

---

## Vorwort

Kein anderes Land auf der Welt gibt so viel Geld für die Künste aus und hat eine so dichte Kulturlandschaft wie Deutschland. Es sind fast 10 Mrd. EUR, welche die staatliche Kulturförderung jährlich verteilt. 45 % davon kommen von den Kommunen, 41 % von den Bundesländern, der Rest vom Bund. In anderen Ländern – wie den USA oder Großbritannien – hat die staatliche Kulturförderung einen weitaus geringeren Stellenwert. Umso mehr sind dort die Kultureinrichtungen auf Sponsoren und Eintrittsgelder angewiesen, und umso größer ist ihre Krisenanfälligkeit.

Dass die Kultur in Deutschland eine so starke staatliche Förderung erfährt, hat historische Gründe. Deutschland bestand lange Zeit aus einer Vielzahl von Kleinstaaten, bei denen die Herrscher im Kulturbereich miteinander konkurrierten. Im Bürgertum war die Kultur Symbol der nationalen Einheit in einer Zeit, in der es die politische Einheit noch nicht gab. Sprache, Literatur und Musik galten als sinnstiftendes Element. Nach Gründung des Deutschen Reiches wurde die Kultur dann zu einem Mittel, mit dem das Bürgertum seine relative politische Bedeutungslosigkeit kompensierte und seine gesellschaftlichen Ansprüche dokumentierte. Zugleich diente sie der Abgrenzung nach Außen: im Rahmen des erwachenden Nationalbewusstseins und des aufkommenden Nationalismus. Und nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches war der Rekurs auf deutsche Dichter, Denker und Komponisten zunächst das wenige, auf das man seinen Stolz und seine Identität noch bauen konnte, alles andere war zerbrochen.

Bis heute hat die Kultur im Selbstverständnis der Deutschen einen zentralen Stellenwert inne. Und auch wenn es zwischenzeitlich in Teilbereichen der Kultur wiederholt Sparmaßnahmen gegeben hat – in Form der Zusammenlegung von Orchestern oder Einsparungen im Theaterbereich etc. –, blieb doch die kulturelle Infrastruktur in Deutschland weitgehend erhalten und findet in der Politik und unter den Bürgern weithin Rückhalt. Die (Hoch-) Kultur gilt nicht als Luxus,

dessen man sich notfalls entledigen kann, sondern als Bestandteil der Lebensqualität und als Element kultureller Identität.

Eine herausgehobene Position im Kulturbereich nehmen traditionell die Opernhäuser ein. Sie bilden auch ein bedeutsames Alleinstellungsmerkmal des deutschen Kulturbetriebs. So gibt es mehr als 80 öffentlich finanzierte voll professionalisierte Opernhäuser (bzw. Opernsparten innerhalb von Mehrspartentheatern), mit eigenem Ensemble und im Dauerbetrieb – mehr als in jedem anderen Land. Rund ein Drittel aller Opern- und Operettenaufführungen weltweit entfallen auf die deutschen Bühnen. In den Großstädten handelt es sich meist um eigenständige Opernhäuser, in kleineren und mittelgroßen Städten um Mehrspartenhäuser, die sowohl Opern, Operetten und Musicals als auch Aufführungen des Sprechtheaters bieten. Selbst in den kleineren und mittleren Mehrspartentheater muss das künstlerische Profil keineswegs minderwertig oder rückständig sein. Beeindruckend ist bei ihnen nicht nur die Bereitschaft, sich an anspruchsvolle Opern heranzuwagen, sondern auch neue Wege einzuschlagen und ein musikalisch durchaus akzeptables Programm zu bieten, so wie es Ralph Bollmann in seiner „Entdeckungsreise“ durch die deutsche Provinz („Walküre in Detmold“) ausführlicher beschrieben hat.

Von den öffentlichen Kulturausgaben entfällt der relativ größte Anteil auf die Theater, und bei diesen aufgrund der hohen Personalkosten auf die Oper. Dass sich Oper und Theater in der Zukunft auf eine ähnlich starke staatliche öffentliche Förderung verlassen können wie bisher, ist inzwischen allerdings keine Selbstverständlichkeit (mehr). Der im Kulturbetrieb häufig verbreitete Glaube, die Kultur rechtfertige sich aus sich selbst und bedürfe in der Frage der Finanzierung keiner Begründung, stößt auf Grenzen. Zum einen gibt es andere Angebote als Oper und Theater, auch kultureller Art, bei denen ein Anspruch auf öffentliche Förderung erhoben wird. Zum anderen können steigende Kosten bei sinkenden Verkaufserlösen zu einem Problem werden. Kommen auf kommunaler oder Landesebene finanzielle Schieflagen hinzu und wird der Ruf nach öffentlichen Einsparungen laut, geraten zwangsläufig auch die Opernhäuser und Theater in den Blick.

Unter diesen Umständen wird immer wieder auch die Frage nach der Zukunft der Oper aufgeworfen: gibt es oder wird es einen Publikumsschwund geben, der – wie manche Autoren verkünden – in wenigen Jahren den Tod der Oper bedeutet? Oder gilt das Gegenteil: wird es einen Aufschwung geben, spiegelt der derzeit weltweit verbreitete Boom neuer Opernhäuser und Konzertsäle eine Entwicklung wider, die der Klassik eine verheißungsvolle Zukunft verspricht? Sind die neuen Häuser Ausdruck einer gestiegenen Nachfrage (oder schaffen sie diese erst)? Und wie ist es mit der Altersstruktur der Zuschauer: spiegelt sich in ihrer Überalterung ein allgemeines, zeitunabhängiges Muster des Opernbesuchs wider, oder handelt

es sich um ein Zeichen des Niedergangs – Folge von Erosionserscheinungen in der jüngeren Generation? Und wenn letzteres zuträfe: welche Optionen gibt es dagegen? Welche Vermittlungsformen haben Erfolg? Welchen längerfristigen Einfluss auf den Opernbesuch haben Kinder- und Jugendprogramme, die in den letzten Jahren massiv aufgelegt wurden? Und wie groß ist das Erfordernis einer szenischen Neuinterpretation von Opern, damit diese – wie manche Regisseure und Intendanten meinen – von dem heutigen Publikum „richtig verstanden“ werden? Liegt die Zukunft der Oper im Regietheater? Muss sich die Gesellschaft in der Oper auf der Bühne wieder finden?

Fragen, wie diese sind bislang kaum oder gar nicht Gegenstand der empirischer Forschung gewesen. Im Kulturbetrieb schwebt über allem als Primat das künstlerische Angebot. Ob es von den Zuschauern angenommen wird oder nicht, wird oft als eher marginal erachtet. Manche Regisseure stilisieren eine geringe Nachfrage gar zum Zeichen einer innovativen künstlerischen Qualität. Dass das Publikum den eigentlichen Adressaten der künstlerischen Aktivitäten darstellt und Oper und Theater ohne das Publikum nicht existieren können, wird allzu häufig übersehen.

Anstelle gesicherter Erkenntnisse über das Publikum überwiegen im Kulturbetrieb Mutmaßungen – Mutmaßungen, die nicht selten wie Gewissheiten behandelt werden. Und diesen wird nicht selten ein höheres Gewicht gegeben als entsprechenden Studien. So heißt es z.B. dass das Publikum so vielfältig sei, dass man keine Aussagen darüber machen könne. Oder dass man aus persönlichen Gesprächen hinreichend über das Publikum informiert sei. Dass die Überalterung des Publikums zu bezweifeln sei und dies ohnehin kein Problem wäre, weil es die Oper immer wieder verstanden hätte, den Widrigkeiten zu widerstehen. Oder dass es keiner Besucherumfragen bedürfe und Fragen zur sozialen Zusammensetzung irrelevant seien. Denn jeder, der an Musik und Oper interessiert wäre, könne ja vom Angebot Gebrauch machen.

Die gesicherte Existenz, unabhängig von der Nachfrage, hat dem Kulturbetrieb bislang keinen Anlass gegeben, sich eingehender mit dem Publikum zu befassen oder gar kumulative Forschung zu initiieren. Dabei wäre derartige Forschung in dessen ureigenem Interesse. Denn nur wenn man um aktuelle Gegebenheiten und um potenzielle oder wahrscheinliche Entwicklungen weiß, kann man sich rechtzeitig darauf einstellen und geeignete Strategien entwickeln. Die mitunter betriebene Marketing-Forschung, die sich auf Besucherumfragen stützt, kann kein Ersatz sein. Denn ihr Blick ist zu eng, zu sehr auf Verkaufsaspekte ausgerichtet. Andere Einflussfaktoren, die in übergreifende Zusammenhänge des sozialen und kulturellen Wandels eingebunden sind, geraten nicht in den Blick. So muss offen bleiben, ob und wie sehr sich in den sozialstrukturellen

Veränderungen des Opernpublikums ein opernspezifischer oder eher ein allgemeiner kultureller Wandel widerspiegelt (vermutlich ist es beides).

Im Bereich der Wissenschaft sieht die Situation nicht viel besser aus. In der Musik- und Theaterwissenschaft stehen primär historische Phänomene im Vordergrund, es geht um die Angebotsseite – um Komponisten, ihre Werke, und um die Historie einzelner Werke im zeitlichen Verlauf. Die aktuelle Situation des Opern- und Theaterbetriebs und die Nachfrage aufseiten des Publikums bleiben weitgehend ausgeklammert. In der Soziologie waren Fragen der Hochkultur in Deutschland allenfalls in großen Abständen ein Thema, und wenn, dann fast immer in Bezug auf die bildende Kunst. Frühe Ansätze einer Soziologie des Theaters wurden nicht fortgeführt. Und in der Geschichtswissenschaft war in der Sozialgeschichtsschreibung die Thematik der Oper lange Zeit ein Randphänomen, dem man keine Beachtung schenkte. Dies hat sich erst in jüngerer Zeit geändert, z. T. durch den „emotional turn“ in der Geschichtswissenschaft begünstigt.

Die Vernachlässigung der Thematik hat zu einem verengten Blick auf die Oper geführt. Die Lasswellsche Formel zur Analyse von Massenkommunikation („Who says what in which channel to whom with what effects?“), die man sehr wohl auch auf die Oper (ebenso wie den Kulturbereich als Ganzes) beziehen kann, hat keine Auswirkungen auf die Forschung gehabt. Entsprechend fehlt es weitgehend an Analysen zur Oper als gesellschaftliche Institution, zum Opernbetrieb als soziales Feld, zum Opernrepertoire in seinem Erscheinungsbild und Abhängigkeiten, zum Orchester in seinen gruppendynamischen Bezügen, zum Image der Oper in den Medien, zum Publikum mit seinen Präferenzen und seinem Opernerleben (und anderes mehr).

Der vorliegende Band versucht, die Oper unter einer umfassenderen Perspektive zu betrachten und einige der bislang nicht oder wenig thematisierten Aspekte in das Blickfeld zu rücken. Die Beiträge bestehen nahezu ausschließlich aus empirischen Originalarbeiten, gestützt auf unterschiedliche Quellen: auf historische und ökonomische ebenso wie auf Inhaltsanalysen der Medien sowie Umfragen unter Opernbesuchern und in der Bevölkerung. Die Ausrichtung ist interdisziplinär: die Autoren entstammen der Geschichtswissenschaft, der Soziologie, der Politikwissenschaft, der Wirtschaftswissenschaften, der Kommunikationswissenschaft und der Medienwissenschaft.

Der gemeinsame Fokus ist auf die Oper in ihrer Wechselwirkung mit der Gesellschaft ausgerichtet. Es geht um die ökonomischen Vorteile für die Region, um symbolische und politische Kämpfe, um Transformationen des Zuschauerverhaltens, den Musikgeschmack der Bürger, die Sozialstruktur der Opernbesucher im Kontext anderer Kulturpublika, die Kulturberichterstattung der Zeitungen und

ihre Effekte. Und es geht um die Erwartungen der Zuschauer an die Aufführungen und ihr Opernerleben. Manches, was bislang als selbstverständlich angesehen wurde, erweist sich als komplexer als bislang angenommen. Und manches, was als Zeichen des Niedergangs gewertet wurde, kann aus einer anderen Sicht durchaus auch als Zeichen von Erfolg gesehen werden.

Karl-Heinz Reuband

Oper, Publikum und Gesellschaft

Reuband, K.-H. (Hrsg.)

2018, XVII, 373 S. 18 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-12925-5