Sinkende Zuschauerzahlen beim Stadttheater, erfundene Institutionsgeschichte, prekäre Einkommen

Die Zuschauerzahlen der hiesigen Stadttheater sinken trotz anderslautender Erfolgsmeldungen seit Jahren. Das Einkommen der Mehrheit der dort beschäftigten Schauspieler ist prekär. Diskutiert wird darüber im Verborgenen schon länger. Jetzt soll die Musealisierung der „deutschen Theaterlandschaft" das Theater hierzulande als „Weltkulturerbe" retten. Von **Wolfgang Hippe** [*]

Es gibt derzeit Bestrebungen des Deutschen Bühnenvereins (DBV), die „historisch gewachsene Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen der einzigartigen deutschen Theater- und Orchesterlandschaft, insbesondere des Ensemble- und Repertoirebetriebs" zum immateriellen Weltkulturerbe der UNESCO erklären zu lassen. Die Entscheidung steht 2016 an. Als Reaktion auf die vielfältige Kritik an diesem Vorhaben hat DBV-Geschäftsführer Rolf Bolwin jetzt darauf hin gewiesen, dass diese *„Institutionsgeschichte"* (DBV) „selbstverständlich die privaten Theater, die Freie Szene und die Festivals" einschließe und sie „ebenfalls Gegenstand der eingereichten Bewerbung" seien, was für viele der so „Einbezogenen" neu und überraschend gewesen sein mag. Zusätzlich lockte Bolwin: „(Es) steht natürlich außer Zweifel, dass Kürzungen der öffentlichen Zuwendungen für Theater und Orchester …. schwieriger werden und in der Öffentlichkeit …. als problematisch dargestellt werden können."

Schon vor einiger Zeit hat der Kultursoziologe Gerhard Schulze („Die Erlebnisgesellschaft") konstatiert, dass der gesellschaftliche „Rechtfertigungskonsens" für diese Form der öffentlichen Zuwendungen ins Wanken geraten ist. Man sollte bei dieser Einschätzung freilich den (kultur)politischen Einfluss der „Theaterlobby" und anderer vergleichbarer öffentlich finanzierter Institutionen nicht unterschätzen. Kurt Eichler, Leiter der (städtischen) Kulturbetriebe Dortmund und Vorstandsmitglied der Kulturpolitischen Gesellschaft, schreibt dazu in einem aktuellen Essay, das sich mit den Chancen einer längerfristigen, konzeptionell ausgerichteten Kulturpolitik auseinandersetzt: „Die Frage ist, wer eigentlich die Kulturpolitik und damit die kulturelle Infrastruktur verantwortet: Kulturausschüsse, Kulturämter, Kulturdezernate und -referate, gar der Bund und die Länder mit ihren Leitlinien und Förderprogrammen? Weit gefehlt, denn die Kulturpolitik machen faktisch die *Institutionen*, von denen man es am wenigsten erwartet und die auch selbst eine solche Rolle von sich weisen würden. Es sind die Kulturinstitute selbst, die allein durch ihre Existenz der bestimmende kulturpolitische Faktor sind, denn sie binden automatisch bis zu 95 % der öffentlichen Kulturetats durch ihr Personal, den laufenden Einrichtungsbetrieb und den Erhalt der Infrastruktur – selbst wenn für die eigentlichen Programmangebote die

Mittel immer knapper werden. Die großen Institute verfügen über bundesweit einflussreiche Fachverbände, die Ziele und Forderungen entwickeln, Standards formulieren, Spielregeln aufstellen und bestens mit den politischen Entscheidungsträgern vernetzt sind.“ Diese in anderen Politikfeldern gerne als *„Lobbyismus“* kritisierte Nähe engt natürlich nicht nur die Bandbreite der öffentlich ausgetragenen Argumente, sondern auch „die Grenzen einer planbaren, konzeptionellen Kulturentwicklung“ ein. Eichler: „Tatsächlich sind sie sehr eng und orientieren sich – sobald die Institutionen ins Blickfeld geraten – an der Fortschreibung des Bestehenden, wenn auch mit leichten Anpassungen…“

Fortschreibung des Bestehenden

Die Forderung nach der Musealisierung der „deutschen Theaterlandschaft“ wird nicht zum ersten Mal erhoben. Vor gut einem Jahrzehnt rief die Grüne Antje Vollmer erstmals dazu auf, das „flächendeckende System vom Drei-Sparten-Theater“ ebenso als „immaterielles Erbe“ zu begreifen wie „überlieferte Dichtung, Sitten, Bräuche und Traditionen“. Mit dem UNESCO-Titel wollte die Politikerin die „Einzigartigkeit“ des deutschen Systems als „ein unglaubliches Geschenk der Demokratie an das Publikum“ bestätigt sehen. „Andere Länder haben leere Theaterhäuser“, so Vollmer, „und da ziehen Billigkompanien durch das Land.“ Fachleute wie der ehemalige DBV-Pressesprecher Wolfgang J. Ruf waren angesichts dieser Thesen damals „doch etwas überrascht, wie wenig Politiker Bescheid wissen“. Ruf verwies darauf, dass etwa Länder wie Dänemark und Russland, Frankreich, die Niederlande oder ganz Skandinavien über eine „vielfältige staatlich subventionierte Theaterlandschaft“ verfügten – allerdings „mit flacheren Hierarchien“ und „kostengünstiger“. Deshalb sei es falsch, so Ruf, „hierzulande ständig die Meinung aufrecht(zu)erhalten, (die deutsche) Theaterform sei ein Modell, um das uns die ganze Welt beneide“. Auch die Kritik am jetzt vom DBV selbst vorgetragenen Antrag argumentiert ähnlich. „Nie, zu keiner Zeit gab es so viel organisierte Geschichte, so viel buchstäblichen Konservatismus, so viel historische Sentimentalität wie heute“, seufzte etwa Thomas Steinfeld und schrieb von deutschen „Anmaßungen“. Das Vorhaben „unterstellt nämlich nicht nur, dass im deutschen Theater etwas Besonderes zu erleben sei, sondern auch, dass es andere, minder schützenswerte ‚Theaterlandschaften‘ gebe“. Matthias Heine sah in der „Welt“ vor allem ein „legitimes, aber triviales Lobbyanliegen“. Man trage „den Kampf um finanzielle Vorteile unter der Tarnkappe eines akzeptierten gesellschaftlichen Anliegens aus“, dem „Schutz der Kunst“.

Einmal abgesehen von dem potentiellen Neid der anderen und ähnlichen Petitessen ranken sich um das deutsche „Modell“ bis heute zahlreiche, interessengeleitete Mythen. In seiner aktuellen Form ist das deutsche Stadttheatersystem vergleichsweise jung. Es wurde erst nach dem Zweiten Weltkrieg gegen die „englisch-amerikanische Auffassung privater Kulturpflege mit öffentlicher Unterstützung“ endgültig mit dem Argument durchgesetzt,

„das Theater- und Konzertwesen (wird) *nicht als Vergnügen* angesehen, sondern als ein notwendiges Instrument der *Allgemeinbildung*“, deshalb sei eine kommunale (oder staatliche) Trägerschaft unabdingbar – so der „Interzonale Kulturausschuss des Deutschen Städtetages“ 1947. Schon die vorgebliche Qualität des deutschen Theaters als „genuines literarisches Bildungstheater“ ist Legende. Tatsächlich dominierte die Spielpläne stets Unterhaltendes. Der Anteil der Klassiker Schiller, Goethe oder Lessing lag sogar bei den subventionierten Hoftheatern vom 19. Jahrhundert bis zur Weimarer Republik in aller Regel unter 5 Prozent, wobei auch die Resonanz auf diese Stücke gering war. Ein Zeitgenosse notierte etwa anlässlich einer Aufführung von Goethes „Egmont“ in Frankfurt: „Das Theater war klassisch leer.“
Selbst mit der kommunalen Trägerschaft ist es nicht so weit her. Zum Stichjahr 1900 gab es im Deutschen Reich rund 300 professionelle Theater – 19 davon waren höfisch, ganze zwei in kommunaler Hand – Mannheim und Freiburg. Die anderen 130 damals so titulierten „Stadttheater“ finanzierten sich wesentlich privat und über den Markt. Auch in der Weimarer Republik gab es mehr privatwirtschaftliche als öffentlich finanzierte Theater. Die Zahl der staatlich geführten Häuser nahm erst nach 1933 deutlich zu. Bis 1936 kletterte sie von 147 auf 299, um später kriegsbedingt auf 248 zu sinken. Zeitgleich verdoppelte sich die Zahl der festangestellten und besser bezahlten Theatermacher auf rund 44.000. Damit waren die Rahmenbedingungen für das oben angesprochene deutsche „Modell“ etabliert. Selbstverständlich gab es auch auf den deutschen Bühnen keine „Stunde null“. Nicht nur bei der Trägerschaft, auch beim Personal wie beim Programm wurde auf Kontinuität gesetzt. Man spielte weiter Klassiker und natürlich Unterhaltung in etwas korrigierten Varianten der Inszenierungen vor ’45 und setzte schließlich auf eine „werktreue“ Interpretation der Stoffe. Salopp formuliert: das deutsche Stadttheatersystem und die deutsche Autobahn haben eine ganz ähnliche Geschichte.

Daneben ist fraglich, ob man noch so ohne weiteres von einem klassischen „Ensemble- und Repertoirebetrieb“ sprechen kann – Verträge mit Schauspielern laufen heutzutage häufig nur über einige Monate. Außerdem war schon zu Vollmers Zeiten nicht jedes angeblich zu konservierende Haus ein „Drei-Sparten-Theater“.

Rahmendaten

In den (kommunalen) Kulturetats stellen nicht erst heute die fürs Theater aufgewendeten Mittel in aller Regel den größten Posten dar. Deshalb ist interessant, sich die Entwicklung der Besuche der deutschen öffentlichen Theater in den letzten Jahren zu vergegenwärtigen – zumal vor der Hintergrund, dass nun schon zum zweiten Mal das deutsche „Modell“ als „Weltkulturerbe“ eingeklagt wird. Dazu im Folgenden einige exemplarische Daten zu Schauspiel, Oper und den Theaterfinanzen.

Zum Schauspiel:

Mittlerweile ist auch einer aktuellen Publikation der Heinrich-Böll-Stiftung (HBS) [PDF] zu entnehmen, dass die Schauspielbesuche, also die Zahl der verkauften Eintrittskarten, über die Jahrzehnte deutlich abgenommen haben. Mitte der 1950er Jahre waren es rund 10, in der Saison 2011/12 noch gut 5,2 Millionen. Im gleichen Zeitraum stieg allerdings die Zahl der Spielstätten von rund 130 auf rund 840 (= plus 550 %). Dazu hat sich das Platzangebot von rund 95.000 auf fast 300.000 verdreifacht. Und: Die durchschnittliche Zuschauerzahl pro Aufführung hat sich halbiert.

Ein weiterer interessanter Aspekt: Die Zahl der Neuinszenierungen ist nicht gesunken, sondern sogar leicht gestiegen. So gab es 1990 /91 bei rund 6 Mio. Besuchen 1.384 davon, 2011 /12 waren es 1.474 – bei nur noch 5,2 Mio. Besuchen. Zusammengefasst: Es gibt keine signifikante Angebotsveränderung, sondern ein deutlich nachlassendes, weil sich ausdifferenziertes Publikumsinteresse. Das Schauspiel ist auf immer kleinere Spielstätten ausgewichen, um nicht vor halbleeren großen Theatersälen spielen zu müssen.

(Mit diesem Trend steht es übrigens nicht allein. Beim Kino ist Ähnliches zu beobachten. Den Kinopalästen der 1950er mit z.T. deutlich mehr als 1.000 Plätzen folgten in den 1970ern die Schachtelkinos, in den 1990ern die Multiplexe, in den 2000ern die Miniplexe – jeweils unterschiedlich viele, aber deutlich kleinere Spielstätten an einem Ort. Zugleich wurde die seit Ende der 1990er Jahre immer wieder avisierte Marke von 200 Mio. verkauften Kinokarten nie erreicht. Vor diesem Hintergrund und der sich wandelnden Medienlandschaft wird jetzt ab und an schon vorbeugend gefordert, das Kino als „kulturellen und urbanen Ort“ ähnlich den Theatern zu fördern.)

Zur Oper:

Im Spartenvergleich sanken die Besuchszahlen der Oper nicht so stark. In der Spielzeit 1990/91 gab es rund 5,3 Mio. Opernbesuche, 2011/12 waren es 4, 1 Mio. Besuche. Während die durchschnittlichen Besuchszahlen pro Aufführung beim Schauspiel von 282 auf 225 (= minus 20 %) zurückgingen, sanken sie bei der Oper im selben Zeitraum von 714 auf 658 (= minus 8 %). Wenn man also von einer Krise des Stadttheaters reden will, handelt es sich vor allem um eine Krise des Schauspiels.

Aufschlussreich ist nichtsdestotrotz die Entwicklung des Opernpublikums. Es ist bekannt, dass es heute im Durchschnitt deutlich über 50 Jahre alt und überwiegend weiblich (= 61 %) ist. Es ist besser gebildet und besser verdienend. Zugleich sind bei der Oper Mehrfachbesuche vergleichsweise häufig. Die Zahl der Personen, die praktizierende

Musiktheater-Fans sind, ist deshalb deutlich niedriger als 4 Mio. Sie dürfte bundesweit zwischen ein und zwei Millionen liegen.

Interessanter als diese Fakten ist allerdings etwas anderes. Eine aktuelle Übersicht für NRW weist aus, dass im Bundesland das allgemeine Durchschnittsalter der Bevölkerung zwischen 1979 und 2012 nur um fünf Jahre zugenommen hat – von 45 auf 50 Jahre. Im gleichen Zeitraum ist das durchschnittliche Alter des Opernpublikums aber um 21 Jahre von 41 auf 62 Jahre gestiegen!
Die Ursache hierfür liegt in dem damaligen deutlich höheren „Opern-Interesse“ der Jüngeren. Sie waren im Opernpublikum ebenso überrepräsentiert wie sie heute unterrepräsentiert sind. Damals waren die Jüngeren übrigens auch bei den Schauspiel- und Museumsbesuchern überrepräsentiert. Die Zahlen zur überproportional hohen Alterung des Opernpublikums legen jedenfalls nahe, dass Kulturpräferenzen nicht alters-, sondern generationenspezifisch geprägt sind. Erste Untersuchungen zu generationentypischen Unterschieden im Kulturverständnis und den daraus folgenden Nutzungen stammen schon aus den 1980ern und wurden von interessierter Seite lange angezweifelt.

Als Zwischenfazit ist jedenfalls festzuhalten: wir haben es anscheinend mit grundsätzlichen Veränderungen in den kulturellen Orientierungen und der Abnahme eines allgemeinen gesellschaftlichen Interesses an Oper und Schauspiel zu tun. Dabei ist auch das verfügbare Einkommen der Kulturinteressierten kein verlässlicher bildungsbürgerlicher Indikator mehr.

Beim Blick auf das Theaterprogramm zeigt sich noch eine andere Auffälligkeit. Eine unter „Sonstiges“ geführte Veranstaltungsform hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten verdreifacht. Dieses “theaternahe Rahmenprogramm“ – Lesungen, Diskussionen usw. – umfasste 1991/92 rund 6.500 Veranstaltungen, 2011/12 waren es rund 18.600.

Die Finanzen der Theaterhäuser:

Zu den kulturpolitischen Ritualen gehört die stete Klage über fehlende Finanzen oder drohende Kürzungen der Kulturetats. Natürlich gibt es bei der finanziellen Ausstattung deutliche regionale und lokale Unterschiede, was mit den jeweiligen örtlichen Gegebenheiten und der Organisation des Stadttheaters als Stadttheater zu tun hat. Aber: Aufs große Ganze gesehen haben die öffentlichen Theater heute inflationsbereinigt sogar mehr Geld zur Verfügung als 1990 /91. Die schon angesprochen HBS-Publikation fasst zusammen:

- In der Spielzeit 1990/91 lagen die Etats der öffentlichen Theater umgerechnet bei

1,723 Mrd. Euro – davon 1,469 Mrd. Euro Zuschüsse der öffentlichen Hand und 227 Mio. Euro Eigeneinnahmen.

- In der Spielzeit 2011 /12 waren es insgesamt 2,723 Mrd. Euro. Das sind 58 % mehr als 90 /91 – bei einer Inflationsrate von insgesamt 49 %. Zur gestiegenen Förderung von 9 % treten höhere Eigeneinnahmen. Sie verdoppelten sich in 2011/12 auf 473 Mio Euro.

Von einer auf breiter Basis vor allem durch Finanzierungslücken bedrohten „Theaterlandschaft“ kann also zunächst einmal keine Rede sein.

Zugleich ist der öffentliche Zuschuss zur einzelnen Theaterkarte über die Jahre stetig gestiegen und liegt im bundesweiten Durchschnitt mittlerweile bei etwas über 100 Euro (in den 1950ern waren es um die 10 DM). Inflationsbereinigt haben die Betriebskostenzuschüsse je Besuch doppelt so schnell zugenommen wie die Lebenshaltungskosten insgesamt. Allerdings schwanken die Zuzahlungen regional sehr stark. Die Stadt Duisburg etwa subventioniert jeden Besuch ihres Theaters (Auslastungsquote 60 %) mit 298 Euro. Finanziell besser gestellte Städte wie Düsseldorf wenden „nur“ 125 Euro oder wie Bonn „nur“ 168 Euro auf (Zahlen aus der Saison 2008/09). Götz Werner, Gründer der Drogeriekette dm und Verfechter eines garantierten Mindesteinkommens, hat diese Beträge einmal mit den Worten kommentiert: „Wenn Sie zweimal im Monat mit Ihrer Frau in die hochsubventionierte Oper gehen, erhalten Sie von der Gemeinschaft höhere Transferleistungen als die meisten Hartz-IV-Empfänger.“

Kreatives Prekariat

Die steigenden Theateretats sind die eine Seite. Doch was kommt davon bei den Kreativen an? Nicht nur die Zeitungsverleger haben immer wieder vor der Einführung des Mindestlohns gewarnt, auch zahlreiche Theaterverbände votierten dagegen. Ohne Ausnahmeregelungen sei das Gesetz nicht akzeptabel, meinte etwa DBV-Geschäftsführer Bolwin: „Viele (kommunale) Betriebe können es sich nicht leisten, an alle Praktikanten 8,50 Euro die Stunde zu zahlen. Selbstverständlich sind wir dafür, dass Praktikanten angemessen entlohnt werden. Man darf aber nicht außer Acht lassen, dass am Theater viele Quereinsteiger arbeiten und viele Berufe keinen geregelten Ausbildungsweg haben.” Anders formuliert: Ausbildungsvergütung – nein danke. Das Berliner Ensemble (BE) etwa hat jetzt angekündigt, seine bisher 25 „gehaltlosen“ Praktikumsplätze zu streichen. BE-Intendant Claus Peymann bedauerte zugleich: „Für uns wird es schwieriger, junge Talente zu finden, und den Studenten bleiben wertvolle Berufserfahrungen verwehrt.“ Die Bezahlung von Praktikanten, der hier nicht weiter nachgegangen werden soll, wirft bei den mit deutlich

geringeren Summen geförderten Freien Theatern freilich ganz andere Fragen auf. Viele konnten und können einen Stundenlohn von 8,50 Euro kaum erwirtschaften. Ein Sprecher der Freien Szene in Berlin: „Das Problem ist, dass durch den gesetzlichen Mindestlohn die absurde Situation eintritt, dass die Praktikanten mehr verdienen als die ausführenden Künstler."

Der politisch dekreditierte Stundenlohn wirft aber auch bei den künstlerisch-kreativen „Normalarbeitsverhältnissen" der öffentlichen Bühnen Fragen auf. Die monatliche Entlohnung liegt hier im Schnitt bei um die 1600 Euro brutto. Häufig ist damit eine wöchentliche Arbeitszeit von mehr als 40 Stunden verbunden. Dazu kommt eine Beschäftigungspolitik, die mitten in der „neoliberalen Arbeitswelt" verankert ist, so der Theaterwissenschaftler Ulf Schmidt. Er fasst zusammen: „Wir sehen einen Rückgang regulärer Beschäftigungsverhältnisse: 14 % weniger Mitarbeiter gesamt. Ein Drittel weniger Schauspieler in den letzten 20 Jahren. Zugleich sehen wir die Tendenz zur Lohndrückerei dort, wo der gewerkschaftliche Widerstand offenbar schwach ist: bei den Schauspielern, deren reales Gehalt in den letzten 20 Jahren inflationsbereinigt um dramatische 50 % gesunken ist. Und wir sehen eine massive Zunahme irregulärer Zeit- und Werkverträge."
Die unter Theaterleuten im deutsch-sprachigen Raum erhobene „Vergütungsumfrage 2013" verdeutlicht die „schwierige wirtschaftliche Lage der Tanz- und Theaterschaffenden" noch einmal: „Nur 11 Prozent der angestellten Theaterschaffenden haben einen unbefristeten Vertrag – alle anderen haben zeitlich befristete Angestelltenverträge, die in der Regel ein bis zwei Jahre dauern. Zudem arbeiten 16 Prozent der Befragten regelmäßig über 50 Stunden pro Woche in ihrem Beruf und trotzdem können davon 15 Prozent nicht von ihrer Theatertätigkeit leben." Ein Viertel der befragten Schauspieler sei ‚dauerhaft armutsgefährdet' – der Median der Schauspieler-Gage liegt bei 1.800 Euro. Hinzu kommen „große Ungleichheiten der Bezahlung innerhalb einer Berufsgruppe."

Diese Verhältnisse gelten freilich nicht nur für Beschäftigte des avisierten „Weltkulturerbes". Ähnlich sieht es bei den künstlerischen Berufen aus. Michael Söndermann vom Kölner „Büro für Kulturwirtschaftsforschung" hat die entsprechenden Einkünfte dieser Gruppen untersucht [PDF]. Eines der Ergebnisse: die Einnahmen reichen bei vielen ohne Nebenjobs nicht aus. Etwa der Hälfte *aller* erwerbstätigen Künstler hierzulande stehen monatlich insgesamt zwischen 1.000 und 2.000 Euro brutto zur Verfügung. Ein Viertel verdient weniger als 1.000 Euro. Besser sieht es im Schnitt bei den rund 120.000 Vollzeitbeschäftigten bei einem Verdienst von rund 2.900 Euro aus. Anders ist es bei den „überwiegend freiberuflichen Künstlern". Hier driften die Einkünfte extrem auseinander. Statistischer Durchschnitt sind monatlich rund 1.900 Euro (Jahreseinnahme:

22.614 Euro), der Medianwert liegt allerdings bei rund 700 Euro (Jahreseinnahme 8.625 Euro). Söndermann: „Hohe Extremwerte treiben den Durchschnitt nach oben, der Median ist deshalb vermutlich der realistischere Wert." Sein Fazit: „Da Künstlerinnen und Künstler allein mit dem Ideal im Portemonnaie nicht einkaufen gehen können, müssen viele von ihnen auch fachfremd arbeiten. Das führt zu hybriden Lebensformen mit spezifischen Problemen, von denen viele – monetär gesehen – dauerhaft am Rande des Existenzminimums siedeln."

Nur noch einige Zahlen zur Orientierung: eine Friseurin verdient im Monat durchschnittlich 1.230 Euro brutto, ein Krankenpfleger zwischen 2.000 und 2.300 Euro. Bei den sozialen Berufen liegt das Einkommen übrigens bei einem Drittel bei weniger als 1.000 Euro – in diesem Punkt „toppen" sie die Künstler.

Kulturangebot und Kulturpublikum

Seit den 1970er Jahren ist die „Kulturelle Teilhabe" möglichst vieler Menschen eines der zentralen kulturpolitischen Ziele gewesen. Entscheidendes Mittel, um das zu erreichen, war ein massiver Ausbau der kulturellen Infrastruktur. Nach einschlägigen Schätzungen hat sich seither das Kulturangebot mehr als verzehnfacht. Neben den öffentlichen Angeboten hat sich dazu ein breites Spektrum neuer privatwirtschaftlich agierender Anbieter etabliert. Zur Erinnerung: die Kultur-, bzw. Kreativwirtschaft wurde wiederentdeckt und bis heute als Wachstumsbranche gefeiert. Sie hat für die Nachfrage kultureller und künstlerischer Produkte aller Art in der Tat eine große Bedeutung. In ihren Kategorien stellt etwa die „Freie Szene" ein kulturwirtschaftliches Angebot dar, das es in den 1950ern und 1960ern, der Hochzeit des Stadttheaters, so gar nicht gab.

Insgesamt haben sich so die Wahlmöglichkeiten für Kulturinteressierte enorm erhöht, die Konkurrenz zwischen öffentlichen und privaten Anbietern ist auf allem Ebenen gestiegen. Zugleich hat sich das einstige, zu großen Teilen bildungsbürgerlich geprägte Publikum in viele Publika aufgelöst, die teilweise ganz unterschiedliche Präferenzen in Sachen Kultur haben. Sie sind in unterschiedlichsten Milieus, Szenen oder Lebensstilen ausdifferenziert. Wenn es heute um die sogenannten Publikumspotentiale geht, bedarf es also einer genaueren Beschreibung der Zielgruppen.

Ein weiterer Aspekt ist vielleicht noch entscheidender. Das kulturelle Angebot ist gewachsen, aber das ansprechbare Publikum hat insgesamt quantitativ nicht in gleichem Maße zugenommen. „Dem quantitativen Wachstum und der Vielfalt der Kulturangebote steht heute eine intensivierte und differenzierte Nachfrage gegenüber, aber nicht eine angemessene Vermehrung der Teilnehmer und Nutzer insgesamt", fasst eine Expertise

zusammen. Diese These wird von zahlreichen internationalen Studien nicht nur für Deutschland gestützt. Man kann deren Ergebnisse als eine Art Faustregel zusammenfassen: die Hälfte der Bevölkerung interessiert sich für Kulturangebote überhaupt nicht, ein Viertel ist ein wenig an Angeboten der Breitenkultur (z.B. Volks- und Straßenfeste) interessiert. Das letzte Viertel setzt sich zunächst aus „Begleitern" zusammen. Diese Bezeichnung hat eine Kultursoziologin erfunden. Ihr liegt Folgendes zugrunde: Das überwiegend weibliche Kulturpublikum wird häufig von (männlichen) Gatten, Freunden, Bekannten begleitet, die selbst kein ausgeprägtes kulturelles Interesse haben, aber eben mitgehen. Den Kern der tatsächlich Kulturinteressierten macht je nach Umfrage 5 – 10 % der Gesamtbevölkerung aus.

Dazu unterliegt auch die Nutzung kultureller Angebote gewissen Grenzen des Wachstums. Eine wichtige ist hier neben dem Finanz- das individuelle Zeitbudget. Dazu nur ein Hinweis. Die Zeitbudgeterhebungen des Statistischen Bundesamtes in den Jahren 1991/92 und 2001/02 haben keine signifikante Zunahme der kulturellen Teilhabe – also der Nutzung kultureller Angebote – ergeben. Obwohl die formalen Voraussetzungen dafür gegeben waren – u.a. mehr Kaufkraft, mehr Freizeit, höhere formale Schulabschlüsse.

Lobbyismus statt Kulturpolitik

Wenn man die kulturpolitischen Debatten rund ums Theater aus den letzten Jahrzehnten überfliegt, stellt sich schnell der Eindruck einer ermüdenden Redundanz ein. Die tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklungen – etwa die Etablierung der Einwanderungsgesellschaft und damit zusammenhängende unterschiedliche kulturelle Präferenzen, die Pluralisierung der Lebensstile usw. – kommen kaum zur Sprache. Es ist auch fraglich, ob mit dem „bildungsbürgerlichen" Medium Theater so ohne Weiteres andere Bevölkerungsschichten erreicht werden können, wie die Hamburger Intendantin Karin Baier einmal formuliert hat.

Stattdessen wird immer wieder die Bedeutung des Theatralen an sich beschworen. Standardargumente dabei: das Theater sei – trotz Film, Internet & Co – so etwas wie das Leitmedium wenn schon nicht der gesamten gesellschaftlichen Kommunikation, so doch mindestens der jeweiligen Stadtgesellschaft. Es wird stets die „bildungsbürgerliche Tradition" beschworen und der Bildungsanspruch der darstellenden Kunst hervorgehoben, Theater als „systemrelevant" ähnlich wie „Banken oder Parlamente" erklärt. Angesichts der sinkenden Zuschauerzahlen wird „das" Theater in regelmäßigen Abständen aufgefordert, sich darum zu bemühen „die Zuschauer *wirklich*" zu erreichen, „sich *besser verständlich* zu machen und das Interesse des Publikums *wieder* stärker zu wecken", wie es die sogenannte Rau-Kommission (offizieller Titel: Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in

Deutschland“ beim Bundespräsidenten) vor einem Jahrzehnt zeitlos formuliert hat. Und da man sich „die Welt ohne Sänger, Schauspieler, Tänzer, Musiker — und Kritiker“ nur „noch trister als ohnehin schon“ vorstellen kann, möchte man aufs etablierte Stadttheater nicht verzichten, auch wenn die Kosten steigen und es nur von einer Minderheit genutzt wird – so schon ein Feuilletonredakteur Anfang der 1970er Jahre. Zu den Tiraden gesellt sich der routinemäßige Vorwurf gegen „sparwütige oder kulturferne Lokal- und Landespolitiker“, sie würden „die“ Kultur „zum Abschuss freigeben“.

Alles in Allem hat diese Debatte Züge einer extremen Fan-Kultur. Argumente spielen in einem solchen System nur dann eine Rolle, wenn sie in das System der Fans passen und sich zur Verteidigung des eigenen Fan-Gefühls eignen. Dabei sind Fans grundsätzlich konservativ eingestellt. Intuitiv wissen sie: wenn sich das Objekt ihrer Begierde ändert, wird es nie mehr so sein wie früher und für sie in ihrer Welt nie mehr einen vergleichbar hohen Distinktionsgewinn abwerfen. Derlei könnte man normalerweise vernachlässigen. Aber der Theateretat ist nun einmal der größte Posten in den kommunalen Kulturhaushalten und schlägt deshalb auf alle anderen Budgets durch.

Anschauungsmaterial für diese Haltung bieten teilweise die Diskussionen um die vielerorts anstehende Renovierung/Restaurierung der vorhandenen Bausubstanz der Theater. So hat man etwa in Köln die alten Städtischen Bühnen in gleicher Größe saniert, obwohl die Zahl der vor Ort verkauften Karten über die Jahre ganz im Trend kontinuierlich gesunken ist. Lagen die Bühnenbesuche in der Spielzeit 1990/1991 bei rund 577.000, waren es 2009/2010 noch rund 389.000. Das sanierte Haus soll nun ab 2015 im optimalen Fall insgesamt rund 380.000 Karten verkaufen, so ein Gutachten im Auftrag der Stadt. An anderer Stelle werfen die Autoren der Studie die Frage auf, ob denn ein Besucherzuwachs „überhaupt erreicht werden kann“.

Sieht man einmal davon ab, dass das Theater in seiner Wirkung „traditionsgemäß überschätzt“ wird (H.Daiber) und lässt das eigentümliche Lob des traditionellen Bildungsbürgertums [1] beiseite, bleibt eine paradoxe Situation. Es ist offensichtlich, dass sich das „Modell“ Stadttheater in seiner jetzigen Form in einem existenziellen Dilemma befindet. Wegen der „Prekarisierung insbesondere der künstlerischen Mitarbeiter“ erodiert es innen, wie U. Schmidt formuliert hat. Zugleich dürfte das Publikumsinteresse weiter sinken – schon wegen demografischer und kultureller Aspekte. Die Bevölkerung in der Fläche nimmt ab, es zeichnet sich eine stärkere Konzentration auf eine überschaubare Zahl von Metropolen ab. Dort dürfte die Stadtgesellschaft insgesamt noch bunter und weniger „bildungsbürgerlich“ werden.

In aller Regel sind Institutionen kaum in der Lage, sich aus sich heraus zu reformieren.

Dazu müssten sie im Extremfall auch ihre eigene Existenz in Frage stellen (können). Eine Debatte über die Zukunft des „Stadttheaters“ ist denn auch weniger eine Auseinandersetzung über Etats und Finanzen als vielmehr eine Klärung der inhaltlich-konzeptionellen Misere. Und das wäre eine kultur- und gesellschaftspolitische Aufgabe.

Nachbemerkung

Zum Schluss sei noch an einen Aspekt erinnert, der in kulturpolitischen Diskussionen in der Regel kaum eine Rolle spielt, obwohl es um die gesellschaftspolitische Rolle von Kultur und damit verbundene Konkurrenzen geht. Dabei sind natürlich auch staatliche Zuwendungen im Spiel.

Die Kultur(politik) beansprucht für sich, wesentlich zum Gemeinschaftsgefühl und zur „Identität“ des deutschen Gemeinwesens beizutragen und begründet u.a. damit die Kulturförderung.

Damit ist ein interessanter Punkt angesprochen. Für die „nationale Identität“ war „1954“ wichtiger als das deutsche Stadttheatersystem. Das „neue“ Deutschland – bunt, offen, tolerant, gastfreundlich – wurde medial im eigenen Lande erneut mit der Fußball-WM 2006 ausgerufen. Das hat sich bei der aktuellen WM in Brasilien noch einmal wiederholt. Die Bedeutung des Sports (und von SportlerInnen) in der Gesellschaft ist kontinuierlich gewachsen und hat der öffentlich geförderten Kultur längst den Rang als Identitätsstifter, Leuchtturm, Gemeinschaftserlebnis usw. abgelaufen. Neuere Elitestudien unterstreichen diese Tendenz. Inzwischen beruft man sich in gehobenen Kreisen gerne auch auf seine sportliche Vergangenheit und nicht nur oder nicht mehr auf kulturelle Qualifikationen.

Einiges tut sich dazu in der Sportpolitik. Man vergleicht zunehmend offensiv die staatlichen und kommunalen Aufwendungen für den Sport, vor allem für den Breiten- und Vereinssport mit anderen Ressorts. Der Landessportbund NRW beispielsweise tritt für eine „nachhaltige und faire Balance zwischen Sport und Kultur“ ein. Dazu hat dessen Präsident jüngst konstatiert: in Köln verursache „jeder Besuch eines städtischen Schwimmbads einen Zuschuss von 7,09 Euro“, ein Besuch der Städtischen Bühnen dagegen „einen Zuschuss von 178 Euro“, ein Museumsbesuch werde „im Schnitt mit 88 Euro subventioniert“. Seine Schlussfolgerung: „Vergleicht man die Bedingungen (des Sports) mit denen der Hochkultur, stellt man fest, dass dies nicht fair abläuft.“ Dieses „ungleiche Verhältnis“ müsse man ausgewogen korrigieren. In seiner Argumentation ahmt der Präsident konsequent die Statements der Kulturfunktionäre und -lobbyisten nach. Um derlei „Attacken“ zu begegnen, hat die Kulturpolitik offensichtlich einen gewissen Trainingsrückstand. Und nur am Rande: Das Unternehmen, das die Stadt Köln in Sachen Städtische Bühnen beraten hat, hat den

Zeitgeist längst erkannt und am Rhein noch einen zweiten Großkunden: den 1.FC Köln als einen weiteren Vertreter der Kölner Hochkultur.

Literatur (Auswahl)

- actori „Wirtschaftlichkeits- und Organisationsuntersuchung der Bühnen Köln. Abschlussunterlage“ März 2014
- Heinrich-Böll-Stiftung (Hrsg.) „Brennen ohne Kohle. Theater zwischen Niedergang und Aufbruch“ Berlin 2014
- Kurt Eichler „Vor allem zu wenig und immer wieder Neues. Warum es Kindergärten und Abwasserkanäle in der Stadtpolitik einfacher haben“ in KuMi 144 (I/2014), S. 36 ff.
- Karl-Heinz Reuband “Konstanz und Wandel in der Sozialstruktur des Opernpublikums. Ein Langzeitvergleich auf der Basis von Publikumsbefragungen in NRW von 1979 bis 2012“ in „Jahrbuch für Kulturpolitik 2013“ Essen 2013, S. 409 ff.
- Susanne Keuchel/Zentrum für Kulturforschung (Hg.) „Rheinschiene – Kulturschiene. Mobilität – Meinungen – Marketing“ Bonn 2003
  Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins
- Zum Immateriellen Kulturerbe: Das UNESCO-Abkommen trat 2006 in Kraft, im April 2013 ist auch Deutschland beigetreten.

[«*] Wolfgang Hippe hat Rechtswissenschaften und Pädagogik in Köln studiert; er war in der Jugendarbeit und der Umweltbewegung tätig; Redakteur der StadtRevue Köln; freier Journalist; A.R.T. – Agentur für Recherche und Text mit Schwerpunkten Kultur- und Medienwirtschaft und Kultur- und Medienpolitik, seit 2001 freie Mitarbeit beim IfK. Autor mehrerer kulturpolitischer Bücher.

[«1] Das Bildungsbürgertum war überwiegend elitär und alles andere als demokratisch eingestellt. Der Antisemitismus machte einen wesentlichen Teil seiner Weltanschauung aus.

Es half, den Nationalsozialismus hoffähig zu machen und begrüßte dessen Bestrebungen für eine „deutsche“ Kunst.