

Erwartungen an den Opernbesuch und bevorzugte Inszenierungsstile

Eine empirische Analyse der ästhetischen Präferenzen von Opernbesuchern

KARL-HEINZ REUBAND

1. Einleitung

Eine Balgerei um den Küchentisch herum mit einem Geschirrhandtuch anstelle des erotischen Schleiertanzes in der Oper *Salome* – Soldaten in NS-Uniformen im *Rienzi* – Siegfried campierend in einem Wohnwagen – Ritter, die in Anzug und Krawatte auftreten, mit Maschinenpistolen statt Schwertern: Liest man das Feuilleton der Zeitungen, so gewinnt man den Eindruck, dass es heutzutage fast nur noch Inszenierungen gibt, bei denen das Operngeschehen aktualisiert und in das 20. oder 21. Jahrhundert verlagert ist. In vielen Fällen wird diesen Inszenierungen im Feuilleton Lob zuteil, in manchen jedoch auch Kritik. Wenn Letzteres geschieht, dann allerdings oft mehr im Hinblick auf Stimmigkeit und Logik der Regie als auf die Tatsache, dass eine Verlagerung in die Gegenwart stattfindet oder Formen der Verfremdung gewählt wurden. Kritik am Regietheater per se findet sich heutzutage eher selten im Feuilleton.¹

Die Entscheidung des Regisseurs über die Art der Inszenierung ist primär eine, die künstlerischen Überlegungen und Konzepten folgt. Implizit oder explizit gehen darin aber meist auch Vorstellungen über

1 Vgl. dazu BÜNDNIS FÜR THEATER (2002: 3f.). Die insgesamt eher wohlwollende Bewertung des Regietheaters im Feuilleton schließt gleichwohl nicht aus, dass es in neuerer Zeit vereinzelt auch kritische Abhandlungen zu den gegenwärtigen Entwicklungen und zum Regietheater per se gibt (DIE ZEIT Nr. 41, 05.10.2006). Auch ist es bemerkenswert, dass sich in jüngster Zeit Regisseure, die als gefeierte Pioniere des modernen Theaters gelten – wie Klaus Peymann oder Peter Stein –, äußerst kritisch über die heutigen Varianten des Regietheaters geäußert haben (Der Tagesspiegel 11.09.2007). Dass es Theater- und nicht Opernregisseure sind, die mit ihrer Kritik an die Öffentlichkeit treten, mag kein Zufall sein: Es könnte damit zusammenhängen, dass sich das Regietheater in Deutschland zunächst im Bereich der Sprechbühnen ausgebreitet und erst zeitverzögert das Musiktheater erreicht hat. Entsprechend konnte man dort – regiegeschichtlich – auch am ehesten Kritik an vermeintlichen oder realen ‚Auswüchsen‘ erwarten. Zum Regietheater und dessen Vertretern im Bereich der Oper siehe u. a. den Überblick bei ECKERT (2001), BEYER (2005), FRIEDRICH (2005), BRUG (2006), SCHLÄDER (2006).

das Publikum ein: über dessen Bedürfnisse, Erwartungen und über die Möglichkeiten, mittels künstlerisch-ästhetischer Gestaltung auf das Erleben der Zuschauer einzuwirken. Kerngedanke der Aufführungspraxis, die das Geschehen in die Gegenwart verlagert (und üblicherweise mit unter den Oberbegriff des ‚Regietheaters‘ gefasst wird), ist, dass die älteren Werke neu gedeutet werden müssen: das heutige Publikum sei anders sozialisiert und lebe in anderen gesellschaftlichen Zusammenhängen als das Publikum in der Zeit der Uraufführung des Werkes. Das Werk müsse entsprechend durch eine Aktualisierung an die Gegenwart angepasst werden. Geschähe dies nicht, wäre die Oper eine aussterbende Gattung.

Wie aber sieht es mit den Bedürfnissen und Erwartungen der Opernbesucher tatsächlich aus? Die Resonanz der jeweiligen Aufführung bei der Premiere (auf die allein sich üblicherweise die Besprechung im Feuilleton bezieht) ist ein schlechter Indikator für den Erfolg oder Misserfolg einer Inszenierung. Schließlich handelt es sich um ein spezielles Publikum, das sich zu der Premieren-Aufführung einfindet, das dem üblichen Publikum nicht ähneln muss. Auch die Auslastungszahlen der jeweiligen Oper über einen längeren Zeitraum gerechnet sagen nur begrenzt etwas über Erfolg und Misserfolg, Bedürfnisse und Erwartungen des Publikums aus. Denn wo keine Alternativen bestehen, kann sich ein Opernbesucher dem jeweiligen Angebot vor Ort nicht entziehen. Er wird die Inszenierung in Kauf nehmen, wenn ihm die Musik, die Sänger oder der Dirigent wichtiger sind. Allenfalls wenn der Kreis der Zuschauer längerfristig schrumpft, wird deutlich, dass sich Unzufriedenheit auf Seiten des Publikums ausgebreitet hat. Doch dann ist es für eine Gegensteuerung meist zu spät, und worauf sich die Unzufriedenheit im Einzelnen bezieht, wird oft nur bedingt oder gar nicht sichtbar. Dabei wäre es unproblematisch, dies zu erkunden – wenn man sich der Mühe unterzöge, die ästhetischen und musikalischen Präferenzen der Besucher zu erfragen.

Mit welchen Erwartungen und Präferenzen Menschen in die Oper gehen, darüber ist wenig bekannt. Besucherumfragen gibt es kaum. Und in den wenigen vorhandenen sind Fragen zur Thematik der Inszenierung nicht abgedeckt. Man bekundet zwar immer wieder, dass Theater und Publikum zusammengehören und das Publikum der eigentliche Adressat und die unabdingbare Voraussetzung für das Theater sei. Aber von einer näheren Beschäftigung mit der Frage, wie sich das Publikum zusammensetzt und über welche Orientierungen und Interessen es verfügt, kann keine Rede sein. Wenn das Publikum zum Thema wird, dann

fast immer nur aus Sicht der Kulturproduzenten selbst. Das Publikum selbst bleibt ungefragt.²

Umso mehr herrschen unter Kulturpolitikern und Theaterleuten Impressionen und Mutmaßungen vor – Mutmaßungen, die oft mehr durch die eigenen Vorlieben als durch gesicherte Fakten bestimmt sind und gleichwohl wie Selbstverständlichkeiten behandelt werden. So gibt es auf der einen Seite die Vorstellung, dass das ‚moderne‘ Musiktheater³ notwendigerweise einen Aktualitätsbezug aufweisen müsse – denn die Institution Oper bilde historische Verhältnisse, aber nicht die aktuellen Bedürfnisse der Gegenwart ab. Ohne einen solchen Gegenwartsbezug sei die Oper ‚tot‘. Unterstellt wird damit implizit, die Zuschauer wünschten sich ein Gegenwartstheater, in dem sie sich und die aktuellen Probleme wiederfänden.⁴

Auf der anderen Seite gibt es Theaterleute, die den Zuschauern einen zu starken Traditionalismus unterstellen. Der Vorwurf des Traditionalismus wird immer dann besonders gern vorgebracht, wenn Inszenierungen, die sich einem ‚modernen‘ Regietheater verpflichtet fühlen, nicht den Beifall finden, den sich der Regisseur erwünscht. Als z. B. im Opernhaus in Hannover die Abonnentenzahlen massiv einbrachen, weil die Unzufriedenheit mit den Inszenierungen des Spaniers Calisto Bieito zu

- 2 Diese einseitige Sichtweise prägt auch im Allgemeinen die Opern- und Theaterzeitschriften. So widmete sich z. B. die Zeitschrift „Die deutsche Bühne“ in einer neueren Ausgabe (11/2009) schwerpunktmäßig dem Thema ‚Publikum‘, aber das Publikum wird hier – wie in anderen Ausgaben auch – lediglich aus Sicht der Theaterleute beschrieben. Eine weitaus umfassendere Darstellung, bei welcher dem Publikum gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wird, bietet einzig eine Publikation des Instituts für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (2005). Sie stellt insgesamt gesehen eine Ausnahme im gegenwärtigen kulturpolitischen Diskurs dar.
- 3 Wenn im Folgenden vom ‚modernen‘ Musiktheater oder von ‚modernen‘ Inszenierungen die Rede ist, wird damit der heutzutage übliche Sprachgebrauch im Kulturbereich verwendet. So heißt es z. B., dass Frankfurt in den 1970er und 1980er Jahren durch die dem Regietheater verpflichteten Inszenierungen von Ruth Berghaus, Hans Neuenfels und anderen zur „Opernhauptstadt der Moderne“ geworden sei (SCHREIBER 2010: 14). Wenn wir den Sprachgebrauch übernehmen, sei nicht damit gesagt, dass Inszenierungen, die sich nicht der ‚Aktualisierung‘ von Operninszenierungen durch Gegenwartsbezug bedienen, unmodern sein müssen. Das in der Diskussion um das Regietheater öfters vorgebrachte Argument, wonach alles, was nicht Regietheater ist, im Kern unmodern und naturalistisch sei, dient nicht selten mehr als Kontrastfolie zur Rechtfertigung des Regietheaters denn zur Realitätsbeschreibung.
- 4 Diese Orientierung nimmt nicht selten die Form an, dass Opernintendanten den Anspruch erheben, in ihrer Gestaltung des Opernprogramms besonders publikumsnah agieren zu wollen und gleichzeitig selbst Inszenierungen ins Programm bringen, die das Geschehen in akzentuierter Weise in die Gegenwart verlagern (wie z. B. in Köln der Fall: Kölner Stadtanzeiger 03.06.2010, 28.06.2010).

groß geworden war, war dessen Reaktion, man brauche eben ein neues Publikum (Welt am Sonntag, 22.06.2003). Entsprechend wird vielfach von Vertretern des Regietheaters gefordert, dass das Publikum lernen müsse, eigenständig nachzuvollziehen, was auf der Bühne geschieht.

Die Oper sei kein „kulinarisches Narkotikum“, sie sei vielmehr ein Ort der intellektuellen Auseinandersetzung mit den Problemen der Gegenwart (SCHLÄDER 2001: 66). Die Inszenierung diene der Einübung kritischer Reflexion (BEYER 2005b: 37) oder dazu, zu einer „Wahrheit zu finden, die für eine Gesellschaft relevant sein kann“ (LOWERY 2005: 211). Ähnlich der Anspruch anderer Regisseure: Theater sei eine „einzige Bekundung der Liebe zur Wahrheit“ (Stefan Herheim zit. n. BRANDENBURG 2009: 28). Was immer „Wahrheit“ sein mag – der Inszenierungspraxis werden gewissermaßen höhere Weihen zugeschrieben, die eigene Regiearbeit wird in dieser Weise überhöht. Und gelegentlich wird selbst noch der Protest gegen eine Inszenierung zum Erfolg umgedeutet: Polarisierung sei „immer gut“ und zeige, dass „eine künstlerische Arbeit lebt“.⁵

Ein neues Publikum zu gewinnen, bedeutet entweder, aus dem Kreis der Opernbesucher diejenigen als neue ‚Stammbesucher‘ zu rekrutieren, die für den Inszenierungsstil aufgeschlossen sind, oder es bedeutet, aus dem Kreis der Nichtbesucher ein neues Publikum zu rekrutieren, das mit den Vorstellungen von Intendant und Regisseur übereinstimmt. Wie aber sieht es mit dem Publikum aus? Wie es sich tatsächlich mit den Zuschauern verhält, welche ästhetischen Präferenzen diese haben und von welchen sozialen Einflussfaktoren diese Präferenzen abhängen, ist bislang ungeklärt – insbesondere die Frage, wie sehr sich Erwartungen an dem intellektuellen Gehalt des Dargestellten ausrichten und wie moderne Inszenierungen beurteilt werden.⁶

5 So z. B. die Aussage von Christoph Schlingensief (zit. n. Hamburger Morgenpost, 08.08.2004). Ähnliche Aussagen sind auch von anderen Regisseuren vorgebracht worden.

6 Dies ist umso erstaunlicher, als die Praxis des Regietheaters in vielerlei Hinsicht einen Bruch mit den Traditionen bedeutet und es interessieren müsste, wie das Publikum damit umgeht. Aber allzu oft wird die Konfrontation mit der Frage offensichtlich vermieden, weil man glaubt, damit einem (vermeintlichen) Diktat des Massenpublikums unterworfen zu werden. Manche Theaterleute immunisieren sich auch gegenüber Ansprüchen des Publikums, indem sie z. B. kategorisch behaupten, man könne dessen Wünsche nicht erfassen – schließlich seien es 700 einzelne Biografien, die im Zuschauerraum säßen (BAUMGARTEN 2009: 45). Dass das Publikum keine Entität ist und man die Verteilungen von Wünschen sehr wohl ermitteln kann, wird überhaupt nicht zur Kenntnis genommen.

2. Zielsetzung und methodisches Vorgehen

Im Folgenden untersuche ich anhand von Besucherumfragen, die ich in den Opernhäusern in Köln und Düsseldorf durchgeführt habe, die Erwartungen und Präferenzen der Zuschauer.⁷ Dabei ist nicht nur das Urteil der Besucher in ihrer Gesamtheit von Interesse, sondern insbesondere das Urteil von Besuchern mit unterschiedlichem Alter und unterschiedlichem Bildungsniveau. Die Wahl der Opernhäuser Düsseldorf und Köln bot die Option, Besucher von Opernhäusern mit einer tendenziell unterschiedlichen Praxis der Inszenierung einbeziehen zu können. Die Düsseldorfer Oper zeigte in der Zeit unserer Erhebungen insgesamt gesehen etwas seltener ‚moderne‘ Inszenierungen als das Kölner Haus – wengleich auch in Düsseldorf bei neuen Inszenierungen diejenigen, die das Geschehen in die Neuzeit verlegen, eher die Regel als die Ausnahme darstellten.

Die Umfrage war als Repräsentativstudie angelegt und wurde schriftlich durchgeführt. Eingesetzt wurde ein vierseitiger Fragebogen mit 82 Fragen bzw. Statements. Diese reichten in ihrer Thematik von musikalischen Vorlieben bis hin zu Erwartungen an den Opernbesuch und einer Bewertung der besuchten Aufführung. Die Fragebögen wurden von studentischen Mitarbeitern nach einer systematischen Zufallsauswahl zu Beginn der Aufführung an den Aufgängen im Opernhaus zu Parkett und Rängen an Zuschauer verteilt. Am Schluss der Veranstaltung konnte der Fragebogen entweder am Ausgang in eine Urne geworfen oder per Post an das Sozialwissenschaftliche Institut der Universität Düsseldorf gesandt werden. Die Teilnahmequoten lagen mit Werten in der Regel etwas über 50 % höher als in vergleichbaren anderen Besucherumfragen, bei denen der Fragebogen entweder nur zurückgesandt oder nur abgegeben werden konnte (REUBAND 2005b: 124).

Die in die Untersuchung einbezogenen Operaufführungen decken ein breites Spektrum von Opern unterschiedlicher Art und szenischer Gestaltung ab: Sie reichen von eher traditionellen Aufführungen mit naturalistischem Bühnenbild bis zu Inszenierungen, die das Geschehen in die Gegenwart verlegen und entweder abstrahierende oder konkrete Bühnenbilder verwenden. Die Umfrage stellt eine der größten Be-

7 Die Besucherumfrage war Teil eines größeren Projekts zur Nutzung der Hochkultur, zu dem ebenfalls Befragungen in anderen Kultureinrichtungen sowie eine Bevölkerungsumfrage in Düsseldorf zählten. Die Befragungen in den Opernhäusern Köln und Düsseldorf fanden in den Jahren 2003-2005 statt. Gefördert wurde das Projekt von der Fritz Thyssen Stiftung (AZ 20.03.080).

sucherumfragen des Opernpublikums im deutschsprachigen Raum dar (wenn nicht gar die größte) und umfasst 3.622 Befragte. Einbezogen wurden in Düsseldorf fünfzehn und in Köln fünf Aufführungen unterschiedlicher Opern.

3. Erwartungen und Motive des Opernbesuchs

Die Erwartungen an den Opernbesuch sind den Angaben der Befragten zufolge vor allem durch das Bedürfnis nach musikalischem Erleben geprägt. Gibt man ihnen eine Reihe von Aspekten des Operngeschehens vor und lässt sie diese anhand einer fünfstufigen Skala nach Wichtigkeit (von „sehr wichtig“ bis „vollkommen unwichtig“) einstufen, erweist sich das musikalische Erleben für sie als wichtigster Aspekt. Rund vier Fünftel der Düsseldorfer und Kölner Befragten stufen diesen Aspekt als „sehr wichtig“ ein. An zweiter Stelle folgen die sängerischen Leistungen mit Werten von 77 % bzw. 66 % (vgl. Tab. 1).

| | Düsseldorf | Köln |
|---|------------|--------|
| Musikalisches Erleben | 81 | 79 |
| Sängerische Leistung | 77 | 66 |
| Inszenierung | 35 | 38 |
| Bühnenbild | 28 | 28 |
| Schauspielerische Leistung | 28 | 25 |
| Abwechslung von Alltag | 15 | 17 |
| Anregungen zum Nachdenken | 10 | 12 |
| Gelegenheit, andere Menschen zu treffen | 2 | * |
| (N=) | (2287) | (1180) |
| * nicht erfragt | | |
| Frageformulierung: „Wenn Sie in die Oper gehen, wie wichtig sind für Sie die folgenden Aspekte...?“ <i>Antwortkategorien:</i> Sehr wichtig – Wichtig – Teils/teils – Unwichtig – Völlig unwichtig [Hier nur Anteil „Sehr wichtig“ aufgeführt] | | |

Tab. 1: Wichtigkeit bei Opernbesuch (Anteil „sehr wichtig“, in %)

Nicht-musikalische Aspekte erscheinen demgegenüber als weniger bedeutsam. Dies gilt für das Bühnenbild ebenso wie für die schauspieleri-

schen Leistungen und für die Inszenierung als Ganzes. Nicht mehr als 35 % der Befragten in Düsseldorf und 38 % in Köln stufen die Inszenierung als „sehr wichtig“ ein. Würde man die Zahl derer dazu addieren, welche die Inszenierung als „wichtig“ erachten, stiegen die Werte zwar erheblich an. Entscheidender an dieser Stelle ist aber der Stellenwert im Gesamtkontext des Operngeschehens. Und danach hat die Inszenierungspraxis eine gegenüber der Musik höchst nachrangige Funktion.⁸

Angesichts dieser Platzierung verwundert auch nicht, dass die Funktion, Anregungen zum Nachdenken zu geben, von nicht mehr als 10-12 % der Befragten als „sehr wichtig“ eingestuft wird. Selbst wenn man diejenigen dazurechnet, die sie als „wichtig“ einstufen – über einen Wert von etwas mehr als einem Drittel käme man nicht hinaus. Dieses grundlegende Muster der Orientierung zeichnet die Besucher aller hier einbezogenen Opern aus. Dabei macht es keinen grundsätzlichen Unterschied, ob die Aufführungen in Gewand des ‚modernen‘ Regietheaters erscheinen – mit Verlagerung des Geschehens in die Gegenwart – oder nicht. Unter den Besuchern ‚modern‘ inszenierter Aufführungen in Düsseldorf und Köln ist der Wert zwar leicht erhöht. Aber auch hier hält er sich in Grenzen: In Köln, wo die höchsten Werte im Fall der *Götterdämmerung* zu verzeichnen sind, überschreitet der entsprechende Wert für „sehr wichtig“ nicht die Marke von 21 %.⁹

Anders als beim Schauspiel (REUBAND/MISHKIS 2005) – und anders auch als es den Intentionen vieler Regisseure des modernen Musiktheaters entspricht (BEYER 2005; LOWERY 2005; NEL 2005; KONWITSCHNY 2005; BRUG 2006) – wollen die Opernbesucher in erster Linie Abwechslung durch das musikalische Geschehen erfahren. Es geht für sie um Emotionen, nicht um eine intellektuelle Dechiffrierung des

- 8 In der Bewertung als „sehr wichtig“ erfahren das Bühnenbild nur eine Zustimmung von 28 % (Düsseldorf und Köln) und schauspielerische Leistungen von 28 % bzw. 25 %. Fasst man die Nennungen „sehr wichtig“ und „wichtig“ zusammen, erhöhen sich naturgemäß die entsprechenden Werte, die Rangordnung jedoch bleibt bestehen: „musikalisches Erleben“ 99 % bzw. 97 %, „Sänger“ 97 % bzw. 96 %, „Inszenierung“ 89 % bzw. 89 %, „Bühnenbild“ 81 % bzw. 81 %, „schauspielerische Leistungen“ 83 % bzw. 78 %.
- 9 Statt sich auf den Anteil derer zu beziehen, die den jeweiligen Aspekt als „sehr wichtig“ einstufen, kann man sich natürlich alternativ einer Mittelwertberechnung bedienen, um das gesamte Spektrum von möglichen Abstufungen in Form eines Durchschnittswerts zu fassen. Für Düsseldorf, für dessen Opernhaus wir über die umfassendste empirische Ausgangsbasis verfügen, ergeben sich dann die folgenden arithmetischen Mittel (1 = „sehr wichtig“ ... 5 = „überhaupt nicht wichtig“): „musikalisches Erleben“ 1,2; „Sänger“ 1,3; „Inszenierung“ 1,8; „Bühnenbild“ 1,9; „Schauspieler“ 1,9; „Abwechslung vom Alltag“ 2,6; „Nachdenken“ 2,8; „Leute treffen“ 3,9. Die Rangordnung bleibt damit dieselbe wie bei der bloßen Betrachtung des Anteils „sehr wichtig“.

Geschehens. Und bei musikalischem Erleben wiederum geht es nicht in erster Linie um die Sänger und ihre Spitzenleistung, sondern das Gesamterleben, von dem die Sänger lediglich ein Bestandteil sind.

Anders als oftmals angenommen nimmt die Erwartung, eine Abwechslung vom Alltag zu erleben oder andere Menschen zu treffen, keinen im subjektiven Präferenzgefüge herausgehobenen Stellenwert ein. Als „sehr wichtig“ wird die Abwechslung vom Alltag lediglich von 15 % bzw. 17 % genannt, und die „Gelegenheit, andere Menschen zu treffen“, in Düsseldorf von nur 2 % (in Köln wurde keine Frage dazu gestellt). Besonders die Irrelevanz des Leute-Treffens mag erstaunen, ist doch in der Literatur nicht selten der soziale Charakter des Opernbesuchs als ein bedeutsames Element des Opernbesuchs verstanden worden, und in der Tat bieten die Pausen während der Aufführung hinreichend Gelegenheiten dazu. Alles in allem jedoch dürfte der soziale Charakter heutzutage in erster Linie dadurch geprägt sein, dass der Opernbesuch gemeinsam mit einem anderen Menschen (meist dem Partner) stattfinden. So sind nur 13 % der Düsseldorfer und Kölner Besucher allein in die jeweilige Aufführung gegangen. Andere Menschen zu treffen dagegen hat selbst für Abonnenten, die am ehesten wiederholt auf den gleichen Kreis von Personen treffen könnten, keinen herausgehobenen Stellenwert.¹⁰

Kongruent mit den geäußerten Erwartungen geben die Besucher auf die Frage nach dem wichtigsten Grund ihres Opernbesuchs primär an, sie seien wegen der Musik gekommen. Die Inszenierung wird als einziger Grund so gut wie nie genannt (in Düsseldorf und Köln jeweils zu 2 %), allenfalls sekundär zusammen mit dem Erleben des musikalischen Geschehens (20 % bzw. 18 %). Je ‚moderner‘ die Inszenierung ist, desto eher wird die Inszenierung als ein Grund unter mehreren Gründen genannt.¹¹ Wer sich für eine Kaufkarte entschied,

10 Bei Abonnenten, die alle dem gleichen Abonnement angehören, mag über die Zeit sich zwar durchaus ein fester Kreis von Personen herausbilden, die sich bei entsprechenden Operaufführungen wiedersehen. Doch auch unter ihnen ist das Motiv, andere Leute zu treffen, nachrangig und liegt unter den Nennungen für „sehr wichtig“ bei 2 %. Selbst wenn man die Kategorien „sehr wichtig“ und „wichtig“ zusammenfasst, ändert sich nichts an der niedrigen Stellenwert dieser Nennung unter den Düsseldorfer Befragten: Der entsprechende Wert liegt bei 9 %. Das Motiv der Entspannung vom Alltag weist demgegenüber zwar bei Einbeziehung der Nennung von „wichtig“ höhere Werte auf (56 % bzw. 51 %) – relativ zu den anderen Erwartungen und Motiven jedoch bedeutet dies nach wie vor eine nachrangige Stellung.

11 Wir haben die Opern danach unterteilt, inwiefern sich die Inszenierung an der Gegenwart orientiert („modern“) oder das Geschehen in der Zeit der Handlung spielen lässt („konventionell“). Inszenierungen, die Mischformen aufweisen, wurden als „gemischt“

äußert sich am Häufigsten in dieser Weise – aber auch hier bleibt die Musik im Vordergrund.

So gering auch der subjektive Stellenwert der Inszenierung relativ zu anderen Aspekten im Kontext des Operngeschehens ist, so wenig ist es andererseits den Besuchern gleichgültig, wie eine Oper inszeniert wird. Dass sie sich stark beeinträchtigt fühlten, wenn ihnen eine Inszenierung nicht gefalle, bekundete eine große Mehrheit der Befragten (74 % in Düsseldorf und 81 % in Köln). Dass Opernregisseure deshalb bei der Inszenierung auf die Vorlieben des Publikums Rücksicht nehmen sollten, ist damit noch nicht zwangsläufig ausgesagt: Der jeweilige Prozentanteil von Befragten, die dies forderten, liegt unter dem Anteil, der persönliche Irritation durch Inszenierungen empfindet. Es handelt sich gleichwohl nach wie vor um eine Mehrheit, die eine Rücksichtnahme fordern (57 % in Düsseldorf und 52 % in Köln). Von einem Dogmatismus der Zuschauer kann dennoch nicht die Rede sein: Dass sie selbst für alles Neue in der Inszenierung von Opern aufgeschlossen seien, auch wenn es ihnen persönlich nicht gefalle, äußerte ebenfalls eine Mehrheit der Befragten (59 % in Düsseldorf und 54 % in Köln).¹²

Wer sich für eine stärkere Berücksichtigung der Publikumswünsche aussprach, gab sich erwartungsgemäß auch seltener für neue Inszenierungen aufgeschlossen – aber der Zusammenhang ist nicht als derart eng anzusehen, dass man die eine Haltung zwangsläufig aus der anderen ableiten könnte (die entsprechende Korrelation liegt bei $r = -0,43$). Auch wer meint, Regisseure sollten auf das Publikum Rücksicht nehmen, billigt ihnen mithin in gewissem Umfang Inszenierungen zu, die ihm selbst nicht gefallen. Mit anderen Worten: Unter den Opernbesuchern ist sehr wohl eine gewisse Aufgeschlossenheit für Experimente vorhanden. Die

klassifiziert. Unter den Besuchern „moderner“ Aufführungen in Düsseldorf nannten 34 % die Inszenierung allein oder in Kombination mit der Musik als Grund, unter den Besuchern „gemischter“ Aufführungen waren es 19 % und mit „konventioneller“ Inszenierung 10 % (für Köln verfügen wir nicht über eine hinreichende Zahl an Opern pro Kategorie für entsprechende Differenzierungen). Unter den Besuchern mit „moderner“ Inszenierung, die eine Kaufkarte erworben hatten, lag der entsprechende Wert mit 39 % am Höchsten.

12 Die entsprechenden Fragen lauteten in Statement-Form: „Ich fühle mich in meinem Operngenuss stark beeinträchtigt, wenn mir eine Inszenierung nicht gefällt“; „Opernregisseure sollten bei der Inszenierung auf die Vorlieben des Publikums Rücksicht nehmen“; „Ich bin für alles Neue in der Inszenierung von Opern aufgeschlossen, auch wenn es mir persönlich nicht gefällt“. Die Antwortkategorien lauteten „Stimme voll und ganz zu“ – „Stimme eher zu“ – „Stimme eher nicht zu“ – „Stimme überhaupt nicht zu“. Die im Text angegebenen Zahlen beziehen sich auf die beiden erstgenannten Kategorien für Zustimmung.

Frage ist eher, wo die Grenzen gezogen werden, was noch als tolerabel angesehen wird und was nicht.

Den Besuchern von acht unterschiedlich inszenierten Opern haben wir im Hinblick auf die dominierenden Unterschiede der Regiepraxis die Frage gestellt, welche Inszenierung sie vorzögen – eine, die in der Zeit der Handlung spielt oder eine, die in die Gegenwart verlagert ist.¹³ Die entsprechende Formulierung lautete: „Es gibt unterschiedliche Ansichten über die Inszenierung von Opern. Einige sagen, man solle sie der heutigen Zeit anpassen und in das 21. Jahrhundert verlegen. Andere meinen, man müsse sich bei der Inszenierung – in konkreter oder abstrahierender Art – in erster Linie an der Zeit orientieren, in der das Geschehen spielt. Welche Variante davon würden Sie vorziehen?“ Als Antwortkategorien standen zur Verfügung neben „Geschehen in das 21. Jahrhundert verlagert“ und „Geschehen in der Zeit der Handlung“: „Ist mir gleichgültig“ und „Sonstiges, was ...?“. Unter „Sonstiges“ konnten von Befragten selbst formulierte sonstige Optionen genannt werden.

Natürlich könnte man einwenden, der Komplexität der Inszenierungspraxis mit der gewählten Frageformulierung nicht gerecht zu werden und insbesondere die ‚postmodernen‘ Inszenierungen (die nicht notwendigerweise einen Gegenwartsbezug aufweisen), unzureichend zu berücksichtigen. Aber mit dem Aspekt des Zeitbezugs ist zweifelsohne eine wichtige – wenn nicht gar die wichtigste und für den Zuschauer offenkundigste – Dimension der gegenwärtiger Differenzierung von Inszenierungspraxis angesprochen. Auch wenn heutzutage gelegentlich Verfremdungen anderer (‚postmoderner‘) Art in Inszenierungen eingebracht werden, gilt doch zumeist, dass dies vor dem Hintergrund eines ‚aktualisierten‘ Gegenwartsbezugs geschieht (wo-

13 In Düsseldorf wurde die Frage in sechs Opern gestellt: Opern, die teils eher auf die Gegenwart bezogen und teils auf die Zeit der Handlung bezogen waren. In Köln wurden zwei Opern einbezogen, die beide das Geschehen in die Gegenwart verlagerten. In Düsseldorf handelt es sich im Einzelnen um die Opern: *Götterdämmerung*, *Krönung der Poppea*, *West Side Story*, *La Bohème*, *Aida* und *Entführung aus dem Serail*; in Köln um *Götterdämmerung* und *Fidelio*. Den Besuchern der anderen Opern, die in unsere Erhebung einbezogen waren, wurde die Frage zum bevorzugten Inszenierungsstil nicht gestellt, stattdessen ging es um andere Themenkomplexe. Es ist aufgrund der Ähnlichkeiten in den erfragten Merkmalen und Orientierungen nicht davon auszugehen, dass sich durch die Auswahl der oben genannten Aufführungen ein grundsätzlich anderes Bild ergibt als dies bei Einbeziehung aller Opern der Fall gewesen wäre. Lediglich im Fall Kölns kann man davon ausgehen, dass aufgrund der Beschränkung auf ‚moderne‘ Inszenierungen der Anteil derer leicht erhöht ist, die sich für derartige Aufführungen aussprechen.

bei die Gegenwart mitunter mehrere Epochen innerhalb des gleichen Jahrhunderts umfassen kann).¹⁴

| | Düsseldorf | Köln |
|-------------------|------------|-------|
| Gegenwart | 9 | 17 |
| Zeit der Handlung | 63 | 49 |
| Gleichgültig | 11 | 15 |
| Sonstiges | 17 | 20 |
| | 100 | 100 |
| (N=) | (996) | (868) |

Tab. 2: Bevorzugter Inszenierungsstil nach Ort (in %)¹⁵

Die Antworten zeigen (Tab. 2), dass in Düsseldorf wie in Köln eine relative bzw. sogar absolute Mehrheit eine Aufführung in der Zeit der Handlung vorzieht. Eine Verlagerung in die Gegenwart wird von lediglich einem kleinen Teil, von weniger als einem Fünftel, favorisiert. Der übrige Teil spricht sich für sonstige Optionen aus, unter denen das Argument, es komme auf die Stimmigkeit der Inszenierung an, am häufigsten genannt wird. Das ‚moderne‘ Regietheater, das sich in Gewand der Neuzeit darstellt, findet offensichtlich nur bei einer kleinen Minderheit explizit Beifall, bei einem weiteren Teil der Befragten ist zumindest jedoch eine gewisse Toleranz für derartige Inszenierungen vorhanden. Sie macht es von der spezifischen Gestaltung abhängig, ob eine Inszenierung positiv oder negativ bewertet wird.

Auffällig ist, dass sich die Kölner Befragten seltener als die Düsseldorfer Befragten für eine Inszenierung in der Zeit der Handlung aussprechen. Vertiefende Analysen erbringen, dass sich darin weniger eine unterschiedliche kulturelle Ausrichtung des Kölner und Düsseldorfer Publikums per se widerspiegelt, als vielmehr die Art der Inszenie-

14 So z. B. wenn partiell Rekurs auf die NS-Zeit genommen wird, ansonsten aber das Geschehen in eine spätere Zeit verlagert ist. Zweifelsohne ist davon auszugehen, dass es heutzutage Inszenierungen häufiger als früher gibt, die sich nicht ausschließlich auf die Gegenwart beziehen, sondern stattdessen mit Verfremdungen anderer Art operieren – aber nach wie vor gilt, dass ein Gegenwartsbezug häufig (vermutlich am Häufigsten) in Neuinszenierungen vorkommt. So z. B. in der neuesten *Ring*-Inszenierung von Günter Krämer in Paris mit NS-Reminiszenzen und den Riesen als Bauarbeitertruppe mit roten Fahnen (WILDHAGEN 2010: 30).

15 Frageformulierung siehe im Text.

rung, der in die Untersuchung einbezogenen Opern: Die Kölner Erhebung umfasst ausschließlich Aufführungen, in denen die Zeitebene in die Gegenwart verlagert wird. Beschränkt man sich auf Vergleiche innerhalb des gleichen Inszenierungstyps, werden die Unterschiede zwischen den Städten aufgehoben.¹⁶ Weiterhin wird deutlich: Besucher von Operninszenierungen, die das Geschehen in die Gegenwart verlagern, geben sich durchweg aufgeschlossener für derartige Inszenierungen als Besucher in Opern, welche das Geschehen in der ursprünglichen Zeit der Handlung spielen lassen.¹⁷ Gleichwohl: Selbst unter den Besuchern moderner Inszenierungen gilt, dass es mehr Personen gibt, welche die Zeit der ursprünglichen Handlung bevorzugen, als Personen, welche einer Verlagerung in die Gegenwart das Wort reden. An diesem Tatbestand ändert sich auch dann nichts, wenn man den Kreis der Opernbesucher weiter nach der Häufigkeit des Opernbesuchs differenziert. Die Präferenz für eine Verlagerung des Geschehens in die Gegenwart findet sich weder unter den häufigen noch den seltenen Opernbesuchern in nennenswertem Maße.

Dass man die mehrheitlich konservative Position der Opernbesucher gegenüber Inszenierungen, die dem Regietheater verpflichtet sind, als Ausdruck einer Selbstselektion konservativer Opernliebhaber begreifen kann und Opernliebhaber, die für moderne Inszenierungen aufgeschlossen sind, diese Opernaufführungen oder gar das Opernhaus selbst meiden, ist unwahrscheinlich.¹⁸ Zieht man repräsentative Umfragen aus der Düsseldorfer Bevölkerung heran und fragt die Opernliebhaber, warum sie nicht oder nicht häufiger in Düsseldorf in die Oper gehen, wird Kritik an der Inszenierungspraxis als Grund der ‚Opernabstinenz‘ kaum

16 Beschränkt auf Opern mit ‚moderner‘ Inszenierung ergeben sich die folgenden Werte für Düsseldorf bzw. Köln: „Gegenwart“ 14 % bzw. 17 %, „Handlungszeit“ 49 % bzw. 49 %, „gleichgültig“ 16 % bzw. 15 %, „Sonstiges“ 21 % bzw. 20 %. Die hohe Übereinstimmung bei Opern in diesem Fall lässt vermuten, dass sich die Besucher der beiden Städte in ihren Präferenzen auch dort ähneln, wo die Operninszenierungen nicht dem ‚modernen‘ Typus zugerechnet werden können.

17 In Düsseldorf präferierten unter den Besuchern einer eher ‚konventionellen‘ Inszenierung 73 % die ursprüngliche Zeit der Handlung (statt 49 % unter den Besuchern einer ‚modernen‘ Inszenierung), und 6 % bevorzugten eine Verlagerung in die Gegenwart (statt 14 % in der ‚modernen‘ Besuchergruppe). Anzunehmen ist, dass für die etwas andere Ausrichtung der Zuschauer unterschiedlich inszenierter Opern im Wesentlichen Selektionseffekte verantwortlich sind: Wer modernen Inszenierungen gegenüber aufgeschlossen ist, begibt sich eher in solche.

18 Vergleicht man Abonnenten mit Nicht-Abonnenten, ergeben sich zwar Unterschiede in der erwarteten Richtung (Abonnenten sind in ihrem Urteil über den präferierten Inszenierungsstil konservativer), aber auch unter den Nicht-Abonnenten gelten die beschriebenen Meinungsverhältnisse.

geäußert. Wenn sie geäußert wird, dann bezieht sie sich eher auf einen zu ‚modernen‘ als an einen zu traditionellen Inszenierungsstil. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Düsseldorfer im Übrigen – wie eine Vergleichsstudie von uns zeigt – nicht grundsätzlich von den Hamburgern, die sich selbst als Opernliebhaber begreifen, aber keine Opernaufführungen besuchen (REUBAND 2008b).

4. Das Sozialprofil der Besucher und dessen Einfluss auf deren Erwartungen

Nun ist das Publikum keine homogene Ansammlung von Individuen – ebenso wenig wie die Gesellschaft. Vielmehr gibt es soziale Differenzierungen, die mit unterschiedlichen Wahrnehmungen und Präferenzen einhergehen. Könnte es daher sein, dass zumindest in Untergruppen der Opernbesucher eine Präferenz für das moderne Regietheater vorherrscht, und ein Gegenwartsbezug der Inszenierung begrüßt wird? In der Vergangenheit hat man vielfach Jüngeren eine größere Aufgeschlossenheit für derartige Inszenierungen unterstellt. Sie, die weniger durch historische Arten der Inszenierung geprägt seien, müssten für Neues besonders empfänglich sein. Die Aktualität des Gegenwartsbezugs einer Inszenierung müsste ihrem Lebensgefühl in besonderem Maße entsprechen.

Und manche Eindrücke scheinen auf den ersten Blick für die Gültigkeit einer solchen Annahme zu sprechen. So schreibt Michael Gielen (2008) in seiner Autobiographie, dass sich das Publikum in Frankfurt in seiner Zeit als Intendant, die sich durch moderne, neuartige Inszenierungen auszeichnete, verjüngt hätte. Mit ähnlichem Tenor meint Udo Bermbach, dass sich in Bayreuth im Gefolge von Patrice Chereaus *Ring des Nibelungen* von 1976, der die Handlung ‚modernisierte‘ und – mit einem Akzent auf einer Kritik des bürgerlich-kapitalistischen Systems – in die Zeit Richard Wagners verlagerte, auch das Publikum der Festspiele verjüngt habe (BERMBACH 2005: 320). Und in die gleiche Richtung geht auch die Aussage von Winfried Gebhardt und Andre Zingerle (1998), die in ihrer Untersuchung des Bayreuther Festspielpublikums von 1996 zu erkennen meinten, dass in der modernen Inszenierung wie der des *Rings* das Publikum jünger sei als in eher traditionellen Inszenierungen (GEBHARDT/ZINGERLE 1998). Wären alle diese Impressionen richtig (empirische Untersuchungen dazu liegen nicht vor), müsste man in unserer Untersuchung einen Zusammenhang zwischen Alter und Akzeptanz bzw. Präferenz für moderne Inszenierungen finden.

Doch es sind nicht allein die Jüngeren, die als potentielle, zu gewinnende Operngänger im Zusammenhang mit der Beurteilung von Inszenierungspraktiken thematisiert werden. Mindestens genauso oft wurde die Frage nach dem Stellenwert der Bildung bzw. des sozialen Status aufgeworfen. Oper sei für alle da, nicht nur für eine kleine bildungsbürgerliche Elite, heißt es in jüngster Zeit vermehrt unter Intendanten und Kulturpolitikern. Dementsprechend sind unterschiedliche Maßnahmen, Opern für die breite Masse zugänglich zu machen, gewählt und mit dem Etikett „Oper für alle“ versehen worden. Inszenierungen, die dem Paradigma des modernen Regietheaters unterworfen sind, zählen häufig dazu.¹⁹

Aus Studien zur Wahrnehmung bildender Künste (HALLE 1992) und aus den Arbeiten Pierre Bourdieus (1982) ist andererseits bekannt, dass es vor allem die besser Gebildeten sind, bei denen man eine überproportionale Aufgeschlossenheit für Neuerungen in der ästhetischen Gestaltung erwarten kann. Sie, die auf intellektuelle Entzifferung komplexer Darstellungen – seien sie nun literarischer oder darstellend-künstlerischer Art – ausgerichtet und trainiert sind, müssten eher als Personen mit niedrigerer Bildung im Geschehen auf der Opernbühne eine intellektuelle Herausforderung erblicken. Sie müssten, so wäre zu vermuten, Inszenierungen und Anregungen zum Nachdenken bei Operaufführungen entsprechend ein höheres Gewicht einräumen als weniger Gebildete. Sie müssten auch häufiger bereit sein, eine Inszenierung zu akzeptieren, die nicht in der Zeit der Handlung, sondern der Gegenwart angesiedelt ist.

19 Zum Wandel der Inszenierungspraxis zugunsten des Regietheaters und dem gleichzeitigen Anspruch, sich ein sozial breiteres Publikum zu erschließen als bisher; siehe am Beispiel Münchens SCHLÄDER (2001). Wie sehr der Anspruch, Oper für ein breites Publikum zu bieten, besonders häufig mit ‚modernem‘ Regietheater gleichgesetzt wird, belegen zudem oft Opernsendungen im Fernsehen. So wurde z. B. die Stuttgarter *Ring*-Inszenierung im Fernsehkanal *Arte* vor einigen Jahren unter dem Motto „Oper für alle“ übertragen – paradoxerweise in einer Inszenierung, die alles andere als traditionell und für den Normalbürger (aber nicht nur für diesen) wenig plausibel war, während sie im Feuilleton schnell einen gewissen Kultstatus erlangte.

| Düsseldorf | | | | | Köln | | | |
|---------------------------------|-------|-------|--------|---|-------|-------|-------|-------|
| <29 | 30-44 | 45-59 | 60+ | | <29 | 30-44 | 45-59 | 60+ |
| 67 | 81 | 81 | 82 | Musikalisches Erleben | 65 | 80 | 79 | 82 |
| 39 | 37 | 35 | 35 | Inszenierung | 44 | 37 | 33 | 39 |
| 26 | 27 | 29 | 28 | Bühnenbild | 40 | 30 | 26 | 25 |
| 65 | 71 | 75 | 82 | Sängerische Leistung | 49 | 61 | 67 | 72 |
| 36 | 25 | 27 | 29 | Schauspielerische Leistung | 30 | 24 | 20 | 27 |
| 11 | 13 | 11 | 9 | Anregungen zum Nachdenken | 12 | 16 | 8 | 12 |
| 18 | 21 | 18 | 11 | Abwechslung von Alltag | 12 | 25 | 19 | 11 |
| - | - | 2 | 2 | Gelegenheit, andere Menschen zu treffen | * | * | * | * |
| (170) | (372) | (570) | (1227) | (N=) | (124) | (257) | (323) | (477) |
| *nicht erfragt | | | | | | | | |
| Frageformulierung wie in Tab. 1 | | | | | | | | |

Tab. 3: Wichtigkeit bei Opernbesuch nach Ort und Alter (Anteil „sehr wichtig“, in %)

Was die Beurteilung der Wichtigkeit von Inszenierungen angeht (Tab. 3 und 4), sprechen die Ergebnisse unserer Untersuchung gegen die beschriebenen Hypothesen. Anders als erwartet, wird die Wichtigkeit der Inszenierung vom Alter der Befragten ebenso wenig beeinflusst wie von deren Bildung. Unter den Düsseldorfer und Kölner Befragten nennen diesen Aspekt zwar die Jüngeren im Alter zwischen 18 und 29 Jahren am häufigsten, aber der Unterschied zu den anderen Altersgruppen ist gering. Im Fall der Bildung ist gar keine systematische Beziehung erkennbar. Ebenso wenig lässt sich ein systematischer Einfluss dieser Merkmale auf die Bedeutsamkeit des Stellenwerts von „Anregungen zum Nachdenken“ erkennen: Gleichgültig wie alt jemand ist oder welche Bildung er hat – das musikalische Erleben steht im Vordergrund dessen, was er sich von einem Opernbesuch in erster Linie erwartet. Dies gilt auch, wenn man die Analyse getrennt auf der Ebene der einzelnen Opern durchführt. Ein nennenswerter Einfluss der Merkmale ‚Alter‘ und ‚Bildung‘ auf die

Wertschätzung der Inszenierung oder der intellektuellen Reflexion ist selbst nicht bei jenen Aufführungen erkennbar, die dem Zuschauer in einem ‚modernen‘ Gewand des Regietheaters entgegentreten.²⁰

| Düsseldorf | | | | | Köln | | | |
|---|-------|-------|--------|---|------|-------|-------|-------|
| VS | RS | FHS | Abi | | VS | RS | FHS | Abi |
| 79 | 82 | 82 | 80 | Musikalisches Erleben | 78 | 74 | 73 | 80 |
| 36 | 35 | 38 | 34 | Inszenierung | 34 | 39 | 40 | 38 |
| 35 | 31 | 26 | 25 | Bühnenbild | 31 | 35 | 36 | 26 |
| 79 | 80 | 81 | 75 | Sängerische Leistung | 67 | 64 | 70 | 66 |
| 35 | 32 | 28 | 26 | Schauspielerische Leistung | 29 | 32 | 31 | 23 |
| 12 | 10 | 9 | 10 | Anregungen zum Nachdenken | 9 | 10 | 6 | 14 |
| 21 | 17 | 15 | 13 | Abwechslung von Alltag | 20 | 18 | 15 | 16 |
| 8 | 2 | 1 | 1 | Gelegenheit, andere Menschen zu treffen | * | * | * | * |
| (258) | (476) | (306) | (1253) | (N=) | (86) | (144) | (122) | (811) |
| *nicht erfragt | | | | | | | | |
| <i>Bildungskategorien:</i> VS= Volksschul-/Hauptschul-Abschluss; RS= Realschule, Mittlere Reife; FHS= Fachhochschulreife/Abschluss einer Fachoberschule; Abi= Allgemeine Hochschulreife, Abitur | | | | | | | | |
| <i>Frageformulierung</i> wie in Tab. 1 & 3 | | | | | | | | |

Tab. 4: Wichtigkeit bei Opernbesuch nach Ort und Bildung (Anteil „sehr wichtig“, in %)

²⁰ Gibt es bei den hier primär diskutierten Bewertungsdimensionen keine systematischen Zusammenhänge mit den Merkmalen Alter und Bildung, so bedeutet das jedoch nicht, dass es keine Beziehungen zu den erfragten Bewertungsdimensionen gibt. So gewinnen sängerische Leistungen mit zunehmendem Alter der Befragten an Gewicht, und was die Dimension „Abwechslung vom Alltag“ angeht, so scheinen die 30-44jährigen diese besonders zu schätzen, ebenso wie die Zuschauer mit niedriger Bildung (s. Tabelle 3 und 4). Die überproportionale Wertschätzung von sängerischen Leistungen bei den Älteren mag mit dem größerem Maß an Opernerfahrungen zusammenhängen – sie haben mehr als andere unterschiedliche Sänger erlebt und können erfahrungsgemäß deren Qualität umso besser beurteilen.

Anders die Situation bei der Frage, welcher Art von Inszenierung man den Vorzug gibt. Hier lässt sich in der Tat eine Tendenz nachweisen, der zufolge sich Ältere eher als Jüngere für eine Inszenierung aussprechen, die in der Zeit der Handlung spielt. So sind es die über 60jährigen, die sich am häufigsten für eine Inszenierung aussprechen, welche in der Zeit der Handlung liegt (Tab. 5). Die Altersbeziehung ist allerdings nicht linear, sondern kurvilinear: Die jüngeren Befragten, 29 und jünger, erweisen sich im Vergleich zu den 30-44jährigen als konservativer und ähneln so in dieser Hinsicht mehr den Älteren als den übrigen Befragten.

| Düsseldorf | | | | | Köln | | | |
|------------|-------|-------|-------|-------------------|------|-------|-------|-------|
| <29 | 30-44 | 45-59 | 60+ | | <29 | 30-44 | 45-59 | 60+ |
| 13 | 13 | 8 | 8 | Gegenwart | 16 | 17 | 20 | 15 |
| 55 | 47 | 58 | 73 | Zeit der Handlung | 50 | 32 | 45 | 61 |
| 9 | 13 | 15 | 10 | Gleichgültig | 21 | 23 | 16 | 8 |
| 23 | 28 | 19 | 10 | Sonstiges | 16 | 28 | 19 | 17 |
| 100 | 100 | 100 | 100 | | 100 | 100 | 100 | 100 |
| (86) | (181) | (250) | (455) | (N=) | (73) | (188) | (226) | (350) |

Tab. 5: Bevorzugter Inszenierungsstil nach Ort und Alter (in %)

Ob man diesen Befund, der die Düsseldorfer Befragten ebenso wie die Kölner Befragten kennzeichnet, als Alters- oder Generationseffekt deuten kann, muss an dieser Stelle offen bleiben. Wäre es ein Alterseffekt, würden sich die 18-29jährigen mit zunehmendem Alter der nächstälteren Altersgruppe angleichen. Wäre es ein Generationseffekt, wäre ihre Orientierung stabil und die Aufgeschlossenheit für moderne Inszenierungen würde längerfristig in der Gesellschaft wieder abnehmen.²¹ Wie immer auch der Effekt erklärt werden mag, entscheidend an dieser Stelle ist: Auch unter den Jüngeren wird der ursprüngliche Handlungsbezug mehrheitlich bevorzugt.

21 Ein Alterseffekt könnte z. B. bestehen, wenn es erst einer Sozialisation in den Opernbesuch bedarf, um eine Aufgeschlossenheit für Inszenierungen zu entwickeln, welche das Geschehen zeitlich verlagern. Ein Generationseffekt könnte bestehen, wenn die jüngeren Kohorten vermehrt wieder Geschmack finden an Inszenierungen, die das Geschehen nicht in die Gegenwart verlagern. Wenn dies sukzessiv die nachfolgenden Kohorten berührt, würde sich längerfristig in der Bevölkerung eine Abkehr von einem Regietheater, das auf Gegenwart und Aktualität setzt, vollziehen.

| Düsseldorf | | | | | Köln | | | |
|------------|-------|-------|-------|-------------------|------|------|------|-------|
| VS | RS | FHS | Abi | | VS | RS | FHS | Abi |
| 4 | 6 | 13 | 11 | Gegenwart | 10 | 16 | 17 | 18 |
| 84 | 79 | 68 | 53 | Zeit der Handlung | 82 | 63 | 57 | 41 |
| 4 | 7 | 11 | 14 | Gleichgültig | 5 | 9 | 7 | 17 |
| 7 | 8 | 8 | 22 | Sonstiges | 3 | 12 | 19 | 23 |
| 100 | 100 | 100 | 100 | | 100 | 100 | 100 | 100 |
| (115) | (179) | (117) | (529) | (N=) | (60) | (99) | (86) | (585) |

Bildungskategorien: VS= Volksschul-/Hauptschul-Abschluss; RS= Realschule, Mittlere Reife; FHS= Fachhochschulreife/Abschluss einer Fachoberschule; Abi= Allgemeine Hochschulreife, Abitur

Tab. 6: Bevorzugter Inszenierungsstil nach Ort und Bildung (in %)

Im Fall der Bildung (Tab. 6) lässt sich den Daten entnehmen, dass mit steigender Bildung immer weniger Besucher die Ansicht vertreten, man müsse das Geschehen in der Zeit der Handlung inszenieren. Parallel dazu nimmt der Anteil derer zu, die angeben, es wäre ihnen gleichgültig oder es käme auf andere Aspekte an. Das bedeutet, dass der Grad der Ablehnung von Inszenierungen, die explizit den Gegenwartsbezug herstellen, bei den besser Gebildeten weniger stark ausgeprägt ist. Bemerkenswert ist jedoch, dass selbst bei den Befragten mit Abitur die Zahl derer, die eine Inszenierung in der Zeit der Handlung bevorzugen, größer ist als die Zahl der Befürworter eines Gegenwartsbezugs. Dies gilt sowohl für die Düsseldorfer als auch für die Kölner Befragten – was umso mehr hervorzuheben ist, als in Köln das Publikum häufiger als in Düsseldorf mit Inszenierungen vertraut ist, die das Geschehen in die Gegenwart verlagern. Zudem wurde die Kölner Befragung ausschließlich in Aufführungen durchgeführt, die dem Regietheater verpflichtet waren und das Geschehen in die Gegenwart verlagerten. Angesichts dessen ist hier der Kern derer, die tendenziell für das Regietheater sind, ohnehin größer.

Bezieht man die Merkmale Alter und Bildung gleichzeitig in die Betrachtung mit ein, zeigt sich, dass in allen Altersgruppen der Bildungseffekt der Gleiche ist: Die besser Gebildeten sind weniger darauf festgelegt, dass das Geschehen in der Zeit der Handlung stattfindet. Sie sind aber auch nicht häufiger für eine Verlagerung in die Gegenwart. Sie optieren vielmehr eher für sonstige Varianten (wie Stimmigkeit, innere Logik etc.). Des Weiteren zeigt sich, dass auch die beschriebene Altersbezie-

hung bestehen bleibt, wenn das Bildungsniveau in der Analyse kontrolliert wird. Sowohl unter den Befragten mit Abitur als auch denen ohne Abitur gilt, dass (die jüngste Altersgruppe als Sonderfall ausgeklammert²²) mit steigendem Alter der Anteil derer zunimmt, die sich für eine Inszenierung in der Zeit der Handlung aussprechen. Eine nennenswerte Präferenz für einen Gegenwartsbezug findet sich jedoch nirgends. Auch unter den jüngeren Befragten ist dies nicht der Fall, egal über welchen Bildungsabschluss sie verfügen.²³

5. Wahlmöglichkeiten, Paradoxien der Bewertung und soziale Ungleichheit

Die Analyse hat am Beispiel von Düsseldorfer und Kölner Opernbesuchern erbracht, dass die Mehrheit der Zuschauer in Opernaufführungen nicht Anregungen zum Nachdenken, sondern in erster Linie das musikalische Erleben suchen. Sie wünschen sich emotionale und nicht kognitive Erfahrungen. Und sie präferieren mehrheitlich einen Inszenierungsstil, der das Geschehen – in konkreter oder abstrahierender Form – in der Zeit der Handlung stattfinden lässt und nicht in der Gegenwart. Dass die Opernbesucher der beiden Städte in dieser Hinsicht einzigartig sind und sich von den gängigen Präferenzmustern der Bundesbürger unterscheiden, ist nicht anzunehmen: Das Muster des Opernbesuchs in Düsseldorf

22 Die kurvilineare Altersbeziehung findet sich unter den Befragten mit der höchsten Bildung, nicht unter denen mit weniger hoher Bildung. Unter den Befragten mit Abitur liegt der Anteil derer, die sich für die Zeit der Handlung aussprechen, bei den Befragten mit Abitur unter den 18-29jährigen bei 52 %, bei den 30-44jährigen bei 36 %, den 45-59jährigen bei 46 % und den über 60jährigen bei 55 %. Bei den Befragten ohne Abitur liegen die entsprechenden Werte bei 50 %, 55 %, 64 %, 79 %.

23 Wir haben im Rahmen vertiefender Analysen mittels logistischer Regression weiterhin geprüft, inwieweit der Bildungseffekt auch dann noch einen eigenständigen Effekt ausübt, wenn man das Alter (in Jahren), die Art der besuchten Inszenierung (modern, gemischt, konventionell) und die Häufigkeit des Opernbesuchs (fünfstufig: „einmal im Monat“ bis „nie“) in die Analyse einbezieht. Für Düsseldorf, wo wir über die größte Zahl einbezogener Aufführungen verfügen, ergeben sich die folgenden *Odds-Ratios* für die Präferenz, das Geschehen in der ursprünglichen Zeit spielen zu lassen (= 1, Sonstiges = 0): Bildung 0,62 ($p < 0,001$), Alter 1,2 ($p < 0,001$), Art der Inszenierung 1,7 ($p < 0,001$), Häufigkeit des Opernbesuchs 1,0 (n. s.). Im Fall der Präferenz, das Geschehen in der Gegenwart spielen zu lassen (= 1, Sonstiges = 0) ergibt sich nur ein Effekt der besuchten Inszenierung. Ähnlich wie im Text schon erwähnt, gibt es mithin selbst bei den Jüngeren und selbst den Befragten mit höchstem Bildungsabschluss keine nennenswerten Präferenzen dafür. Die *Odds Ratios* liegen bei Bildung bei 0,98 (n. s.) Alter 1,2 (n. s.), Inszenierungsstil 0,52 ($p < 0,001$), Häufigkeit des Opernbesuchs 0,95 (n. s.).

ähnelt dem anderer Städte, ebenso wie die Motive, auf den Opernbesuch zu verzichten (REUBAND 2001, 2008a, 2008b).

Die Opernbesucher stehen mit ihren ästhetischen Präferenzen offensichtlich im Gegensatz zu einem Inszenierungsstil, der inzwischen weit hin an Opernhäusern gepflegt wird und als modernes Regietheater bezeichnet wird. Das Regietheater unterliegt eigenen Dynamiken und ist in Teilen ein selbstreferentielles System, das sich primär oder ausschließlich an den aktuellen, geläufigen Standards und Moden innerhalb der ‚Regie-Community‘ orientiert, ohne die Rezipienten – das Publikum – zur Kenntnis zu nehmen. Es läuft dabei Gefahr, selbst in neugeschaffener Konvention zu erstarren (FRIEDRICH 2005). Damit ist nicht gesagt, dass es nicht künstlerischer Neuerungen und anderer Sehweisen bedarf. Entscheidend ist, dass die Gefahr besteht, dass die Praxis zur nicht mehr hinterfragten Selbstverständlichkeit gerinnt und einmal etablierte Schablonen in der einen oder anderen Weise immer wieder aufs Neue reproduziert werden.²⁴

Nun könnte man argumentieren, dass es jedem Menschen überlassen sei, sich in eine Opernaufführung zu begeben, deren Inszenierung ihm gefällt; die anderen Inszenierungen könnte er ja meiden. Doch diese Optionen sind oftmals durch die Dominanz einer bestimmten Inszenierungspraxis vor Ort eingeschränkt.²⁵ Dass es noch „andere Erzählweisen auf der Bühne und Erfahrungen im Zuschauerraum“ gibt, ist in der Vergangenheit wiederholt kritisch gegen einen Opernbetrieb vorgebracht worden, der sich nicht für das Regietheater aufgeschlossen zeigte (BAUMBAUER 2009: 33). Inzwischen aber ist das moderne Regietheater längst an vielen Orten zur neuen Orthodoxie geworden und das Argument anderer Erzählweisen würde sich, hielte man es aufrecht, gegen dessen Inszenierungspraxis richten.

Alternativen der Inszenierungspraxis sind oft allenfalls an anderen Orten als dem eigenen Wohnort zu finden, wenn auch dort vielfach nur

24 Der Innovationsdruck, der aus eigenem Bestreben und den wahrgenommenen Standards und Erwartungen anderer Regisseure, Intendanten, Kulturpolitiker und dem Feuilleton erwächst, ist natürlich vorhanden und schafft Variationen in den Inszenierungen. Das Grundmuster – das Geschehen in das 20. oder 21. Jahrhundert zu verlegen, allenfalls noch in das 19. Jahrhundert (wenn das jeweilige Werk in dieser Zeit entstand) – zieht sich jedoch wie eine Konstante durch die unterschiedlichen Produktionen seit mehreren Jahren.

25 Im Merkmal der Wahlmöglichkeiten unterscheiden sich Opernhäuser von anderen Einrichtungen der Hochkultur: Während es in einer Stadt in der Regel nur ein Opernhaus gibt, gibt es meist mehrere privat oder öffentlich geförderte Theater mit unterschiedlichen Programmen, desgleichen mehrere Museen und in den Museen selbst in der Regel noch Wahlmöglichkeiten nach Kunstrichtung oder Epoche.

selten. Aber selbst wenn es die Alternativen in Nachbarorten gäbe: Sich je nach Präferenz dem einen oder anderen Opernhaus zuzuwenden, das diese Präferenzen zu erfüllen vermag, kann sich allenfalls der Opernliebhaber leisten, der Zeit und Geld hat, um weiter entfernte Spielstätten in anderen Orten aufzusuchen. Bereits der Vergleich von Düsseldorf und Köln zeigt aber unserer Untersuchung zufolge, dass es kaum jemanden gibt, der sich einer Operaufführung wegen in die nahegelegene Nachbarstadt begibt. In der Düsseldorfer Oper kommen gerade mal 2 % aus Köln, in der Kölner sogar nur 1 % aus Düsseldorf.²⁶ Angesichts des Auseinanderfallens von vorherrschendem Inszenierungsstil und Präferenzen des Publikums erwächst für einen Großteil, wenn nicht gar die Mehrheit der Opernbesucher eine Situation, in der sie mit einem Inszenierungsstil konfrontiert werden, den sie nicht sonderlich schätzen. Einige mögen ihn besonders vehement ablehnen, andere gemäßigt – doch in beiden Fällen begeben sie sich de facto in eine Art Zwangssituation, die man nicht ignorieren kann.

Dass sich manche Zuschauer dennoch am Schluss mit der Aufführung, ja selbst der Inszenierung hinlänglich zufrieden äußern (REUBAND 2005a), dürfte teilweise darauf zurückzuführen sein, dass Opernbesucher Experimente nicht schlichtweg ablehnen, sondern dem Regisseur durchaus einen gewissen Spielraum einräumen. Teilweise arrangiert man sich auch mit dem Gesehenen, indem man sich vorstellt, dass es alles hätte noch schlimmer werden können: „Gelegentlich vernimmt man nach einer Vorstellung das fast erleichterte Aufatmen, dass es ja ‚sooo schlimm‘ gar nicht gewesen sei“ – als „handele es sich bei einer Theateraufführung nicht etwa um ästhetisches Vergnügen, sondern einen Zahnarztbesuch“ (FRIEDRICH 2005: 33).

Partiell dürfte die geäußerte Zufriedenheit mit einer Inszenierung, die man aufgrund eigener ästhetischer Präferenzen eigentlich hätte ablehnen müssen, ebenfalls Folge eines unbewussten innerpsychischen Prozesses sein, der in der Sozialpsychologie als ‚kognitive Dissonanzreduktion‘ bezeichnet wird. Danach werden Entscheidungen, zumal wenn sie mit Ambivalenzen einhergehen, nachträglich durch konsonante Re-

26 Die Bereitschaft, in die Nachbarstadt zu fahren, um die dortigen kulturellen Angebote zu nutzen, lässt Umfragen in der Bevölkerung zufolge zwar durchaus ein nennenswertes Potential von Kultur-Mobilen erwarten (wie es unlängst auch eine Umfrage in der Kölner Bevölkerung aus dem Jahr 2010 für den Kölner Kulturrat belegt hat). Doch die bloße Bereitschaft und das tatsächliche Handeln sind zwei getrennte Dinge. Die prinzipielle Bereitschaft sagt zudem auch nichts über die Häufigkeit aus, mit der man gewillt wäre, sich in die Nachbarstadt zu begeben. Auch mag die Bereitschaft je nach Art der kulturellen Einrichtung variieren.

alitätsdeutungen kognitiv aufgewertet und abgesichert (FESTINGER 1957). Was im vorliegenden Fall bedeutet: Man rechtfertigt vor sich selbst im Nachhinein die Entscheidung, in die Oper gegangen zu sein, und man tut dies umso mehr, je mehr dies mit Aufwand und Kosten verbunden war. Die Positivbewertung einer Inszenierung, die man eigentlich hätte ablehnen müssen, fällt zudem umso leichter, je mehr andere Aspekte der Aufführung positive Eindrücke verschaffen. Das musikalische Erleben überlagert teilweise die Unzufriedenheit mit der Inszenierung und es fließt in das Urteil mit ein (REUBAND 2005a).

Dass die soziale Zusammensetzung der Opernbesucher nicht die soziale Realität der Bundesbürger spiegelt, ist seit Langem bekannt. Angesichts der Kritik, die sich daran entzündete, und angesichts des Bemühens, kulturelle Breitenwirkung zu erzielen, haben sich Intendanten und Kulturpolitiker in den letzten Jahren deshalb immer wieder zum Ziel gesetzt, die soziale Basis des Opernublikums zu verbreitern. „Oper für alle“ wurde geradezu zum Motto des eigenen Bemühens. Gedacht wurde dabei vor allem an jene Gruppen, die bislang im Opernublikum unterrepräsentiert geblieben waren und für die Oper zu gewinnen wären: jüngere Menschen und Personen mit niedrigerer Bildung. Dass die Gründe für deren Abstinenz primär in deren Musikgeschmack liegen, wurde lange Zeit übersehen oder zumindest kaum thematisiert.²⁷ Stattdessen wurde eher im Hinblick auf die Modalitäten der Inszenierungspraxis Bezug genommen und argumentiert: Die Oper müsse in der Gegenwart ankommen und den Bedürfnissen der gegenwärtigen Generationen gerecht werden. In den Opernaufführungen müsse sich der aktuelle Lebensbezug widerspiegeln.

Unsere Befunde belegen, dass das Urteil über die ästhetischen Standards der Jüngeren der Realität unter den Opernbesuchern nicht gerecht wird und sich die Jüngeren in ihren ästhetischen Präferenzen nicht nennenswert von den Älteren unterscheiden. Und für die Annahme, dass die Bildungsschichten, die bisher unterrepräsentiert waren, sich für Inszenierungen der Gegenwart besonders aufgeschlossen zeigten, gibt es ebenso wenig Hinweise. Im Gegenteil: Wenn Personen für Inszenie-

27 Zum Musikgeschmack siehe REUBAND (2003); zum Stellenwert des Alters und anderer sozialer Merkmale für kulturelle Interessen und die Nutzung von Einrichtungen der Hochkultur siehe REUBAND (2006, 2009). Es zeigt sich, dass sich das Alter stärker auf die Häufigkeit des Opernbesuchs auswirkt als auf die des Theater- oder Museumsbesuchs. Aber selbst beim Museumsbesuch, der auf den ersten Blick keinen Bezug zum Alter aufweist, findet sich bei näherer Betrachtung einer – ob aufgrund des Alters per se oder Generationszugehörigkeit sei dahingestellt (REUBAND 2010).

rungen, die keinen engen Bezug zur Zeit der Handlung aufweisen, abgeschlossen sind, dann am Ehesten die besser Gebildeten (wenn auch unter ihnen nicht die Mehrheit). Daraus folgt, dass das Regietheater der Tendenz nach geeignet ist, den Einfluss der sozialen Kluft auf Opernbesuch und Nichtbesuch eher zu vergrößern als zu verringern.

Damit liefert es de facto einen Beitrag zu dem, was Bourdieu (1982) einst als Mittel der Distinktion der höheren Statusgruppen gegenüber den unteren Statusgruppen beschrieben hat: die Kultivierung der ‚kleinen‘ Unterschiede auf der Ebene des ästhetischen Geschmacks. Sie dient den höheren Statusgruppen zur Betonung ihrer kulturellen Überlegenheit – und bedeutet faktisch eine ideologische Bekräftigung sozialer Ungleichheit. Pointiert ausgedrückt: Das Regietheater, das einst in den 1960er Jahren im Kontext der Gesellschaftskritik entstand, versehen mit maßgeblichen Impulsen marxistischer und neomarxistischer Kritik,²⁸ stabilisiert paradoxerweise das System sozialer Ungleichheit, das einst Anlass des eigenen Aufbegehrens war.

Manche Autoren meinen, dass viele Operntendanten „ihr traditionelles Publikum regelmäßig durch moderne Inszenierungen provozieren“ und dies von der öffentlichen Hand durchaus geschätzt werde – und sehen darin ein Mittel der Öffentlichkeitsarbeit. „Denn solange der Unmut ein gewisses Grummeln nicht übersteigt, fördert er die Attraktivität des Hauses: Nur die ausgebuhte Inszenierung garantiert Aufmerksamkeit“ (BREMBECK 2010: 11). Die Inszenierung mag nicht der ganz große Wurf sein, schreibt ein anderer Kommentator in Bezug auf eine Kölner Premiere. Aber „man spricht wieder über das Haus [...] und auch überregional wird wahrgenommen, dass in der Kölner Oper ein neuer Wind weht“ (Kölner Stadtanzeiger 28.06.2010).²⁹

28 Der Beginn der Ausbreitung des politisch-ideologiekritisch orientierten Regietheaters wird gewöhnlich auf die 1970er und 1980er Jahre datiert (FRIEDRICH 2005: 49). Es gibt, folgt man der Geschichtsschreibung zum Regietheater, im Wesentlichen zwei Strömungen, die auf dessen Herausbildung maßgeblich eingewirkt haben: In Westdeutschland die 1968er-Bewegung (ECKERT 2001: 230ff.; BEYER 2005b: 15; HOLTZ 2005: 231) und in der DDR – mit Export in den Westen – eine marxistisch gefärbte Strömung, die durch Arbeiten von Bert Brecht mit beeinflusst war (HOLTZ 2005: 231; BRUG 2006: 39ff.).

29 Es wäre eine Studie wert, der Frage systematisch nachzugehen, ob auch bei der Berichterstattung über Opern die Art der Inszenierung inzwischen den primären ‚Nachrichtenwert‘ bildet, an dem sich entscheidet, wie ausführlich und mit welcher Bebilderung (wie groß) darüber berichtet wird. Durchblättert man in den überregionalen Tageszeitungen den Feuilletonenteil, gewinnt man zumindest den Eindruck, dass die Chance einer ausführlichen, bebilderten Besprechung vor allem bei jenen Inszenierungen besonders groß ist, die sich besonders ‚modern‘ und spektakulär geben.

Doch Aufmerksamkeit im auswärtigen Feuilleton oder unter Intendanten und Kulturpolitikern kann nicht der Maßstab für Erfolg sein. Mag sich auch mancher Kulturpolitiker in der Beachtung sonnen, die dem Opernhaus der eigenen Stadt unter seinesgleichen gezollt wird – Adressat der Oper (ebenso wie anderer Kultureinrichtungen) ist nun eben das Publikum. Und diesem muss das Dargebotene in gewissem Umfang gerecht werden, sonst ist das Musiktheater längerfristig bedroht. Gefragt sind die Kombination von künstlerischer Innovation auf der einen Seite und der Berücksichtigung von Erwartungen und Präferenzen des Publikums auf der anderen.

Literatur

- BAUMBAUER, Frank (2009): Im Gespräch mit dem Publikum. – In: *Die Deutsche Bühne* 2009/11, 32-34.
- BAUMGARTEN, Sebastian (2009): Klatschen, Buhs oder Bravi? – In: *Die Deutsche Bühne* 2009/11, 44-45.
- BERMBACH, Udo (2005): *Opernsplitter: Aufsätze, Essays*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- BEYER, Barbara (Hg.) (2005a): *Warum Oper?* Berlin: Alexander.
- BEYER, Barbara (2005b): Einleitung. – In: Beyer, Barbara (Hg.), *Warum Oper?* Berlin: Alexander, 14-20.
- BOURDIEU, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BRANDENBURG, Detlef (2009): Wir Juweliere. – In: *Die Deutsche Bühne* 2009/11, 28-30.
- BREMBECK, Reinhard J.: Ich bin das Theater. Warum ein Opernintendant ein absoluter Herrscher sein muss. – In: *Süddeutsche Zeitung* 154, 08.07.2010, 11.
- BRUG, Manuel (2006): *Opernregisseure heute*. Leipzig: Henschel.
- BÜNDNIS FÜR THEATER (2002): *Zwischenbericht der Arbeitsgruppe „Zukunft von Theater und Oper in Deutschland“*. Vorgelegt am 11. Dezember 2002 im Schloss Bellevue.
- ECKERT, Nora (2001): *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- FESTINGER, Leon (1957): *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford/CA: Stanford UP.
- FRIEDRICH, Sven (2005): Um die „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik“ bitend. Überlegungen zum „Regietheater“ auf der Opernbühne. – In: *Wagnerspectrum* 2005/2, 31-54.
- GEBHARDT, Winfried/ZINGERLE, Andre (1998): *Pilgerfahrt ins Ich*. Konstanz: Uvk.
- GIELEN, Michael (2008): *Unbedingt Musik: Erinnerungen*. Frankfurt/M.: Insel.
- GRUBER, Karoline (2005): Oper muss anregend, aufregend, erregend sein. – In: Beyer, Barbara (Hg.), *Warum Oper?* Berlin: Alexander, 165-180.

- HALLE, David (1992): The Audience for abstract art. Class, Culture and Power. – In: Lamont, Michéle/Fournier, Marcel (Hgg.), *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago: University of Chicago Press, 131-151.
- HOLTZ, Corinne (2005): *Ruth Berghaus. Ein Portrait*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- INSTITUT FÜR KULTURPOLITIK DER KULTURPOLITISCHEN GESELLSCHAFT (Hg.) (2005): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*. Bd. 5: Kulturpublikum. Essen: Klartext.
- KONWITSCHNY, Peter (2005): Wie bauen die Katastrophen nach. – In: Beyer, Barbara (Hg.), *Warum Oper?* Berlin: Alexander, 21-40.
- LOWERY, Nigel (2005): Wenn ich Regie führe, ist es, als ob ich male. – In: Beyer, Barbara (Hg.), *Warum Oper?* Berlin: Alexander, 201-213.
- REUBAND, Karl-Heinz (2001): Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur. Vergleichende Bevölkerungsumfragen in Hamburg, Düsseldorf und Dresden zum Sozialprofil der Besucher und Nichtbesucher. – In: Heinrichs, Werner/Klein, Armin (Hgg.), *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2001*, Bd. 5. Baden-Baden: Nomos, 42-55.
- REUBAND, Karl-Heinz (2003): Musikalische Geschmacksbildung und Generationszugehörigkeit. Klassikpräferenzen im internationalen Vergleich. – In: Klein, Armin (Hg.), *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2002*, Bd. 6. Baden-Baden: Nomos, 5-17.
- REUBAND, Karl-Heinz (2005a): Moderne Opernregie als Ärgernis? Eine Fallstudie über ästhetische Bedürfnisse von Zuschauern und Paradoxien in der Bewertung „moderner“ Inszenierungen. – In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*, Bd. 5: Kulturpublikum. Essen: Klartext, 251-268.
- REUBAND, Karl-Heinz (2005b): Sterben die Opernbesucher aus? Eine Untersuchung zur sozialen Zusammensetzung des Opernpublikums im Zeitvergleich. – In: Klein, Armin/Knubben, Thomas (Hgg.), *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2003/2004*, Bd. 7. Baden-Baden: Nomos, 123-138.
- REUBAND, Karl-Heinz (2006): Teilhabe der Bürger an der „Hochkultur“. Die Nutzung kultureller Infrastruktur und ihre sozialen Determinanten. – In: Labisch, Alfons (Hg.), *Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2005/06*. Düsseldorf, 263-283 [ebenfalls <<http://www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2005>>].
- REUBAND, Karl-Heinz (2008a): Kosten – Interessen – Lebensstil. Warum Opernliebhaber nicht häufiger in die Oper gehen und andere die Oper meiden. – In: *Stadtforschung und Statistik. Zeitschrift des Verbandes deutscher Städtestatistiker* 1, 24-30.
- REUBAND, Karl-Heinz (2008b): Warum manche Opernliebhaber keine Operngänger sind. – In: *Musikforum. Zeitschrift des Deutschen Musikrats* 3, 55-57.
- REUBAND, Karl-Heinz (2009): Die Institution Oper in der Krise? Generationsbedingte Änderungen des Opernbesuchs und des Musikgeschmacks im Langzeitvergleich. – In: *KM. Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network* 38 (Generationen), 8-12 <<http://www.kulturmanagement.net/downloads/magazin/km0912.pdf>>.
- REUBAND, Karl-Heinz (2010): Sinkende Nachfrage als Determinante zukünftiger Museumskrisen? Der Einfluss von Alter und Bildung auf den Museumsbesuch und kulturelle Interessen. – In: *KM. Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network* 41 (Museum in der Krise) <<http://www.kulturmanagement.net/downloads/magazin/km1003.pdf>>.
- REUBAND, Karl-Heinz/MISHKIS, Angélique (2005): Unterhaltung versus Intellektuelles Erleben. Soziale und kulturelle Differenzierungen innerhalb des Theaterpublikums. – In: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (Hg.), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005*, Bd. 5: Kulturpublikum. Essen: Klartext, 235-250.

SCHLÄDER, Jürgen (2001): Kontinuität der Geschichte? Die Oper in München, ihre Veranstaltungen und ihr Publikum. – In: Bayerische Staatsoper (Hg.), *Kraftwerk der Leidenschaft. Die Bayerische Staatsoper*. München, London, New York: Prestel, 33-72.

SCHLÄDER, Jürgen (Hg.) (2006): *OperMachtTheaterBilder. Neue Wirklichkeiten des Regietheaters*. Leipzig: Henschel.

SCHREIBER, Wolfgang (2010): Musik als Denk-Mal. Der Unbedingte: Michael Gielen erhält den Siemens Musikpreis. – In: *Süddeutsche Zeitung* 48, 27./28.02.2010, 14.

WILDHAGEN, Christian (2010): Bring sie zum Schweigen, Alberich! – In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 56, 08.03.2010, S. 30.