

1 Einleitung

1.1 Einführung in die Thematik

Der Begriff der Krise ist allgegenwärtig in der öffentlichen Diskussion über Theater.¹ Diese Theaterkrise ist auch kein neues oder vorübergehendes Phänomen,² wodurch sich eine resignierende Aussage wie: „In the performing arts, crisis is apparently a state of life.“³ erklären lässt.

„Die Krise des öffentlichen Theaters ist zuerst und zuletzt mit der wirtschaftlichen und geistigen Krise unlösbar verbunden und sie wird auch nur im Verein mit ihr behoben[...]“⁴ Dieses Zitat aus dem Jahr 1953 zeigt, dass die Erkenntnis, dass die künstlerische Krise mit der wirtschaftlichen eng verwoben ist, bereits fest in den Köpfen der Theaterschaffenden verankert ist. Dennoch kommen verschiedene Untersuchungen⁵ zu dem Schluss, dass betriebswirtschaftliche Instrumente oder Entscheidungsprozesse in öffentlichen Theatern eher die Ausnahme als die Regel darstellen.⁶ Eine Ursache dafür ist sicher, dass die Theaterkrise eben nicht ausschließlich wirtschaftlicher Natur, sondern ein komplexes Geflecht verschiedener Krisenkomponenten ist.

Als einzelne Komponenten lassen sich die künstlerische, die Publikums-, die finanzielle und die Steuerungskrise identifizieren.⁷

Im Hinblick auf die künstlerische Krise führen Kritiker

- den Mangel an aktuellen deutschsprachigen Stücken,⁸
- den Mangel an Innovationen,⁹
- das Übermaß an formalistischen Experimenten,¹⁰

¹ Vergleiche beispielsweise Flimm, J., Jörder, G., Populismus, 2001, S. 40 und Jörder, G. Publikumsverweigerung, 2001, S. 51, Afheldt, H., Meier, M., Pereira, A., Oper, 2001, S. 27.

² Röger, H. H., Handbuch, 2001, S. 16.

Die Dauer der Diskussion über die Theaterkrise lässt sich beispielsweise an Daten der folgenden Quellen, die die Theaterkrise beschreiben, ablesen: Martin, U., Typologisierung, 1999, S. 6, Hoffmann, H., Glaser, H., Theater, 1973, S. 470-471, oder Gründgens, G., Wirklichkeit, 1953. Insofern ist der Begriff der Krise hier eigentlich irreführend, weil es sich bei einer Krise um einen „Höhepunkt oder Wendepunkt einer gefährlichen Lage“ handelt; vgl. ohne Verfasser, Krise, 1995, S. 159.

³ Baumol, W. J., Bowen, W. G., Arts, 1966, S. 3.

⁴ Gründgens, G., Wirklichkeit, 1953, S. 15.

⁵ Ossadnik, W., Hoffmann, A., Rechnungswesen, 1984, S. 450, Fischer, D., Hasse, M., Biethahn, J., Untersuchung, 1994, S. 15, Rödl & Partner PMC (Hrsg.), Studie, 1996, S. 36 und Röger, H. H., Handbuch, 2001, S. 55.

⁶ Selbstverständlich entfalten betriebswirtschaftliche Instrumente ihren Nutzen, auch ohne dass eine Krise vorliegt. Der Begriff der Krise wurde bloß aufgegriffen, weil die Diskussion in der Literatur unter diesem Stichwort stattfindet.

⁷ Martin, U., Typologisierung, 1999, S. 6.

⁸ Vergleiche beispielsweise Colberg, K., Bilanz, 1996, S. 6.

⁹ Landgraf, L., Erfahrungen, 1996, S. 25 und Schütz, J., Theater, 1995, S. 36.

- die Vernachlässigung zeitgenössischer Autoren¹¹ und
 - den Hang zur undifferenzierten Popularisierung¹²
- als Symptome an.¹³

Zur Untermauerung des Mangels aktueller deutschsprachiger Stücke und zeitgenössischer Autoren in den Spielplänen führt Martin die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins für die Spielzeit 1994/ 1995 an¹⁴, in der als das meistgespielte zeitgenössische Werk „Die Kluge“ von Orff auf dem 24. Rang erscheint. Die Werkstatistik der Spielzeit 1998/ 1999, in der sich wieder kein zeitgenössisches Werk unter den ersten zehn platzieren konnte, zeigt, dass sich dieser Sachverhalt seitdem nicht wesentlich verändert hat. Abbildung 1 zeigt die meistgespielten Stücke dieser Spielzeiten inklusive der jeweiligen Aufführungszahlen.

	1994/ 1995		1998 /1999	
Nr.	Titel (Komponist)	Auf.	Titel (Komponist)	Auf.
1	Die Zauberflöte (Mozart)	601	Die Zauberflöte (Mozart)	694
2	Hänsel und Gretel (Humperdinck)	368	Hänsel und Gretel (Humperdinck)	498
3	La Traviata (Verdi)	295	Die Hochzeit des Figaro (Mozart)	311
4	Der Freischütz (Weber)	254	La Traviata (Verdi)	300
5	Rigoletto (Verdi)	238	Rigoletto (Verdi)	282
6	Madame Butterfly (Puccini)	214	Don Giovanni (Mozart)	211
7	Don Giovanni (Mozart)	213	La Bohème (Puccini)	209
8	Carmen (Bizet)	205	Così van tutte (Mozart)	192
9	Tosca (Puccini)	200	Madame Butterfly (Puccini)	183
10	Der Barbier von Sevilla (Rossini)	192	Carmen (Bizet)	165
...		
24	Die Kluge (Orff)	101		

Abbildung 1: Die zehn meistgespielten Opern der Spielzeiten 1994/ 1995 und 1998/ 1999¹⁵

Dieses Phänomen ist allerdings auf Opern beschränkt. Unter den zehn am häufigsten gespielten Schauspielen sind neben „Top Dogs“ von Widmer auf Platz zwei noch sieben weitere Stücke von zeitgenössischen Autoren platziert.¹⁶ In Abbildung 2 sind die zeitgenössischen

¹⁰ Hadamczik, D., Wer, 1995, S. 48, Sucher, C. B., Theater, 1995, S.168, Zabka, T., Leben, 1995, S. 53.

¹¹ Hadamczik, D., Mamet, 1996, S. 45, Hochhuth, R., Geld, 1994, S. 16.

¹² Hilger, H., Marketing, 1985, S. 57.

¹³ Martin, U., Typologisierung, 1999, S. 6-7.

¹⁴ Martin, U., Typologisierung, 1999, S. 6-7.

¹⁵ Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Werkstatistik, 1996, S. 74. Die Tabelle wurde von Martin um Berechnungen erweitert; vgl. Martin, U., Typologisierung, 1999, S. 6 und Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Werkstatistik, 1996, S. 68-69.

¹⁶ Über die Ursachen für die unterschiedlichen Chancen für Opern und Schauspiele, sich im allgemeinen Repertoire zu etablieren, lässt sich nur spekulieren. Die deutlich höheren Aufführungszahlen der Opern gegenüber Schauspielen sind das Ergebnis eines späteren Break Even-Punktes, der durch den höheren

Autoren grau hinterlegt.

Nr.	Titel (Komponist)	Aufführungen
1	Faust (Goethe)	602
2	Top Dogs (Widmer)	572
3	Shakespeares sämtliche Werke – leicht gekürzt (Long/Singer/Winfield)	534
4	Eine Woche voller Samstage (Maar)	448
5	Der zerbrochene Krug (Kleist)	378
6	Meisterklasse (McNally)	362
7	Pippi Langstrumpf (Lindgren)	358
7	Die Kleine Hexe (Preußler)	358
9	Kunst (Reza)	357
10	Comedian Harmonists (Greiffenhagen)	352

Abbildung 2: Die zehn meistgespielten Schauspiele der Spielzeit 1998/ 1999¹⁷

Der Kritikpunkt der mangelnden Innovation unterstellt eine gewisses Verharren des Repertoires. Hoegl veranschaulicht das eindringlich, indem er die zehn am häufigsten gespielten Opern des Spieljahres 1909/1910 - wie in Abbildung 3 - anführt und ihren Verbleib in den heutigen Spielplänen verfolgt. Dabei kommt er zu dem Ergebnis: „Von den zehn meistgespielten Opern der Saison 1909/10 gehören sechs heute noch zu den Dauerbrennern in den Spielplänen: „Madame Butterfly“, „Carmen“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Hoffmanns Erzählungen“ und „Der Freischütz“. „Der Bajazzo“ und „Cavalleria rusticana“ werden meist zusammen an einem Abend aufgeführt. Diese Werke stehen heute nicht mehr so im Mittelpunkt des Interesses wie in der Zeit vor dem ersten Weltkrieg. [...] Eugen d’Alberts „Tief-land“ von 1903 war in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg ein sehr gefragtes Werk. [...] Einzig Ambroise Thomas’ „Mignon“ spielt heute keine Rolle mehr in den Spielplänen. [...] Damit steht fest, dass neun von den zehn meistgespielten Werken 1909/1910 nicht nur heute noch jedem Musiktheaterliebhaber geläufig sind, sondern auch noch sehr stark in den aktuellen Spielplänen vertreten sind. Keine Oper, die ihre Uraufführung nach der betrachteten Saison 1909/1910 erlebte, schaffte es, sich längerfristig unter den zwanzig meistgespielten Werken zu etablieren. „Tourandot“ von Puccini, „Ariadne auf Naxos“ und „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss konnten seitdem in die ersten fünfzig aufrücken. Sonst finden sich auch unter den fünfzig meistgespielten Opern der letzten vier Jahre nur Werke, die 1909 bereits zur Verfügung standen.“¹⁸

Inszenierungsaufwand entsteht. Das gibt Anlass zu der Vermutung, dass Theater mit Opern ein größeres Risiko eingehen und deswegen eher auf bewährte Autoren zurückgreifen.

¹⁷ Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Werkstatistik, 2000, S. 261-262.

¹⁸ Hoegl, C., Ökonomie, 1995, S. 152. Im dem Zitat sind Fußnoten enthalten, die sich auf die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins beziehen, vgl. Deutscher Bühnenverein (Hrsg.), Werkstatistik, 1994,