

gen künstlerischer Prozesse erwartet. Dies ist insbesondere bei der Übertragung von Modellen und Begriffen aus der Wirtschaft auf einen Kunstbetrieb unbedingt notwendig. Vor diesem Hintergrund greifen die von Schmidt vorgestellten Lösungsansätze daher zu kurz. Auch die theoretische Einführung überzeugt nur teilweise, weil der dort unternommene Versuch einer Übertragung von Theorien auf die Institution Theater ohne deren Einbettung in die Ergebnisse der Studie konstruiert wirkt. Und doch bleibt es ein großer Verdienst Schmidts, erstmals in aller Ausführlichkeit die Machtasymmetrie und ihre Konsequenzen innerhalb des deutschen Theatersystems ins Zentrum einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu stellen und offenzulegen. Kulturpolitik und Kulturmanagement werden sich zu den Ergebnissen verhalten müssen. Darüber hinaus liefert Schmidt auch den Theaterschaffenden selbst ein wichtiges Instrument im Kampf gegen die toxischen Strukturen im Theaterbetrieb.

*Friederike Kötter\**  
*Kammerspiele München*

**KARL-HEINZ REUBAND (Hg.): Oper, Publikum und Gesellschaft. Wiesbaden (Springer) 2018, 371 Seiten und 14 Abb.**

Das Publikum ist der unverzichtbare Adressat jeglichen Opernbetriebs, gleichzeitig aber ein großer Unbekannter. Will man das Publikum nicht nur als schwindend, krisenhaft und in der Konsequenz dieser Annahmen als Objekt von Konzeptionen, sondern als Partner des Opernbetriebs einbeziehen, muss man diesen großen Unbekannten näher kennenlernen.

Karl-Heinz Reuband, seit letzten Sommer emeritierter Soziologe an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, hat seiner langen Reihe von Veröffentlichungen empirischer Studien zur Institution Oper nun einen Herausgeberband hinzugefügt, der sich mit dem Opernpublikum beschäftigt. „Ob die Annahmen über andersgeartete Publikumsstrukturen zutreffen oder nicht, ist eine Frage, die man nur empirisch angehen kann.“ (320) formuliert der Herausgeber seine Intention mit aller Deutlichkeit

\* Email: [friederike.koetter@outlook.de](mailto:friederike.koetter@outlook.de)

Reuband liefert die beiden gewichtigsten Beiträge selbst. In „Das Kulturpublikum im städtischen Kontext“ untersucht er die Struktur des kulturell aktiven Publikums in Düsseldorf. Hier nimmt – wie generell in der gesamten Bundesrepublik – die Wahrnehmung kultureller Angebote mit dem Alter zu. Es ist dies der Ausdruck einer neuen Auffassung des Alters als aktiver Lebensperiode mit vielfältiger Gestaltung der Freizeit, die vom Fahrradurlaub bis zum Universitätsstudium als Gasthörer reicht. Die vielfach negativ interpretierte Überalterung auch des Opernpublikums hat hier ihren positiven Hauptgrund. Auf der anderen Seite trifft das verbreitete Urteil dennoch zu, dass es an Nachwuchs im Opernpublikum fehlt. Der Anteil der Jüngeren, die Opernmusik zu schätzen wissen, liegt bei nur 35 %, der Anteil mit einem Faible für Rock/Pop dagegen bei 78 %. Die Hauptursache für diesen Befund sieht Reuband in der musikalischen Sozialisation, die weitgehend ohne Oper und Klassik stattfindet. Folgerichtig sei auch die Vermutung, dass hier die entscheidenden Motive für den Nicht-Besuch von Oper und Klassik liegen. Am stärksten zeichnet sich die Überalterung des Publikums im klassischen Konzert ab: 62 % der Besucher sind über 60 gegenüber 52 % in der Oper. Überraschend ist dabei Reubands Erkenntnis, dass nicht in der überalterten Oper der Bildungsgrad am höchsten ist, sondern da, wo das Publikum am jüngsten ist: in den Programmkinos und im Avantgarde-Theater (84 / 78 % mit Uniabschluss oder Abitur). Generell gibt es den Operngänger, der nur Oper und klassische Musik goutiert, nicht mehr – dieses Modell müssen wir Reuband zufolge zu den Akten legen: 72 % der Operngänger haben einen gemischten Musikgeschmack.

Diese Erkenntnis wird durch zwei Wissenschaftlerinnen der jüngeren Generation empirisch flankiert: Deborah Eicher und Katharina Komßen von der Johann-Gutenberg-Universität Mainz entwickeln ihren empirischen Ansatz aus den Modellen von Richard A. Peterson und Gerhard Schulze und liefern neue, differenzierende Einsichten. Sie beobachten, wie Reuband, beim Opernpublikum das Fehlen des typischen Vertreters der Hochkultur, bei dem exklusiver Geschmack und hohe soziale Position gekoppelt sind, sowie neuartige Kombinationen zwischen hohem Status und populärer Ästhetik oder auch niedrigem Status und hochkulturellem Geschmack. Bildung und soziale Stellung entkoppeln sich demnach zunehmend vom Musikgeschmack. Die soziale Lage ist für die beiden Autorinnen kein definitorisches Merkmal mehr, sondern nur mehr „ein mögliches Korrelat oder sogar ein Explanans von Omnivorizität.“ (122), was eine dezidierte Abkehr vom Hochkultur-Paradigma Bourdieuscher Prägung bedeutet. In einer Kreuzung der „Omnivore-

Univore-These“ Richard Petersons mit Gerhard Schulzes Konzept der alltagsästhetischen Schemata stellen sie drei Typen des grenzüberschreitenden Musikgeschmacks vor, die je nach musikalischer Sozialisation Opern- und Klassikvorliebe mit anderen Genres kombinieren: Operette, Schlager und Volksmusik („Integration“: älter, mittlere Bildung), Rock/Pop/Jazz/Techno/ HipHop („Selbstverwirklichung“: jünger, mittlere bis hohe Bildung), Kombination aller Genres („Allesfresser“: kein bestimmtes Alter, mittlere bis hohe Bildung). In dieser Kombinations- oder Konsumfreudigkeit des Publikums sehen die Autorinnen eine Chance und eine Überlebensstrategie der Oper und der Kunstmusik: „wenngleich der ausschließliche Konsum von Opern und klassischer Musik zurückgehen mag, [bleiben] die Kunstformen in jüngeren Generationen in der Praxis offener und omnivorer Publika erhalten.“ (138) Sie könnten durch das *Crossover* von Stilen in der Opernproduktion (wie z.B. in Thomas Adés in *Powder Her Face*) oder die Vermischung von Event und Kunstereignis angesprochen werden.

Jörn Hering liefert in seinem Aufsatz „Oper für alle“ hierzu die empirische Grundierung am Beispiel der gleichnamigen Veranstaltungsreihe der Bayrischen Staatsoper München, bei der eine Oper in Open-Air-Events live nach draußen auf die Leinwand übertragen wurde. Er zeigt dabei, dass die Veranstaltung tatsächlich ihrem Anspruch gerecht wird, Jüngere in die Oper zu locken (26 % unter 30-Jährige statt 10 %) und das Bildungsspektrum zu erweitern. Besonders sticht dabei der Anteil von 70 % Frauen gegenüber 55 % im normalen Opernbetrieb hervor. Die ältere Generation goutiert das Angebot geringfügig weniger. Hering vermutet, dass hier die Aktionsform *Open Air* den Inhalt Oper überlagert. Auch wenn die Veranstaltung Menschen mobilisieren kann, die keine Operngänger sind, „stellt die Veranstaltung vermutlich nur selten den Einstieg in das Opernerlebnis dar“ (371) resümiert der Autor zurückhaltend.

In seinem zweiten umfangreichen Aufsatz „Erneuerung der Oper aus dem Geist der Moderne?“ problematisiert Reuband die weitgehende Alleinherrschaft des „Regietheaters“ als Inszenierungskonzept der Oper. Diese werde vor allem in den alternativlosen Stadttheatern und Landesbühnen zum Problem, da dem Publikum hier – anders als in den Metropolen – die Wahl zwischen eher hochkulturellen oder unterhaltsamen Möglichkeiten nicht gegeben sei. Für Reuband handelt es sich bei diesem neuen Naturalismus, in dem der Gegenwartsbezug zentrale Bedeutung hat, um eine sehr „deutsche Erfindung“, die zwar den Wünschen der Regisseure, Dramaturgen und Intendanten, aber weniger denen des Publikums entspreche: Nur eine kleine Minderheit präferiert ausdrück-

lich den Gegenwartsbezug (12 %) gegenüber 56 %, die eine konventionelle Inszenierung bevorzugen. Dabei sprechen sich sowohl die älteste wie die jüngste Besuchergruppe am stärksten gegen das Regietheater aus. Dass dieses System dennoch halbwegs funktioniere, liege zum einen an der Offenheit der Besucher für Andersartigkeit, durch die auch konservativere Besucher dem „gemäßigten“ Regietheater immer noch etwas Positives abgewinnen können (44 %); und diese Offenheit wachse mit dem Bildungsgrad. Zum anderen hänge dies auch an der zentralen Rolle von Musik und Sängerleistungen als Kriterien für die Beurteilung eines Opernabends, die Inszenierung folgt erst auf dem vierten Platz. Aus dieser Sicht wären „Aufschwung oder Niedergang des Opernpublikums primär eine Funktion des Musikgeschmacks und der kulturellen Bildung.“ (342)

Dennoch – und hier wird Reuband deutlich und geradezu kämpferisch – begünstige das Regietheater durch seine Intellektualisierung der Rezeption die Gebildeten: Sie sind aufgeschlossener und gehen häufiger in Inszenierungen des Regietheaters. Somit vergrößere das Regietheater durch die Verschiebung des Fokus vom Musikalischen auf die Ebene der Inszenierung die Kluft, die durch Bildung ohnehin schon vorgegeben sei.

Reuband resümiert: Das Publikum „mit seinen ästhetischen Vorstellungen und Bedürfnissen zu berücksichtigen, muss nicht bedeuten, sich sklavisch danach zu richten, sondern lediglich, es mit ins Kalkül zu ziehen. Die Oper als Institution wird dadurch eher gestärkt als geschwächt. Das Publikum mit seinen Bedürfnissen völlig außer Acht zu lassen, würde heißen, längerfristig den Tod der Oper in Kauf zu nehmen.“ (346f.)

Das Publikum und seine Bedürfnisse kennenzulernen und daran positiv anzuknüpfen, dazu leistet der Sammelband einen wichtigen, fundierten Beitrag nicht nur durch die zitierten Aufsätze, sondern auch durch die um sie herum versammelten weiteren Beiträge, die empirisch, soziologisch oder auch historisch eine exaktere Vorstellung vom Opernpublikum und von der Oper als Phänomen inmitten der Gesellschaft ermöglichen.

*Wolfgang Böhmer\**  
*Humboldt-Universität zu Berlin*

\* Email: boehmer.berlin@web.de