

30 Jahre SPIELART
Eine Chronologie mit Abschweifungen

30 Jahre SPIELART

Eine Chronologie mit Abschweifungen

*Seit 30 Jahren gibt es das internationale Festival SPIELART, veranstaltet vom Spielmotor München e.V., einer Initiative der Landeshauptstadt München und der BMW Group. Es fand 1995 das erste Mal unter der Leitung von Tilmann Broszat statt, der das Festival 25 Jahre leitete. Nach anfänglichen dramaturgischen Tätigkeiten war Sophie Becker ab 2013 Teil des Programmteams, seit 2021 ist sie Künstlerische Leiterin und Festivalleitung. Im Gespräch unterhalten sich die beiden über Veränderungen und Kontinuitäten, Weggefährte*innen und darüber, was es noch zu tun gibt.*

1. DIE ANFÄNGE: EIN NEUES THEATERFESTIVAL FÜR MÜNCHEN

SOPHIE BECKER Wenn man sich das erste SPIELART-Grußwort aus dem Jahr 1995 durchliest, verblüfft der fast nebensächliche Tonfall. Viele Festivals zelebrieren ihren Gründungsmythos geradezu – hier wurde einfach gemacht. Was war Deine Motivation?

TILMANN BROSZAT Ich hatte zuvor schon, seit 1982, bei dem von Thomas Petz gegründeten Münchner TheaterFestival (1977 bis 1985) als Organisationsleiter mitgearbeitet und war totaler Fan. Das Festival war inspiriert vom damals berühmten Festival mondial du Théâtre de Nancy, es zeigte Arbeiten von Theatergruppen aus aller Welt sowie von deutschen Theatermacher*innen. Spielstätten waren die Zelte des Zirkus Atlas, zum Beispiel im Münchner Luitpoldpark, im Englischen Garten und im Olympiapark, später zunehmend auch in umgewidmeten Fabrikhallen. Legendär waren Gastspiele von Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, Pina Bausch, Kazuo Ohno, Yoshi Oida, George Tabori, Dario Fo und vielen anderen. Meine Begeisterung hat sich dann nochmal gesteigert, als ich 1993 beim von Renate Klett kuratierten, in Deutschland alle drei Jahre rotierenden Festival Theater der Welt in München ebenfalls als Organisationsleiter mitwirken durfte, unter anderem mit Peter Brook, dem Théâtre de Complicité, William Kentridge, Robert Lepage und der Wooster Group. Das war ein Riesenerfolg und für mich war danach klar: München braucht so etwas! Zudem: Damals war in den Stadt- und Staatstheatern der Kanon und ein gewisser Bildungsanspruch viel stärker vertreten als heutzutage. Ich habe mich immer selbst gefragt, wieso ich das nicht mehr als zeitgemäß empfunden habe, und mein Gefühl war, es fehlt die Popkultur im Theater.

Was genau hat Dich am Format „Festival“ interessiert? Ein von der Popkultur inspiriertes Theater hätte man auch in einem Produktionshaus zeigen können.

Der Spielmotor München e. V. hatte sich – auf Initiative von Thomas Petz und mir – gemeinsam mit dem damaligen Beck Forum (unter der Leitung von Helmut Lesch) für die Bespielung der Muffathalle beworben, leider erfolglos. Die Idee eines Produktionshauses gab es also. Aber ein Festival bietet den großen Vorteil, dass man in einem relativ kurzen Zeitraum viele Vergleichsmomente herstellen,

sprich, viele Produktionen einladen kann, die ganz unterschiedliche Ansätze und Formate haben. In der Diversität kann man dadurch trotzdem so etwas wie einen gemeinsamen Nenner finden. Ein entscheidender Aspekt war natürlich, dass es in Deutschland damals noch relativ wenige Produktionen gab, die überhaupt für so ein Festival in Frage kamen. SPIELART war also von Beginn an international gedacht – wobei Du ja zurecht später angemerkt hast, dass „international“ hier eigentlich noch „europäisch“ bedeutete.

Du bist studierter Soziologe. Inwiefern hat das Dein Verhältnis zu den Künstler*innen beeinflusst? Mein Verständnis von Kuration ist zum Beispiel stark von meinem ursprünglichen Beruf, der Dramaturgie, geprägt.

Das Verhältnis von Soziologie zur Kunst war, als ich studiert habe, sehr vielfältig. Das fing an mit der Frankfurter Schule, die sich umfangreich z. B. mit der Frage von „Ästhetisierung der Politik“ vs. „Politisierung der Kunst“ auseinandergesetzt hat. Außerdem geht es in gesellschaftlichen Prozessen immer auch um Darstellung und Repräsentation. Texte von Norbert Elias, Klaus Theweleit, Michel Foucault oder Roland Barthes waren meine ständigen Begleiter und sind für mich bis heute ein Resonanzboden, auch für die Beurteilung von künstlerischen Arbeiten. Tatsächlich waren für mich im Kontakt mit den Künstler*innen dann Fragen wie „in welchem gedanklichen Kontext und unter welchen konkreten Bedingungen ist eine Arbeit entstanden?“ wichtig, auch wenn mir die eigentlich dramaturgische Versprachlichung sicher gefehlt hat. Deshalb habe ich mich dann dazu entschieden, eine Festivaldramaturgie einzurichten, wie Du ja weißt ... Im Übrigen gab es viel „Learning by Doing“, aber auch das ist für Soziolog*innen als typische Quereinsteiger*innen meist die Regel.

Wer kam eigentlich auf den Namen SPIELART? Es gab bei der ersten Ausgabe eine Schreibweise mit Punkt: „SPIEL.ART“. Viele Menschen verwenden bis heute „SpielART“ – mir widerstrebt diese Trennung zwischen Kunst und Spiel und ich glaube nicht, dass dieser Gegensatz intendiert war?

Den Namen hat mein Kollege Gottfried Hattinger vorgeschlagen. Es war einerseits ein Begriff aus dem alltäglichen Sprachgebrauch und verwies andererseits als Wortmarke auf das Theaterspielen, den Veranstalter Spielmotor München e.V. und auf den künstlerischen Anspruch. Der Punkt war eine modische Referenz

an das damals noch neue Format der Webseiten (.org), der uns später etwas albern vorkam und dann abgewandelt wurde.

Du hast gesagt, München brauchte ein Festival – wie war die Stadt damals verfasst? Ich finde München bis heute nicht einfach zu greifen und weiß, es geht auch vielen Künstler*innen so. München erscheint erstmal sehr homogen. Früher habe ich oft zu hören bekommen, die glatte Schönheit der Stadt sei abschreckend – eine Beschreibung, die angesichts der vielen jahrelangen Baustellen weniger geworden ist. Richtig inspirierend finden aber viele Künstler*innen nur das internationale Bahnhofsviertel ...

In den 1990ern habe ich München als vergleichsweise unpolitisch empfunden. Das war aber kein Thema für uns, sondern ein Zustand. Den Künsten ging es gut, es war viel los und es gab bereits freie Gruppen wie Alexej Sagerer.

Was für ein Publikum habt ihr euch damals imaginiert?

Ein Studentisches. Und wir haben natürlich gehofft, auch „Nicht-Theaterleute“ anzusprechen – was uns gelungen ist.

Über einen Satz in diesem Vorwort von 1995 musste ich sehr lachen: „Das Programm verspricht einen kompakten Überblick über die aktuellen Strömungen des jungen Theaters.“ Das klingt nach Souveränität und großer Sicherheit. Bei mir dominiert beim Sichten in der Regel das Gefühl der Überforderung angesichts all der Produktionen, die es heutzutage gibt und unter denen man eine Auswahl treffen muss. War es damals tatsächlich noch möglich, so etwas wie einen Kanon des freien Theaters zu zeigen?

Das klingt etwas vollmundig. Gemeint war, in München einen Überblick dieser noch nicht etablierten Theatersprachen zu zeigen und dabei über den eigenen Tellerrand zu schauen.

Vermutlich wusste man damals, vor dem Internet, gar nicht genau, wie viel Theater es überall gab – während wir heute permanent damit konfrontiert sind, was wir alles verpassen und nicht gesehen haben. Wie hast Du seinerzeit recherchiert?

Es gab ja damals auch schon Festivals, wenn auch weniger als heute, und die Mundpropaganda von Kolleg*innen gab es auch schon immer. Ich habe versucht, bei den großen Festivals in Avignon und Edinburgh die Off- bzw. Fringe-Ausgaben zu sehen. Außerdem

habe ich mir von allen Festivals und Theatern, von denen ich wusste, dass sie interessante Künstler*innen zeigen, permanent die Programmhefte schicken lassen. Auch die Goethe-Institute waren oft ein guter Ratgeber, die außerdem oft Flüsterübersetzer*innen gestellt haben, denn Untertitel gab es selten.

Kannst du die Kriterien benennen, nach denen Du gesichtet und ausgewählt hast?

Für mich mussten die Arbeiten überraschend sein, die klassische Theatersprache entweder verlassen oder unterlaufen.

Rückblickend scheint es mir, als seien beim TheaterFestival die damals „großen Namen“ gezeigt worden, SPIELART war dagegen experimenteller. Kann das sein, oder trägt mein Eindruck?

Wir wollten uns gerade am Anfang dem damals schon existierenden „Festivalzirkus“ entziehen und explizit keine „großen Namen“ im Programm haben. Wir hatten sogar schon mit dem Gedanken gespielt, SPIELART als „No-Name-Festival“ zu bezeichnen. Das hat sich allerdings später etwas geändert, als wir gemerkt haben, dass es ganz ohne bekannte Namen schwierig wird.

Ein Wort, das über Jahre hinweg in mehreren Festival-Grußworten vorkam, war „Risiko“.

Wir fühlten uns unter Beobachtung des klassischen Theaterpublikums und des Feuilletons und haben uns immer wieder gefragt, ob wir diese oder jene Produktion unserem Publikum zumuten können. Ist das schon ausgereift oder noch im Versuchsstadium?

Für mich mussten die Arbeiten überraschend sein, die klassische Theatersprache entweder verlassen oder unterlaufen.

Rückblickend gesehen haben wir sicherlich auch Projekte gezeigt, die noch nicht final durchdacht waren. Eine zweite Ebene der Risikobereitschaft bezog sich auf das Genre an sich, das noch nicht etabliert war. Zumindest bei den ersten

Festivalausgaben war uns die Form wichtiger als der Inhalt – weil die ästhetischen Fragen einfach viel spannender waren als das, worum es dann im Einzelnen ging. Dass letztlich Form und Inhalt zusammengehören ist schon klar, aber es gab diesen eindeutigen Ausgangspunkt der Form.

Den Anspruch, dass ich im Theater etwas sehe, was ich noch nie zuvor gesehen habe, der fehlt mir. Die Theaterformen, die Du seinerzeit durchsetzen wolltest, mit denen bin ich bereits sozialisiert worden. Ich würde behaupten, dass neue Formate in meiner Generation nicht mehr so ein dringliches Thema waren, in dem Sinne, dass es genügend gab, an dem man sich abarbeiten konnte. Mich hat nicht so sehr das Neue, sondern die offenen Fragen beschäftigt. Erinnerst Du dich noch an bestimmte Formate oder an Experimente, egal ob sie am Ende funktioniert haben oder gescheitert sind?

Ja, zum Beispiel CLAIR DE LUZ von Insomniac Productions aus dem Jahr 1995. Da wusste man am Schluss nicht, ob man im Kino sitzt oder im Theater. Oder Roy Faudree mit seinem faszinierenden Solo DUPE, den wir dann auch 1997 gleich eingeladen haben, mit Münchner Künstler*innen eine neue Produktion zu machen. Der Einsatz von Computern, Monitoren und vor allem Video auf der Bühne war seinerzeit neu. Es wurde kontrovers gestritten, wie man das macht – und ob überhaupt. Immer wieder wurde argumentiert, man solle im Theater kein Video verwenden, sonst könne man doch gleich ins Kino gehen. Wir haben versucht, dagegen zu halten, denn gerade weil neue Medien zunehmend eine wichtige Rolle spielten, waren sie für uns ein Thema.

Eure Haltung gegenüber den neuen Medien scheint aber durchaus ambivalent gewesen zu sein. In den unterschiedlichen Vorworten konstatiert Ihr, dass wir in einer Medien- und Informationsgesellschaft leben, beklagt aber auch gleichzeitig den medialen „Overkill“. Eine ganze Festivalausgabe war 2003 dem Motto IS IT REAL? gewidmet. In dem gleichen Vorwort habt Ihr aber auch zum ersten Mal Bezug auf ein politisches Ereignis genommen, auf den 11. September 2001 mit den darauffolgenden Kriegen. Interessant finde ich, dass auch hier die „allgegenwärtige Medienanalyse“ im Fokus steht, – nicht der Anschlag selbst. Hast Du den 11. September als Einschnitt wahrgenommen?

Ja, das war ein großer Einschnitt, ein weltpolitisches Ereignis mit heftigen Konsequenzen, das war sofort spürbar. Und das Attentat selbst hatte – bei allem Schrecken – schon einen ikonografischen Charakter. Die Bilder vergisst man nicht, aber in den künstlerischen Arbeiten hat sich das meines Erachtens nicht unmittelbar bemerkbar gemacht.

Zum Abschluss dieser Befragung der Anfangsjahre nochmal ein praktisches Thema: Wieso habt Ihr damals beschlossen, dass SPIELART im Herbst stattfindet?

Natürlich gab es auch pragmatische Überlegungen – die übervollen Kalender im Sommer – aber wir wollten tatsächlich ein Herbstfestival machen. Ursprünglich war SPIELART im November. Wir haben es intern „Arbeitsfestival“ genannt, als Haltung, fast klösterlich.

Wenn ich bei 30 Grad und einem Bier in der Hand ein Stück sehe, überlege ich mir schon immer wieder, ob es auch im kalt-verregneten München funktionieren würde. Vermutlich habe ich auch deswegen eine Tendenz zu Produktionen, die eher „kompakt“ als „atmosphärisch“ sind. Und natürlich spielt es für uns auch eine Rolle, wie wir dem Publikum begegnen – die Hürde, zu uns zu kommen, ist ja durch Wetter und Dunkelheit erstmal relativ hoch. Ich bin unentschlossen, ob ich das ändern würde, wenn ich könnte, aber der Herbst-Zeitraum prägt das Festival sicherlich sehr stark. Es gibt dadurch eine bestimmte Ernsthaftigkeit.

2. WEGBEGLEITER*INNEN UND DAS PRINZIP KO-KURATION

SOPHIE BECKER Ihr wart von Beginn an zu zweit, aber es ist irgendwie auch stimmig, dass wir erst jetzt über Gottfried Hattinger sprechen, denn selbst viele langjährige SPIELART-Besucher*innen sind der Überzeugung, er sei ein Gespenst, weil er sich immer so im Hintergrund hielt. Wie habt Ihr zusammengearbeitet?

TILMANN BROSZAT Elisabeth Schweiger, von 1993 bis 2001 Chefdramaturgin am Bayerischen Staatsschauspiel und Leiterin des Marstall-Theaters, wo sie ein experimentelles Musik- und Theaterprogramm realisierte, hatte mir empfohlen, mich mal mit Gottfried Hattinger zusammenzusetzen. Er war von 1987 bis 1991 Künstlerischer Leiter des Ars Electronica Festivals in Linz gewesen und ich fand es sinnvoll, jemanden mit dem Schwerpunkt Medienkunst dabei zu haben. Vor allem in den ersten Ausgaben hat Gottfried diesen für uns beide damals sehr wesentlichen Aspekt ins Programm eingebracht. Gottfried Hattinger kannte Künstler*innen, mit denen er schon gearbeitet hatte und die er dann vorschlug. Bei mir dominierte noch die totale Suchbewegung.

Und wie habt ihr Euch dann geeinigt?

Es gab keine Regeln. Wir haben diskutiert, wenn notwendig und haben auch bestimmte Sachen bleiben lassen. Ich denke, das Programm der ersten Ausgaben war relativ paritätisch. Er hat bestimmte Dinge ausgesucht, ich habe bestimmte Dinge ausgesucht.

Gottfried hat sich dann unter anderem schwerpunktmäßig auf das Nachtpogramm und Reihen mit Solo-Künstler*innen konzentriert. Später habe ich dann zwangsläufig manches allein entschieden. Zu dieser Zeit

gab es ja kaum Videos von Produktionen, über die man gemeinsam hätte diskutieren können. Im Laufe der Jahre hat sich das dann noch verstärkt dadurch, dass ich in den diversen Netzwerkprogrammen allein unterwegs war, die zunehmend einen wesentlichen Fokus des Programms gebildet haben. Gottfried Hattinger hat später vorwiegend in Deutschland und Österreich recherchiert. Entdeckungen wie Heiner Goebbels STIFTERS DINGE, aber auch God's Entertainment haben wir ihm zu verdanken. Bei dieser Gelegenheit möchte ich hinzufügen, dass Sigrid Gareis, früher Mitarbeiterin des Siemens Kulturprogramms, später Gründungsdirektorin des Tanzquartiers Wien (2000 – 2009) und der Akademie der Künste der Welt (2011 – 2013), wiederholt Programmpartnerin für einzelne Reihen und Projekte war, wie Input (1995), Actor (2000), WOODSTOCK OF POLITICAL THINKING (2009), SOCIAL FIC- TIONS (2011), SHOW ME THE WORLD (2015).

Wie siehst Du das rückblickend: Muss ein Festival eine einheitliche Handschrift haben, oder kann es auch von Vorteil sein, verschiedene Handschriften zu erkennen?

Wir haben das Wort vermieden, aber der Anspruch war schon, idealerweise so etwas wie ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Wir haben es „Reise durch eine Festivallandschaft“ genannt. Ich finde Bezüge inhaltlicher oder auch formaler Art zwischen einzelnen – nicht zwingend allen – Produktionen nach wie vor wichtig, damit ein Gesamtbild entsteht.

Geht mir auch so, da bin ich von der Dramaturgie geprägt – wobei einem natürlich bewusst sein muss, dass mutmaßlich kein*e einzige*r Zuschauer*in sich das gesamte Programm anschaut und die meisten

Wir haben das Wort vermieden, aber der Anspruch war schon, idealerweise so etwas wie ein Gesamtkunstwerk zu schaffen.

automatisch ihre eigenen Zusammenhänge herstellen werden. Ich erinnere mich – aber vielleicht verkläre ich die Vergangenheit? – dass Du seinerzeit wirklich den meisten Künstler*innen gesagt hast, sie sollten sich die beiden Festivalwochen freihalten und dann haben wir beide gemeinsam eine Festivaldramaturgie gebaut. Gleichzeitig würde ich aber auch (selbst)kritisch anmerken, dass eine „starke Kuration“ immer über den Kopf der Künstler*innen hinweg entsteht. Ihre Arbeiten werden in einem Kontext gezeigt, den sie nicht bestimmen können, der aber trotzdem die Rezeption ihres Werkes stark beeinflusst. Ich denke, dieses Machtgefälle ist der Grund, weshalb wir uns beide auf unterschiedliche Art und Weise mit der Position der Künstler*innen im Festivalsystem beschäftigt haben.

In den letzten Jahren spielt zudem und völlig berechtigt das Thema „Nachhaltigkeit“ eine viel größere Rolle. Wir Festivalleiter*innen bemühen uns sehr, Tourneen zu organisieren, damit die Künstler*innen nicht nur für einen Abend einfliegen. Der positive Nebeneffekt ist,

dass man sich so auch die Kosten teilen kann. Aber im letzten Herbst kam ich mir teilweise vor, als spielte ich ein Logik-Spiel. Man braucht eine Punktlandung – die Künstler*innen müssen genau an dem Tag verfügbar sein, an denen ich einen für sie passenden Raum habe. Ich bin überzeugt, dass man

trotzdem noch dramaturgisch arbeiten und Bezüge herstellen kann, aber es ist in den letzten Jahren deutlich komplizierter geworden.

Gleichzeitig würde ich aber auch (selbst)kritisch anmerken, dass eine „starke Kuration“ immer über den Kopf der Künstler*innen hinweg entsteht.

Ich würde von Dir gerne mehr darüber hören, wie die Zusammenarbeit mit den Kurator*innen vonstatten geht? Du hast diese Arbeitsweise ja sehr intensiviert.

Dafür gab es verschiedene Gründe. Mir ist es wichtig, dass ich alle Produktionen, die bei SPIELART gezeigt werden, mit Herzblut verteidigen könnte, falls sie in Frage gestellt würden. Ich finde, das bin ich den Künstler*innen schuldig – also eine individuelle Begründung für ihre Einladung. Dadurch steht meine Einschätzung und meine Überzeugung aber stark im Mittelpunkt und diese Machtposition finde ich schwierig, weil es in München kein internationales Performing Arts Center als Alternative oder Korrektiv gibt.

Eine der SPIELART Ko-Kurator*innen der letzten Jahre, Eva Neklyeva, mit der ich 2021 und 2023 zusammengearbeitet habe, habe ich genau aus dem Grund angefragt: weil sie sich mit Ästhetiken und

künstlerischen Szenen auskannte, die mir nicht so vertraut waren – performative, physische und atmosphärische Arbeitsweisen. Wir hatten immer wieder Diskussionen, wie wir sichten – Eva Neklyeva war sich, ebenso wie Gottfried

Hattinger, sehr bewusst, was sie interessierte. Ich wollte so breit wie möglich scoutes, mir einen Überblick verschaffen, was seit dem letzten SPIELART passiert war – auch wenn ich oft schon eine Ahnung hatte, dass ein*e Künstler*in nicht zu unserem Programm passte. Gleichzeitig hat mir Eva Neklyeva immer wieder Künstler*innen vorgeschlagen, gegen die ich mich zu Beginn richtiggehend sträubte, bis ich verstanden habe, wieso wir sie unbedingt zeigen sollten. Julian Warner hatte dagegen einen Musik-Hintergrund und den Hang zum Polit-Populären.

Vermutlich der größte Unterschied zwischen Deiner und meiner Arbeit ist der geografische und damit der kulturelle Horizont von SPIELART.

Seit 2015, als Matthias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen begann und viele „unserer“ Künstler*innen dann dort zu sehen waren, hatten wir angefangen, ausgedehntere Recherchereisen zu unternehmen – denn die Zeit dafür ist ein seltenes Privileg und ein positiver Effekt des biennalen Rhythmus'. Diese Internationalisierung war nur möglich durch die Zusammenarbeit mit Ko-Kurator*innen wie insbesondere Boyzie Cekwana, der seit 2019 zum Team gehört und mit dem ich die meisten grundsätzlichen Themen bespreche. Mit Betty Yi-Chun Chen habe ich 2023 die Programmlinie WHEN MEMORIES MEET konzipiert.

Die Ko-Kurator*innen übersetzen zum einen im wörtlichen wie im übertragenen Sinn lokale Theaterlandschaften, hinterfragen aber gleichzeitig die eingeschliffene Arbeitsweise eines europäischen Festivals. Mehrere Ko-Kurator*innen – neben Boyzie Cekwana und Julian Warner auch Ongutu Muraya und Mallika Taneja (beide Teil der Festivalausgabe 2021) – sind Künstler*innen, auch dieser Blick ist mir sehr wichtig.

Die Zusammenarbeit mit den Ko-Kurator*innen ist aber bewusst sehr unterschiedlich, manche haben ein eigenes Projekt umgesetzt, andere waren in die Gesamtkonzeption des Festivals und sogar in die praktische Umsetzung involviert. Was ich bei jeder Festival-Ausgabe

Die Ko-Kurator*innen übersetzen zum einen im wörtlichen wie im übertragenen Sinn lokale Theaterlandschaften, hinterfragen aber gleichzeitig die eingeschliffene Arbeitsweise eines europäischen Festivals.

aufs Neue versuche herauszufinden ist, wie viel Freiheiten der*die einzelne Ko-Kurator*in braucht und wie viele Vorgaben ich auch machen muss. Es geht mir darum, das Festival an sich immer wieder zu befragen – wobei gleichzeitig bestimmte Parameter schon allein aus pragmatischen Gründen unverhandelbar sind.

Mit den Ko-Kurator*innen gab es eine Neuerung, die das Festival verändert hat. Das finde ich spürbar und super.

Aber war der über mehrere Jahre vollzogene Wechsel von Gottfried Hattinger zu mir für Dich nicht auch ein großer Unterschied? Er gehörte Deiner Generation an. Ich erinnere mich auch an heftige Diskussionen, weil mir der Männeranteil unter den Künstler*innen zu hoch war und ich Dir vorgeworfen habe – was ich auch mit Zahlen belegen konnte – dass Du Dir fast nur Arbeiten von Männern anschau. Ich habe dann aber meine Sichtungen ebenfalls überprüft und musste einsehen, dass ich intuitiv überproportional viele Produktionen von Frauen besuchte. Abgesehen davon, dass mich im Rückblick verwundert, wie naiv und vereinfachend wir seinerzeit noch die Welt in „Männer“ und „Frauen“ aufteilten: Bei der Planung der nächsten Reisen blättert man immer durch die Programme und kreuzt sich das an, was man interessant findet – das ist aber mitnichten ein so neutraler Vorgang, wie ich bis dahin gedacht hatte, denn man landet ganz offensichtlich erstmal bei der Kunst, die einen Bezug

zur eigenen Realität hat – ob sie diese nun spiegelt oder ihr total widerspricht. Auch wenn sie in dem Moment hart waren: Ich möchte diese Diskussionen nicht missen, meine Standpunkte waren danach fundierter. Aber es hat eine Weile gedauert, bis ich das zu schätzen gelernt habe. Es gab eine Ausgabe, 2019, da warst Du Festivalleiter und ich

Der Prozess des Aushandelns – mit den Ko-Kurator*innen, aber auch generell mit den Ideen, die „von außen“ kommen – das ist für mich in den letzten Jahren ein unverzichtbarer Teil der Arbeit geworden.

Künstlerische Leiterin, da war das Programm aufgrund der Aufgabenerteilung vergleichsweise schnell fertig, aber irgend etwas fehlte. Der Prozess des Aushandelns – mit den Ko-Kurator*innen, aber auch generell mit den Ideen, die „von außen“ kommen – das ist für mich in den letzten Jahren ein unverzichtbarer Teil der Arbeit geworden.

3. KONTINUITÄTEN UND NETZWERKE

SOPHIE BECKER Zurück zur Chronologie: Ab der zweiten Ausgabe, 1997, ist Forced Entertainment dabei, dazu gesellen sich Gob Squad, Jan Lauwers und Romeo Castellucci – Künstler*innen, die das Festival über Jahre begleiteten. Ich meinte mich eigentlich zu erinnern, Du hättest mir beigebracht eine*n Künstler*in nur dann zwei Jahre in Folge zu zeigen, wenn die zweite Arbeit besser ist als die erste – eine Regel, von der ich mich sofort verabschiedet habe. Bei Dir gab es aber auch starke Kontinuitäten ...

TILMANN BROSZAT Vor allem hat Forced Entertainment mehrfach eine Carte Blanche von uns bekommen – da konnte ich ja gar nicht wissen, ob die entstehende Arbeit besser war als die vorangegangene.

Aber wie wichtig waren die Kontinuitäten? Auf der einen Seite möchte man Künstler*innen gegenüber treu sein, auf der anderen braucht es aber auch Wechsel, damit die nächste Generation ebenfalls eine Chance hat?

Im Hinblick darauf habe ich immer bedauert, dass SPIELART ein biennales Festival ist, denn genau diese Art von Kontinuität, die so ein Festival meiner Ansicht nach braucht, war immer schwierig herzustellen. Wenn man nicht sofort die nächste Arbeit zeigen möchte

und eine Festival-Ausgabe aussetzt, dann sind gleich vier Jahre vorbei. Kontinuität gab es bei sicheren Größen wie Romeo Castellucci – auch wenn der durchaus umstritten war. Jan Lauwers war schon etablierter, bei Forced Entertainment und Stefan Kaegi haben wir den

Etablierungsprozess begleitet. Mir war es wichtig, dass das Publikum Anknüpfungspunkte hat, drei bis vier Namen schon kennt und auch in einem zeitlichen Sinne vergleichen, Entwicklungen sehen kann. Aber das Neue, das war sozusagen Programm – entweder durch Künstler*innen, die zuvor noch nicht in München gewesen waren, oder später durch die Netzwerk-Projekte.

Der Zweijahresrhythmus verkompliziert noch einmal die Frage, wie man mit Künstler*innen zusammenarbeiten kann, denn ich kann meinen Respekt und meine Wertschätzung eigentlich nur durch ein Gastspiel

oder eine Ko-Produktion zeigen, und ich habe nur wenige „Plätze“ zu vergeben. In einem Produktionshaus hätte ich andere Möglichkeiten, eine*n Künstler*in zu unterstützen. Wir haben immer wieder Künstler*innen als Ko-Kurator*innen eingeladen, auch um von deren spezifischer Expertise zu lernen. Oder für Feedback-Formate – zum Festival an sich oder für bestimmte Programme. Dazu kamen Arbeitsstipendien und (Remote) Residencies.

Für mich kam die Unzufriedenheit mit dem Zweijahresrhythmus recht schnell, es gab ein Grundgefühl der Lücke. Dies war dann auch die Hauptmotivation, das Netzwerk FIT – Festivals in Transition anzufangen, damit zwischen den Festivals etwas Sinnvolles entsteht.

2019 hatte ich kurz vor SPIELART aufgrund meiner Erkrankung solche Schmerzattacken, dass ich fürchtete, das Festival zu verpassen. Mich hat das sehr beschäftigt – wir „materialisieren“ uns ja immer nur für eine sehr kurze Phase. Wie definiere ich meine Arbeit jenseits des konkreten und alles dominierenden Festivalzeitraums?

4. OSTEUROPA UND FIT – FESTIVALS IN TRANSITION

SOPHIE BECKER Einen ersten programmatischen Wechsel sehe ich 2001 bis 2005, hier gab es mehrere osteuropäische, speziell polnische Stücke, 2003 mit polska@spielart sogar einen Schwerpunkt zum aktuellen polnischen Theater.

TILMANN BROSZAT Der Fall der Mauer war noch nicht lange her, und die Szene dort für uns komplett neu und unbekannt. Tatsächlich ging es uns auch darum, nach dem Kalten Krieg Brücken zu bauen. Die polnische freie Szene zeigte vor allem Bilder-Theater, zum Beispiel in Anlehnung an Tadeusz Kantor, was oftmals mit den Erfahrungen der Zensur erklärt wurde. Das war für uns anschlussfähig, und stand durchaus in einem Zusammenhang mit dem Medien-Schwerpunkt der ersten Ausgaben, auch hier ging es gegen die Dominanz der Sprache, es fühlte sich verwandt an. Gleichzeitig geriet diese Szene in Polen selbst nach der Wende immer mehr in die Bedrängnis, wuchs doch dort die Begeisterung für westdeutsches Sprechtheater um Thomas Ostermeier und der deutschen Rezeption der „Young Writing“-Autor*innen des Londoner Royal Court Theatre.

Wir haben die Netzwerke schon einige Male erwähnt: 2005 fand erstmalig ein Projekt von FIT – Festivals in Transition statt. Was hatte es damit auf sich?

Ich hatte auf Reisen in Osteuropa nicht nur faszinierende Kunst gesehen, sondern auch die dortigen Kolleg*innen der direkt nach der Wende entstandenen und noch jungen Festivals kennengelernt: Baltoscandal (Rakvere, Estland), Homo Novus (Riga, Lettland), SIRENOS (Vilnius, Litauen), Divadelná Nitra (Nitra, Slowakei), Krakowskie Reminiscencje Teatralne (Krakau, Polen), 4 x 4 Days in Motion (Prag, Tschechien) und EXODOS (Ljubljana, Slowenien). Ich war beeindruckt von deren Arbeitsweise – wie sie darüber redeten, was sie wollten – und mich interessierte der politische Diskurs in den Ländern, im Baltikum der Umgang mit der russischen Minderheit, zum Beispiel. Zudem: Ich bin mit der west-europäischen Linken aufgewachsen und deren Geringschätzung bzw. Nichtbeachtung osteuropäischer Widerstandsbewegungen vor der Wende, insbesondere der polnischen Solidarność, wurde für mich zunehmend ein wichtiges Thema. Kurz gesagt, ich fand es wichtig, die dortige, in ihrem kulturpolitischen Umfeld noch kaum etablierte Szene zu stärken.

Es gab damals einen wunderbaren Menschen bei der Allianz Kulturstiftung, Michael Thoss, den ich davon überzeugen konnte, Reisen für all diese Kolleg*innen nach München zu finanzieren, ohne dass es einen Output geben musste.

Wir haben dann drei Tage über Gott und die Welt diskutiert und festgestellt, wir müssen zu allererst die Festivals selbst in den Vordergrund stellen. Warum machen wir das überhaupt?

Im Anschluss bin ich mit der damaligen Münchner Kulturreferentin Lydia Hartl nach Krakau geflogen und sie hat vor den dortigen Stadtpolitiker*innen eine Rede gehalten, zugunsten des Reminiscencje Teatralne-Festivals.

Wir haben dann, 2005, erstmal eigentlich nur Diskussionen über den Sinn und Zweck unserer Arbeit etabliert, zum Beispiel indem wir bei den jeweiligen Festivals Symposien mit dem Publikum und den örtlichen Stakeholdern, also Kulturpolitiker*innen, Sponsoren, Theaterleiter*innen etc., veranstaltet haben. Als nächstes haben wir uns mit dem gemeinsamen Leidensdruck und Defiziten beschäftigt und festgestellt, wie hilflos Theaterkritiker*innen der alten Schule diesem damals noch neuartigen postdramatischen Theater oft gegenüberstanden.

... mich interessierte der politische Diskurs in den Ländern, im Baltikum der Umgang mit der russischen Minderheit ...

Deswegen haben wir 2007 dann internationale Workshops organisiert. Jedes Festival benannte ein bis zwei junge Journalist*innen. Die so entstandene Gruppe reiste von Festival zu Festival und beschrieb, was sie dort sah, jeweils betreut von Lyn Gardner, der damals namhaften Theaterkritikerin des The Guardian in London.

Kurz gesagt, ich fand es wichtig, die dortige, in ihrem kulturpolitischen Umfeld noch kaum etablierte Szene zu stärken.

Parallel dazu haben wir beispielhafte Ergebnisse dieser Workshops im Rahmen der einzelnen Festivals präsentiert. Das hat die Zusammenarbeit zwischen den Festivals unglaublich verstetigt, wir waren in einem permanenten Austauschprozess,

neue Festivals in Helsinki (Baltic Circle), London (LIFT), Bergen (METEOR) und Lissabon (Alcantara) kamen im Laufe der Zeit dazu. Das gleiche Prinzip haben wir dann mit jungen Kurator*innen wiederholt, da war dann eine uns noch unbekannte junge finnische Kollegin in München, Satu Herrala, und hat gemeinsam mit hiesigen Beteiligten ein „Festival im Festival“ entwickelt. In der nächsten Runde ging es dann um die Künstler*innen selbst. Ausgewählt von den teilnehmenden Festivals wurden sie in den jeweiligen Heimatstädten in unmittelbarer Anschauung mit überregional relevanten gesellschaftlichen und sozialen Fragen konfrontiert. Das Ergebnis in München war dann 2013 das Projekt CITYWORKS – KÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN IM URBANEN RAUM IN 10 COUNTRYTAINERN, mit u.a. Julian Hetzel und Tania El Khoury.

Die Netzwerk-Projekte von FIT waren für mich sehr bedeutsam, boten sie doch die Möglichkeit, dem auch damals schon (selbst-) kritisch beleuchteten „Einkaufsmodus“ europäischer Kurator*innen zumindest teilweise eigene Initiativen entgegenzusetzen, die das gesamte kreative Umfeld des „Festivalmachens“ thematisierten und es erlaubten, mit jungen Akteur*innen (Künstler*innen, Kritiker*innen, Kurator*innen) Neues anzustoßen und nicht nur auf bereits Bewährtes zu setzen. Das gelang aber nur, weil für diese Netzwerkprojekte – und auch das war ein Großteil meiner Arbeit – zusätzliche Finanzierungen gefunden werden konnten, über die Europäische Union, die Kulturstiftung des Bundes und viele andere.

Eva Neklyaeva hatte Ende 2021 die Idee es könnte spannend sein, sich mit dem russischen Imperialismus auseinanderzusetzen im Rahmen unserer Kolonialismus-Recherchen. Durch den russischen Überfall auf die Ukraine fanden wir dann, wir übernehmen uns mit dem Thema. Aber wir hatten bereits ein paar Gespräche mit Kolleg*innen

im Baltikum und in Osteuropa vereinbart und die waren bei aller Freundlichkeit uns gegenüber teilweise auch verärgert. Der Vorwurf war, die westdeutschen Kulturinstitutionen hätten sich nach Ende des Ostblocks für die dortige Szene interessiert, seien dann aber – auch aufgrund der Förderstrukturen – „weitergezogen“ in den Nahen Osten und nach Afrika. Osteuropa sei für uns nicht mehr interessant gewesen: „Und jetzt steht ihr wieder vor der Tür“. Unberechtigt war dieser Vorwurf nicht ...

Deine Faszination für eine spezifische lokale Szene kann ich aber sehr gut nachvollziehen. Bei mir war es Südafrika, ein von Boyzie Cekwana 2016 in Durban organisiertes Treffen des Netzwerks SHARED SPACES. Da wurde ich geballt mit allen Herausforderungen der Zusammenarbeit zwischen „dem Norden“ und „dem globalen Süden“ konfrontiert. Eine intensive Woche – aber mit allen Beteiligten habe ich danach in der ein oder anderen Form zusammengearbeitet. Und auch die Performances, die ich in dieser ersten Recherchereise gesehen habe, waren für mich ein unglaubliches Erlebnis, auch wenn klar war, dass ich sie nicht alle nach München einladen kann.

5. OUT OF CONTEXT: INTERNATIONALE PRODUKTIONEN IN MÜNCHEN

TILMANN BROZAT „Kontext“ ist tatsächlich ein Thema, zu dem ich Dich unbedingt befragen wollte. Welche Risiken geht man ein, wenn man ein Kunstwerk aus seinem Kontext löst und es hier zeigt? Darf man das überhaupt?

SOPHIE BECKER Ich finde die Frage extrem wichtig, aber es ist interessant, dass sie in der Regel im Zusammenhang mit dem sogenannten „globalen Süden“ gestellt wird. Dabei habe ich Arbeiten aus, zum Beispiel, Osteuropa gesehen, wo ich den Eindruck hatte, da fehlt mir das Wissen zur Beurteilung. Ich komme ja aus der Musik und da fürchten viele Menschen die zeitgenössischen Komponist*innen, während sie absolut sicher sind, Bachs Matthäuspassion oder Beethovens späte Streichquartette intuitiv zu verstehen ...

Natürlich lässt sich nicht jedes Stück in einen anderen Kontext übertragen. Es gibt Produktionen, die in ihrem Kontext eine enorme Relevanz haben, in einem anderen Umfeld aber unverständlich sind. Das hat nichts mit Qualität zu tun, trifft aber durchaus auch auf bayerische Produktionen zu. Ich gehe immer davon aus, dass es in den Arbeiten, die wir zeigen, „etwas“ gibt, was mit München resoniert. Das Publikum ist aber nicht homogen. Ich erinnere mich, als wir das

erste Mal nora chipaumire gezeigt haben, waren manche „klassische Theatergänger*innen“ sehr irritiert, während für Menschen, die mit Musikvideos sozialisiert waren, die Produktion einfach zugänglich war. Ich versuche immer eine Balance zu finden zwischen Produktions, die zugänglich sind, weil sie zum Beispiel die Thematik als Dokumentartheater verhandeln, und Arbeiten, bei denen sich zumindest einige Zuschauer*innen bewegen müssen.

Ich denke aber auch, bei der Frage des Kontextes spielt der Altersunterschied zwischen uns eine Rolle. Als ich anfing zu kuratieren, habe ich schwerpunktmäßig mit Hilfe des Internets, mit Social Media und mit E-Mails recherchiert. Es gab bereits eine Überfülle an Wissen, aber schon lange keinen Überblick mehr – wie Ihr ihn noch für die erste Ausgabe versprechen konntet. Traditionelle Ländergrenzen spielten für mich mit deutschem Pass keine Rolle, lediglich das Reisebudget und Zeit. Weil das Reisen für mich so einfach ist, hatte ich mir selbst einige Regeln auferlegt – wie ich mich vorbereite und wie ich mich in dem jeweiligen Land bewegen möchte. Es war für mich aber nie so, dass Zentraleuropa den natürlichen Radius darstellte, eine homogene Einheit, und ich dann für den „Rest der Welt“ mit der Frage der Übersetzung, des Kontextes konfrontiert war.

Eine Produktion, die ich wahnsinnig gerne eingeladen hätte – aber es war gleichzeitig klar, dass es überhaupt nicht geht – habe ich im Taganka Theater in Moskau gesehen. Es war eine Hommage an den Chansonnier Wladimir Wyssozki, den in der Sowjetunion jeder kannte und der zehn Jahre zuvor verstorben war. Das Ensemble war gemeinsam auf dem Friedhof gewesen und hatte dann diesen Abend gestaltet. Das Publikum war in Tränen aufgelöst. Ich hätte am liebsten beides – also die Vorstellung aber auch das Publikum – ins Flugzeug nach Deutschland gesetzt ...

Ich erinnere mich auch an solche Abende – Oliver Frlić in Rijeka (Kroatien), oder einen Abend über häusliche Gewalt in Nairobi (Kenia). In beiden Fällen war ich sicher, die Intensität, die die Arbeiten in dem Kontext, für den sie geschaffen wurden, gehabt hatten, wird sich in München nicht einstellen. Und dann nimmt die Kunst Schaden. Das ist für mich ein schlagendes Argument. Hingegen, dass ein Theaterabend hier eventuell „nicht richtig verstanden“ wird – was auch immer das überhaupt heißen mag – das wäre für mich kein ausschlaggebender Grund.

2019 haben wir von Sello Pesa BAG BEATINGS gezeigt, eine Arbeit, die ich in Kapstadt gesehen hatte. Die hat Dich eher irritiert ...

Nicht wirklich – in der Performance wurde die ganze Zeit äußerst aggressiv auf Boxsäcke eingedroschen. Vor dem inneren Auge verwandelten sich diese Säcke unwillkürlich in Menschen. Sello Pesa äußert sich nicht direkt, aber die Arbeit war wohl ursprünglich eine Reaktion auf xenophobe Attacken der Schwarzen südafrikanischen Bevölkerung gegen Nigerianer*innen und illegale Immigrant*innen. Die meisten Menschen im Publikum haben es aber als rassistische Übergriffe gegen Schwarze gelesen. Bei einer Produktion, die in dieser Form bewusst so performativ, so offen ist – handelt es sich da um ein Missverständnis, noch dazu um ein gravierendes? Geht es nicht vielmehr um Gewalt und alles Schreckliche, was Menschen einander antun? Generell empfinde ich den Wunsch, alles „korrekt“ verstehen zu wollen, als etwas sehr Deutsches und halte es da mit Heiner Müller: Das Werk ist immer klüger als der Autor.

6. EINE NEUE GENERATION: DIE MENTOR*INNEN-PROJEKTE

SOPHIE BECKER Eine zweite Säule Deiner Programmatik – neben FIT – waren die Mentor*innen-Projekte.

TILMANN BROSZAT Die insgesamt vier Mentor*innen-Projekte entstanden einerseits aus dem Wunsch, nicht immer nur etablierte Namen zu zeigen. Andererseits aus der Frage, wie man das Potential der uns nahestehenden Künstler*innen für die nächste Generation nutzen könnte. Zum Beispiel indem sie Nachwuchskünstler*innen für eine Neuproduktion vorschlagen, die wir dann bei SPIELART präsentiert haben. Im Laufe der Zeit gab es unterschiedliche Formate: Bei WHAT'S NEXT (2007) waren die Mentoren Romeo Castellucci, Tim Etchells, Heiner Goebbels, Jan Lauwers, Cornel Franz und Johan Simons, gefolgt von CONNECTIONS (2009) mit Kirsten Dehlholm, Dirk Pauwels, Nataša Rajković, Meg Stuart, Tim Etchells und Anna Viebrock. Unter dem Titel CONNECT CONNECT (2011) wurden die Mentoren Alain Platel, René Pollesch, Philippe Quesne und Ong Keng Seng gebeten, jeweils ein Künstler*innenduo vorzuschlagen. 2013 mentorierten dann im Rahmen von CONNECTIONS nicht mehr Einzelkünstler*innen, sondern Institutionen: brut (Wien), CAMPO

Natürlich hat es auch vorher immer wieder einzelne politische Projekte gegeben, oft in Form des Dokumentartheaters.

(Gent), Gessnerallee (Zürich) und SPIELART (München). Unter den vorgeschlagenen Künstler*innen waren Pieter Ampe, Simone Augherlonny, Phil Hayes, Helene Hegemann, Hermann Heisig, Florentina Holzinger, Thom Luz, Geumhyung Jeong, María Jerez Quintana, Kate McIntosh, Monster Truck und viele andere.

FIT lief von 2005 bis 2018, die Mentor*innen-Projekte von 2007 bis 2013. Wenn ich mir die Vorworte anschau, ändert sich mit den Ausgaben von 2009 – übrigens die erste Ausgabe, bei der ich als Webseiten-Redakteurin dabei war – und 2011 der Tonfall, es findet eine Politisierung statt.

2009 fiel unser zuvor geplantes Diskurs-Programm WOODSTOCK OF POLITICAL THINKING mit den Erfahrungen der Finanzkrise zusammen. Ich habe die Veranstaltung als hochemotional erlebt. Plötzlich wurde für viele Künstler*innen offensichtlich, dass sie sich nicht nur in ihren künstlerischen Arbeiten, sondern als Betroffene unmittelbar politisch äußern müssen. 2011 war unser Performance- und Diskursprogramm SOCIAL FICTIONS dann überlagert von der Nuklearkatastrophe von Fukushima. Natürlich hat es auch vorher immer wieder einzelne politische Projekte gegeben, oft in Form des Dokumentartheaters. Aber jetzt gab es in der Kunst- und Theaterszene eine deutliche Wende hin zu einer starken Politisierung, der wir uns gar nicht widersetzen konnten und wollten.

2013 habe ich dann WAKE UP! zur Euro-Krise kuratiert und für die Recherche die damals besetzten Theater in Rom und Athen besucht. 2015 wollten wir den sogenannten „Artivismus“ breitflächig untersuchen und haben einen Open Call für das Diskurs- und Performance-Projekt im damaligen Gasteig, ART IN RESISTANCE, veröffentlicht. Rückblickend gesehen war dieses Projekt ein „Turning-Point“ für mich. Kurz danach war ich bei einer Veranstaltung zum „Artivismus“ und da sagte eine Theoretikerin sinngemäß, es müsse jetzt Schluss sein mit dem Hinterfragen und Reden, es bräuchte Affirmation und Aktion.

Ich begreife meine Tätigkeit weiterhin als politisch, aber ich poche auch auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst, ihre Fähigkeit zur Reflexion und Kontroverse.

Das hat mich tatsächlich erschreckt, weil es mir zu nah an Richard Wagner und seinem Frageverbot war. Ich begreife meine Tätigkeit weiterhin als politisch, aber ich poche auch auf die Eigengesetzlichkeit der Kunst, ihre Fähigkeit zur Reflexion und Kontroverse.

Dass das mittlere SPIELART-Wochenende dem Diskurs gewidmet ist, hat auch irgendwann aufgehört ... CROSSING OCEANS war das letzte, 2017.

2021 hat Julian Warner eine zweitägige künstlerische Konferenz mit anschließender Parade durch die Stadt unter dem Motto GLOBAL ANGST konzipiert und gestaltet. Damit hat er für mich den Diskurs auf eine andere Ebene gehoben, weil es keine Abfolge von Gesprächsformaten und Performances mehr gab, sondern die ganze Veranstaltung durchinszeniert war. Ich selbst bekam aber tatsächlich Zweifel, die bis heute anhalten, und suchte nach anderen Formen des Wissensaustauschs und der Begegnung – auch hier sehr gerne in Kollaboration mit anderen. Mir sind die klassisch-frontalen Diskursformate mittlerweile – oder vielleicht auch nur momentan – zu sehr „Stellvertreter-Diskussionen“ vor einem weitgehend passiven Publikum. Ich misstraue auch mittlerweile – oder vielleicht auch nur gerade – der großen Geste.

7. NEUE ZUGRIFFE, VERÄNDERTER BLICK: INTERNATIONALE SZENEN IM FOKUS

TILMANN BROZAT CROSSING OCEANS, das Ergebnis von zwei großen Kulturstiftung-des-Bundes-Anträgen, markierte aber auch wieder einen Wendepunkt in der Programmatik von SPIELART.

SOPHIE BECKER Thematisch war das unsere erste intensive Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus. Aber mit dem Inhalt kamen auch neue Zugriffe. Ich erinnere mich, dass Du bei vielen der aus Ländern Asiens oder Afrikas stammenden Künstler*innen erstaunt warst, dass sie sich in ihren Lectures so intensiv mit Geschichte auseinandersetzten. Das erschien Dir – zumindest anfangs – rückwärtsgewandt. Ich habe das aber als Aufarbeitung oder Revision begriffen, in dem Sinne dass man, wenn man eine Zukunft entwerfen möchte, nochmal drei Schritte zurück gehen und eine andere Abzweigung nehmen muss. Gleichzeitig war ich bei meinen Recherchen in Südafrika erstmalig mit indigenen Positionen und Ritualen konfrontiert worden, was meine Arbeitsweise als Kuratorin beeinflusst hat – in Hinblick auf Fragen wie Lesbarkeit oder Zuschauer*innenposition. Künstler*innen positionierten sich mit zeitgenössischen und/oder queeren Ritualen gegen westliche Rationalität. Aber ähnlich wie bei partizipativen Formaten konnte man auch den Eindruck gewinnen,

dass auf diese Weise Konflikte überdeckt wurden, um sie nicht auszutragen zu müssen.

Es gab eine zweite Neuerung 2017: Wir haben damit angefangen, am letzten Wochenende des Festivals einen „Blick in die Zukunft“ zu werfen und statt einer großen Abschlussproduktion viele Arbeiten jüngerer Künstler*innen an unterschiedlichen Orten zu zeigen. 2017 noch namenlos, gab es 2019 und 2021 NEW FREQUENCIES I und II, 2023 NOTHING TO DECLARE und in diesem Jahr BIRDS ON PERIPHERIES – wobei letzteres auch der erste Versuch ist, mit einer Gruppe von Ko-Kurator*innen ein solches Wochenende zu entwerfen.

Du hast zuvor angedeutet, dass Dich die Szenen manchmal mehr interessieren als die Einzelkünstler*innen. Da haben wir über Südafrika gesprochen. Ich finde diesen überindividuellen Gesichtspunkt interessant. Kann man sagen, dass es im ästhetischen Sinn Stilrichtungen gibt, die einen interessieren und andere nicht?

Das sind jetzt sehr viele Fragen! Mich interessieren lokale Szenen, wie New York in den 1960ern, aber dies vor allem kulturpolitisch. Welche Voraussetzungen braucht es für diese Kreativität? Ich denke, sie resultiert aus einer Mischung von Kollaboration untereinander und dann auch wieder in Kontakten nach oder Einflüssen von „außen“, sonst wird es privatistisch. Die extrem lebendige Szene in Südafrika war für mich interessant, weil mich viele Fragen über diesen

Umweg erreicht haben. Zum Beispiel hat das Publikum dort fast immer durchaus lautstark agiert und ich habe mich gefragt, wieso in Europa in den Theatern so oft noch eine weihevolle Atmosphäre herrscht. Die südafrikanische Szene ist aber sehr divers und ich würde da keinesfalls von ei-

Was sucht man, wenn man sich auf den Weg macht, inwieweit funktionalisiert man Künstler*innen auch für seine eigenen Pläne und Konzepte?

nem einheitlichen Stil sprechen. Es gibt noch einen letzten Grund, wieso mich lokale Szenen interessieren. In den Jahren 2017 und 2019 hatten wir zahlreiche der wichtigsten Künstler*innen des afrikanischen Kontinents zu Gast und ich habe das ein Stück weit als neo-koloniale Geste begriffen. Man reist um die Welt und bringt „die Besten“ nach Europa. Also habe ich mir die Frage gestellt – schlussendlich vergleichbar mit Deinem Engagement in Ost-Europa – wie man die lokalen Szenen stärken kann. Das lief zum einen über Mentor*innenprogramme von Boyzie Cekwana und Ogutu Muraya (2021), bei denen der Austausch zwischen mehreren afrikanischen Ländern im

Vordergrund stand, bevor die Produktionen nach Deutschland kamen. Wir haben Praktika im Bereich Light-Design angeboten und Besuche organisiert, um Vorstellungen zu sehen und sich zu vernetzen. Dieser Austausch hat dann auch das Festival verändert. Ich muss aber auch sagen, dass ich zu keinem Zeitpunkt ohne Zweifel gereist bin. Was sucht man, wenn man sich auf den Weg macht, inwieweit funktionalisiert man Künstler*innen auch für seine eigenen Pläne und Konzepte? Lola Arias hat schon 2009 bei einer Diskussion im Instituto Cervantes gesagt, man würde an sie als Argentinierin immer die Erwartungshaltung haben, sie solle Stücke über die Diktatur machen. Aber wenn sie ROMEO UND JULIA inszenieren möchte würde es heißen „Sorry, dafür haben wir unsere eigenen Leute.“

8. VERÄNDERTE REZEPTION: PUBLIKUM IM WANDEL

SOPHIE BECKER Du hast vor Jahren mal mit großer Dringlichkeit in einem Interview gesagt, Du hättest Sorge, dass das Publikum irgendwann nicht mehr neugierig ist. Diese Sorge war mir damals erstmal fremd, hat mich dann aber länger beschäftigt. Kann man Neugierde voraussetzen? Oder ist sie vielleicht nur vorhanden, wenn es den Menschen gut geht und sie Lust auf Neues haben? Oder anders: Könnte man auch argumentieren, dass Menschen neugierig sein müssen, wenn es ihnen schlecht geht, um Lösungen zu finden? Aber vielleicht sind das zwei unterschiedliche Formen von Neugierde, die auf unterschiedliche Kunst zielen.

TILMANN BROSZAT Als wir angefangen haben, gab es natürlich noch kein Publikum. In unseren Überlegungen ging es konkret um Werbung – welches Publikum interessiert sich für welche Theaterformen und Themen – und um formale Fragen, wie die vierte Wand oder die Rolle des Publikums in der Performance.

Rückblickend betrachtet hat sich die Kommunikation mit dem Publikum vor allem in den letzten Jahren stark verändert – sowohl in der Öffentlichkeitsarbeit als auch in neu geschaffenen Positionen wie Outreach bzw. Stadtdramaturgie. 2009 standen noch die Printprodukte im Vordergrund, dann wurde die Webseite immer wichtiger. Social Media kam und blieb. Seit ein paar Jahren bieten wir Programmvorstellungen und Workshops an, seit 2017 gibt es (wieder) ein eigenständiges

Rückblickend betrachtet hat sich die Kommunikation mit dem Publikum vor allem in den letzten Jahren stark verändert.

Festivalzentrum. Zudem haben wir die Maßnahmen zur Barrierefreiheit ausgebaut.

In meiner Erinnerung mussten die Kolleg*innen in Großbritannien ab circa 2010 in ihren Förderanträgen nachweisen, dass sie im Theater soziale Aufgaben erfüllen, wie z. B. Zielgruppenarbeit für Jugendliche oder die Zusammenarbeit mit sozial-psychologischen Hilfsinstitutionen. Natürlich ist der Abbau von Barrieren eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe. Aber die Vermischung des Kunstdiskurses mit sozialen Komponenten sah und sehe ich kritisch.

Die Verknüpfung mit Förderung finde ich falsch, ansonsten geht den Berichten allerdings ein Moment der Selbstreflexion voraus, was ich prinzipiell nicht verkehrt finde. Ich halte es auch nicht für selbstverständlich, dass wir Kulturstiftungen Geld bekommen.

Mir ist bewusst, dass es sich um Steuergelder handelt und damit geht eine Verpflichtung einher.

Extrem problematisch finde ich aber den Anspruch, Theater sollte Tagespolitik abbilden, um relevant zu sein.

Ie Tagespolitik abbilden, um relevant zu sein. Einige Kolleg*innen haben 2022 Anrufe aus der Politik oder Verwaltung bekommen, welche Künstler*innen aus der Ukraine sie denn jetzt einzuladen gedenken. Das setzt voraus, dass es zu jedem politisch relevanten Thema auch ästhetisch überzeugende Theaterarbeiten gibt – und so einfach ist es nun mal nicht. Wir Institutionen rutschen immer mehr in eine Dienstleister-Position hinein. Allerdings haben wir diese Erwartungshaltung oft auch für uns akzeptiert und uns so Legitimität verschafft. Uns ist es bisher nicht gelungen, eine Debatte über zeitgenössische Ästhetik, neue Narrationen zu etablieren.

9. 30 JAHRE SPIELART: WHAT'S NEXT?

SOPHIE BECKER Du hast zwölf Ausgaben SPIELART inhaltlich verantwortet. Was ist Dein Fazit – was waren die Konstanten, was hat sich verändert, was hast Du verändert, wie hast Du Dich verändert?

TILMANN BROSZAT Ich versuche, das mit ein paar Stichworten zu beantworten: Konstant ist die ständige Herausforderung nach der kontextuellen Überprüfung: Ist in München noch verständlich, was woanders produziert wurde? Konstant ist die Freude

an der Arbeit mit Künstler*innen und Kolleg*innen. Zum Schlechten verändert hat sich die europaweite Finanzierungssicherheit künstlerischer Produktion. Ebenfalls verändert hat sich das ganze Arbeitsfeld des Kuratierens hin zu einer stärkeren Professionalisierung – inzwischen gibt dazu Studiengänge. Die gravierendste Veränderung ist meines Erachtens, dass der Kultursektor weniger als Brückenbauer empfunden, sondern zunehmend als Hebel für politische Interessen außerhalb

des Sektors instrumentalisiert wird – bis hin zum Horrorszenario veritabler Kulturkämpfe. Insofern beneide ich Dich nicht um Deine Rolle. Was habe ich verändert? Vielleicht habe ich etwas dazu beigetragen, dass sich in München die Sichtweise und Erwartungshaltungen auf und an das Theater seit den 1990er Jahren etwas geändert haben – und ich habe ein paar Künstler*innen geholfen, ihren Weg zu finden. Wie habe ich mich verändert? Ich muss zugeben: In einer Zeit, in der die Inszenierung der Politik, die Show den realpolitischen Diskurs zu ersetzen scheint, nimmt das Interesse am „Theater als utopischen Möglichkeitsraum“ etwas ab, das Erkenntnisinteresse verlagert sich (wieder?) in Richtung Realitätsanalyse außerhalb des Kunstbetriebs. Wir haben schon viel über Deine kuratorischen Ansätze gesprochen, aber was hat sich aus Deiner Sicht konkret verändert seit 2020?

Ich behaupte oft im Scherz, dass zu Deiner Zeit die Welt noch in Ordnung war und die Katastrophen erst losgingen, als Du Ende 2019 SPIELART verlassen hast ... Mein Eindruck ist, dass sich die Arbeit verändert hat, dass ich viel stärker mit Reagieren statt mit Entwerfen beschäftigt bin. Ich reflektiere das oft und finde es – noch – kein Problem, weil in der Art der Reaktion für mich genügend Gestaltungsspielraum liegt, solange ich selbst weiß, wo die Grenzen dessen sind, was ich vertreten kann und will. Was mich in den letzten Jahren zudem sehr beschäftigt hat ist, wie wir dem Publikum begegnen. Ich nehme seit der Pandemie eine große Erschöpfung war, jetzt zudem aufgrund der politischen Ereignisse auch eine Verunsicherung. Aus europäischer Sicht sieht die Zukunft gerade nicht sonnig aus. Gleichzeitig sind wir aber ein internationales Festival und im Vergleich zu sehr vielen Regionen dieser Erde geht es uns weiterhin sehr gut. Zudem sind wir hier im Westen in den Augen der „Global Majority“

Der Kultursektor wird weniger als Brückenbauer empfunden, sondern zunehmend als Hebel für politische Interessen außerhalb des Sektors instrumentalisiert – bis hin zum Horrorszenario veritabler Kulturkämpfe.

die Hauptverantwortlichen für die Misere, in der wir alle uns gerade befinden. Das ist in der Arbeit manchmal nicht so einfach auszubalancieren. Generell verbringen wir sehr viel Zeit mit dem Lösen von Problemen und dem Aushalten von Unsicherheiten. Trotzdem möchte ich einmal über gescheiterte Träume und Wünsche für die Zukunft sprechen. Gab es ein Projekt, das sich nicht umsetzen ließ? Ein*e Künstler*in, dem*der Du jahrelang „hinterhergejagt“ bist?

Natürlich. Ich war ein großer Fan von Alain Platel und wollte unbedingt sein Projekt BERNADETJE mit Jugendlichen in einer riesigen realen und funktionierenden Autoscooter-Anlage auf der Bühne zeigen. Das hat aber aus irgendeinem Grund nie funktioniert.

Wie lange hat Dich das beschäftigt?

Schon einige Zeit ...

Ich war immer mal wieder der festen Überzeugung, ein*e bestimmte*r Künstler*in passt perfekt zu SPIELART – und dann gab es unzählige Schwierigkeiten, merkwürdige Missverständnisse und absurde Gegenorschläge. Irgendwann habe ich dann verstanden: es soll nicht sein. Offensichtlich war es nur meine fixe Idee.

Und ich wollte immer die Münchner Räterepublik nachspielen, als öffentliches Event.

Wäre das nicht etwas für Rimini-Protokoll, für die nächste Ausgabe?

Und ich wollte auch immer Chöre in Münchner Hinterhöfen auftreten lassen.

Das ist doch alles machbar, oder? Meine unerfüllten Wünsche sind struktureller Natur. Zum einen das Dauerthema „Räume“, das fehlende Performing Arts Center.

Zudem sind wir hier im Westen in den Augen der „Global Majority“ die Hauptverantwortlichen für die Misere, in der wir alle uns gerade befinden.

Ich finde es schon problematisch, dass viele Produktionen, insbesondere ab einer bestimmten Größe wie zum Beispiel Florentina Holzinger, automatisch an München vorbeigehen, weil es einfach keine Möglichkeit gibt, sie hier zu zeigen. Und ich habe das Gefühl, die Freiräume in der Stadt werden immer kleiner. Einen Nicht-Theaterort für eine Performance zu finden, einen Platz

oder ein leerstehendes Ladenlokal, ist mittlerweile so aufwendig, dass es uns über Monate beschäftigt. Wenn ich das Wort „Festivalzentrum“ höre, bekomme ich schlaflose Nächte ...

Wenn es die Performing-Arts-Hallen gäbe, wäre das ein natürliches Festivalzentrum. Wie seinerzeit die Praterinsel, da haben wir ganze Ausstellungs- und Performance-Projekte gezeigt, neben den Partys.

Ich erinnere mich, dass wir beide mehrfach überlegt haben, ob wir mit dem Festival nicht an den Stadtrand ziehen sollen. Was uns davon abgehalten hat, war zum einen der Herbst und die Frage, ob wir es dem Publikum dann nicht unnötig schwer machen, zu uns zu kommen. Zum anderen gibt es in München die markante Kulturachse vom Residenztheater und der Bayerischen Staatsoper über die Münchner Kammer spiele bis zur Muffathalle und damals dem Gasteig und wir haben es für wichtig gehalten, da unseren Platz zu behaupten mit dem Standort am Rosenheimer Platz. Ich bin gespannt, was jetzt passiert, wenn wir mit dem Festivalzentrum ins Bahnhofsviertel gehen. – Zurück zu den Wünschen für die Zukunft: Ich würde gerne ein „wirklich“ internationales Netzwerk, auf mehreren Kontinenten, aufbauen. Zum einen als Akademie, zum Wissensaustausch. Zum anderen gibt es mittlerweile zahlreiche Künstler*innen, die eigene Residenzorte haben. Der sogenannte „globale Süden“ war in der Vergangenheit oft von Ko-Produktionen ausgeschlossen, weil es mangels Subventionen keine Institutionen gab, die die Ko-Produktionsbeiträge aufwenden konnten – das Geld sitzt in Europa. Jetzt gäbe es die Möglichkeit, stattdessen Ressourcen wie Probenräume und Unterkunft zur Verfügung zu stellen. Diese Art des Kuratierens und Produzierens – hoffentlich gleichberechtigter als in der Vergangenheit – würde mich interessieren.

Wir haben immer wieder darüber gesprochen, dass Theatermacher*innen Geschichte neu (be)schreiben, ihre Arbeit als Aufklärungsprozess gegen nationale Narrationen verstehen. Das Theater als Raum der Möglichkeiten zu begreifen könnte auch bedeuten, Geschichte neu zu imaginieren, ich nenne es jetzt mal „kontrafaktisches Dokumentartheater“. Ein wenig wie Stefan Kaegis DIES IST KEINE BOTSCHAFT (MADE IN TAIWAN), aber ich würde noch einen Schritt weiter gehen: Man lädt Künstler*innen ein, eine bestimmte geschichtliche Situation neu zu denken. Was wäre passiert,

wenn die Mauer nicht gefallen wäre, wie wäre es dann weitergegangen?

Wir zeigen im diesjährigen Programm einen Film der serbischen Regisseurin Mila Turajlić. In einer Szene wird gezeigt, wie die Repräsentant*innen aller gerade unabhängig gewordenen Länder in die UN „einziehen“: Sie werden angekündigt, es gibt Applaus und es herrscht eine unglaubliche Euphorie und Aufbruchsstimmung. Dem setzt Mila Turajlić Bilder von heutigen Versammlungen entgegen – da sieht man

alle schlafen oder mit dem Handy spielen. Das erinnerte mich dann an ein Projekt von Antje Schupp, EMPTY CHAIRS, das, angelehnt an die vielen leeren Stühle im Human Rights Council in Genf, einen People's Council errichten möchte.

Ich merke, wir könnten hier noch ziemlich lange weitersprechen. Trotz aller kleinen und großen Probleme ist Theater für mich auf eine unpathetische Weise alternativlos. Und ich glaube auch Dir nicht wirklich, dass Dein Interesse am „Theater als utopischen Möglichkeitsraum“ abnimmt ...

Ich würde gerne ein „wirklich“ internationales Netzwerk, auf mehreren Kontinenten, aufbauen.

Das Theater als Raum der Möglichkeiten zu begreifen könnte auch bedeuten, Geschichte neu zu imaginieren ...

Tilmann Broszat studierte Soziologie (Diplom), Sozialpsychologie und Philosophie in München und Aix-en-Provence. Er war Organisationsleiter des Münchner TheaterFestivals (1982 bis 1985) und 1992/93 Organisationsleiter des Festivals Theater der Welt in München. Von 1986 bis 1993 arbeitete er als Producer und Miteigentümer von ART BUREAU München bei internationalen Theaterproduktionen und Koproduktionen mit. Von 1986 bis 2022 war er Producer und Managing Director der MÜNCHENER BIENNALE FÜR NEUES MUSIKTHEATER. Außerdem war er von 1995 bis 2019 Künstlerischer Leiter und Festivalleiter des von ihm gegründeten Theaterfestivals SPIELART. 2008 erhielt er (zusammen mit Gottfried Hattinger) den Theaterpreis der Stadt München. 2013 entwickelte er als Teil eines Teams im Auftrag der Landeshauptstadt München ein Programm- und Betriebskonzept für das Kreativquartier (Tonnen- und Jutierhalle). Seit 2024 ist er Mitglied der Jury Freie Bühnen der Landeshauptstadt München.

Sophie Becker studierte Dramaturgie im Rahmen der Bayerischen Theaterakademie an der LMU München mit den Fächern Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Im Anschluss war sie als Dramaturgin am Theater Aachen, der Sächsischen Staatsoper Dresden und der Bayerischen Staatsoper tätig, Gastdramaturgien führten sie zu den Bayreuther und den Salzburger Osterfestspielen sowie an De Nederlandes Opera, Amsterdam. Seit 2008 ist Sophie Becker Dozentin für Dramaturgie an der Bayerischen Theaterakademie August Everding, seit 2016 Stellvertretende Studiengangsleitung in der Regie-Klasse. Seit 2009 ist Sophie Becker für das internationale Theaterfestival SPIELART tätig, zuerst als Dramaturgin und Mitglied des Programmteams, seit 2016 in der Künstlerischen Leitung, seit 2020 Künstlerische und Festivalleitung. Jurytätigkeiten (Auswahl): Kulturstiftung des Bundes, Allgemeine Projektförderung (2011 – 2013), Tanzplattform Deutschland (2012 – 2014), Politik im freien Theater (2018), Fonds Darstellende Künste (2019 – 2021).

Impressum

V.i.s.d.P
Spielmotor München e.V.
Lothstraße 19
D - 80797 München

Vereinsregisternummer
Amtsgericht München –
Registergericht VR 9568

Künstlerische Leiterin
und Festivalleitung
Sophie Becker

Lektorat
Bojena Todorow

Gestaltung
Wortmarke: Gestaltungsbüro
Hersberger SGD
Layout: Lia König

SPIE LARTI MÜNCHEN FESTIVAL



Eine Initiative der Stadt München
und der BMW Group