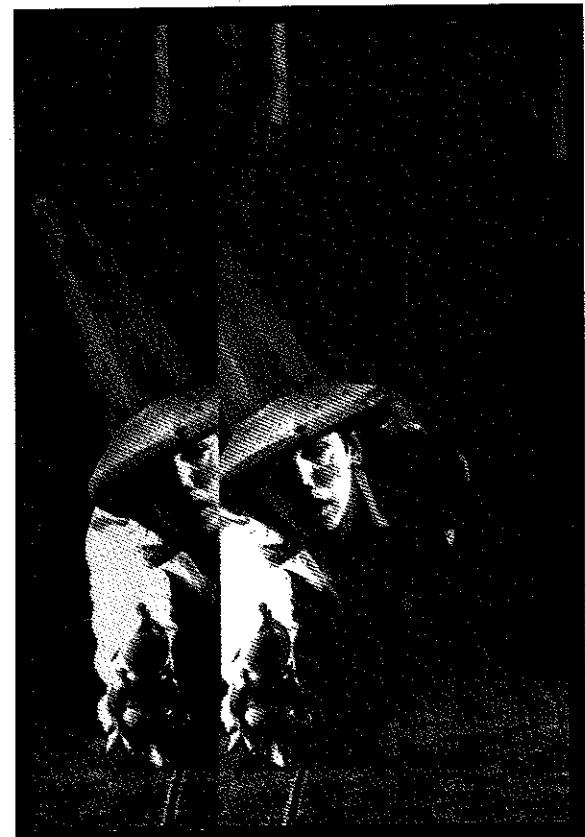


UNIKUNSTKULTUR

WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT

WS '92/'93

INFORMATIONEN ÜBER
MUSIK, THEATER, VORTRÄGE
UND AUSSTELLUNGEN



Die Westfälische
Provinzial Versicherung
förder Aktivitäten
der Westfälischen
Wilhelms-Universität



UNI KUNST KULTUR

EIN INFORMATIONSHEFT ÜBER MUSIK, THEATER, VORTRÄGE, AUSSTELLUNGEN
HERAUSGEGEBEN VON DER REKTORIN DER
WESTFÄLISCHEN WILHELMUS-UNIVERSITÄT MÜNSTER

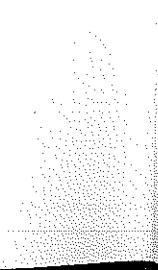
WINTERSEMESTER 1992/93



WESTFÄLISCHE
WILHELMUS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Ralf Melzow in „Mauser“

Das Bild auf der Umschlagseite zeigt ein Probenfoto
der Inszenierung „Mauser“ von Heiner Müller, die das
Transittheater beim UNI KUNST TAG 1992 zeigen wird.



Die Westfälische
Provinzial Versicherung
fördernt Aktivitäten
der Westfälischen
Wilhelms-Universität



Inhaltsverzeichnis

| | Seite |
|---|-------|
| Vorwort der Rektorin..... | 5 |
| Einführung..... | 6 |
| Martin Jürgens: Das Drama der Revolution auf deutschen Bühnen | 7 |
| 1. Theater | 14 |
| 2. Literatur/Lesungen | 19 |
| 3. Musik..... | 22 |
| 4. Bildende Künste..... | 42 |
| 5. Audio, Video, Medien..... | 42 |
| 6. Ausstellungen | 44 |
| Manfred Schneckenburger: Gegenwartskunst im öffentlichen Raum | 46 |
| 7. Museen der Westfälischen Wilhelms-Universität..... | 49 |
| 8. Universitätsbibliothek | 54 |
| Oliver Farke: Wider den Zeitgeist | 56 |
| 9. Fachschaften..... | 58 |
| 10. Vorträge..... | 59 |
| 11. Tagungen, Workshops, Kurse | 62 |
| 12. Hochschulsport..... | 68 |
| 13. Kunsthakademie/Musikhochschule | 71 |
| Terminkalender..... | 73 |
| Register..... | 76 |

Vorwort**Das Informationsheft****UNI-KUNST-KULTUR**

bietet auch im Wintersemester 1992/93 wieder den künstlerisch aktiven Gruppen der Universität sowie den Organisatoren entsprechender Veranstaltungen (Vorträge, Tagungen) ein Forum zur Selbstdarstellung und Erläuterung ihres Semesterprogramms - ein facettenreiches Angebot zur Förderung der Kommunikation und Kooperation unter allen Interessierten.

Ich möchte die Angehörigen und Freunde unserer Universität ermuntern, von dem reichen Angebot, das in diesem Informationsheft wieder vorgestellt wird, regen Gebrauch zu machen.

Allen, die beim Zustandekommen dieser Auflage von UNI-KUNST-KULTUR mitgewirkt haben, insbesondere auch dem Senatsausschuß für Kunst und Kultur, danke ich herzlich für das Engagement. Mein besonderer Dank gilt auch diesmal wieder der Westfälischen Provinzial Versicherung für den finanziellen Beitrag zur Herausgabe dieses Heftes.

Prof. Dr. phil. Maria Wasna

Rektorin

Zur Einführung

Das vorliegende Heft

UNIKUNSTKULTUR

hat der Senatsausschuß für Kunst und Kultur mit Hilfe eines Fragebogens erstellt und dankt allen, die ihn ausgefüllt zurückgesandt haben, für ihre Kooperationsbereitschaft. Das Heft konnte um die Beiträge mehrerer Gruppen, die sich von sich aus mit uns in Verbindung setzen, bereichert werden. Darüber freuen wir uns.

Die textlichen Erläuterungen, insbesondere zur Zielsetzung und zur konkreten Arbeit der einzelnen Gruppen, wurden aus den zurückgesandten Fragebogen bei nur wenigen redaktionellen Änderungen übernommen.

UNIKUNSTKULTUR unterscheidet folgende Bereiche:

- | | |
|------------------------------------|---------------------------|
| 1. Theater | 2. Literatur/Lesungen |
| 3. Musik | 4. Bildende Künste |
| 5. Audio, Video, Medien | 6. Ausstellungen |
| 7. Museen der WWU | 8. Universitätsbibliothek |
| 9. Fachschaften | 10. Vorträge |
| 11. Tagungen, Workshops, Kurse | 12. Hochschulsport |
| 13. Kunsthakademie/Musikhochschule | |

Innerhalb der Bereiche werden die Gruppen in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Ein Register der erfaßten Gruppen bzw. Einrichtungen soll das Auffinden erleichtern.

Auf die Veranstaltungen der Kunsthakademie Münster und der Musikhochschule Münster wird wiederum hingewiesen.

Der Senatsausschuß für Kunst und Kultur hat von der Universitätsverwaltung bei der Herausgabe von UNIKUNSTKULTUR vielfältige Hilfe erhalten, wofür hier gedankt sei.

Für den Beitrag von Martin Jürgens über "Das Drama der Revolution auf deutschen Bühnen" und den Beitrag des AStA-Kulturreferenten Oliver Farke, der unter der Überschrift "Wider den Zeitgeist" die Arbeit des Kulturreferates vorstellt, sind wir gleichfalls sehr dankbar. Dasselbe gilt für die Stellungnahme von Manfred Schneckenburger, die wir als Nachtrag zur Podiumsdiskussion anlässlich des UNIKUNSTAGES 1991 über "Gegenwartskunst im öffentlichen Raum" in diesem Heft abdrucken. Die Vorderseite des Heftes zeigt eine Collage, die unter Verwendung eines Fotos von Ralf Emmerich gestaltet wurde.

UNIKUNSTKULTUR konnte mit Unterstützung der Westfälischen Provinzial Versicherungen hergestellt werden, wofür wir uns auch an dieser Stelle sehr bedanken.

Für den Senatsausschuß für Kunst und Kultur

Ernst Helmstädtter

Ursula Franke

DAS DRAMA DER REVOLUTION AUF DEUTSCHEN BÜHNEN VON GEORG BÜCHNER ZU HEINER MÜLLER

von Martin Jürgens

"Alles bloss leidende Verhalten ist das gerade Gegenteil der Cultur." FICHTE

In deutschen Landen hat nicht nur die revolutionäre Praxis, sondern auch die Rede von der "Revolution" eine bestenfalls vorübergehende Konjunktur: So war - man erinnere sich - dieser Begriff für die rasante Umwälzung in der ehemaligen DDR nur kurzfristig im Sprachgebrauch. Auch die emphatische und bisweilen inflationäre Beanspruchung des Revolutionsbegriffs vor und nach 1968 ging vorüber; die Erinnerung daran ist mittlerweile eine Sache nostalgischer Thekengespräche, fast eine Alteleutegeschichte. Das intellektuelle Klima unserer Tage ist von vergleichbaren Ansprüchen weit entfernt; ihm ist ein Zustand solider Besonnenheit (vielleicht auch bleierner Ausgewogenheit) eigen, in dem Geist, Gedanke, Reflexion den Abstand zur historischen Tat in ihren Willen aufgenommen haben - zur umwälzenden allemal.

In seinen Anmerkungen zu den "Deutschen Zuständen" von 1845 hat Friedrich Engels eine solche Reserviertheit auf bissige Weise benannt: Die anfangs begeisterten Freunde der französischen Revolution gaben schließlich "ihrem alten ruhigen heiligen römischen Dunghaufen den Vorzug vor der gewaltigen Aktivität eines Volkes, das die Ketten (...) abwarf und allen Despoten, Aristokraten und Priestern seine Herausforderung ins Gesicht schleuderte." Für Engels ist solcher Revolutionsenthuziasmus im Rückblick wenig mehr als eine intellektuelle Attitude: "... diese Begeisterung war von deutscher Art, sie war rein metaphysisch."¹

Nicht minder pointiert beschreiben die unruhigen Geister des 19. Jahrhunderts die Verhältnisse diesseits und jenseits des Rheins: Hier - so z. B. Heinrich Heine - das Luftrecht des Traumes, die idealische Herrschaft, machtlos und ohnmächtig, dort die historische Tat, mit der (durchaus gewaltförmig und machtbewußt) ein neues Zeitalter heraufgeführt wurde.²

Das Werk Heiner Müllers steht im Mittelpunkt des diesjährigen UNIKUNSTAGES zum Thema "Literatur und Theater". Das Programm findet sich in diesem Info auf S. 70. Beachten Sie das zu Beginn des Wintersemesters erscheinende Plakat.

Zur Identifikation mit Breitenwirkung taugt eher das zweite. Das läßt sich an einigen Momenten der neueren französisch-deutschen Theatergeschichte ablesen: Daß Ariane Mnouschkines "1789" etwa 350 mal gezeigt werden konnte, ist schwerlich anders zu erklären als im Verweis auf die Identifikationsangebote, die das Stück macht. Mehr noch: In der Inszenierung wird zur Identifikation geradezu verführt - so in jener Szene, in der die Schauspieler (einzelne inmitten des Publikums) die Geschichte vom Sturm auf die Bastille erzählen; sie agieren dabei wie späte Augenzeugen, die allen das Unglaubliche mitteilen müssen - mit einer sich steigernden Emphase, in der die historische Tat (ungeachtet jeder geschichtlichen Faktizität³) einmal mehr als orgiastische Erlösung gefeiert wird - fast eine Vorwegnahme des Bicentenaire-Jubels im Kleinen und vom Publikum ebenso begeistert aufgenommen.

Ganz anders erging es 1989 den Akteuren in Georg Büchners "Dantons Tod" in Paris. In Klaus Michael Grübers Inszenierung (hierzulande hochgelobt) erkannten viele Zuschauer weder sich noch die Geschichte Frankreichs wieder; mit einem "Ce n'est pas notre histoire" verließen nicht wenige (wie berichtet wird) in der Pause das Theater in Nanterre.

Der Vorgang ist instruktiv; er zeigt, wie sehr die dramatische Verarbeitung der historischen Traditionenbestände und die auf ihnen aufruhenden Erwartungshaltungen von Franzosen und Deutschen differieren können.

Georg Büchner und das deutsche Revolutionsdrama

In der Geschichte des deutschen Revolutionsdramas findet sich diese Differenz immer wieder - auch bei jenen Autoren, denen niemand eine rein metaphysische Revolutionsbegeisterung attestieren könnte. Schon in Büchners "Dantons Tod" geht es nicht darum, eine bestimmte Phase der französischen Revolution zu bebildern; schon hier ist die erfahrene deutsche Misere ins Werk eingegangen. Die zeitliche und vor allem die politische Ferne des historischen Stoffs war zu groß, als daß naive Abschilderung und Affirmation möglich gewesen wären. Bei aller Emphase, mit der Büchner an die Legitimität von Revolution und revolutionärer Gewalt festhält (besonders deutlich in den Volksszenen des Dramas), ist "Dantons Tod" eine dramatische Reflexion der Erfahrung, mit welcher Kälte die anbrechende Moderne - auch und gerade unter revolutionärem Vorzeichen - sich der subjektiven Absichten ihrer Protagonisten entledigt. Thema ist der "gräßliche Fatalismus der Geschichte", wie es in einem Brief aus dem Entstehungsjahr des Dramas heißt:

"Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit ... Der Einzelne nur Schaum auf der Welle."⁴

Was diesem einzelnen bleibt, wenn er sich so sieht, ist ein gutes Verhältnis zur Melancholie und zum Zynismus und - daraus hervorgehend - eine Vorliebe für die Fiktion, für das Spiel, für das Theater: "Dantons Tod" beginnt nicht zufällig mit einer Szene am Spieltisch, und den Gang auf das Blutgerüst am Ende des letzten Aktes verstehen und inszenieren zumindest Camille Desmoulin und Danton selbst als ironischen Abgang. Daß Theater gespielt wird, im Stück wie in dem dargestellten Stück historischen Geschehens selbst, bleibt bei Büchner immer gegenwärtig; das Medium (die theatralische Darstellung) wird in der Sprache des "Danton" auf eine intensive und zugleich ernüchternde Art selbstreflexiv:

"Ob sie nun an der Guillotine oder am Fieber oder am Alter sterben! Es ist noch vorzuziehen, sie treten mit gelenken Gliedern hinter die Kulissen und können im Abgehen noch hübsch gestikulieren und die Zuschauer klatschen hören ... wir stehen immer auf dem Theater, wenn wir auch zuletzt im Ernst erstochen werden."⁵

Auch diese resignierende Reflexivität zwischen historischem Spiel und gespielter Geschichte ist als ein Resultat der Distanz Büchners zur realen Revolutionsgeschichte aufzufassen; für die französischen Verhältnisse von 1789 kommt er zu spät, als deutscher Revolutionär zu früh.

Revolutionärer Anspruch und ästhetische Distanz: Beides prägt seit "Dantons Tod" das

deutsche Revolutionsdrama: In seiner Geschichte begegnen im 20. Jahrhundert immer wieder selbstreflexive, auf das Medium Theater bezogene Momente: Brechts "Maßnahme" ist eine theatralische Versuchsanordnung zu einer politischen Mission innerhalb der chinesischen Revolution, von einem "Kontrollchor" inszeniert. Friedrich Wolfs "Armer Konrad" läßt die Erhebung der Bauern aus einem Fastnachts-, einem Narrenspiel entstehen. Brechts "Fatzer"-Fragmente stellen den deutschen Revolutionsversuch von 1918/19 zwischen zwei kommentierenden Chören zur kritischen Begutachtung aus. Peter Weiss' "Marat/de Sade"-Drama offenbart die Struktur des Spiels im Spiel schon im Titel: "Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade". Heiner Müllers "Mauser" bietet eine tribunalartige, vom Chor geleitete Untersuchung der Gewaltpraxis der russischen Revolution. In der "Hamletmaschine" oszilliert die rudimentäre Handlung, besser: die Bewegung des Textes ständig zwischen theatralischer Darstellung und der Absage an sie durch die fiktiven Darsteller des Hamlet und der Ophelia.

Diese durchgängige und sich im 20. Jahrhundert verstärkende Skepsis, das Theater als Medium betreffend, verdankt sich keiner rein literatur- bzw. theatertheoretischen Reflexion; sie ist ein Derivat des modernen Geschichtskeptizismus, der in Büchners "Danton" in der deutschen Dramenliteratur erstmals Gestalt gewonnen hat. Den Zielen der Revolution verpflichtet, von ihren Mitteln abgestoßen und schließlich überrollt, zeigt Büchner in dieser Figur erstmals die spezifische Dialektik staatlich verfaßter bürgerlicher Politik: Die politischen Ziele mobilisieren in der französischen Revolution erstmals (und dies natürlich durch die Einbeziehung der Massen) eine solche quantitative und qualitative Fülle von Mitteln ihrer Verwirklichung, daß das Ziel-Mittel-Verhältnis sich bereits in den wenigen Jahren nach 1789 umzukehren beginnt.

Verselbständigte Mittel beginnen unter der Bedingung extremer Machtzusammenballung und hoher Integration der materiellen Ressourcen die Ziele zu überwuchern. Die Guillotine und ihre gesteigerte Effektivität sind eine Erscheinungsform dieses Prozesses, die Massenmorde in Lyon und in der Vendée eine weitere, die Verfeinerung der kontrollierenden Staatsgewalt in Form der Akten und Karteien - von Fouché virtuos gehandhabt - eine andere, eine neue Form des Kriegswesens wieder eine andere; Goethe hatte eine Ahnung davon, als er 1792 sein Erlebnis der Kanonade von Valmy dahingehend resümierte, von "hier und heute" gehe "eine neue Epoche der Weltgeschichte aus".⁶

Von dieser Ziel-Mittel-Verkehrung (einfacher gesagt: von der Verselbständigung des historischen Prozesses gegenüber den historischen Subjekten) spricht Büchners Danton immer wieder. Seine Melancholie und sein Pessimismus kehren im deutschen Revolutionsdrama des 20. Jahrhunderts in vielerlei Gestalt zurück.

"... einsame Texte, die auf Geschichte warten"

Der Aufweis von Korrespondenzen reicht bis in die unmittelbare Gegenwart - bis zu Stücken, die (noch z. T. ungedruckt) 1989 ihre Uraufführung erlebt haben: So klagt die Figur des Bierbrauers Santerre in Peter Braschs gleichnamigem Stück die Tötungsmaschinerie an:

"Sollen andere die Arbeit machen. Mein Arm ist lahm von der Wiederholung. Bin ich ein

Werkzeug, ewig brauchbar. Zu Ende führen soll ich, was. Was. Ich sehe es nicht mehr. Der Blick ist mir verstellt von toten Körpern ..."⁷

In Dirk Spelsbergs Drama "Fouché" wird die idealistische Revolutions-Phraseologie der staatlichen Herrschaftspraxis qua effizienter Verwaltung konfrontiert:

"Ehre, Würde, Wahrheit, Ideale - das alles ist nichts gegen eine Kartei, ein Archiv, gegen Akten und Dossiers (...). Die Republik! Die Republik ist eine Präfektur, ein Räderwerk aus Fakten, Fakten und nochmals Fakten. Jedes Leben paßt zwischen zwei Pappdeckel. Jedes! - Hörst du? Hörst du dieses seltsame, fiebrige Geräusch? Das sind zehntausend Federn, die in Tintenfässern klappern und die leise übers Papier kratzen ... tagein tagaus, unaufhörlich, immerfort (...)."⁸

Dies "tagein tagaus, unaufhörlich, immerfort", unter dem schon Büchners Danton litt, scheint heute weithin der Raum vollendet Alternativlosigkeit zu sein; in "Santerre" und "Fouché" ist das dialektisch-dialogische Verhältnis zweier starker konträrer Positionen zur Revolution kein strukturbildendes Moment mehr - ganz im Gegensatz zu Büchners "Danton", ganz im Gegensatz auch noch zu Peter Weiss' "Marat/de Sade". Das gleiche gilt für Heiner Müllers Revolutionsstücke. In ihnen ist die Dialektik von Einverständnis und Dissens, von politischer Disziplin und subjektivem Eigensinn, die Brecht z. B. in "Die Mutter" noch in einer knappen Formulierung im Hinblick auf einen mit sich selbst identischen Revolutionär präsent halten konnte, auf eine nahezu unerträgliche Weise verschärft: Führen in Brechts Drama Unwissende den Revolutionär zur Hinrichtung, so sind es in Heiner Müllers "Mauser" die eigenen Leute. Entsprechend deutlich sind in ihrem semantischen Gehalt die minimalen sprachlichen Differenzen:

Bei Brecht heißt es:

"...er sah sie (die Fabriken) angefüllt
Mit jenem Heer, das immer gewachsen war
Und noch wuchs.
Ihn aber führten seinesgleichen zur Wand jetzt
Und er, der es begriff, begriff es auch nicht."⁹

Dagegen in Heiner Müllers "Mauser":

"Und nicht eh sie mich wegführten hörte ich
Meine Stimme und wieder den Schlachtlärm
Der zugenommen hatte und noch zunahm.
A (Chor)
Mich aber führen meinesgleichen zur Wand jetzt
Und ich der es begreift, begreife es nicht."¹⁰

Die sich immer wiederholende, das Geschäft des Tötens begleitende Maxime in "Mauser" ist denn auch kaum noch als dialektische Formulierung (etwa als platte Behauptung der Dialektik von Werden und Vergehen) auffassbar: "Wissend, das tägliche Brot der Revolution / Ist der Tod ihrer Feinde, wissend das Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt."¹¹

Daß aus der Düsternis solcher Formulierungen keine vorwärtsweisenden, geschichtsoptimistischen Perspektiven zu gewinnen sind, liegt auf der Hand. Als Geschichtsdramen liegen die Revolutionsstücke Heiner Müllers gleichsam jenseits des Zynismus de Sade'scher Prägung. Ihre Wirkungsabsichten lassen sich nicht mehr mit den Namen von Adressaten illustrieren, denen man eine historische Rolle ansinnen mag. In einem Brief aus dem Jahr 1977 schreibt Heiner Müller:

"... ich kenne 1977 meinen Adressaten weniger als damals; Stücke werden, heute mehr als 1957, für das Theater geschrieben statt für das Publikum. Ich werde nicht die Daumen drehn, bis eine (revolutionäre) Situation vorbeikommt (...) ich denke, daß wir uns vom LEHRSTÜCK bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der MASSNAHME ist abgelaufen (...) die gelernten Chöre singen nicht mehr, der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der MolotowCocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis. Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten."¹²

Wie solche einsamen Texte aussehen, läßt sich bei Müller nachlesen - z. B. in seiner "Hamletmaschine". Daß Hamlet bei Shakespeare kein rascher Täter ist, daß er sich der Tradition der Rache verweigert und in das blutige Ende eher hineinstolpert als es zu suchen, ist bekannt. Heiner Müller überbietet die in der Shakespear'schen Figur schon angelegte Verweigerungshaltung auf radikale Weise. Sein Stück hat die Geschichte Hamlets schon hinter sich, wenn es beginnt, zitiert sie nur noch heran, um aus der Perspektive eines ehemaligen Hamlet-Darstellers die Absage an Handlung, ja an den Fortgang der Geschichte schlechthin immer aufs neue zu formulieren:

"Die Hähne sind geschlachtet. Der Morgen findet nicht mehr statt.

SOLL ICH

WEILS BRAUCH IST EIN STÜCK EISEN STECKEN IN
DAS NÄCHSTE FLEISCH ODER INS ÜBERNÄCHSTE
MICH DRAN ZU HALTEN WEIL DIE WELT SICH DREHT
HERR BRICH MIR DAS GENICK IM STURZ VON EINER
BIERBANK"¹³

Ist in dieser Formulierung aus dem ersten Teil des Stücks noch der Anklang an einen auf Hamlet passenden Rollentext vernehmbar, so legt der Hamletedarsteller in Teil 4 Maske und Kostüm ab:

"Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit."¹⁴

und kurz danach:

"Mein Drama hat nicht stattgefunden. Das Textbuch ist verlorengegangen. Die Schauspieler haben ihre Gesichter an den Nagel in der Garderobe gehängt. In seinem Kasten verfault der Souffleur. Die ausgestopften Pestileichen im Zuschauerraum bewegen keine Hand."¹⁵

Jenseits des Theaters (das hier im Theater verabschiedet wird) bleiben nichts als der Ekel vor der eigenen privilegierten Rolle als Autor, vor dem eigenen Ekel als Privileg ("beschirmt mit Mauer Stacheldraht Gefängnis") und eine Beteuerung, auf jede Lebensfunktion verzichten zu wollen: "Ich will nicht mehr essen trinken atmen eine Frau lieben einen Mann ein Kind ein Tier. Ich will nicht mehr sterben. Ich will nicht mehr töten."¹⁶

Fluchtpunkt der Gedanken ist der Wunsch nach Empfindungslosigkeit. Im Bewußtsein des geschichtlichen Unheils, das andauert, während die eigene Einsamkeit sich ausspricht, erscheint die Schmerz- und Gedankenlosigkeit der Maschine als letzte Utopie: "Irgendwo werden Leiber zerbrochen, damit ich wohnen kann in meiner Scheiße. Irgendwo werden Leiber geöffnet, damit ich allein sein kann mit meinem Blut. Meine Gedanken sind Wunden in meinem Gehirn. Mein Gehirn ist eine Narbe. Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen, Beine zu gehn kein Schmerz kein Gedanke."¹⁷

Jenseits jeder historischen Bewegung, jenseits aller aufklärerischen Hoffnungen und materialistischen Gesellschaftsentwürfe frieren die theatralischen Bilder ein, nachdem Hamlet (nun ein "beleibter Bluthund" und ein letztes Mal im Kostüm) die Ikonen der marxistischen Revolution erledigt hat. Hamlet tritt "... in die Rüstung, spaltet mit dem Beil die Köpfe von Marx Lenin Mao. Schnee. Eiszeit."¹⁸

Im letzten Teil des Textes wird Ophelias verzweifelter Aufruf zur Vernichtung, der das Zitat aus dem Prozeß der Manson-Bande nicht scheut, der sich nah an der Inhumanität bewegt, buchstäblich klinisch erstickt: Männer in Arzkitteln schnüren sie in Mullbinden ein, während sie spricht: "Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischemessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen. Männer ab. Ophelia bleibt auf der Bühne, reglos in der weißen Verpackung."¹⁹

* * *

Mit der "Hamletmaschine" scheint ein Endpunkt in der Aushöhlung historischer Erwartung erreicht, ein Prozeß, der in und seit Büchners Revolutionsdrama beobachtbar ist. Mehr noch: Die Melancholie des Revolutionärs Danton erscheint aus heutiger Sicht wie eine Frühform des "konstruktiven Defaitismus" eines Heiner Müller - dies die abschließende Formel für die von ihm eingenommene Haltung in dem bereits zitierten Brief von 1977.

Wer daran interessiert ist, das Theater als eine Lernform und einen Lernort aufzufassen, in dem Bildung sich (auf welche Art auch immer) bewährt, wird es angesichts eines solchen Defaitismus, der aufs Ganze geht, schwer haben, dessen "konstruktives" Moment aufzuspüren. Vielleicht ist es nur negativ zu benennen. Angesichts der aktuell vor unseren Augen sich abspielenden Auflösung des Projekts Sozialismus in seiner bisherigen Gestalt mag es sinnvoll sein, den Staatsskeptizismus Humboldts zur Kenntnis zu nehmen, der seine Entsprechungen in der Geschichte des deutschen Revolutionsdramas hat - ein Diktum, in dem zugleich (fast materialistisch) die Grenzen der Vernunft benannt sind:

"Die Vernunft hat wohl Fähigkeit, vorhandnen Stoff zu bilden, aber nicht Kraft, neuen zu erzeugen. Diese Kraft ruht allein im Wesen der Dinge, diese wirken, die wahrhaft weise Vernunft reizt sie nur zur Thätigkeit, und sucht sie zu lenken. Hierbei bleibt sie bescheiden ste-

hen. Staatsverfassungen lassen sich nicht auf Menschen, wie Schösslinge auf Bäume propfen. Wo Zeit und Natur nicht vorgearbeitet haben, da ists, als bindet man Blüthen mit Fäden an."²⁰

¹Karl Marx/Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Bd. 1, Frankf./M. 1968, S. 452, 451.

²Vgl. in diesem Zusammenhang und auch im Hinblick auf Büchner und Weiss Reinhold Grimm: Spiel und Wirklichkeit in einigen Revolutionsdramen, in: ders.: Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik. Kronberg 1978, S. 141 - 184.

³Zum Stellenwert des Sturms auf die Bastille s. Winfried Schulze: Der 14. Juli 1789. Biographie eines Tages. Stuttgart 1989.

⁴Zitiert nach Georg Büchner: 1813 - 1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. (Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe Darmstadt, 2. August - 27. September 1987). Basel/Frankfurt/M. 1987, S. 9.

⁵Georg Büchner: Leonce und Lena; Dantons Tod, Woyzeck. Frankfurt/M. 1958, S. 73.

⁶Vgl. Richard Friedenthal: Goethe. Sein Leben und seine Zeit. München 1963, S. 388.

⁷Peter Brasch: Santerre. Eine Legende aus der Französischen Revolution (als Typoskript verv.). Berlin o. J., S. 39.

⁸Dirk Spelsberg: Fouché. Schauspiel (Typoskript). S. 57. (Uraufführung am 20. 4. 1989 in Duisburg).

⁹Bertolt Brecht: Die Mutter. Ein Stück. Reinbek bei Hamburg 1967, S. 71.

¹⁰Heiner Müller: Mauser. Berlin 1978, S. 65.

¹¹a.a.O., S. 68.

¹²a.a.O., S. 85.

¹³a.a.O., S. 90.

¹⁴a.a.O., S. 93.

¹⁵a.a.O., S. 95.

¹⁶a.a.O., S. 96.

¹⁷ebd.

¹⁸a.a.O., S. 97.

¹⁹ebd.

²⁰Humboldt: Ideen über Staatsverfassung, durch die neue französische Constitution veranlaßt. Aus einem Briefe an einen Freund vom August 1791. Werke in fünf Bänden, hrsg. von A. Flitner und K. Giel, Darmstadt 1960 - 1981, Bd. 1, S. 34 ff.

GEGENWARTSKUNST IM ÖFFENTLICHEN RAUM - AUGENWEIDE ODER ÄRGERNIS ?

Ein Nachtrag zur Podiumsdiskussion beim Uni-Kunst-Tag 1992

von **Manfred Schneckenburger**, Kunsthakademie Münster

Muß das kritische Nachdenken nicht bereits beim Begriff des "öffentlichen Raums" einsetzen? Gibt es überhaupt noch "öffentlichen Raum"? Ich gestehe, meine Schwierigkeiten beginnen schon beim Begriff "Öffentlichkeit".

Immanuel Kant lokalisierte den öffentlichen Gebrauch der Vernunft noch in Büchern, Zeitschriften und Köpfen. Jürgen Habermas machte den Begriff Öffentlichkeit zu einem Lieblingskind der soziologischen Streitkultur im Frankfurter Dialekt. Die einschlägige Bremer Behörde promovierte 1973 als neuen Begriff den "öffentlichen Raum", der in den intellektuellen Höhenzonen von Kant und Habermas eigentlich nicht vorgesehen war. Seitdem kommen wir vom "öffentlichen Raum" nicht mehr los - am wenigsten in seiner spezifisch Bremer Liaison mit dem Substantiv Kunst. Ja, häufig existiert er nur noch in dieser Verbindung "Kunst im öffentlichen Raum".

Ob griechische Agora, römisches Forum oder mittelalterlicher Markt: Die Kunst spielt seit langem eine wesentliche Rolle bei der Konstituierung des öffentlichen Raums (der jetzt ohne Anführungszeichen stehen darf). Besonders im Mittelalter besaßen die Bilder eine fast magische Macht der Beurkundung. Der Magdeburger Reiter bezeugt nicht nur die Rechtshoheit des Erzbischofs gegen die Bürgerstadt, sondern korrespondiert auch mit dem Reiterstandbild Justinians in Konstantinopel und behauptet so eine imperiale Symmetrie. Der Bremer Roland kehrt das Schwert um und setzt sich 150 Jahre später für städtische Rechte gegen den Bischof ein. Seine Front steht mit eindrucksvoller Archaik, die altes Recht suggeriert, gegen den Dom.

Die Linie ließe sich lange fortsetzen. Selbst im Absolutismus, als die Politik sich in die Kabinette zurückzog und Bürgerrechte unter die Füße der fürstlichen Reiterdenkmäler gerieten, demonstrieren die Reiterstatuen eine komplette absolutistische Staatstheorie. Schlüters Großer Kurfürst rückt die preußisch-protestantische Version des "contrat social" mitten unter die Untertanen.

Nach der absolutistischen "tabula rasa" entsteht erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder eine neue bürgerliche Öffentlichkeit. Der philosophisch-literarische Diskurs dient ihr als Einführung ins politische Raisonnement. Die literarische Öffentlichkeit geht, wie Habermas zeigt, der politischen voraus. Entsprechend sind die Dichterdenkmäler des späten 18. Jahrhunderts Vorläufer der politischen Denkmäler, die im 19. Jahrhundert für Freiheit und Vaterland stehen. Im Denkmal, dem sekulären Prototyp öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, sind die zentralen politischen Kräfte der Epoche, Liberalismus und Nationalismus, vereint. Der öffentliche Raum - er hat wahrlich eine große künstlerische Vergangenheit.

Dieser öffentliche Raum, der durch die Kunst seine sichtbare Bestimmung erhält, existiert im 20. Jahrhundert nicht mehr. (Die Aufmarschzonen faschistischer oder stalinistischer Brutali-

tät, denen die Masse als verfügbares choreographisches Material eingeschrieben ist, lasse ich außer acht.) Stattdessen: eine Paralyse, die den einen öffentlichen Raum in verschiedene Räume zerfallen läßt. Die Politik wandert auf den Bildschirm. Die Unterhaltung teilt sich zwischen Bildschirm und Stadion. Die Ökonomie macht sich auf Konsummeilen breit. Ankunft, Abfahrt, Mobilität - das fast schon pervertierte Recht auf Freizügigkeit - verkommen zu Verkehrsstraßen von schierer Funktionalität.

Trägt die Kunst zur Öffentlichkeit dieser Räume bei? Einer Öffentlichkeit, die nichts mit urbanem Lifting zu tun hat, sondern mit einer bestimmten Qualität der Kommunikation, die Individuen versammelt, statt Massen verschmilzt.

Eines ist gewiß: die Kunst kuriert nicht, was der ganzen Gesellschaft verloren ging. Der Niedergang des öffentlichen Raums ist ein Verlust, den die ganze Gesellschaft erlitten hat. Die Kunst schafft heute keinen politischen Raum mehr, so wenig, wie sie kirchlichen schafft. Nicht nur, daß die verbindlichen Bildsprachen diskreditiert oder ausgehöhlt sind: auch der Kontext steckt in einer Krise. Also bleiben alle Anstrengungen in dieser Richtung illustrativ oder dekorativ.

Steht die moderne Kunst deshalb insgesamt unter Verweigerungspflicht gegenüber der Öffentlichkeit? Eine radikale These von Martin Warnke dekretiert, diese Kunst sei per se subjektiv und ohne Verständigungsangebot. Alle Kunst sei entweder öffentlich oder autonom - Gesetz und Moral des 20. Jahrhunderts sei die Autonomie. Wolfgang Welsch (vgl. Info Sommersemester 1992) differenziert und korrigiert das erheblich, aber er akzeptiert Außenkunst nur noch als Bruch und Störfaktor.

Werden solche Einsprüche durch die Praxis widerlegt? Autonomie war immer nur die eine Utopie der Moderne, Öffnung ins Leben die andere. Eine Moderne, die in Richtung Öffentlichkeit aufbricht, verleugnet sich nicht selbst, sondern löst ein altes Versprechen ein. Das gilt von den russischen Konstruktivisten über den Stijl bis hin zu Beuys. Mancher Künstler findet gerade aus den Kriterien *seiner* Arbeit heraus einen Arbeitsplatz in der Urbanität und reagiert mit eben diesen Kriterien auf städtebauliche, soziokulturelle, infrastrukturelle, historische Aspekte der Stadt.

Die Prämissen von Welsch, der (welcher?) öffentliche Raum sei ohnedies schon hochästhetisiert, zielt auf urbanes und konsumistisches Design. Darin liegt jedoch nicht nur Ästhetisierung, sondern ebensogut optische Überreizung, ja Kakophonie. Serras "Tilted Arch" ging gegen keinen städtischen Glamour, sondern gegen die Ödnis eines Un-Platzes und eines Bürosilos an. Und wenn schon Hyperästhetisierung: Was hat das eingängige Design mit der mehrschichtigen, widerständigen Wirkungsweise von Kunst zu tun? Unter dem gemeinsamen Nenner Ästhetik wirft Welsch Kunst und Design in ein und denselben Topf.

Was also kann Kunst, über die legitime Störung hinaus, für öffentliche Räume leisten?

Im Idealfall: sie gibt ihnen ein Stück Öffentlichkeit zurück. Sie greift in Stadträume ein, nimmt weg, statt zu meublieren und zu applizieren. Sie beseitiigt Konfusionen, verändert Wahrnehmungsbedingungen, klärt Achsen, rhythmisiert Abläufe, kurz, sie holt aus der verschütteten Urbanität erfahrbare, kommunikative Ordnungen und Erinnerungen hervor. Der Künstler wird dadurch keineswegs zum Stadtplaner, denn er beharrt (immer der Idealfall!) auf dem sinnlichen Erlebnis gegenüber der reibungslosen Funktionalität. Er baut dabei,

ebenso komplex wie präzise mit dem Umfeld vernetzt, als *eine* Möglichkeit auch Plastik als Störfall ein. Aber er unterläuft und decouvert damit eben nicht nur den urbanen Schick, sondern auch das urbane Gestrüpp. Er leistet, so oder so, Widerstand. Ein Spektrum von den Harmoniemodellen Dani Karavans bis zu Richard Serra.

Die urbane Vernetzung schließt Inseln formaler Autonomie nicht aus. Der Negativbegriff "drop sculpture" trifft manchmal nur sehr ungenau: Spannungsbögen, die in sich stark genug sind, lösen sich von ihrer Umgebung und implantieren sich als ein eigenes ästhetisches Beziehungssystem. Auch dies bleibt, immer wieder, eine Möglichkeit. Stichwort Mark di Suvero, Ansgar Nierhoff, Heinz-Günther Prager.

Andere Eingriffe geben der öffentlichen Kunst eine neue Freiheit und Motivation. Sie stehen gegen die Rhetorik der Monuments und unterlaufen sie durch aufmüpfige Destruktion oder extreme Zurückhaltung. Sie stoßen sie vor den Kopf oder inszenieren poetische Epigramme als minimale Irritation, oft knapp oberhalb der Wahrnehmungsschwelle - und gerade deshalb so wichtig für die Sublimierung unserer Wahrnehmung. Beides verlangt äußerste Präzision der Formulierung und einen genauen Bildersinn. Namen wie Olaf Metzel auf der einen, Norbert Radermacher oder Katharina Fritsch auf der anderen Seite dienen der Anschauung.

Schließlich: Kunst kann nach wie vor abstrakte Zusammenhänge in Zeichen, Metaphern, Symbolen verdichten. Eine jüngere Generation von Bildhauern hat sich entschieden von puren Feldspannungen und Formsetzungen gelöst. Der Verlust einer allgemein verbindlichen Ikonographie verhindert nicht die Markierung öffentlicher Räume durch Erinnerungen und Bilder (im weitesten Sinn). Öffentliche Räume *dürfen* nicht ausschließlich den visuellen Gewaltakten und Schmeicheleien der Werbung und medialen Manipulation oder dem urbanen Layout der Stadt-Designer überlassen bleiben. Kunst kann viele Bildsprachen bewußt machen, freistellen, kann Verweigerung artikulieren, in Gegenkräfte umsetzen. Kunst kontert die städtische Wirnis mit Zonen visueller Reflektion. Gerade Münster bietet beachtliche Beispiele dafür.

Kein Zweifel, ich zeichne Möglichkeiten, die nicht leicht einzulösen sind. Aber die Kunst der öffentlichen Räume hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten nicht nur aus ihrer politischen Bevormundung, sondern auch von ihrer eigenen abgegriffenen Rhetorik und Sprachkonvention befreit. Sie unterwirft uns keiner Autorität und löst nicht einmal pathetische Gemeinschaftserlebnisse aus. Sie ist weder staatstragend noch machterhaltend noch revolutionär. Sie kann harmonisierend oder destruktiv, ordnend oder anarchisch, aufklärerisch oder irritierend sein. Sie wendet sich nicht an die Psychologie der Massen, sondern an den Einzelnen und seine Sensibilität. Sie hat im Gegensatz zur älteren öffentlichen Kunst keine programmatische Botschaft, sondern fordert die individuelle Reaktion. Sie sendet ihre Angebote - die geordnete Erfahrung des Raums, die Reflektion der Bilderschwemme, die Entdeckung poetischer Nester im Dickicht der Stadt - als öffentliche Signale ihrer Autonomie.

Mehr noch: die neuerliche Diskussion über Denkmäler und Mahnmäler zeigt, wie Kunst die Verdrängungen einer ganzen Generation, Brüche und Prozesse, artikuliert. Diese Diskussion erweist Grenzpositionen am Gegenpol zum traditionellen Verständnis öffentlicher Kunst und deckt Verwerfungen auf, aus denen sich eine neue, vielschichtige öffentliche Stratigraphie formieren könnte. Die Störung hat darin ihren einen festen Ort. Mehr nicht.

7. Museen der Westfälischen Wilhelms-Universität

Archäologisches Museum

Fürstenberghaus, Domplatz 20 - 22

Direktor des Archäologischen Seminars und des Museums: N. N.

Mit der Wahrnehmung der Leitung des Museums beauftragt: Prof. Dr. Klaus Stähler

Das 1883 begründete und im Krieg mit allen Beständen vernichtete Archäologische Museum der Universität ist wieder zu einer beachtlichen Sammlung herangewachsen. Grundstein für den Wiederaufbau war der Ankauf der Antikensammlung von O. Rubensohn im Jahre 1965. In der jüngsten Vergangenheit ist die Zahl der Exponate durch den Erwerb zweier weiterer Privatsammlungen, der Sammlung Goertz-Strötgen und der Sammlung von Prof. W. Peek, entscheidend erweitert worden. **Hauptsammlungsgebiet** ist die griechisch-römische Antike, das Schwergewicht liegt - in Abstimmung auf die unterschiedlichen Bestände des Westfälischen Museums für Archäologie - auf der griechischen Kultur des 1. Jts. v. Chr. Eine unmittelbare Vorstellung von griechischer Kultur und Bildhauer Kunst vermitteln ein maßstabsgetreues Modell des Zeusheiligtums von Olympia und die Abgüsse der Giebelskulpturen des zentralen Zeustempels, einen Überblick über den gesamten Werdegang der griechischen Kunst bieten kleinformatige Originalwerke. Die griechischen Vasen, nach Zahl und Differenziertheit ein Leitmaterial kulturgeschichtlicher Entwicklung, sind in einer dichten Folge teils bedeutender Qualität vorhanden; vor allem ihre reiche Bilderwelt ermöglicht Überblick und öffnet den Blick für das Verstehen einer anderen, uns doch nicht völlig fremden Kultur. Die Verflechtung der antiken Welt in ihr historisches Umfeld beleuchten Objektgruppen zu vorderasiatischen, zur unteritalischen und ägyptischen Kultur. Die Sammlung ist ein Teilangebot in der Forschung und Lehre des Archäologischen Seminars. Sie vermittelt den Studierenden den Umgang mit exemplarischen Objekten ihres Studiengebietes; Planung und Ausführung von Ausstellungen geben einen Einblick in die Berufspraxis des Museums. Der Umsetzung und Vermittlung der Fachkenntnisse dient auch die Öffentlichkeitsarbeit der Sammlung. In regelmäßigen Öffnungen, mit Führungen und Lichtbildervorträgen unterschiedlicher Themenstellung, museumspädagogischen Aktionen und Ausstellungen auch in der Region werden Interessentenkreise innerhalb und außerhalb der Universität erreicht. Für die monatlich wechselnden **Sonderführungen** und **Lichtbildervorträge** erfolgt eine termingerechte Ankündigung in der lokalen Presse.

Die Themen für die Monate Oktober bis Februar stehen noch nicht fest. Sie werden rechtzeitig durch die Presse bekanntgegeben.

Öffnungszeiten

Sonntag, 14.00 - 16.00 Uhr
Mittwoch, 16.00 - 18.00 Uhr

Gruppenführungen nach Vereinbarung; Diavorträge, Führungen (auch mit kurzer Einführung anhand von Lichtbildern); sonntags ab 14.00 Uhr; monatlich wechselndes Thema.

WIDER DEN ZEITGEIST

STATT EINER SELBSTDARSTELLUNG VON ASTA-KULTUR

An dieser Stelle möchte sich das AStA-Kulturreferat vorstellen. Holger Wittlage und Oliver Farke arbeiten hier jetzt schon seit über einem Jahr an kulturellen Belangen der Studierendenschaft. Ein Kulturreferat ist ein Dienstleistungsbetrieb, ohne Frage. Dennoch versuchen wir (und ich bin der Meinung, es gelingt uns auch nach Kräften), uns von den üblichen Veranstaltern von Kunst und Kultur abzugrenzen. Das beginnt schon bei der Auswahl der Veranstaltungen, die in einem Semester durchgeführt werden sollen. Es ist unmöglich, ja geradezu ein Sakrileg, Kunst, Gesellschaft und Politik trennen zu wollen, auch wenn, ja gerade weil der Zeitgeist aus einer anderen Richtung weht, und Kunstkenner und -historiker die Kunst oftmals über allen Dingen schwebend und isoliert von den potentiellen Rezipienten wissen wollen.

Aktuelle Themen

Bei der Auswahl unserer Kulturveranstaltungen legen wir Wert darauf, daß wichtige aktuelle oder zeitgeschichtliche Themen angefaßt werden. In diesem Jahr 1992 liegt der Schwerpunkt unserer Theaterreihe in der Entdeckung und Kolonialisierung Amerikas vor 500 Jahren. Wir nutzen die Gelegenheit, um lateinamerikanischen KünstlerInnen ein Forum zu geben, west-europäische Studierende mit ihrer Sicht der Dinge, ihrer Betroffenheit zu konfrontieren. Unterstützend und vertiefend wirken hier verschiedene Diskussionen, die von Gruppen und Vereinen organisiert werden, mit denen wir zusammenarbeiten, etwa die Katholische Hochschulgemeinde (KHG) oder der VAMOS. In Zeiten von "Politikverdrossenheit" und "Orientierungslosigkeit" sind wieder einmal die KünstlerInnen gefordert, mit ihren Impulsen die Subjekte der Gesellschaft in Bewegung zu setzen und anzuregen; der wichtige Unterschied zu den Kunst- bzw. Politikansätzen der 70er Jahre liegt jedoch darin, daß zunächst einmal das nötige Selbstbewußtsein und -vertrauen geschaffen werden muß, aus dem sich dann erst Aktionismus entfalten kann. Oder bildlich gesprochen: Das Vakuum, das die neue "Sprachlosigkeit" erzeugt hat, muß mit neuen Worten, Begriffen und Bildern gefüllt werden, die erst dann eine konstruktive Diskussion mit daraus resultierenden handfesten Ergebnissen ermöglichen können.

Jeder Mensch ein Künstler

Auch was die Definition von "Künstlern" angeht, müssen wir damit rechnen, von Vertretern der zeitgeistigen Kunstszenen als Relikte der 70er Jahre verspottet zu werden. Das Buch "Jeder Mensch ein Künstler" gehört für das Kulturreferat zur Standardlektüre. Es handelt sich bei diesem Buch (Frankfurt/M 1975) um ein Manifest der künstlerischen, politischen und pädagogischen Konzepte Joseph Beuys', in deren Mittelpunkt die Forderung nach der Entwicklung der kreativen Fähigkeiten jedes einzelnen Menschen steht. Dieses Potential von Kreativität zu aktivieren, ist unser oberstes Ideal, eine hehre Wunschvorstellung, vielleicht auch nur ein schöner Traum. Denn allein die Verwirklichung ist schwierig, setzt sie doch den aktiven Gestaltungswillen unserer Studierenden voraus. So beschränkt sich unsere Arbeit zunächst darauf, Möglichkeiten zur Partizipation anzubieten, ein offenes Ohr für Vorschläge zu haben, Projekte zu fördern. Als Beispiel sei hier die studentische Theatergruppe "Mainlobsters" genannt, die im vergangenen Sommersemester mit zwei Aufführungen einer absurd Komödie

begeistern konnte. Auch im Wintersemester werden noch Auftritte in der Studiobühne folgen. Da heute kein Theater und keine Theatergruppe ohne Subventionen existieren kann, hat AStA-Kultur die Finanzierung dieser Theater-Arbeitsgruppe, die weiterhin natürlich allen Theaterinteressierten offensteht, übernommen.

Als weiteres Beispiel möge die zu Semesterbeginn stattfindende Vernissage im FaRat-Café dienen: Interessierte Studierende können hier ihre Bilder und Werke ausstellen, AStA-Kultur stellt etwaige Sachmittel zur Verfügung und organisiert mit den KünstlerInnen zusammen eine Vernissage-Party. Die gesamte Organisation und Durchführung, von der Erstellung eines Kataloges bis zur Gestaltung der Räume, ist ein Gemeinschaftsprojekt von KünstlerInnen und Kulturreferenten. Es werden so gut wie gar keine Vorgaben unsererseits gemacht, und die Interessierten haben mit ihren Ideen und Gestaltungsvorstellungen freie Hand: das ist das Konzept.

Kultur-Info

Das Öffentlichkeitsorgan des AStA-Kulturreferates heißt "Kultur-Info". Es erscheint regelmäßig zu Semesterbeginn, für das Wintersemester sind zwei Ausgaben in Vorbereitung. Ich möchte der Broschüre nicht vorgreifen, sondern allen Lesern und Leserinnen dieser Zeilen anheimstellen, es sich irgendwo an der Uni zu besorgen. Das "Kultur-Info" ist zunächst wichtigstes Instrument der Promotion für die Vielzahl der Kulturveranstaltungen, die im Laufe des Semesters stattfinden werden. Es enthält Informationen über KünstlerInnen und Programm. Darüberhinaus ist es jedoch auch Publikationsforum für Gedichte, Erzählungen, Beprechungen und sonstige Beiträge von Studierenden der Universität. Das Heft ist daher so gut, wie die Mitwirkung hoch ist, darum an dieser Stelle noch ein knapper Aufruf an alle Studentinnen und Studenten: Macht mit! Ansonsten kann ich nur noch sagen, daß ich in Erwartung wie auch immer gearteter Reaktionen, mit der Hoffnung auf neue Ideen und Impulse von außen und telefonisch erreichbar unter 83 22 85 verbleibe als

Oliver Farke (Kulturreferent)



AStA-Kulturreferat

Schloßplatz 1, Tel.: 83 - 2285
Oliver Farke, Holger Wittlage

Veranstaltungen:

International besetztes Jazz-Festival mit Live-Programm
Erste November-Woche, Lindenhof

Ersti-Party. Party für Studienanfänger
28. November, ab 21.⁰⁰ Uhr, Lindenhof (Eintritt 5,- DM)

Mainlobsters: "Oh, Du mein irisches Grab!", Stück von Breadon O'Beachain (vgl. S. 16)
5./6. Dezember, Studiobühne, Domplatz 23 (AStA-Kulturprojekt)