

2 Das öffentliche Opernhaus als Untersuchungsgegenstand

2.1 Die deutsche Theater- und Opernlandschaft: Überblick und Charakteristika

In der Bundesrepublik Deutschland existiert aufgrund der föderalen Struktur eine vielfältige und weltweit einmalig dicht besetzte Theater- und Opernlandschaft, welche sich historisch vor allem auf die frühere Zersplitterung des heutigen Staatsgebiets in zahlreiche Kleinfürstentümer zurückführen lässt und das Ergebnis einer Entwicklung von über 200 Jahren darstellt (vgl. Röper 2001: 9 und 12). So konstatieren Heinrichs und Klein, dass „anders als in stark zentralistisch organisierten Ländern (wie etwa Frankreich, Schweden etc.) (...) aus der historischen Tradition der deutschen Kleinstaaterei eine Vielzahl von zunächst höfischen Theaterzentren gewachsen [ist], die durch bürgerliche Theatergründungen, vor allem im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, ergänzt wurden“ (Heinrichs/Klein 2001: 372). Das Bild der aktuellen Theaterlandschaft wird laut den Informationen des Deutschen Bühnenvereins, dem Bundesverband der deutschen Theater und Orchester (im Folgenden kurz: DBV), wesentlich durch die rund 145 öffentlich getragenen Theater geprägt, also durch Stadttheater, Staatstheater und Landesbühnen (vgl. hierzu und im Folgenden Deutscher Bühnenverein 2012). Hinzu kommen rund 280 Privattheater (darunter auch die großen, kommerziellen Musicaltheater), etwa 40 Festspiele, rund 150 Theater- und Spielstätten ohne festes Ensemble sowie um die 100 Tournee- und Gastspielbühnen ohne festes Haus. Insbesondere viele der kleineren Städte „unterhalten Gastspieltheater mit einem kontinuierlichen Programmangebot oder bieten ihren Bürgern in Mehrzweckhallen zumindest hin und wieder gastierende Theateraufführungen an“ (Röper 2001: 13). So ist ein dichtes Netz von über 600 Städten und Gemeinden entstanden, in denen Theater regelmäßig gastieren und die zu einem großen Teil in der Interessengemeinschaft der Städte mit Theatergastspielen (INTHEGA) zusammengeschlossen sind (vgl. Wagner 2004b: 19). Darüber hinaus gibt es noch ca. 2.000 professionelle freie Theatergruppen und 1.800 Theatervereine (darunter 350 Kinder- und Jugendtheatergruppen) (vgl. Wagner 2004b: 19). Diese Vielfalt ist charakteristisch für die deutsche Theaterlandschaft.

An die Stelle eines einzigen, übermächtigen Theaterzentrums wie z. B. in Paris, New York oder London, tritt in Deutschland eine Fülle von Häusern und privaten Initiativen (vgl. Deutscher Bühnenverein 2012).¹⁶ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich die deutsche Theaterlandschaft sehr heterogen darstellt. Unterschiede sind laut Butzer-Strothmann et al. sowie Heinrichs und Klein (mindestens) auf fünf Ebenen zu erwarten (vgl. Butzer-Strothmann et al. 2001: 15 und Heinrichs/Klein 2001: 372):

1. Trägerschaft

In Anlehnung an Ohnesorg lassen sich Theaterbetriebe dem Zweig der darstellenden Künste (engl.: performing arts) zuordnen (vgl. Ohnesorg 1993: Sp. 2469) und weiter anhand ihrer Trägerschaft unterteilen in einerseits öffentliche und andererseits private Theater (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 373). Bei den öffentlichen Theatern treten Länder und Kommunen als rechtliche und primär auch finanzielle Träger auf (vgl. hierzu und im Folgenden Föhl 2010: 35). Darüber hinaus gibt es eine zunehmende Anzahl an Mehrträgerschaften durch die öffentlichen Gebietskörperschaften. Diese Trägerschaftsmodelle „werden nicht selten durch Fusionen oder Finanzierungs Kooperationen der beteiligten öffentlichen Gebietskörperschaften vollzogen, da die Kommunen und teilweise auch die Länder alleine nicht mehr in der Lage sind, ein Theater in Eigenverantwortung zu tragen“ (Föhl 2010: 37). Privattheater sind demgegenüber Theater, „deren rechtliche und wirtschaftliche Träger Privatpersonen oder juristische Personen sind und deren Gesellschafter oder Mitglieder ausschließlich Privatpersonen sind“ (Deutscher Bühnenverein 2011: 231). Ein eindeutiges Unterscheidungskriterium zu den öffentlichen Theatern liegt bei Privattheatern laut Heinrichs und Klein im Ökonomischen begründet. Demnach sind dies „privatwirtschaftliche Betriebe mit allen finanziellen Risiken für den jeweiligen Betreiber, während in öffentlichen Theatern (...) das volle finanzielle Risiko vom jeweiligen [öffentlichen] Träger (Kommune/Land) getragen wird.“ (Heinrichs/Klein 2001: 319)¹⁷

16 Weitere Informationen zur Theater- und Opernlandschaft können hier aufgrund ihres Umfangs nicht dargestellt werden. Dies betrifft insbesondere die Theatergeschichte, zu welcher allerdings zahlreiche Zusammenfassungen (vgl. exempl. Brauneck 1996: 335-368 und 415-423, Greve 2002: 20-25 und Röper 2001: 9-12) und vertiefende Untersuchungen sowie Beschreibungen (vgl. u. a. Heinrichs 2006: 197 ff.) vorliegen, auf die verwiesen wird (vgl. Föhl 2010: 30).

17 Vgl. zu den Formen der privat finanzierten Theater bei Heinrichs/Klein 2001 und Deutscher Bühnenverein 2011: 231 ff.

2. Betriebstyp

Analog zur Aufschlüsselung nach den verschiedenen Trägerschaftsformen kann auch eine Kategorisierung von Theaterhäusern nach dem Betriebstyp angeführt werden: einerseits in öffentliche Staats- und Stadttheater und private Bühnen mit festem Haus (sog. stehende Bühnen) sowie andererseits in öffentliche Landes- und private Tournée-theater (sog. Wanderbühnen). Die Bezeichnung Staats- bzw. Stadttheater resultiert weitgehend aus unterschiedlichen historischen Entwicklungen und ist zunächst von den jeweils höfischen bzw. bürgerlichen Gründungen herzuleiten (vgl. hierzu und im Folgenden Föhl 2010: 37). Beim Staatstheater, das aus den früheren Hof- und Residenztheatern hervorgegangen ist, liegt die Trägerschaft beim jeweiligen Bundesland und es wird zu mindestens 50% aus dem Landeshaushalt finanziert. Das Stadttheater geht auf die bürgerlichen Bühnen des 18. und 19. Jahrhunderts zurück und wird von den jeweiligen Kommunen getragen. Werden öffentliche Theater von zwei oder mehreren Städten gemeinsam betrieben, spricht man von Städtebundtheatern (vgl. Jacobshagen 2002: 368 ff.). Neben den Staats- und Stadttheatern sind die Landestheater bzw. Landesbühnen der dritte Typus der öffentlich-rechtlichen Theater.¹⁸ Gemäß der Satzung des DBV sind sie Theaterunternehmen, die Staats- und Stadttheater wären, wenn sie einen stehenden Betrieb hätten, und gelten folglich als sog. Wanderbühnen bzw. „Stadttheater auf Rädern“ (Heinrichs/Klein 2001: 239). Ihre Aufgabe besteht darin, in Kommunen innerhalb eines bestimmten Spielgebietes zu gastieren, die sich kein eigenes Theater leisten, aber einen Spielort (Theatergebäude, Stadt-/Mehrzweckhallen) zur Verfügung stellen können (vgl. Jacobshagen 2002: 232 und Hausmann 2005: 3). Dabei muss über die Hälfte der Zahl der Vorstellungen außerhalb des Stammhauses (d. h. dem Sitz der Landesbühne) stattfinden (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 355). „Sie verfügen über ein festes Ensemble und werden vorwiegend von dem jeweiligen Bundesland unter besonderer Beteiligung der bespielten Gemeinden sowie des Landesbühnensitzortes getragen. Teilweise haben sich auch mehrere kommunale Gebietskörperschaften zum Zweck der Unterhaltung einer Landesbühne als Rechtsträger zusammengeschlossen (...).“ (Föhl 2010: 37) Im Gegensatz zu den öffentlichen Landesbühnen sind private Tournée-theater „privatrechtlich verfasste, am Gewinn orientierte gewerbliche Bühnenunternehmungen ohne festes Haus“ (Heinrichs/Klein 2001: 376). Sie unterscheiden sich von den Landestheatern dadurch, „dass sie meist über keinen festen Produktionsort (...) sowie über kein festver-

18 Laut Jacobshagen spielen die Landestheater für das Musiktheater allerdings nur eine untergeordnete Rolle. So verfügen lediglich die Landesbühnen in Coburg, Detmold, Radebeul, Rudolstadt und Schleswig über eine eigene Musiktheatersparte (vgl. Jacobshagen 2010: 3).

pflichtetes Ensemble verfügen und fast jede Inszenierung an einem anderen Ort und mit meist eigens dafür zusammengestellten künstlerischen Ensembles erarbeiten lassen“ (Heinrichs/Klein 2001: 376 f.).

3. *Rechtsform*

Unabhängig von der Trägerschaft und dem Betriebstyp kann bei den Rechtsformen nach Heinrichs und Klein zwischen öffentlich-rechtlichen und privatrechtlichen Rechtsformen unterschieden werden (vgl. hierzu und im Folgenden Heinrichs/Klein 2001: 374).¹⁹ Zu den öffentlich-rechtlichen Rechtsformen des Theaters zählen vornehmlich der Regiebetrieb, der kommunale Eigenbetrieb, der Zweckverband sowie schließlich die Anstalt und die Stiftung öffentlichen Rechts. Zu den Privatrechtlichen gehören die Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH), die BGB-Gesellschaft, der eingetragene Verein und die Stiftung privaten Rechts. Die Rechtsform eines Theaters definiert seine gesetzlichen Rahmenbedingungen, z. B. welche Anforderungen an den Betrieb und die Geschäftsführung gestellt werden und welche Haftungsregeln zur Anwendung gelangen (vgl. Föhl 2010: 38). „Die jeweilige Rechtsform gibt Aufschluss darüber, wie das Verhältnis zwischen Träger(n) und Theaterbetrieb geregelt ist.“ (Föhl 2010: 38) Das gilt insbesondere für den Grad der Kontroll- und Einflussmöglichkeiten seitens des Trägers bzw. für den Eigenständigkeitsgrad des Theaters (vgl. Hausmann 2005: 6). Als Ergebnis langjähriger Diskussionen über die Notwendigkeiten administrativer Veränderungen im öffentlichen Theaterbereich und die mit einem Wechsel der Rechtsform – z. B. von einem Regiebetrieb in eine GmbH – verbundenen Hoffnungen auf weitreichende Struktur- und Handlungsverbesserungen identifiziert Föhl einen deutlichen Veränderungstrend innerhalb der letzten Jahre weg vom klassischen Regiebetrieb als bislang dominierende Theaterrechtsform hin zu anderen öffentlichen und privaten Rechtsformen, insbesondere zur GmbH (vgl. Föhl 2010: 39).

4. *Art und Anzahl der Sparten*

Der Theaterbetrieb in Deutschland ist durch die drei klassischen künstlerischen Sparten Musiktheater, Schauspiel bzw. Sprechtheater sowie Tanztheater und Ballett geprägt (vgl. Heinrichs 2006: 212). Das Musiktheater (Oper, Singspiel,

19 Vgl. zu den verschiedenen Rechtsformen im Einzelnen exempl. bei Heinrichs/Klein 2001 und Schneidewind 2008: 206 ff.

Operette und Musical) wird in Deutschland besonders gepflegt und ist zugleich aufgrund seiner Struktur die teuerste bzw. aufwendigste Theatersparte (vgl. Föhl 2010: 39). „Zum Musiktheater gehören alle theatralischen Formen, die eine dramatische Handlung, ausgedrückt in Bewegung und Sprache, in Verbindung mit Musik erbringen.“ (Heinrichs 2006: 212 zitiert nach Föhl 2010: 39) Musiktheater ist so „eine Verbindung von Musik, Dichtung, Dramatik, Malerei, Bühnenbild, Beleuchtung, Tanz, Gestik und Mimik“ (Hoegl 1995: 137). Das Schauspiel wird laut Föhl auch als Sprechtheater bezeichnet, „um den Gegensatz zum Musiktheater zu verdeutlichen“ (Föhl 2010: 40). Dabei ist nach Föhl der Begriff unabhängig von der Gattung (z. B. Tragödie, Komödie, Melodram oder Posse). Der Tanzbereich kann in zwei Angebote unterteilt werden: „Das Ballett findet hauptsächlich in der Tradition des späten 19. Jahrhunderts statt, wobei es teilweise Weiterentwicklungen gibt. Das Tanztheater ist aus dem Ausdruckstanz des frühen 20. Jahrhunderts entstanden und wird auch als ‚Modern Dance‘ beschrieben“ (Föhl 2010: 40). Zudem sind in der Praxis auch Mischformen zwischen klassischem Ballett und Tanztheater in der Angebotsgestaltung anzutreffen. Hinzu kommt das Kinder- und Jugendtheater, wobei es sich hier um keine separate Sparte handelt, sondern entweder um eigenständige Organisationen oder Zusatzangebote, welche sich speziell an Kinder und Jugendliche richten (vgl. Föhl 2010: 40).²⁰ Des Weiteren gibt es mehrere Puppenbühnen in Deutschland. Ebenso machen zahlreiche Theater Angebote ohne Bühnengeschehen (z. B. Konzerte). Zunehmend bieten Theater weitere Formate an (z. B. Reden und Lesungen) (vgl. Föhl 2010: 40). Die Theaterlandschaft wird in diesem Zusammenhang im Wesentlichen von drei Theatertypen dominiert (vgl. hierzu und im Folgenden Föhl 2010: 40 und Röper 2001: 13-15): Allen voran finden sich die Mehrsparten-theater, gefolgt von den Schauspielhäusern und den reinen Musiktheatern (darunter vor allem die großen und mittleren Opernhäuser in den deutschen Großstädten, die auch als Zweispartenbetriebe (Musiktheater und Ballett) ausgestaltet sein können). Darüber hinaus ist auf spezialisierte Häuser zu verweisen wie z. B. auf Kinder- und Jugendtheater, Tanzbühnen sowie die dargestellten Puppentheater.

20 Das Kinder- und Jugendtheater bedient sich hauptsächlich dem Schauspiel, teilweise aber auch dem Musiktheater und dem Tanz. Bei diesen Aufführungen sind die Kinder und/oder Jugendlichen zuschauend tätig, aber teilweise auch selbst aktiv (Nickel/Dreßler 1992: 493 f. zitiert nach Föhl 2010: 40).

5. *Spielplanprinzip*

Im Rahmen des sog. Spielplanprinzips, das an den Theatern in Deutschland realisiert wird, können drei unterschiedliche Betriebsformen bzw. Arten der Bespielung differenziert werden, die sich auch auf das Ensemble, die engagierten Künstler, auswirken: Repertoiresystem, Stagione- bzw. En Suite-Betrieb und Serien- bzw. Block-System (vgl. hierzu und im Folgenden Deutscher Bühnenverein 2012, Jacobshagen 2009: 6 und Föhl 2010: 41). Das Repertoiresystem ist das traditionell übliche und am häufigsten verbreitete Betriebssystem der öffentlichen Theater in Deutschland. Es ist durch einen beinahe ganzjährigen Spielbetrieb mit täglichen Stückwechseln sowie durch eine geringe Zahl von Schließtagen gekennzeichnet. „Die Häuser spielen im Repertoirebetrieb eine Vielzahl verschiedener Werke (...). Dieses Repertoire wird durch mehrere neue Inszenierungen pro Saison (...) ergänzt. So erhält der Zuschauer die Möglichkeit, eine große Bandbreite der Theaterliteratur in abwechslungsreicher Vielfalt kennenzulernen.“ (Deutscher Bühnenverein 2012) Das Repertoiresystem bedingt die Notwendigkeit, mit einem festen Ensemble zu arbeiten, also einer Gruppe von über einen längeren Zeitraum bzw. meist über mehrere Spielzeiten hinweg engagierten Sängern, Tänzern und Schauspielern, in dessen Reihen nach Möglichkeit alle Rollenfächer vertreten sind (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 338). Anders wäre die Stückvielfalt des Repertoires nicht oder nur eingeschränkt zu realisieren (vgl. Abfalter 2010: 134 und Deutscher Bühnenverein 2012). Dieses kontinuierlich aufeinander eingespielte Ensemble prägt das unverwechselbare Profil und die künstlerische Qualität des Hauses. Trotz der damit verbundenen Kostenprobleme vor allem im Bereich der Bühnendienste (z. B. tägliche Neueinrichtung der Bühne, Rotation der Ausstattungen unterschiedlicher Produktionen zwischen Bühne und Magazin) gilt das historisch gewachsene Repertoire- und Ensembletheater noch vielfach als Errungenschaft von besonderer Qualität (vgl. Hausmann 2005: 6), da „nur ein Repertoire-Theater (...) die Vielfalt der Häuser in Deutschland, die Variationsbreite der Spielpläne, die Vielzahl der Neuinszenierungen und letztlich auch den Publikumserfolg [garantiert]“ (Nevermann 2004: 199 zitiert nach Föhl 2010: 41). Aus der Sicht der Besucherbindung verfügt ein solcher Spielbetrieb des Weiteren über den Vorteil, dass ein ausdifferenziertes Abonnementsystem eingerichtet werden kann. Der Stagione-Betrieb (im Schauspiel als En Suite-System bezeichnet) stellt den Gegensatz zum reinen Repertoiresystem dar. Dieses Spielplanprinzip sieht die ununterbrochene Aufführung ein und desselben Stückes über mehrere Wochen bzw. innerhalb eines längeren Spielzeitabschnitts – mit entsprechenden Ruhetagen für die Akteure bzw. Doppelbesetzungen – vor (vgl. Föhl 2010: 41). „Im Anschluss an die Absetzung einer Produktion erfolgt eine längere Schließphase, in der ein neues Stück ge-

probt und zur Premiere vorbereitet wird.“ (Hausmann 2005: 4) Theater mit Stagionebetrieb spielen daher in der Regel erheblich weniger Vorstellungen je Spielzeit und bieten dem Publikum damit ein deutlich geringeres Angebot als die Repertoirebühnen (vgl. Röper 2001: 420). Zudem wird ein entsprechend großes Einzugsgebiet benötigt, um das Theater jeden Abend mit Publikum füllen zu können (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 90). Das Stagionesystem findet sich in Deutschland vor allem bei privaten Boulevard- und Musicaltheatern, die ihre Stücke meist mehrere Jahre unverändert anbieten (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 90). Das Serien- bzw. En Bloc-System (auch als Semistagione-System bezeichnet) stellt eine Mischform bzw. Verbindung aus den zuvor genannten beiden Spielplanprinzipien dar und hat sich in den vergangenen Jahren insbesondere an vielen der großen Musiktheaterbetriebe in Deutschland etablieren können (vgl. Heinrichs 2006: 214 f.). Dabei wird die Spielzeit in mehrere Programmblöcke geteilt, innerhalb derer jeweils eine geringe Anzahl verschiedener Produktionen abwechselnd gezeigt wird (vgl. Jacobshagen 2002: 357). Der Spielplan ist in der Regel so aufgebaut, dass Stücke eine Spieldauer von bis zu drei Wochen haben (Serien), wobei die einzelnen Produktionen nicht täglich gespielt werden (vgl. Hausmann 2005: 4). „Die sich hierdurch ergebenden Lücken im Programm führen jedoch nicht zu Schließtagen, sondern sie werden für andere (eigene oder eingekaufte) Produktionen genutzt, die entweder ebenfalls in Serie oder auch als Einzelvorstellungen gespielt werden.“ (Hausmann 2005: 5, vgl. auch Röper 2001: 421). Das Seriensystem versucht demnach die Vorteile beider zuvor genannter Spielplanprinzipien (regelmäßiger Programmwechsel, geringe Zahl von Schließtagen beim Repertoiretheater und geringere Umbaukosten, Engagement von Gastsolisten beim En Suite-System) miteinander zu vereinen (vgl. Heinrichs/Klein 2001: 89).

2.2 Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes

Aufgrund der in Kapitel 2.1 beschriebenen heterogenen Situation kann nicht von *den* Wiederbesuchern von Theatern gesprochen werden, sondern es sind je nach Theater und den jeweils dafür geltenden Rahmenbedingungen ganz unterschiedliche Bindungsverhalten sowie divergierende Präferenzen, Ansprüche, Einstellungen und Meinungen von Wiederbesuchern anzunehmen. Eine Einbeziehung aller genannten Theatertypen und ihrer Wiederbesucher in die vorliegende Untersuchung würde folglich die getroffenen Aussagen aufgrund einer unzureichenden Vergleichsbasis verzerren. Aus Vergleichbarkeitsgründen ist daher eine Fokussierung bzw. Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes vorzunehmen. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich einerseits auf die *öffentlichen Theater*,

das heißt jene Häuser, deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden oder Gemeindeverbände sind, unabhängig davon in welcher Rechtsform sie betrieben werden (vgl. Deutscher Bühnenverein 2011: 9). Des Weiteren konzentriert sich die Arbeit auf das *öffentliche Musiktheater* als stehende Bühne in Deutschland, welches laut Boerner organisatorisch auf zweierlei Weise verankert sein kann: als Teilbereich eines Mehrspartentheaters oder als selbstständige Organisation (insgesamt 13 Betriebe bzw. rund 15% der öffentlichen Musiktheater in Deutschland) in Form eines Ein- oder Zweispartenbetriebes (Musiktheater und Ballett) (vgl. Boerner 2002: 21). Neben den öffentlich getragenen Musiktheatern gibt es eine Reihe meist kleinerer Musiktheater in privater Trägerschaft wie Kammeropern und Operettentheater, die in dieser Arbeit unberücksichtigt bleiben. Darüber hinaus werden private Musiktheateranbieter, freie Opern-, Ballett- und Musikkompanien, Laienmusiktheater, Landesbühnen und Tourneetheater sowie Festivals bzw. Festspiele nicht miteinbezogen, selbst wenn sie öffentlich gefördert werden. Veranstaltungen, für die ein privater Veranstalter ein Opernhaus gemietet hat, bleiben ebenfalls außen vor. Damit bildet in Anlehnung an Hoegl die Institution öffentliches Opernhaus mit ihrem Output von in der Hauptsache Produktionen und Aufführungen von Opern und Balletten und daneben Operetten und Musicals den Untersuchungsbereich dieser Arbeit (vgl. Hoegl 1995: 9).²¹

Aktuell prägen 84 öffentliche Musiktheater (davon 22 Staatstheater und 52 Stadt- bzw. Städtetheater mit eigenem Musiktheaterbetrieb) das Kulturleben Deutschlands (vgl. hierzu Jacobshagen 2010: 1 ff.), deren Bedeutung sich im internationalen Vergleich offenbart: Weltweit gibt es laut Bovier-Lapierre rund 560 permanente und professionelle Opernhäuser, von denen sich etwa jedes zweite innerhalb der Europäischen Union und jedes siebte in Deutschland befindet (vgl. Bovier-Lapierre 2006: 231 ff.). Kategorisiert nach dem Sitzplatzangebot ihrer jeweiligen Hauptspielstätten, befindet sich das kleinste öffentliche Musiktheater in Neubrandenburg, das größte mit über 2.000 Plätzen ist die Bayerische Staatsoper in München. Betrachtet man weitere ausgewählte Daten für den Bereich der öffentlichen Musiktheater in ihrer Entwicklung, so wird aus der Theaterstatistik des DBV im Zeitvergleich unter anderem ersichtlich, dass sich diese Branche im Umbruch befindet und mit spezifischen Herausforderungen umzugehen hat (vgl. für eine tiefergehende Analyse auch Kapitel 3.1.1).

21 Diese der Klarheit und Einheit des Untersuchungsgegenstands geschuldete Trennung bedeutet jedoch nicht, dass sich die in der vorliegenden Arbeit getroffenen Aussagen in der Musiktheaterpraxis nicht auch – unter Berücksichtigung der jeweils örtlichen Gegebenheiten und spezifischen Rahmenbedingungen – in modifizierter Weise auf die nicht untersuchten Musiktheateranbieter anwenden lassen. Viele Erkenntnisse der Untersuchung sind durchaus auch auf diese Betriebe übertragbar.

Aus den Kennzahlen in Tabelle 3 wird ersichtlich, dass sich im Vergleichszeitraum die Zuweisungen und Zuschüsse an die öffentlichen Theater zwar um insgesamt 235 Mio. Euro auf 2,168 Mrd. Euro erhöht haben, auf der anderen Seite aber allein deren Personalausgaben im gleichen Zeitraum um 330 Mio. Euro auf 2,019 Mrd. Euro angestiegen sind. Vielerorts stehen demnach den kontinuierlichen Kostensteigerungen der Theater (vornehmlich bei den Personalkosten, deren Anteil sich aktuell auf 73,8% an den Gesamtausgaben beläuft) keine entsprechend höheren öffentlichen Zuwendungen mehr gegenüber (vgl. hierzu auch Föhl/Lutz 2011: 56). Aufgrund dieser schwierigen ökonomischen Bedingungen haben viele Bühnen in den letzten Jahren durch Sparmaßnahmen und ein effizientes Management bestehende Rationalisierungsspielräume genutzt (vgl. Jacobshagen 2010: 3). So wurde z. B. von den Musiktheaterbetrieben aus Kostengründen seit der Spielzeit 1993/94 kontinuierlich das ständig beschäftigte Personal abgebaut (4.378 Mitarbeiter insgesamt, davon 1.989 ständig künstlerisch Beschäftigte), während gleichzeitig die Anzahl der Gastverträge um insgesamt 5.474 stark zunahm. Zudem konnten die öffentlichen Theater ihre Einspielergebnisse (d. h. die durch Eigeneinnahmen gedeckten prozentualen Anteile an den Gesamtausgaben des Theaters) von durchschnittlich 13,2% in der Spielzeit 1993/94 auf 18,2% in der Spielzeit 2009/10 steigern, was allerdings durch einen erhöhten Zuschussbedarf an den Betriebskosten flankiert wird. Neben der bereits erwähnten Erhöhung der öffentlichen Zuweisungen stieg der Betriebszuschuss pro Theaterbesucher und Vorstellung im Spielzeitenvergleich um insgesamt 27,58 Euro auf 109,47 Euro. Somit sind immer noch rund 80% der Ausgaben nicht durch Kasseneinnahmen gedeckt, d. h. Theaterbetriebe können aus strukturellen Gründen heraus allein durch Umsatzerlöse nicht vollständig kostendeckend arbeiten und sind aufgrund dieses strukturellen Finanzierungsproblems notwendigerweise Zuschussbetriebe, deren Unterhalt durch die Erfüllung ihres kulturpolitischen Auftrags legitimiert wird (vgl. Jacobshagen 2010: 4 sowie hierzu auch Kapitel 2.4 und 3.1.1).

Tabelle 3: Ausgewählte Kennzahlen der öffentlichen Musiktheater im Zeitvergleich²²

Bereich	1993/1994	2009/2010	Veränderung
Personalausgaben			
- Personalausgaben insgesamt in Mio. Euro* ²³	1.689	2.019	+330
- Anteil der Personal- an den Gesamtausgaben in Prozent*	75,8	73,8	-2,0
Personal			
- Ständig beschäftigtes Personal insgesamt	40.752	36.374	-4.378
- Davon ständig beschäftigtes künstlerisches Personal	17.423	15.434	-1.989
- Künstlerisches Personal aus Gastverträgen	7.740	13.214	+5.474

22 Leider sind die Daten der Theaterstatistik für einen Zeitvergleich im Bereich des Musiktheaters mit Problemen behaftet (vgl. Röper 2001: 456). So sind „die Daten in der Zeitreihe nur bedingt miteinander vergleichbar, da zum Teil einzelne Häuser wegen Baumaßnahmen [zeitweise] nicht bespielt werden konnten oder die Datenerfassung aufgrund fehlender Meldungen nicht vollständig ist“ (Jacobshagen 2010: 9). Zudem werden die Daten immer erst mehr als zwei Jahre nach Abschluss einer Spielzeit veröffentlicht (vgl. Röper 2001: 458). Des Weiteren beziehen sich einige der vom Deutschen Musikrat zusammengestellten und berechneten Daten (vgl. Deutsches Musikinformationszentrum 2011) lediglich gemeinsam auf Musik- und Sprechtheater und liegen nicht separat für den Bereich der Musiktheater vor. Grundsätzlich ist bei Statistiken zu den Musiktheatern auch zu berücksichtigen, „dass es sich teilweise um sehr unterschiedliche Häuser handelt. So reicht die Bandbreite [z. B.] von Einspartenhäusern, die in Kommunen mit 20.000 Einwohnern ansässig sind, bis hin zu den großen Opernhäusern [in Ballungszentren]“ (Föhl 2010: 31) Bei den angeführten Zahlenvergleichen ist ergänzend darauf hinzuweisen, dass die dargestellten Entwicklungen nicht graduell verlaufen sind, sondern es in diesem Zeitraum verschiedene Schwankungen gab (vgl. Föhl 2010: 32). Wegen solcher Schwierigkeiten kann die Theaterstatistik für eine Analyse und Interpretation nur ein erster Anhaltspunkt sein und es müssen gezielt zusätzliche Daten direkt bei den Musiktheatern zusammengestellt werden, wenn detailliertere und repräsentativere Aussagen getroffen werden sollen (vgl. Röper 2001: 458). Die Kennzahlen liefern jedoch einen guten Ein- bzw. Überblick über allgemeine Spannungsfelder sowie generelle Tendenzen und skizzieren denkbare Entwicklungen für die Zukunft der Musiktheater in Deutschland. Da hier der Zeitvergleich lediglich Tendenzen nachzeichnen soll, wird daher auch auf eine durchgängige Verlaufsstatistik verzichtet (vgl. Föhl 2010: 32).

23 Die mit „*“ gekennzeichneten Daten beziehen sich auf das Musik- und Sprechtheater.

Besucherbindung im Opernbetrieb

Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen
und praktische Implikationen

Lutz, M.

2013, XXIV, 528 S. 41 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-02111-5