

UniKunstKultur

Westfälische Wilhelms-Universität Münster

SoSe 2003

Gefördert von:

PROVINZIAL

Kulturstiftung der
Westfälischen
Provinzial-Versicherungen

Umschlag: Verfremdete Aufnahme aus „La locandiera“ von Carlo Goldoni, aufgeführt im Mai 2000 vom Teatro Italiano Universitario der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster



Foto: Messimiliano Manzan

Das Umschlagbild zeigt den Marchese di Forlipopoli und den Conte di Albafiorita, dargestellt von Wiebke Imken Hannig und Manuel Paula Monte, zwei Akteure aus Carlo Goldonis Komödie „La locandiera“. Das Stück wurde in Deutschland unter dem Titel „Mirandolina“ bekannt. Das Teatro Italiano Universitario führte es am 29. Mai 2000 auf der Bühne der Theaterpädagogik auf.

In dieser Ausgabe von „UniKunstKultur“ wird das Theater, das an der Universität Münster in italienischer Sprache aufführt, porträtiert.

Impressum



Verantwortlich für den Inhalt:
Senatsausschuss für Kunst und Kultur der Westf. Wilhelms-Universität Münster
Prof. Dr. Josef Früchtl, Prof. Dr. Thomas Hoeren
Spiekerhof 39, 48143 Münster, Tel. (0251) 51044 40, 51044 41, Fax (0251) 51044 44
E-mail: kultur@uni-muenster.de

Redaktion: Claudia Dölle, Marius Meyer, Jörg Meyer-Dietrich
Layoutkonzept: Claudia Dölle
Layout: Claudia Dölle, Marius Meyer
Umschlaggestaltung: Claudia Dölle, Marius Meyer, Matthias Grunert

Druck: Drucktechnische Zentralstelle der Westf. Wilhelms-Universität
Herstellung Cover: Druckhaus.Cramer, Greven

Auflage: 14.000

Redaktionsschluss Wintersemester 2003/2004: 18. August 2003

UniKunstKultur

Sommersemester 2003

Gefördert von:

PROVINZIAL

Kulturstiftung der
Westfälischen
Provinzial-Versicherungen

Herausgegeben
vom Rektor der Westfälischen
Wilhelms-Universität Münster

- 3 VORWORT
- 4 ZUR EINFÜHRUNG
- 5 ESSAY: **so! und auch anders ...**
- 9 THEATERPORTRÄT: **teatro italiano di universitario**

UNIVERSITÄT

- 12 audio/video/medien
- 12 ausstellungen
- 13 bibliotheken
- 15 bildende künste
- 16 gesellschaft zur förderung der wwu
- 17 internationale kontakte
- 17 kunsttherapie/Therapeutikum Arte
- 20 literatur & lesungen
- 22 museen
- 29 musik
- 36 senatsausschuss für kunst und kultur
- 37 ausschreibung literaturwettbewerb
- 38 theater & tanz
- 40 vorträge/tagungen/kurse

MÜNSTER & UMGEBUNG

- 41 audio/video/medien
- 42 ausstellungen
- 44 bibliotheken
- 44 gesellschaften
- 47 internationale kontakte
- 50 kunsttherapie/Therapeutikum Arte
- 52 literatur & lesungen
- 54 musik
- 67 theater & tanz
- 68 vorträge/tagungen/kurse

LEGENDE

- ☒ Leiter, Direktor
- ☒ Kontaktadresse(n)
- ☐ Träger
- ☒ Probenort
- ☒ Probenzeit
- ☒ Programm
- ☒ Veranstaltungen
- ☒ (Öffnungs-)Zeiten
- ☒ Veranstaltungsort
- ☒ Neuaufnahmen

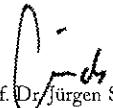
Seit nunmehr 14 Jahren widmet sich der Senatsausschuss für Kunst und Kultur der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster kulturellen Initiativen und Veranstaltungen an der Universität und hält so den Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst lebendig.

In diesem Rahmen erhält die Münsteraner Theaterlandschaft in den folgenden Ausgaben von UNIKUNSTKULTUR die Möglichkeit, sich selbst vorzustellen. Damit wird die mit der Vorstellung von Museen begonnene Serie der Porträts kultureller Einrichtungen an der Universität und deren Umgebung erweitert.

Neben der redaktionellen Initiative zur vorliegenden Ausgabe von UNIKUNSTKULTUR und der Ausrichtung der diesjährigen UNIKUNSTTAGE zum Thema "Schönheit" (S. 36) engagiert sich der Ausschuss in diesem Jahr erneut im FORUMSTUDIOLITERATUR. Zur Teilnahme am betreffenden Wettbewerb (S. 37) möchte auch ich

an dieser Stelle recht herzlich einladen.

Die Publikation, die Sie in Ihren Händen halten, möchte vor allem Studierende informieren und anregen; gleichzeitig stellt die neue Ausgabe von UNIKUNSTKULTUR zur Diskussion, was sich im Kulturraum Münster tut. Ich danke allen, die an der Zusammenstellung und Gestaltung dieses Heftes beteiligt waren. Mein besonderer Dank gilt der Kulturstiftung der Westfälischen Provinzial Versicherung für ihren großzügigen finanziellen Beitrag.


 Prof. Dr. Jürgen Schmidt
 Rektor der Westfälischen
 Wilhelms-Universität Münster

Wir freuen uns, dass in Zusammenarbeit mit den inserierenden Gruppen wieder ein reichhaltiger Überblick kultureller Angebote für Studierende in Münster zusammengestellt werden konnte.

Im Essay dieses Heftes stellt Dr. Karl-Heinrich Hucke die Frage nach dem Avantgarde-Begriff in der Kunst und erläutert im Kontext von Kunst und Wissenschaft anhand zweier Beispiele den Zusammenhang von Moderne und Postmoderne.

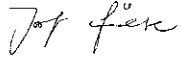
Mit dem Theaterportrait dieser Ausgabe von Dr. Giovanni di Stefano, Leiter des Teatro Italiano Universitario, beginnt in dieser UNIKUNSTKULTUR-Ausgabe eine neue Reihe, in der wir Münsteraner Bühnen und Spielstätten vorstellen wollen.

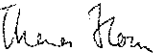
Zum dritten Mal schreibt der Senatsausschuss in dieser Ausgabe zusammen mit der münsterschen Literaturzeitschrift „Am Erker“ im Rahmen des FORUMSTUDIOLITERATUR einen Literaturwettbewerb aus. Gesucht werden Prosa-Texte, die sich erzählend mit dem Thema Schönheit beschäftigen. Im Laufe der UniKunstTage 2003, die unter demsel-

ben Thema zu Beginn des nächsten Wintersemesters stattfinden, werden die drei besten, von einer Jury ausgewählten Texte präsentiert und prämiert (Wettbewerbsausschreibung siehe S.37)

Wir danken der Kulturstiftung der Westfälischen Provinzial-Versicherung, welche seit langem das Erscheinen des Heftes finanziell unterstützt, der Universitätsverwaltung und allen, die bei der Erstellung der vorliegenden Ausgabe mitgewirkt haben.

Allen Lesern und Interessenten wünschen wir bei der Lektüre von UNIKUNSTKULTUR für das Sommersemester 2003 vielseitige Anregungen.


Josef Früchtl


Thomas Hoeren

*Keine Trickereien! (Alte Schulweisheit)
Ein Trick ist gut, wenn er klappt.
(Alte Zirkusweisheit)*

Ah! müssen wir ewig leiden, oder ewig die Schönheit fliehen? seufzt Charles Baudelaire in seinem Prosagedicht *Das Confitoir des Künstlers* (zuerst gedruckt am 26. August 1862 in *La Presse*). Und seine Klage steigert sich dann zu dem abschließenden Bekenntnis, das Studium des Schönen sei ein Duell, bei dem der Künstler vor Entsetzen aufschreie, ehe er besiegt werde. Nun ja – könnte man einwenden, ob denn der Preis für ein solches Studium des Schönen, geht es doch schließlich um Leben oder Tod, nicht zu hoch sei? Zumal schon der Spötter Heine, durchaus ein Zeitgenosse, in seinem Epilog zum Buch *Lazarus* (so fasste er die späten Gedichte von 1853/54 zusammen) den Helden unter den Dichtern ironisch ins Stammbuch geschrieben hatte: Unser Grab erwärmt der Ruhm/ Torenworte! Narrentum! Eine beßre Wärme gibt/ eine Kuhmagd, die verliebt/ uns mit dicken Lippen küßt/ und beträchtlich riecht nach Mist. Womit wir beim Problem wären. Um welchen Preis ist das Studium dieses exklusiven Schönen im Kontext der so genannten postmodernen, also globalisierten Wissenschaften denn heute zu haben? Daß alles teurer geworden ist, wissen wir: weil es jenseits der Warenproduktion, und zwar weltweit, keine Wahrheit mehr gibt. Gilt das auch für das Studium des Schönen? Wenn schon nicht das Naturschöne zu retten ist, wohl wegen der extensiven und intensiven Ausbeutung von Mensch und Natur, können wir dann wenigstens das Kunstschöne in Sicherheit bringen: in die bergenden und schützenden Arme der Alma Mater? Und wie müßte der Retter aussehen, wenn nicht im letzten Gefecht das Gute, Wahre und Schöne, die klassische Dreifaltigkeit, selber tödlich getroffen, aufschreien soll vor Entsetzen? Nun kann man sich die ‚moderne‘, die ‚heroische‘ Form dieses Duells gerade zu exemplarisch veranschaulichen in Baudelaires Gedicht *An eine, die vorübergehend* (welches in den Blumen des Bösen hinsichtlich des Sujet-Aufbaus zwischen Spleen und Ideal und

den Pariser Bildern eine zentrale Rolle spielt). Das Studium des Schönen, verstanden als ein Duell auf Leben und Tod, wird nämlich hier mit ganz besonderen Stichwaffen bestritten. Es ist der ‚Blick‘ des Flaneurs, der sich – wie ein Florett im Gefecht – mit dem Blick jener Frau kreuzt, die ‚vorübergeht‘. In seiner Studie über Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, entstanden im französischen Exil kurz vor dem Zweiten Weltkrieg aus dem Konvolut des *Passagenwerkes*, macht Benjamin deutlich, daß der Dichter für Baudelaire nur denkbar ist in der Rolle des Helden, der in seinem heroischen Kampf, allegorisch verstanden, untergeht. Und die Menge auf den Boulevards, in den Passagen und Warenhäusern sei der Hintergrund, von dem sich der Umriss des Heros abhebe, dergestalt, daß das Bild, welches sich so darstelle, von Baudelaire auf seine Weise bezeichnet worden sei: Er setzte das Wort *la modernité* darunter. Der Heros – in der Gestalt des Künstlers – sei das wahre Subjekt der *modernité*. Um überhaupt der Moderne so etwas wie Gestalt geben zu können seien eben die Arbeiten eines Herakles zu verrichten. Und dieser antike Heros personifiziere sich im modernen Dichter, wenn er in den Straßenschluchten der Metropole der transitorischen, flüchtigen Schönheit unseres gegenwärtigen Lebens nachgehe. Benjamin entmythologisiert nun freilich schon im Ansatz diese Personifikation. Der moderne Heros sei nicht der Held an sich, wie er aus dem Bilderbuch der Antike rekrutiert werden könne, er sei nur noch ein Heldendarsteller, denn die heroische Moderne erweise sich bloß als ein Trauerspiel, in dem die Heldenrolle verfügbar sei – und jetzt eben vom modernen Künstler, weil es sonst niemand könne, gespielt werde. Dies wäre aber in einer ersten These festzuhalten: Denke ich über den Typus des Künstlers – und seiner Kunst – nach, und hypothetisch, in Analogie dazu, über den Typus des Wissenschaftlers – und seiner Wissenschaft –, wie Benjamin selber sie in seiner Biographie und seinem Lebenswerk emphatisch, heroisch verkörpert hat, dieser stigmatisierte Theologe der Revolution, dann schafft seine Standortbestimmung

des Künstlers in der Moderne eine Folie, auf der durchsichtig werden könnte, welche typologischen Veränderungen das Handeln im postmodernen Kulturbetrieb bestimmen oder, dem Selbstverständnis nach, bestimmen sollen. Und, wenn wir Benjamins Typisierung einmal heuristisch für eine Theorie der Moderne zulassen, wie kann sich dagegen ein postmoderner Typus als Medium kulturellen Transfers absetzen? Diese Frage dürfte wohl nicht unerheblich sein für die gegenwärtigen Reflexionsmöglichkeiten einer UniKunstKultur in ihrem medialen Spektrum. Wenn ich der *Documentari* in Kassel, 2002, eine der wichtigsten und Trend setzenden wie spiegelnden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in ihrer Tendenz und ihrem Anspruch nach, wie er im Katalog, essayistisch herausragend, erläutert worden ist, folgen konnte, dann können zum Beispiel die adäquaten Themen einer postmodernen Metamorphose vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation (Boris Groys) nicht jenseits von Fragestellungen gefunden werden, wie Hardt und Negri sie mit den Begriffen *Empire* und *Multitude* umrissen haben. Ersteres ist in deren Darstellung die neue Weltordnung, der globalisierte Kapitalismus, letztere aber nicht die ‚Menge‘, von der Stefan George gesagt hat: schon ihre Zahl sei frevel. Nun hat Ute Meta Bauer in ihrem Beitrag über den Raum der *Documentari* auf die in vielen Besprechungen und Diskussionen nicht unproblematische Übersetzung des operativen Begriffs ‚multitude‘ (...) mit ‚Menge‘ hingewiesen. Der Begriff der *Multitude* diene demnach eher zur Beschreibung einer Option der Mannigfaltigkeit, einer virtuellen, möglichen oder realen, freilich unterdrückten Mannigfaltigkeit als Menge oder in Menge. Ganz und gar äquivalent zur Bedeutung der *Multitude*, wie Hardt und Negri sie verstehen als Mannigfaltigkeit, wäre es Baudelaire nun nicht in den Sinn gekommen, die Moderne, als einzig möglichen Gegenstand des modernen Künstlers, jenseits oder außerhalb der Metropole zu suchen, jenseits oder außerhalb der ‚Menge‘, hier verstanden als Masse, die auf den Boulevards, in den Passagen und Warenhäusern sinnlich-konkret nur dort in Erscheinung tritt:

und wie ein Schleier, so Benjamin poetisierend, auf dem entstellten Antlitz der großen Stadt liege. Beim Übergang von der Kapitale zur Globale, wenn es diesen Begriff gäbe, geschieht nun das, was auf der *Documentari* inszeniert wurde, und zwar mit einigem Erfolg. Die Gebärde des heroischen Scheiterns, deren ‚Ausdruck‘ die Kunst ja ist, wie Baudelaire sie mit dem tödlichen Gefecht ins Bild setzt, wird jenseits ihrer Stilisierung, Verklärung und Verkultung zur Kenntlichkeit entstellt und bricht, derart gestaltet, in sich zusammen, und zwar, ästhetisch transgressiv, zu einem tragikomischen Geschlenker, Gewürge, Gedränge und Gewusel, zum Teil exotisch drapiert oder hybrid kreolisiert, welches sich im Stile von Clownerie und Donquichotterie der Lächerlichkeit Preis gibt. Wer zu spät kommt, wie zum Beispiel der institutionalisierte Held, sei es in der Kunst oder in der Wissenschaft, den bestraft ja bekanntlich das Leben – oder besser: das globale Leben in den Macht- und Herrschaftsverhältnissen des Empire, wenn er sich nicht beizeiten den Kopf eingerannt oder gar den Hals gebrochen hat. Denn in der postmodernen Phase der Globalisierung entsprechen den Boulevards, Passagen und Warenhäusern, die es ja nach wie vor gibt, auf einer äquivalenten Ebene die Datenautobahnen, Internetverknüpfungen und Telekommunikationen. Vor ihnen hebt sich im harten Diskant das Individuum nicht mehr ab, vielmehr steht es immer schon massenhaft in ihnen, und zwar unter dem virtuellen Schleier der *Multitude*. Der Paradigmenwechsel der Moderne zur Postmoderne kann in solcher Art Denkfigur im Kontext der *Documentari* dort sinnlich konkret werden, wo der postmoderne Künstler sich schlichtweg weigert, die Figur des Heldendarstellers in jenem Trauerspiel zu besetzen, das ‚Glanz und Elend des Empire‘ heißen könnte, um dann, wie es sich gehört, heroisch zu scheitern: Der Pelide sprach mit Recht, notiert Heine in seinem Epilog, Leben wie der ärmste Knecht/ in der Oberwelt ist besser,/ als am stygischen Gewässer/ Schattenführer sein, ein Heros./ den besungen selbst Homeros. Es ist klug, sich zu verweigern – und erst einmal zu überleben. Zumal das Trauerspiel sich als

Farce entpuppt, wenn man sich die wie immer gut besetzte Rolle des Weltpolizisten ansieht (und an Schurken sei kein Mangel, sagt man). Um zu überleben ist jetzt nicht mehr die heroische Gebärde im Bild des tödlichen Duells tauglich, vielmehr die Gestik einer Sprache des Karnevalen, wie Jean Fisher sie in seinem Katalogbeitrag dargestellt hat in ihren virtuoson Anspielungshorizonten. In dieser artifiziellen Sprache wird der Humor zum subversiven Element, das nicht ohne unverdauliche Reste integriert werden kann in die warenproduzierende Maschinerie der alles nivellierenden, alles pauschalisierenden, ja die ‚Menge‘, Masse wie Mannigfaltigkeit, denunzierenden Spaßgesellschaft.

Lassen wir den gar nicht kleinen Unterschied zwischen Humor und Späßchen-Klamauk, wie er zur Comedy gehört, einmal beiseite, so könnte der antiheroische Affront an einem Beispiel kurz skizziert werden:

Unter den jüngeren Künstlern, die den Weg der satirischen Subversion beschritten, meint Jean Fisher, sei Yinka Shonibare hervorzuheben, und zwar mit Nachdruck, wie hinsichtlich anderer Entscheidungen der Kuratoren hinzugefügt werden müßte. In seiner Arbeit „Gallantry and Criminal Conversation“ (2002) für die Dokumentarfilmreihe, vermerkt der Short Guide, verwendet Shonibare die Szene einer „Grand Tour“ – im 18. Jahrhundert üblich als (auch sexueller) Initiationsritus für junge Aristokraten vornehmlich britischer Herkunft. Um eine im Zentrum befindliche Pferdekutsche platziert er verschiedene Figuren, eingekleidet in aus afrikanischen Stoffen gefertigte Kostüme der Zeit, die in unterschiedliche sexuelle Aktivitäten involviert sind. Shonibare konstruiert einen referenziellen Rahmen, in dem sich der exotische Charakter der Stoffe mit dem Begehren und dem „transgressiven Verhalten“ (Y.S.) der Akteure verbindet.

Shonibares Installation kann nun in der hintergründigen Abgrenzung zur heroischen Gebärde des modernen Künstlers den postmodernen Typus einer subversiven (vielleicht latent anzüglichen) Geste veranschaulichen, die sich eines ‚Tricks‘ bedient. Der ‚Trick‘ verweist auf den Shifter, den Bricoleur, letztlich eben

auf den Trickster, der immer eine produktive Veränderung im System bewirken will, ohne daß sich die repressive Kontrolle verschärft, wie Fisher erläutert. Der Trickster ist nicht der bemitleidenswerte oder hochbezahlte Spaßmacher im System, er stellt sich auch nicht, weil ihm gesagt wurde ‚Viel Feind! Viel Ehr!‘, im heldenhaften Kampf dagegen: er ist ‚etwas anderes‘. Der Trickster will nicht auf der Walstatt von Kunst und Wissenschaft fallen vor dem Feind, vielmehr in einem ersten Schritt, der nicht der letzte sein soll, mit ihm fraternisieren. Und so könnte seine Figur zum Modell werden beim Nachdenken über Widerstand leistende Formen von Kunst und Wissenschaft – immer aus der Perspektive eines Globalisierungsgegners gesehen, der befürchtet, daß die Privatisierungs-(spricht: Kapitalisierungs-) Tendenzen auch noch die letzten öffentlichen Einrichtungen kassieren. Denn hier wird gegen die bloße Inversionshaltung (was du auch tust, ich mache das Gegenteil!) ein Symbol des Überlebens durch Hybris gesetzt: Was du auch tust, ich werde etwas anderes machen... (und nicht etwa bloß das Gegenteil). Statt im heroischen Kampf zu scheitern, geht es also jetzt um eine gewisse Art von Souveränität durch Finten und List.

Die postmoderne Taktik des Tricksters anstelle der Strategie des modernen Helden besteht nun darin, nicht das zu zeigen, was wir alle als etwas Schockierendes erkennen – wie Benjamin etwa den Choc in seiner Wirkungsästhetik sieht –, sondern, so Fisher, den schockierenden Aspekt dessen zu zeigen, was uns angenehm vertraut ist, bzw. dem Alltäglichen seine Vertrautheit zu nehmen, in den Begriffen der Situationistischen Internationale: „détournement“ und „dérive“ (Zweckentfremdung und Umherschweifeln). In solcher Taktik ist Yinka Shonibares transgressives Verhalten als anti-moderner, das heißt, anti-heroischer Affront zu verstehen: es ist die Taktik des postmodernen Künstlers in der Rolle des Tricksters, der nicht frontal, sondern subversiv Widerstand leistet. Auch Baudelaire hat seine Kunst als Widerstand in der bürgerlichen Gesellschaft verstanden: gegen deren Prüderie und Bigotterie, gegen die Prostitution ihrer Warensseele. Sein Kampf vor Gericht um die inkrimi-

nierten Gedichte aus der Erstausgabe der Blumen des Bösen hat ihn (neben den Attitüden des Dandys und Flaneurs) fast in den finanziellen Ruin getrieben. Der Trickster stellt sich nicht heroisch gegen seine Inkriminierung, weil das Gericht, wenn es um Verurteilungen geht nach den sanktionierten Ritualen der Ausschließung (Foucault), neben dem Kläger eben den Angeklagten braucht, der Angeklagte aber, so verstanden, bloß die Inversion des Klägers ist. Weder Kläger noch Angeklagter zu sein (Niemandes Herrn noch Knecht) heißt eben, etwas Drittes, etwas anderes zu sein. Und im leitmotivischen Kontext der jetzt zu inszenierenden UniKunstKultur gefragt: wie könnte zum Beispiel ein Drittes aussehen, wenn der Ästhetik des Schönen bloß die Ästhetik des Häßlichen entgegengestellt worden ist? Um dieses Dritte als ein Anderes ging es (vorsichtig formuliert) tendenziell auf der Dokumentarfilm- in ihrem Verweisungsgefüge der verschiedenen Plattformen, welche dieses Andere in einer postmodernen Kartographie vernetzen wollen. Das Authentische moderner Kunst und die Wahrheit moderner Wissenschaften basieren auf Aussagen, die kategorisch ‚wahr‘ von ‚falsch‘ unterscheiden. Die Weisheit des Homo sapiens, wie Hardt und Negri ihn in seiner Gottähnlichkeit als Vollender der Moderne sehen, reicht bis zur Feststellung, es sei ‚so! und nicht anders‘. Der Trickster dagegen ist die Lüge, die zur Wahrheit führt, und sie wird durch den Humor artikuliert. Aus den Heroen bürgerlicher Kunst und Wissenschaft könnten in der Metamorphose solcher Artikulationen die Partisanen der Schönheit (Matthias Altenburg) und der unzivilisierten Methoden werden.

Es ist entweder ‚schön‘ oder ‚häßlich‘, ‚gelingen‘ oder ‚mißlingen‘. Diese prinzipielle Denotation in Konnotationen aufzulösen, die sich im erkenntnisleitenden Interesse der Multitude spiegeln, und das heißt latent ‚überall‘, begründet den prinzipiellen Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne, zumindest, wie man sie in Kassel besuchen konnte, wo viele Exponate, Installationen und Aktionen, schön-häßlich waren.

Das nicht-schön und nicht-häßlich ‚Anderes‘ aber,

gleichsam als Tertium datur, ist repräsentiert im virtuellen Horizont der Multitude und in gewisser Weise personifiziert im Trickster, der, wie das Empire, eine globale Erscheinung ist. Unter anderem gehören zu diesem antiheroischen, subversiven Typus Hermes im antiken Griechenland, der Hermeneutiker der ersten Stunde im wahrsten Sinne des Wortes, der Rabe, der Hase und der Kojote in Nordamerika, das Kaninchen in Mexiko, der Affenkönig in China, Ganesha in Indien, Loki in Skandinavien, Pulcinella in der italienischen Commedia dell'Arte (...) und der Signifying Monkey bei den Afroamerikanern. Bezogen auf eine mögliche Ethik und das Problem des Handelns ist für Fisher der anscheinende Mangel an Moral nach dem Kodex der „feinen Gesellschaft“ interessant: Der Trickster ist ein unverbesserlicher Lügner, Betrüger, Dieb, Wahrsager, Erotomane, Verwandlungskünstler, Humorist, Seher, Bricoleur und Agent provokateur und bei all dem unersättlich – er ist ‚alles andere‘ als ein Held oder Spaßmacher. Nur als diskursive Anomalie kann man mit ihm die Rolle des Heldendarstellers besetzen: das Publikum würde freilich johlen und pfeifen – und zurecht auf den Regisseur schimpfen; das Stück wäre längst ein ‚anderes‘ geworden.

Literatur: Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen; Ch.B., Gedichte in Prosa; Walter Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus; W.B., Passagenwerk; Michael Hardt und Antonio Negri, Empire. Die neue Weltordnung; Dokumentarfilm-Plattform 5; Ausstellung, Katalog (und Short Guide), darin: Jean Fisher, Zu einer Metaphysik der Scheiße; Boris Groys, Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation; Ute Meta Bauer, Der Raum der Dokumentarfilm. Die Documenta als Handlungszone. – Und immer noch und immer wieder lesenswert Heinrich Heine, Das Buch Lazarus (Gedichte 1853 und 1854).

Karl Heinrich Hucke ist Privatdozent am Institut für deutsche Philologie II der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster.

Italienisches Theater in italienischer Sprache in einer nördlich gelegenen deutschen kleinen Universitätsstadt zu spielen mutet zunächst etwas sonderbar und extravagant an. Das Italienische kann hier auf einem viel engeren Kreis von Sprachkundigen als das Englische, das Französische und wohl auch das Niederländische zählen. Und doch kann das Teatro Italiano Universitario mit Stolz bereits auf eine mehrjährige Aktivität zurückblicken.

Die Idee, italienisches Theater in der Originalsprache zu spielen, entstand Anfang der neunziger Jahre in einem Gespräch zwischen Dr. Enrico Otto, engagiertem Leiter der Bühne der Theaterpädagogik, mit langjähriger Erfahrung in der Betreuung von Laienschauspielern und selber "deutschitalienischer" Abstammung, und mir, Italienisch-Lektor am Romanischen Seminar: Warum nicht unsere Kräfte und Möglichkeiten bündeln und es einfach versuchen? Bald fand sich auch eine Gruppe von interessierten Studenten, die sich bereit erklärten mitzumachen, und so wurde als Ergebnis dieser Zusammenarbeit zwischen Romanischem Seminar und Bühne der Theaterpädagogik das Teatro Italiano Universitario aus der Taufe geboren, ich glaube, die erste Initiative solcher Art überhaupt an einer deutschen Universität. Debütiert wurde übrigens an einem UniKunstTag im November 1990 im Foyer des Schlosses vor einem neugierigen und sehr aufmerksamen, um die improvisierte Bühne dicht gedrängten Publikum mit einem wenig gespielten Stück eines bekannten Klassikers: *Gl'innamorati* von Carlo Goldoni, einer Komödie um Liebe und Eifersucht, die an ihrer Aktualität nicht eingebüßt hat. Durch die positiven Reaktionen und die wiederholten Anfragen ermutigt, sind seitdem in der Regel mit kurzen Unterbrechungen alle zwei bis drei Semester weitere Produktionen gefolgt. Das Repertoire schließt sowohl klassische als auch zeitgenössische Stücke, meistens Komödien, ein: Neben Goldoni, von dem vor ein paar Jahren *La locandiera* ebenso gespielt wurde, fehlt natürlich auch nicht Nobelpreisträger Dario Fo, von dem zwei Einakter, *Tutti i ladri non vengono per nuocere* und *I cadaveri si spediscono e le donne si spogliano* aufgeführt wur-

den, sowie außerdem andere noch lebende Autoren wie u.a. Carlo Simonetta, Cesare Lievi und zuletzt Dacia Maraini. Möglicherweise kann das Teatro Italiano Universitario auch mit einer italienischsprachigen "Uraufführung" aufwarten, als es am UniKunstTag im November 1992, der dem Werk von Heiner Müller gewidmet war, mit einer Bearbeitung des



Gloria Moisa als Rosaria in Dacia Marainis „Mela“.

Dramolets Herzstück teilgenommen hat. Das Teatro Italiano ist gelegentlich auch auf Tournée gegangen mit Aufführungen an den Unis Aachen und Dortmund (anlässlich des 25. Bestehens der Universität) und u.a. auf Einladung der hiesigen Deutsch-Italienischen Gesellschaften in Bochum, Detmold, Hamm und Mönchengladbach.

Die Wahl des aufzuführenden Stückes hängt mit der Größe und den Besetzungsmöglichkeiten des Ensembles zusammen, das jedes Mal zur Verfügung steht. Die Schauspieler sind in erster Linie Studierende des Romanischen Seminars, aber die Teilnahme ist nicht

ausschließlich auf diese beschränkt. Wer Sprachkenntnisse, Begeisterung und Bereitschaft, viel Zeit und Energie zu investieren, mit sich bringt, ist stets will-



Foto: Massimiliano Marazan

Der *Cavaliere di Ripafredda* (Michele Freese) mit dem *Marchese di Forlipopoli* (Imken Hannig) und dem *Conte di Albafiorita* (Manuela Paula Monte) aus dem Stück „*Locandiera*“.

ler (z. T. in Deutschland aufgewachsen) dabei, die meisten Teilnehmer sind aber keine italienischen "native speaker" und kommen aus den verschiedensten Ländern. So bei unserem letztangeführten Stück, *Mela* von Dacia Maraini, stammen zwei der insgesamt drei Protagonistinnen aus Rumänien und die dritte aus der ehemaligen Sowjetunion. Die deutliche Überzahl der Frauen gegenüber den Männern, die im Seminar unter den Studierenden herrscht, spiegelt sich in der Zusammensetzung der Theatergruppe wider. Dies schränkt natürlich die Auswahl der Stücke ein, und mehr als einmal mußte man aus der Not eine Tugend machen und die Rollen ad personam anpassen. Die notwendige dramaturgische Bearbeitung der

Vorlage, die Verteilung der Rollen und die Diskussion über den Text sind die ersten Schritte. Dann beginnen die Proben, die einmal in der Woche in der Kellerbühne der Theaterpädagogik in der Schornhorststraße stattfinden. Unter der Leitung von Enrico Otto lernen die Schauspieler Sprach- und Körperbarrieren, die beim Agieren und Sprechen in einer Fremdsprache noch größer sind, allmählich zu überwinden und die verbale Ebene des Stückes in eine visuelle und gestische Sprache umzusetzen, was bei einer fremdsprachlichen Aufführung, die die Aufmerksamkeit des Publikums stärker beansprucht, besonders wichtig ist. Ein sprachdidaktischer Nebeneffekt für die Teilnehmer ist, dass sie ihre Aussprache und Diktion erheblich verbessern können. Im Laufe der Proben wird das Stück, wenn erforderlich, einer entsprechenden weiteren Bearbeitung unterzogen. Die Inszenierung nimmt langsam Kontur, Bühnenbild und Requisiten werden bestimmt. Endlich kommt der von allen gleichzeitig gefürchtete und ersehnte Augenblick der Aufführung vor Zuschauern. Der Schlussapplaus ist die Krönung der ganzen Arbeit.

Ein Uni-Theater, das vom Engagement der Studierenden lebt, ist immer, wie im Grunde alle pädagogische Tätigkeit, Sisyphusarbeit: Hat man ein Ziel erreicht, muß man wieder von vorne beginnen. "Alte" Schauspieler haben ihr Studium beendet und gehen weg, neue kommen hinzu und müssen eingearbeitet werden. Hier liegt die Grenze, aber auch der Reiz eines solchen Unternehmens, das sich ständig neu gründen muß.

Um zu unserem Ausgang zurückzukehren: Italienisches Theater, aufgeführt in italienischer Sprache durch nicht italienische Studierende aus mehreren Ländern vor einem deutschen Publikum, ist ein schönes Symbol für die Fähigkeit, kulturelle und sprachliche Grenzen zu überschreiten, mit anderen Worten für das, was man Völkerverständnis nennen könnte.

Giovanni di Stefano