, „...dass durch diese Methode nicht nur ein Zerlegen der Sprache, sondern auch eine Mehrstimmigkeit, ein polyphones Sprechen erzeugt werden kann, in dem sich Grenzen der Herkunftszitate – der Text ist ja aus Phrasen von AutorInnen, Politikern, Werbetexten etc. aus Kärnten zusammensetzt – auflösen und zu einem neuen Klang- und Sprachgebilde zusammensetzen.“²¹⁴ Die Germanistin findet in Hinblick darauf insbesondere „... die Frage nach der Grenze zwischen Aktion und Reaktion,

²⁰⁹ <http://www.internet-maerchen.de/maerchen/aschenpu.htm> 30.09.2012

²¹⁰ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

²¹¹ Benjamin Walter, *Der Autor als Produzent.2*, S 697/698

²¹² Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

²¹³ ebenda

²¹⁴ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

zwischen Adaption und Neuschöpfung, und natürlich, damit verbunden, auch jene der Autorenschaft, nach Authentizität und Original, die Liepold-Mosser hier auf neue, eindringliche und auch provokante Weise stellt und die nicht zu beantworten ist...“²¹⁵ fesselnd.

Aus der Sicht der Kulturphilosophie gibt es polarisierende Thesen zur Textmontage. Recht abwertend positioniert *Adorno* generell eine *Montage* als signifikant für die „...Kulturindustrie...“²¹⁶. Deren kommerzielle Ausrichtung für die konsumierenden Massen erhebe die Quantität über die künstlerische Qualität. Einzelne Elemente – im Rahmen einer *Montage* aus dem Zusammenhang gerissen - streben Zielen jenseits der ursprünglichen Arbeit zu. *Diedrichsen* erkennt dagegen in Hinblick auf eine Verbesserung der Wahrnehmung von bisher Verborgenen „...dass die Montage ein Verfahren ist, das die neuen Technologien [...] für einen aufklärerischen und aufgeklärten Umgang mit Gestaltungsmitteln nutzt.“²¹⁷ Die Motivation ergibt sich seiner Meinung nach aus dem Bestreben, aufhellend Wissen zu vermitteln und demokratische Ideale zu verbreiten.²¹⁸ Um einen Verdacht auf Fälschungen hintanzuhalten, „...sind die Nähte genau wie die Herkunftskontexte erkennbar und damit auch die gestalterische oder künstlerische Praxis selbst.“²¹⁹ *Liepold-Mosser* weist seine Textzuschnittenschnitte ausdrücklich aus und verdeutlicht so sein *Montage*-Verfahren. Die *Textmaschine Kärnten Treu* beinhaltet „Texte zu Clustern zusammengeballt und – geschnitten.“²²⁰ Für *Liepold-Mosser* sind *Montagen* Werkzeuge, um bisher nicht Sichtbares an die Oberfläche zu bringen.

Die Texte des *Textmaschinisten Liepold-Mosser* entstehen in der Regel semantisch absichtsvoll und nicht rein zufällig. „Zufällig kann das nicht sein, sonst wäre es ja stumpfsinnig“²²¹ erklärt er überzeugend. Seine Zielsetzung klingt prägnant: „Ich habe eigentlich immer klare Ziele verfolgt. Allerdings mit diesen, meinen, aus der avancierten Populärkultur übertragenen Techniken und mit aus dem Poststrukturalismus stammenden theoretischen Überlegungen unterfüttert.“²²²

²¹⁵ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

²¹⁶ Horkheimer Max, Adorno Theodor W., Dialektik der Aufklärung, S 147

²¹⁷ http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing 08.06.2012

²¹⁸ Vgl. http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing 08.07.2012

²¹⁹ http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing 08.06.2012

²²⁰ Liepold-Mosser Bernd, Kärnten treu, Anmerkung, S 3

²²¹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

²²² ebenda

Die von *Liebold-Mosser* erwähnten theoretischen poststrukturalistischen Überlegungen entstammen nicht einer einheitlichen grundsätzlichen Richtung, sondern aus Ansätzen verschiedener Denker, die richtungsweisende Charakteristika aufweisen. Als Beispiele werden die *Genealogie der Ethik* und die *Dispositive der Macht* von *Foucault* angeführt. Beide Theoreme werden vom Autor wiederholt in seine künstlerische Arbeit integriert. Die *Poststrukturalisten* separieren sich allgemein von überlieferten Verfahren der wissenschaftlichen Diskussion und eingeführten Lehrmeinungen. *Liebold-Mosser* wendet sich in diesem Sinn gegen tradierte Formen des Diskurses. In Anlehnung an die Widersetzung der poststrukturalistischen Theoretiker gegen „...totalisierende Tendenzen philosophischer Theorien...“²²³ erarbeitet *Liebold-Mosser* seine Texte als generell Widerspruch leistender Individualist mit hohem Intellekt.

²²³ Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, Einleitung, S X

2. Das *Klagenfurter Ensemble*

2.1 Die aktuelle Positionierung

Zur formalen Situation: Das *Klagenfurter Ensemble* ist im Sinne des Vereinsgesetzes als Verein mit der ZVR- 375339884 organisiert. Als Obmann des Vereins ist laut Vereinsregisterauszug zum Stichtag 11.10.2012 Mag. *Gerhard Lehner* eingetragen.

Die finanzielle Lage in Hinblick auf öffentliche Förderungen ergibt folgendes Bild: Gefördert wird der Verein durch das Land Kärnten, die Landeshauptstadt Klagenfurt am Wörthersee und das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur. Im Kulturbericht 2011 des Landes Kärnten scheint auf Seite 19 für das *Klagenfurter Ensemble* ein Förderungsbetrag von € 40.000,-²²⁴ auf, im Kunstbericht des Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur 2011 werden für das *Klagenfurter Ensemble* € 100.000,- als Jahresförderung²²⁵ ausgewiesen. Das Kulturreferat der Stadt Klagenfurt am Wörthersee gewährte laut Auskunft der Kulturabteilung dem *Klagenfurter Ensemble* für denselben Zeitraum eine Jahresförderung von € 80.000,-.²²⁶

Das Ensemble kritisiert sein „Mickeymousebudget“²²⁷, dass sich nicht nur bei der Frage nach den Rechten zeitgenössischer Stücke oft als unzureichend erweist. Aus der von Förderungen stark abhängigen Finanzstruktur des *Klagenfurter Ensembles* resultiert, dass es „...vom politischen „good will“, dh von der Unterstützungsbereitschaft des jeweiligen Kulturreferenten abhängig“²²⁸ ist. Nach Meinung von *Gerhard Lehner* ergab sich aufgrund der Stärkeverhältnisse der Politik in Kärnten, „...dass kritische Kulturträger (und dazu zählt das ke ohne Zweifel) geringer gefördert werden...“²²⁹

²²⁴ Vgl. Land Kärnten, Kulturbericht 2011, S 19

²²⁵ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kunstbericht 2011, S 101

²²⁶ Vgl. Stadt Klagenfurt am Wörthersee, Kulturamt, Auskunft vom 5.11.2012

²²⁷ http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?actice_page_id=64&p... 26.10.2012

²²⁸ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²²⁹ ebenda

Im Vergleich dazu verzeichnete das *Theater im Bahnhof* in der Stadt Graz, das ebenfalls der freien Szene angehört, vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur eine Jahresförderung von € 60.000,-- für das Jahr 2011.²³⁰ Die Stadt Graz beteiligte sich im selben Jahr an den Förderungsmaßnahmen mit einem Betrag von € 129.600,--.²³¹ Das Land Steiermark beteiligte sich 2011 mit einer Subvention von € 140.000,-- für das Jahresprogramm 2011 und der Zahlung einer ersten Rate für das Jahresprogramm 2012 von € 56.000,--.²³²

Um trotz des engen Budgetrahmens neben dem künstlerischen auch den wirtschaftlichen Erfolg zu optimieren, wird das Programmangebot im Rahmen von Pressekonferenzen, einer gut strukturierten Website und Schaltungen in Printmedien kommuniziert. Plakate und Folder werden verteilt.

Das Theaterensemble der alternativen Szene verfügt über zwei bis temporär fünf Mitarbeiter. Das künstlerische Personal wird für jedes einzelne Projekt engagiert. Dabei wird nach Aussage des künstlerischen Leiters „...die Zusammenarbeit mit heimischen Theaterschaffenden (Regie, Schauspiel, Bühnen- und Kostümbild) gesucht.“²³³ Verpflichtet werden primär Personen mit professioneller Ausbildung oder weitreichender Bühnenerfahrung. Als künstlerischer Leiter und Intendant, der auch als Schauspieler und Sänger agiert, wirkt der Vereinsobmann *Mag. Gerhard Lehner*.

Im Jahr 2010 übersiedelte man in das *Theater Halle 11* auf dem Messegelände der Landeshauptstadt Klagenfurt am Wörthersee. „Seit Beginn des Jahres 2010 besitzt das ke mit dem THEATER HALLE 11 eine eigene von der Stadt Klagenfurt für jeweils drei Jahre kostenlos gepachtete Spielstätte, in der neben Gastspielen auf dem Kinder- Tanz- und Musiktheatersektor 4 bis 6 Eigenproduktionen jährlich gezeigt werden.“²³⁴

Ein logistisches Problem ergibt sich aus der Notwendigkeit zur Anmietung von Probe-räumlichkeiten, die aus der hohen Anzahl von Gastauftritten resultiert.²³⁵

²³⁰ Vgl. Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kunstbericht 2011, S 101

²³¹ Vgl. Stadt Graz, Kunst und Kulturbericht 2011, S 41

²³² Vgl. Land Steiermark, Kulturförderungsbericht 2011, S 41

²³³ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²³⁴ ebenda

²³⁵ Vgl. Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

Nun zur inhaltlichen Ausrichtung des Theaters. Die Programmgestaltung erfolgt auf der Basis der finanziellen Vorgaben völlig autonom. Förderungsgeber nehmen darauf keinerlei Einfluss. Der künstlerische Leiter, der aus Gründen der Authentizität befragt wird, definiert die Intention: „Das klagenfurter ensemble hat sich seit jeher, in den letzten Jahren so gut wie ausschließlich auf die Produktion zeitgenössischen Theaters konzentriert. Vier bis fünf Uraufführungen pro Jahr zeugen von der kontinuierlichen Umsetzung dieser Programmatik. Darüber hinaus zeigt die Spielplangestaltung mittlerweile eine starke Konzentration auf heimische (Kärntner) Autoren wie Josef Winkler, Werner Kofler, Georg Timber-Trattinig, Bernd Liepold-Mosser, Andreas Staudinger, [sic!] mit Antonio Fian und Alois Hotschnig werden zurzeit gerade Projekte geplant, wobei auch die Dramatisierung von originär nicht für das Theater geschriebenen Texten immer wieder Gegenstand der Produktionen ist.“²³⁶

Das aktuelle Selbstverständnis der freien Gruppe wird auf der Webseite präsentiert: „Nur wer gegen den Strom schwimmt, kommt zur Quelle: das klagenfurter ensemble hat sich in Kärnten abseits des Theatermainstreams als Arche des kreativen Widerstands im zeit- und vorzeitgeistlichen Kulturfahrwasser fest gemacht.“²³⁷ Der direkte Zugang von *Liepold-Mosser* zu dieser Intention ergibt sich aus seinem Bestreben, als Mitglied der Zivilgesellschaft in geeigneter Form zu widersprechen.

Im Jahr 2012 gibt die professionelle Theatergruppe unter dem Leitbild „Nicht nachsingen, sondern vorsingen“²³⁸ in zeitkritischer Verantwortung die Themen für den öffentlichen Diskurs in gesellschaftspolitischer Hinsicht vor. Das Team erarbeitet szenisch die Texte von kontemporären Schriftstellern verschiedener Positionierungen und schafft so Relevanz für die Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung und Vorgänge der letzten Jahre und Jahrzehnte. Die Reflexion aktueller Vorkommnisse ist Bestandteil der Programmgestaltung. *Was geht uns das an?* Unter diesem Titel wurde aus Texten *Koflers* „...ein apokalyptisches Rasseln mit den irrwitzigen Assoziationsketten...“²³⁹ des sprachlichen Wüterichs im Juli zusammengestellt. *Koflers* Texte transportierten die Hoffnung auf eine Trendumkehr innerhalb der politischen wie gesellschaftlichen Bewusstseinsbildung unseres Landes.

²³⁶ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.12

²³⁷ http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=4&parent_page_id=... 24.10.2012

²³⁸ ebenda

²³⁹ http://www.Klagenfurterensemble.at/printed.asp?active_page_id=66 11.11.2012

Das *Klagenfurter Ensemble* hatte zu keiner Zeit die Absicht, konventionelle Texte zu aktualisieren. Die Intention, vielfach Gespieltes zeitgemäß aufzubereiten, besteht auch derzeit nicht. Dem Publikum wird kein Thema präsentiert, das schon oftmals Behandlung erfuhr. Bei der Programmgestaltung werden auch keinerlei Zuschauerpräferenzen berücksichtigt. Das beabsichtigte Publikum des *Klagenfurter Ensembles* ist sozial nicht allzu breit gestreut. Es handelt sich primär um einen bildungsnahen, eher intellektuellen und nicht konservativen Personenkreis, der keine passive Berieselung erwartet, sondern Anregungen zum gesellschaftspolitischen Diskurs. Die Theaterführung legt keinen Wert darauf, auf die derzeit moderne Geisteshaltung einzugehen, beziehungsweise Trends zu unterstützen. Die Bestrebung ist, menschenverachtende Haltungen nicht nur im politischen, sondern auch im gesellschaftlichen Agieren auf stilistisch neuen Wegen in das Bewusstsein der Zuschauer zu bringen. Auf der Grundlage dieser Programmatik, die ethische sowie politische Belange mit einbezieht, werden die Interessensfelder des *Klagenfurter Ensembles* und von *Liepoldd-Mosser* auch zukünftig wiederholt an den Kreuzungspunkten zusammentreffen.

Das auf der Website der Gruppe präsentierte Jahresprogramm der Eigenproduktionen 2012, bestehend aus vier Uraufführungen und zwei Wiederaufnahmen aus dem Vorjahr, unterstreicht die beschriebene Intention. Kompositionen für das Musiktheater sind in das Programm integriert. Unter dem Titel *Frei Raum* gab es im Mai mit *Andreas Staudinger* eine intensive Befassung mit zeitgenössischer Architektur und deren Räume. Sänger, Tänzer und Performancekünstler beteiligten sich. *Staudinger*, der seit kurzem in der Steiermark lebende Autor und Regisseur, der mit seinem *topischen Theater* vom Ensemble einige Male für Produktionen verpflichtet wurde, präsentierte das Experiment, einen eindeutig bezeichneten Ort künstlerisch „...mit den Mitteln der Kunst zu thematisieren.“²⁴⁰

Der zornige Kritiker von realen tristen Lebensumständen und der Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit, *Werner Kofler*, der im Dezember 2011 starb, lieferte die Textgrundlage zur Performance *Was geht uns das an?*, die – wie bereits erwähnt - im Juli angeboten wurde. Im November hatte *Wir sind hier um uns zu umarmen* Premiere. Es handelte sich um eine Präsentation des Oeuvres von *Georg Timber-Trattnig*. Das junge Mehrfach-Talent (1966 – 2000) starb im 34. Lebensjahr. *Walter Fanta* beschreibt den Autor, Grafiker und Musiker in der soeben erschiene-

²⁴⁰ <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/3027379/einladung-zur-subversivmess...> 10.11.2012

nen Publikation folgendermaßen: „Eines der Multi-Tasking-Talente, das an dem Zuviel zu früh stirbt, wie Werner Schwab meinetwegen...“²⁴¹ Im Dezember 2012 wurde eine Auftragskomposition des *Klagenfurter Ensembles* für eine Kammeroper von *Erling Wold* realisiert. „Die Kammeroper «Uksus» (russ. für Essig) beschäftigt sich biographisch mit der zentralen Figur der OBERIU – Daniil Charms...“²⁴² Wieder aufgenommen werden das mit VADA koproduzierte choreographische Theater *Nein Naus* von *Felix Strasser*, das permanent wiederholte Handlungen in einem Passamt zeigt, und *SCHEISSEN TAG einen Jandl Theater*, zusammengestellt aus Texten von *Ernst Jandl*, dem Autor, der höchst eigenwillig sprachliche Irritationen bewirkte.

Nur im Bereich der *OFF-Szene*, deren Produktionen jenseits von etablierten Bühnen realisiert werden, ist eine unabhängige Spielplangestaltung, die Tendenzen nicht berücksichtigt und den Wünschen des Publikums nicht entgegenkommt, realisierbar. *Lehner* führt dazu aus: „...Stadt-, Landes-, und Bundestheater sind allein durch ihren (aus meiner Sicht zu recht bestehenden) »Bildungsauftrag« und die starke (vor allem finanzielle) Einbettung in politisch abhängige Verwaltungsstrukturen und die damit zusammenhängenden Kontrollmechanismen (Auslastungszahlen, politisch besetzte Theaterausschüsse etc.) nicht dafür geschaffen, ausschließlich zeitgenössisches Theater zu präsentieren.“²⁴³

Lehner sieht die Einbettung seiner Theatergruppe in die freie österreichische Theaterszene in weiterer Folge durchaus pragmatisch. „Meines Wissens ist diese stringente Fokussierung auf kontemporäres Theater mit fallweise durchaus experimenteller Ausrichtung in der österreichischen Theaterlandschaft einzigartig, die vielen vom BMUKK zuerkannten Aufführungsprämien und starke Publikumsräsonanz anlässlich diverser Gastspiele von ke-Produktionen unterstreichen den diesbezüglichen Stellenwert des Theaters.“²⁴⁴

Der Theaterleiter hofft, dass er während der nächsten Jahre seine Zielsetzung, versuchsorientierte Aufführungen unter Einbeziehung von Ausdrucksmitteln verschiedener medialer Bereiche, in den Fokus der Programmgestaltung zu stellen, kontinuierlich fortführen kann. Daraus resultiert, dass das *Klagenfurter Ensemble* weiterhin an

²⁴¹ Fanta Walter, Gaschler Reinhard, „Schrei mich zurück in mein innerstes All“, Georg Timber-Trattinig, S 270

²⁴² http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=68&p... 26.10.2012

²⁴³ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²⁴⁴ ebenda

der gemeinsamen Realisierung von Bühnenstücken mit *Liepold-Mosser* interessiert ist.

Auf einen wichtigen Umstand, der die kontinuierliche Existenz des Theaters sichert, möchte ich abschließend hinweisen: das Erfordernis, junge Besucher an das Theater heranzuziehen. Dass dem Ensemble auch die Darstellung „...für junges Publikum...“²⁴⁵ ein ernsthaftes Anliegen ist, wird durch die Mitgliedschaft bei *ASSITEJ Austria* dokumentiert. *ASSITEJ Austria* versucht als Verband und als Teil einer internationalen Institution die Lage „...der professionellen darstellenden Kunst für Kinder und Jugendliche in ganz Österreich“²⁴⁶ zu optimieren. Diese Initiative ist mitgliedermäßig in allen österreichischen Bundesländern vertreten und „...als gemeinnütziger Verein organisiert.“²⁴⁷

2.2 Die Entwicklung im Laufe der Jahre

Da laut Auskunft von *Gerhard Lehner* aufgrund von mehreren Umzügen Gründungsunterlagen nicht mehr existent sind, wird auf Interviews zurückgegriffen. Folgender Personenkreis gründete nach Angaben von *Maximilian Achatz* Mitte April des Jahres 1979 den Verein *Klagenfurter Ensemble*:

Manfred Lukas-Luderer (Schauspieler und Regisseur), *Josef Ess* (ehemals Angestellter – heute Schauspieler), *Armin Felsberger* (zur damaligen Zeit Student am Max Reinhard Seminar), *Heinrich Baumgartner* (Schauspieler), *Maximilian Achatz* (im Gründungsjahr Angestellter – heute Schauspieler und Regisseur) und *Brigitte Achatz* (Kindergärtnerin).²⁴⁸

Die Idee, das Stück *Warten auf Godot* von *Samuel Beckett* (1906 – 1989) aufzuführen, war für einige Theaterenthusiasten und Theaterenthusiastinnen im Jahr 1978 der Ursprung für diese Gründung. Das auslösende Moment dazu ergab sich, als man an die Realisierung ging. Der damalige Zivildienstler *Manfred Lukas-Luderer* erarbeitete mit *Maximilian Achatz* und *Josef Ess* dieses absurde Theaterstück und erteilte auch

²⁴⁵ <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RsSwXJ-fEp8J:www.assitej...> 11.10.2012

²⁴⁶ <http://www.assitej.at/ueber/> 05.11.2012

²⁴⁷ ebenda

²⁴⁸ Vgl. Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

gleich Unterricht. Mit *Heinrich Baumgartner* und *Armin Felsberger* sowie *Brigitte Achatz* und *Robert Ukowitz* war die kleine Schauspielgruppe komplett. Als Bezeichnung für die Gruppe wurde vor der ersten Premiere *Klagenfurter Ensemble* festgelegt.²⁴⁹

Die Premiere fand unter hohem Publikumszuspruch am 27.3.1979 statt.²⁵⁰ In der *Klagenfurter Zeitung* war am 10.04.1979 zu lesen: „Unter Regisseur Manfred Lukas-Luderer wurde alles aus den Laienschauspielern des »Klagenfurter Ensembles« an Sprache und Bewegung herausgeholt, was in ihnen vorhanden war, um dadurch erst einen so großen Publikumserfolg zu erzielen.“²⁵¹ Die vorgesehenen Vorstellungen mussten aufgrund der hohen Nachfrage verdoppelt werden. Die Personengruppe verfolgte nach Angaben von *Maximilian Achatz* das Ziel, analog der *Studiobühne Villach* in Klagenfurt ein Kellertheater aufzubauen. „Ein Kellertheater in Klagenfurt, dem die Studiobühne Villach als Vorbild diene, das war unser großer Wunsch.“²⁵² Die Gründung eines Vereins wurde erforderlich.

Laut Aussage von *Maximilian Achatz* wirkte *Brigitte Achatz* als erste Obfrau des neuen Vereins. Den Part der künstlerischen Leitung übernahmen *Josef Ess* und *Maximilian Achatz*. Beide Funktionen übertrug man 1982 an *Liselotte Buchacher*. *Gerhard Lehner* übernahm 1987 die künstlerische Leitung des Theaters und als Obmann den Verein.

Die damaligen Amateure innerhalb der Gruppe erwarben durch Schauspielunterricht zunehmende Professionalität und man begann über Kontinuität nachzudenken. Von namhaften Regisseuren wurden Produktionen erarbeitet, die das *Klagenfurter Ensemble* immer weiter vom Status eines Amateurtheaters entfernten und es in die Richtung eines professionellen Theaterbetriebes führten.²⁵³ In den Anfangsjahren pflegte man internationales zeitgenössisches Sprechtheater und Kammeroperwerke. Texte beispielsweise von *Herbert Achternbusch* (geb. 1938), *Eugene Ionesco* (1909 – 1994), *Alfred Jarry* (1873 – 1907), *Dario Fo* (geb. 1926) und *Jean Genet* (1910 – 1986) wurden während dieser Jahre in verschiedenen Produktionen zur Aufführung gebracht.

²⁴⁹ Vgl. Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

²⁵⁰ Vgl. ebenda

²⁵¹ *Klagenfurter Zeitung*, 10.04.1979, Privataarchiv Achatz

²⁵² Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

²⁵³ Vgl. Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

Achatz stellte sich auch als Regisseur den Anforderungen des absurden Theaters und inszenierte im Jahr 1985 *Ionescos Die kahle Sängerin*. Mit dieser erfolgreichen Produktion gelang es erstmals Förderungen des Bundes zu erlangen.²⁵⁴ *Michael Kuscher* stellte in der *Kärntner Tageszeitung* am 18.1.1985 ein gutes Zeugnis aus: „Präzise wurden die schwierigen Sprachkaskaden gemeistert und die marionettenhaften Bewegungsabläufe wie aus einem Guß auf die Bühne gestellt.“²⁵⁵

Peter Settgast (Stadttheater Klagenfurt) oder der international renommierte *Herbert Gantschacher* waren für den Bereich der Regie in dieser Zeit wichtige Impulsgeber. „Gantschacher war maßgeblich an der Erarbeitung von modernen Kammeropern beteiligt.“²⁵⁶ Er übernahm beispielsweise für die Kammeroper *Sintflut* von *Anton Prestele* (geb. 1949) / Libretto *Herbert Achternbusch* im Jahr 1989 die Regie. Mit der Inszenierung des Sprechstücks *Aus der Fremde* von *Ernst Jandl* im Jahr 1988 gelang ihm eine Aufführung, die den Besuchern „...den Schwebezustand zwischen satirischer Skurilität und bitter ernster Identitätssuche...“²⁵⁷ mit dem speziellen Sprachduktus von *Jandl* näher brachte.

Das Ensemble beabsichtigte nicht nur die Theaterszene für Erwachsene sondern auch diejenige der Kinder und Jugendlichen mit frischen und neu orientierten Inszenierungen zu bereichern. Mit dem *Kinderweihnachtsspektakel*, dem ersten Stück für Kinder von *Walter Müller* (geb. 1950), begann man unter der Regie von *Gerhard Lehner* im Jahr 1986 eine Reihe von Aufführungen für Kinder und Jugendliche, die später im Rahmen von Tourneen durch Kärntens Schulen fortgesetzt wurden.

Zum Zeitpunkt der Übernahme durch *Gerhard Lehner* „...war das klagenfurter ensemble ein gut funktionierendes Amateurtheater ohne festes Haus mit einem auf die mittlerweile »klassische« Moderne ausgerichteten Spielplan (Ionesco, Beckett, Jarry, Genet ua) damals schon durchsetzt mit Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Autoren (Achternbusch, Gigacher ua).“²⁵⁸

Der international renommierte *Martin Kušej*, der seit 2011 das *Münchner Residenztheater* als Intendant führt, konnte sich in seiner Anfangszeit ebenfalls am *Klagenfurter Ensemble* erproben. Er inszenierte laut Liste der Eigenproduktionen des Ensem-

²⁵⁴ Vgl. Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

²⁵⁵ Kärntner Tageszeitung, 18.1.1985, Privatarchiv Achatz

²⁵⁶ Achatz Maximilian, Interview vom 22.10.2012

²⁵⁷ Kleine Zeitung, 18.04.1988, S 15

²⁵⁸ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

bles beispielsweise die Uraufführung des Schauspiels *Judith* von *Kurt Franz* im Jahr 1987 und die zwei Stücke *Die Humanisten* von *Ernst Jandl* (1925 -2000) und *Sturmpatrull* von *Arnolt Bronnen* (1895 – 1959) unter dem Titel *Wie es ist* im Jahr 1990. Schon im Jahr 1987 war Theater für den jungen Regisseur „...eine Balance zwischen Emotionalität und Intellektualität. [...] es muß auch beunruhigen, kompromißlos sein, radikal sein und niemals Angst zeigen...“²⁵⁹ Der junge Theatermann befand sich mit dieser Aussage anlässlich der Inszenierung von *Judith* im Einklang mit der Zielsetzung des Ensembles. (Mit ähnlicher Intention startete *Liepold-Mosser* rund ein Dutzend Jahre später seine Zusammenarbeit mit diesem Ensemble.)

Durch *Gerhard Lehner*, der seine Schauspielausbildung mit der Prüfung durch die *Paritätische Kommission* beendete, wurde das Ensemble sukzessive auf eine professionelle Basis gehoben. „1990 war die diesbezügliche Metamorphose abgeschlossen, es wurden zwei Sprechstücke (eines davon „Wie es ist“ unter der Regie von Martin Kusej [sic!]) und eine Kammeroper produziert, der Regisseur Herbert Gantschacher hat diese Entwicklung mit seinem know how ganz wesentlich unterstützt, ...“²⁶⁰ meint er zum Entwicklungsprozess.

In den Folgejahren wurden Theatertexte des russischen Autors des absurden Theaters *Daniil Charms* (1905 – 1942) ebenso szenisch aufbereitet wie diejenigen von *Pier Paolo Pasolini* (1922 – 1975), dem italienischen Kritiker sozialer Ungerechtigkeiten. Texte von *Daniil Charms* bildeten die Grundlage für das Schauspiel *Die Kunst ist ein Schrank*, das im Jahr 1998 aufgeführt wurde. Die Inszenierung übernahm *Maximilian Achatz*. In der *Kleinen Zeitung* war zu lesen, dass „...aus dem Steinbruch der vielen Geschichten ein Konglomerat herausgearbeitet...“²⁶¹ wurde, worin die Besucher Einblick in verschiedene Lebensphasen des Russen gewinnen konnten.

Nach Angaben von *Gerhard Lehner* erreichte das Ensemble „...mit der Uraufführung von „Sauschlachten“ (eine Kammeroper von Alfred Stingl, Text Peter Turrini, [...]) beim 4. Österreichischen Theatertreffen 1996 im Klagenfurter Stadttheater...“²⁶² das Maximum seiner produktiven Schaffenskraft. Der Mittelpunkt des Interesses des künstlerischen Leiters lag seit Beginn seiner Tätigkeit bei der „...Pflege des zeitge-

²⁵⁹ Klagenfurt, 25.05.1987, Privataarchiv Achatz

²⁶⁰ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²⁶¹ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_04_17_articles... 28.10.2012

²⁶² Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

nössischen Theaters...“²⁶³ Österreichische Autoren standen im Zentrum seiner Beobachtung. Daraus resultiert, dass „... Regisseure und Schauspieler/Sänger aus Kärnten in die Produktionen einbezogen wurden, was ja nicht zuletzt auch zur langjährigen Zusammenarbeit mit Bernd Liepold-Mosser geführt hat.“²⁶⁴

Die gemeinschaftliche Arbeit mit dem Autor *Liepold-Mosser* begann im Jahr 2001 in Form einer Eigenproduktion. Eingebettet in das Theaterfestival *Zwanzig+zwei* wurde das experimentelle Projekt *Flutlicht Fun Figur* im Juli einem interessierten Publikum vorgestellt. Aufgrund der Zusammenarbeit mit dem *Schauspielhaus Wien* fand die Uraufführung bereits im März des gleichen Jahres in Wien statt. *Liepold-Mosser* wirkte nur als Autor. Für die Regie war *Michael Zelenka* verantwortlich. Dieses Theaterexperiment wird im Abschnitt 3.1 behandelt.

Im Jahr 2002 erfolgte eine weitere Realisierung eines Theaterprojektes von *Liepold-Mosser* durch das Ensemble: *Mondwelt*. Da der Text aber aus der gemeinsamen Arbeit von *Ute Liepold* und *Bernd Liepold-Mosser* resultiert, erfolgt keine spezielle Erörterung.

Während der letzten Jahre intensivierte das Ensemble seine Vorgaben und stellte Werke von noch lebenden *Kärntner* Autoren in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Texte bedeutender Schriftsteller der Gegenwartsliteratur wie des Büchner-Preisträgers *Josef Winkler*, des Bachmann-Preisträgers *Gert Jonke* (1946 – 2009) oder auch des früh verstorbenen *Georg Timber-Trattnig* (1966 – 2000) wurden wiederholt in die Programmfolgen eingebaut.²⁶⁵ Man integrierte auch Texte, die ursprünglich nicht für eine theatrale Realisierung vorgesehen waren.

Ein solcher ursprünglich nicht zur Aufführung vorgesehener Text von *Josef Winkler* wurde unter anderem im April 2006 uraufgeführt: *Benedikt XI. oder...* Die Textfragmente aus *Leichnam eine Familie belauernd* und *Natura morta* wurden zu einer Montage zusammengefügt. Die *Kärntner Tageszeitung* publizierte: „Und auf der Bühne selbst schleicht sich leise und langsam die wichtigste Kraft des Abends ein: der Text. Zuerst gleichzeitig geflüstert, gemurmelt, von Schauspielern.“²⁶⁶ Die sensible Berücksichtigung der Vorrangstellung des Textes gegenüber der Darstellung

²⁶³ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²⁶⁴ ebenda

²⁶⁵ Vgl. Liste der Eigenproduktionen, Kapitel 2.3

²⁶⁶ *Kärntner Tageszeitung*, 1.04.2006, S 28

dieser Produktion lässt sich aus dieser Kritik ableiten. Seine Zufriedenheit mit der Umsetzung der Textfragmente brachte der Autor folgendermaßen zum Ausdruck: „*Gut haben sie´s gemacht, die Buben...*“²⁶⁷ Die Fähigkeit zur szenischen Umsetzung von nicht konventionellen Textvorlagen wird durch diese Aussage *Winklers* eindrucksvoll bestätigt. Aus diesem Charakteristikum der Theatergruppe kann nicht zuletzt das Interesse an der Zusammenarbeit mit *Liepold-Mosser* abgeleitet werden. Gemeinsam lotet man neue Möglichkeiten künstlerischer Ausdrucksweisen aus.

Bernd Liepold-Mosser lieferte die Textvorlagen für die weiteren, im Rahmen dieser Arbeit behandelten Produktionen. Von der Realisierung des Projekts *Wanderer Socke* (wird in Abschnitt 3.2 berücksichtigt) an schrieb und inszenierte er in Personalunion. In der Gesamtverantwortung, aber nicht Alleinverantwortung von *Liepold-Mosser* - er arbeitet partnerschaftlich mit seinem Produktionsteam - wurden drei weitere Eigenproduktionen des *Klagenfurter Ensembles* uraufgeführt, die in den nachfolgenden Abschnitten erörtert werden. Es handelte sich um den *Club der Hoffnungslosen* im Jahr 2007. *Sing mit* folgte 2008 und *Taghelle Mystik - die Musilmaschine* 2009.

Durch die dramatische Umsetzung von zeitgenössischer Literatur aus Kärnten wollte man seitens der Theatergruppe die Kreativität des Landes nützen und fördern. Selbstverständlich war diese Absicht jenseits von kleinbürgerlichem Provinzdenken positioniert.

Der Künstlerische Leiter *Gerhard Lehner* verweist in diesem Zusammenhang auf eine hervorragend „...Verankerung des Theaters in der Kärntner Kulturlandschaft...“²⁶⁸ die einerseits aus der kontinuierlichen künstlerischen Zielsetzung der Gruppe und andererseits aus der besonderen Berücksichtigung von Schriftstellern unseres Bundeslandes resultiert.

Das *Klagenfurter Ensemble* kann durchaus als Beobachter gesellschaftspolitischer Ereignisse und Befindlichkeiten betrachtet werden. So mancher Finger wurde im Laufe der Jahre in offene Wunden des Landes gelegt. Dazu der künstlerische Leiter: „Die politische Entwicklung im Kärnten der letzten Jahre hat den Stellenwert des klagenfurter ensembles zusätzlich aufgewertet, ist doch zeitgenössisches Theater per

²⁶⁷ Kärntner Tageszeitung, 1.04.2006, S 28

²⁶⁸ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

se ein gerade gegenüber politischen Entwicklungen sehr sensibles und mit reichen Reflexionsmöglichkeiten ausgestattetes Instrument des künstlerischen Ausdrucks.“²⁶⁹

Die künstlerischen Mittel und Ausdrucksformen, die Verwendung finden, sind mannigfaltig. Die Integration von Musik, Tanz und Neuen Medien in die Aufführungen wird von den meisten der vom *Klagenfurter Ensemble* verpflichteten Regisseure praktiziert. Verschiedene Genres werden in den einzelnen Aufführungen verwoben. „Die stark spartenübergreifende Ausrichtung der Produktionen des klagenfurter ensembles in Richtung bildende Künste, Tanz, Film und Musik hat ein breites Netzwerk an künstlerischer Zusammenarbeit und wechselseitiger Befruchtung österreichweit, besonders aber in Kärnten entstehen lassen.“²⁷⁰ Die Produktionen des Ensembles sind nicht vorrangig auf den Publikumsgeschmack ausgerichtet, sondern zielen auf neue Belebung und anhaltende einschneidende Veränderung. Der künstlerische Leiter äußert sich in diesem Sinne zufrieden: „Das ke hat sich durch seine nachhaltige innovative Theaterarbeit abseits des Theatermainstreams einen guten Ruf innerhalb der alternativen Theaterszene in Österreich erworben.“²⁷¹ An dieser im Laufe der Jahre erworbenen Reputation waren nach Ansicht des Theaterleiters die Produktionen mit *Bernd-Liepold Mosser* maßgeblich beteiligt. „Bernd Liepold-Mosser hat als langjähriger Wegbegleiter einen ganz wesentlichen Anteil zu dieser Entwicklung geleistet. Vor allem „S!NG M!T“, eine Theaterproduktion aus 2008, bei der Bernd Liepold-Mosser die Texte zusammengestellt und die Regie übernommen und sich sehr kritisch mit dem Kärntnerlied, seiner Pflege und Rezeption im politischen Umfeld auseinander gesetzt hat, sorgte seinerzeit für hohes Aufsehen nicht nur in Theater-, sondern auch in Chor- und Sängerkreisen.“²⁷²

Im Laufe der Jahre bewältigte das Ensemble „...rund 50 Ur- und 20 österreichische Erstaufführungen...“²⁷³

Das Ensemble verfügt erst seit 2010 über eine eigene Spielstätte – die THEATER HALLE 11 am Messegelände der Stadt Klagenfurt am Wörthersee. Über 20 Räumlichkeiten dienen laut der Website des *Klagenfurter Ensembles* seit dem Jahr 1979 diesem Zweck: das Siebenhügel–Pfarrzentrum St. Josef, der Burghof Klagenfurt, das

²⁶⁹ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

²⁷⁰ ebenda

²⁷¹ ebenda

²⁷² ebenda

²⁷³ http://vereins.wikia.com/wiki/Klagenfurter_ensemble 11.10.2012

Stadthaus, der Alte Platz und der Europapark der Landeshauptstadt, das Studio der Arbeiterkammer Klagenfurt, der ÖGB-Saal, der Landhauskeller, das Bergbaumuseum – Felsentheater, das Firmengelände der Firma Neuner, das Europahaus, das Künstlerhaus, die Burgkapelle, die Werkstättenhalle - Alter Fuhrpark, die Liegl-Garage, das Schloss Welzenegg, das Stadttheater Klagenfurt, das k.e-theater am Südbahngürtel, viele Kärntner Schulen, drei Werkhallen der Firma Sirius und das Artecíelo - die *Freie Bühne Kärnten*.²⁷⁴

Einige kurzfristig interessante Möglichkeiten zur längerfristigen Benützung eines Theaterraums erwiesen sich als nicht dauerhaft realisierbar. Das Theaterensemble musste unter anderen die *Liegl-Garage* im Zentrum der Stadt wieder verlassen, die sich nach Meinung von *Gerhard Lehner* für die Absichten des *Klagenfurter Ensembles* als Theaterräumlichkeit vorzüglich eignete. „Die Liegl-Garage könnte zu einem Ort werden, an dem sich heimische und internationale Autoren, Regisseure, Schauspieler und Choreografen treffen, um gemeinsam an der Entwicklung neuer Theaterformen zu arbeiten.“²⁷⁵ Dieses Kulturprojekt fand in zahlreichen Kulturschaffenden Befürworter.

Im Jahr „1994 wurde das Schütte-Lihotzky-Haus am Rudolfsbahngürtel als fixe Theaterstätte bezogen, ab diesem Zeitpunkt wurde neben den Eigenproduktionen auch ein regelmäßiger Gastspielbetrieb abgehalten, dem sich in der Folge ein jährliches Kinder- und Jugendtheater- sowie ein internationales Avantgardetheaterfestival hinzu gesellten.“²⁷⁶ Im Jahr 2005 gab es nach Angaben von *Gerhard Lehner* heftige finanzielle Turbulenzen. Nach der notwendigen Übersiedlung in das *Artecíelo* im Jahr 2006 konnte wieder eine reguläre Spielplangestaltung – reduziert um die Festivals – vorgenommen werden.

Als nachhaltige und sichtbare Anerkennung der künstlerischen Intention des Intendanten kann die Zuerkennung des *Würdigungspreises des Landes für darstellende Kunst 2013* gelten.

²⁷⁴ Vgl. http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=12&parent_page_id... 11.10.2012

²⁷⁵ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_08_03_articles... 10.11.2012

²⁷⁶ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

2.3 Die Eigenproduktionen

Die Liste wurde der **Website des Klagenfurter Ensembles vom 26.09.2012** entnommen.

1979

„Warten auf Godot“ Schauspiel von Samuel Beckett, Regie: Manfred Lukas-Luderer, Premiere März 1979, St. Josef Siebenhügel

„Ist das nicht mein Leben“ Schauspiel von Brian Clark, Regie: Manfred Lukas-Luderer, Premiere September 1979, St. Josef Siebenhügel

„Die Insel“ Schauspiel von Athol Fugard, Regie: Heinz Baumgartner, Premiere November 1979, St. Josef Siebenhügel

1980

„Ella“ Schauspiel von Herbert Achternbusch, Regie: Heinz Baumgartner, Österreichische Erstaufführung Mai 1980, St. Josef Siebenhügel

1981

„Milan“ Schauspiel von Hans Gigacher, Regie: Maximilian Achatz, Premiere März 1981, St. Josef Siebenhügel

„Lieder von Franz Wedekind“ Parodie und Satire, Musik: Dietmar Werluschnig, Regie: Klaus Nusser, Uraufführung November 1981, St. Josef Siebenhügel

1982

„Bei geschlossenen Türen“ Schauspiel von Jean-Paul Sartre, Regie: Peter Settgest, Premiere Februar 1982, St. Josef Siebenhügel

„Der Kärntner Jedermann“ Bauerndrama bearbeitet von Georg Graber, Regie: Manfred Lukas-Luderer, Premiere Juni 1982, „Woche der Begegnung“, Burghof Klagenfurt

„Die Kurve“ Schauspiel von Tankred Dorst, Regie: Klaus Nusser, Österreichische Erstaufführung Oktober 1982, Stadthaus

1983

„Darf ich mitspielen“ Schauspiel von Marcel Achard, Regie: Peter Settgast, Premiere April 1983, Stadthaus

„Plattling“ Schauspiel von Herbert Achternbusch, Regie: Herbert Gantschacher, Österreichische Erstaufführung Oktober 1983, Siebenhügel

1984

„Nur Kinder, Küche, Kirche“ Schauspiel von Franca Rame und Dario Fo, Regie: Liselotte Buchacher, Premiere Mai 1984, ÖGB-Saal

„Wer durchs Laub geht“ Schauspiel von Franz Xaver Kroetz, Regie: Herbert Gantschacher, Österreichische Erstaufführung Oktober 1984, Arbeiterkammer-Studio

1985

„Die kahle Sängerin“ Schauspiel von Eugene Ionescu, Regie: Maximilian Achatz, Premiere Januar 1985, Arbeiterkammer-Studio

„Ubu Rex“ Schauspiel von Alfred Jarry, Regie: Herbert Gantschacher, Premiere Oktober 1985, Arbeiterkammer-Studio

1986

„Die Eindringlinge“ Schauspiel von Jaques Kraemer, Regie: Armin Felsberger, Premiere März 1986, Arbeiterkammer-Studio

„Charivari“ (1. Straßentheater), Regie: Daniel Reinhard, Beat Fäh, Uraufführung Juni 1986, Woche der Begegnung, Altstadt

„Unter Aufsicht“ Schauspiel von Jean Genet, Regie: Peter Settgast, Premiere Oktober 1986, Arbeiterkammer-Studio

„Kinderweihnachtsspektakel“ (1. Kinderstück) von Walter Müller, Regie: Gerhard Lehner, Uraufführung Dezember 1986, Alter Platz

1987

„Judith“ Schauspiel von Kurt Franz, Regie: Martin Kusej, [sic!] Uraufführung Mai 1987, Arbeiterkammer-Studio

„Heimatlos – Eine Wirtshausoper“ (1. Musiktheaterproduktion) Musiktheater von Anton Prestele/Libretto: Reinhard P. Gruber, Regie: Maximilian Achatz, Musikalische Leitung: Wolfgang Czeipek, Premiere Juni 1987, „Woche der Begegnung“, Landhauskeller

1988

„Aus der Fremde“ Sprechoper von Ernst Jandl, Regie: Herbert Gantschacher, Premiere 1988, Felsentheater/Bergbaumuseum

„Josef Lang – K. u. K. Scharfrichter“ Schauspiel von Gerhard Dorfer und Anton Zettel, Regie: Horst Klaus, Premiere November 1988, Arbeiterkammer-Studio

1989

„Sintflut“ Kammeroper von Anton Prestele/Libretto: Herbert Achternbusch, Regie: Herbert Gantschacher, Musikalische Leitung: Peter Ewaldt, Österreichische Erstaufführung Juni 1989, Felsentheater/Bergbaumuseum

1990

„Popcorn und Haferbrei“ Kindertheaterstück von Walter Müller, Regie: Herbert Gantschacher, Uraufführung Wien März 1990, Premiere Klagenfurt März, VS Metnitz

„Wundertheater“ Kammeroper in 2 Teilen von Herbert Lauermann/Libretto: Christian Fuchs, Regie: Herbert Gantschacher, Musikalische Leitung: Wolfgang Danzmayr, Uraufführung (Neufassung) Juni 1990, Felsentheater/Bergbaumuseum

„wie es ist“ – zwei Kärntner Stücke: „Die Humanisten“ von Ernst Jandl und „Sturmpatroll“ von Arnolt Bronnen, Regie: Matin Kusej, [sic!] Uraufführung Dezember 1990, im Neuner

1991

„Sprechprobe“ Kinder-Theaterstück für hörendes und gehörloses Publikum von Walter Müller, Regie: Heimo Podversnik, Uraufführung Februar 1991, Europahaus

„Szenische Konzerte – (t)raum - licht“ nach Texten von Norbert C. Kaser/Musik: Anton Prestele, Regie: Herbert Gantschacher, Musikalische Leitung: Wolfgang Danzmayr, Uraufführung März 1991, Künstlerhaus Salzburg/April 1991 Künstlerhaus Klagenfurt

„Die verhexten Notenständer“ Musiktheater von Arghyris Kounadis nach Text von Karl Valentin, Regie: Herbert Gantschacher, Musikalische Leitung: Wolfgang Danzmayr, Uraufführung der Neufassung Juni 1991, Felsentheater/Bergbaumuseum

„Tod und Teufel“ Schauspiel von Peter Turrini, Regie: Conny Hannes Meyer, Premiere November 1991, Felsentheater/Bergbaumuseum

1992

„Ach Oma“ von Walter Müller, Regie: Reinhardt Winter, Uraufführung Februar 1992, Felsentheater/Bergbaumuseum

„Töten.Spielen“ Schauspiel von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung März 1992, Landesgaleriekapelle (Burgkapelle)

„Die kahle Sängerin“ Musiktheater von Luciano Chailly/Text Eugene Ionescu, Regie: Bettina Ostheim, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Österreichische Erstaufführung Juni 1992, ÖGB-Saal

„Über die Dörfer“ Schauspiel von Peter Handke, Regie: Ches W. Themann-Urich, Premiere November 1992, Werkstättenhalle – Alter Fuhrpark

1993

„Schorschi und die große Drachenshow“ Kindertheater von Reinhardt Winter, Gernot Plass, Jörg Klettenheimer, Uraufführung Februar 1993, Felsentheater/Bergbaumuseum

„Obduktion“ Schauspiel von Helmut Eisendle, Regie: Michael Schilhan, Uraufführung März 1993, Felsentheater/Bergbaumuseum

„Affabulazione“ Schauspiel von Piere Paolo Pasolini, Regie: Uwe Dörr, Premiere Juni 1993, Liegl-Garage

„An der schönen blauen Donau“ (1. Koproduktion mit Theater Aufstand) Kammeroper von Franz Hummel/Libretto: Elisabeth Gutjahr, Regie: Ches W. Themann-Urich, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Koproduktion mit dem TheaterAufstand Wels, Uraufführung Klagenfurt November 1993, Felsentheater/Bergbaumuseum, Premiere Wels Dezember 1993, Kornspreicher Donau

1993/94 Übersiedelung in „k.e-theater“

1994

„Jederboy“ Jugendtheaterstück von Walter Müller, Regie: Michael Schilhan, Uraufführung Februar 1994

„Die Räuber“ Kleine Tragödie von Egidio Grotto, Regie: Bettina Ostheim, Uraufführung März 1994

„Der Stiefel und sein Socken“ Schauspiel von Herbert Achternbusch, Regie: Hans-Jürgen Theiss, Österreichische Erstaufführung Juli 1994

„Ein etwas seltsames Abendessen“ Kulinarisches Musiktheater von Gunter Waldek (Komposition und Libretto), Regie: Josef Oberauer, Musikalische Leitung: Gunter Waldek, Koproduktion mit TheaterAufstand Wels, Uraufführung Wels Oktober 1994, Hotel Greif – Premiere Klagenfurt November 1994, Schloss Welzenegg

1995

„Kikerikiste“ Kindertheaterstück von Paul Maar, Regie: Michael Schilhan, Premiere Februar 1995

„In der Strafkolonie“ Schauspiel nach Franz Kafka, Regie: Michael Schilhan, Uraufführung Mai 1995

„Kameny Gost/Der Steinerne Gast“ Kammeroper in russischer Sprache von Alexander Dargomyzky/Text: Alexander Pusckin, Regie: Heimo Podversnik, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Koproduktion mit dem TheaterAufstand Wels, Uraufführung Klagenfurt November 1995 – Premiere Wels Dezember 1995, Stadttheater Klagenfurt

1996

„Helden Hundesprache/Eroe lingua di cane“ Zweisprachiges choreographisches Theater von Andreas Staudinger, Regie: Beda Percht, Österreichisch-Italienische Koproduktion mit der Compagnia Dark Camera/Rom, Uraufführung Klagenfurt Februar 1996 – Premiere Rom März 1996, Teatro Furio Camillo

„Sauschlachten“ Kammeroper von Alfred Stingl/Text: Peter Turrini, Regie: Heimo Podversnik, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko Koproduktion mit dem TheaterAuf-

stand Wels, Uraufführung Klagenfurt Mai 1996, Stadttheater Klagenfurt – Premiere Wels Mai 1996, Stadttheater Wels

„Romy und Julian oder die zweitgrößte Liebesgeschichte aller Zeiten“ Jugendtheaterstück von Walter Müller, Regie: Michael Schilhan, Uraufführung Oktober 1996

1997

„In Memoriam Warlam Schalamow“ Musiktheater von Valéry Arzoumanov/Texte: Warlam Schalamow und Valéry Arzoumanov, Regie: Odile Loquin, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Uraufführung Februar 1997

„Replay“ Schauspiel von Andrew Vachss, Regie: Reinhard Herrgesell-Mitter, Österreichische Erstaufführung April 1997

„Kap der guten Hoffnung“ Schauspiel von Georg Timber-Trattnig, Regie: Eva Brenner, Uraufführung Oktober 1997

„Slow Flesh – eine Hommage an Yves Klein“ Experimentaltheater von Andreas Staudinger und Fabrizio Crisafulli, Österreichisch-Italienische Koproduktion mit „Pudore bene in vista“/Rom, Uraufführung Kairo September 1997, International Festival for Experimental Theatre – Österreichische Erstaufführung, Oktober 1997

1998

„anders mensch“ Jugendtheaterstück von Laura Ippen, Regie: Nika Sommeregger, Uraufführung März 1998

„Die Kunst ist ein Schrank“ Schauspiel nach Texten von Daniil Charms, Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung April 1998

„Kafka – eine Komödie“ Schauspiel von Franzobel, Regie: Marjan Sticker, Premiere Oktober 1998

1999

„Gras dem Vieh und Fleisch den Menschen“ Schauspiel von Alexander Widner, Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung März 1999

Wiederaufnahme: „Heimatlos – Eine Wirtshausoper“, Regie: Maximilian Achatz, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Premiere Juli 1999 (im Rahmen des 20-Jahre-k.e-Festivals)

„Tausendblütennarr“ von Andreas Staudinger, Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung Oktober 1999

2000

„Olympia“ von Franzobel, Regie: Marjan Sticker, Uraufführung: 02.02.2000

„Einfach kompliziert“ von Thomas Bernhard, Regie: Maximilian Achatz, Wiederaufnahme, 22.03.2000

„Viecher“ Tanztheater. Koproduktion mit Compagnia Atti Impuri, Cie: Georg Blaschke, Uraufführung, 03.05.2000

„Gott ist ein DJ“ von Falk Richter, Eine Koproduktion mit dem ARIADNE THEATER, Regie: Evenlyn Fuchs, Uraufführung 27.09.2000

2001

„ECHO RAUM“ von Andreas Staudinger, Regie: Fabrizio Chrisafulli, eine Koproduktion mit „Pudore bene in vista“/Rom, Uraufführung Dublin Jänner 2001, Österreichische Erstaufführung Klagenfurt Februar 2001

„FLUTLICHT FUN FIGUR“ von Bernd Liepold-Mosser, Regie: Michael Zelenka, Eine Koproduktion mit dem Schauspielhaus Wien, Uraufführung März 2001

„Die Nacht wird kommen“ Kammeroper von Erling Wold nach einer Erzählcollage von Max Ernst, Regie: Thomas Woschitz, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Europäische Erstaufführung Juli 2001

„The Spitzweg Project“ von Egyd Gstättnner, Regie: Marjan Sticker, Uraufführung November 2001

2002

„Mondwelt“ von Ute Liepold und Bernd Liepold-Mosser, Regie: Gerhard Fresacher und Oliver Welter, Uraufführung April 2002

„SEEs“ von Andreas Staudinger, Regie: Fabrizio Chrisafulli, Uraufführung Juni 2002

„ZICADA“ Musik Schau Spiel von Franz Hummel (Libretto: Andreas Staudinger), Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung November 2002

2003

„Klamms Krieg“ von Kai Hensel, Regie: Alexander Mitterer, Österreichische Erstaufführung Februar 2003

„Kommunikation der Schweine“ von Robert Woelfl, Regie: Ute Liepold und Bernd Lieold-Mosser, Österreichische Erstaufführung Mai 2003

„In der Strafkolonie“ Kammeroper von Phillip Glass nach der Erzählung von Franz Kafka, Regie: Michael Schilhan, Musikalische Leitung: Alexej Kornienko, Europäische Erstaufführung Juli 2003

„SENSO“ von Andreas Staudinger, Regie: Fabrizio Chrisafulli, Uraufführung Oktober 2003

2004

„Drachenwerkstatt“ von Andreas Staudinger, Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung März 2004

„Feuerpferd“ von Georg Timber-Trattinig, Regie: Bernhard Semmelrock, Uraufführung Mai 2004

„Hunger“ 3 Uraufführungen nach diversen Texten der SIRIUS-Gruppe, Sommer 2004

„Airport“ Film der SIRIUS-Gruppe, September 2004

„The great escape“ Jugendtheaterprojekt, Regie: Oliver Welter, Uraufführung September 2004

2005

„Tamerlan“ von Michael Deutsch, Regie: Gerhard Fresacher, Österreichische Erstaufführung Juni 2005

„Stadtlabor“ von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung Oktober 2005

2006

„Moskau Petuschki“ nach Wendikt Jerofejew, Regie: Gerhard Lehner, Uraufführung März 2006

„Dreck leck und schmeck“ nach Texten von Wolfgang Amadeus Mozart, Regie: Gerhard Lehner, Uraufführung März 2006

„Benedikt XVI.“ von Josef Winkler, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung März 2006, Artecielo

„Wanderer Socke“ von Bernd Liepold-Mosser, Regie: Bernd Liepold-Mosser, Uraufführung Mai 2006

„Wozzek“ von Alexander Widner, Regie: Alexander Mitterer, Uraufführung November 2006, Artecielo

2007

„Club der Hoffnungslosen“ von Bernd Liepold-Mosser, Regie: Bernd Liepold-Mosser, Uraufführung Februar 2007

„Stadtlabor“ von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung April 2007

„Szenen einer Ehe“ (Hunger 2017) von Gerhard Fresacher, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung Mai 2007

„EROSIONE“ von Fabrizio Crisafulli und Andreas Staudinger, Regie: Fabrizio Crisafulli, Uraufführung September 2007

„Ich rei mir eine Wimper aus und stech dich damit tot“ von Josef Winkler, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung Dezember 2007

2008

„SING MIT“ von Bernd Liepold-Mosser, Regie: Bernd Liepold-Mosser, Uraufführung März 2008

„Versuche, das Land des Lächelns kaputt zu machen“ von Werner Kofler, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung April 2008

„Spiel mit mir“ Ute Liepold, Regie: Ute Liepold, Uraufführung Mai 2008

„Publikumsbeschimpfung“ von Peter Handke, Regie: Marjan Stikar, November 2008

2009

„Taghelle Mystik - Musilmaschine“ von Bernd Liepold-Mosser; Regie: Bernd Liepold-Mosser, Uraufführung April 2009

„Ich trage einen Schlachthof in mir, auf den die Poesie wird antworten müssen“ von Josef Winkler, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung Mai 2009

„NACHTZUG“ von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung Juni 2009

„Sterben“ von Ute Liepold, Regie: Ute Liepold, Uraufführung Oktober 2009

2010

„DIFFUSGÄNGER“ von Georg Timber-Trattinig, Regie: Gerhard Fresacher, Uraufführung März 2010

„An die liebe Nation“ von Hemma Clementi, Regie: Hemma Clementi, Uraufführung April 2010

„?“ von Oliver Vollmann, Regie: Oliver Vollmann, Uraufführung Mai 2010

„Die Kardinälin“ von Peter Wagner, Regie: Peter Wagner, Uraufführung Mai 2010,

„NACHTGARAGE“ von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung Juni 2010

„JONKE – MEIN REICH IST IN DER LUFT“ nach Texten von Gert Jonke, Regie: Maximilian Achatz, Uraufführung Dezember 2010

2011

„TINA MODOTTI“ von Wolfgang Maria Siegmund, Regie: Peter Wagner, Uraufführung März 2011

„DIE KAMMERZOFER“ von Katherine Mansfield, Regie: Josef Winkler, Uraufführung April 2011

„INSTANT HOME STORIES“ von Andreas Staudinger, Regie: Andreas Staudinger, Uraufführung Juni 2011

„NEIN NAUS“ von Felix Strasser, Uraufführung Oktober 2011

„SCHEISSEN TAG – einen jandl theatern“, Regie: Rüdiger Hentzschel, Uraufführung Dezember 2011

2012

„FEITAG DER 13. IN DER 11ER“, EINE EXORZISTISCHE FEIER GEGEN DAS IDIOKRATISCHE GESPENST IN KÄRNTEN, Uraufführung Jänner 2012, Theater Halle 11

„TANZ UM DAS GOLDENE NILPFERD“ eine Starnacht, Uraufführung März 2012, Theater Halle 11

Das Jahr 2012 wurde von der Autorin folgender Maßen vervollständigt:

„FREI RAUM“ von Andreas Staudinger, Premiere Mai 2012, Messegelände Klagenfurt

„WAS GEHT UNS DAS AN?“ Regie: Rüdiger Hentzschel, Premiere Juli 2012, Theater Halle 11

„WIR SIND HIER UM UNS ZU UMARMEN“ Regie: Oliver Welter, Premiere Oktober 2012, Theater Halle 11

„UKSUS“ Kammeroper von Erling Wold, Regie: Yulia Ismaylova und Felix Strasser, Premiere Dezember 2012, Theater Halle 11

Festivals

Internationales Theaterfestival „ZWANZIG“ 1999 – 2003

Kinder- und Jugendtheaterfestival „allerhandundfuß“ K.E-Theater 1996 – 2003

Kinder- und Jugendtheaterfestival „Mailüfterl“ Gemeindezentrum St. Ruprecht 2003

Gastspiele

Rund 400 Gastspiele unter anderen in Kairo, Rom, Dublin, Frankfurt, Bochum, Dortmund, Mülheim, Sarajevo, Wien, Salzburg, Linz, Graz, Dornbirn

3. Die Stücke von *Bernd Liepold-Mosser*, die in Zusammenarbeit mit dem *Klagenfurter Ensemble* als deren Eigenproduktionen realisiert wurden

Da die fünf Stücke - die im weitesten Sinn aufgrund der Heterogenität im Aufbau und in der Anwendung der Mittel der Postdramatik zuzuordnen sind - wegen ihres differenziellen *Textmaterials* nicht allein mit *Pfisters* Ansätzen für das konventionelle Drama behandelt werden können, sind auch Überlegungen von *Gerda Poschmann*, *Hans Thies-Lehmann* und anderen Theoretikern in die Betrachtungen integriert. Zwei Disziplinen (Literatur- und Theaterwissenschaft) werden angesprochen.

3.1 Flutlicht Fun Figur

Dieses Stück hatte als Koproduktion am 19.3.2001 seine Uraufführung in Wien und wurde vom *Klagenfurter Ensemble* in das Festival *Zwanzig + 2*, das im Juli desselben Jahres durchgeführt wurde, integriert.

Die Regie übernahm *Michael Zelenka*, da dem *Textmaschinisten Liepold-Mosser* nach seiner eigenen Aussage im Rahmen des ersten Interviews vom 01.06.2012 noch die erforderliche Erfahrung für das Inszenieren fehlte.

Gegenstand der Betrachtung ist – wie schon in der Einleitung erwähnt - primär die von *Liepold-Mosser* zur Verfügung gestellte Textvorlage. Für diese Vorlage findet der Terminus *Drama* keine Anwendung, da die formalen Kriterien eines *Dramas* überschritten werden. Auf die szenische Realisierung wird nicht eingegangen.

Das vorliegende *Textmaterial* wird, aus der Sicht der „...Texttheatralität“²⁷⁷ als *Theatertext* angesehen, da er im Sinne von *Poschmann* nicht mehr als dramatisch gilt. Als *Theatertexte* können „...sprachliche Texte, denen eine performative, theatrale Dimension innewohnt“²⁷⁸ angesehen werden. Die Einordnung erfolgt weder in Bezug auf die Gliederung noch auf die einzelnen aufbauenden Teilchen. Wesentlich ist die kreative Potenz des Textkonstrukts.

²⁷⁷ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 42

²⁷⁸ ebenda, S 42

Die Figuren, die als Textvermittler fungieren:

Schwarzkogler, Kunstfigur,

Lou, Dame

Messias, Verkünder.

Flutlicht Fun Figur wird vom *Textbauer* als *Cluster Vol. 2 Reduced Version* bezeichnet. Im Rahmen des Verfahrens der Konstruktion eines *Clusters* wird ein Schlüsselwort mit assoziativen Begriffen verbunden. Es handelt sich in unserem Fall nicht um die ursprüngliche Form von miteinander verbundenen Begriffen, sondern um eine nicht mehr komplette Fassung, die die spezielle Richtung bereits erahnen lässt. Nach *Isabella Straub*, die eine Stückbesprechung publizierte, war der Aufbau von *Kärnten treu* als *volume 1* konstruiert.²⁷⁹

Der angewandte Modus wird in einem Artikel in der Kulturzeitschrift *Die Brücke* als „...cut and repeat...“²⁸⁰ bezeichnet. Demnach wird das *Textmaterial* zerfetzt und wiederholt. Es baut sich auf und fällt zusammen. *Liepold-Mosser* hat seine „...Textmaschine“²⁸¹ wieder aktiviert.

Der Titel *Flutlicht Fun Figur*, der seiner Form nach dreimal ein *F* als Anfangsbuchstaben enthält und sich somit alliterativ darstellt, verweist auf der Bedeutungsebene auf Helligkeit und eventuell auf eine frohe Erwartung.²⁸²

Einhundertachtunddreißig in Deutsch und Italienisch gehaltene Adjektivpaare, die dem interpunktionslosen Textkonstrukt vorangestellt sind, werden bestimmten Termini zugeteilt. Nach Aussage von *Liepold-Mosser* handelt es sich „...um die Untersuchung von Begriffen wie Sein, Riss, Grund, Heil etc., die sowohl philosophische, poetische wie auch politische Aufladungen haben.“²⁸³ Im Rahmen dieses Prozesses hat sich der Autor nach eigener Aussage am Werk von *Gertrude Stein* orientiert.²⁸⁴

²⁷⁹ Vgl. Land Kärnten, *Die Brücke* Nr. 15, Februar 2001, S 26

²⁸⁰ Land Kärnten, *Die Brücke* Nr. 15, Februar 2001, S 27

²⁸¹ Liepold-Mosser Bernd, *Kärnten treu*, Titelseite

²⁸² Vgl. Land Kärnten, *Die Brücke* Nr. 15, Februar 2001, S 26

²⁸³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

²⁸⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

Den *handelnden Personen* werden drei Adjektive, zwei davon in Deutsch und Italienisch, vorangestellt.

Um den Begriff „finster“²⁸⁵ wird unter anderem in der dritten Szene die Wortgruppe über das Wechselspiel von Helle und Finsternis gebaut. Die Bezeichnung „verklärt“²⁸⁶ trifft auf *Messias* und *Lou* zu, wenn sie beispielsweise in der vorletzten Szene über die Theatererfahrung sprechen.

Zwei historische Persönlichkeiten werden dargestellt. Die „Kunstfigur“ *Schwarzkogler* wurzelt in der realen Person des Konzept- und Aktionskünstlers *Rudolf Schwarzkogler*, der als 28-Jähriger am 20. Juni 1969 vermutlich Suizid beging. Ihm fehlte mentale Kraft und Stärke. Innerhalb der Gruppe der *Wiener Aktionisten* vertrat der Künstler eine „...starke, eigenständige Position...“²⁸⁷ und er widersetzte sich vorgegebenen Normen. Als empfindsamer und eher introvertierter Künstler geizte er nicht mit provozierender Gesellschaftskritik, und die Erprobung neuer Ausdrucksmöglichkeiten im Sinne einer „...wahren Kunst...“²⁸⁸ gehörte zu seiner künstlerischen Intention. Geistigkeit und kultische Zeremonielle waren für *Schwarzkogler* Phänomene mit direktem Bezug zur Kunst. Wiederholt nahm er aus diesem Grund am *Orgien Mysterien Theater* von *Nitsch* teil.²⁸⁹ Die mit dem Sterben verbundene Furcht aber auch das Streben danach waren in vielen Fällen Gegenstände seines Oeuvres.

Für seine kompromisslosen - zum Teil sich selbst beeinträchtigenden - aktionistischen Arbeiten, die eher im intimen Rahmen stattfanden, wählte er als vermittelndes Element meist Fotos. Die Montageform war für diese Vorgangsweise das vorherrschende Ausdrucksmittel.²⁹⁰ *Schwarzkogler* mixte verschiedenste Elemente der Realität – beispielsweise Lebensmittel oder Apparaturen - zu einem neuen Kunstwerk. Wie sein Künstlerfreund *Günter Brus* setzte er wiederholt seinen eigenen unbedeckten Körper dafür ein, wobei ihm jegliche Rücksichtnahme fremd war. Er maltratierte ihn im Rahmen seiner Kunstaktivitäten über die Schmerzgrenze. Das Konzept für *Sanitäre Kunst*, das *Schwarzkogler* gemeinsam mit *Muehl* erarbeitete, sah

²⁸⁵ Liepold-Mosser Bernd, *Flutlicht, Fun Figur*, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 3

²⁸⁶ ebenda, S 3

²⁸⁷ Badura-Triska Eva, Klocker Hubert, *Schwarzkogler*, S 7

²⁸⁸ ebenda, S 10

²⁸⁹ Vgl. Badura-Triska Eva, Klocker Hubert, *Schwarzkogler*, S 20

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S 16

beispielsweise den Einsatz von *Substanzen* für Bandagen, Plastik- und Gummiteilen, Fleischfragmenten und Metallteilen, sowie von Eingriffen in den *Körper vor*.²⁹¹

Schwarzkoglers Oeuvre beinhaltet textuelle, fotografische, bildnerische wie auch aktionistische Auseinandersetzungen mit seiner Lebenswelt und der Größe und Wertigkeit der Kunst.

Die literarische Figur der Dame *Lou* ist der realen Autorin *Lou Andreas-Salomé* (1861 – 1937) nachempfunden, die mit Geistesgrößen wie *Nietzsche*, *Rilke* und *Freud* gute Kontakte pflegte.²⁹² Die überaus gebildete Globetrotterin lebte – wie allgemein bekannt - als Ehefrau unkonventionell nach ihren eigenen Vorstellungen.

Liepold-Mosser zeichnet die *literarischen Figuren* dieses *Theatertextes* zum Teil als Individualisten mit authentischer Persönlichkeit auf der Handlungsebene, aber auch als Träger des Textmaterials. Da sich *Handlung* und montierte *Aussage* nicht decken, ist der Text als dekonstruktiv einzustufen. Repliken im konventionellen Sinn gibt es aufgrund des Zitatcharakters keine.

Im *Nebentext* wird die *Handlungsebene* aufgrund der Bühnenanweisungen ersichtlich. So hat sich in der vierten Handlungseinheit *Schwarzkogler* seiner Kleider zu entledigen, damit *Lou* ihm ein Konzept - eventuell für einen Eingriff - auf den Körper malen kann. Das erledigt sie und befestigt anschließend ein Sacktuch vor seinem Geschlechtsteil. Die Kunstfigur widersetzt sich nicht und wird dadurch fremdbestimmt. Sie lässt alles mit sich geschehen. Im weiteren Verlauf hantiert *Schwarzkogler* mit einem blutigen Gewebe und wird von *Messias* dermaßen attackiert, dass er umfällt. Die Kunstfigur rollt nun Mullbinden um seine gesamten Körperteile und kann nur noch wenig sehen. *Schwarzkogler* erleidet Schmerzen und bekommt Körperkontakt mit dem technischen Equipment einer Versuchsanstalt. Er wird gefoltert und fast zu Tode gequält. Im abschließenden Abschnitt (19.) ist seine Stimme fast nicht mehr zu hören. Sein schlussfolgerndes Resümee

„...das Reden
zählt
zählt nichts
letzten Endes

²⁹¹ Vgl. Badura-Triska Eva, Klocker Hubert, Schwarzkogler, S 21

²⁹² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Lou_Andreas-Salom%C3%A9 18.01.2013

es zählt allein
das Tun...“²⁹³

lässt darauf schließen, dass der Autor in diesen Zeilen auf der rein materiellen Ebene des Textes die *Handlung* über die Sprache stellt. Die Sprache, als Protagonist dieses *Theatertextes*, wird in Anlehnung der Aussage *Liepold-Mossers*, wonach sie, wie in Abschnitt 1.5 erwähnt, auch künftig sein behandelnder Gegenstand sein wird, überprüft.

Die Aussage von *LOU*

„Sie
Sie haben gut reden
Sie haben jede Menge
jede Sprache
Schweigen
Sie brechen durch das Schweigen
durch das Schweigen brechen die Worte
durch das Schweigen hindurch
jede Menge“²⁹⁴

weist auf die Potenz des *Sprachmaterials*, sowie auf seine kommunikativen Zusammenhänge. Die Wortgruppe deutet die systemtheoretische Fragestellung über das „...Reden und Schweigen...“²⁹⁵, die von *Niklas Luhmann* gestellt wurde, an. Demnach sollte eine Differenzierung vermieden werden, um zu verhindern, „...daß man durch (paradoxes, inspiriertes) Reden »das Schweigen bricht«.“²⁹⁶ *Luhmann* hinterfragt jedermanns Schwierigkeit, diese Differenzen aufzulösen.²⁹⁷ Mit diesem Hinweis auf Differenzen wird ein poststrukturalistischer Ansatz angesprochen. Für die Dame *Lou* existiert genau diese Differenz.

²⁹³ Liepold-Mosser Bernd, *Flutlicht Fun Figur*, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 90

²⁹⁴ ebenda, S 74

²⁹⁵ Luhmann Niklas, Fuchs Peter, *Reden und Schweigen*, S 9

²⁹⁶ ebenda, S 9

²⁹⁷ Vgl. Luhmann Niklas, Fuchs Peter, *Reden und Schweigen*, S 9

Im *Nebentext* wird darüber hinaus sichtbar, dass ein hohes Maß an eigenständiger Körperlichkeit existiert. Die Kunstfigur *Schwarzkogler* bandagiert seinen nackten, durch Gekritzel verunstalteten Körper mit Binden von unten bis zu den Haarspitzen ein. Einzig die Mund- und Augenöffnungen sind unbedeckt. *Messias* meint dazu „Schau schau wie schön er das vollbringt.“²⁹⁸ *Schwarzkoglers* Körper wird gnadenlos malträtirt - sogar mit Draht. Mit diesem intensiven Vorzeigen eines atypischen, schmerzenden und fremdbestimmten Körpers wird Beklemmung im Publikum beabsichtigt. Die Existenz eines „...*devianten Körpers*...“²⁹⁹ setzt nach Annahme von *Hans-Thies Lehman* im postdramatischen Theater Schwerpunkte gegenüber dem Akt der Sprache. In Hinblick darauf kann nicht eindeutig festgehalten werden, ob nun *Handlung* oder die Sprachkraft in diesem *Theatertext* vorherrschend sind.

Die Figuren sind einerseits die Träger der *Handlungsebene* des *Nebentextes* und andererseits die Übermittler von Textfragmenten, die in *Clustern* zusammengemixt, nichts Charakterliches der Figuren preisgeben, sondern nur das Sprachmaterial präsentieren. Den Figuren ist daher Doppeldeutigkeit eigen. Den Textzeilen

„Die Welt ist den Worten gemacht
gemacht
die Welt ist Welt
ist den Worten“³⁰⁰

lässt sich beispielsweise keine Information über Wesenszüge oder Besonderheiten der Figur *Messias* entnehmen. Die Sprache ist Gegenstand des Diskurses. Für *Schwarzkogler* und *Lou* gilt ähnliches. Beide unterhalten sich gemeinsam mit der Kunstfigur über das Menschsein, über Kunstangelegenheiten und speziell über Theateragenden.

Der *Nebentext* verweist ebenso auf die Verwendung theatralischer Hilfsmittel: „*Im Hintergrund entrollt sich von oben eine weiße Leinwand. LOU geht hinter die Lein-*

²⁹⁸ Liepold-Mosser Bernd, *Flutlicht Fun Figur*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 48

²⁹⁹ Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S 163

³⁰⁰ Liepold-Mosser Bernd, *Flutlicht Fun Figur*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 79

wand.“³⁰¹ Damit entzieht sich die Lady den direkten Blicken des Publikums und kommuniziert nicht mehr unmittelbar.

Bezieht man den *Theatertext* nach *Poschmann* auf seinen formalen dramatischen Aufbau, fällt die „kritische...“³⁰² Verwendung auf. Der Text ist zwar auf der figuralen Ebene arrangiert, zerlegt sich aber selbstreflexiv von „...innen heraus...“³⁰³ Mit dem Selbstbezug auf das Theater erscheint die von *Poschmann* in Anlehnung an *Hornby* geprägte Definition „...Meta-Theater-Text...“³⁰⁴ angebracht. Meiner Ansicht nach handelt es sich bei diesem eigenwilligen Versuch um einen Text, der „... für ein ästhetisches Theater als Kunstmedium mit eigenen (theatralischen, nicht dramatischen) Wirkungsmechanismen...“³⁰⁵ geschaffen wurde. Das Axiom der Repräsentanz eines Referenten an sich wird angegriffen.³⁰⁶

Ein weiterer Gesichtspunkt des Textes – und zwar die Eigenständigkeit der Sprache – weist auf diese, wie oben erwähnt, als Protagonistin hin. Ihre tradierte Aufgabe ist passé. *Poschmann* definiert diesen Umstand folgendermaßen: „Statt als dargestellte Rede fiktionaler Figuren ein fiktionales Geschehen zu transportieren, kann die Sprache als polyphoner Diskurs [...] durch ihren bloßen Materialwert als gesprochene, verkörperte Sprache selbst im Mittelpunkt der theatralen Veranstaltung stehen...“³⁰⁷. Demnach beginnt der formale Aufbau zu zerfließen.

Zur Verwendung der Sprache als Clusterelemente ist zu sagen, dass dieser Prozess auf musikalischen Grundlagen umgesetzt wurde. *Liebold-Mosser* wurde stark vom Techno-Bereich der Populärmusik geprägt.³⁰⁸ In der Zeit des Wechsels ins einundzwanzigste Jahrhundert arbeitete man nach Ansicht des Autors in dieser Sparte mit „Cluster, Zitaten, Wiederholungen und Verschiebungen...“³⁰⁹. Die Gruppe *Attwenger*, die in *Oberösterreich* lebt und arbeitet, hat sich im Bereich der „...Neuen Volksmusik...“³¹⁰ etabliert. Der Tonträger *Song* wurde in Endlosform, (die einzelnen Sequenzen werden permanent wiederholt) und verschlungener Melodie komponiert

³⁰¹ Liebold-Mosser Bernd, Flutlicht Fun Figur, Privataarchiv Liebold-Mosser, S 30

³⁰² Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 88

³⁰³ ebenda, S 88

³⁰⁴ ebenda, S 92

³⁰⁵ ebenda, S 93

³⁰⁶ Vgl. Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 93

³⁰⁷ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 180

³⁰⁸ Vgl. Liebold-Mosser Bernd Interview vom 05.03.2013

³⁰⁹ ebenda

³¹⁰ <http://de.wikipedia.org/wiki/Attwenger> 30.09.2013

und arrangiert.³¹¹ Es herrscht eine variierte Ostinatoform von rhythmischen und melodischen Elementen vor. Die beiden Musiker schufen laut der Beschreibung des Autors „mit analogen Mitteln (Schlagzeug, Stimme, Ziehharmonika)...“³¹² Techno-Musik. Diese musikalischen Vorgaben einer *Komposition* waren die Grundlage für das Experiment des Autors, diesen technischen Prozess literarisch umzusetzen. Es wurden in einem endlosen Mix „...Samples zu Clustern...“³¹³ zusammengefügt und rhythmische Aspekte berücksichtigt.

Die inhaltlichen Aussagen der wiederholten Wörter und Wortgruppen, die die einzelnen Themenkreise umgeben, werden durch Verschiebungen verzögert. Auf die Figuren wird dabei keinerlei Rücksicht genommen, zumal wechselseitig eine Richtung beibehalten, unterbrochen oder aber in einem Balancezustand gehalten wird.

Zum Aspekt der Bedeutungsebene kann gesagt werden, dass ein kulturraffiner Rezipient/eine kulturraffine Rezipientin wahrscheinlich zwar die Figuren von *Schwarzkogler* und *Lou* aufgrund der in unserem Kulturkreis üblichen Codes erkennen wird. In der Folge wäre daraus zu schließen, dass der Kunst Leid zugefügt wird. Die Schmerzen, die Bandagen, die Labilität, die Zeichnung der verzweifelten Lage sowie die Bezeichnung als Kunstfigur weisen unmittelbar darauf hin. Die Beleuchtung von Fragestellungen des Selbstverständnisses von eigenständiger Weiblichkeit ist über die Figur *Lou* ebenso wahrnehmbar. Die Figur des *Messias* jedoch ist (zumindest auf der Textebene) schwierig zu decodieren. Die Bandbreite zwischen einer Lichtgestalt bis zu einem missionarischen Machthaber mit negativem Vorzeichen käme in Frage.

3.2 Wanderer Socke

Dieses Stück wurde am 18. Mai 2006 im *Artecielo* in Klagenfurt uraufgeführt. *Bernd Liepold-Mosser* zeichnet sowohl für den *Theatertext* als auch für die Inszenierung verantwortlich. Für den Künstler *Liepold-Mosser* ist diese Arbeit wegen seiner überwiegend humoristischen Ausdrucksweise eher die Ausnahme. Gegenüber den ande-

³¹¹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Attwenger> 30.09.2013

³¹² Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

³¹³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

ren behandelten Texten ergibt sich ebenfalls ein Unterschied: *Wanderer Socke* stellt keine *Montage*-Arbeit dar.

Ein außergewöhnliches Ereignis, das den Rahmen einer Theaterproduktion üblicherweise sprengt, fand bereits vor dem ersten Vorhang dieser Produktion statt. Zu Ehren des Dichters gab es *Warm Up`s* - eines davon im *Artecielo* am 10. Mai 2006. Diese Veranstaltung gliederte sich in eine philologische Präsentation von *Sockes* Oeuvre, einen literaturwissenschaftlichen Diskurs, in dessen Rahmen sich unter anderem der Literaturwissenschaftler *Arno Rußegger* mit dem poetischen Gesamtwerk von *Socke* beschäftigte. Einzelne Lieder aus einem Zyklus des Poeten bildeten den Abschluss.

Der Autor selbst bezeichnet diese Veranstaltungen als „...Bluff mit Lesungen aus seinem nicht existenten Werk, gefakten Auftritten des gefeierten Genies, sowie einem literarischen Quartett zur Bedeutung *Sockes* im Kanon der Literatur des 20. Jahrhunderts, allesamt ironische und sarkastische Kommentare zu Starkult und Legendenbildung.“³¹⁴ *Sockes* fiktives Werk wird als sauschlecht und überfrachtet angenommen und wäre in keiner Weise einer Betrachtung wert. Die Sichtbarmachung der Generierung eines Mythos und des dem Zeitgeist entsprechenden Kults um einen Hero sind die Motivation für diese Zusammenkünfte. Im Rahmen dieser Veranstaltungen – wie auch mit der Realisierung dieses *Theatertextes* - wurde der Gesellschaft in ironischer Weise ein Spiegel vorgehalten.

Liebold-Mosser erweist sich damit als verantwortungsvoller Kritiker des aktuellen Kunstgeschehens. Mit seiner skeptischen Nachdenklichkeit und seinem demaskierenden Blick beleuchtet er aber nicht nur so manches sonderbare Phänomen im Kulturbetrieb sondern auch nicht den demokratischen Vorgaben entsprechende Prozesse im Gesellschaftssystem und dessen Institutionen. Er beabsichtigt durch die Darstellung abstruser Vorgänge den Denkprozess seines Publikums anzuregen und dadurch eventuelle Veränderungen innerhalb der Gesellschaft zu initiieren. *Liebold-Mosser* hinterfragt beispielsweise, „...inwiefern Dichter immer wieder zu einem poetisch getünchten Patriotismus geneigt waren.“³¹⁵

³¹⁴ Land Kärnten, Die Brücke, Nr. 66, Mai 2006, S 37

³¹⁵ Liebold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

Wenden wir uns dem Stück zu: Es handelt sich laut der Bezeichnung des Autors um ein „...*Roadmovie*...“³¹⁶, das ähnlich wie *Filmsequenzen* an einzelnen Orten und auf Straßen - aber nicht dem Verlauf entsprechend - gespielt wird. Alle Etappen werden, aufgebaut als „Stationendrama“³¹⁷, auf den Bühnenbrettern realisiert. Das Stück der Gattung *Komödie* wird als *Farce* flott abgewickelt. In Anlehnung an die Kunstgattung Film wird der Dichter als Retter von *Wanda* als „...*souverän wie ein Action-Filmheld*“³¹⁸ dargestellt.

Die *Komödie* gliedert sich formal in einundvierzig Szenen: *Strasse, Parkplatz, Chemische Reinigung, Lagerfeuer, „Zum Lachenden Auge“, Hochgebirge, „Zum Lachenden Auge“, Hochgebirge, „Zum Lachenden Auge“, Gebirge, „Zum lachenden Auge“, Strasse, „Zum lachenden Auge“, Strasse, „Zum lachenden Auge“, Bushaltestelle, „Zum lachenden Auge“, Parkplatz, Bushaltestelle, Raststätte, Bushaltestelle, Kleinkunstlokal „Bauerblei“, Strasse, Heuriger, Strasse, Kleinkunstlokal, Strasse, Fussballstadion, Kleinkunstlokal, Parkplatz, Strasse, Strasse, Würstelstand, Zimmer, Strasse, Zimmer, Feldweg, Zimmer, Gang, Intensivstation und Strasse*. Den Bezeichnungen kann man entnehmen, dass es sich um unkonkrete Verortungen handelt und einige davon sich wiederholen. Es kann aber nicht eindeutig festgestellt werden, ob der Ort *Strasse* sich jeweils auf dieselbe oder eine andere bezieht. Aufgrund der Genre-Bezeichnung *Road-Movie* besteht die Annahme, dass auf verschiedenen Wegen gewandert wird.

Die Länge der verschiedenen Szenen variiert, die meisten sind eher kurz gehalten. Die Anlehnung an Filmsequenzen wird wahrnehmbar – sie ereignen sich nicht kontinuierlich.³¹⁹

Technisch segmentieren die 16 Lieder/Songs die Prosaelemente und geben dem Stück einen revuehaften Charakter. Eine festgelegte *Pause* trennt zwei Teile der Aufführung.

Die *Oberfläche* des Textmaterials zeigt einen Wechsel von Prosa- und Lyriksegmenten. Die Prosa und die über dreißig lyrischen Elemente weisen verschiedene Längen auf. Die Gedichte zeigen eine Zeilenanzahl zwischen zwei und zwölf. Die markierten

³¹⁶ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 3

³¹⁷ Spörl Uwe, Basislexikon der Literaturwissenschaft, S 230

³¹⁸ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 46

³¹⁹ Vgl. Pfister Manfred, Das Drama, S 47

Bezeichnungen für die verschiedenen Szenen separieren die einzelnen Abschnitte. Das dem Text vorangehende *Personenverzeichnis* zeigt am linken Rand *Majuskeln*. Rechts befinden sich Bezeichnungen in großen und kleinen Schriftzeichen.

Der Autor bezeichnet diesmal seine fiktiven *Figuren* als „Personen“. ³²⁰ Konkret handelt es sich um den dichtenden *Socke* und seine Gattin *Wanda*, *Rudi*, *Josefine*, *Jensen*, *Hubert*, *Herr Friedel* und *Eduard Axt*. Ein *Aktivist*, ein *Nachwuchskabarettist* und ein *Germanist* werden nicht näher beschrieben. Gemäß dem Theorem *Pfisters* definiert der erdachte Hintergrund die angenommene Figur. ³²¹ Sie alle bewegen sich demnach irgendwie durch österreichische Regionen.

Dem *Titel* kann der Rezipient/die Rezipientin als Information entnehmen, dass eine Person wandert. Sie begibt sich wiederholt von einem Ort zum nächsten, bis sie schlussendlich stirbt. Ob dies nun auf Socken geschieht oder ob die Bedeutung aus einem Namen abzuleiten ist, bleibt vorerst unkonkret. Die Erläuterung für den Strumpfhosen tragenden *Wanderer* erfolgt erst zu einem späteren Zeitpunkt.

Es darf erwartet werden, dass die Wanderung komödiantisch erfolgt. Der *Untertitel* überlässt es dem Zuseher, die Bedeutung nach seiner subjektiven intellektuellen Vorgabe zu evozieren. Die Bandbreite der Aussage erstreckt sich zwischen total verrückt und mit speziellen Begabungen ausgestattet.

Betrachtet man nach *Pfister* die Figur von *Socke* hinsichtlich der Präsenz auf der Bühne, so ergibt sich, dass der Poet das größte Ausmaß innehat. Er ist in neunzehn von einundvierzig Szenen anwesend. Des Weiteren wird er mit zweihundertsiebzehn Zeilen Figurenrede als *Protagonist* ausgewiesen und er trägt wesentlich zur Entwicklung der *Handlung* bis zu seiner Erschießung in der *Peripetie* bei.

Nach *Pfisters* Vorgabe wird in der Folge versucht, die weiteren Figuren „...intuitiv...“³²² einzuschätzen. Die zweithöchste Zeilenanzahl mit zweihundertneun ergibt sich für *Rudi*, der damit auch den „...Hauptfiguren...“³²³ zuzurechnen ist. *Rudis* Anwesenheit auf der Bühne gliedert sich in zwei Funktionen: einerseits fungiert er als integrierter Teil des Handlungsablaufs, andererseits erfüllt er den Part des Erzählers.

³²⁰ Liepold-Mosser, Bernd, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

³²¹ Vgl. Pfister Manfred, *Das Drama*, S 221

³²² Pfister Manfred, *Das Drama*, S 227

³²³ ebenda, S 227

Die beiden den Poeten liebenden Damen, *Wanda* und *Josefine*, sind enttäuscht und auf der Suche nach ihm. In Bezug auf die mengenmäßige Vorherrschaft zeigt sich, dass *Wanda* mit einhundertzweiunddreißig Zeilen den drittgrößten Teil an den Dialogen und mit siebzehn Präsenzen innerhalb der Szenenfolgen ebenfalls zu den Hauptdarstellern gehört. Ähnlich verhält es sich mit *Josefine*: mit achtundfünfzig Zeilen des *Haupttextes* und dreizehn Anwesenheiten auf der Bühne zählt sie – aber nicht mehr so eindeutig zur selben Gruppe. *Jensen, der Schwede*, ist in Hinsicht auf die Zeilenanzahl mit einhundertdrei Zeilen ebenso dazu zu zählen. Die gleiche Zuordnung ergibt sich gefühlsmäßig aus den zwölf Präsenzen. *Hubert* (siebenunddreißig Zeilen und vier Anwesenheiten) kann als Nebenfigur bezeichnet werden. Alle anderen Rollen, unter anderem die zwei historischen Persönlichkeiten *Handke* und *Prohaska* sind *Figuren* innerhalb einer oder zweier Szenen. *Chorus* und *Frauenstimmen* verfügen über dreimalige Präsenz und einige wenige Zeilen des *Haupttextes*.

Da dieser *Theatertext* keine Montagearbeit darstellt, kann auf die Figuren näher eingegangen werden. Für eine Beleuchtung von Differenzen innerhalb ihrer Bezüge nach *Pfister* ergibt sich folgendes: bei den *dramatis personae* stehen elf männlichen zwei weiblichen gegenüber. Alt gegen Jung lässt sich nicht spezifizieren, da keine konkreten Angaben enthalten sind. Hinsichtlich der Intelligenz lassen sich keine eindeutigen Primare feststellen. Genauer betrachtet können alle beteiligten Figuren – mit Ausnahme der beiden historischen Persönlichkeiten - als Verlierer im Leben betrachtet werden, denn keine hat wirklichen Erfolg vorzuweisen. Die gesamte Gruppe erscheint diesbezüglich konform. Dieses Ergebnis erwuchs teilweise aus mangelnder Intelligenz.

Socke dominiert nur scheinbar. In seiner Abgehobenheit und überhöhten Selbsteinschätzung ist er aber nicht in der Lage zu erkennen, dass seine Dichtkunst von schlechter künstlerischer Qualität ist.

In Bezug auf die Sprache steht *Socke* - überzeugt von seiner überragenden Fähigkeit als Dichter - einem pathetischen und geschnörkelten Sprachduktus folgend, den anderen Figuren, die sich eher einer Alltagssprache bedienen, gegenüber. *Socke* spricht mit Inbrunst, schwülstig und im Bewusstsein, ein verehrter Künstler zu sein. Seine von Manierismus bestimmten und höchst eigenwillig konstruierten Gedichte

lassen Poetizität in seiner Sprache erkennen. Die Eigenständigkeit der Sprache lässt einen dekonstruktiven Aufbau der Figur erkennen.

Eine gemeinsame Eigenschaft verbindet ihn aber mit *Rudi*: die Liebe zur Dichtkunst. *Rudi*, vom Wunsch beseelt, ein ehrenhafter Lehrling des Poeten und Nachwuchsdichter zu werden, realisiert teilweise seinen Traum. Sogar ein Preis für seine Arbeit als „...würdiger Nachfolger.“³²⁴ wird ihm verliehen. (Der *Germanist* findet dies befremdlich.) *Rudis* sprachliche Ausdrucksweise steht aus diesem Grund *Sockes* Duktus etwas näher als dem der übrigen Figuren.

Socke verbindet die Eigenschaft der Liebe auch mit *Wanda*, seiner verletzten Gattin, aber die Einbildung, zu einer außergewöhnlichen Aufgabe berufen zu sein, war stärker. Sie finden sich und sind schlussendlich wieder eine Einheit. Ein weiteres Charakteristikum eint *Socke* und *Wanda*: prinzipiell sind beide Loser. Die Gattin hat als Bühnenstar keinerlei Erfolg. *Sockes* Nimbus als *very important person* ist konstruiert und entspricht nicht seinen wirklichen (Un)fähigkeiten.

Josefine, ein geretteter Fan des Poeten, glüht ebenfalls in Liebe zu ihm und will in einem Eifersuchtsanfall seiner Ehefrau den Garaus bereiten. Leider erwischt sie *Socke* und ermordet ihn. Obwohl die Verehrerin seinem Leben ein Ende bereitet, steht sie ihm in ihrem Bezug äußerst positiv gegenüber.

Wanda und *Josefine* stehen einerseits konform, andererseits konträr zueinander. Beide lieben *Socke* und suchen ihn. Während die Verehrerin von Eifersucht auf die Gattin getrieben wird, hegt die Ehefrau keinen Groll gegenüber dem Fan.

Jensen und *Wanda* stehen anfangs in hoffnungsvoller Beziehung, da beide voneinander profitieren wollen. Da sich *Wandas* Kabarett aber nicht etablieren kann, trennen sich beide wieder.

Herrn *Friedel* und *Wanda* verbindet eine Zukunftsperspektive. Nachdem *Friedels* ursprünglicher Vorschlag einer Gemeinschaft von *Wanda* abgelehnt wird, schenkt er ihr die Idee, Comedy speziell für Frauen zu schaffen, und auch gleich einen Gag dazu.

Socke und *Eduard Axt* erleben eine Situation, in der der Dichter als Identitätsretter agiert. Somit ergibt sich für die beiden ein positiver Bezug. Der Holzfäller und *Rudi* hingegen stehen sich negativ gegenüber.

³²⁴ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 50

Mit der realen Figur *Handke* verbindet *Socke* große Dankbarkeit für eine einstige Lebensrettung. Gemeinsam mit der ebenfalls realen Figur *Prohaska* empfindet *Socke* Freude am Fußballspiel. Nachdem das Spiel nicht den Vorstellungen der beiden Beobachter entspricht, schenkt er seinem alten Kameraden ein Gedicht. Ein *Mann* und *Socke* haben kurzfristigen positiven Bezug, da der Dichter mit dem Vortrag eines Poems die Lebenseinstellung des *Mannes* verbesserte.

Eine neutrale Beziehung verbindet *Hubert* mit *Socke*, weiters *Hubert* mit *Josefine* und *Hubert* mit *Wanda*. Sie gehen jeweils ein Stück des Weges gemeinsam und pflegen einen Erfahrungsaustausch.

Zum Konfigurationsaufbau nach *Pfister* ist zu sagen, dass es keine szenisch vorherrschende *Figur* gibt, da selbst *Socke* nicht immer präsent ist. Kollektive Auftritte von immer denselben *Figuren* gibt es ebenso wenig wie *Figuren*, die immer alleine darstellen. Verfolgt man die einzelnen Szenen, wird wahrnehmbar, dass in mehr als der Hälfte der Szenen zwei Figuren beteiligt sind, in der vorletzten dagegen sechs. (Der *Chorus* wird als eigenständige Figur gewertet.) Dieser Umstand weist darauf hin, dass in dieser Szene eine Verdichtung erfolgt.

Beleuchtet man nach *Pfister* die *Handlung*, beziehungsweise das *Geschehen* so zeigt sich vorerst der vielgerühmte und vor allem von der Frauenwelt geliebte *Poet Socke*. Getrieben vom Geist der blinden Heldenverehrung durch seine Landsleute und einer höheren Aufforderung folgend, verabschiedete er sich einst von seiner Gattin *Wanda* und begab sich auf seine Tour. Genauso handelt er gegenüber seiner Verehrerin *Josefine*. Der gefeierte Mann umwandert sein heißgeliebtes *Österreich* und erlebt Bizarres. Die tieftraurige *Wanda* freundet sich mit Herrn *Friedel* an und wird von ihm angespornt, sich dem Publikum mit einem Kabarettprogramm speziell für Frauen zu präsentieren. Dieser Idee fehlt aber die Möglichkeit zur qualitätsvollen Ausführung. *Socke* trifft auf seinem Trip zuerst den Mörder *Hubert*, anschließend an einem Feuerplatz eines Waldarbeiters den *Holzfäller Eduard Axt*. *Sockes* Lehrling *Rudi* will dem Holzarbeiter mit seiner Axt seine „...Identität...“³²⁵ stehlen. Den darauffolgenden Mordversuch *Axts* an *Rudi* kann *Socke* durch kluges Einschreiten gerade noch verhindern. *Rudi* und *Socke* philosophieren über Existentielles und erbli-

³²⁵ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 10

cken auf einer Dose das „...Bohnenmädchen...“³²⁶ auf dem Etikett. Es werden Lieder gesungen und es wird getanzt. *Jensen der alte Schwede*, Besitzer eines abgehalfterten Lokals, gibt *Wanda* die Möglichkeit, ihr kabarettistisches Programm zu präsentieren. *Socke* und *Rudi* marschieren durch die Berge. Die junge Frau des Bohnendosen-Aufklebers taucht wiederholt auf. *Wanda* kann bedauerlicherweise bei ihrem Publikum nicht punkten. Im Gebirge stirbt ein Junge und *Socke* nimmt *Rudi* als seinen Schützling an. *Socke* singt und rezitiert Pathetisches auf seiner gesamten Tour und überlässt Personen, die seinen Weg kreuzen, Gedichte. Die reale Figur *Prohaska* ist darüber beglückt. *Josefine* ist auf der Suche nach *Wanda* und es kommt zu einer Rauferei. Die Verehrerin sperrt die Konkurrentin ein. Die Ehefrau wird mehrmals von der Nebenbuhlerin geschlagen. Nach einer sehr beglückenden Begegnung mit der Figur des realen Dichters *Handke* kann *Socke* seine *Wanda* aus der Gefangenschaft *Josefines* befreien, wird aber von der Eifersüchtigen niedergeknallt und stirbt. Seine Reise ist zu Ende.

Die *Figur* von *Socke* ist nach *Pfisters* Theoremen offen konzipiert. Das Publikum erhält nicht genügend wesentliche Informationen, um sich ein scharf umrissenes Bild des Dichters zeichnen zu können. *Liepold-Mosser* bleibt auch in diesem Fall seiner Linie treu, konstant mehrere Möglichkeiten der Auslegung anzubieten. Unterstützt wird diese Annahme durch die Aussage des Schauspielers *Alexander Mitterer*, der in der Produktion des *Klagenfurter Ensembles* den Protagonisten darstellte. Er war der Ansicht, dass mit der Figur des Poeten „...Handke ironisiert dargestellt wird...“³²⁷ Dieser Interpretation stellt sich *Liepold-Mosser* absolut entgegen. Er stellt fest: „Also der Dichter *Socke* ist auf gar keinen Fall eine Parodie von Peter Handke. Er ist eine Parodie auf eine abgehobene, weltfremde, linkische Figur, also die gnadenlose Ausschlachtung eines Klischees. *Socke* begegnet *Handke* ja sehr ehrfürchtig und respektvoll - ...“³²⁸

Bei der Betrachtung der übrigen *Figuren* in Hinblick des Aufbaus zeigt sich, dass bei nahezu allen offen gestaltet sind, da zu wenige charakterisierende Merkmale vermittelt werden. Eine Ausnahme stellt der Holzarbeiter *Eduard Axt* dar. Mit seiner Aussage im Rahmen des versuchten Diebstahls ist eigentlich alles gesagt: „Dieser junge Mann hat versucht, mir meine Identität zu rauben. Er hat mir genau das genommen, was

³²⁶ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 12

³²⁷ Mitterer Alexander, Interview vom 29.10.2012

³²⁸ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

aus mir mich macht.“³²⁹ Keine weitere Information ist vonnöten. Die historischen Persönlichkeiten *Handke* und *Prohaska* bedürfen keiner Interpretation.

Die offene *Handlung* gliedert sich in mehrere Stränge: *Socke* und *Rudi*, *Socke* und *Wanda*, *Socke* und *Josefine*, *Wanda* und *Josefine*, *Wanda* und *Jensen*.

Da die *Komödie* nicht auf Konflikte ausgerichtet ist, ergäbe eine Einordnung der Funktion der diversen *Figuren* in „...Held, Helfer und Widersacher...“³³⁰ keinerlei Sinn.

Der Autor hat die darüber liegende *Geschichte* auf dem Unterbau eines Motivs des amerikanischen Autors und Oscar-Preisträgers *Charlie Kaufmann* erarbeitet. „Ich habe mich von einem nichtverfilmten Drehbuchfragment von Charlie Kaufmann beeinflussen lassen, ...“³³¹ Laut seiner eigenen Aussage hat er den Versuch unternommen, „...über die Persiflage der romantisierenden Figur des wandernden Dichters eine Satire auf den Typus Mann zu gestalten, der eine höhere Mission verfolgt, [...] ohne zu bemerken, wie lächerlich und hohl seine Sache eigentlich ist.“³³² *Socke* präsentiert keine wirklich qualitativ wertvolle Dichtkunst. Seine Reime sind stümperhaft geformt und seine mit tiefendem Pathos getränkte Vortragsweise scheint eher zum Davonlaufen. Der Autor stellt zum Motiv fest, dass „...es um die Bewunderung von Künstlerfiguren und um hohlen Patriotismus geht.“³³³

Aus dem oben Erwähnten lässt sich eine *Handlung* wahrnehmen und verschiedene Figuren scheinen auf. Diese Bestandteile zählen zu den wesentlichen Faktoren eines *Dramas* im konventionellen Sinn. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass die Poesie neben der Kunst thematisiert wird. Die Dichtkunst und die Sprache sind Gegenstand der *Komödie*.

Kurz zur Funktion der Sprache: Spielereien mit der Sprache findet man wiederholt. *Wanda* bemerkt: „Danke, daß sie sich mich mitgenommen haben.“³³⁴ *Socke* spricht auch von der „...Schnuppe eines Sterns.“³³⁵ Man kann darin eine metasprachliche Funktion erkennen.

³²⁹ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 10

³³⁰ Pfister Manfred, Das Drama, S 234

³³¹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.3.2013

³³² Land Kärnten, Die Brücke, Nr. 66, Mai 2006, S 37

³³³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

³³⁴ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 38

³³⁵ ebenda, S 12

Socke bemerkt „Mein Freund ist das Wort. Mein Gefährte der Vers. Meine Geliebte die Poesie. Meine Erfüllung der Gesang.“³³⁶ Die Sprache sowie die Dichtkunst beziehen sich reflexiv auf sich selbst. Nachdem die „...Rolle der Dichtkunst in Frage“³³⁷ gestellt wird, nimmt Socke dazu Stellung. Er wünscht, dass diese Sache nicht nur vorgetäuscht wird. Die *Handlung* nimmt gegenüber der *Sprache* keine Vorrangstellung ein.

Es werden nach dem Begriff von *Poschmann wirkungsästhetische* Hilfsmittel eingesetzt: Wortwiederholungen wie „Punkt, Punkt, Punkt“,³³⁸ Überzeichnungen sowie partiell ein grotesker Darstellungsstil. Es kommt wiederholt zu Wechseln des Kontexts, zumal die verschiedenen *Figurenreden* Unterbrechungen aufweisen.

In Form von Andeutungen stellt der Text Bezüge zu Prätexten her. Mit der Aussage

„Selig sind die Einfältigen
denn am Schluß
haben sie weniger Verdruß
und können das Leben besser bewältigen...“³³⁹

aus einem Vers von Socke wird auf die Seligpreisungen in der *Bibel (Bergpredigt)* eingegangen. Dadurch entstehen Hinweise auf christliche Werte. Im Sinn der *Bergpredigt* gelingt es Menschen mit eher weniger Intelligenz leichter, ihr Los anzunehmen und ein Gott gefälliges Leben zu führen. Sie haben in ihrer Einfalt dafür den Eingang in das Reich Gottes zu erwarten. Sockes Zeilen lassen eine eher einfache Art zu Denken erahnen. Meines Erachtens wirft der Autor damit Fragestellungen über die Relation von Intelligenz und Transzendenz für den Rezipienten/die Rezipientin auf.

Ironisierende Reime wie

„...auch sie war die Rettung für mich
Österreich, ich liebe dich.“³⁴⁰

bestimmen die Aussage.

³³⁶ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 14

³³⁷ ebenda, S 33

³³⁸ ebenda, S 4

³³⁹ ebenda, S 34

³⁴⁰ ebenda, S 4

Hinweise wie beispielsweise „...helpTV...“³⁴¹ wecken Assoziationen zur realen Medienwelt draußen. Metaphern finden Verwendung. „Ich fand ein Mädchen mit gebrochenem Herz...“³⁴². Beide Faktoren sind dazu angetan, die Wirkung auf das Publikum signifikant zu verstärken.

Der *Theatertext* gliedert sich in „*Haupt-* und *Nebentext*“³⁴³, die beide in Hinblick auf die *Typographie* different und daher erkennbar sind. Die Dialoge und monologischen Elemente des *Haupttextes* zeigen sich in einem geraden Schriftbild während die Regieanweisungen kursiv gestellt sind. Der Titel, die Personenbezeichnungen sowie die Benennung der Szenen sind in Majuskeln gestaltet. In runden Klammern und kursiv gesetzt stehen meist die Vorschläge für die Aktivität der Darsteller.

Es fällt im plurimedialen Textgeflecht auf, dass Inszenierungstipps, die sich auf die Figuren selbst und deren Verhalten („*Sie beginnt zu weinen*“³⁴⁴) beziehen, vorherrschen. Vorschläge für die Bühnengestaltung befinden sich in der Minderheit. Eine Balustrade, eine Bar und Kleidungsstücke werden beispielsweise erwähnt. Dieser Aufbau lässt einerseits den Schluss zu, dass der Autor dem Regisseur möglichst viel Freiraum zur Gestaltung außersprachlicher Codes (nach *Pfister*) bieten wollte. Andererseits deutet der eher leere Bühnenraum darauf hin, dass die Phantasie des Zuschauers ausdrücklich gefordert wird, um bei der Bedeutungsfindung verstärkt mitzuwirken. Der Künstler selbst weist auch wiederholt darauf hin, dass die Ästhetik von *Robert Wilson* bezüglich der optischen Codes wegweisend für ihn ist.³⁴⁵ Reduktion und Bildhaftigkeit sind charakteristisch.

Im *Nebentext* ist darüber hinaus ersichtlich, dass das Publikum integriert wird. Es wird nicht nur angesprochen, sondern soll auch selbst agieren. Ein Stänkerer „*aus Publikum, Dialekt*“³⁴⁶ meldet sich während der Vorstellung von *Wanda* zu Wort.

Es existieren im *Nebentext* einige Hinweise auf eine Vermittlung der Information mit Hilfe eines Spruchbandes. Dieses „*Transparent*“³⁴⁷ gilt zwar nach *Pfister* als von au-

³⁴¹ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 9

³⁴² ebenda, S 4

³⁴³ *Pfister* Manfred, *Das Drama*, S 35

³⁴⁴ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 7

³⁴⁵ Vgl. <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegner> 03.11.2011

³⁴⁶ Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 18

³⁴⁷ ebenda, S 33

ßen kommender Kommentar. Allerdings wird diese Bekanntgabe von einem Aktivist, der sich einmalig an der *inneren Kommunikation* beteiligt, durchgeführt.

Auch der *Haupttext* dieses Textsubstrats beinhaltet integrierte Regieanweisungen. *Josefine* sagt aus: „Ich springe jetzt!“³⁴⁸ Damit bringt diese Figurenrede jede Menge Aktion und Dynamik und erweist sich damit als performativ.

Die Bezeichnung eines Ankunftsortes „Ich fahre ungefähr bis Graz,...“³⁴⁹ innerhalb einer Aussage ist im Gegensatz dazu nicht als Anweisung zu werten. Hier wird der Ort der fiktiven *Handlung* ungenau lokalisiert und ist laut *Pfister* als „...Wortkulisse...“³⁵⁰ einzustufen.

Wie meistens bei *Liepold-Mosser* üblich, sind seine Vorschläge für den Regisseur generell keine Anweisungen. Die Empfehlungen geben der kreativen Realisierung im Lauf des Inszenierungsprozesses genügend Freiraum. Als Autor, Dramatiker und Regisseur steht der Künstler für Experimentelles. Die Bühnenrealisierung ist nicht „...durch ihr literarisches Substrat determiniert...“³⁵¹

Die *Figurenreden* vermitteln Informationen in dialogischer wie in monologischer Form. Die *Repliken* zeigen häufig Veränderungen auf der Bedeutungsebene. Eine Besonderheit zeigt sich in *Wandas* Selbstgespräch, geführt „... *im inneren Dialog mit einem Veranstalter*“³⁵²

Kurze monologische Elemente bilden die rückblickenden Berichte *Rudis* aus der Vergangenheit von *Socke*. Der Dichter wird dem Publikum als Mensch vorgestellt, der seine Gattin verließ, um *Österreich* anzusingen. *Rudi* wendet sich damit als epischer Erzähler direkt an das Publikum. In der sechsten Szene tritt *Rudi* sogar direkt aus dem Spielfluss heraus und richtet sich „...*seufzend*“³⁵³ an die Besucher. In diesem Fall handelt es sich nach *Pfister* um ein Beiseitesprechen *ad spectatores*, da auch *Socke* auf der Bühne präsent ist. In Hinblick auf die Kommunikation befindet sich *Sockes* Groupie in einer „...*Personalunion*...“³⁵⁴, das heißt er ist Darsteller einer Figur des *inneren Kommunikationssystems* und eines *externen Erzählers*. *Rudi*

³⁴⁸ Liepold-Mosser Bernd, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 3

³⁴⁹ ebenda, S 4

³⁵⁰ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 38

³⁵¹ ebenda, S 39

³⁵² Liepold-Mosser Bernd, *Wanderer Socke*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 32

³⁵³ ebenda, S 17

³⁵⁴ Pfister Manfred, *Das Drama* S 112

übertreibt maßlos, indem er Socke als eine Art Übermensch, dem Göttlichen nahe, präsentiert.

Eine Sonderposition nimmt der *Chorus* ein, der als interne Figur *Sockes* Stimme entspricht. Die in der zweiten Szene vorkommende *Frauenstimme* setzt *Rudis* Lied um.

Abschließend noch einige Bemerkungen über den Autor. Nach *Pfisters* Festlegung eines Autors als „...reales Aussagesubjekt...“³⁵⁵ lässt sich erkennen, dass *Liepold-Mosser* partiell Stellung bezieht. Im *Hochgebirge* spricht *Socke*: „Laß dir etwas gesagt sein, Rudi. Ich war Lehrer, Professor für angewandte Poetologie an einer der führenden Akademien des Landes – Alpe [sic!] Adria Universität Klagenfurt. Aber, Rudi, der Akzent liegt auf »war«. Ich habe es aufgegeben, um meine Mission zu erfüllen.“³⁵⁶ Die Biografie von *Liepold-Mosser* enthält exakt diese Position. In einem Interview in der *Kärntner Kulturzeitschrift Die Brücke* wird erwähnt, dass *Liepold-Mosser* im Rahmen des Arbeitsprozesses in „...*Wanderers Socken*...“³⁵⁷ festsetzt. Dieser Hinweis deutet auf ein spezielles Naheverhältnis des Autors zu seiner fiktiven Figur.

3.3 Club der Hoffnungslosen

Die Erst-Aufführung des neu bearbeiteten Textes, der ursprünglich aus dem Jahr 2002 stammte und in Bayern wie in *Kärnten* bereits szenisch präsentiert wurde, erfolgte am 28.2.2007 im *Artecielo* in Klagenfurt.³⁵⁸ Das Hauptaugenmerk der Erörterung wird - wie in der Einleitung bereits angedeutet, aber nicht auf die Aufführung, sondern auf den von *Liepold-Mosser* überlassenen Text, beziehungsweise in weiterer Folge den Theaterzettel des *Klagenfurter Ensembles* gelegt.

Der *Theatertext Club der Hoffnungslosen* wird vom Autor als *Monolog* ausgewiesen. Es existiert aber kein Vermerk über eine handelnde Person. Allein die einzige Regieanweisung des gesamten Stücks „(Magda, Luise: Yeah...)“³⁵⁹ weist auf der tex-

³⁵⁵ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 149

³⁵⁶ Liepold-Mosser Bernd, *Wanderer Socke*, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 16

³⁵⁷ Land Kärnten, *Die Brücke*, Nr.66, Mai 2006, S 37

³⁵⁸ Vgl. *Kleine Zeitung*, 21.02. 2007, S 49

³⁵⁹ Liepold-Mosser Bernd, *Club der Hoffnungslosen*, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 4

tuellen Ebene darauf hin, dass mehrere weibliche Darsteller mitwirken, beziehungsweise der zu sprechende Text zerrissen wurde. Im Programm des *Klagenfurter Ensembles* scheinen drei Damen und ein Herr als Protagonisten auf. Nach eigenen Angaben hat der Autor seinen Text, der eine Würdigung erfuhr,³⁶⁰ vorerst – wie oben erwähnt - als *Monolog* erarbeitet. Erst im Verlauf des Inszenierungsprozesses ergab sich nach seiner Aussage durch den Einsatz von drei Schauspielerinnen mehr Brisanz bei der Suche nach gestalterischer „...Spannung zwischen Text und seiner Verkörperung...“³⁶¹. Ein weiteres Ergebnis dieses kreativen Vorgangs war der Einsatz eines männlichen Darstellers.³⁶²

Nach *Pfisters* Theorie gibt es zwar keine Repliken, die Sprecherinstanz wendet sich aber an das Publikum. Daher wird der *Monolog* dialogisiert. Er weist auch semantische Richtungsänderungen auf, da gegensätzliche Ansichten vorkommen. Der *Flow* wird dem Rezipienten vorerst als rettende Erscheinung angepriesen. Minuten später wird diese Aussage wieder revidiert.

Die Textoberfläche weist keine weiteren Darsteller auf.

Hinsichtlich der Zeit gibt es keine konkreten Angaben. Mit der Aussage „...das Zeitalter der Scham ist vorbei“³⁶³ wird auf eine aktuelle Ära mit vorherrschender Impertinenz hingewiesen. Zeitspannen in der Vergangenheit, die moralischen Ansprüchen den Vorzug gaben, werden angedeutet. Zukünftiges wird mit der Frage nach der Lebenserwartung „...nach der Passage durch den absoluten Nullpunkt...“³⁶⁴ eher nebulos angesprochen. Das Ende wird nur angedeutet: „Ich danke Ihnen. Ich denke an sie. Leben sie wohl.“³⁶⁵

Der Text wurde auch nicht verortet. Der gegenständliche „...Club...“³⁶⁶ wäre an jedem beliebigen Platz zumindest unseres westlichen Kulturkreises möglich. Die Lebenslüge als weitverbreitete Motivation zur Lebensgestaltung der Zivilgesellschaft hochentwickelter Länder trägt maßgeblich dazu bei. Die *Deixis* „Wir hier vom

³⁶⁰ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

³⁶¹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2012

³⁶² Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

³⁶³ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 8

³⁶⁴ ebenda, S 6

³⁶⁵ ebenda, S 22

³⁶⁶ ebenda, S 2

Club...“³⁶⁷ bezieht sich nicht auf einen fixierten Ort oder eine genau bestimmte Personengruppe.

Aufgrund dieser abwesenden Charakteristika für das Genre eines *Dramas* stellt sich dieser *Theatertext* „...jenseits des Dramas...“³⁶⁸ auf. In Anlehnung an den Ansatz von *Gerda Poschmann* fehlen dabei konventionelle Bestandteile „...wie Figur, Situation oder Handlung...“³⁶⁹ In Ermangelung einer *Figur* kommt auch keine diesbezügliche Rede vor. Das Sprachmaterial selbst („Heraus mit der Sprache“³⁷⁰) ist zum Großteil Gegenstand des Textes. Es lässt sich nicht eindeutig festhalten, ob er ursprünglich für eine Aufführung vorgesehen war, denn es fehlen ihm fast zur Gänze Regieanweisungen. Für das Textmaterial ergeben sich daraus neue Größenordnungen und Fähigkeiten einer eigenen, anderen Poetik. Sprachkritik beispielsweise wird mit den Aussagen „Den meisten mangelt es an der Sprache“³⁷¹ oder „...Sprachrohr für jemanden anderen“³⁷² sichtbar.

Der *Theatertext*, der nach *Pfister* in dramatischer Hinsicht nur über einen *Haupttext* verfügt, dessen integrierter Bestandteil die einzige – bereits oben erwähnte Didaskalie ist – lässt ebenso auf ein Primat der sprachlichen Ebene schließen.

Aus der Sicht der Semantik rückt die Sprache weg „...von der reinen referentiellen Informationsübermittlung...“³⁷³ und konzentriert sich auf „...die poetische Funktion ihrer Zeichen...“³⁷⁴ Daraus resultiert, dass deren *Signifikanten* nicht mehr die Träger und Übermittler der Bedeutungsebene sind.³⁷⁵

Der *Instruktor* (die Sprecherinstanz) definiert weder seine Person noch den Personenkreis, dem er angehört, noch seine Absichten klar. Genau so wenig ist es für das Publikum oder die Leserschaft konkret erkennbar, woran sie partizipieren. Es ist nicht eindeutig bestimmbar, ob es sich um den Workshop eines Sektierers oder eher um eine Art rationaler Lebensberatung für zu euphemistisch eingestellte Zeitgenossen handelt.

³⁶⁷ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

³⁶⁸ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 323

³⁶⁹ ebenda, S 260

³⁷⁰ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 5

³⁷¹ ebenda, S 20

³⁷² ebenda S 18

³⁷³ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 323

³⁷⁴ ebenda, S 323

³⁷⁵ Vgl. Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 323

Die Aussagen des Monologs sind nicht an einen Protagonisten gefesselt. Allein aus dem Theaterzettel des *Klagenfurter Ensembles* geht hervor, dass „Der Mann“³⁷⁶ von drei Schauspielerinnen dargestellt wird. Einem Bericht der *Kronenzeitung* ist zu entnehmen, dass - wie eingangs erwähnt - ein Schauspieler ebenso mitwirkt.³⁷⁷ Der gesamte Text des *Monologes* wird also abwechselnd und beliebig im Sinn von *Sprecherinstanzen* gesprochen.

Die *Sprecherinstanz* – (oben als *Instruktor* angenommen) im überlassenen Textkonstrukt von *Liepold-Mosser* wird nicht konkret bezeichnet. Die Textoberfläche definiert zwar einen verlassenen „...Trainer...“³⁷⁸. Allerdings wird ebenso ausgesagt, dass das Publikum die Bedeutung selbst bestimmt: „Ich bin das, was sie in mir sehen. Wenn sie wollen, dass ich ein [sic!] Bankbeamtin bin, dann bin ich Bankbeamtin. Wenn sie wollen, dass ich Lehrerin bin, dann bin ich Lehrerin.“³⁷⁹ Diese variablen Möglichkeiten weisen in strategischer Hinsicht darauf hin, dass die Besucher/die Besucherinnen verstört und/oder beunruhigt werden sollen. Der Rezipient/die Rezipientin wird durch diese Aussage dazu angehalten, selbst die Bedeutung zu bestimmen. Für den Autor selbst handelt es sich nach eigenen Angaben um die Aussagen „...eines Antitrainers, eines, der das negative Denken schult...“³⁸⁰

Die Erscheinung der *Sprecherinstanz* erfolgt in singularer wie auch in pluraler Form. Deren eröffnender Satz spielt mit mehreren Personalpronomen: „Wir haben uns hier versammelt, weil wir – ich sage es ohne Umschweife – am Ende sind.“³⁸¹ In Bezug auf das Geschlecht lassen verschiedene Aussagen männliche wie auch weibliche Identität zu. Nicht zuletzt verweist der Einsatz von drei weiblichen und einem männlichen Protagonisten auf diesen Umstand, der auf ein Spiel mit der Geschlechteridentität des Autors zurückzuführen ist.

In formaler Hinsicht zeigt sich der Text in Prosa, eingeteilt nur durch Absätze. Diese verschiedenen Passus sind nicht durch Leerzeilen getrennt und weisen variable Längen auf, wobei der kürzeste über einen Satz nicht hinausgeht, der längste jedoch

³⁷⁶ Klagenfurter Ensemble, Club der Hoffnungslosen, Theaterzettel, S 1

³⁷⁷ Vgl. *Kronenzeitung*, 2.03.2007, S 28

³⁷⁸ Klagenfurter Ensemble, Club der Hoffnungslosen, Theaterzettel, S 1

³⁷⁹ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, S 5

³⁸⁰ *KTZ*, 20.02.2007, S 31

³⁸¹ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

61 Sätze beinhaltet. Hinsichtlich der Syntax erfolgt die Setzung der natürlichen Sprache in konventioneller Form.

Die Sprache hat aufgrund von beinahe nicht vorhandener Innerlichkeit der Sprecherinstanz eher keinen Tiefgang. Nachdenkliches wird nur angedeutet: „ – Seele, ein verborgener Tresor, den sie nur ganz selten öffnen,...“³⁸² Die Wirkung der Sprache wird sichtbar: „Es überkommt einen, fällt einem sprichwörtlich wie Schuppen von den Augen...“³⁸³ Der Autor bringt auch die Metapher ins Spiel. „Scheiße ist nur eine Metapher.“³⁸⁴

Der Sprachduktus erscheint klar, sachlich und primär rational. Der bestimmende Jargon eines *Instructors* wird zeitweise deutlich. „Sie sind am Ende. Sie fühlen sich schlecht.“³⁸⁵ Als Stilmittel setzt der Autor Lifestyle-Termini wie beispielsweise „...Body-Mass-Index...“³⁸⁶, sowie Ausdrücke der Fäkalsprache ein.

Nach dem Ansatz von *Poschmann* lässt sich aus der Sicht der sinngebenden Kommunikation die Schwerpunktsetzung im *äußeren Kommunikationssystem* feststellen. Es „...definiert sich der Sinn des Theatertextes nicht mehr durch das Dargestellte...“³⁸⁷ Drei verdreckte Damen, deren Makeup auf verschiedenen Körperteilen verschmiert ist und die sich inmitten einer Kampfarena befinden, werden dargestellt. Auf die Darstellung wird aber nicht näher eingegangen, da sie nicht Gegenstand der Erörterung ist.

Der Besucher/die Besucherin findet erst durch die eigenen Überlegungen zum Wesen des Textes. Dieses beruht „...in der Fähigkeit des Textes, Sinngangsprozesse in Gang zu setzen und bewußt zu machen.“³⁸⁸ Die Wahrnehmung einer verkommenen Gesellschaft in Ausweglosigkeit, deren integrierter Bestandteil man selbst ist, wird auf diese Weise möglich. Jeder einzelne Besucher legt die Details aber aufgrund seiner eigenen Lebenserfahrung fest.

³⁸² Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 8

³⁸³ ebenda, S 20

³⁸⁴ ebenda, S 14

³⁸⁵ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Lieold-Mosser, S 2

³⁸⁶ ebenda, S 15

³⁸⁷ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 294

³⁸⁸ ebenda, S 294

In der Aussage der *Sprecherinstanz* wird eine Thematisierung der Mitleidsfähigkeit angedeutet. Die Zielsetzungen der Zusammenkunft mit den Menschen wird folgendermaßen formuliert: „Die erste Maxime unseres Programms lautet: erzähl den Menschen keinen Scheiß. Die zweite Maxime ist: Sag ihnen einfach, was los ist. Und die dritte: Öffne ihnen die Augen für das Elend, in dem sie sich befinden.“³⁸⁹ Insofern werden Bezugspunkte zu *Schopenhauer* hergestellt. Nach *Schopenhauer* erkennt der Mensch durch seine eigene Anteilnahme und durch die Aufgabe seiner eigenen Persönlichkeit, beziehungsweise eine Zurückstellung des eigenen Egos, den leidvollen Zustand dieser Welt: „Wenn nämlich vor den Augen eines Menschen jener Schleier der Maja, das principium individuationis, so sehr gelüftet ist, daß derselbe nicht mehr den egoistischen Unterschied zwischen seiner Person und der fremden macht, sondern an den Leiden der anderen Individuen so viel Antheil nimmt, wie an seinen eigenen, und dadurch nicht nur im höchsten Grade hülfreich ist, sondern sogar bereit, sein eigenes Individuum zu opfern, sobald mehrere fremde dadurch zu retten sind; dann folgt von selbst, daß ein solcher Mensch, der in allen Wesen sich, sein innerstes und wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen muß. Ihm ist kein Leiden mehr fremd.“³⁹⁰

Durch die Beschimpfungen in sich steigernder Intensität durch die *Sprecherinstanz* sowie in der manipulativen Präsentation des *Flow* wird dem Besucher/der Besucherin vorerst suggeriert, dass durch die Aufgabe des eigenen Selbstbewusstseins und absoluter Hingabe an eine bestimmte Sache die „...einzige Rettung...“³⁹¹ erfolgen kann. Demgegenüber wird diese Botschaft später auf den Kopf gestellt und ausgesagt, dass der einzelne Mensch sich keinen Illusionen hingeben soll.

Die Ansage des *Negativ-Trainers* „Die Kunst der Desillusionierung wird das Überleben der Menschheit sichern“³⁹² lässt auf den Versuch des Autors schließen, mit der propagierten Zielsetzung so mancher Persönlichkeitstrainer über das *Positiv Thinking* eine erfolgreiche Lebensgestaltung zu erreichen, zu spielen. Es lässt sich daraus Kritik an der von Eitelkeit geprägten, oberflächlichen Lebensweise der westlichen Welt herauslesen.

³⁸⁹ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 4

³⁹⁰ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/7134/70> 16.05.2014

³⁹¹ Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 16

³⁹² ebenda, S 18

Der Autor erinnert aber auch an christliche Werte. Der Hauptsatz der Eröffnungssphrase dieses *Monologs* leitet nämlich in der römisch-katholischen Kirche Festgottesdienste ein, wie beispielsweise eine Liturgie zur Taufe. Meiner Ansicht nach wird die Möglichkeit, dass es sich bei dem *Instruktor* um einen religiösen Vordenker, der moralische Wertvorstellungen integrieren will, handelt, angedeutet.

Nicht zuletzt wendet sich der Autor auf der sprachlichen Ebene gegen existente Stereotype im Bereich des Sozialwesens und der Geschlechteridentität. „Das Problem ist nicht »schichtspezifisch« und nicht »geschlechtsspezifisch« und nicht »altersspezifisch«. Es ist einfach ein Problem. Es ist [sic!] riesengroßes menschliches Problem, für das es keine Lösung gibt.“³⁹³

In wirkungsästhetischer Hinsicht werden sowohl die Wahrnehmungsfähigkeit als auch das Denkvermögen der Rezipienten/der Rezipientinnen als Teil des *äußeren Kommunikationssystems* gefordert. Die im Textkonstrukt enthaltenen Zeichen lassen variable Bedeutungsfindungen zu. (Dieser Umstand zeigt sich konstant in *Liepold-Mossers* Bühnenarbeit.) Eine mögliche Erfahrung des Publikums könnte allenfalls lauten: ein kultivierter Mensch sollte Kraft seiner Möglichkeiten zur Erkenntnis - fern von Lebenslügen - befähigt sein, einerseits mit seiner Willenskraft das Leben im Sinne einer positiven Entwicklung zu gestalten, sich aber andererseits seine Mitleidsfähigkeit gegenüber den Losern der Gesellschaft zu erhalten.

3.4 Sing mit

Sing mit wurde im Rahmen der Premiere am 2. April 2008 im *Artecielo* als Eigenproduktion des *Klagenfurter Ensembles* uraufgeführt.

Im Rahmen einer Pressekonferenz lässt der Künstler ausdrücklich festhalten, dass die thematisierte Sangesfreude eine seriöse Auseinandersetzung mit diesem Sujet und keinerlei Verarsche darstelle. Das deutschnationale Primat an der Kärntner San-

³⁹³ Liepold-Mosser Bernd, *Club der Hoffnungslosen*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 5

gestradition wird kritisch hinterfragt. Da „...das Kärntnerlied nicht nur denen gehört...“³⁹⁴ sei es erforderlich, sich mit diesem Themenfeld zu befassen.

Das Stück ist Teil einer Kärnten-Trilogie (1. Teil *Kärnten treu*, 2. Teil *Sing mit*, 3. Teil *Partizan*) und wird von *Liebold-Mosser* als „eine Art Shakespeares Königsdrama...“³⁹⁵ oder als eine „...Farce auf ein solches Drama“³⁹⁶ bezeichnet. Es ist für den Autor signifikant, dass er auch in diesem Fall in Hinblick auf die Erwartung der Rezipienten/Rezipientinnen zwei Möglichkeiten der Auslegung schafft. Das Publikum wird - wie meistens bei *Liebold-Mosser* – einbezogen und geistig gefordert.

Das Drama besteht aus einer *Ouvertüre*, einem *Prolog*, einem *Intro* und den Szenenfolgen *Der leidende Fürst*, *Streit der Frauen*, *Der Vortrag*, *Die Liebe*, *Die Freistaat-Einlage*, *Der Umsturz*, *Die Auseinandersetzung*, *Der Tyrannenmord*, *Die Beweinung*, und *Die neue Ordnung*. Den Abschluss bilden *Epilog* und *Epilog 2*.

Es gestaltet sich als offen, da es mehrere Handlungsstränge aufweist. Der *Fürst* und die *Fürstin*, der *Fürst* und der *Rebell*, der *Rebell* und die *Fürstin*, der *Rebell* und der *Kriecher*, der *Kriecher* und der *Fürst* bilden jeweils einen.

Der *Titel* des *Theatertextes Sing mit* enthält eine Aufforderung, am allgemeinen Singen teilzunehmen, das heißt eine bestimmte *Handlung* vorzunehmen. Daher ist der Titel durchaus appellierend aufzufassen. Die Erwartungshaltung des Besuchers wird durch diese Ansage in eine bestimmte Richtung gelenkt. Des Weiteren wird dem Rezipienten/der Rezipientin durch den Titel die Behandlung einer speziellen Thematik – die Beschäftigung mit dem Gesang - in Aussicht gestellt.

Es gibt im zur Verfügung gestellten *Theatertext* keinen *Untertitel*.

Das *Personenverzeichnis* enthält folgende *fiktive dramatische Figuren*: *Fürst*, *Fürstin*, *Kriecher*, *Kommentatorin*, *Rebell* und *Hofnarr*. Es werden keine konkret benannten, historischen Persönlichkeiten dargestellt.

³⁹⁴ <http://derstandard.at/3281685> 14.01.2012

³⁹⁵ Liebold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarchiv Liebold-Mosser, S 2

³⁹⁶ ebenda, S 2

Der *Fürst* und seine *Fürstin* leben eingebettet in den Hintergrund des Landes *Kärnten*, dessen Bevölkerung überaus gerne singt. Die Regierungsfähigkeit des Regenten wird aber bezweifelt, da es eine *Figur* gibt, die seine Regentschaft beenden will.

Dem *Kriecher* erscheint seine Lage freudlos. Er ist der Meinung, dass es generell eine Hetz geben sollte: „...A gaude muass sein.“³⁹⁷ Der *Kriecher* beteiligt sich angestiftet vom *Rebellen* - an der Ermordung des *Fürsten*.

Die *Kommentatorin* fühlt sich eingeengt vom Hintergrund der volkskulturellen Lebensgestaltung und trägt irritiert Auszüge aus realen Kulturberichten des Landes, aus der Presse, aus Vereinsregistern, aus Reglements von Veranstaltungen sowie auch Lieder vor.

Dem *Rebellen* behagt die vorherrschende Situation überhaupt nicht. Daraus resultiert, dass er den Regenten-Mord plant und durchführt. Danach verändert er die Situation aber nicht.

Der *Hofnarr* im Outfit eines ehemaligen Abwehrkämpfers streut Gedichte ein.

Zwischen den einzelnen *Figuren* finden keine *Figurenreden* im konventionellen Sinn statt, da es sich um einen montierten Text handelt. *Pfisters* Ansätze betreffend die Figurenkonzeption können daher keine Anwendung finden. Die *Figuren* agieren einerseits als *Sprecherinstanz* und andererseits als Ideenträger zum Aufbau innerfiktionaler Relationen. Der Autor beschreibt die Konstruktion folgendermaßen: „Die Figuren verstehen sich als Modelle, die den Grundcharakter und vor allem die Bezüglichkeit untereinander betreffen. Sie sind Entwürfe, um den roten Faden entwickeln zu können.“³⁹⁸

Das *literarische Textsubstrat* - als das sprachliche Zeichensystem - besteht aus *Haupt-* und *Nebentext*. Die Dialoge des *Haupttextes* scheinen sowohl als *Duologe* als auch als *Polyloge* auf. Richtungsumwandlungen, die nicht nur der Dynamik zu Gute kommen, sind – aufgrund des Aufbaus auf Zitaten - laufend festzustellen. Auf die Aussage der *Fürstin*

„Wie die Gurk so hell und klar

³⁹⁷ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 40

³⁹⁸ ebenda, S 2

Tön deutsches Lied stets freu und wahr“³⁹⁹

erfolgt beispielsweise die Antwort des *Fürsten* vollkommen gegensätzlich: „Denn die Schädigung der materiellen Existenz aller Volksgenossen empfindet jeder einzelne aus dem Grunde mit, weil jeder ganz wohl fühlt, dass er heute oder morgen ebenfalls an die Reihe kommen und unmittelbar angegriffen werden kann.“⁴⁰⁰ Die bedeutungsmäßigen Tendenzen ändern sich – wie oben erwähnt. Die Aussagen erhalten durch die Technik des Zitierens permanent andere Kontexte – Verschiebungen finden laufend statt. Dem Publikum werden mannigfaltige Blickwinkel und dadurch verschiedenste Sichtweisen eröffnet. Es gibt wenig, was nicht möglich wäre. Das Eintreten „...für die Differenz“⁴⁰¹ im Sinne des *Poststrukturalismus* findet in dieser Methodik seinen Ausdruck.

Ausgehend von der jeweiligen Situation existieren auch richtungsfolgende Dialoge. In der sechsten Szene unterhalten sich die *Kommentatorin*, der *Fürst*, die *Fürstin* und der *Kriecher* über die Gestaltung von volkstümlichen Veranstaltungen.

Aus der Sicht der Kommunikation erfüllt die *Kommentatorin* eine Doppelfunktion: sie ist Teil des inneren Kommunikationssystems, indem sie mit anderen *Figuren* in *Dialog* tritt, hat aber den wesentlichen Part einer neutralen Erzählerin inne. Mit dem Zitieren von Eintragungen aus einem Kulturbericht des Landes Kärnten wendet sie sich informierend indirekt an die Besucher. Sie bricht damit direkt aus dem *inneren Kommunikationssystem* aus und baut ein Informationssystem mit dem Publikum auf. Daher haben diese Aufzählungen – *ad spectatores* vorgetragen - „...epische Vermittlungsfunktion...“⁴⁰² Daraus resultiert ein Überhang an Information seitens des Publikums gegenüber dem *inneren Kommunikationssystem*. Während sich beispielsweise bei *Shakespeare's Figuren* durch die Kontaktaufnahme mit den Besuchern/Besucherinnen eine Situation besser einschätzen lässt, ergibt sich bei *Liepold-Mosser* Ironie durch die Auflistung der teilweise skurril klingenden Förderungen. Das Auftreten der *Kommentatorin* ist eine der Komponenten, woran *Liepold-Mosser's* Anlehnung an *Shakespeares* Dramen zu erahnen ist.

³⁹⁹ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 31

⁴⁰⁰ ebenda, S 31

⁴⁰¹ Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, S X

⁴⁰² Pfister Manfred, Das Drama, S 194

Die nicht konventionellen Repliken der *Figuren*, die nicht auf partnerschaftliches Agieren ausgerichtet sind, weisen im Aufbau verschiedene Längen auf. Zwanzig kürzere oder längere Sätze bilden beispielsweise diejenige des *Kriechers* im *Intro*. Die Geschwindigkeit verringert sich dadurch. Demgegenüber steht die Aussage des *Kriechers* in der vierten Szene, die nur einen Satz beinhaltet und damit das Gegenteil bewirkt.

Die Kommunikation innerhalb der Dialoge des *inneren Systems* ist auf weiten Strecken unterbrochen, da die *Figuren* sich zwar zur Kenntnis nehmen, aber wiederholt sprachlich nicht interagieren. Sie wirken eher separiert. Vereinzelt gibt es monologische Elemente als Teile von Selbstgesprächen, die keine „...vom Sprecher intendierte Adressaten“⁴⁰³ aufweisen. Den Figuren eröffnen sich dadurch die Gelegenheiten, die Gedankenwelt dem anwesenden Publikum, beziehungsweise der Leserschaft preiszugeben. In diesem Sinne gibt der *Kriecher* beim Ordnen von Gegenständen von sich: „Die Hamat is a Schotzale. Drum hab is a so gern.“⁴⁰⁴ Im poetischen *Epilog* schüttet der sterbende *Fürst* ebenso sein Herz aus, indem er pathetisch über *Kärnten*, das Kärntnerlied und dessen Auswirkungen auf die Gefühlswelt sinniert. Hinsichtlich der Kommunikation lässt diese Betrachtung einen Schluss zu: *Liepold-Mosser* steht hinter dieser Figur. Er bezieht sich direkt auf sein Wirken und auf seine eigene Verbundenheit mit dieser Region. Da eine „...dramatische Rede...“⁴⁰⁵ nach *Pfister* auch die subjektive Aussagekraft des Autors an die Rezipienten/die Rezipientinnen transportiert⁴⁰⁶ und *Liepold-Mosser* wiederholt das Land *Kärnten*, seine Bevölkerung und dessen Nöte thematisiert hat, kann davon ausgegangen werden. Allerdings schätzt der Autor dieses Land wegen seiner Schönheit ohne jeden Blut- und Bodenansatz und wünscht sich für die Bevölkerung eine Verbesserung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und Befindlichkeiten. Mit der überzogen pathetischen Ausdrucksweise des *Fürsten* innerhalb dieser Zeilen verweist der Autor meines Erachtens durch ironische Ausformung auf gesellschaftliche Zustände, die nicht mehr zeitgemäß sind.

⁴⁰³ Asmuth Bernhard, Einführung in die Dramenanalyse, S 82

⁴⁰⁴ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 12

⁴⁰⁵ Pfister Manfred, Das Drama, S 149

⁴⁰⁶ Vgl. Pfister Manfred, Das Drama, S 149

Für die Rezipientin/den Rezipienten eines Dramentextes ist es erforderlich, ihre/seine gesamte Information aus dem Text zu holen.⁴⁰⁷ Dies nicht nur in Bezug auf die Aussagen der Protagonisten/der Protagonistinnen, sondern auch auf nähere Beschreibungen des Bühnenraums, der Vorgänge und der Erscheinung der Schauspieler/der Schauspielerinnen. Solche erweiternde Hinweise im „...Nebentext...“⁴⁰⁸ verwendet *Liepold-Mosser* in Form von Regieanweisungen wie beispielsweise „*Kärntner Zombies liegen auf dem Boden herum. Sulen sich im Dreck*“⁴⁰⁹ und Angaben über semiotische Fragestellungen. Dem Rezipienten/der Rezipientin obliegt es beispielsweise auf die Frage „*Oder hat hier eine Schlacht stattgefunden?*“⁴¹⁰ eine eigene Interpretation zu finden. Neben den Anweisungen des Autors für die Umsetzung auf der Bühne finden sich darüber hinaus *Zeichen* für räumliche, bewegungstechnische, mimische wie auch lichttechnische *Codes*, die später für die Theaterbesucher/die Theaterbesucherinnen maßgebend sind. Relevante Beschreibungen für die Bühnen- und Lichtgestaltung wie beispielsweise „Die Bühne ist ein überhöhter, fast klassisch-griechischer Raum. [...] *Diffuses Licht. Leere Bühne*“⁴¹¹ haben wesentlichen Einfluss auf die Aufnahme der Bühnenergebnisse durch die Zuschauer/Zuschauerinnen. Ohne Licht wäre eine Wahrnehmung überhaupt schwer möglich. Da *Sing mit* über einen hohen Anteil an *Nebentext* verfügt, weist dieser *Text* hohe *Theatralität* aus. Diese Eigenschaft wird von *Lehmann* folgendermaßen definiert: „T. bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen oder sonstigen vorgegebenen linguistischen Text.“⁴¹²

Dem Publikum werden durch diese räumlichen Inszenierungshinweise - sowie die performativen Elemente, die ebenfalls Bestandteile des *Nebentextes* sind, erst Wahrnehmungen möglich, die die anschließende Evokation von Bedeutung ermöglicht: „*Er schleimt um den Thron herum. Vergewissert sich, dass er unbemerkt ist. Dann besteigt er den Thron, nimmt die Pose des Fürsten ein.*“⁴¹³

Liepold-Mosser sieht seine festgelegten Inszenierungsanweisungen als Empfehlungen und nicht als normative Vorgabe. Ergo dessen können sich daraus verschiedene Varianten als Beispiele für den direkten wechselseitigen Bezug der textuellen zur

⁴⁰⁷ Vgl. Asmuth Bernhard, Einführung in die Dramenanalyse, S 51

⁴⁰⁸ Pfister Manfred, Das Drama, S 35

⁴⁰⁹ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 5

⁴¹⁰ ebenda, S 5

⁴¹¹ ebenda, S 2, 12

⁴¹² Lehmann Hans-Thies, Theatralität, S. 1032/1033

⁴¹³ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 12

theatralen Ebene ergeben. Für die Regieführung ergeben sich daraus variable Gestaltungsmöglichkeiten. Die chronologische zeitliche Abfolge resultiert nach *Liepold-Mosser* ebenfalls aus diesen Anregungen.⁴¹⁴ Zu seinen Bühnenanweisungen trifft der Autor folgende Aussage: „Was an Regieanweisungen auf dem Papier steht, sind Vorschläge. Sie zeigen exemplarisch, wie Text- und Spielebene sich zueinander verhalten können. Und sie ordnen die Bausteine in einen chronologischen Ablauf.“⁴¹⁵ Die im *Theatertext* aufscheinenden sprachlichen Vermittlungszeichen des *Haupttextes* nehmen trotz der hohen *Theatralität* des Textes gegenüber den außersprachlichen *Zeichen* eine Vorrangstellung ein.

Der Autor selbst bezeichnet partielle Textelemente als „...*Zwischentexte*...“⁴¹⁶. Diese Textfragmente sind weder eindeutig den Aussagen der Figuren noch den Regieanweisungen zuzuordnen. Sie wirken separiert, sind optisch erkennbar gemacht, und stehen als „...*verzweifelte Pamphlete. Woher auch immer sie kommen – und was auch immer sie beklagen!*“⁴¹⁷ In der elften Szene wird der *Fürst* ermordet. Nach einer langen Aufzählung von Förderungen aus dem Kulturbericht des Landes taucht beispielsweise ein Satz - gestaltet in Majuskeln – auf, der keiner Figurenrede zugeordnet ist: „WER DIE SITUATION DES GRENZLANDES NICHT KENNT, WIRD IMMER WIEDER HEIMATTREUE MIT EXTREMEN NATIONALISMUS VERWECHSELN.“⁴¹⁸ Fakten aus der Vergangenheit und der Gegenwart *Kärntens*, die mit ideologisch verbrämter Volkstümlichkeit in Zusammenhang stehen, werden bejammert und kritisch präsentiert. Verschiedene historische Persönlichkeiten des vorwiegend deutschsprachigen *Volkstums* finden Erwähnung in diesen Textteilen. Unter anderem wird *Thomas Koschat* genannt.

Wenden wir uns nun der *Handlung* zu. Von *Liepold-Mosser* selbst wird die Abfolge des Geschehens als ein „...*Kampf um den Gral*“⁴¹⁹ definiert. In seiner Stückeinführung setzt der Autor dieses transzendente Symbol, das im Laufe von Jahrhunderten auf dem Unterbau einer Legende generiert wurde und als Hilfsmittel zu einer moralischen Erneuerung des aus allen Fugen gesprungenen Lebenssinns dienen könnte, als eine der Möglichkeiten zur Interpretation des Buchstabens *K* ein, der sich im

⁴¹⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

⁴¹⁵ Liepold-Mosser, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

⁴¹⁶ ebenda, S 5

⁴¹⁷ ebenda, S 5

⁴¹⁸ ebenda, S 33

⁴¹⁹ Ebenda, S 2

Mittelpunkt des Geschehens des fiktiven Bühnenraums befindet. Auf ihm und zu seinen Füßen entfaltet sich das Geschehen. Die für einen Kampf charakteristischen Details wie „...Intrigen, Eifersucht, Macht, Gewalt“⁴²⁰ sind nach *Liepold-Mossers* eigener Aussage in die Geschichte eingebaut. Exakt diese negativen menschlichen Eigenschaften hat *Shakespeare* in seinen Königsdramen thematisiert. Das Sujet des Mordes wird von *Liepold-Mosser* aufgegriffen.

Ein frustrierter *Fürst* in einer Nachkriegszeit, der eine Menge kriegerische Handlungen hinter sich gebracht hat, ruht sich aus. Sein möglicher „...Thron...“⁴²¹ dient ihm als Sitzgelegenheit und Utensil für seine Nachdenklichkeit. Er ist Oberhaupt und Machthaber des Landes, in dem man gerne singt: *Kärnten*. Niemand interessiert sich für sein Reich. Es herrscht Tristesse. Ablenkung bringt allein das Singen. Die *Fürstin* schwebt in mentalen Dimensionen und steht nicht mehr mit beiden Beinen in der realen Welt.

Untote stören non-verbal und eine Kreatur tummelt sich: ein *Kriecher*, der seine Aufgaben ohne Freude absputt. Die *Kommentatorin* agiert in ambivalenter Weise. Einerseits berichtet sie sehr distanziert über real erfolgte Förderungen durch das Kulturreferat, andererseits begibt sie sich unmittelbar in das Geschehen.

Ein *Rebell* geistert durch die Handlung, der den *Fürsten* unbedingt beerben will. Der Umsturz durch den Revolutionär scheint bevorzustehen. Er trifft alle notwendigen Vorbereitungen dazu, denn er beabsichtigt, die aktuelle unbefriedigende Situation durch einen Kraftakt (Mord) zu verändern. Seine Maximen vertritt er mit großer Energie, Durchsetzungsvermögen und geistiger Lebhaftigkeit. Er versteht es, den *Kriecher* für seine Interessen zu gewinnen.

Hin und wieder erscheint ein *Hofnarr*. Der Possenreißer weist auf reale Lyrik der Heimat hin und macht sich wieder auf den Weg. Gemeinsamkeiten mit der Figur von *Shakespeares Hofnarr* in *König Lear* sind wahrnehmbar. Der *Hofnarr* übermittelt in Gedichtform die Wahrheit über die seelischen Befindlichkeiten der Bevölkerung:

„Solang i kann singen,
is einwendig drin

⁴²⁰ Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

⁴²¹ ebenda, S 2

ban Herzn nix ausghenkt,
nix angeschrickt, nix hin.“⁴²²

Der *Kriecher* mit geringem sozialen Status, der sich für eine bessere Lebenserwartung auf jedermanns Seite schlägt, schließt sich dem *Rebellen* an. Ihm gelingt es, die Fürstin mit listigem und schleimigen Gehabe zu überzeugen und sie für seine Zwecke zu nützen.

Der *Fürst* verliert seine Macht. Zu spät erkennt die *Fürstin*, dass sie missbraucht wurde, und versucht, sich dem Rebellen zu widersetzen. Der Versuch bleibt erfolglos.

Der *Hofnarr* setzt seine Aufgabe fort, Lyrisches zu präsentieren. Die *Kommentatorin* spielt mit der Möglichkeit einer neuen Führung und vertraut darauf, dass sich dadurch die Situation verbessern würde.

Der *Fürst* wird intensiv gefoltert und langsam umgebracht. Er muss unter Zwang langatmige, monotone Aufzählungen von Förderungsdetails des Landes vor sich her quäken.

Die *Kommentatorin* entwickelt Anteilnahme am Schicksal des *Fürsten*. Sie zeigt Menschlichkeit, legt ihre starre Reserviertheit ab und betrauert den Ermordeten mit heißen Tränen.

Der *Rebell*, nun zum Herrscher geworden, zeigt Kontinuität im Führungsstil für das Land. Er verändert nichts.

Im Verlauf des Geschehens werden *Kärntner Lieder* verschiedenartig präsentiert und Leitsätze rezitiert.

Die *Handlung*, aus der nach dem Mord mit dem neuen Herrscher eine umgewandelte Lage hervorgeht, zeigt eine Folge von verschiedenen Handlungseinheiten und „...Geschehensabläufen...“⁴²³. Der *Fürst* unterliegt dem Geschehen, da er selbst keine absichtsvolle *Handlung* setzt, um seine Ermordung zu vereiteln. Im Gegensatz dazu wird der geplante Mord durch den Rebellen ausgeführt.

⁴²² Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 6

⁴²³ Pfister Manfred, Das Drama, S 270

Nach *Pfister* entwickelt sich (in Anlehnung an *Jansen*) eine „...Situation...“⁴²⁴ aus verschiedenen Elementen der Ebene des Textmaterials. Demgegenüber ergibt sich bei *Sing mit* eine andere Relation zwischen den Handlungseinheiten und der Oberfläche des Textes.

Der Autor beschreibt seine Handlungsebene folgendermaßen: „Die Handlung liefert einen roten Faden, der prinzipiell abgelöst von der textuellen Aussageebene erarbeitet wird. Der textuellen Ebene – monologische, dialogische bzw. chorische Elemente – wird mit der Handlung eine zweite, selbstständige Ebene hinzugefügt.“⁴²⁵ In Hinblick auf die *sprachliche Kommunikation* ergibt sich daraus nach *Pfister*, dass sich die Aussagen in keiner Relation zur *Handlung* befinden.⁴²⁶ Die Trennung der sprachlichen von der handelnden Ebene einer fiktiven *Figur* entspricht dem poststrukturalistischen Ansatz der Dekonstruktion.

Die oben erwähnte rote Richtschnur des Arbeitsprozesses kann nicht näher betrachtet werden, da nur die Realisierung der Aufführung zu diesem Zweck herangezogen werden könnte. Die Vorstellung ist aber nicht der Untersuchungsgegenstand.

Produziert wurde das Textmaterial auf dem Wege der *Montage*. Der Autor komponiert in diesem Stück Literarisches aus verschiedensten Materialien, journalistische Beiträge, Zitate aus Vereinsregisterausügen und Auszüge aus Kulturberichten des Landes *Kärnten*. In der Textvorlage ergeben sich aufgrund der Zitier-Methode permanent Brüche.

Ursprüngliche literarische Elemente (die lyrischen Liedtexte) erlauben den Schluss, dass auf der Grundlage der Intertextualität *metadramatische* Prämissen angewendet wurden.⁴²⁷ *Liepold-Mosser* berichtet: „Der Text besteht aus bearbeiteten Materialeinheiten – Collagen, Clustern, Textflächen, Pointen. Das Material stammt aus Quellen, die in einer Verbindung mit dem Thema stehen. Das Thema ist Singen in Kärnten.“⁴²⁸ Dementsprechend wird dem dramatischen Text das Motto des *Kärntner Sängerbundes* als einleitender Teil einer Partitur als *Ouvertüre* vorangestellt.

⁴²⁴ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 271

⁴²⁵ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

⁴²⁶ Vgl. Pfister Manfred, *Das Drama*, S 170

⁴²⁷ Vgl. Keim Katharina, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, S 23

⁴²⁸ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

Dieses Faktum weist darauf hin, dass das gesamte Textmaterial nicht nur von musikalischen Elementen segmentiert sondern auch eingerahmt wird. Verschiedenste Musikteile bis zum *Rap* sind in die Konstruktion des Werkes eingebaut. Eine Verstärkung lässt sich innerhalb von einzelnen Handlungssequenzen verfolgen. Es zeigt sich, dass der Autor in seiner Musikverarbeitung deckungsgleich zur Methode im Bereich der Textur arbeitet. Es handelt sich nach seiner eigenen Aussage „...um die Arbeit mit Material. Das Material sind Kärntner Lieder.“⁴²⁹

Nicht zu übersehen sind in der Struktur dieses Stücks die *chorischen Elemente*, die in der Antike als Kommunikationsmittel die Stimme des Autors präsentierten. *Aristoteles* wünschte den Klangkörper als Darsteller und Part des Gesamtwerks - in das Geschehen eingebunden - zu sehen.⁴³⁰ Der 16 Personen *Chor* bei *Sing mit* singt, artikuliert und intoniert zum Großteil *Kärntner Lieder*, rezitiert aber auch mit handelnden *Figuren* Leitgedanken. So beispielsweise mit der *Kommentatorin*. Es wird unter anderem eine in den Medien publizierte Idee des ehemaligen *Kärntner* Landeshauptmannes *Haider*, ins Spiel gebracht: „Freistaat Kärnten.“⁴³¹ Die Sängerinnen und Sänger des *Chores* lassen zwar Lieder erklingen, schlüpfen aber wiederholt aus ihrer Sängerrolle und präsentieren reale Wirklichkeit, indem sie unter anderem als Darsteller einer Parteiveranstaltung im Nachhinein dazu befragt werden. Sie sind in Bezug auf die Kommunikation doppelt positioniert: einerseits sind sie Träger der *inneren Kommunikation*, andererseits befinden sie sich vermittelnd außerhalb von ihr.

Außerdem ist der Stückbeschreibung zu entnehmen, dass die Mitglieder des *Chores* darüber hinaus eine spezielle Funktion als Bestandteil der Kulisse zu erfüllen haben.

Zurück zum *Textsubstrat*: Die Fiktion der Darstellung wird gemixt mit der realen Berichterstattung aus Kulturberichten des Landes, sowie den historischen Fakten. Wirklichkeit und Vorstellung überdecken sich wiederholt. Sie stehen sich partiell konträr aber auch äquivalent gegenüber. Die heruntergebeteten kritischen Informationen - wie beispielsweise über eine finanzielle Unterstützung des *Gamsbartvereins Köttmannsdorf* für die „Anschaffung von Trachten und Gamsbärten“⁴³² - lassen die raue Wirklichkeit der Überbewertung volkstümlicher Einrichtungen in Bezug auf Förderungsgerechtigkeit deutlich werden. Die Darstellung des *Fürsten*, der den Institutio-

⁴²⁹ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

⁴³⁰ Vgl. Asmuth Bernhard, Einführung in die Dramenanalyse, S 59

⁴³¹ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 26

⁴³² Land Kärnten, Kulturbericht des Landes Kärnten 2005, S 6

nen der Volkskultur nahe steht, steht im Gegensatz dazu. Im Fall eines Förderungsziats durch den *Fürsten* besteht die Möglichkeit der doppelten Auslegung durch die Besucher/Besucherinnen.

Die Textmaterialien sind nicht an bestimmte fiktive Personen gebunden. Sowohl die Hervorbringung der geschichtlichen Fakten als auch die Zitate des Kulturberichts erfolgen durch verschiedene Personen. Es leiern der *Rebell*, der *Fürst*, der *Kriecher*, die *Fürstin* sowie die *Kommentatorin* partiell Förderungen aus dem Kulturbericht des Landes herunter. Diese epischen Berichte – von wem auch immer - stehen konträr zu den dramatischen Elementen. Die Betrachtungen über den Gesang sind austauschbar und finden sich bei *Fürst*, *Fürstin* und *Kommentatorin*.

Aus diesen Eigenschaften lässt sich in Anlehnung an *Poschmann* ableiten, dass *Liepold-Mosser* formal die Dramatik nutzt – sich aber kritisch damit auseinandersetzt. Die Darstellung bleibt gegenüber der intendierten Wirkung im Hintergrund. Die Fiktion sucht und bestimmt ihre eigenen Relationen. *Poschmann* merkt zu einer solchen Selbstbeziehung an: „Die neue Wirkungsstrategie äußert sich dabei in gezielter Verunsicherung der Rezeptionsprozesse im äußeren Kommunikationssystem, die gekoppelt sein kann an eine Betonung der Eigengesetzlichkeit der Stückfiktion, des inneren Kommunikationssystems.“⁴³³

Vom Aufbau des *Theatertextes* aus gesehen, weist das Stück Charakteristika eines Dramas auf. *Figurenreden* (nicht im konventionellen Sinn) wie auch *Regieanweisungen* ergeben für den Rezipienten/die Rezipientin die Möglichkeit, unter Zuhilfenahme seiner/ihrer Erfahrungswerte und seines/ihrer Bildungsniveaus eine Bedeutungsebene herauszuarbeiten.

Die *Plurimedialität* (nach *Pfister*) von *Sing mit* erfordert für die Realisierung ein Produktionsteam. Der Gesamtkünstler *Liepold-Mosser* zeichnete als Dramatiker, Dramaturg und Regisseur. Musik- und Lichtdesign sowie die Kreation der Kostüme übernahmen Kärntner Künstler. Wie die Produktion wird auch die Rezeption eines Dramas eher im Kollektiv vorgenommen. Rein literarische Texte bedürfen dieser Vorgabe nicht. Das reine Lesen von *Sing mit* hätte der *Theatralität* des Textes nicht Genüge getan. Daraus kann geschlossen werden, dass der Text für eine Inszenierung vorgesehen war.

⁴³³ Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 129

Ein dramatischer Text zeichnet sich in Hinsicht auf die Kommunikation laut *Pfister* in Fällen der Abwesenheit eines *äußeren Kommunikationssystems* durch seine fiktive „...Absolutheit...“⁴³⁴ aus. Bei *Sing mit* finden im Gegensatz dazu Unterbrechungen dieser Eigenschaft durch die *Kommentatorin*, den *Hofnarren* sowie die Personen des *Chores* statt. Es kann daraus eine Analogie zu *Shakespeares König Heinrich der Fünfte* erschlossen werden, da der *Chorus* dieses Stücks in der Funktion eines Sprechers die Zuseher laufend direkt informiert.⁴³⁵

Im *Nebentext* wie auch im *Haupttext* verwendet *Liepold-Mosser* zur Unterstreichung von wichtigen Passagen Majuskeln. Hier als Bühnenanweisung: „*DER FÜRST WIRD VON KRIECHER UND REBELL ERWÜRGT. GLEICHZEITIG BRINGT DER HOFNARR SEIN GEDICHT EIN.*“⁴³⁶

Prosa wechselt sich mit lyrischen Elementen (vor allem diejenigen der Liedtexte) ab. Daraus resultiert eine spezielle Sprachrhythmik. Auch durch das Wiederholen von Wörtern oder Wortgruppen ergibt sich eine eigene Sprachmelodie.

Das Spiel mit der Sprache ist wahrnehmbar. Die *Fürstin* gibt von sich: „Kärntner Hochland frisch und Freitag Beliebt dem deutschen Liede treu.“⁴³⁷

Über den Sprachduktus lässt sich aufgrund des Montagecharakters keine eindeutige Aussage tätigen. Die zitierenden Aufzählungen der Förderungen aus dem Kulturbereich des Landes sind in rationalem und pragmatischem Ton gehalten. Heimatbezogene Elemente in tiefem *Kärntner* Dialekt ufern pathetisch aus. Regieanweisungen sind sachbezogen formuliert und meist in Hochsprache gehalten. *Englische* Hochsprache findet einmal als Aussage des *Kriechers* Verwendung.

Wenden wir uns nun dem *Raum* zu. Aus dem *Nebentext* lässt sich erschließen, dass *Kärntner Untote* im fiktiven Theater-Raum umherliegen. Diese noch nicht endgültig Gestorbenen verweisen in ihrer Semantik wohl darauf, dass in *Kärnten* bestimmte politische Vorgänge noch nicht aufgearbeitet wurden und eines Abschlusses bedürfen. Da die Figuren kriechen, befinden sie sich auf dem Boden – also unten. In An-

⁴³⁴ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 22

⁴³⁵ Vgl. <http://gutenberg-spiegel.de/buch/2175/2> 27.04.2013

⁴³⁶ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 36

⁴³⁷ ebenda, S 30

wendung des *Pfister*-Theorems der „...Unten-Oben-Opposition...“⁴³⁸ handelt es sich dabei um arme Schlucker.

Die zeitliche Einpassung erfolgt ungenau: „Nach dem Krieg – vor dem Gausingen“⁴³⁹. Allerdings lassen dieser Begriff sowie einige Textfragmente mit montierten Aussagen von *Stefan Petzner* den Schluss zu, dass es sich um die Darstellung einer aktuellen Zeitspanne handelt. Die genannten „...Gausingen...“⁴⁴⁰ werden trotz der Verwendung des Begriffes *Gau* als Terminus für eine Region in nationalsozialistischer Zeit vom *Kärntner Sängerbund* nach wie vor veranstaltet. Die Bezirke des Sängerbundes werden bis heute als *Gaue* bezeichnet. Daraus ergibt sich eine zeitlich unkonkrete aber zeitgenössische Festlegung.

3.5 Taghelle Mystik

Diese Textmontage wurde am 1. April 2009 im *Artecielo* in Klagenfurt am Wörthersee uraufgeführt.

Schon der *Titel* weist informativ darauf hin, dass sich der Autor im Rahmen dieses Theaterprojekts intensiv mit *Robert Musils* fiktivem Geschwisterpaar *Ulrich* und *Agathe* beschäftigte. Die namengebende *taghelle Mystik* wird von *Ulrich* an einem schönen Sommertag inmitten blühender Gewächse erwähnt, nachdem sich das mentale wie physische Zueinanderfinden der beiden Geschwister am Vorabend verdichtet, aber nicht vollendet hatte. „Denn das Wort schneidet nicht in solchem Zustand, und die Frucht bleibt am Ast, ob man sie gleich schon im Mund meint: das ist wohl das erste Geheimnis der taghellen Mystik.“⁴⁴¹ Glasklarer Verstand prallt auf wahrzunehmende Mystik.

SIE und *ER* bilden die *dramatischen Figuren*. Als *Personal* - nach *Pfister* - handelt es sich um eine Frau und einen Mann, die im gesamten Verlauf der Aufführung auf der

⁴³⁸ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 340

⁴³⁹ Liepold-Mosser Bernd, *Sing mit*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 2

⁴⁴⁰ ebenda, S 12

⁴⁴¹ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S 1088 / 1089

Bühne präsent sind. Weitere *Figuren* sind nicht vorgesehen, daher gibt es keinen Kontakt mit der Umgebung. *SIE* und *ER* scheinen isoliert.

Im Sinne des Ansatzes über die dramatische Form von *Poschmann* handelt es sich um „...(Schwund)Figuren...“.⁴⁴² Sie werden nicht mehr konkret bezeichnet, sondern als Personalpronomen fixiert. Die Ebene des montierten Textmaterials des Diskurses, den die beiden Protagonisten führen, stellt direkten Bezug zu *Agathe* und *Ulrich* her. Aus der Sicht der Rezeptionsästhetik können sich vorzüglich bei literarisch wie gesellschaftspolitisch interessierten Rezipienten/Rezipientinnen (seien es Leser/Leserinnen des reinen Textes oder auch die Zuseher/Zuseherinnen im Theater) diese Bezüge herstellen. Allerdings lässt die *dramatische Metaebene* – wie bereits oben erwähnt – diesen Schluss zu. In Hinblick auf die *Figurenperspektive* werden beide Protagonisten ausgeglichen stark ausgestattet.

Die *Handlungsebene* zeigt einen Mann und eine Frau die im Laufe ihres Diskurses nicht nur ihre Kleidung sondern auch ihre geschlechtliche Identität wechseln. Die Regie-Vermerke „ROLLENTAUSCH“⁴⁴³ sowie „Sissi ist ER. Kai ist SIE“⁴⁴⁴ weisen darauf. Nach dem semiotischen Ansatz von *Fischer-Lichte* erfolgte dadurch eine „...interne Umkodierung...“⁴⁴⁵, wonach Bedeutung anhand des vorliegenden Sprachmaterials generiert wird. Dies und eine spezifische Aussage („Ich bin ein Mann. Vergiss das nicht.“⁴⁴⁶) lassen darauf schließen, dass dieses Stück auch vom Autor beabsichtigte Fragen der geschlechtlichen Identität und Selbstbestimmung des Mannes in unserer heutigen pluralistischen Gesellschaft transportiert. Weiters lässt eine Aussage von *ER* die Annahme zu, dass er sich als Mann mit der üblichen männlichen Perspektive auf unser Weltgeschehen und unsere Traditionen nicht wohl fühlt. *SIE* fällt am Schluss des Textes ins Leere.

Wendet man das an *A. Hübler* angelehnte Theorem *Pfisters* an, ergibt sich in Bezug auf die Geschichte eine reduzierte „...Handlung...“⁴⁴⁷. Deren dreigeteilter Aufbau ist nur vermindert wahrnehmbar, denn die beabsichtigte Umwandlung der Gegebenhei-

⁴⁴² Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 183

⁴⁴³ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 22

⁴⁴⁴ ebenda, S 23

⁴⁴⁵ Balme Christopher, Einführung in die Theaterwissenschaft, S 66

⁴⁴⁶ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 3

⁴⁴⁷ Pfister Manfred, Das Drama, S 269

ten erfolgt allein durch zwei *Didaskalien*.⁴⁴⁸ Eine narrative Beschreibung eines erfolgten Geschehens ist nicht vorhanden. Es ergibt sich kein verbindender „...Handlungszusammenhang...“⁴⁴⁹, da die Szenen nicht in der richtigen Zahlenfolge gesetzt und deshalb wohl austauschbar sind. Es handelt sich daher in diesem Sinn um kein konventionelles Drama, sondern nur um ein Spiel mit der dramatischen Form. Verwendet man *Poschmanns* dramaturgische Theorie, so ergibt sich eine sprachliche Ebene vor der Handlungsebene, das heißt die Vorrangstellung nimmt das Material der Sprache ein. Auf der Basis des beschriebenen Aufbaus wird bei diesem *Theatertext* die *dramatische Form* unterlaufen.⁴⁵⁰

Das *Sprachmaterial* erscheint aus formaler Sicht als der Zitatenumix einer *Montage*. Der Autor nennt dabei Ausgangstexte von *Robert Musil*, *Sigmund Freud*, *Jacques Lacan*, *Stefan Petzner*, *Jean Baudrillard*, *Jacques Derrida*, *Hans-Peter Dürr* und *Claudia Haider*.

Der sechszwanzigseitige *Theatertext* wird in drei Abschnitte eingeteilt, die man im konventionellen Sinn als Akte bezeichnen kann. Die Titel: *I. AM TISCH*, *II. AM GRABMAL* und *III. TANZ DER UNTOTEN*. Innerhalb dieser Einheiten sind 20 Szenen gebaut, deren Reihenfolge wiederholt vertauscht wurde. So folgt beispielsweise der Szene 4 direkt die Szene 18 und in weiterer Folge die Szene 5. Die Substanz der einzelnen Szenen wird in Form von Ziffern und in Majuskeln folgend betitelt: 1 *EIN GEHEIMNIS*, 2 *DAS BEGEHREN*, 3 *ETHNOLOGISCHE BEMERKUNG*, 4 *DAS THEMA: LIEBE*, 18 *SIAMESISCHE ZWILLINGE*, 5 *TABU*, 6 *KÖRPER*, 7 *GEGENWIND*, 8 *DELIRE DE TOUCHE*, 9 *ZONEN*, 10 *INVERSIONSLAGE*, 11 *UNSTERBLICH*, 17 *TOTENMUSIK*, 14 *LIEBE MACHT BLIND*, (12 *TODESTRIEB*), 13 *NEU-START*, 15 *VOM SÜNDENFALL*, 16 *DAS GEFÜHLSRÄTSEL*, 20 *EIN OBELISK DER TRAUER*. Mehrere Titel sind mit Veränderungen als Zitate aus dem *Mann ohne Eigenschaften* übernommen.

Durch den Einsatz von Filmmaterial und Musikeinlagen – wie im *Nebentext* zu lesen – erhalten die dramatischen Einheiten ihre Gliederung.

Der Autor schweift etwas von der Normalsprache ab und bedient sich verschiedener Kunstmittel. Vorzüglich sind das Wiederholungen von einzelnen Worten oder Satztei-

⁴⁴⁸ Vgl. Pfister Manfred, *Das Drama*, S 269

⁴⁴⁹ Pfister Manfred, *Das Drama*, S 269

⁴⁵⁰ Vgl. Poschmann Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S 177

len. In der achten Szene wird die Diskussion über die Sprache durch die Wiederholung von „Worte, Worte, Worte...“⁴⁵¹ von ER und SIE verstärkt zur Geltung gebracht.

Anaphern erscheinen mehrmals. Dadurch ergibt sich eine eigene Sprachmelodie. Die wiederholte Setzung von „We have to eat, sister...“⁴⁵² stellt sich dem Sprachfluss entgegen und ergibt an der Oberfläche Brüche.

Syntaktisch konventionelle Sätze werden von reduzierten Sätzen abgelöst. In der Szene 7 wird die Frage von ER „Dachtest du an Auslöschung?“⁴⁵³ mit einem einfachen „Ja“⁴⁵⁴ von SIE beantwortet.

Transportierte Ironie wird durch das Wissen des informierten Rezipienten/der informierten Rezipientin über die realen politischen Verhältnisse und deren Zusammenhänge erkennbar. Ironisch eingesetzte Elemente können als besondere künstlerische Ausdrucksform gewertet werden.

Die Textfragmente befinden sich in verschiedenen Zeitebenen. Demgemäß kommt es zu Kontextverschiebungen. Der in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts geschriebene Ausgangstext *Mann ohne Eigenschaften* trifft beispielsweise auf die in den letzten Jahren real getroffenen Aussagen von *Stefan Petzner* und *Claudia Haider*. Aus der Einbettung dieser aktuellen Äußerungen in einen rund achtzig Jahre alten Kontext resultiert nicht nur eine Sinnveränderung aus der Historizität, sondern auch eine Konfrontation mit dem Hintergrund der realen Aussagen. In einem Interview mit der Zeitschrift ÖSTERREICH betrauert *Claudia Haider* ihren verstorbenen Gatten und Landeshauptmann *Jörg Haider*. „Sein Tod hat eine große Leere in mir hinterlassen, dass ich gar nicht weiß, wie ich meine Trauer in Worte fassen soll.“⁴⁵⁵ Diese Aussage wird nun als verändertes Zitat von SIE übernommen. „Sein Tod hat eine große Leere in mir hinterlassen. Ich weiß nicht, wie ich das in Worte fassen soll. [...] Ein Gespenst regiert das Land.“⁴⁵⁶ Die Äußerung bekommt durch das Versetzen in einen anderen Kontext variable Bedeutungsmöglichkeiten. Der Rezipient/die Rezipientin kann daraus entweder die Trauer einer Witwe, die Trauer einer Tochter, die Trauer eines Volks oder aber die Kritik gegen aktuelle politische Gegebenheiten ab-

⁴⁵¹ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 15

⁴⁵² ebenda, S 9

⁴⁵³ ebenda, S 13

⁴⁵⁴ ebenda S 13

⁴⁵⁵ <http://www.oe24.at/oesterreich/chronik/kaernten/Claudia-Haider-Der-Schmerz-bleibt> 16.03.2013

⁴⁵⁶ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privataarchiv Liepold-Mosser, S 26

leiten. Darüber hinaus generiert der dritte Satz der Aussage eine eigene politische Bedeutung, denn der Ursprungstext „Ein Gespenst geht um in Europa...“⁴⁵⁷ ist Teil des realen kommunistischen Manifestes. Im neuen Kontext eingebettet, erinnert das Zitatfragment an den Mythos einer realen Machtstruktur. Der neue Bedeutungszusammenhang verstärkt sich durch Textmaterial, das eine während der letzten Jahre versuchte Mythenbildung in *Kärnten* zum Inhalt hat. „Sie wollen aus ihm einen Mythos machen. Sie wollen die Straßen und Plätze nach ihm benennen!! Sie wollen in seinem Geiste agieren!!!“⁴⁵⁸ Dem Rezipienten/der Rezipientin mehrere Deutungsmöglichkeiten zu eröffnen, ist integrierter Bestandteil der Handschrift des Autors *Liepold-Mosser* und steht mit seinen theoretischen Überlegungen im Sinn der poststrukturalistischen Denker in Zusammenhang.

Verortet wird der dramatische Text einerseits *am Tisch* und andererseits *am Grabmal*. Eine konkrete Standortbestimmung existiert nicht. Nur aus dem Kontext des ursprünglichen Textes von *Musil* lässt sich eine österreichische Region erahnen.

Der Text beinhaltet nach *Pfisters* Ansatz *Haupt-* und *Nebentext*, wobei sich der *Haupttext* aus Dialogen – genauer gesagt Duologen - zusammenfügt. Einzelne Duologe mit niedriger oder hoher Unterbrechungsfrequenz – wie etwa in Szene siebzehn – wechseln sich ab. Die beiden *Figuren* wenden sich jeweils an die andere Partnerfigur und nehmen diese jederzeit wahr. Beide werden in ihrem Sprachfluss vom anderen nicht unterbrochen. In erster Linie wirkt daher das innere Kommunikationssystem, wenn man der Argumentation von *Pfister* folgt.

Die Betitelung der Szenen, die Sichtbarmachung des aktuell Sprechenden sowie sparsame Regieanweisungen als Grundlage der szenischen Gestaltung bilden den *Nebentext*. Der zeigt an, dass literarische wie filmische, musikalische und sprachliche Segmente zu einem Stück verbunden wurden. Der Autor hat mimetische Zeichen („VERSCHMELZUNG“.)⁴⁵⁹ gleichermaßen wie Hinweise auf den Einsatz anderer Medien („FILM“)⁴⁶⁰ in den *Nebentext* integriert. Mit der Setzung der *Didaskalie* „FLÜGEL AB - auf IHN. ER GIESST WASSER AUF DIE STATUE. DIE STATUE WIRD WEGGESCHOBEN. MUSIK. BILD!!!“⁴⁶¹ spricht der Text nicht nur das Medium Mu-

⁴⁵⁷ [http://de.wikisource.org/wiki/Manifest_der_Kommunistischen_Partei_\(1848\)](http://de.wikisource.org/wiki/Manifest_der_Kommunistischen_Partei_(1848)) 21.03.2013

⁴⁵⁸ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 23

⁴⁵⁹ ebenda, S 22

⁴⁶⁰ ebenda, S 22

⁴⁶¹ ebenda, S 20

sik (nach *Pfister* in der Funktion eines *epischen* Elements verwendet) an, sondern verwendet auch noch räumliche und kinetische Codes. Ein Zeichen zur sprachlichen Ausformung ergibt sich mit der in einer Aussage von *S/E* integrierten Festlegung „...(wieder ruhig)...“⁴⁶² Diese Anweisung gehört nach dem Ansatz von *Fischer-Lichte* zu den „...paralinguistischen Zeichen...“⁴⁶³. Sie lässt den Besucher/die Besucherin ahnen, dass sich die Empfindung von *S/E* im Verlauf des Sprechaktes nach vorheriger Aufwühlung wieder beruhigt. Mit dem Hinweis „BEIDE IN ABENDKLEIDERN“⁴⁶⁴ gibt es eine Vorgabe an die Gestaltung der Kostüme und damit ein visuelles Zeichen, dass sich die beiden Protagonisten in einer festlichen Situation befinden. Die Besucher/die Besucherinnen innerhalb unseres Kulturkreises sind in der Lage wahrzunehmen, dass es sich um Mitglieder einer eher privilegierten Personengruppe innerhalb der Gesellschaft handelt.

Aufgrund der eher raren Regieanweisungen für außersprachliche Komponenten liegt der Schwerpunkt des *Theatertextes* auf den Dialogen, die diskursiv geführt werden.

Die Informationsvermittlung erfolgt daher mehrheitlich durch sprachliche *Codes*. Aufgrund der eklektischen Arbeitsmethode und des Umstandes, dass die Aussagen nicht durch eine Handlung gedeckt werden, geht in Anwendung des Ansatzes von *Pfister* hervor, dass sich keine „...Identität von sprachlichem und außersprachlichem, mimisch-gestischem Verhalten...“⁴⁶⁵ der beiden Protagonisten ableiten lässt.

Zur *Funktion* der Sprache nach *Pfister* ist zu sagen, dass eher wenige appellierende Absichten transportiert werden. Keiner der Partner wünscht den anderen konkret zu einer Handlung zu veranlassen. Es wird über die Liebe, den Tod, Gefühle, Politisches und die Sprache an sich diskutiert. Der sprachliche Ausdruck beider Protagonisten weist die Figuren ebenfalls als Mitglieder einer sozial gut positionierten Familie des oberen Mittelstandes aus. Der Text hat rare referentielle Funktion, da – wie bereits oben erwähnt – keine „...Geschehensabläufe rein sprachlich dargestellt...“⁴⁶⁶ werden.

Ein kurzer Blick zum Autor selbst in Bezug auf die Sprache: Er hat seine intensive Beschäftigung mit der Sprache, gemäß seinem am Anfang seiner literarischen Tä-

⁴⁶² Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 2

⁴⁶³ Fischer-Lichte Erika, Semiotik des Theaters, S 43

⁴⁶⁴ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 23

⁴⁶⁵ Pfister Manfred, Das Drama, S 174

⁴⁶⁶ ebenda, S 153

tigkeit geäußerten Vorsatz, dass Sprache immer Gegenstand seiner schriftstellerischen Arbeit sein wird, auch als Dramatiker fortgesetzt. Ein Hinweis darauf findet sich mit der Bezugnahme auf sein bereits in Abschnitt 1.2 erwähntes Theorem, wonach aus Sprache Wirklichkeit resultiert. *ER* äußert als Antwort auf Überlegungen über eine Berührung genau in diesem Sinn: „Es ist Sprache und deshalb ist es Wirklichkeit. Du hast es ausgesprochen und deshalb existiert es.“⁴⁶⁷

Das vorliegende Zitat aus den grundsätzlichen theoretischen Überlegungen des Autors sowie sein keinesfalls stereotyper Umgang mit *Musil* ergeben weitere Puzzlesteine für einen Künstler mit riesiger Bandbreite und somit für die Konstruktion des Gesamtkunstwerks *Liepold-Mosser*.

Zurück zum Text: Das Textmaterial legt sich wiederholt autoreflexiv mit der Sprache selbst an. Die Sprachkritik kann in folgender Aussage deutlich wahrgenommen werden: „Die Sprache ist manchmal unbarmherzig. Die Sprache hat keine Moral. Ganz im Gegenteil: Sie zwingt einen dazu, zu sagen. Immerzu zu sagen und zu sagen.“⁴⁶⁸ Das angesprochene - möglicherweise sogar böswillige - Geplapper jenseits aller Normen wird eindeutig hinterfragt. Aus dem Selbstbezug der Sprache resultiert, dass, wie schon oben angerissen, der Sprache in Hinblick auf das Formal-Dramatische der Vorzug gegenüber dem Dargestellten gegeben wird.⁴⁶⁹ Die Poetik der Sprachoberfläche findet - in Anwendung des Theorems von *Poschmann* - ihren effektiven Niederschlag. Die dramatische Struktur des Theatertextes wird verwässert.⁴⁷⁰

Nun zum Motiv des Textes: *Liepold-Mosser* beabsichtigte schon seit langer Zeit, auf die Thematik von *Musils Mann ohne Eigenschaften* – speziell der im Mittelpunkt stehenden Relation - dramatisch einzugehen. Nach seiner eigenen Aussage war es „...verblüffend, auf welche Weise Musil hier das Inzestmotiv benutzt und wie wichtig es für seine Grundanlage von Liebe und Verständigung ist.“⁴⁷¹ Mit der Diskussion der beiden Protagonisten über „...siamesische Zwillinge“⁴⁷² bezieht sich der Autor unter anderem auf das Kapitel *Die siamesischen Zwillinge* bei *Musil*, worin der bereits im *Alten Testament* verbotene Inzest thematisiert wird. *Ulrich* und *Agathe* disku-

⁴⁶⁷ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 9

⁴⁶⁸ ebenda, S 23

⁴⁶⁹ Vgl. Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S 177

⁴⁷⁰ Vgl. ebenda, S 177

⁴⁷¹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 5.03.2013

⁴⁷² Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarhiv Liepold-Mosser, S 7

tieren über ein menschliches Dasein als Zwilling. Jeder einzelne Teil sucht nach seiner perfekten Vervollständigung. *Musil* baut hier nach Meinung des Autors auf den Überlieferungen *Platons* auf, wonach ursprünglich menschliche Körper kugelförmig gestaltet waren und über vier Paar Gliedmaßen aber nur ein Haupt verfügten. Es existierten „...drei Geschlechter unter den Menschen...“⁴⁷³ und zwar das maskuline, das feminine und das androgyne, deren Ursprung verschiedene Himmelskörper waren. Da die Menschen zu übermütig wurden, erfolgte durch die Götter ein Durchschnitt der Körper. Um aber die Fortpflanzung zu gewährleisten, wurden die Geschlechtsteile strategisch günstig versetzt. Auf der Grundlage dieser Legende ist der halbe Mensch auf der Suche nach seinem Gegenstück, das ihm die mentale wie physische Vollständigkeit schenken soll. Die sexuelle Orientierung und deren intensive Erfahrung richten sich nach den ursprünglichen Körpern.⁴⁷⁴

Das Thema Geschwisterliebe wird zeitgenössisch aufbereitet, indem ein Wechsel der geschlechtlichen Identität stattfindet. Zum Leitgedanken sagt der Autor selbst folgendes: „Es ist ein anstößiges Motiv und gleichzeitig sehr folgerichtig, das hat mich interessiert.“⁴⁷⁵

Mit der Thematisierung einer in unserer Gesellschaft unmöglichen Liebe werden einerseits eine gesellschaftliche Tabu-Vorgabe und andererseits eine Jahrhunderte alte Legende hinterfragt.

Die Feststellung „Liebe ist eine Übereinstimmungsmaschine“⁴⁷⁶ von *ER* verweist auf ein Experiment der Planierung geistiger Klarheit mit sexueller Triebkraft. Die Aussage „Liebe macht sichtbar, was nicht da ist“⁴⁷⁷ im Textfragment der *Montage* versucht die Quadratur des Kreises, das heißt ein Paradoxon zu realisieren. Ein solches wird in der Szene über den *Körper* eingefügt. Bei *Musils* Ursprungstext sind Versuche des *Unmöglichen* wahrnehmbar. „Wir hatten unsere Körper vertauscht, ohne uns zu berühren...“⁴⁷⁸

Nicht nur die verschiedenen Liebesformen sind Themenfelder des Diskurses von *SIE* und *ER*, sondern auch gesellschaftliche Gegebenheiten. Der Ursprungstext von *Mu-*

⁴⁷³ <http://www.opera-platonis.de/Symposion.html> 15.03.2013

⁴⁷⁴ Vgl. <http://www.opera-platonis.de/Symposion.html> 15.03.2013

⁴⁷⁵ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

⁴⁷⁶ Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 21

⁴⁷⁷ ebenda, S 21

⁴⁷⁸ Musil Robert, Der Mann ohne Eigenschaften, S 1084

sil bildet dafür den Unterbau. „Politik, Ehre, Krieg, Kunst, die entscheidenden Vorgänge des Lebens vollziehen sich jenseits des Verstandes. Die Größe des Menschen wurzelt im Irrationalen.“⁴⁷⁹ Dieser Spruch *Arnheims* im Ausgangstext deutet darauf hin, dass nicht nur der Verstand, sondern auch die *Seele*, die im Laufe ihrer Existenz Mythen aufgenommen hat, auf das Menschsein wirken.

Der Autor nimmt aber nicht nur Bezug auf *Musils* Thematisierung der Liebe, sondern auch auf die Politik, indem er Aussagen generiert, die aus dem persönlichen Umfeld des verstorbenen Machthabers *Jörg Haider* stammen. So wird unter anderem der ehemalige enge Mitarbeiter *Stefan Petzner*, der *Haider* in einem Interview als „...Lebensmenschen...“⁴⁸⁰ bezeichnete und meinte, er hätte im Falle einer Ahnung durch das Hinlegen vor dem Fahrzeug das Wegkommen seines Idols verhindert,⁴⁸¹ folgendermaßen von *SIE* zitiert: „Du hättest dich vor das Auto legen müssen. Du hättest vereiteln müssen, dass er wegfährt.“⁴⁸² Durch diese vielfach publizierte Aussage von *Petzner* aus der realen Wirklichkeit, die in die fiktive Diskussion montiert wurde, kann der halbwegs interessierte Rezipient/die halbwegs interessierte Rezipientin mühelos seine/ihre eigene Bedeutung herstellen. Einerseits wird dadurch die Sichtbarkeit politischer Zusammenhänge möglich. Andererseits können Überlegungen über zwischenmenschliche Beziehungen angestellt werden.

„Der Staat gibt Geld für jede Dummheit her, für die Lösung der wichtigsten moralischen Fragen hat er aber nicht einen Kreuzer übrig. Das liegt in seiner Natur, denn der Staat ist das dümmste und boshafte Menschenwesen, das es gibt.“⁴⁸³ Aussagen wie diese veranlassen *Liepold-Mosser*, sich mit Themenkreisen der aktuellen Politik auseinander zu setzen. Als Autor und Dramatiker tendiert er dazu, die geistige Fitness seines Publikums nicht verkümmern zu lassen, um gesellschaftspolitische Entwicklungen und Veränderungen zu forcieren.

Am Rande des Diskurses über die Liebe und die Politik werden in mehreren Szenen (beispielsweise *Delire de Toucher*) Themenfelder wie Berührungängste angerissen, die ihren Ursprung bei *Freuds* Kritik an den religiösen Vorgaben haben. Das ursprünglich kindliche Begehren nach dem gegenseitigen Berühren wird nach *Freuds*

⁴⁷⁹ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S 570

⁴⁸⁰ <http://www.oe24.at/oesterreich/politik/Petzner-Muss-mich-vor-mir-selbst-schuetzen/4...> 16.03.2013

⁴⁸¹ Vgl. <http://www.oe24.at/oesterreich/politik/Petzner-Muss-mich-vor-mir-selbst-schuetzen/4...> 16.03.2013

⁴⁸² Liepold-Mosser Bernd, *Taghelle Mystik*, Privatarchiv Liepold-Mosser, S 15

⁴⁸³ Musil Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S 263

Annahme später durch Verbote aus dem familiären Umfeld hintangehalten, kann aber nicht gänzlich ausgemerzt werden. Es wurde im Unterbewusstsein evident.⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ Vgl. Zaiser Reinhard, Verdrängung und Neurose, Wunschdenken und Illusion, S 97

4 Der Dramaturg und Regisseur

4.1 Theaterästhetik

Liepold-Mosser kann mit Arbeitsweisen wie der kraftvollen Zerlegung des *Subjekts* und seiner in den Ausdrucksformen der Postdramatik vorgenommenen Hinterfragung realer politischer Vorgänge und Entwicklungen im weitesten Sinn den Strömungen der *Neo-Avantgarde* zugeordnet werden. Jenseits klassischer Dramenbauweise präsentiert der Künstler Produktionen, die den dramatischen „...Erkenntniswert...“⁴⁸⁵ enorm schmälern oder sogar verhindern. *Lehmann* bezeichnet im Rahmen seiner Überlegungen über die Definition eines Dramas genau jene Erscheinungsformen, die auf *Liepold-Mosser's* Theatervorlagen zumeist zutreffen: „... weder Handlung, noch plastisch ausgestaltete dramatis personae, keine dramatisch-dialektische Kollision von Werten, und nicht einmal identifizierbare Figuren...“⁴⁸⁶

Befragt, welcher Theater- und Bühnenästhetik sich *Liepold-Mosser* verpflichtet fühlt, führt der Künstler selbst diejenige der *Avantgarde* an. Sein Zugang ist - neben den bereits in Abschnitt 3.1 angeführten Ansätzen von *Gertrude Stein*, die die Sprache an sich beispielsweise durch Bedeutungsschwund veränderte - die Popkultur.⁴⁸⁷ Er nimmt für sich in „...Anspruch, so etwas wie Populär-Avantgarde...“⁴⁸⁸ zu schaffen. Ab der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts beginnt sich die neue Bewegung der Populärkultur im westlichen Kulturkreis zu etablieren. Mit der Musikrichtung *Rock'n`Roll*, dem Ausdruck eines neuen, jungen Lebensgefühls, nimmt der „...Siegeszug der Jugendkultur...“⁴⁸⁹ seinen Lauf. Sie fließt nach *Lehmann* in den Bereich der „...*Neo-Avantgarde*...“⁴⁹⁰ mit ein. Während seiner Jugendzeit orientierte sich *Liepold-Mosser* an der *Musicbox* des Senders Ö3, der in späteren Jahren *FM4* folgte.⁴⁹¹ Er komponiert als bekennender Fan der populären Musik seine ersten

⁴⁸⁵ Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, S 49

⁴⁸⁶ ebenda, S 49

⁴⁸⁷ Vgl. Liepold-Mosser, Bernd, Interview vom 05.03.2013

⁴⁸⁸ Liepold-Mosser, Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁴⁸⁹ Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, S 85

⁴⁹⁰ ebenda, S 84

⁴⁹¹ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

*Theatertexte nach rhythmischen Vorgaben*⁴⁹² und setzt beispielsweise *Wanderer Socke* in revueartiger Bauweise um.

Von ihm werden Elemente der konventionellen Darstellung zum Großteil eliminiert und dafür Fragmente absurder oder performativer Art eingeschoben. Durch die wesentliche Verminderung der *Diegese*, durch das Zerlegen der wesentlichen Eigenschaften von Figuren und die Abwesenheit einer konventionellen *Fabel* im dramatischen Sinn, gewinnt die Sprache in *Liepold-Mossers* Produktionen weitgehend an Eigenständigkeit.⁴⁹³ Auch die Methode der Montage weist in dieselbe Richtung. Von der im vorletzten Jahrhundert noch üblichen Praxis, den *Fokus* der Figuren – sofern überhaupt noch welche existieren – auf die Repliken zu setzen, nimmt er zumeist Abstand. Diese Arbeitsweise kann weitgehend folgender Beschreibung zugeordnet werden: In Anlehnung an die Wortkreation von *Elfriede Jelinek* (geboren 1946), übernahm *Poschmann* den Begriff der „...Sprachflächen...“⁴⁹⁴ Diese Definition deutet eine Hinwendung zu verwaschenen *Figuren* ohne Sinngehalt an. Daraus resultiert der Wegfall der Vortäuschung für den Bereich der *Mimese*. Die Ebenen der Sprache und der Darstellung sind in den Realisierungen von *Liepold-Mosser* meistens – aber nicht immer – separiert. Der Künstler beackert *postdramatische* Problemfelder. Nach *Lehmann* erläutert „...der Begriff »postdramatisch« - im Gegensatz zur »epochalen« Kategorie »Postmoderne« - eine konkrete theaterästhetische Problemstellung...“⁴⁹⁵ die eine intensive und manchmal waghalsige Beschäftigung mit der formalen Struktur erfordert. Das Oeuvre des Künstlers hat auch Bezugspunkte zur Gattung der *Postmoderne*. Dieser Zusammenhang lässt sich aus der „...Beliebigkeit der Mittel und zitierten Formen über die unbefangene Verwendung und Verkopplung heterogener Stilzüge...“⁴⁹⁶ erkennen. Ein einheitliches Gefüge lässt sich bei *Liepold-Mossers* Arbeit nicht erkennen. Seine Produktionen glänzen durch die Vielfalt des Materials und des Ausdrucks. Er bietet keine Bebilderung seines Textmaterials an.

⁴⁹² Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁴⁹³ Vgl. Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S 14

⁴⁹⁴ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S 204

⁴⁹⁵ Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S 19

⁴⁹⁶ ebenda, S 29

Speziell am Anfang seiner künstlerischen Arbeit hatte *Liebold-Mosser* nicht die Absicht, „...die menschliche Realität sprachlich, und zwar durch die Form des Bühnendialogs...“⁴⁹⁷ zu präsentieren. Charaktere wurden primär zerlegt. Lebenswirklichkeiten, die unter anderem seinen sozialen Anspruch durchscheinen lassen, flossen nur in Fragmenten ein, indem beispielsweise Bandagen der realen Figur *Schwarzkogler* Verwendung fanden. Erst während der letzten Jahre wurde *Narratives* eingebaut.

Ein weiterer Gesichtspunkt wäre noch zu berücksichtigen: die in der Arbeit *Liebold-Mossers* enthaltene Theaterkritik deutet an, dass er an einer Neugestaltung der Theatermaschinerie bezüglich der Ausschöpfung neuer theatraler Möglichkeiten Interesse hat. Daraus resultiert auch, dass sein Metier das Experiment ist, das naturgemäß nicht immer gelingen muss. *Liebold-Mosser* versucht nicht nur bereits Etabliertes nicht nachzuahmen, sondern kraft seiner eigenen Kreativität noch nicht Dagewesenes zu schaffen. Daher bevorzugt er generell die „...Suche nach neuen Formen und Intensitäten“⁴⁹⁸ und verzichtet in den meisten Fällen auf das spezifische Anliegen der Stücke hinsichtlich normativer und typologischer Kriterien. Im Ausloten von Divergenzen und Konfrontationen und dem Aufspüren von Eindringlichkeit wird unter anderem die fließende Energie erprobt. Zurückzuführen ist diese Vorgangsweise nach *Liebold-Mosser* auf die Ereignisse im Probenverlauf, die in Zusammenhang stehen mit den „...Dingen, die sich in der Arbeit mit den SchauspielerInnen ergeben.“⁴⁹⁹ Partielle Energie verdrängt dabei die Zeichensetzung auf der Bedeutungsebene.⁵⁰⁰ In Anlehnung an den Begriff von *Lyotard* beschreibt *Lehmann* dieses Phänomen des *energetischen Theaters* als „...jenseits der Repräsentation [...] von ihrer Logik nicht beherrscht.“⁵⁰¹ Bezugspunkte darauf ergeben sich wiederholt in *Liebold-Mossers* Arbeit.

Er führt über sein Engagement und seinen Antrieb weiter aus: „Die konventionelle Form von Inszenierung interessiert mich nicht, und auch das Unterhaltungstheater inklusive Operetten und Musicals könnte man meiner Meinung nach ersatzlos streichen. Das verklebt die Gehirnwindungen. Da sollen die Leute lieber eine beschisse-

⁴⁹⁷ Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, S 77

⁴⁹⁸ Liebold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁴⁹⁹ ebenda

⁵⁰⁰ Vgl. Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, S 56

⁵⁰¹ Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, S 56 / 57

ne Fernsehserie ansehen und die Theaterbühne freimachen für andere, aufregendere Dinge.“⁵⁰²

Zur Produktionsästhetik meint *Liepold-Mosser*, dass für ihn generell „...die Frage von Verständlichkeit, Vermittlung, diese ganze didaktische Ebene...“⁵⁰³ nicht im Fokus seines Interesses steht. Er beabsichtigt nicht, Empfehlungen oder Gebrauchsanweisungen anzubieten. Parallelen zum einige Jahre älteren, in der BRD geborenen *René Pollesch*, (1962) dessen Arbeit für *Liepold-Mosser* wegweisend war, gibt es insofern, als auch der deutsche Künstler keine „...*didaktische Aufklärung*“⁵⁰⁴ anstrebt, sondern Möglichkeiten einer anderen Realität aufzeigt. *Liepold-Mosser* wie *Pollesch* eint die Intention, keine zweifelsfreien Messages zu vermitteln.

In produktionsästhetischer Hinsicht konstruiert *Liepold-Mosser* eher wenige Informationen in Bezug auf die „...soziale und psychische Disposition der redenden Figur...“⁵⁰⁵ In seinen vorwiegend von Montagecharakter geprägten Produktionen können authentische Eigenschaften nicht aufgebaut werden. Daraus ergibt sich für den Besucher, dass kein direkter Bezug hergestellt werden kann.

Mit *Pollesch* verbindet *Liepold-Mosser* auch die Annahmen der „...*Diskurstheorie*“.⁵⁰⁶ Für den Kärntner Künstler sind nach seinen eigenen Angaben die Theoreme von *Foucault* richtungsweisend. In deren Rahmen wird der *Diskurs* zum Gegenstand eines Kampfes: „... er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, deren man sich zu bemächtigen sucht.“⁵⁰⁷ Kämpfe stehen für Machtansprüche. *Liepold-Mosser* versucht in Anlehnung an diese These, Möglichkeiten für einen spezifischen Widerstand aufzuzeigen, indem er nicht nur mit dem Sprachmaterial sondern auch mit der Struktur kritisch und brutal umspringt. Die Ästhetik von *Pollesch*, die sich festgefügt Normen der Gegenwart entgegenstellt, wurzelt meines Erachtens nicht zuletzt auch im Modell über „...die historische Macht der Diskurse“⁵⁰⁸ von *Foucault*. *Pollesch* pflegt seinen eigenen Lebensverlauf den gesellschaftspolitischen Machtverhältnissen gegenüber zu stellen.

⁵⁰² Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁵⁰³ ebenda

⁵⁰⁴ Brocher Corinna, Quiñones Aenne (Hrsg.), René Pollesch, Liebe ist kälter als das Kapital, S 317

⁵⁰⁵ Pfister Manfred, Das Drama, S 171

⁵⁰⁶ <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegenr...> 03.11.2011

⁵⁰⁷ Foucault Michel, Die Ordnung des Diskurses, S 11

⁵⁰⁸ Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, S 91

In dieser Hinsicht ergeben sich einzelne Parallelen zu *Liepold-Mosser*. Die Spannungsverhältnisse des Einzelnen gegenüber gesellschaftlichen und politischen Machtstrukturen wurden auf dem Unterbau seiner persönlichen Erfahrungswerte im Südkärntner Grenzraum von ihm vorzüglich in seiner *Kärnten Trilogie* thematisiert. Befragt, ob er mit seinen Produktionen unserer Zeit einen Befund ausstelle, erklärt der Künstler, dass eine Vertiefung in aktuellen Themenfeldern durchaus zum Arbeitsbereich des zeitgenössischen Theaters gehöre. Seiner Meinung nach ist es spezifisch „...an den Ort und an die Zeit, wo und wann es stattfindet, gebunden. Theater wird für eine Stadt oder einen Landstrich gemacht. Damit hängen auch Themen- und Aufgabenstellungen zusammen. Insofern hat Theater seit der Antike immer eine politische Dimension: es setzt sich mit der Polis, in der es stattfindet, auseinander: auf inhaltlicher, thematischer und ästhetischer Ebene.“⁵⁰⁹ Die Größenordnung des Politischen bestimmt also auch *Liepold-Mosser's* ästhetisches Empfinden.

Seine Produktionen entstehen - resultierend aus dem Zusammenwirken des jeweiligen Leading-Teams - einerseits aus der subjektiven Perspektive des Autors und Regisseurs und andererseits auch aus „...Außensicht...“⁵¹⁰

Aus der Schwerpunktsetzung der beiden Künstler (*Liepold-Mosser* und *Pollesch*) mit der Behandlung der Rollenbilder von Mann und Frau im aktuellen Gesellschaftssystem, ergibt sich eine weitere Gemeinsamkeit.

Des Weiteren übt „René Pollesch mit seinem Ansatz, das Theater zu dekonstruieren,...“⁵¹¹ auf *Liepold-Mosser's* Faszination aus. Seine anfängliche Theaterarbeit war, wie bereits erwähnt, von *dekonstruktiver* Intention bestimmt. Im Sinne von *Derrida* werden anhand dieser Vorgangsweise „...innere Widersprüche...“⁵¹² im philosophischen Text aufgespürt und den definierten Intentionen gegenüber gestellt.⁵¹³

⁵⁰⁹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 06.06.2013

⁵¹⁰ ebenda

⁵¹¹ <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-EcceHomo-Die-Gegenr...> 03.11.2011

⁵¹² Münker Stefan, Roesler Stefan, Poststrukturalismus, S 141

⁵¹³ Vgl. Münker Stefan, Roesler Stefan, Poststrukturalismus, S 141

Liepold-Mosser sieht sich in Hinblick auf die Theaterarbeit als Autor, Dramaturg und Regisseur in Personalunion nach eigener Aussage in der Tradition eines *Bert Brecht* (1898 – 1956), und praktiziert eine ähnliche Arbeitsweise wie die bereits erwähnten Zeitgenossen *René Pollesch* und *Roland Schimmelpfennig* (geboren 1967).⁵¹⁴

Der Letztgenannte gilt laut Fachmeinung als „...Texttüftler, der Motive, Situationen und Figuren auf innige Weise verknüpft.“⁵¹⁵ Durch diese Methode differenziert er sich allerdings von *Liepold-Mosser*, der sein Textmaterial – wie bereits erwähnt – zumeist unorthodox zerfetzt und mixt. Nach eigener Aussage wollte *Schimmelpfennig* „...immer beides: schreiben und inszenieren...“⁵¹⁶ Es ist dem Künstler wichtig, seine Regiearbeit „...in der produktiven Distanz...“⁵¹⁷ zu seinen Texten zu sehen. *Schimmelpfennig* unterstreicht seine Absicht: „Als Regisseur betrachte ich jeden Text, den ich inszeniere, als Setzung, nicht als Material, in das ich eingreife...“⁵¹⁸ Um ein künstlerisches Produkt größerer und weiterer Dimension zu erzielen, wird es auch für *Liepold-Mosser* wesentlich, nicht als Zerrissener zwischen seiner Textvorlage und der Regiearbeit zu stehen. Er trennt das Textmaterial eindeutig von der szenischen Bearbeitung: „...wenn der Regisseur beginnt, hat ihm der Autor nichts mehr dreinzureden.“⁵¹⁹ Im Verlauf des Inszenierungsprozesses untersucht er den Text neu nach seiner Essenz und lässt aktuelle Wahrnehmungen und Fragestellungen einfließen. Die Theatertexte sieht er zwar nur als Vorlage, behandelt die von ihm geschaffenen aber gleich wie diejenigen von anderen Autoren.⁵²⁰

Eine weitere Parallele zwischen *Schimmelpfennig* und *Liepold-Mosser* ergibt sich insoweit, als beide Autoren in den meisten ihrer Bühnenwerke die Normen des Dramas zeitweise auflösen und sich im experimentellen Bereich befinden.

Der Künstler lässt formal aber auch die „...extreme Klarheit und Ästhetisierung von Robert Wilson...“⁵²¹ in seine Regiearbeit einfließen. Bei *Wilson* wird die Form der Darstellung durch künstliche Elemente abstrakt. Die Distanziertheit in der Betrachtung

⁵¹⁴ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁵¹⁵ <http://www.kultiversum.de/All-Kultur-Koepfe/Roland-Schimmelpfennig.html> 31.08.2012

⁵¹⁶ Bühne, Nr. 9, September 2012, S 24

⁵¹⁷ ebenda, S 24

⁵¹⁸ ebenda, S 24

⁵¹⁹ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.3.2013

⁵²⁰ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

⁵²¹ <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegenre...> 03.11.2011

tungsweise erlaubt dem Publikum freie Wahrnehmung.⁵²² Die Besucher werden nicht zu einer spezifischen Interpretation hingeführt, denn durch die nicht gegenständliche Darstellung entsteht „...Ferne, so nah sie sein mag.“⁵²³ Dieses Phänomen wird von *Benjamin* „...einer Aura von natürlichen Gegenständen...“⁵²⁴ zugeordnet. Im Sinne dieses Theorems entwickelt sich die Aufführung zum Kunstwerk, dessen Bedeutungsebene schwindet.

Diese Prämisse ist in *Liepold-Mossers* Bühnenarbeit ebenfalls wahrnehmbar. Er baut wiederholt abstrakte Elemente in seine Produktionen ein. Stefanie *Fuchs* beschreibt diese Anwendung einer ästhetische Ausformung folgendermaßen: „Die Darstellung des Fremden, welches das Auge des Betrachters nicht kennt und in logischen Sinn übersetzen kann, schafft eine neue Sichtweise, die tiefer geht und vielschichtiger ist als bei der Darstellung des Vertrauten.“⁵²⁵ Der Augenblick entscheidet über die persönliche Wahrnehmung des Betrachters. Das deutet aus dem Blickwinkel der Semiotik auf ein *Zeichen* mit Selbstbezug. Es wurde – wie von *Fuchs* formuliert - „...als Signifikant für sich ohne den sinnstiftenden Verweis eines Signifikaten“⁵²⁶ geschaffen. In weiterer Folge resultiert daraus, dass das Publikum selbst kraft seines individuellen geistigen Potentials die Sinnstiftung festlegt.

Liepold-Mosser nähert sich partiell in der Anwendung seiner Inszenierungspraxis einer weiteren Verfahrensweise *Wilsons* an: der „...Analogisierung der Bühnenelemente.“⁵²⁷ Er verwendet unter anderem völlig eigenständige musikalische und bewegungstechnische Bauteile, separiert wiederholt die sprachliche Ebene und mixt diese äquivalenten Bestandteile zu einem montierten Format. Die von den sprachlichen Elementen völlig losgelöste Bewegungsebene des Wippens der beiden Protagonisten bei *Taghelle Mystik* – dokumentiert von *Willi Rainer* in der *Kleinen Zeitung* vom 3. April 2009 – erscheint beispielsweise autark.⁵²⁸

⁵²² Vgl. Fuchs Stefanie, ALLES BEGANN MIT BILDERN UND RHYTHMEN, S 62/63

⁵²³ Benjamin Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S 19

⁵²⁴ Ebenda, S 19

⁵²⁵ Fuchs Stefanie, ALLES BEGANN MIT BILDERN UND RHYTHMEN, S 63

⁵²⁶ ebenda, S 64

⁵²⁷ Fuchs Stefanie, ALLES BEGANN MIT BILDERN UND RHYTHMEN, S 65

⁵²⁸ Vgl. Kleine Zeitung, 03.04.2009, S 87

Im Rahmen der Realisierung seiner ästhetischen Grundideen bedient sich *Liepold-Mosser* der *Plurimedialität*. Er setzte beispielsweise filmische Sequenzen als *Road-movie* in *Wanderer Socke* auf der Bühne um.

Liepold-Mosser wirkt sowohl als Dramaturg als auch als Regisseur an der Realisierung eigener wie fremder Stücke mit. Er erarbeitet Bühnenfassungen, übernimmt aber auch den Regieprozess wie beispielsweise bei *Handkes* einhundertsechszig Seiten starkem Theaterstück *Immer noch Sturm*, wobei er immense Textkürzungen vornahm.

Liepold-Mosser brachte das Stück als Regisseur auf die Bühne der *neuenbuehnevillach*. (Premiere am 20.9.2012) *Handkes* Ahnen begegnen ihm (als *Ich*) darin als Bühnenfiguren wieder und rufen vergangene Jahre ins Gedächtnis zurück. Darüber hinaus wird Gegenwärtiges mit eventuell Zukünftigem verzahnt. Temporäre Abgrenzungen werden verwischt. Die fiktive Spielzeit ist aufgrund der Zukunftsbezüge nicht konkret festzumachen.

Zu dieser Produktion nimmt *Katharina Herzmansky* als Kennerin der Kärntner Theaterszene folgend Stellung. „Auch die jüngste Produktion [...] ist überzeugend. [...] Die Verzauberung ob des Verfließens von insbesondere zeitlichen Ebenen wird in dieser Inszenierung nachvollzogen, erlebbar.“⁵²⁹

Über seine Tätigkeit bei der Realisierung dieses Stücks zeichnet *Liepold-Mosser* seine Erfahrung auf: Vorerst als episches Textmaterial wahrgenommen, erkannte er bei der Dramatisierung das diesbezügliche Vermögen. Dieser Eindruck verdeutlichte sich in der Zeit des Probierens. „In dem Stück begegnet ja ein „Ich“ seinen Vorfahren, was eine sehr spannende Grundkonstellation ist. Daraus ergibt sich, dass es dramatische Szenen mit Dialogen, Konflikten etc. gibt, die aber von Kommentaren, Einschüben, Reflexionen, Ausblicken auf die Zukunft auf vielfache Weise gebrochen werden.“⁵³⁰ Der Künstler fühlt sich auch von *Handkes* Betitelung angesprochen und spürt den starken *Shakespeare*-Bezug. Einige Textpassagen erinnern ihn an das Heldentum der Griechen. Diese differenten Gesichtspunkte hat *Liepold-Mosser* bei

⁵²⁹ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

⁵³⁰ Neuebuehnevillach, Programmheft, Immer noch Sturm, S 8

der Regieführung zu berücksichtigen. Diese Vorgaben verlangen nach seiner Aussage für eine Realisierung „...absolut zeitgenössisches Theater.“⁵³¹

Bezugspunkte zu *Shakespeare* weist auch das Stück *Sing mit* auf, dass *Liepold-Mosser* als Dramatiker, Dramaturg und Regisseur ebenfalls im Sinne kontemporären Theaters behandelte. Dieses Drama wurde in Abschnitt 3.4 behandelt.

Der Schauspieler, Regisseur und Kenner der Kärntner Theaterszene *Maximilian Achatz* berichtet über die dramaturgische und szenische Arbeit von *Liepold-Mosser*, dass es diesem Theatermann unter anderem möglich war, „...die achthundert Seiten lange *Handlung* des Romans *Patrioten* von Josef Friedrich Perkonig auf die wichtigsten Personen zu beschränken und in eine dreigeteilte Bühnenfassung zu pressen.“⁵³²

Als beteiligter Künstler an diesem Projekt ist *Achatz* prädestiniert, die Dimension richtig einzuschätzen. Meines Erachtens weist das Ergebnis den Gesamtkünstler *Liepold-Mosser* nicht nur als fähigen Dramaturgen sondern auch als begabten Regisseur aus. Unterstützt wird diese Meinung durch die Pressestimme *Klagenfurt*, die auf der *Website von Erik Jan Rippmann*, einem beteiligten Schauspieler, einsehbar ist. „Dann schlüpfen die vier Herren (Max Achatz, Erik Jan Rippmann, Mihi Kristof und Aleksander Tolmaier) wirklich gekonnt in Figuren, die durch jeweils eigene Gangart und Attitüde das Pathos aus der Romandramatisierung raustreiben und das Hinterfragen hineintreiben, in die Urängste und Ereignisse um das Ende des Ersten Weltkrieges...“⁵³³

Das eigene Stück *Flutlicht-Fun-Figur*, zu einem *Cluster* zusammengebaut, gab *Liepold-Mosser* zur Realisierung an den Regisseur *Michael Zelenka* frei, der dabei „...gekürzt und gestöhnt“⁵³⁴ hat. Der junge Regisseur, der in *Griffen* bereits das *Handke-Fragment Schulfrei* auf die Bühne stellte, (erwähnt in 1.3) erkannte in der separierten Position des Sprachmaterials, das keine Einheit mit der Handlung bildet, das Außergewöhnliche seiner Regie-Arbeit.⁵³⁵ Nach dem Grund dieser Abtretung befragt, gibt der Autor seine mangelnde Erfahrung im Bereich der Regieführung im

⁵³¹ Neuebuehnevillach, Programmheft, Immer noch Sturm, S 8

⁵³² Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.2012

⁵³³ <http://www.rippmann.com/content/patriot> 18.03.2012

⁵³⁴ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁵³⁵ Vgl. Die Brücke, Februar 2001, S 28

Jahr 2000 an.⁵³⁶ Dieser Umstand deutet auf einen Künstler, der seine mannigfaltigen Fähigkeiten mit Sicherheit nicht überschätzt, sondern *step by step* zielgerichtet einsetzt. Dass diese Form des Entwicklungsprozesses auch in der Fachwelt anerkannt ist, beweist ein Statement von *Michael Weger*, dem Intendanten der *neuenbuehnevillach*. Er ist der Meinung, dass sich *Liepold-Mosser* „...in den letzten Jahren enorm entwickelt...“⁵³⁷ hat. Die Merkmale seiner Intention und die Charakteristika seiner Ausdrucksweise waren für *Weger* bereits bald wahrnehmbar und haben sich seiner Ansicht nach in einer Reihe von Produktionen markant verdichtet. Der Intendant stellt fest: „Die Führungskompetenzen sind besonders gewachsen und in den letzten Arbeiten am STK oder auch in der nbv sehr zum Tragen gekommen – künstlerische Stringenz, Offenheit für den kreativen Prozess mit den darstellenden Künstlern, Kompromissbereitschaft und Entscheidungsstärke in ausgewogener Form.“⁵³⁸ *Weger* empfindet *Liepold-Mosser* als einen Künstler, der bereits jetzt wesentlichen Aufgabenstellungen an international renommierten Theatern gewachsen wäre.⁵³⁹

Die Position der künstlerischen Arbeit von *Liepold-Mosser* als Literat, Dramaturg und Regisseur innerhalb der Literatur- und Theaterszene dieses Landes ist die eines vielschichtigen, alle räumlichen, systematischen wie mentalen Grenzen überschreitenden Kreativen, der eigenständige Wege sucht. Er setzt neue Maßstäbe im Bereich der *Intertextualität*, bedient sich der Plurimedialität und seine Theatertexte weisen in hohem Ausmaß Sinnpluralität auf. In seinen Inszenierungen integriert er die Ausdrucksweisen unterschiedlicher Informationsvermittler. Dazu ein Statement von *Katharina Herzmansky*: „Als Dramatiker, wie auch als Dramaturg und Regisseur, steht Bernd Liepold-Mosser im Kontext einer jungen künstlerischen Szene, die auch in medialer Hinsicht grenzüberschreitend arbeitet. Multimedialität, das Einbeziehen verschiedener Medien – Sprache, (Life-)Musik, Film, Video, Performance, Licht-, das ja bereits in der literarischen Arbeit des Autors angelegt ist, kommt in den Theaterproduktionen, Regiearbeiten und Inszenierungen, natürlich in besonderer Weise zum Tragen.“⁵⁴⁰

⁵³⁶ Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁵³⁷ Weger Michael, Interview vom 16.01.2013

⁵³⁸ ebenda

⁵³⁹ Vgl. Weger Michael, Interview vom 16.01.2013

⁵⁴⁰ Herzmansky Katharina, Interview vom 02.10.2012

Der Kärntner Theaterquerdenker hat im Laufe seiner kreativen Tätigkeit durch seine Intention und Ästhetik einige Puzzlesteine auf dem Weg der Etablierung neuer Strömungen in der deutschsprachigen, beziehungsweise speziell der Kärntner Theaterszene gelegt. Seine Produktionen gehörten zu den interessanten – neue Wege beschreitenden – Theaterereignissen, die für die mitwirkenden Künstler wie auch das Publikum Überraschendes bereithalten.

Einerseits hat sich der Künstler gemäß der Fachmeinung von *Achatz* „...zum *Ackermann* der Kärntner Theaterszene entwickelt, denn er hat mit seinen Stücken, Inszenierungen und Statements diesen gefährlich süßlichen Humus des Kärntner Heimatbegriffes ordentlich umgepflügt.“⁵⁴¹

Andererseits hat *Liepold-Mosser* – speziell im Rahmen der Gemeinschaftsproduktionen mit dem *Klagenfurter Ensemble* als einer der ersten – den weitgesteckten Bereich des neuen, postdramatischen Theaters in Kärnten vorgestellt. Die Motivation zur Erprobung der beabsichtigt unangepassten Vorstellungen von *Liepold-Mosser* kam der Programmatik des *Klagenfurter Ensembles*, das von der Kulturjournalistin *Frieda Stank* im Jahr 2007 als „...die beste freie Gruppe des Landes...“⁵⁴² definiert wird, entgegen. Ein intimer Kenner der jungen Kärntner Theaterszene als Schauspieler wie als Regisseur, der bereits mehrmals erwähnte *Maximilian Achatz*, meint dazu: „Der »Theater-Sandkasten« der freien Szene hat sich für BLM's experimentierfreudige Arbeit, die ganz dem nonkonformen, kritischen und provokanten Stil entspricht, förmlich angeboten. Eine perfekte künstlerische Symbiose.“⁵⁴³

4.2 Umsetzung

Liepold-Mosser vereint in einer Person das Drama, die Dramaturgie und das Theater. Für ihn ergeben sich daraus „...Vorteile und Nachteile, je nach dem.“⁵⁴⁴ Mit Arbeitsbeginn ist der Ausgang des Produktionsprozesses seiner Meinung nach noch unge-

⁵⁴¹ Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.2012

⁵⁴² Kronenzeitung, 11. 01.2007, S 40

⁵⁴³ Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.12

⁵⁴⁴ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

wiss. Er meint dazu: „Letztendlich hat das mit dem Temperament und Charakter zu tun...“⁵⁴⁵

Der Künstler ist der Ansicht, dass man die Inszenierung eigener Stücke nur realisieren sollte, wenn man die Bereitschaft hat, „...sich mit den SchauspielerInnen, den Fragen von Bühne, Technik usw. auseinanderzusetzen...“⁵⁴⁶ Aus der Sicht des Schauspielers betont *Achatz*: „Ein kreativer Prozess ist nie unproblematisch, denn man sucht, quält sich, wird ungeduldig, diskutiert, ist verzweifelt, wird stumm oder laut, sucht die Konfrontation mit den Kollegen oder mit sich selbst und schließlich auch mit dem Regisseur. Man will Antworten auf gestellte und auch auf nicht gestellte Fragen...“⁵⁴⁷

Die generelle Bereitschaft sich diesen Problemfeldern zu stellen und damit zur gegenseitigen Befruchtung einen wichtigen Beitrag zu leisten, ist bei *Liepold-Mosser* gegeben. Diese Grundhaltung dokumentiert eine weitere Aussage von *Maximilian Achatz*: „Wenn es dem Regisseur gelingt [sic!] eine Atmosphäre des Vertrauens zu erzeugen [sic!] steht einer wechselseitigen Animation nichts im Wege. Diese Grundlage war in unserer Arbeit immer spürbar vorhanden [sic!] und so haben wir bis zum Tag der Premiere alle künstlerischen und zwischenmenschlichen Hürden erfolgreich überwinden können.“⁵⁴⁸

Bei der Umsetzung eines Bühnenkonzepts schließt *Liepold-Mosser* das Produktionsteam in den Prozess der Entwicklung ein. Eine Regieführung nach autoritären Maßstäben kommt für *Liepold-Mosser* nach Aussage von *Achatz* nicht in Frage.⁵⁴⁹ Diese Arbeitsweise wird vom Künstler selbst bestätigt: „Ich arbeite sehr gerne mit anderen KünstlerInnen zusammen: Bühnenbild, Kostüm, sehr gerne auch mit Musikern oder Videoleuten. Aber die Entscheidungen treffen kann nur ich allein: ich lasse sehr viel zu, aber...“⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

⁵⁴⁶ ebenda

⁵⁴⁷ Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.2012

⁵⁴⁸ ebenda

⁵⁴⁹ Vgl. Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.2012

⁵⁵⁰ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 01.06.2012

Vom kollegialen Führungsstil *Liepold-Mossers* konnte ich mich persönlich im Rahmen einer Probe überzeugen. Der Regisseur akzeptierte durchaus auch Kürzungen und Änderungen, die von Schauspielern vorgenommen wurden, wenn sie ihm schlüssig erschienen.

In dieselbe Richtung weist die diesbezügliche Aussage von *Maximilian Achatz*: „Bei aller Freiheit, die mir bei der Erarbeitung und der Figurensuche gelassen wurde und die ich auch gespürt habe, waren der, zwar nicht immer sofort sichtbare dramaturgische Faden, aber die Phantasiebilder des Autors und gleichzeitigen Regisseurs BLM im Proben-Labyrinth erkennbar. Den Endpunkt eines Labyrinths zu erreichen erfordert Geduld und ruhigen Atem. Diese Erfahrung habe ich BLM zu verdanken.“⁵⁵¹

Achatz hat mit *Liepold-Mosser* in dessen Theaterstück *Patriot* als Schauspieler im Jahr 2010 zusammengearbeitet. Er berichtet über diese Arbeit unter der Regie von *Liepold-Mosser* folgendes: „Stark ist mir sein Optimismus in Erinnerung geblieben, der sich von der ersten Probe bis zur Premiere durchgezogen hat. Auch wenn ich manchmal – dieser Zustand wiederholt sich ja in fast allen Produktionen – verzweifelt meine Figur hinterfragt und gesucht habe oder eine Weiterentwicklung der inneren und äußeren Handlungen unterbrochen war, hat mich die Zuversicht, das Vertrauen und die grenzenlose Geduld BLM's am künstlerischen Leben erhalten und mir eine Basis für die endgültige Form meiner Rolle gegeben.“⁵⁵²

Auch in der Arbeitsweise von *Liepold-Mosser* ergeben sich Ähnlichkeiten mit dem vorher erwähnten *René Pollesch*. Die prozessuale Vorgangsweise des deutschen Künstlers bei der Erarbeitung seiner Textvorlagen für die Aufführung erfolgt nicht bestimmend. Er integriert seine „...*Schauspieler von Anbeginn in die szenische Umsetzung*...“⁵⁵³ Dieselbe Vorgangsweise wird – wie vorher schon erwähnt - auch von *Liepold-Mosser* in weniger starker Form angewandt. Wie *Achatz* erzählt auch *Alexander Mitterer* (geboren 1968), der die Figur des Dichters *Socke* verkörperte, von einer ausgeglichenen und partnerschaftlichen Umgangsform, geleitet von „...gegenseitigem Wertschätzen und Vertrauen. [...] Es war ein sich Beschnüffeln auf

⁵⁵¹ Achatz Maximilian, Interview vom 03.10.2012

⁵⁵² ebenda

⁵⁵³ <http://www.european-cultural-news.com/an-literatur-glaube-ich-nicht/4...> 08.10.2012

hohem Niveau. Er als Autor und Regisseur, ich als Protagonist seines Stückes. Eine gemeinsame Wanderung sozusagen in die Welten des Wanderers Socke.“⁵⁵⁴

Eine ähnliche Aussage über die Arbeit der szenischen Umsetzung durch *Liebold-Mosser* trifft auch *Gerhard Lehner*. Er berichtet über eine großzügige Integration von Gedanken und Anregungen des Produktionsteams und darüber, dass sich fallweise die Tendenz des Spielverlaufs durch alternative Aspekte anders entwickelte, als man anfangs ahnte. Die szenische Umsetzung war - daraus resultierend – laut *Lehner* „...für alle Beteiligten immer ein spannender, von allen gemeinsam getragener Schaffensprozess...“⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ Mitterer Alexander, Interview vom 29.10.2012

⁵⁵⁵ Lehner Gerhard, Interview vom 13.11.2012

5 Wahrnehmung der Presse

5.1 Berichterstattung

Von der Presse wurde das Schaffen von *Liepold-Mosser* vorerst als Leiter des *Handke-Archivs* sowie als Verfasser von wissenschaftlichen Publikationen wahrgenommen. Dieser Umstand resultiert aus der Beobachtung der Berichterstattung, beziehungsweise beruht auch auf der Aussage von *Uschi Loigge*.⁵⁵⁶ Auf diesen Teil seiner Arbeit wird nicht näher eingegangen, da ausschließlich die Presseerfassung seiner Person als Künstler, speziell seine Zusammenarbeit mit dem *Klagenfurter Ensemble* in den Fokus dieses Kapitels gestellt wird.

Wendet man sich kurz der generellen Wertschätzung des Künstlers durch die Printmedien zu, deutet schon allein das Avisieren der Gemeinschaftsproduktionen von *Liepold-Mosser* mit dem *Klagenfurter Ensemble* auf eine interessierte Erwartungshaltung hin, zumal einige Vorankündigungen wiederholt und großzügig Raum gebend erfolgten. Die verbreitete Information ging weit über reine Hinweise über Ort, Zeit und Veranstaltungsthema hinaus. Einige publizierte Tipps werden als Nachweis hervorgehoben:

Wanderer Socke wurde beispielsweise am 6. Mai 2006 vor der Uraufführung am 18. Mai in der *Kleinen Zeitung* ausführlich und ganzseitig vorgestellt. In derselben Tageszeitung konnte man am 10. Mai ein Aviso der Vorveranstaltung, des sogenannten „...Warm Ups...“⁵⁵⁷ lesen. Die *Kronenzeitung* brachte am 1. Juni ebenfalls einen Hinweis auf die beschriebene Vorstellung. In ähnlicher Weise agierte die *Kärntner Woche*. In der Woche vom 17. – 23. Mai wurden der Autor und Regisseur und seine Neuproduktion halbseitig vorgestellt. In der darauffolgenden Woche fand ein weiterer Hinweis Raum. Die *Kärntner Tageszeitung* stellte *Socke* am 6. Mai in den Mittelpunkt ihrer kulturellen Hinweise. Der Inhalt wie auch die beteiligten Künstler wurden vorgestellt.

⁵⁵⁶ Vgl. Loigge Uschi, Interview vom 06. Mai 2013

⁵⁵⁷ Kleine Zeitung, 10.05.2006, Seite 39

In der Stadtzeitung von Klagenfurt wurde am 8. Februar 2007 auf die Premiere von *Club der Hoffnungslosen* am 28. Februar hingewiesen. Des Weiteren erschien am 22. Februar eine halbseitige Vorankündigung des nahenden Theaterereignisses. Im selben Printmedium wurde über die Probenarbeit dieses Theaterprojekts am 20. Februar berichtet. Darüberhinaus wurde - ebenfalls am 20. Februar - ein halbseitiges Interview mit *Liepold-Mosser*, das sich auf die Realisierung bezieht, verbreitet. Eine weitere informative Vorankündigung erschien am 21. Februar auf der Kulturseite der *Kärntner Tageszeitung*. Die *Kleine Zeitung* informierte ihre Leserschaft am 21. Februar über die bevorstehende Theaterproduktion, indem sie *Liepold-Mosser* und inhaltliche Details vorstellte, und sie avisierte am 25. Februar und am 28. Februar wiederholt die Eckdaten. Durch Fotos der drei *hoffnungslosen* Protagonistinnen wurde - nach bereits am 11. Jänner erfolgter Kurzanündigung im Kontext eines Berichts über eine Prämie des Bundes - am 21. Februar in der *Kronenzeitung* auf die Premiere verwiesen.

Die Vorberichterstattung für *Taghelle Mystik* wurde nicht allein von den Kärntner Medien durchgeführt. Die Premiere am 1. April 2009 wurde sogar von der bundesweiten Tageszeitung *Kurier* einen Tag vorher angekündigt. Für die Leser und Leserinnen unseres Bundeslandes ergaben sich folgende Hinweise: die *Kronenzeitung* brachte am 28. März ein inhaltlich informativ gestaltetes Aviso. Am selben Tag stellte die *Kleine Zeitung* das neue Theaterprojekt eingehend vor. Die *Kärntner Tageszeitung* bereitete ihre Leserschaft am 29. März auf das kommende Theaterereignis vor. Am Tag der Uraufführung erschienen in der *Kärntner Woche* sowie im *ORF online* ausführliche Hinweise. Auch die Kulturzeitschrift *Die Brücke gab* in der Aprilausgabe des Jahres 2009 einen kurzen Einblick in den Quellentext und den Inhalt der *Taghellen Mystik*.

Die zu erwartende künstlerische Qualität auf der Grundlage der in Kapitel 1 erwähnten theoretischen Überlegungen *Liepold-Mossers*, seine Erfolge im vitalen Handling ihm anvertrauter musealer Bestände der Person und des Oeuvres *Handkes* und in weiterer Folge die erfolgreich aufgenommene Realisierung seiner Theaterprojekte – vor allen Dingen der auf Kärnten bezogenen - bildeten die Basis für eine positive Erwartungshaltung gegenüber seinem künstlerischen Wirken.

Die zunehmende Medienresonanz auf die Gemeinschaftsproduktionen von *Liepold-Mosser* mit dem *Klagenfurter Ensemble* erscheint anfangs etwas durchwachsen, entwickelt sich im Verlauf meiner Beobachtung aber zunehmend positiv.

Seit der laut *Uschi Loigge* „grandiosen Textmaschine“⁵⁵⁸ *Kärnten treu* in den Jahren 1999 und 2000, wurde *Liepold-Mossers* künstlerische Tätigkeit als Anregung eines Diskurses über die Eigenheiten der Menschen unseres Bundeslandes, primär in Zusammenhang mit der Zweisprachigkeit, wahrgenommen. Im Jahr 2011, nach mehreren eher erfolgreichen Produktionen, die verschiedene Themenkreise ansprachen, wurde von der *ORF* Redakteurin *Barbara Kaufmann* im Laufe eines Interviews festgehalten, dass *Liepold-Mossers* Interesse in erster Linie der Behandlung der „...Kärntner Identität...“⁵⁵⁹ zugewandt war.

Die Aufmerksamkeit für die oben erwähnte Textmontage war von Anfang an gegeben. Auf die Uraufführung am 10. Juni 1999 wurde wiederholt hingewiesen. Zwei Beispiele für diese Vorgangsweise: *Uschi Loigge*⁵⁶⁰ sowie *Isabella Straub*⁵⁶¹ stellten die textuelle und die Handlungsebene der Theatervorlage von *Liepold-Mosser* und die Inszenierungsintention des Regisseurs (*Alexander Kubelka*) ausführlich und informativ vor. *Straub* deutete auch an, dass *Liepold-Mossers* Protagonisten keine *Handlung* im konservativen Sinn, sondern Textflächen transportieren. Somit stand fest, dass ein experimenteller Abend zur Kärntner Zweisprachigkeit zu erwarten war. Dieser Umstand deutet darauf hin, dass die Wahrnehmungsfähigkeit der Rezipienten/Rezipientinnen für das angesprochene Thema aufbereitet und verbessert werden sollte.

Die innerhalb dieser Arbeit im Fokus der Betrachtung stehenden Theatervorlagen regten so manche öffentliche Diskussion kulturpolitischer Themen an. Vor allem die Collage *Sing mit* erreichte nicht nur erhöhte Medienresonanz, sondern verursachte auch konstruktiven Austausch über tradierte und neuere Werte im Bereich der volkstümlichen Kultur. Der Künstlerische Leiter des *Klagenfurter Ensembles* bestätigt dieses Ergebnis im Rahmen des bereits in Kapitel 2 behandelten Interviews vom 13.11.2012. Darüber hinaus deutet eine von der *Kleinen Zeitung* organisierte Round

⁵⁵⁸ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2000 03.08.2013

⁵⁵⁹ <http://oe1.orf.at/artikel/273540> 02.11.2011

⁵⁶⁰ Vgl. http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1999_04_15 ... 03.08.2013

⁵⁶¹ Vgl. http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1999_06_08... 03.08.2013

Table Gesprächsrunde im Juli 2012, worin der „...Missbrauch des Brauchtums“⁵⁶² thematisiert wurde, darauf hin, dass *Bernd Liepold-Mosser* nicht zuletzt wegen seiner Bekanntheit durch die Realisierung von *Sing mit* dazu eingeladen wurde und seine Position zu diesem Themenkreis verdeutlichen konnte. Seine Überzeugung, dass Volkstümliches von den rechtslastigen Machtstrukturen vereinnahmt wird, wurde konkret wiedergegeben: „Ihr Großmeister hat ja sogar das Singen für politische Propaganda instrumentalisiert.“⁵⁶³

Die erste Gemeinschaftsproduktion von *Liepold-Mosser* und dem *Klagenfurter Ensemble* wurde von der Presse in *Wien* und in *Kärnten* registriert. Dies ergab sich aus dem Umstand, dass die Uraufführung der Koproduktion mit dem *Schauspielhaus Wien* am 19. März 2001 in *Wien* erfolgte und die erste *Kärntner* Aufführung von *Flutlicht Fun Figur* in das Festival „ZWANZIG + 2“⁵⁶⁴ des *Klagenfurter Ensembles* im Juli desselben Jahres in *Klagenfurt* integriert wurde. Die *Wiener Zeitung* veröffentlichte am 21. März 2001 eine Kritik von *Hilde Haider-Pregler*, worin dem Autor ein Handling mit „...sprachlichen Versatzstücken vom Feinsten...“⁵⁶⁵ zugesprochen wird. *Haider-Pregler* sieht eine Ankoppelung an *Gertrude Steins* Literatur-Experimente und Berührungspunkte mit dem „...radikalen Wiener Aktionismus...“⁵⁶⁶ Am selben Tag misst dasselbe Printmedium dem Theaterexperiment einen hohen Stellenwert bei und publiziert unter den englischsprachigen Nachrichten einen Bericht, dessen Kernaussage lautet: „‘Flutlicht Fun Figur’ stands for all that the ‘Autoren-Schaufenster’ has tried to embody: experimentalism, discovery and an overview of what contemporary drama has to offer.“⁵⁶⁷ Daraus kann abgeleitet werden, dass *Liepold-Mosser* als Autor nicht ausschließlich innerhalb des deutschsprachigen zeitgenössischen Theaters eine anerkannte Position einnimmt und darin respektiert wird.

In der *Kärntner Kulturzeitschrift Die Brücke* von Februar 2001 erschien neben einigen Ankündigungen in Tageszeitungen (als Beispiel sei die ausführliche Vorberichterstattung von *Marianne Fischer* in der *Kleinen Zeitung* vom 18. März genannt) eine umfassende Vorausschau über das zu erwartende Theaterereignis *Flutlicht Fun Fi-*

⁵⁶² Kleine Zeitung, 29.07.2012, Beilage, S 8

⁵⁶³ ebenda S 10

⁵⁶⁴ Kronen Zeitung, 27.01.2001, Privatarhiv Lehner Gerhard

⁵⁶⁵ http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/212635_Theate... 03.03.2012

⁵⁶⁶ ebenda

⁵⁶⁷ http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/english_news/212930_Autore... 16.08.2013

gur. Die formale Zusammensetzung, das angewendete Verfahren, die Protagonisten der Theatervorlage sowie einige Textfragmente wurden von *Isabella Straub* auf vier Seiten vorgestellt. Der großzügige Umfang des Artikels deutet an, dass *Liepold-Mosser* als Autor schon in dieser Zeit Relevanz in der jungen Theaterszene Kärntens zugesprochen wurde.

Barbara Freitag erkannte in der Premierenvorstellung Stärken wie Schwächen. Die theoretischen Kenntnisse *Liepold-Mossers* im Bereich der Philosophie waren für sie erkennbar. Im Rahmen ihrer Berichterstattung in der *Kleinen Zeitung* vom 21. März meinte sie, dass es der Produktion nicht gut tat, eine formal nicht mehr „...dramatische Form...“⁵⁶⁸ mit konventionellen Ausdrucksmitteln darzustellen. Dem Gesamtgefüge war laut ihrer Aussage anzumerken, dass Dynamik durch das Gesprochene aufkam. Die kritische Einstellung des Autors gegenüber der Sprache wurde von der Kritikerin ebenso wahrgenommen. *Freitag* zog einen Vergleich mit *Heiner Müllers Hamletmaschine*. Darin würde laut *Freitag* die darstellerische Komponente mangels konkreter Figurenreden erschwert. Durch die Konzentration auf das „...Spiel...“⁵⁶⁹ komme das Textgefüge zu kurz. Ähnliches nahm die Kritikerin in der Produktion *Flutlicht Fun Figur* wahr. Sie wünschte für den „...Rhythmus der Sprache...“⁵⁷⁰ einen elementareren Einsatz. Diese Zeilen lassen den Schluss zu, dass *Liepold-Mosser* von der Kritikerin als Vertreter einer neuen theatralischen Ausdrucksform, die beispielsweise die Sprache oder aber das Spiel in den Vordergrund stellt, registriert wurde.

Am 27. Juli formulierte *Erwin Hirtenfelder* in der *Kleinen Zeitung*, dass das Theaterexperiment in *Wien* „...erfolgreich uraufgeführt wurde.“⁵⁷¹ Der Kulturredakteur erkannte, dass *Liepold-Mossers* Versuch, eine neue Strömung zu forcieren, gelungen war. Einen Tag vor der *Kärntner* Premiere in *Klagenfurt* widmet er seine Aufmerksamkeit diesem Stück, das er als Werk der Avantgarde und Gegenveranstaltung zur aufwendigen Musical-Produktion auf der Seebühne sah. *Liepold-Mossers* Beschäftigung mit verschiedenen „...Funktionsweisen von Sprache...“⁵⁷² wurde von *Hirtenfelder* festgehalten.

⁵⁶⁸ http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_03_21_articles... 26.05.2014

⁵⁶⁹ ebenda

⁵⁷⁰ ebenda

⁵⁷¹ <http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaper/ausgabe/ktn/2001/07/2...> 16.08.2013

⁵⁷² <http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaper/ausgabe/ktn/2001/07/2...> 16.08.2013

Uschi Loigge zog über die Premiere von *Wanderer Socke* am 18. Mai 2006 in der *Kleinen Zeitung* am 20. Mai eine positive Bilanz. Sie berichtete: „Eine richtige Hetz zwischen holder Kunst, hohlem Patos und holprigen Texten: [...] Als Socke stinkt Alexander Mitterer vor Eigenlob und zieht hingebungsvoll eine Schleimspur, auf der ihm sein Schüler Christian Kainradl nachkriecht.“⁵⁷³ *Loigge* erkannte im Text für die Figur *Socke* „Poesie, die mit beiden Beinen in den Niederungen des Lebens steht, ...“⁵⁷⁴ Lustige wie langweilige Elemente ortete *Frieda Stank* in der *Kronenzeitung* desselben Tages. Ihr Eindruck war nicht einheitlich. Sie warf die Frage auf, ob die Inszenierung nicht bei einem anderen Theaterschaffendem in besseren Händen gewesen wäre. *Maja Schlatte* dagegen empfand die Regie, die das Ehepaar *Bernd Liepold-Mosser* und *Ute Liepold* gemeinsam vornahm, als gelungen. (*Kärntner Tageszeitung* vom 20. Mai 2006.) Diese Aussage ist in Bezug auf die gemeinsame Regie nicht richtig, denn *Bernd Liepold-Mosser* inszenierte allein.

Im Jänner des darauffolgenden Jahres ist es den *Kärntner Tageszeitungen* keinesfalls entgangen, dass das *Klagenfurter Ensemble* für die qualitätsvolle Produktion *Wanderer Socke* eine Erfolgspremie des Bundeskanzleramtes erzielte. Am 11. Jänner 2007 gab es in der *Kronenzeitung* einen Vermerk darüber. Tags darauf folgte in der *Kärntner Tageszeitung* ein Bericht über diese Auszeichnung.

Frieda Stank attestierte am 2. März 2007 in der *Kronenzeitung* der Produktion *Club der Hoffnungslosen*, die am 28. Februar die Uraufführung erlebte, eine gut gelungene, unkonventionelle Aufführung. Die von menschlichem, geistigem und bühnengestalterischem Ausschuss geprägte Vorstellung „...liefert Trash vom Feinsten. [...] Die wühlen im Abfall, nehmen da, was grad passt, und stellen es genüsslich neu zusammen. Das ist dem Autor blendend gelungen.“⁵⁷⁵ Die Kulturjournalistin meinte, dass *Liepold-Mosser* seine zur Interaktion motivierten ZuseherInnen „...zu geistigen Höhenflügen ins Negative inspirieren“⁵⁷⁶ konnte. *Stank* sah in der Realisierung des Theatertextes „...gut eine Stunde bester Unterhaltung.“⁵⁷⁷

⁵⁷³ Kleine Zeitung, 20.05.2006, S 68

⁵⁷⁴ ebenda, S 68

⁵⁷⁵ Kronenzeitung, 02.03. 2007, S 28

⁵⁷⁶ ebenda, S 28

⁵⁷⁷ ebenda, S 28

In dieselbe Kerbe schlug *Maja Schlatte* in der Ausgabe der *Kärntner Tageszeitung* vom 2. März 2007: „...Katerstimmung vom Feinsten“⁵⁷⁸ nahm sie wahr. Die Redakteurin wies ebenfalls darauf hin, dass das *Klagenfurter Ensemble* sowie der Künstler *Liepold-Mosser* Theaterarbeit im Sinne einer Versuchseinrichtung verstehen. In unserem Bundesland gelte dies eher als selten und sehr speziell. Der *Kleinen Zeitung* konnte man ebenfalls am 2. März entnehmen, dass diese Vorstellung als geglückt aufgenommen wurde. *Bettina Auer* vernahm zerstörte Wunschvorstellungen, spürte Motivation zur Tristesse und formulierte: „...für Kritisch-Glückliche ein gelungener Abend.“⁵⁷⁹ Es kann daraus der Schluss gezogen werden, dass diese Theaterperformance nicht für einfache Gemüter konzipiert war. Mit Sarkasmus begegnete *Ilse Gerhardt* in Zusammenhang mit dem Weltfrauentag am 8. März in ihrer Glosse *Kulturkontakt* in der *Kärntner Woche* vom 7. – 13. März diesem Stück. Sie zeigte die nach wie vor gültigen gesellschaftlichen Normen des männlichen Blicks auf die Welt auf, indem sie darauf verwies, dass schlussendlich ein *Typ* dem weiblichen Lamento ein Ende setzte.

Das Theaterprojekt *Sing mit* rief reges Medienecho hervor. Bereits mehrere Vorankündigungen – unter anderen eine ganzseitige in der online Ausgabe des *Standard* vom 28.03.08, eine eineinhalbseitige in der Printausgabe der *Kärntner Tageszeitung* vom 29.03.2008, und ein Vorbericht in der *Kleinen Zeitung* desselben Tages, wiesen auf das auf Kärnten zukommende Theaterereignis hin. Ebenfalls am 29. März war der *Kärntner Krone* zu entnehmen, dass das von der Politik vereinnahmte volkulturelle Liedgut unseres Bundeslandes im Fokus einer neuen Theaterproduktion stehen wird. *Die Brücke* veröffentlichte im April 2008 einen ganzseitigen Artikel über die Intention und die laufenden Projekte des *Klagenfurter Ensembles*, worin auch das Werk über den Gesang der Kärntner seinen Platz fand. Aber nicht allein Kärntner Medien, sondern auch der *Kurier* stellte am 1. April die zu erwartende Produktion vor. Die Leserschaft wurde darin einerseits über den Inhalt des Stücks, andererseits über bereits fixierte Aufführungstermine in anderen Bundesländern informiert. *Christian Lehner* widmete am Tag der Erstaufführung seine Kolumne in der Ausgabe der *Kärntner Woche* der Premiere am selben Abend. Am 4. April gestand *Uschi Loigge* dem Autor zu: „Liepold-Mosser kritisiert mit profundem Wissen.“⁵⁸⁰ Die Kulturredak-

⁵⁷⁸ Kärntner Tageszeitung, 02.03.2007, S 24

⁵⁷⁹ Kleine Zeitung, 02.03.2007, S 87

⁵⁸⁰ Kleine Zeitung, 04.04.2008, S 87

teurin war weiters der Meinung, die Produktion „...ist das Beste seit langem auf einer heimischen Bühne.“⁵⁸¹ Für die *Kronenzeitung* handelte *Christina N. Kogler* die Vorstellung am 4. April ab. Sie registrierte die skeptische Sichtweise *Liepold-Mossers* gegenüber dem *Kärntner* Liedgut und vergaß auch nicht die Verwendung der Begriffe „...Gausingen oder Gauchorleiter,“⁵⁸² zu erwähnen, die innerhalb der Gesangsvereine real noch Usus sind. Diese Kritik lässt weiters erahnen, dass die Produktion beim heftig Beifall spendenden Publikum überaus gut ankam. *Bertram Karl Steiner* nahm eine „...bei aller Komik erschütternde Abrechnung mit Kärntens Kulturpolitik...“⁵⁸³ wahr. Er erkannte die angedeutete Realität hinter der Absurdität und freute sich über den vorhandenen Mut der beteiligten Künstler. *Maja Schlatter* machte sich im Kontext der Aufführung Gedanken um verschiedene Herangehensweisen zum behandelten Thema, indem sie über den hervorgerufenen Diskurs im Umfeld des *Klagenfurter Ensembles* berichtete. Am 6. April war in der *Kärntner Tageszeitung* zu lesen: „Nächtliche Diskussionen nach Schockwellen waren nötig, um den gemeinsamen Nenner zu finden für Kritik an der politischen Besitzergreifung des Liedes und dem Nichtangriffspakt für das, was das Kärntnerlied an emotionalem Potential bietet.“⁵⁸⁴ In der *Kleinen Zeitung* war am 19. April über die 100 %ige Auslastung zu lesen. Die Theaterführung wäre am Überlegen, mehrere Vorstellungen nachzuschließen. Der Leserbriefschreiber *Dr. Herbert Maschat* aus *Klagenfurt am Wörthersee* hielt am 9. Mai in der *Kärntner Tageszeitung Sing mit* für eine großartige Leistung. Er sah darin eine Motivation für das Publikum, einen Nachdenkprozess über Zusammenhänge der Kunst mit volkskulturellen Usancen einzuleiten.

Im August des Jahres 2008 berichteten die *Kärntner Tageszeitungen* erfreut über die Vergabe einer Erfolgsprämie durch den Bund. Der hohe Publikumszuspruch und der couragierte Umgang mit dem Thema wurden betont.

Die Uraufführung der Textmaschine *Taghelle Mystik* rief innerhalb der Presse verschiedene Reaktionen hervor. Während *Bertram Karl Steiner* in der Ausgabe der *Kärntner Tageszeitung* am 3. April eher davon abriet, ruhende „...Geister...“⁵⁸⁵ hervortreten zu lassen, zeigte sich *Willi Rainer* in der *Kleinen Zeitung* desselben Tages eher überzeugt von dieser Versuchs-Produktion. Der Autor und Regisseur handelte

⁵⁸¹ Kleine Zeitung, 04.04. 2008, S 87

⁵⁸² Kronen Zeitung, 04.04.2008, S 39

⁵⁸³ Kärntner Tageszeitung, 04.04.2008, S 66

⁵⁸⁴ Kärntner Tageszeitung, 06.04.2008, S 5

⁵⁸⁵ Kärntner Tageszeitung, 03.04.2009, S 50

seiner Meinung nach mit „konstruktiver Ironie“⁵⁸⁶ im Sinne von *Musil*. Über die Art und Weise der Realisierung meinte der Kritiker „Und das geschieht so radikal, dass jede/r merken kann, dass mit dem Dargestellten auch sie/er gemeint ist.“⁵⁸⁷ Er berichtete auch über begeisterte Zuseher und Zuseherinnen. In der Stadtzeitung *Klagenfurt* vom 9. April lobte man das Stück als „...sehenswerte Produktion...“⁵⁸⁸ und verwies auf die Ernsthaftigkeit bei der Umsetzung der Themenstellung.

Die beschriebenen Auszüge aus der Presseberichterstattung über die fünf Produktionen zeigen eindrucksvoll, dass sowohl der Autor und Regisseur *Liepold-Mosser* als auch das *Klagenfurter Ensemble* als Vertreter einer neuen Ausdrucksmöglichkeit einer auslotenden Gruppe von Theaterschaffenden wahrgenommen werden. Die gegenseitige Motivation, als Vertreter neuer Strömungen fernab des Mainstreams hochgesteckte Ziele zu erreichen, erregt nicht nur innerhalb der *Kärntner* Presse Aufmerksamkeit und Anerkennung.

Abschließend kommt eine Journalistin kurz zu Wort, die das künstlerische Schaffen von *Liepold-Mosser* von Anfang an aufmerksam begleitete.

Uschi Loigge, Kulturredakteurin und Ressortleiterin der *Kleinen Zeitung* berichtet - zu einer kurzen Stellungnahme gebeten - dass *Liepold-Mosser* nach seiner Leitungsfunktion im Handke-Archiv als „...Mitglied (einer der wenigen Aufmüpfigen und Kritischen im Beirat) des Kärntner Kulturpremiiums zu Beginn der Amtszeit von LH Jörg Haider“⁵⁸⁹ wahrgenommen wurde. Die gemeinschaftlichen Produktionen des Künstlers mit dem *Klagenfurter Ensemble* sieht sie darin begründet, dass seine künstlerische Intention mit der Programmatik des Ensembles kompatibel erscheint. Die prekäre Finanzlage der Theaterenthusiasten hat aus ihrer Sicht wesentlich dazu beigetragen. „Liepold-Mosser ist keiner, der hohe Gagen verlangt. Aber er hatte immer interessante Themen anzubieten, konzentrierte sich auf in Kärnten eher ausgeblendete oder krass überschätzte Bereiche.“⁵⁹⁰

In Bezug auf die fünf Gemeinschaftsproduktionen sieht *Loigge* Zusammenhänge in der poetischen Ausrichtung, der gekonnten Auswahl der beteiligten Künstler und ei-

⁵⁸⁶ Kleine Zeitung, 03.04.2009, S 87

⁵⁸⁷ ebenda, S 87

⁵⁸⁸ Klagenfurt, 09.04. 2009, S 40

⁵⁸⁹ Loigge Uschi, Interview vom 06.05.2013

⁵⁹⁰ ebenda

nen gelungenen Mix musikalischer wie textueller Elemente. Die Verwendung neuer Medien findet ebenso Anklang.⁵⁹¹

Meines Erachtens zählt es zu den Verdiensten des Künstlers *Liepold-Mosser*, dass er als Vordenker die öffentliche Diskussion über die slowenisch-sprachige Volksgruppe generell anheizte und die Existenz der Kärntner Partisanen als einer der ersten literarisch thematisierte. Diese Themenkreise blieben in der Vergangenheit in Kärnten vorsichtig ruhig gestellt. Die weitaus überbewerteten volkskulturellen Belange wurden von ihm rücksichtslos hinterfragt. Durch die dokumentierte Presseberichterstattung werden diese Annahmen unterlegt.

5.2 Umgang des Künstlers mit Kritik

Aus der Berichterstattung geht hervor, dass der Künstler *Liepold-Mosser* die Erwartungen der Kulturredakteure/der Kulturredakteurinnen nicht wesentlich enttäuschte. Es wurde zwar hin und wieder die Notwendigkeit seiner Doppelfunktion als Autor und Regisseur in Frage gestellt, der qualitative Anspruch seiner Produktionen aber festgestellt. Es ergab sich für seine Gemeinschaftsproduktionen mit dem *Klagenfurter Ensemble* kein wirklicher Verriss. Im Fall mangelnder Zustimmung in Detailfragen wurde konstruktiv kritisch beurteilt.

Die vorwiegend positive Behandlung durch die Presse müsste den Theaterschaffenden *Liepold-Mosser* mit Zuversicht erfüllen. Im Bewusstsein, dass diese Aufgabenstellung eine öffentliche Bewertung voraussetzt, beobachtet er die Berichterstattung über seine Produktionen genau, wobei Freude und Ärger nach eigener Aussage durchaus zu seinen Empfindungen zählen.⁵⁹² Beide Gefühlskomponenten sind Teil seiner Meinungsbildung, da er gegenüber Rezensionen aufnahmebereit und partiell sensibel reagiert: „Besonders nach einer Premiere sind die Wunden ja offen, und es kommt schon vor, dass einem die Sache zusetzt.“⁵⁹³ Er ist aber ebenfalls der Meinung, dass es nicht erforderlich ist, den Pressestimmen eine übermäßige Beachtung

⁵⁹¹ Vgl. Loigge Uschi, Interview vom 06. 05.2013

⁵⁹² Vgl. Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

⁵⁹³ Liepold-Mosser Bernd, Interview vom 05.03.2013

zu schenken, da es sich um „... eine – hoffentlich qualifizierte – Meinung, ...“⁵⁹⁴ von vielen handelt. Die Äußerungen aus dem Freundeskreis sind ihm ebenso wichtig. Vor allen Dingen ist für ihn die Meinung des Publikums maßgebend, denn die Empfindung und Wahrnehmung – sowie die daraus resultierende Beurteilung - dieses Personenkreises hat nachhaltige Wirkung auf dessen Bewusstseinsweiterung.

⁵⁹⁴ Liepold-Mosser, interview vom 05.03.2013

6. Resümee

Nach eingehender Beleuchtung der vielen Facetten des Oeuvres von *Bernd Liepold-Mosser*, insbesondere der Theaterproduktionen, die im ersten Dezennium seiner künstlerischen Karriere gemeinsam mit dem *Klagenfurter Ensemble* entstanden sind, kann festgestellt werden, dass er als Literat und darüber hinaus als Gesamtkünstler für das Theaterensemble der Österreichischen OFF-Szene Marksteine auf dem Weg einer sichtbaren künstlerischen Positionierung schuf. Für seine eigene Weiterentwicklung zur Schärfung eines stringenten künstlerischen Profils wurden im Laufe dieser Zusammenarbeit die Grundsteine gelegt. Mit diesen Gemeinschaftsproduktionen ergaben sich darüber hinaus maßgebende Beiträge zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen Theaters im Kärntner und in weiterer Folge im österreichischen Theaterraum. Die Integration der Zweisprachigkeit erschloss außerdem Breitenwirkung im slowenischsprachigen Raum.

Durch den Input für die junge Theaterszene konnte nicht nur Bewegung der öffentlichen Diskussion neuer Theaterformen und gesellschaftlich relevanter Fragestellungen für die Einwohner und Einwohnerinnen *Kärntens* (beispielsweise der Zweisprachigkeit) sondern auch sich sukzessive vergrößernde Anerkennung in Fachkreisen für *Liepold-Mosser* erreicht werden. Der in der Biografie erwähnte Förderungspreis für darstellende Kunst 2007 sowie in weiterer Folge der ebenfalls genannte *Nestroy* im Jahr 2011 sind wahrnehmbare Indices seiner Anerkennung durch die Fachwelt. *Liepold-Mosser* konnte aber nicht nur die Experten sondern auch das Publikum überzeugen. Der ebenfalls bereits dokumentierte Publikumspreis der *Diagonale* 2012 für den Film *Griffen – Auf den Spuren von Peter Handke* bestätigt diese Annahme.

Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurden die Vita des Künstlers sowie seine Arbeit als Theoretiker, Literat und Textmaschinist dargestellt. Anhand der prozessualen Entwicklung von der Behandlung philosophischer Theorien über seine vielschichtige Arbeit im Archiv zur Verbesserung des gesellschaftlichen Gedächtnisses über *Peter Handke*, bis zum Verfasser von literarischen Werken und Drehbüchern konnte seine fachliche Kompetenz, beziehungsweise sein generell hoher Anspruch eindrucksvoll festgehalten werden. Seine temporäre Mitgliedschaft im österreichischen Beirat für darstellende Kunst im Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur und seine

mehnjährige Tätigkeit als Fachbeirat für Literatur im Kärntner Kulturgremium sowie als Jurymitglied des Dramatikerpreises am *Stadtheater Klagenfurt* beweisen seine fachliche Kompetenz.

Als Verfasser einer Diplomarbeit und später einer Dissertation konnte *Liepold-Mosser* sein philosophisches Fachwissen - unter anderem im Bereich des Poststrukturalismus - unter Beweis stellen. Seine wissenschaftlichen Überlegungen im Bereich der Sprachphilosophie weisen Berührungspunkte mit dem Politischen auf. Da die Sprache für *Liepold-Mosser* von der Politik für ihre Zwecke eingesetzt wird, verweist er in seiner späteren Arbeit als Künstler in Bezug auf die tagespolitischen Ereignisse wiederholt auf den verstorbenen Kärntner Landeshauptmann *Haider*. Diese Beiträge zur Tagespolitik ergeben eine der vielen Facetten des Gesamtkünstlers.

Die Sprache als Gegenstand der Behandlung zieht sich durch seine wissenschaftlichen Überlegungen und einen Großteil seiner künstlerischen Arbeit. Er selbst legte fest, dass sie im Fokus seiner Bearbeitungen stehe und stehen werde. Die im Bereich der Sprachphilosophie erarbeiteten Theoreme, beispielsweise der *Performanz*, finden sich in seiner dramatischen Arbeit wieder. In seinen ersten Jahren als Dramatiker gab es eher wenige erzählerische Elemente.

Als Herausgeber der wissenschaftlichen Publikation *Sprache der Politik, Politik der Sprache* wirkte *Liepold-Mosser* neben seiner Aufgabe als Verfasser eines Beitrages auch als Übersetzer aus dem Englischen. Sein eigener Aufsatz thematisierte die Zusammenhänge zwischen der Aktion und der Sprache. Im Besonderen widmete sich der Autor den Versprechungen, die speziell von der Politik überzogen benützt werden.

Mit der Publikation *Phrasendresche*, worin die Sprache seziiert und neu aufgestellt wurde, vollzog sich die Abwendung *Liepold-Mosser*s von rein wissenschaftlichen Theorien. Seine literarische Arbeit begann mit der Suche nach eigenen Ausdrucksformen. Dabei bediente sich der Autor bereits der *Sample*-Technik.

Die Methode, Quellentexte verschiedenster Art sowie eigene Textelemente neu zusammenzufügen und somit komplett andere Zusammenhänge zu schaffen, hat Relevanz für einen wesentlichen Teil seiner Arbeit. Als *Textmaschine* komponiert und erarbeitet *Liepold-Mosser* Theatervorlagen für Produktionen, die aufgrund ihrer formalen Eigenständigkeit und den daraus resultierenden neuen Ausdrucksformen Be-

achtung finden. Er überschreitet dabei musikalische, literarische und theoretische Gattungsgrenzen mit Leichtigkeit und ohne Akzeptanz von Kompromissen. Es gelingt ihm, die Diversität der Möglichkeiten dekonstruktiver Theatertexte aufzuzeigen.

Seine unkonventionellen künstlerischen Beiträge, einerlei ob in Form von reinen Theatervorlagen oder als Gesamtverantwortlicher als Autor, Dramaturg und Regisseur haben wesentlichen Anteil an der Bereicherung des *Kärntner* und in weiterer Folge des österreichischen, beziehungsweise deutschsprachigen Theaterraumes durch innovative, zeitgenössische Theaterproduktionen. Daraus ergab sich, dass *Liepold-Mosser* einige Einladungen zur Präsentation seiner Arbeit von Theaterfestivals aus dem europäischen Raum wahrnehmen konnte.

Wegbereiter für diese Erfolge waren die Produktion *Kärnten treu*, die er beim Festival *Heidelberger Stückemarkt* vorstellen konnte und nicht zuletzt seine Zusammenarbeit mit dem *Klagenfurter Ensemble*.

Thematisch gestaltet sich die literarische Arbeit des in *Kärnten* lebenden Autors, der sich aber - wie im Abschnitt 1.5 erwähnt - da nicht zugehörig fühlt, vielfältig. Rund das erste Dezennium seiner dramatischen Arbeit war von intensiver Beschäftigung mit *Kärntner* Problemstellungen geprägt, was in der *Kärnten Trilogie* seinen Ausdruck fand. Insbesondere die Zweisprachigkeit und die aufgezeigten Spannungen im Alltagsleben der beiden Sprachgruppen waren ihm ein persönliches Anliegen. Als erster *Kärntner* Autor versuchte er mit einem Bühnenstück, eine Verbesserung des gesellschaftlichen Bewusstseins über die *Kärntner* Partisanen herbeizuführen.

Grenzen in räumlicher wie in geistiger Hinsicht ergeben weitere Prioritäten für seine Themenauswahl. Absurde Phänomene im Kontext alltäglicher Situationen werden von *Liepold-Mosser* ebenso in den Blickpunkt gestellt. Solche Ereignisse ergeben sich beispielsweise im Kurzgeschichtenband *Das schwarze Unterkleid*.

Im Rahmen des im Abschnitt 1.6 erfolgten Vergleichs mit den Literaten *Josef Winkler*, *Peter Handke* und *Peter Turrini* zeigen sich formal wie inhaltlich sowohl Parallelitäten als auch Diskrepanzen. Die Jugendjahre *Liepold-Mossers* waren geprägt von Populärmusik und dem geschriebenen Wort. *Winkler* musste heimlich lesen. Beide Autoren sind gute und feinfühlig Beobachter, bearbeiten aber andere Themenfelder. *Winklers* behandelte Gegenstände sind der Tod und das bäuerliche Leben. Im Fokus von *Liepold-Mosser* stehen einerseits die wesentlichen Charakterei-

genschaften der *Kärntner* Bevölkerung vor allem des Grenzlandes, andererseits Quelltexte aus europäischen Überlieferungen verschiedenartigster Textflächen, die zu einem Materialmix kombiniert werden. Mit dem Sprachmaterial gehen beide Autoren kompromisslos um.

Mit *Handke*, seinem literarischen Vorbild, hat *Liepold-Mosser* seine widerständige Lebensauffassung, beziehungsweise den Bezug zum Slowenischen gemein. *Handke* wie auch *Liepold-Mosser* kritisieren herrschende Lebensumstände. Beide Autoren beschäftigen sich mit der Sprache und in diesem Zusammenhang mit daraus generierter Wirklichkeit. Sie wenden sich gegen tradierte Theaterformen und schaffen neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Die Sprachversuche *Liepold-Mossers* sind der wesentliche Unterschied zur literarischen Arbeit *Turrinis*, der eher nichts Experimentelles verfasst. Beide setzen sich mit Fragen der Moral in Zusammenhang mit politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen und mit Menschen, die diesen Systemen und Institutionen unterlegen sind, auseinander. Der Sprachduktus der beiden Autoren unterscheidet sich. Während *Turrini* seine Figuren mit jeweils eigenem - der Lebensweise entsprechenden - Jargon ausrüstet, verwendet *Liepold-Mosser* in seinen eigenen Texten meist eine klare, ziemlich rationale Ausdrucksweise. Jedoch prägen schauerliche kafkaeske Beschreibungen wiederholt die Erzählebene der ohne Materialmix verfassten Texte.

Einerseits fand *Liepold-Mosser* seinen Platz innerhalb der alternativen Szene als Autor von eigenwilligen Versuchen, den festgefügtten sprachlichen und theatralen Normen den Garaus zu bereiten. Andererseits war er einer der ersten, der bisher spärlich oder bisher überhaupt nicht beachtete Themenfelder zur Sprache brachte. Als weitaus jünger als die mit ihm verglichenen Autoren, verfügt er naturgemäß bis dato über ein geringeres Oeuvre, seine Anerkennung in Fachkreisen lässt aber eine weitere hochklassige Entwicklung erwarten.

Das im Kapitel zwei behandelte *Klagenfurter Ensemble* war aufgrund seiner eigenen Zielsetzung für *Liepold-Mosser* als Autor, Dramaturg und Regisseur kongenialer Partner zur Erprobung seiner künstlerischen Potenz und Imagination. Auf der Suche nach neuen Formen des Theaters, bedient sich die Personengruppe bis heute zu meist kontemporärer Texte und Regisseure, die in einer großen Zahl von Uraufführungen dem Publikumsgeschmack nicht unbedingt den Vorzug geben. Der angeführ-

te widerständige Grundgedanke in der Zielsetzung der Programmgestaltung kam der Intention *Liepold-Mossers* entgegen. Gemeinsam schuf man zeitgenössische Produktionen, die medial Anklang fanden und für eine öffentliche Diskussion über bis zu diesem Zeitpunkt eher nicht relevante Fragestellungen sorgten.

Die in Kapitel drei behandelten fünf gemeinsamen Produktionen erwiesen sich als Puzzleteile bei der Beschreitung avantgardistischer Wege innerhalb des österreichischen Theaterraums. Wie im genannten Kapitel angeführt, können sie anhand ihrer heterogenen Struktur und angewendeten Mittel dem Bereich der Postdramatik zugeordnet werden.

Flutlicht Fun Figur als *Cluster* konstruiert, zeigt eine dekonstruktive Form. Doppeldeutig agieren die Figuren: sie tragen die im *Nebentext* angegebene *Handlung* und transportieren das sprachliche Material. Sprache und *Handlung* bilden keine Einheit, beide Ebenen sind separiert. Die Clusterteilchen wurden in endloser Form nach rhythmischen Prinzipien gemixt. Der experimentelle Charakter dieses Theaterformats wird klar erkennbar und weist somit in den Bereich der Avantgarde. Medial wurde diese Produktion nicht nur in *Kärnten* anerkennend registriert.

Für *Wanderer Socke* ergaben sich bereits vor der Uraufführung innovative Veranstaltungen, die sogenannten *Warm Up`s*. Im Rahmen dieser Vorveranstaltungen wurden das fiktive Oeuvre des abgehobenen Poeten und der in diesem Zusammenhang generierte Mythos reflektiert. Bemerkenswert daran: die Teilnahme eines Literaturwissenschaftlers der *Alpen-Adria Universität Klagenfurt*. Die seriöse Wahrnehmung *Liepold-Mossers* als Künstler - sogar in Wissenschaftskreisen - resultiert aus seinen mannigfaltigen Fähigkeiten im Schnittpunkt von Wissenschaft und Kunst.

Humorvoll aber mit sezierender Blickrichtung thematisiert die Komödie in überzeichneter Form und angelehnt an *Filmsequenzen*, Starkult in seiner Lächerlichkeit. Darüber hinaus wird völlig überzogene Heimatliebe parodiert. Die Farce wird von absurden Elementen geprägt.

Der Monolog *Club der Hoffnungslosen* sieht von Repliken ab, wird aber von drei Darstellerinnen und einem Darsteller verkörpert. Der experimentelle Theatertext weist keine Bestandteile eines konventionellen Dramas auf und verzichtet auf konkrete Aussagen bezüglich der Personen, des Ortes und der Zeit. Wie so oft im Oeuvre von *Liepold-Mosser* geht die Darstellungsebene mit der textuellen Ebene nicht

konform. Die Interpretation bleibt dem Besucher/der Besucherin überlassen. *Liebold-Mosser* fordert sein Publikum und setzt damit - ohne belehrend zu wirken - im Sinne der *Avantgarde* eher neue Maßstäbe.

Im nicht konventionellen Drama, beziehungsweise der Farce *Sing mit* setzt sich *Liebold-Mosser* vordergründig seriös mit dem Sujet der Sangesfreude in *Kärnten* auseinander. Den Kontext bildet die anmaßende Inanspruchnahme volkstümlicher Werte, insbesondere der deutschsprachigen Bevölkerungsschichten, durch politische Machtstrukturen. Das im Montageverfahren erarbeitete Stück erlangte aufgrund seiner besonders in Kärnten relevanten Thematik hohes Medienecho und brachte sehr viel Bewegung in Sängerkreise. Die erfolgte öffentliche Diskussion lässt darauf schließen, dass spezifische politische, historisch noch nicht endgültig aufgearbeitete Vorgänge und Positionen einer seriösen Betrachtung und eventuellen Korrektur bedürfen. *Liebold-Mosser's* diesbezügliches Engagement weist auf einen verantwortungsvollen, politisch geprägten Künstler hin.

Das intensive Interesse des Künstlers *Liebold-Mosser* an *Robert Musil* ergab die Textmontage *Taghelle Mystik*. Das Stück zeigt zwei isolierte Protagonisten ohne konkrete Benennung. Die Handlungsebene erscheint separiert von der sprachlichen Ebene. *Liebold-Mosser* bedient sich wieder der Methodik der Dekonstruktion und geht mit *Musil's* Text originell und furchtlos um. Der Autor transportiert inhaltlich geschlechterspezifische Fragestellungen im historischen Wandel, insbesondere über die Liebe und die aktuelle Rolle des Mannes. Die selbstreflexive Behandlung des Sprachmaterials weist darauf hin, dass Sprache weiterhin ein wichtiges Sujet seiner künstlerischen Arbeit darstellt. Die Kritik nimmt die radikale Umsetzung eines *Musil-*Themas durchaus wahr, kann sich aber nicht in jedem Fall daran erfreuen. Als sehenswert wird die Produktion aber eingestuft.

Die Erörterung des Künstlers als Dramaturg und Regisseur in Kapitel vier ergibt, dass konventionelle Normen unter seiner Führung eher keine Berücksichtigung finden. *Liebold-Mosser* verstärkt auch durch seine Arbeitsweise des Inszenierens die Suche nach neuen Theaterformen und Ausdrucksweisen. Als Dramaturg unterstreicht er in der Strichfassung die Abkehr vom klassischen Dramenaufbau.

Die Aufsplitterung eines Subjekts, dessen Handlungen meist in keiner Weise mit der übermittelten Aussage im Einklang stehen, wird von ihm als Regisseur weitgehend vorangetrieben.

Durch die eklektische Arbeitsweise, die Minimierung der *Diegese* und die Nicht-Existenz einer konventionellen Fabel im Großteil der Theatervorlagen verlieren *Liepold-Mossers* Figuren – sofern noch welche existieren, ihren inhaltlichen Sinn. Das Einbauen absurder und performativer Elemente in der Darstellung bekräftigt diesen Prozess.

Liepold-Mosser fühlt sich in Hinblick auf seine Theaterästhetik der *Avantgarde* verbunden. Durch seine große Affinität zur Popkultur und deren Einflussnahme auf seine Arbeit ist er in den Bereich der „...*Neo-Avantgarde*...“⁵⁹⁵ einzustufen.

Da *Liepold-Mosser* sich zumeist mit theaterästhetischen Problemstellungen auseinandersetzt, die völlig neue, noch nicht erprobte Wege im Aufbau einer formalen Struktur erfordern, sind seine künstlerischen Produkte zum Großteil als „...postdramatisch...“⁵⁹⁶ zu bezeichnen. Der Einsatz beliebiger Ausdrucksmittel und die kompromisslose Anwendung uneinheitlicher Stile schaffen Bezüge zum Begriff der *Postmoderne*.

Im Sinne eines *energetischen* Theaters (nach *Lyotard*) lässt der Regisseur auch dem reinen Energiefluss freien Raum. Es liegt auf der Hand, dass Ergebnisse dieser experimentellen Vorgangsweise nicht immer erfolgreich enden müssen. Aus der Sicht der Zuseher und Zuseherinnen muss angemerkt werden, dass Theatererfahrungen dieser Art dem Kärntner Publikum eher neu erscheinen. *Liepold-Mosser* leistet mit seiner Theaterästhetik diesbezügliche Pionierarbeit.

An didaktischen Ansätzen ist *Liepold-Mosser* in seiner Produktionsästhetik eher wenig interessiert. Parallelen zu *René Pollesch*, dem deutschen Zeitgenossen, ergeben sich insoweit, als beide Künstler keine Belehrungen anstreben, sondern die Eventualität anderer Realitäten ins Spiel bringen. Des Weiteren arbeiten beide Künstler mit diskursiven Problemstellungen sowie wiederholt dekonstruktiv. Sinnpluralität ist meist das Resultat ihrer künstlerischen Aussagen.

⁵⁹⁵ Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, S 84

⁵⁹⁶ ebenda, S 19

Die Abstraktion künstlerischer Elemente von hoher Stringenz durch *Robert Wilson* beeindruckt *Liepold-Mosser*. Daraus begründet, bedient sich der Künstler ebenso abstrakter Elemente und setzt sie zumeist analog ein. Die dadurch hervorgerufene distanzierte Sicht gestattet dem Publikum eine offene Interpretation. Die eigene Bedeutungsfindung des Augenblicks ist maßgebend. Diesem Phänomen eines Theaterformats - vorwiegend in der freien Szene - öffnet sich ein breiteres Publikum nur langsam. Der Künstler *Liepold-Mosser* und das *Klagenfurter Ensemble* haben durch ihre Zusammenarbeit maßgebliche Beiträge für eine bessere Annahme zeitgenössischer Theaterformen geliefert.

Liepold-Mosser realisiert seine ästhetischen Leitgedanken plurimedial und verwendet eine reiche Bandbreite an Ausdrucksmitteln.

Der Regisseur sieht seine Vorlagen als Vorschläge und erarbeitet sein künstlerisches Produkt im Rahmen der Probenabläufe distanziert. Er setzt seine Theatervorlagen auf der Bühne unter Einbeziehung eines Leading-Teams in kollegialer Weise um, wobei tendenzielle Veränderungen durchaus angenommen werden.

Von der Presse wurde die Arbeit *Liepold-Mossers* durchwegs mit Wertschätzung ausgestattet und mit Interesse aufgenommen, wie im Kapitel fünf aufgezeichnet werden konnte. Die für den Künstler wichtigen Parameter wie seine Widerständigkeit und der hohe ethische Anspruch, seine Sprachkritik und seine Suche nach neuen theatralen Möglichkeiten fanden im Rahmen der Berichterstattung Anklang. Allerdings zeigten die Kritiken keine homogenen Bewertungen. Wurde er anfangs als Wissenschaftler vorsichtig und als *Textmaschinist* von *Kärnten treu* vermehrt wahrgenommen, so entwickelte sich seine künstlerische Reputation im Laufe der Zusammenarbeit mit dem *Klagenfurter Ensemble* sukzessive. Den Produktionen des Künstlers wurde von regionalen wie nationalen Medien sowohl für Ankündigungen als auch für Rezensionen großzügig Raum gegeben.

Es ist der Medienaufmerksamkeit nicht entgangen, dass *Liepold-Mossers* Denkweisen über Kärnten spezifische Themenkreise wie die Zweisprachigkeit oder die Wahrnehmung der Partisanen, die öffentliche Diskussion anregten. Auch das Aufwerfen von Fragestellungen über Wertigkeiten im Bereich der Volkskultur, vorwiegend im Ablauf der Produktion *Sing mit*, wurde rezipiert. Seine Position gegen die missbräuchliche Verwendung volkskultureller Werte errang Anerkennung.

Relevanz seiner Tätigkeit als Textmonteur für den Bereich des zeitgenössischen Theaters spiegelte sich nicht nur in der anerkennenden Berichterstattung in der *Wiener Zeitung* sondern auch im Rahmen des erwähnten ausführlichen Artikels in der Kulturzeitschrift *Die Brücke*. Die Kärntner Tagespresse verwies ebenso auf erfolgreiche Bemühungen. Die Experimente an und mit der Sprache und ihrer Zusammenhänge und Funktion wurden als Erprobung neuer Theaterformate registriert. Von den Printmedien wurden die Versuche *Liepold-Mossers*, seine Besucher und Besucherinnen zur Interaktion zu motivieren, nicht übersehen.

Der Künstler selbst arbeitet in dem Bewusstsein, dass Aufgabenstellungen im Rahmen der Theaterarbeit einer öffentlichen Beurteilung unterliegen. Emotionale Reaktionen seiner Person speziell nach ersten Aufführungen sind vorstellbar. *Liepold-Mosser* sieht Pressestimmen aber als Teil der Meinungsbildung. Die Wahrnehmung und die Beurteilung seines Publikums sind ihm gleich wichtig, da Nachhaltigkeit und Bewusstseinsveränderungen daraus erwachsen können.

Abschließend halte ich fest, dass der Autor, Dramaturg und Regisseur *Bernd Liepold-Mosser* als Gesamtkünstler (als solchen sehe ich ihn aufgrund seiner heterogenen und vielschichtigen Beiträge an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst) in hohem Ausmaß für Bewegung, die Ausbreitung und die bessere Akzeptanz avantgardistischer Theaterformen im österreichischen Theaterraum sorgt. Auf der Grundlage anerkannter Fachmeinung ist mit seinem zukünftigen Wirken an internationalen Häusern zu rechnen.

7. Interviews

Interview mit Bernd Liepold-Mosser vom 01.06.2012:

1) Darf ich davon ausgehen, dass Sie in Griffen die Volksschule und das Gymnasium in Klagenfurt besucht haben?

Nach der VS Griffen habe ich das BG und BRG in Völkermarkt besucht. Nach der Matura bin ich zum Studium nach Wien gegangen.

2) Ihr wissenschaftliches Interesse im Rahmen Ihres Studiums der Philosophie und der Germanistik galt dem Poststrukturalismus. Welches waren Ihre wichtigsten Erkenntnisse und welche Theorien sind für Ihre künstlerische Arbeit heute noch relevant?

Als ich 1986 in Wien zu studieren begann, war der Poststrukturalismus in Insiderkreisen gerade populär geworden. Ausgehend von der Kritischen Theorie Adornos und Marcuses, die eine avancierte linke Theoriebildung forcierten, in der sich Marxismus und Psychoanalyse verbanden und die eine Theorie der Revolte mit einer Ästhetik der Avantgarde betrieben, bin ich bald zu den zeitgenössischen französischen Denkerinnen gekommen. Das hat mich wahnsinnig interessiert, weil ich das Gefühl hatte, direkt davon betroffen zu sein. Foucaults „Abschaffung“ des Subjekts, seine Theorie der Subversion und die spätere Ästhetik der Existenz nimmt ja vieles vorweg, was später in den Cultural Studies und der Gender Theorie populär geworden ist. Von Deleuze habe ich diese faszinierende theoretische Arbeit, die immer eine Arbeit an der praktischen Erweiterung der Freiheitsräume ist, mitgenommen. Derridas Dekonstruktion war für mich – obwohl sie teilweise furchtbar sophisticated und abgehoben daherkommt – eine persönlich anwendbare Hinterfragung der eigenen Geschichtlichkeit und der gesellschaftlichen Prästrukturierung der Existenz, also auch meines Lebens. Das hat direkt mit der kritischen Befragung und Transformation von Identität zu tun, konkret auch mit der damals – und auch heute – aktuellen Frage, wie man sich als Mann in dieser Gesellschaft neu zu bestimmen vermag.

3) Sie befassten sich in Ihren wissenschaftlichen Publikationen intensiv mit Sprache, deren Bedeutung und Auffassung. In Ihrem experimentellen Text Phrasendresche gestalten Sie einen „Beitrag zur Phraseographie“ (Editorische Anmerkung). Sie werfen Wörter aus ihrem Zusammenhang und konstruieren vollkommen neue... „bis daß die Sprache ihr Fett abkriegt“. Wie und wo lässt sich Ihr besonderes Interesse an der Sprache und ihren Zusammenhängen verorten?

Phrasendresche war meine große Abstoßung von der Wissenschaft. Bis dahin ging mein Impetus in die theoretische Richtung. In diesem Jahr – es muss das Jahr 1996 gewesen sein – hatte ich ein Forschungsstipendium für Ljubljana, um dort bei Slavoj Žižek und Mladen Dolar zu studieren. Die Vermittlung lief über den Verlag Turia+Kant, bei dem ich meine Dissertation und ein zweites Buch über „Performanz und Unterbrechung“ herausgebracht habe. Doch anstatt mich mit Theorie zu beschäftigen, habe ich das Jahr genutzt, um mich zur Literatur abzusetzen. Ein Vorbild war Oswald Wieners „Verbesserung von Mitteleuropa“, das ja auch von einem sehr sprachkritischen Interesse geleitet ist. Nun, ich habe alles, was ich bis dahin gelernt habe, in die Waagschale geworfen, um das zu zerstören und anders wieder neu zusammen zu setzen, was ich gelernt habe. Offenbar hatte ich dort auch das dringende Gefühl, die Reibung, Auseinandersetzung, Neubestimmung in der Sprache selbst zu probieren.

3) Welches sind die für Sie wesentlichen Spuren für Ihre literarische Arbeit? Welchen literarischen Traditionen fühlen Sie sich verpflichtet?

Meine ersten Theaterstücke sind ganz klar dekonstruktiv. Da spielt die theoretische Vorgeschichte ganz stark hinein, aber auch mein Faible für die Popmusik. Anfang der 90er ist in der Musik die Sample-Technik aufgekommen – als technische Möglichkeit, aber auch als Auseinandersetzung mit der Historizität der Pop-Geschichte. Diese Technik habe ich in die Literatur zu übertragen versucht. „Kärnten treu“, aber auch „Flutlicht“ sind ganz stark von dieser Montage-Technik bestimmt, die Samples zu Clustern verbindet und auch nach rhythmischen Gesichtspunkten ordnet, in der Wiederholung verschiebt, subversiv mit dem Material verfährt (Foucault!). Insofern hatte ich den Anspruch, so etwas wie Populär-Avantgarde zu machen. Es waren also weniger die großen Romane oder solche Dinge, auch nicht die großen Stücke der gro-

ßen Theaterautoren. Die Einflüsse lagen eher bei den genannten Theoretikern, bei Nietzsche, aber auch bei Leuten wie Theweleit oder den Theoriebildungen rund um die Zeitschrift „Spex“, z.B. Diedrich Diedrichsen. Ein wichtiger Einfluss schon aus der Schulzeit war die Ö3- Sendung „Musicbox“, aus der ja dann später der Sender FM4 hervorgegangen ist.

4) Wenn Sie Ihre Montagen gestalten und nach Klotz „vorgefertigte Teile zu einem Ganzen zusammensetzen“ verwenden Sie zum größeren Teil Zitate oder selbst vorgefertigten Text?

Verschieden. Am Beginn stand die Arbeit mit gefundenem Material. Besonders gerne hatte ich die Kombination von Footage unterschiedlichster Provenienz: also Werbesprüche mit hoher Literatur, politische Phrasen mit elitärer Lyrik...diese Kurzschließungen haben mich sehr gereizt. Später dann habe ich begonnen, auch mit eigenem Material zu spielen.

5) Bitte beschreiben Sie die Ästhetik Ihrer Montage und geben Sie bekannt, welche Zielsetzung Sie damit beabsichtigen.

Wie gesagt, habe ich das Material inhaltlich eingegrenzt und ausgewählt und dann nach musikalischen Kriterien kombiniert. Je krasser die Gegensätze waren, desto besser. Meine Idee war – eigentlich absolut im Sinne einer „ideologiekritischen“ Maßnahme – dass sich das Material dann von selbst entblößt und auf andere Weise lesen lässt. Das heißt: die Kritik kommt nicht von außen, als eine abgelöst vom Gegenstand gebildete Entität, sondern von innen, durch das Drehen und Wenden und Wiederholen und Verschieben des Materials. Damit wollte ich den Naivitäten politischer Kritik entgehen. In den gelungenen Stellen baut sich da ja tatsächlich eine Ladung auf, die das Material zum Knistern bringt.

6) Zur Textmaschine: wie kam es dazu, dass Sie bevorzugt mit einer Textmaschine arbeiten. Bitte beschreiben Sie Ihr Arbeitsverfahren und Ihre Methode. Welches System der Textgenerierung kommt zur Anwendung? Entstehen Ihre Texte aus der Maschine in der Regel semantisch absichtsvoll oder rein zufällig. Wie reagiert man auf rein Zufälliges?

Zufällig kann das nicht sein, sonst wäre es ja stumpfsinnig. Ich habe eigentlich immer klare Ziele verfolgt. Allerdings mit diesen, meinen, aus der avancierten Populärkultur übertragenen Techniken und mit aus dem Poststrukturalismus stammenden theoretischen Überlegungen unterfüttert.

7) Welches Textherstellungsverfahren verwendeten Sie für Ihre 5 mit dem KE realisierten Stücke? Welche Texte wurden jeweils eingebaut?

Buh, das ist wohl eine umfassende Frage, die sich nur anhand des konkreten Textmaterials verfolgen lässt. Ich glaube auch, dass es nicht meine Aufgabe sein kann, diese Frage im Konkreten zu beantworten.

8) Welche Philosophen beeinflussen Ihr künstlerisches Wirken am stärksten?

Zu den oben Genannten kommen noch ein paar Klassiker: Marx! Nietzsche! Ein bisschen auch Wittgenstein.

9) Woraus holen Sie sich ihre künstlerische Inspiration?

Inspiration ist ein Begriff, mit dem ich nicht so viel anfangen kann. Man macht eben, man schreibt, kommuniziert, inszeniert, es gehört zum Leben dazu und das Leben gehört zum Schreiben dazu, und man liest und hört Musik und spielt mit den Kindern und wäscht das Geschirr und macht Reisen und geht in den Wald, man diskutiert, man grübelt, man zweifelt. Ich bin sehr froh, dass ich alle diese Zustände an der Seite meiner Frau Ute Liepold erleben darf. Sie ist mein wichtigstes Gegenüber, in allen Belangen.

10) In welchem Alter und aufgrund welcher persönlichen Entwicklung oder Erfahrung entstand Ihre Absicht, künstlerisch tätig zu werden und ihre literarische Arbeit nicht mehr nur rein wissenschaftlichen Themen zu widmen?

Wie gesagt war das im Jahr 1996. Bis dahin habe ich mit dem Gedanken einer akademischen Laufbahn gespielt. Ich habe zwei theoretische Bücher veröffentlicht, habe

einen Aufsatz über den Begriff der „Wiederholung“ von Platon und Aristoteles über Kierkegaard und Nietzsche bis zu Deleuze und Derrida geschrieben. Und dann bin ich mit einem Freund in der Mensa an der Uni Klagenfurt gesessen und habe mir gedacht: das könnte jetzt das ganze Leben so weitergehen, und das kann es wohl nicht sein! Ich habe ja auch einige Semester in Wien und in Klagenfurt gelehrt. Das waren eigentlich ganz nette Erfahrungen, doch als Lehrersohn musste ich schließlich sagen, dass das eigentlich wirklich nichts für mich ist.

11) Finden Ihre Betrachtungen über die Gerechtigkeit und Macht Eingang in Ihren Stücken, die sich mit der gesellschaftspolitischen Lage in Kärnten beschäftigen. Beispielsweise im Stück „Sing mit!“?

Ja natürlich. Das hängt sehr stark miteinander zusammen. Der ganze Apparat an politischer Analytik, den ich in meiner theoretischen Lektüre aufgebaut habe, wirkt sich auf meine literarische Arbeit aus.

12) Sie beschäftigen sich thematisch in einem großen Teil Ihrer künstlerischen Arbeit mit der Kärntner Identität. Was bedeutet sie aus Ihrer Sicht für die deutsch-sprachige und die slowenisch-sprachige Bevölkerung, sowie für Sie persönlich?

Ich bin am Rande des zweisprachigen Gebiets in Griffen aufgewachsen. Meine Eltern sind beide deutschsprachig und aus Oberkärnten zugezogen. Als Kind hat das Slowenische für mich keine Rolle gespielt. Es war im Ort, in der Schule, kaum ein Thema, wenn, dann auf den Bauernhöfen in der Umgebung. Bei der letzten Volkszählung in der Monarchie im Jahr 1910 haben sich in Griffen 78 Prozent der Bevölkerung zur Muttersprache Slowenisch bekannt, bei der Volkszählung im Jahr 1980 nicht einmal 1 Prozent. Daran sieht man, wie in wenigen Jahrzehnten die slowenische Sprache und Kultur nahezu ausgelöscht wurde: in den verschiedenen Systemen mit verschiedenen Methoden, wobei man sich bewusst sein muss, dass es in den 70ern und 80ern, in denen ich aufgewachsen bin, eine extreme deutschnationale Hegemonie gegeben hat. Das hat die Perspektiven verengt und dazu geführt, dass jedes Thema eher früher als später bei der Volksgruppenfrage gelandet ist. So etwas führt natürlich zur Verdummung, und insofern sind der Heimatdienst und alle seine Gefolgsleute dafür verantwortlich, das Land jahrzehntelang unter geistiger Quarantäne

gehalten zu haben. Das hat ein Rechtspopulist wie Jörg Haider schön politisch abmelken können, wobei man sich nicht darüber hinweglügen darf, dass die Sozialdemokratie unter Wagner in dieser Frage sehr gute Vorbereitungsarbeiten geleistet hat. Als Kind hat mich dieses Klima geprägt, als Jugendlicher habe ich mich zu wundern begonnen. Unser Nachbar, ein Sänger im Chor meines Vaters, war ein deutschnationaler Krakeeler, der vollmundig gegen die „Tschuschen“ gewettert hat. Doch nach drei Vierteln im Gasthaus hat er slowenische Lieder gesungen und dazu geweint, weil er selbst bis zum Schuleintritt kein Wort deutsch gesprochen hat. Das hat mich geprägt: diese Zerrissenheit, diese Verwerfungen, die sich zwischen die Generationen und nicht selten durch die Menschen selbst ziehen.

13) Welches Anliegen wollen Sie in Hinblick darauf transportieren?

Unterkärnten ist ein Labor dafür, wie sich ideologische und politische Mechanismen auf das Leben der Menschen auswirken. Insofern ist es ein exemplarisches Feld, in dem man sehr viel über Menschen, über Macht, aber auch über Feigheit, Schwäche, Lüge etc. lernen kann. Die einen lesen Shakespeares Dramen, um den Stoff für dramatische Konflikte zu finden, ich bin dafür in Unterkärnten aufgewachsen.

14) Welche Bedeutung hat für Sie die Darstellung von gesellschaftspolitischen Missständen?

Das Wort Missstände ist für mich kein zentraler Begriff. Es geht darum, Widerstand zu üben, nicht feig zu sein, zu seinen Haltungen und Überzeugungen zu stehen und dafür eine Ausdrucksform zu finden.

15) Welches Ihrer künstlerischen Charakteristiken in Hinblick auf Ihr Gesamtwerk erscheint Ihnen als das vorherrschende?

Das müssen Sie beantworten.

16) Wenn Sie sich selbst mit Peter Handke, Peter Turrini und Josef Winkler literarisch vergleichen, wo verorten Sie sich?

Mir geht es oft so, dass ich mich gar nicht als Schriftsteller sehe. Ich mache Theaterstücke, ich inszeniere, gerade hab ich einen Dokumentarfilm über Griffen fertiggestellt, den ich mehr als zwei Jahre lang gedreht und ein halbes Jahr lang geschnitten habe, ich habe einen Tatort geschrieben und bin dabei, weitere Drehbücher zu verfassen. Ich lebe also vom Schreiben von Geschichten, von dramatischen Konstellationen, aber ich mache gerne andere Dinge, probiere andere Sachen aus.

17) Wo sehen Sie sich selbst positioniert – eingebettet in den Kärntner kulturellen Kontext?

Als Außenstehender. Ich lebe hier, aber ich gehöre nicht hierher.

18) Welcher Theater- und Bühnenästhetik fühlen Sie sich generell verpflichtet?

Der Avantgarde. Der Suche nach neuen Formen und Intensitäten. Die konventionelle Form von Inszenierungen interessiert mich nicht, und auch das Unterhaltungstheater inklusive Operetten und Musicals könnte man meiner Meinung nach ersatzlos streichen. Das verklebt die Gehirnwindungen. Das sollen die Leute lieber eine beschissene Fernsehserie ansehen und die Theaterbühne freimachen für andere, aufregendere Dinge.

19) Wie pflegen Sie primär Ihre Stücke hinsichtlich der Ebenen, der Personen, der Zeit, des Schauplatzes oder der sozialen Schicht anzulegen?

Gar nicht. Ich suche nach Auseinandersetzung, nach Intensität. Das hat ganz stark mit dem Probenprozess zu tun, mit den Dingen, die sich in der Arbeit mit den SchauspielernInnen ergeben.

20) Welche Produktionsästhetik war für Sie zu den Stücken Flutlicht-Fun-Figur. Wanderer Socke, Club der Hoffnungslosen, Sing mit und Taghelle Mystik maßgebend?

Wie gesagt: die Frage von Verständlichkeit, Vermittlung, diese ganze didaktische Ebene, interessiert mich eigentlich nicht.

22) Wie sehen Sie Ihre Zusammenarbeit mit dem Klagenfurter Ensemble? In welcher Weise und durch welche Erfahrungswerte erfolgte die offensichtliche gegenseitige Befruchtung? Erlebten Ihre Texte während des Produktionsprozesses eine Veränderung?

Das Klagenfurter Ensemble war eine wichtige Station für mich: ich durfte anfangen und mich ausprobieren – im Rahmen der Möglichkeiten.

23) Wie wurden Ihre Impulse von den Verantwortlichen des Klagenfurter Ensembles aufgenommen? Gab es bei der Umsetzung Ihrer jeweiligen Bühnenkonzepte Probleme – wenn ja: welche? Beteiligen Sie an Ihrem Bühnenkonzept auch andere Künstler oder erarbeiten Sie es allein?

Ich arbeite sehr gerne mit anderen KünstlerInnen zusammen: Bühnenbild, Kostüm, sehr gerne auch mit Musikern oder Videoleuten. Aber die Entscheidungen treffen kann nur ich allein: ich lasse sehr viel zu, aber...

24) Sie vereinen in einer Person das Drama, die Dramaturgie und das Theater. Wie ist das zu schaffen?

Da bin ich wohl nicht der einzige, der das so macht. Denken Sie nur an Brecht, oder, um zeitgenössische Beispiele zu nehmen, Rene Pollesch oder Schimmelpfennig usw. Das hat Vorteile und Nachteile, je nach dem. Am Anfang weiß man ja nicht, wie es wirklich ausgehen wird. Letztendlich hat das mit dem Temperament und Charakter zu tun: will man auch inszenieren, sich mit den SchauspielerInnen, den Fragen von Bühne, Technik usw. auseinandersetzen oder nicht.

25) Nach welchen Kriterien entscheiden Sie, ob Sie für ein Stück auch die Regie übernehmen? Bei Flutlicht-Fun-Figur überließen Sie Michael Zelenka die Regie. Welche Überlegungen waren dafür maßgebend? Haben Sie dem Regisseur unerwartete Textveränderungen gestattet?

Bis zu diesem Zeitpunkt habe ich noch keine Regie gemacht. Insofern war es damals logisch, dass es jemand anderer macht. Text geändert hat der Zelenka nicht, soweit ich mich erinnern kann. Aber er hat gekürzt und gestöhnt.

Interview mit Bernd Liepold-Mosser vom 05.03.2013:

1) Bitte geben Sie Ihre eigene Sicht zur Wahrnehmung Ihrer Arbeit durch die Presse, speziell derjenigen Ihrer Produktionen mit dem Klagenfurter Ensemble bekannt. Wie gehen Sie mit Kritik um?

Wenn man Theater macht, setzt man sich der Kritik aus. Das gehört zum Spiel dazu. Ich lese die Kritiken alle und bilde mir meine Meinung, freue und ärgere mich, je nach dem. Besonders nach einer Premiere sind die Wunden ja offen, und es kommt schon vor, dass einem die Sache zusetzt. Andererseits sollte man die Presse auch nicht überwerten: es ist eine – hoffentlich qualifizierte – Meinung, neben der es die vielen anderen von Freunden, KollegInnen und natürlich von seiten des Publikums gibt.

2) Wahren sie als Regisseur produktive Distanz zu Ihren eigenen Theatertexten?

Das ist für mich eine ganz klare Trennlinie: wenn der Regisseur beginnt, hat ihm der Autor nichts mehr dreinzureden. Ich gehe an die eigenen Texte so heran, als ob sie fremde Texte wären. Gleichzeitig kann ich die Proben als Prozess nützen, der sich auf die Textüberarbeitung auswirkt.

3) Zu Flutlicht Fun Figur: Sie nehmen mit der Kunstfigur Schwarzkogler Bezug auf die reale Künstler-Figur Rudolf Schwarzkogler und mit der fiktiven Figur Dame Lou auf die Frauenrechtlerin Lou Andreas-Salomé. Darf ich davon ausgehen, dass Sie für jede Person einen oder mehrere Cluster-Schlüsselbegriffe in Ihrer Textmaschine setzten? Bitte erklären Sie den eventuellen Zusammenhang der 138 in Deutsch und Italienisch gehaltenen Adjektivpaare zu den Texten der Figuren. Vermute ich richtig, dass die künstlerische Ausdrucksweisen beschreibenden Adjektive direkten Zusam-

menhang mit der musikalischen und rhythmischen Ausgestaltung des Textes in Anlehnung an die CD Song des Duos Attwenger haben?

Ja natürlich sind da Zuordnungen. Es geht um die Untersuchung von Begriffen wie Sein, Riss Grund, Heil etc., die sowohl philosophische, poetische wie auch politische Aufladungen haben. Ich habe mich einerseits von Gertrude Stein beeinflussen lassen, andererseits war für mich die damalige Pop-Musik Techno wichtig, die mit Cluster, Zitaten, Wiederholungen und Verschiebungen gearbeitet hat. Ein österreichisches Beispiel sind Attwenger mit der CD Song, für die sie mit analogen Mitteln (Schlagzeug, Stimme, Ziehharmonika) Techno gemacht haben. Wenn man die Songs hört, wird man den Einfluss sofort spüren.

4) Zu Wanderer Socke: Hinter der literarischen Figur des Dichters Socke lässt sich auf der interpretatorischen Ebene die reale Person des Dichters Handke erahnen. Im Abschnitt 37 des Textes (Feldweg) begegnet Socke nun der Figur von Peter Handke, wobei Socke sich für die einstige Lebensrettung bedankt. Kann es sein, dass sich in einer Art Replik Handke hier selbst begegnet?

Also der Dichter Socke ist auf gar keinen Fall eine Parodie von Peter Handke. Er ist eine Parodie auf eine abgehobene, weltfremde, linkische Figur, also die gnadenlose Ausschlichtung eines Klischees. Socke begegnet Handke ja sehr ehrfürchtig und respektvoll – wenn ich mich richtig erinnere. Ich habe mich von einem nichtverfilmten Drehbuchfragment von Charlie Kaufmann beeinflussen lassen, der die Drehbücher zu Filmen wie „Being John Malkovich“ geschrieben hat. Das Stück ist eine Farce, in der es um die Bewunderung von Künstlerfiguren und um hohlen Patriotismus geht. Insofern stellen sich auch Fragen, inwiefern Dichter immer wieder zu einem poetisch getünchten Patriotismus geneigt waren (z.B. J.F.Perkonig).

5) Zu Club der Hoffnungslosen: Sie bezeichnen dieses Stück als Monolog. Es geht aus den Aufzeichnungen des KE hervor, dass drei Schauspielerinnen und ein Schauspieler diesen Text an das Publikum herantragen. Bitte erläutern Sie kurz Ihre Überlegung als Regisseur, diesen Monolog von vier Personen übermitteln zu lassen.

Ich habe es als Monolog geschrieben und dafür auch das Wiener Dramatikerstipendium erhalten. Bei der Umsetzung fand ich es spannender, es mit drei Frauen zu besetzen – um hier eine produktive Spannung zwischen Text und seiner Verkörperung zu finden. Dann ist auch noch der Mann dazugekommen, im Probenprozess.

6) Zu Sing mit: Ihr Text beschreibt den Bühnenraum folgend: „Im Zentrum befindet sich das große K – ein Thron, Herzogstuhl, Fürstenstein, der heilige Gral, oder einfach nur die nächste Bühne für politische Propaganda.“ Weiters bezeichnen Sie die Handlung als „eine Art Shakespearesches Königsdrama, mit Intrigen, Eifersucht, Macht, Gewalt. Oder die Farce auf ein solches Drama.“ Weisen diese Möglichkeiten mehrerer Begriffsbestimmungen für einen Gegenstand auf Ihre poststrukturalistischen Überlegungen hin?

Ja, das ist natürlich schon ein Spiel mit Ebenen bzw. mit Deutungsschichten. Das man etwas gleichzeitig so und so lesen kann.

7) Zu Taghelle Mystik: Das sich liebende Geschwisterpaar Er und Sie, das im Lauf der Handlung seine geschlechtliche Identität wechselt, unterhält sich über die Liebe und die Mystifizierung eines verstorbenen Machthabers. Ging es Ihnen primär um den Tabubruch im Sinne des von der Gesellschaft vorgegebenen und von Musil nicht akzeptierten generellen Moralbegriffs?

Ich wollte mich immer schon mit dem Mann ohne Eigenschaften auseinander setzen. Das Stück ist ein Versuch, sich mit der zentralen Beziehung des Werks näher auseinanderzusetzen. Es war für mich verblüffend, auf welche Weise Musil hier das Inzestmotiv benutzt und wie wichtig es für seine Grundanlage von Liebe und Verständigung ist. Es hat was mit dem Mythos vom Zwillingsmensch bei Platon zu tun, ist aber gleichzeitig auch extrem modern, wenn es als Changieren von Geschlechterrollen bzw. deren Tausch geht. Es ist ein anstößiges Motiv und gleichzeitig sehr folgerichtig, das hat mich interessiert. Die Mystifizierung des abwesenden Machthabers war ein aktuelles Thema, das sich mir aufgedrängt hat. Nicht zuletzt, weil Musil selbst ja gegen den heraufdräuenden Faschismus und Nationalsozialismus angeschrieben hat.

Interview mit Bernd Liepold-Mosser vom 06.06.2013:

1) Ich habe den Eindruck, dass Sie mit Ihren Produktionen unserer Zeit einen Befund ausstellen. Stimmt das?

Für mich ist Theater die Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Leben, mit den Fragen, Verwerfungen und Aufgabenstellungen unserer Zeit. Im Unterschied zu anderen Kunstgattungen (Literatur, Film, Musik) ist Theater an den Ort und an die Zeit, wo und wann es stattfindet, gebunden. Theater wird für eine Stadt oder einen Landstrich gemacht. Damit hängen auch Themen- und Aufgabenstellungen zusammen. Insofern hat Theater seit der Antike immer eine politische Dimension: es setzt sich mit der Polis, in der es stattfindet, auseinander: auf inhaltlicher, thematischer und ästhetischer Ebene.

2) Haben Sie Ihre Produktionen aus Ihrer eigenen Sichtweise und Lebenserfahrung gestaltet oder haben Sie sich um eine Sicht von Außen bemüht?

Wenn man Kunst macht, so ist das wohl immer radikal subjektiv. Gleichzeitig ist Theater als Zusammenarbeit mit SchauspielerInnen, BühnenbildnerInnen, MusikerInnen etc. sehr stark dialogisch, prozesshaft und auch interdisziplinär. Das reicht bis zur Auswahl der Stücke bzw. zur Aufgabenstellung für neue Stücke, die man ja nicht allein trifft. Ein Maler entscheidet selbst, welches Bild er malt. Ein Theaterautor tut das sehr oft im Austausch und im Kontext des Theaterbetriebs bzw. einzelner Verantwortlicher darin. Insofern ist es immer eine Mischung von eigener Sicht und Außen-sicht, weil ja die künstlerischen Vorstellungen und die Lebenserfahrungen der anderen, die in dem Prozess beteiligt sind, mit einfließen.

Interview mit Mag. Gerhard Lehner (Schauspieler, Sänger und Intendant) vom 13.11.2012:

1.) Wie positionieren Sie als Intendant das Klagenfurter Ensemble in den kulturellen Kontext Kärntens und in die freie österreichische Theaterszene?

Das klagenfurter ensemble hat sich seit jeher, in den letzten Jahren so gut wie ausschliesslich auf die Produktion zeitgenössischer Theaters konzentriert. Vier bis fünf Uraufführungen pro Jahr zeugen von der kontinuierlichen Umsetzung dieser Programmik.

Darüber hinaus zeigt die Spielplangestaltung mittlerweile eine starke Konzentration auf heimische (Kärntner) Autoren wie Josef Winkler, Werner Kofler, Georg Timber-Trattinig, Bernd Liepold-Mosser, Andreas Staudinger, mit Antonio Fian und Alois Hotschnig werden zur Zeit gerade Projekte geplant, wobei auch die Dramatisierung von originär nicht für das Theater geschriebenen Texten immer wieder Gegenstand der Produktionen ist.

Soweit möglich wird für die Umsetzung dieses Konzeptes die Zusammenarbeit mit heimischen Theaterschaffenden (Regie, Schauspiel, Bühnen- und Kostümbild) gesucht.

Meines Wissens ist diese stringente Fokussierung auf kontemporäres Theater mit fallweise durchaus experimenteller Ausrichtung in der österreichischen Theaterlandschaft einzigartig, die vielen vom BMUKK zuerkannten Aufführungsprämien und starke Publikumsresonanz anlässlich diverser Gastspiele von ke-Produktionen unterstreichen den diesbezüglichen Stellenwert des Theaters.

Möglich ist die Umsetzung eines solchen Konzeptes natürlich nur innerhalb der "freien Szene". Stadt-, Landes- und Bundestheater sind allein durch ihren (aus meiner Sicht zu recht bestehenden) "Bildungsauftrag" und die starke (vor allem finanzielle) Einbettung in politisch abhängige Verwaltungsstrukturen und die damit zusammenhängenden Kontrollmechanismen (Auslastungszahlen, politisch besetzte Theaterausschüsse etc.) nicht dafür geschaffen, ausschließlich zeitgenössisches Theater zu präsentieren.

Die seit dem Gründungsjahr 1979 ohne Unterbrechung betriebene Theaterarbeit hat – nicht zuletzt auch durch die seit 1987 von Gerhard Lehner gewährleistete Kontinuität der künstlerischen Ausrichtung, und hier gerade durch die konzentrierte Beschäftigung mit Kärntner Autoren - zu einer starken Verankerung des Theaters in der Kärntner Kulturlandschaft geführt. Die politische Entwicklung im Kärnten der letzten Jahre hat den Stellenwert des klagenfurter ensembles zusätzlich aufgewertet, ist doch zeitgenössisches Theater per se ein gerade gegenüber politischen Entwicklungen sehr sensibles und mit reichen Reflexionsmöglichkeiten ausgestattetes Instrument des künstlerischen Ausdrucks. Die stark spartenübergreifende Ausrichtung der

Produktionen des klagenfurter ensembles in Richtung bildende Künste, Tanz, Film und Musik hat ein breites Netzwerk an künstlerischer Zusammenarbeit und wechselseitiger Befruchtung österreichweit, besonders aber in Kärnten entstehen lassen.

2.) Wie sehen Sie die Entwicklung des Ensembles von der Zeit Ihrer Übernahme bis heute?

1987 war das klagenfurter ensemble ein gut funktionierendes Amateurtheater ohne festes Haus mit einem auf die mittlerweile „klassische“ Moderne ausgerichteten Spielplan (Ionesco, Beckett, Jarry, Genet ua) damals schon durchsetzt mit Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Autoren (Achterbusch, Gigacher ua). Von Anfang an war für mich klar, dass das ke auf professionelle Beine gestellt werden muss, um dem wachsenden Anspruch des Publikums, aber auch meinem eigenen (ich hatte im selben Jahr die paritätische Schauspielprüfung abgelegt, studierte privat Gesang, spielte selbst sehr viel) gerecht zu werden. 1990 war die diesbezüglich Metamorphose abgeschlossen, es wurden zwei Sprechstücke (eines davon „Wie es ist“ unter der Regie von Martin Kušej) und eine Kammeroper produziert, der Regisseur Herbert Gantschacher hat diese Entwicklung mit seinem know how ganz wesentlich unterstützt, die subventionelle Unterstützung seitens des Landes Kärnten und der Stadt Klagenfurt lief allerdings sehr schleppend an und führte vorübergehend zu einer relativ hohen Verschuldung von fast einer Million Schilling, für die damals ich und der technische Leiter Ernst Hubmann bürgen mussten. 1994 wurde das Schüttele-Lihotzky Haus am Rudolfsbahngürtel als fixe Theaterstätte bezogen, ab diesem Zeitpunkt wurde neben den Eigenproduktionen auch ein regelmäßiger Gastspielbetrieb abgehalten, dem sich in der Folge ein jährliches Kinder- und Jugendtheater sowie ein internationales Avantgardetheaterfestival hinzu gesellten. 2004 musste dieser Spielort infolge inakzeptabler Pachtforderungen aufgegeben werden, eine fast 90%ige Subventionsstreichung seitens der Stadt Klagenfurt (Mario Canori, BZÖ) und die trotz Zusage nicht ausgezahlte Hälfte der Jahressubvention durch das Land Kärnten (Jörg Haider, BZÖ) brachte das Theater 2005 an den Rand des Ruins, mit Hilfe des Bundes konnte ein solcher allerdings abgewendet werden, 2006 wurde der ordentliche Spielbetrieb im ARTECIELO in Klagenfurt – nunmehr leider ohne die beiden Theaterfestivals - wieder aufgenommen. Seit Beginn des Jahres 2010 besitzt das ke mit dem THEATER HALLE 11 eine eigene von der Stadt Klagenfurt für jeweils

drei Jahre kostenlos gepachtete Spielstätte, in der neben Gastspielen auf dem Kinder-Tanz- und Musiktheatersektor 4 bis 6 Eigenproduktionen jährlich gezeigt werden. Künstlerisch war das Theater spätestens mit der Uraufführung von „Sauschlachten“ (eine Kammeroper von Alfred Stingl, Text Peter Turrini, ein Auftragswerk des ke) beim 4. Österreichischen Theatertreffen 1996 im Klagenfurter Stadttheater auf der Höhe seines künstlerischen Leistungspotentials angelangt. Ich habe von Anfang an versucht, den Schwerpunkt auf die Pflege des zeitgenössischen Theaters – und hier im besonderen auf das Theater österreichischer Autoren zu legen, wobei zunehmend Kärntner Autoren/Autorinnen, aber auch Regisseure und Schauspieler/ Sängler aus Kärnten in die Produktionen einbezogen wurden, was ja nicht zuletzt auch zur langjährigen Zusammenarbeit mit Bernd Liepold-Mosser geführt hat. Zusehends öfter traten Produktionen mit durchaus experimentellem und spartenübergreifendem Charakter in den Vordergrund („Site specific theatre“ wie zum Beispiel „Instant home stories“, Dramatisierungen mit Life-Musik wie zum Beispiel die Josef-Winkler-Trilogie, „Die Nacht wird kommen“ mit filmischem Bühnenbild etc.). Diese Entwicklung hoffe ich, zukünftig nachhaltig fortsetzen zu können, dazu bedarf es allerdings der Verbesserung der Rahmenbedingungen - siehe nächste Frage.

3) Welches sind die größten aktuellen Probleme?

Politisches Umfeld:

Durch die subventionslastige Finanzierungsstruktur des Theaters insgesamt ist das ke wie alle Theater (im Besonderen jene der freien Szene) vom politischen „good will“, dh von der Unterstützungsbereitschaft des jeweiligen Kulturreferenten abhängig. Das hat angesichts der politischen Lage in Kärnten dazu geführt, dass kritische Kulturträger (und dazu zählt das ke ohne Zweifel) geringer gefördert werden als „angepasste“.

Finanzierung:

Die Subventionen vom Land Kärnten und von der Stadt Klagenfurt sind zu gering: Land Kärnten: 40.000,00 EUR Jahressubvention + 22.000,00 EUR Betriebskosten für das Theater Halle 11, Stadt Klagenfurt: 80.000,00 Jahressubvention + 25.000,00 EUR Pachtkosten an die Messe GmbH, die Jahressubvention ohne jegliche Inflationsabgeltung seit 6 Jahren. Die jährlich neu zu beantragende Subventionsgewährung (vom Land Kärnten gibt es zwar 3-Jahresverträge, die Subvention für 2005 wur-

de trotzdem ohne hinreichenden Grund nur zur Hälfte ausbezahlt) führt zu einer perpetuierten Finanzierungsunsicherheit und lässt einen längeren Planungszeitraum auf seriöser Basis nicht zu.

Fehlender Probenraum:

Durch die hohe Frequenz an Gastspielen bleibt selbst für Eigenproduktionen nur wenig Probenzeit in den eigenen Räumen.

4) In welcher Weise konnte sich das Klagenfurter Ensemble in der alternativen Szene etablieren und inwieweit haben die gemeinsamen Produktionen mit Bernd Liepold-Mosser dazu beigetragen?

Das ke hat sich durch seine nachhaltige innovative Theaterarbeit abseits des Theatermainstreams einen guten Ruf innerhalb der alternativen Theaterszene in Österreich erworben. Bernd Liepold-Mosser hat als langjähriger Wegbegleiter einen ganz wesentlichen Anteil zu dieser Entwicklung geleistet. Vor allem „SING MIT“, eine Theaterproduktion aus 2008, bei der Bernd Liepold-Mosser die Texte zusammengestellt und die Regie übernommen und sich sehr kritisch mit dem Kärntnerlied, seiner Pflege und Rezeption im politischen Umfeld auseinander gesetzt hat, sorgte seinerzeit für hohes Aufsehen nicht nur in Theater-, sondern auch in Chor- und Sängerkreisen.

5) Welches waren die größten Herausforderungen bei der Umsetzung des Bühnenkonzepts von Bernd Liepold-Mosser? Konnte man sich gegenseitig im Schaffensprozess animieren?

Die Herausforderungen bei Liepold-Mosser-Stücken waren für das Theater keine anderen als bei sonstigen Produktionen. Der Grund dafür liegt darin, dass die Theaterhandschrift von Bernd Liepold-Mosser formal eine durchaus konventionelle ist. Seine Stärke liegt meiner Meinung nach im Aufspüren, in der intellektuellen Durchdringung und in der dramaturgischen Aufbereitung interessanter Themen für das Theater. Des Weiteren darf Bernd Liepold-Mosser viel Fingerspritzengefühl bei der Auswahl geeigneter Schauspieler attestiert werden, ein Moment, das für das Theater unerhört wichtig ist. Die Zusammenarbeit mit Bernd Liepold-Mosser ist für die an der Produktion Mitwirkenden ungemein inspirierend in der Form, dass dem Schauspieler,

auch dem Bühnen- und Kostümbildner sehr viel Freiraum für die Entfaltung der eigenen Kreativität gelassen wird.

6) Beschreiben Sie bitte die Arbeitsweise des Regisseurs und der Mitglieder des Klagenfurter Ensembles bei der Umsetzung des Bühnenkonzepts von Bernd Liepold-Mosser.

Bernd Liepold-Mosser hat beim ke alle seine letzten Stücke selbst inszeniert, wodurch von vornherein gewährleistet war, dass die Interpretation des Textes durch den Regisseur der Intention des Autors entspricht. BLM hat sich aus meiner Sicht eine sehr offene Umsetzung seiner Konzepte erlaubt, dh die Probenarbeit hat das eine oder andere Mal vielleicht in eine andere Richtung geführt, als zu Beginn der Probenarbeit zu erwarten war. Das konnte zum einen mit den von den Schauspielern angebotenen Interpretationsvorschlägen zusammenhängen, zum anderen aber auch mit im Probenverlauf auftretenden neuen Sichtweisen des Stückes, im Diskussionsprozess sich verändernden Perspektiven und dem Auftreten neuer Ideen, denen gegenüber der Autor und Regisseur BLM immer hohe Aufnahmebereitschaft gezeigt hat, wodurch die Probenarbeit für alle Beteiligten immer ein spannender, von allen gemeinsam getragener Schaffensprozess war, an dessen Ende immer eine grundlegende Theaterarbeit stand.

7) Welche Rezeption erfolgte bei den Produktionen mit Bernd Liepold-Mosser?

Die Rezeption ist als nicht einheitlich zu beurteilen. Produktionen mit sehr gemischter und eher zurückhaltender Resonanz, vor allem den ersten Stücken (Flutlicht Fun Figur, Mondwelt, beide allerdings noch nicht in seiner eigenen Regie) standen Produktionen wie „S!NG M!T“ oder „Wanderer Socke“ gegenüber, denen seitens des Publikums und der Presse breiteste Aufmerksamkeit zuteil wurde, „S!NG M!T“ wurde nicht zuletzt aufgrund der kritischen Behandlung einer gerade in Kärnten so allgegenwärtigen Bastion der Volkskultur wie dem Chorgesang von der Presse hymnisch gefeiert (laut „Kleiner Zeitung“ beste Theaterproduktion des Jahres 2008 in Kärnten) und war mit 12 überfüllten Vorstellungen mit rd 1.600 Besuchern von den Zuschauerzahlen her gesehen eine der erfolgreichsten Produktionen des ke. Für sehr positive Reaktionen sowohl seitens des Publikums als auch der Presse sorgte auch „Kom-

munikation der Schweine“, ein Stück des Kärntner Autors Robert Woelfl, das BLM zusammen mit Ute Liepold 2003 am ke inszeniert hat.

8) Wie unterschied sich die Zusammenarbeit mit Bernd Liepold-Mosser im Vergleich zu anderen Produktionen?

Formal (Finanzierung, Marketing, Beteiligenzahl, Bühnenbild- und Kostümanforderungen etc.) und im Produktionsablauf (Produktionszeit, Probenzeit und -anzahl, Zeitmanagement etc.) gab es bei der Zusammenarbeit mit BLM keine wesentlichen Unterschiede zu anderen Produktionen. Alle Produktionen verliefen unter sehr konzentrierten Bedingungen, wohl organisiert und nicht zuletzt dank des umgänglichen Wesens von BLM harmonisch (das heißt aber natürlich am Theater nicht unbedingt stressfrei!).

Interview mit Alexander Mitterer (Schauspieler & Regisseur) vom 29. Oktober 2012:

1) Wie gestaltete sich Ihre Zusammenarbeit mit Bernd Liepold-Mosser?

Die Zusammenarbeit mit Bernd war sehr harmonisch, von großem gegenseitigem Wertschätzen und Vertrauen geprägt.

Es war ein sich Beschnüffeln auf hohem Niveau.

Er als Autor und Regisseur, ich als Protagonist seines Stückes. Eine gemeinsame Wanderung sozusagen in die Welten des Wanderers Socke. Wie viel an Bernd Liepold-Mosser in der Figur des wandernden Dichters ist, diese Frage wurde nie gestellt, doch dass dabei Handke ironisiert dargestellt wird, war offensichtlich.

2) Waren Sie mit dem Bühnenkonzept einverstanden?

Mit dem Konzept verhielt es sich wirklich wie mit einer Wanderung. Die Route war vorgegeben, der Weg aber wurde zum Ziel.

Es war ein vorsichtiges Vortasten, manchmal ein Erstürmen der österreichischen Bergwelt. Ob dem Stück überhaupt von vornherein ein Konzept zugrunde lag, bezweifle ich. Bernds Konzepte sind meistens eng mit dem Begriff "Suche" verbunden.

3) Erfolgte eine lückenlose Umsetzung des Bühnenkonzepts von Bernd Liepold-Mosser?

In der Theaterarbeit verhält es sich meistens so wie mit den Geschehnissen des Lebens. Das Unerwartete, nicht Bedachte tritt hervor.

So war es auch bei den Probenprozessen zu "Wanderer Socke".

Konzepte sind nur Vorstellung, Realisierungsmöglichkeiten, die von der Wirklichkeit meist abgelöst werden, Jeder gute Regisseur muss sich auch von seinem Konzept trennen können, das hat Bernd auch gemacht.

4) Konnten Sie eigene Ideen einbringen?

Natürlich!

Jede gute Theaterarbeit ist ein sich gegenseitiges Befruchten und inspirieren. Die Zusammenarbeit mit Bernd war von vielen Diskussionen während und nach der Probe gekennzeichnet. Wir haben uns ausführlich und genau über die Figur des "Wanderers Socke" auseinandergesetzt.

Jede Theaterfigur wird durch die Persönlichkeit des Schauspielers zum Leben erweckt, insofern ist es wichtig, dass dieser seine Vorschläge zur Rollengestaltung einbringen kann.

5) Gab es Probleme während des Entwicklungsprozesses?

Nein, eigentlich nicht.

6) Wurden Kreativität und Motivation wechselseitig angeregt?

Diese Frage habe ich bereits in den vorigen Emails weitgehend beantwortet.

7) Welches von Liepold-Mosser behandelte Thema würde Sie in Zukunft zu einer künstlerischen Beteiligung motivieren?

Projekte, die sich mit Peter Handke auseinandersetzen...

Interview mit Maximilian Achatz (Schauspieler und Regisseur) vom 03.10.2012:

1) Wie gestaltete sich Ihre Zusammenarbeit als Schauspieler mit Bernd Liepold-Mosser?

Vor mehr als zehn Jahren habe ich, als kurzfristig designierter künstlerischer Leiter der „alten Studiobühne Villach“, BLM in einem aufführungsrechtlichen Verhandlungsgespräch kennen und schätzen gelernt.

Eine künstlerische Zusammenarbeit als Schauspieler hat sich aber erst im Jahre 2010 in seinem Theaterstück PATRIOT (Perkonig Triptychon/Perkonigov-triptihon) ergeben.

Stark ist mir sein Optimismus in Erinnerung geblieben, der sich von der ersten Probe bis zur Premiere durchgezogen hat. Auch wenn ich manchmal – dieser Zustand wiederholt sich ja in fast allen Produktionen – verzweifelt meine Figur hinterfragt und gesucht habe oder eine Weiterentwicklung der inneren und äußeren Handlungen unterbrochen war, hat mich die Zuversicht, das Vertrauen und die grenzenlose Geduld BLM's am künstlerischen Leben erhalten und mir eine Basis für die endgültige Form meiner Rolle gegeben.

Bei aller Freiheit, die mir bei der Erarbeitung und der Figurensuche gelassen wurde und die ich auch gespürt habe, waren der, zwar nicht immer sofort sichtbare dramaturgische Faden, aber die Phantasiebilder des Autors und gleichzeitigen Regisseurs BLM im Proben-Labyrinth erkennbar. Den Endpunkt eines Labyrinthes zu erreichen erfordert Geduld und ruhigen Atem. Diese Erfahrung habe ich BLM zu verdanken.

2) Waren Sie mit dem Bühnenkonzept einverstanden?

BLM ist es gelungen, die achthundert Seiten lange Handlung des Romans Patrioten von Josef Friedrich Perkonig auf die wichtigsten Personen zu beschränken und in eine dreigeteilte Bühnenfassung zu pressen.

3) Erfolgte eine lückenlose Umsetzung des Bühnenkonzeptes von Liepold-Mosser?

Eine lückenlose Umsetzung eines Bühnenkonzeptes würde nach diktatorischen Regisseuren verlangen, die zweifelsfrei am Theater zu finden sind, aber BLM ist wohl

das Gegenteil dieser Spezies. Außerdem ist eine lückenlose Umsetzung eines Bühnenkonzeptes eine reine Utopie.

4) Konnten am Theatertext Änderungen, Kürzungen oder Ergänzungen im Team vorgenommen werden?

BLM hat uns Schauspieler stets in den Entwicklungsprozess eingebunden und war bereit, Passagen textlich zu verändern. Durch Improvisationen haben wir Handlungen immer wieder ausprobiert, überprüft, neu entdeckt oder wieder in Frage gestellt.

5) Gab es Probleme während des Entwicklungsprozesses?

Ein kreativer Prozess ist nie unproblematisch, denn man sucht, quält sich, wird ungeduldig, diskutiert, ist verzweifelt, wird stumm oder laut, sucht die Konfrontation mit den Kollegen oder mit sich selbst und schließlich auch mit dem Regisseur. Man will Antworten auf gestellte und auch auf nicht gestellte Fragen...

6) Wurden Kreativität und Motivation wechselseitig angeregt?

Wenn es dem Regisseur gelingt, eine Atmosphäre des Vertrauens zu erzeugen, steht einer wechselseitigen Animation nichts im Wege. Diese Grundlage war in unserer Arbeit immer spürbar vorhanden und so haben wir bis zum Tag der Premiere alle künstlerischen und zwischenmenschlichen Hürden erfolgreich überwinden können.

7) Wie positionieren Sie als Regisseur Bernd Liepold-Mossers Stücke und deren Inszenierung in der Kärntner Theaterszene?

BLM hat sich für mich zum A c k e r m a n n der Kärntner Theaterszene entwickelt, denn er hat mit seinen Stücken, Inszenierungen und Statements diesen gefährlich süßlichen Humus des Kärntner Heimatbegriffes ordentlich umgepflügt.

8) Wie sehen Sie seine Zusammenarbeit mit dem Klagenfurter Ensemble?

Der „Theater-Sandkasten“ der freien Szene hat sich für BLM´s experimentierfreudige Arbeit, die ganz dem nonkonformen, kritischen und provokanten Stil entspricht, förmlich angeboten. Eine perfekte künstlerische Symbiose.

Interview mit Maximilian Achatz vom 22. 10. 2012:

1) Im Rahmen meiner Recherchen habe ich herausgefunden, dass Sie im Jahr 1979 zu dem Personenkreis zählten, der das Klagenfurter Ensemble gründete. Würden Sie bitte alle Gründungsmitglieder nennen?

Gründungsmitglieder 1979:

Manfred Lukas-Luderer (Schauspieler und Regisseur)

Josef Ess (damals Angestellter - heute Schauspieler)

Armin Felsberger (damals Student am Max Reinhardt Seminar)

Heinrich Baumgartner (Schauspieler)

Maximilian Achatz (damals Angestellter – heute Schauspieler und Regisseur)

Brigitte Achatz (Kindergärtnerin)

2) Wodurch hat der Personenkreis zusammengefunden?

Im Sommer des Jahres 1978 lernte ich – den ebenfalls theaterbegeisterten – Josef Ess kennen, der den Wunsch hatte, „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett zu spielen. In den darauf folgenden Wochen begannen wir im Jugendheim Siebenhügel mit der Probenarbeit. Es fehlten zwar noch ein Regisseur und die restlichen Darsteller, aber unser Eifer war so groß, dass sich auch dieses Problem lösen sollte.

Ein Zivildienstler namens Manfred Lukas-Luderer sah uns beim Proben zu und begann mit uns zu arbeiten. Er erteilte uns den ersten Schauspielunterricht. Anfang 1979 stieß der Schauspieler Heinrich Baumgartner zu unserer „Godottruppe“ und schließlich auch Armin Felsberger, der ein Jahr später am Max Reinhardt Seminar sein Schauspielstudium beginnen sollte.

So formierte sich langsam ein kleines Ensemble, das noch durch Robert Ukowitz und Brigitte Achatz ergänzt bzw. vervollständigt wurde.

Bevor ein Aufführungstermin festgelegt wurde, musste noch ein Name für diese Theatergruppe gefunden werden. Man einigte sich auf Manfred Lukas-Luderers Vorschlag: KLAGENFURTER ENSEMBLE.

Am 27. März 1979 fand dann endlich die Premiere von „Warten auf Godot“ statt. Der Publikumsandrang war so groß, dass zu den geplanten fünf Aufführungen noch weitere fünf gespielt werden mussten.

Das KLAGENFURTER ENSEMBLE war geboren und die in der Produktion involvierten Personen schritten zur Vereinsgründung.

Dass dieses schrittweise Zusammenwachsen und –wirken der beteiligten Personen so eine nachhaltige Wirkung erreichen sollte, konnten wir vor 34 Jahren nicht einmal ahnen.

3) Wann wurde der Verein gegründet?

Das genaue Datum der Vereinsgründung weiß ich leider nicht mehr, da die Unterlagen bei den oftmaligen Übersiedlungsaktionen wahrscheinlich verschwunden sind.

Ein möglicher Termin könnte MITTE APRIL 1979 gewesen sein.

4) Würden Sie bitte alle Obmänner/Obfrauen des Vereins bis zur Übernahme von Gerhard Lehner 1985 nennen?

Die erste Obfrau des KE´s war Brigitte Achatz und die künstlerische Leitung teilten sich Josef Ess und Maximilian Achatz.

Im Jahre 1982 übernahm Lieselotte Buchacher die Vereinsführung und die künstlerische Leitung.

Abgelöst wurde sie im Jahre 1987 von Mag. Gerhard Lehner.

5) Welche Intention lag der Gründung zugrunde?

Überrascht von dem Erfolg und bestätigt vom Publikumsinteresse, war es nur mehr ein kleiner Schritt, der zur Vereinsgründung führte. Wir waren jung und wollten die Klagenfurter Theaterlandschaft – es gab ja „nur“ das Stadttheater – verändern. Ein Kellertheater in Klagenfurt, dem die Studiobühne Villach als Vorbild diente, das war unser großer Wunsch.

Das Jugendheim Siebenhügel bot uns damals die idealen Voraussetzungen. Der Jugendseelsorger Pater Albert Miggisch war in den ersten Jahren unser geheimer „Intendant“, der uns bei auftauchenden Problemen immer helfend zur Seite stand.

6) Wie sehen Sie die künstlerische Entwicklung der Gruppe während der ersten zehn Jahre? Welche Schwierigkeiten ergaben sich für das Klagenfurter Ensemble in den Anfangsjahren?

Nach „Warten auf Godot“ kam der schwierigste Teil auf unsere Gruppe zu. Wie und mit wem machen wir weiter. Wenn wir ein Kellertheater für Klagenfurt fordern, müssen wir auch kontinuierlich produzieren. Welche Stücke trauen wir uns zu? Sind sie auch finanzierbar? Soll eine programmatische Linie gefunden werden? Schaffen wir es zukünftig alleine, ohne professionelle Hilfe?

Neben dem Brotberuf und der Familie wurde auch noch an der schauspielerischen Ausbildung gearbeitet.

Glücklicherweise fanden sich immer wieder Regisseure, wie Peter Settgast aus dem Stadttheater Klagenfurt oder Herbert Gantschacher, die Inszenierungen übernahmen und von denen man „handwerklich“ viel lernen konnte. Gantschacher war maßgeblich an der Erarbeitung von modernen Kammeropern beteiligt. Sogar Martin Kušej hat zu Beginn seiner Karriere ein paarmal im KE inszeniert. Mutig bewältigten wir auch die weiteren Herausforderungen des absurden Theaters: (Ionescos – „Die kahle Sängerin“). Diese Produktion rief erstmals im Jahre 1985 eine gebührende Anerkennung auf kulturministerieller Ebene hervor, die weitere Subventionen vom Kulturministerium ermöglichten.

Mögen die ersten Jahre unserer Theaterarbeit vielleicht unter amateurhafter Ausstrahlung gestanden haben, so bildete diese Pionierzeit eine wichtige Grundlage für den heutigen Stellenwert des Klagenfurter Ensemble.

Hilferufe nach Subventionen und Raumprobleme waren ständiger Begleiter nicht nur in den ersten zehn Jahren des Bestehens und Überlebens.

7) Welcher war Ihr persönlicher Zugang zur Gruppe?

Wenn man maßgeblich an der Geburt und der Entwicklung eines Ensembles beteiligt ist, bleibt man ständig in geistiger Verbindung mit dieser Gruppe und freut sich, dass der Samen, der vor 33 Jahren gesät wurde, noch immer Früchte trägt.

Interview mit Intendant (neuebühnevillach) Michael Weger vom 16.01.2013:

Wie nehmen Sie als Intendant einer Bühne der freien Szene die künstlerische Arbeit von Bernd Liepold-Mosser als Autor und Regisseur wahr?

Vor allem hat man es mit einem Ausnahme-Menschen zu tun. Offen, bedacht, kreativ, mutig, herzlich, verbindlich, intelligent, verlässlich – all das sind Attribute, die man ihm zuordnen kann. Ein Künstler und Theatermacher im besten Sinn.

Als Autor hab ich Bernd erst im Rahmen unserer Zusammenarbeit für die Pop-Oper "Ecce Homo" tatsächlich kennengelernt. Frühere literarische Arbeiten von ihm habe ich nicht sehr aufmerksam verfolgt.

In "Ecce Homo" ging es allerdings darum, eine Mischung aus Drama und Libretto zu entwerfen. Darin ist besonders seine reduzierte Sprache und Bildhaftigkeit zum Tragen gekommen. Eine ideale Basis für dieses Projekt.

Als Regisseur hat sich Bernd in den letzten Jahren enorm entwickelt. Ihm ist natürlich ebenso wie allen "jungen" Regisseuren die Lernphase während der und mit einzelnen Inszenierungen nicht erspart geblieben. Neben der spezifischen Handschrift, die es für einen Regisseur zu entwickeln gilt, braucht das Führungshandwerk des Teams und der Schauspieler immer Zeit. Die künstlerische Handschrift ist sehr früh schon sichtbar gewesen und hat sich im Lauf der Jahre einfach nur noch deutlicher ausgeprägt.

Die Führungskompetenzen sind besonders gewachsen und in den letzten Arbeiten am STK oder auch in der nbv sehr zum Tragen gekommen - künstlerische Stringenz, Offenheit für den kreativen Prozess mit den darstellenden Künstlern, Kompromissbereitschaft und Entscheidungsstärke in ausgewogener Form.

Ich kann ihm nur wünschen, dass bald schon große Aufgaben an bedeutenden Häusern an ihn herangetragen werden. Er ist bereit dazu.

Interview mit Katharina Herzmansky (Germanistin) vom 02.10.2012:

1) Wie ordnen Sie die literarische Arbeit von Bernd Liepold-Mosser in den zeitgenössischen literarischen Kontext Kärntens ein und worin sehen Sie seine besonderen Fähigkeiten?

Es ist spannend, dass Sie die Frage von Vorne herein auf den literarischen Kontext Kärntens beziehen. In einem Beitrag „Kärnten 3 – Kärnten treu“ für den Katalog „Kärntner Ansichten – eine andere Landesausstellung“, der ein „Kunstprojekt zum soziokulturellen Selbstverständnis des Landes Kärnten“ dokumentiert (Hg. von Werner Hofmeister und Melitta Moschik, Carinthia-Verlag, 1998) hat Bernd Liepold-Mosser die Frage nach Definitionsmöglichkeiten einer Kärntner Literatur bzw. eines/r Kärntner Schriftstellers/in ausführlich erörtert. Die Kriterien, hier sinngemäß wiedergegeben, „geboren und bis zum 18. Lebensjahr aufgewachsen in Kärnten“, darüber hinaus „in Kärnten lebend, um zu schreiben bzw. lebend und schreibend“, darüber hinaus sich „thematisch immer wieder auf Kärnten beziehend und mit Kärnten auseinandersetzend“, erfüllt Bernd Liepold-Mosser alle, müsste also den von ihm angeführten Axiomen zufolge geradezu den Idealtypus eines Kärntner Schriftstellers beschreiben. Andererseits ist er in grenzüberschreitendem Sinn Autor, der auch auf andere Texte und Medien zurückgreift, wodurch die Einordnung im literarischen Kontext Kärntens schon wieder schwierig wird. Sie sehen, dass Liepold-Mosser ‚Kärntner Literatur-Kriterien‘, auf einen Zirkelschluss hin angelegt sind, auf eine Reihe von Behauptungen, die alles und nichts beweisen (müssen). Ich muss zugeben, dass ich mich jetzt auf schwieriges Terrain begeben habe, aber mit Bernd Liepold-Mosser muss man da offensichtlich durch, durch Kärnten und – das erscheint mir ebenso, wenn nicht noch bedeutsamer - durch die Sprache. Es sind dies die beiden Themenkomplexe, an welchen sich sein Schreiben entzündet, an welchen er sich als Schriftsteller regelrecht abarbeitet, mit Lust- und Erkenntnisgewinn. In einen Kärntner literarischen Kontext ordne ich Bernd Liepold-Mosser also als jemanden ein, der mit Leib, Geist und Seele in Kärnten lebt, schreibt, künstlerisch arbeitet, über Kärnten und vor allem über die Sprache – die ja in Kärnten wiederum ein besonderes Thema ist – um Kärnten und die Sprache zu zerlegen, ist vielleicht zu stark, aufzubrechen und dadurch zu öffnen, über sie hinauszuweisen, um vielleicht zu einer neuen Form, Sicht, Anschauung zurückzukehren.

Zu den besonderen Fähigkeiten des Autors zählt, auch auf die literarische Arbeit im engeren Sinn bezogen, eine Vielseitigkeit der Begabung, die sich in einem philosophischen, poetischen, rhythmischen, filmischen, auch bildnerischen Umgang mit der Sprache zeigt, wobei je nach Text(sorten) bestimmte Aspekte besonders betont werden. Die „Phrasendresche“ (Edition Selene, 1997), ein wie der Titel überdeutlich macht, sprachkritischer Text, ist beispielsweise stark von philosophischer Sprache, vom Ausgehen von Axiomen und Thesen und auch von vorgefertigten Phrasen und Wendungen geprägt, auf die in weiterer Folge sprachlich „eingedroschen“ wird, auch sehr spielerisch und phantasievoll, und die dadurch verfremdet, aufgebrochen und, das ist das Entscheidende, durchschaubar, erkennbar und damit veränderbar werden. Ein weiteres Spezifikum, übrigens nicht nur in Zusammenhang mit der „Phrasendresche“, sehe ich in der Kombination von abstrakten mit konkreten Inhalten, wodurch Phrasen, sprachliche Aussagen eine eigenwillige Gestalt gewinnen, sehr plastisch sich zu bewegen beginnen und häufig gleichzeitig ins Absurde gedreht werden. „Die Entscheidung zwischen Sinn und Buchstaben fällt wie einen Baum“ oder „wer hegt da noch, wer hängt da noch am Zweifel“, macht uns klar, dass die Sprache, die wir verwenden, größtenteils eine abgegriffene und erstarrte ist, dass sie aber eigentlich aus einem lebendigen Zusammenhang kommt und auch wieder lebendig gemacht werden kann.

Das Zuspitzen von Alltagssituationen, die durch leichte Verfremdungen und Verrückungen gekippt und ebenso ins Poetische wie ins Absurde gesteigert werden, hat Bernd Liepold-Mosser auf narrativer Ebene in den unter dem Titel „Das schwarze Unterkleid und andere Idyllen“ (Bibliothek der Provinz, 2001) erschienenen Kurzgeschichten durchgespielt. Großartig finde ich den Einsatz von Alltagsgegenständen, wie ein Staubsauger, ein Telefon, oder ein Weihnachtsstern, die eine Art Eigenleben entwickeln und einer Geschichte eine eigene Wendung geben können. Mir persönlich gefallen diese „Idyllen“ aufgrund ihrer bildhaft-poetischen, absurden und auch filmischen Qualitäten sehr, vielleicht auch deshalb, weil sie überall auf der Welt stattfinden könnten. Gewisse Szenarien, Settings und Stimmungen der späteren Regiearbeiten und Inszenierungen des Autors sehe ich hier angelegt.

2) Wie sehen Sie als Literaturwissenschaftlerin seine Hinwendung zur Verwendung der Textmaschine?

Die Frage dürfte zu einem Teil bereits unter Punkt 1 beantwortet sein. Die vordergründig konventionelle Art des Erzählens war offensichtlich unbefriedigend. Die Textmaschine ermöglicht ein Arbeiten mit Sprache als Material, als Versatzstücke, die durch eine Art Sprachwolf gelassen und dadurch auseinandergenommen, durchschaut, aber auch neu definiert und zusammengefügt werden können. Wie bei einem Sampler. Wenn Sie sich etwa den Text „Kärnten treu“ (Österr. Bühnenverlag, Erscheinungsjahr??), der im Untertitel ja dezidiert als „Textmaschine“ ausgewiesen ist, ansehen, wird deutlich, dass durch diese Methode nicht nur ein Zerlegen der Sprache, sondern auch eine Mehrstimmigkeit, ein polyphones Sprechen erzeugt werden kann, in dem sich Grenzen der Herkunftszitate – der Text ist ja aus Phrasen von AutorInnen, Politikern, Werbetexten etc. aus Kärnten zusammengesetzt – auflösen und zu einem neuen Klang- und Sprachgebilde zusammensetzen. Besonders spannend ist in diesem Zusammenhang auch die Frage nach der Grenze zwischen Aktion und Reaktion, zwischen Adaption und Neuschöpfung, und natürlich, damit verbunden, auch jene nach der Autorenschaft, nach Authentizität und Original, die Liepold-Mosser hier auf neue, eindringliche und auch provokante Weise stellt und die nicht einfach zu beantworten ist.

Was dem Autor bei der Arbeit mit der Textmaschine weiters sehr entgegenkommen dürfte, sind die musikalisch-rhythmischen Qualitäten dieser Herangehensweise. Ein Abarbeiten am Sprachlichen kommt ja auch stark in einer rhythmischen bzw. rhythmisierenden Verwendung des Sprachmaterials zu tragen. Indem Aussagen aus Wörtern, Satzteilen aufgebaut und wieder abgebaut werden, teilweise in der Schwebe gehalten, variiert, manchmal sozusagen hängen gelassen, also nicht aufgelöst werden, manchmal von anderen Figuren übernommen werden, entstehen Interferenzen und Mehrstimmigkeiten ebenso wie ein eigener Rhythmus und ein eigener Sound. Wenn Sie etwa „Flutlicht Fun Figur“ (2000) laut lesen, werden Sie unweigerlich aufgefordert, eine Rhythmik, einen bestimmten Atem in das Ganze zu legen, die natürlich wesentlicher Teil der so genannten Aussage werden. Allerdings besteht bei dieser Art der sprachlichen Arbeit manchmal die „Gefahr“ eines gewissen Leerlaufs, eines Gefühls, dass das endlos in immer neuen Clustern so weitergehen, die Textmaschine nicht mehr oder nur willkürlich abgestellt werden und der Autor sozusagen in die Position eines Zauberlehrlings geraten könnte, was allerdings auch wieder eine sehr eigene und reizvolle Qualität und Dynamik darstellt.

3) Thematisch setzt Liepold-Mosser einen Schwerpunkt darauf „...Widerstand zu üben...“ Sehen Sie ihn in diesem Zusammenhang als Moralist?

Die Frage der Moral hat ja nicht gerade Hochkonjunktur, und der Begriff des Moralisten ist auch ein eher negativ besetzter, als einer, der jemanden bezeichnet, der mit erhobenem Zeigefinger herumgeht und die anderen die Mores lehrt, darauf hinweist, was sozusagen richtig und anständig wäre. Wenn man statt der Moral die Ethik einsetzt, sieht das ganze schon anders aus, und im Zusammenhang einer „praktischen Philosophie“, die sich mit dem menschlichen Handeln, auch Sprachhandeln, befasst, dieses hinterfragt und diesbezüglich Eigenverantwortlichkeit einfordert, kann ich Bernd Liepold-Mosser schon verorten. Die Aufforderung zur Widerständigkeit sehe ich in diesem Zusammenhang als eine komplexe, die, wie aus dem vorhin Gesagten deutlich geworden sein dürfte, aus dem Sprachkritischen und Sprachphilosophischen kommt und vor allem als Aufruf zum bewussten Umgang mit Sprache, mit Aussagen, mit Meinungen zu sehen ist. „der Wahrheit erliegt wer die Wahrheit erlegt“, heißt es in der „Phrasendresche“, und in dem Text ist sogar auch so etwas wie ein sprachphilosophischer Imperativ enthalten: „Bitte hinterlassen Sie die Sprache so, wie Sie sie vorzufinden wünschen. Danke“. Diese Maxime ist auch in Stücken, in welchen Widerstand (und seine Gegenparts, MitläuferInnen, Anpassung) auch auf inhaltlicher, politischer, historischer Ebene, insbesondere als Widerstand der slowenischen PartisanInnen gegen das NS-Regime thematisiert wird- „Sing mit!“, „Partizan“, auch in der Inszenierung von Handkes „Immer noch Sturm“- meiner Ansicht nach zentral.

4) Welchen Stellenwert hat für Sie als Kennerin der Kärntner Theaterszene die literarische sowie die dramaturgische Tätigkeit von Bernd Liepold-Mosser?

Als Dramatiker, wie auch als Dramaturg und Regisseur, steht Bernd Liepold-Mosser im Kontext einer jungen künstlerischen Szene, die auch in medialer Hinsicht grenzüberschreitend arbeitet. Multimedialität, das Einbeziehen verschiedener Medien-Sprachen, (Life-)Musik, Film, Video, Performance, Licht-, das ja bereits in der literarischen Arbeit des Autors angelegt ist, kommt in den Theaterproduktionen, Regiearbeiten und Inszenierungen, natürlich in besonderer Weise zum Tragen. Mit der Inszenierung von Stücken wie „Amerika“ (Stadttheater Klagenfurt, 2011) nach Franz Kafka hat Bernd Liepold-Mosser neue Standards in Kärnten gesetzt; die Produktion wurde

ja bekanntlich mit dem „Nestroy“ für die beste Bundesländer-Aufführung ausgezeichnet. Bei aller Würdigung der musikalischen, schauspielerischen, Bühnenbildnerischen u.a. Leistungen, möchte ich vor allem auch den Umgang mit Kafkas Sprache erwähnen, die Liepold-Mosser in jener Weise auf die Bühne stellt und der er jenen Raum gibt, in dem sie ihr unheimliches Potential, ihre Beklemmung, Ungeheuerlichkeit, Schönheit, Schlichtheit und Erhabenheit entfalten kann. Auch die jüngste Produktion, Peter Handkes „Immer noch Sturm“ (neuebuehnevillach, 2012), ist überzeugend. Die Figuren, die aus der Familiengeschichte kommend, auf der Ebene des Jaunfelds gleichermaßen sich bewegend wie in einem Kino, Video oder Theater, transportieren das Epos vom Versuch einer „Wiederholung“, einer Wiederfindung und Verortung des Ichs in einem Herkunftsland, in einer Herkunftszeit, -sprache, -geschichte. Die Verzauberung ob des Verfließens von insbesondere zeitlichen Ebenen wird in dieser Inszenierung nachvollzogen, erlebbar.

In seinen Theaterstücken, verbunden mit Regie und Inszenierung, scheint Bernd Liepold-Mosser insgesamt eine Möglichkeit gefunden zu haben, die eigene Vielseitigkeit erlebend und umfassend einbringend, in einer Art Synthese zusammenführen zu können. Auch die Zusammenarbeit mit SchauspielerInnen und MusikerInnen scheint seinem Wesen entgegenzukommen. Wir dürfen auf die weitere Entwicklung sehr gespannt sein – ich denke, da ist nicht mit eigenen Wendungen, Brüchen und neuen Synthesen zu rechnen.

Interview mit Uschi Loigge (Kulturredakteurin) vom 06. Mai 2013:

Ich ersuche Sie in ihrer Funktion als allseits anerkannte Kulturredakteurin und Ressortleiterin der Kleinen Zeitung eine kurze Stellungnahme über die Wahrnehmung der Presse zum Wirken und zur Positionierung von Bernd Liepold-Mosser in der Kärntner Kulturszene zu verfassen.

Bernd Liepold-Mosser wurde von der (Kärntner) Presse zunächst als Verantwortlicher für das Handke-Museum in Griffen wahrgenommen, in Folge dann als Mitglied (einer der wenigen Aufmüpfigen und Kritischen im Beirat) des Kärntner Kulturgremiums zu Beginn der Amtszeit von LH Jörg Haider. Seine ersten Regieversuche traten

hinter diese Funktionen zurück – zumindest was die Kärntner Medien angeht. Liepold-Mossers Inszenierungen in Deutschland und Salzburg wurden in der Kleinen Zeitung dann über Gespräche und Portraits abgehandelt.

Die Zusammenarbeit mit dem klagenfurter ensemble ergab sich aus meiner Sicht nicht nur wegen der inhaltlichen Ausrichtung der Theatergruppe, sondern auch aus deren betrüblicher finanzieller Situation. Liepold-Mosser ist keiner, der hohe Gagen verlangt. Aber er hatte immer interessante Themen anzubieten, konzentrierte sich auf in Kärnten eher ausgeblendete oder krass überschätzte Bereiche. Seine Praxis, Texte und Stücke von prominenten Autoren zu bearbeiten und für die Bühne zu adaptieren, ist differenziert zu betrachten – im Falle der ambitionierten Projekte zu Josef Friedrich Perkonig und Prežihov Voranc ging das jedenfalls daneben. Didaktisch gut gemeint geht auf der Bühne eben nicht immer gut.

Zu den fünf Regiearbeiten für das ke, auf welche Sie sich konzentrieren:

Was die fünf Arbeiten verbindet, ist die Poesie, die gute Hand bei der Besetzung, die rhythmische Konstruktion und der geschickte Einsatz von Musik (und Video). Mitunter kommen Liepold-Mossers Inszenierungen etwas zu „verkopft“ daher, in der Collage „Sing mit - böse Menschen haben keine Lieder“ ist es ihm meiner Ansicht nach perfekt gelungen, den Kopf in den Bauch zu ziehen und seine Kritik völlig unverkrampft auf hochemotionaler Ebene zu platzieren.

Rückblickend lässt sich sagen, dass das klagenfurter ensemble und Bernd Liepold-Mosser von diesen gemeinsamen Arbeiten profitiert haben.

Anfragenbeantwortung der Kulturabteilung der Stadt Klagenfurt bezüglich der Förderung des Klagenfurter Ensembles vom 05.11.2011 von Frau Cornelia Toth:

Als Studentin der Angewandten Kulturwissenschaft schreibe ich meine Masterarbeit über Bernd Liepold-Mosser in Zusammenhang mit dem Klagenfurter Ensemble. Ich bitte aus diesem Grund um Auskunft, ob und in welcher Höhe das Klagenfurter Ensemble vom Kulturreferat der Stadt Klagenfurt am Wörthersee im Jahr 2011 eine Förderung erhalten hat.

In Beantwortung Ihrer Anfrage teile ich mit, dass das k.e.- klagenfurter ensemble im Jahr 2011 von der Kulturabteilung der Stadt Klagenfurt eine Subvention in der Höhe von € 80.000,-- für die Jahrestätigkeit erhalten hat.

8. Werkverzeichnis (Auswahl-Privatarchiv)

Diese Aufstellung wurde von Herrn Bernd Liepold-Mosser zur Verfügung gestellt.

Theaterstücke:

„Kärnten treu“, Uraufführung Ulrichsberg/Stadttheater Klagenfurt, Regie: Alexander Kubelka, 1999

„Flutlicht Fun Figur“, Uraufführung Schauspielhaus Wien, Regie: Michael Zelenka, 2000

„Bartleby“, nach Herman Melville, Uraufführung Düsseldorfer Schauspielhaus, Regie: Alexander Kubelka, 2001

„Romy“ (gem. mit Ute Liepold), Uraufführung Oldenburgisches Staatstheater, Regie: Daniel Ris, 2003

„Dorf an der Grenze“, Uraufführung Stadttheater Klagenfurt, Regie: Alexander Kubelka, 2003

„Gatsby“, nach F.S. Fitzgerald, Uraufführung Stadttheater Heidelberg, Regie: Alexander Kubelka, 2003

„Sing mit“, Uraufführung klagenfurter ensemble, Regie: Bernd Liepold-Mosser, 2006

„Partizan“, Uraufführung artecielo/SPZ, Regie: Bernd Liepold-Mosser, 2008

„Patriot“, Uraufführung Theater Halle 11/SPZ, Regie: Bernd Liepold-Mosser, 2011

„Amerika“, nach Franz Kafka, Uraufführung Stadttheater Klagenfurt, Regie: Bernd Liepold-Mosser, 2011

„Ecce homo“, Uraufführung Landesausstellung 2011/Fresach, Regie: Bernd liepold-Mosser, 2011

Inszenierungen:

Robert Woelfl: „Kommunikation der Schweine“, Österreichische Erstaufführung klagenfurter ensemble, 2003

Bernd Liepold-Mosser: „Sing mit“, klagenfurter ensemble, 2006

Bernd Liepold-Mosser: „Partizan“, slowenischer Kulturverband, 2008

Bernd Liepold-Mosser: „Amerika“ nach Franz Kafka, Stadttheater Klagenfurt, 2011

Bernd Liepold-Mosser/naked lunch: „Ecce homo. Kirchenoper“, Landesausstellung „Reformation/Gegenreformation“, neuebühnevillach, 2011

Peter Handke: „Immer noch Sturm“, neuebühnevillach, 2012

Publikationen:

„Performanz und Unterbrechung. Prolegomena zu einer Philosophie des Politischen“ Turia+Kant, 1995

„Gesetz-Übergang-Stil, Von Kant zur Philosophie des französischen Poststrukturalismus“ Turia+Kant, 1996

„Was ich schreibe ist ja nur meine geformte Existenz“ Peter Handke: Leben und Werk. Handke-Archiv, 1997

„Phrasendresche“, Prosa, edition selene, 1999

„Das schwarze Unterkleid“, Erzählungen, Bibliothek der Provinz, 2001

„Partizan“, Theaterstück (Buch/DVD); Wieser Verlag, 2009

Film:

„Bis in den Tod“, gemeinsam mit Ute Liepold, Graf Film (ORF-Reihe 8x45), 2005

„Borderliner“, Buch und Regie, slowenischer Kulturverband, 2011

„Griffen. Auf den Spuren von Peter Handke“, KGP-Filmproduktion, 2012 (diagonale „Publikumspreis“, Hofer Filmtage, Max-Ophüls-Preis Nominierung)

„Kopfschuß, Tatort“, (Buchvorlage), Graf Film, 2013

9. Quellenangabe:

Literatur:

- 1.) Amann Klaus, Josef Winkler, Allerheiligenhistoriker, Karfreitagspsychologe, Christihimmelfahrtsphilosoph, Mariaempfangnisneurotiker in Höfler Günther A., Melzer Gerhard, Josef Winkler, Dossier 13, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1998
- 2.) Amann Klaus (Hrsg.) Peter Turrini Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, Residenz Verlag, St. Pölten-Salzburg, 2007
- 3.) Amann Klaus, Hafner Fabjan, Moser Doris (Hrsg.), literatur/a, Jahrbuch 2010/11, Ritterverlag, Klagenfurt
- 4.) Asmuth Bernhard, Einführung in die Dramenanalyse, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, siebte Auflage, 2009
- 5.) Badura-Triska Eva, Klocker Hubert, Schwarzkogler, Leben und Werk, Ritter Verlag, Klagenfurt, 1992
- 6.) Balme Christopher, Einführung in die Theaterwissenschaft, Erich Schmidt Verlag GmbH&Co., 4. Auflage, Berlin, 2008
- 7.) Beil Hermann, Huemer Peter, Strigl Daniela, Wertheimer Jürgen, Ein Gespräch über Peter Turrini, in Amann Klaus (Hrsg.), Peter Turrini, Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, Residenz Verlag, St. Pölten-Salzburg, 2007
- 8.) Benjamin Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkampverlag, Frankfurt am Main, 2006
- 9.) Benjamin Walter, Der Autor als Produzent in Tiedemann Rolf, Schweppenhauser Hermann (Hrsg.), Walter Benjamin – Gesammelte Schriften, Band 2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977
- 10.) Brocher Corinna, Quiñones Aenne (Hrsg.), René Pollesch, Liebe ist kälter als das Kapital, Stücke Texte Interviews, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2. Auflage, 2010
- 11.) Bühne, Österreichs Theater- und Kulturmagazin, Nr. 9, September 2012, Wien
- 12.) Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, Kunstbericht 2011
- 13.) Fanta Walter, Gaschler Reinhard, Schrei mich zurück in mein innerstes All, Georg Timber-Trattinig, Texte und Grafiken, Eine Auswahl, Verlag Johannes Heyn, Klagenfurt, 2012
- 14.) Fischer-Lichte Erika, Semiotik des Theaters; Band 1, Das System der theatralen Zeichen, Norr Franke Verlag GmbH+Co.KG, 5. Auflage, Tübingen, 2007

- 15.) Fuchs Gerhard, Sehnsucht nach einer heilen Welt. Zu einer „Schreib-Bewegung“ in den späteren Prosatexten Peter Handkes, in Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.), Peter Handke, Dossier, Extra, Verlag Droschl, Graz-Wien, 1993
- 16.) Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.), Peter Handke, Dossier, Extra, Verlag Droschl, Graz-Wien, 1993
- 17.) Fuchs Stefanie, ALLES BEGANN MIT BILDERN UND RHYTHMEN, Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik, Tectum Verlag, Marburg, 2011
- 18.) Foucault Michel, Die Ordnung des Diskurses, Mit einem Essay von Rolf Koenersmann, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 12. Auflage, 2012
- 19.) Hafner Fabian, Expedition ins Neunte Land. Slowenien und die Slowenen im Werk Peter Handkes, in Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.), Peter Handke, Dossier Extra, Verlag Droschl, Graz-Wien, 1993
- 20.) Handke Peter, Ponger Lisl, Ein Wortland, Eine Reise durch Kärnten, Slowenien, Friaul, Istrien und Dalmatien, Wieser Verlag, Klagenfurt, 1998
- 21.) Haslinger Adolf, „Achtung, Hornissen!“, Zu Peter Handkes früher Prosa, in Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.), Peter Handke, Dossier Extra, Verlag Droschl, Graz-Wien, 1993
- 22.) Horkheimer Max, Adorno Theodor W. Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969
- 23.) Kärntner Bildungswerk, Fidibus, Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft. Folge 1/2006
- 24.) Kärntner Tageszeitung, 18.01.1985
- 25.) Kärntner Tageszeitung, 10.08.2000
- 26.) Kärntner Tageszeitung, 1.04.2006
- 27.) Kärntner Tageszeitung, 20.02.2007
- 28.) Kärntner Tageszeitung, 02.03. 2007
- 29.) Kärntner Tageszeitung, 04.04.2008
- 30.) Kärntner Tageszeitung, 06.04.2008
- 31.) Kärntner Tageszeitung, 03.04.2009
- 32.) Keim Katharina, Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, Max Niemeyer Verlag GmbH&Co.KG, Tübingen, 1998
- 33.) Klagenfurt, 25.05.1987
- 34.) Klagenfurt, 09.04.2009

- 35.) Klagenfurter Zeitung, 10.04.1979
- 36.) Klagenfurter Ensemble, Theaterzettel Club der Hoffnungslosen, Privatarchiv Lehner Gerhard
- 37.) Klagenfurter Ensemble, Theaterzettel, Taghelle Mystik, Privatarchiv Lehner Gerhard
- 38.) Klagenfurter Ensemble, Theaterzettel, Wanderer Socke, Privatarchiv Lehner Gerhard
- 39.) Kleine Zeitung, 18.04.1988
- 40.) Kleine Zeitung, 10.05.2006
- 41.) Kleine Zeitung, 20.05.2006
- 42.) Kleine Zeitung, 21.02. 2007
- 43.) Kleine Zeitung, 02.03.2007
- 44.) Kleine Zeitung, 04.04.2008
- 45.) Kleine Zeitung, 05.10.2008
- 46.) Kleine Zeitung, 03.04.2009
- 47.) Kleine Zeitung, 26.03.2012
- 48.) Kleine Zeitung, 29.07.2012, Beilage
- 49.) Kolleritsch Alfred, Nebenwege, in Fuchs Gerhard, Melzer Gerhard (Hrsg.), Peter Handke, Dossier, Extra, Verlag Droschl, Graz-Wien, 1993
- 50.) Kronenzeitung, 27.01.2001
- 51.) Kronenzeitung, 11.01.2007
- 52.) Kronen Zeitung, 02.03. 2007
- 53.) Kronenzeitung, 04.04. 2008
- 54.) Land Kärnten, Die Brücke, Kärnten, Kunst, Kultur, Nr. 15, Februar 2001
- 55.) Land Kärnten, Die Brücke, Kärnten, Kunst, Kultur, Nr. 66, Mai 2006
- 56.) Land Kärnten, Kulturbericht des Landes Kärnten 2005
- 57.) Land Kärnten, Kulturbericht des Landes Kärnten 2011
- 58.) Land Steiermark, Kulturförderbericht 2011
- 59.) Lehmann Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 4. Auflage, 2008
- 60.) Lehmann Hans- Thies, Theatralität, in Brauneck Manfred, Scheilin Gérard (Hg.), Theaterlexikon, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1986

- 61.) Liepold-Mosser Bernd, Club der Hoffnungslosen, Monolog, Privatarchiv Liepold-Mosser
- 62.) Liepold-Mosser Bernd, Flutlicht Fun Figur, Privatarchiv Liepold-Mosser Bernd
- 63.) Liepold-Mosser Bernd, Damals vor Graz, Eine Abreise ohne Zukunft, Kärntner Literatur zwischen Provinz und Metropole in: Karner Stefan (Hg.), Kärnten und die nationale Frage Band 4: Fräss-Ehrfeld Claudia, Rumppler Helmut, Kärnten und Wien, Zwischen Staatsidee und Landesbewusstsein, Verlag Johannes Heyn, Klagenfurt, 2005
- 64.) Liepold-Mosser Bernd, Das schwarze Unterkleid, und andere Idyllen, Bibliothek der Provinz, Freistadt, 2001
- 65.) Liepold-Mosser Bernd, K#RNTEN 3 – KÄRNTEN TREU, in Hofmeister Werner, Moschik Melitta, Kärntner Ansichten* eine andere Landesausstellung, Carinthia Verlag, Klagenfurt, 1998
- 66.) Liepold-Mosser Bernd, Kärnten Treu, eine Textmaschine, Österreichischer Bühnenverlag Kaiser& Co.Ges.m.b.H Wien
- 67.) Liepold-Mosser Bernd, Performanz und Unterbrechung, Prolegomena zu einer Philosophie des Politischen, Turia und Kant, Wien, 1995
- 68.) Liepold-Mosser Bernd, Peter Handke (Hrsg.), Eine Ausstellung, Drava, Klagenfurt, 1998
- 69.) Liepold-Mosser Bernd, Phrasendresche, edition selene, Klagenfurt-Wien, 1997
- 70.) Liepold-Mosser Bernd (Hrsg.), Versuch über das Sehen, Peter Handke und die bildende Kunst, Drava, Klagenfurt, 1999
- 71.) Liepold-Mosser Bernd, Sing mit, Privatarchiv Liepold-Mosser Bernd
- 72.) Liepold-Mosser Bernd, Sprache der Politik, Politik der Sprache, Turia+Kant, Wien, 1996
- 73.) Liepold-Mosser Bernd, Taghelle Mystik, Privatarchiv Liepold-Mosser Bernd
- 74.) Liepold-Mosser Bernd, Vom Setzen der Sprache in Liepold-Mosser Bernd, Sprache der Politik, Politik der Sprache, Turia+Kant, Wien, 1996
- 75.) Liepold-Mosser Bernd, Wanderer Socke, Privatarchiv Liepold-Mosser
- 76.) Linck Dirk, Blasphemische Erweckungen in Höfler Günther A., Melzer Gerhard, Josef Winkler, Dossier 13, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, 1998
- 77.) Luhman Niklas, Fuchs Peter, Reden und Schweigen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989

- 78.) Münker Stefan, Roesler Alexander, Poststrukturalismus, J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung, 2012
- 79.) Musil Robert, Der Mann ohne Eigenschaften, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 19. Auflage, Reinbeck bei Hamburg, 2010
- 80.) Neubuehnevillach, Programmheft. Immer noch Sturm, September 2012
- 81.) Ottomeyer Klaus, Warum in Kärnten die Uhren anders gehen in Hitz Martin, Stuhlpfarrer Karl, Grenzfall Kärnten, zwischen Vergangenheit und Zukunft, Wieser Verlag, Klagenfurt, 2006
- 82.) Perchinig Bernhard, Wir sind Kärntner und damit hat sich's..., Deutschnationalismus und politische Kultur in Kärnten, Mit einem VORWORT VON Thomas Pluch, Drava Verlag, Klagenfurt/Celovec, 1998
- 83.) Pfister Manfred, Das Drama, Wilhelm Fink GmbH&Co. Verlags-KG, 11. Auflage, 2001
- 84.) Poschmann Gerda, Der nicht mehr dramatische Theatertext, Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse, Max Niemeyer Verlag GmbH&Co.KG., Tübingen, 1997
- 85.) Ringel Erwin, Die Kärntner Seele, Mit einem Vorwort von Arnold Metznitzer, Edition Kärnten, Band 3 Verlag Mohorjeva/Hermagoras, Klagenfurt-Ljubljana-Wien, 2000
- 86.) Simanowski Roberto, Textmaschinen, Kinetische Poesie, Interaktive Installation, Zum Verstehen von Kunst in digitalen Medien, transcript Verlag, Bielefeld, 2012
- 87.) Spörl Uwe, Basislexikon Literaturwissenschaft, Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn, 2004
- 88.) Stadt Graz, Kulturbericht 2011
- 89.) Wertheimer Jürgen, »Liebe Mörder!« Turrinis Poetik zwischen Schmäh und Schock, in Amann Klaus (Hrsg.), Peter Turrini, Schriftsteller, Kämpfer, Künstler, Narr und Bürger, Residenz Verlag, St. Pölten- Salzburg, 2007
- 90.) Winkler Josef, Das Wilde Kärnten, Menschenkind, Der Ackermann aus Kärnten, Muttersprache, Drei Romane, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 4. Auflage, 2012
- 91.) Winkler Josef, Das Zöglingsheft des Jean Genet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1992
- 92.) Winkler Josef, Friedhof der bitteren Orangen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, zweite Auflage, 1990

93.) Winkler Josef, *Natura Morta*, Eine römische Novelle, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2001

94.) Winkler Josef, *Roppongi*, Requiem für einen Vater, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2007

95.) Wirth Uwe, Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität in Wirth Uwe (Hrsg.), *Performanz*, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main, 2002

96.) Zaiser Rainhard. *Verdrängung und Neurose*, Wunschdenken und Illusion? Zu Sigmund Freuds psychoanalytischer Religionskritik und noogener Neurose, Lit Verlag, Münster, 2004

Interviews:

- 1.) Auskunft des Kulturamtes der Stadt Klagenfurt
- 2.) Interview mit Achatz Maximilian vom 03.10.2012
- 3.) Interview mit Achatz Maximilian vom 22.10.2012
- 4.) Interview mit Herzmansky Katharina vom 02.10.2012
- 5.) Interview mit Lehner Gerhard vom 13.11.2012
- 6.) Interview mit Liepold-Mosser Bernd vom 01.06.2012
- 7.) Interview mit Liepold-Mosser Bernd vom 05.03.2013
- 8.) Interview mit Liepold-Mosser Bernd vom 06.06.2013
- 9.) Interview mit Loigge Uschi vom 06.05.2013
- 10.) Interview mit Mitterer Alexander vom 29.10.2012
- 11.) Interview mit Weger Michael vom 16.01.2013

Elektronische Quellen:

- 1.) [File:///F:/Brücken/brueckeokt99/kärntentreu.htm](file:///F:/Brücken/brueckeokt99/kärntentreu.htm)
- 2.) <http://2012.diagonale.at/festival/preise/diagonale-preise/publikumspreis/>
- 3.) <http://de.wikipedia.org/wiki/Attwenger>
- 4.) http://de.wikipedia.org/wiki/Lou_Andreas-Salom%C3%A9
- 5.) [http://de.wikisource.org/wiki/Manifest_der_Kommunistischen_Partei_\(1848\)](http://de.wikisource.org/wiki/Manifest_der_Kommunistischen_Partei_(1848))
- 6.) <http://derstandard.at/3281685>
- 7.) <http://derstandard.at/1308186512275/Bernd-Liepold-Mosser-Ecce-Homo-Die-Gegen>

- 8.) <http://derstandard.at/1315006575715/Sonnenkoenig-auf-der-Bierkiste-Post-aus-Indien>
- 9.) <http://gutenderg-spiegel.de/buch/2175/2>
- 10.) <http://gutenberg.spiegel.de/buch/7134/70>
- 11.) <http://kaernten.orf.at/radio/stories/2525621/>
- 12.) <http://oe1.orf.at/artikel/273540>
- 13.) <http://sports.nationalpost.com/2012/07/27/london-olympics-2012-opening-ceremony>
- 14.) http://vereins.wikia.com/wiki/Klagenfurter_ensemble
- 15.) <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RsSwXJ-fEp8J:www.assiej>
- 16.) <http://www.assitej.at/ueber/>
- 17.) <http://www.berlinerzeitung.de/archiv/an-seinem-geburtsort-griffen-betreib-das-stift>
- 18.) <http://www.european-cultural-news.com/an-literatur-glaube-ich-nicht/4>
- 19.) <http://www.internet-maerchen.de/maerchen/aschenpu.htm>
- 20.) http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=4&parent_page_id
- 21.) http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=12&parent_page
- 22.) http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=64&p
- 23.) http://www.klagenfurterensemble.at/printed.asp?active_page_id=66
- 24.) http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=68&p
- 25.) <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/3027379/einladung-zur-subversivmess>
- 26.) <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2516251/untiefen-kaernten>
- 27.) <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/politik/haider/1582173/index.de>
- 28.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1997_09_29_articles
- 29.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_04_17_articles
- 30.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1998_06_13_articles
- 31.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1999_04_15...
- 32.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_1999_06_08...
- 33.) http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2000...

- 33.) [http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2000_08_06_artic
les](http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2000_08_06_artic
les)
- 34.) <http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaper/ausgabe/ktn/2001/03/2...>
- 35.) <http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaper/ausgabe/ktn/2001/07/2...>
- 36.) [http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_07_14_artic
les](http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_07_14_artic
les)
- 37.) [http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_08_03_artic
les](http://www.kleinezeitung.at/vorteilsclub/epaperPopUp/print/ktn_2001_08_03_artic
les)
- 38.) http://www.ktz.at/apa_content_detail.php?detail_id=61479
- 39.) <http://www.kultiversum.de/All-Kultur-Koepfe/Roland-Schimmelpfennig.html>
- 40.) <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1996>
- 41.) http://www.medienkunstnetz.de/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing
- 42.) <http://www.oe24.at/oesterreich/kaernten/Claudia-Haider-Der-Schmerz-bleibt>
- 43.) <http://www.oe24.at/oesterreich/politik/Petzner-Muss-mich-vor-mir-selbst-schuetzen>
- 44.) <http://www.opera-platonis.de/Symposion.html>
- 45.) <http://www.rippmann.com/content/patriot>
- 46.) http://www.unamur.be/philos_lettres/allemand/Handkedt1.htm
- 47.) <http://www.volksliedsammlung.com/e-owiewohl.html>
- 48.) http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/english_news/212930_Autore...
- 49.) http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/212635_Theate
- 50.) <http://www.wieser-verlag.com/buch/partizan>

Quelle für die Eigenproduktionen des Klagenfurter Ensembles:

http://www.klagenfurterensemble.at/default2.asp?active_page_id=7&parent_page_id

