

Geschichte und Politökonomie deutscher Theatersubventionen

Von der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der
Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Wirtschaftswissenschaften
– Dr. rer. pol. –

genehmigte Dissertation

von

Dipl.-Vw. Jennifer Achten-Gozdowski, M.Mus.

2018

Referent: Prof. Dr. Stefan Homburg

Korreferent: Prof. Dr. J.-Matthias Graf von der Schulenburg

Tag der Promotion: 11. Dezember 2017

Zusammenfassung

Die öffentlichen Theater und Opern in Deutschland erhalten von Seiten der Länder und Gemeinden derzeit jährliche Zuschüsse in Höhe von 2 – 2,5 Mrd. Euro. Diese speziellen Kultursubventionen lassen sich, wie die vorliegende Arbeit demonstriert, bis ins Spätmittelalter zurückverfolgen. Die erstaunliche Kontinuität deutscher Theatersubventionierung bis heute ist Zeugnis dafür, dass es stets politisch gewollt bzw. opportun war und ist, Theater aus Steuergeldern zu unterhalten. Wie die empirische Analyse anhand eines Paneldatensatzes für die Zeit seit der Wiedervereinigung zeigt, führt ein höherer Sitzanteil konservativer und liberaler Parteien in den Landesparlamenten zu höheren Theatersubventionen. Dass die öffentlichen Mittel zudem in Wahljahren systematisch großzügiger vergeben werden als in anderen Jahren, indiziert einen klassischen politischen Budgetzyklus.

Stichwörter: Subventionen für Theater und Opern, Politische Ökonomie, politischer Budgetzyklus, Kunst- und Kulturökonomie, Deutsche Wirtschaftsgeschichte

Abstract

Public theatres and operas in Germany currently receive an annual funding of 2 – 2,5 billion Euros by the German Länder and municipalities. The presented monograph shows that this special kind of cultural subsidy can be traced back to the Late Middle Ages, and that theatres and operas have always been subsidized for political reasons. Employing a panel data set, the empirical analysis also demonstrates clearly that since German reunification, a higher proportion of center-right party members in the Länder parliaments entails higher subsidies for theatres and operas. In addition, a classical political budget cycle can be observed, with higher subsidies being granted in election years.

Keywords: Public Subsidies for Theatres and Operas, Political Economy, Political Budget Cycle, Cultural Economics, German Economic History

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis.....	III
Tabellenverzeichnis	IV
Abkürzungsverzeichnis.....	V
1 Einleitung.....	1
2 Wirtschaftshistorische Analyse deutscher Theater- und Opernfinanzierung	8
2.1 Literaturüberblick und Datenlage	9
2.2 Frühe Entwicklungen des Theaters: vom Spätmittelalter bis zum 17. Jahrhundert	11
2.3 Hoftheater versus Nationaltheater: die Entwicklung bis zur Reichsgründung 1871	15
2.4 Theater im Kaiserreich: Repräsentanzwunsch auf allen Ebenen	21
2.5 Causa publica: Theater in der Weimarer Republik	27
2.6 Theaterförderung im Nationalsozialismus	36
2.7 Zur Finanzierung der deutschen Theatersysteme nach 1945	45
2.7.1 Theaterfinanzierung in Westdeutschland bis zur Wiedervereinigung.....	46
2.7.2 Theaterfinanzierung in Ostdeutschland bis zur Wiedervereinigung	53
2.7.3 Theaterfinanzierung im wiedervereinten Deutschland seit 1990	60
3 Charakteristika des subventionierten Theatersystems in Deutschland.....	68
3.1 Kulturhoheit und Freiwilligkeit der Theatersubventionierung	69
3.2 Künstlerische und institutionelle Merkmale des deutschen Theaters	72

4 Empirische Analyse deutscher Theater- und Opernsubventionen	78
4.1 Polit-ökonomische Grundlagen und Literaturüberblick.....	80
4.1.1 Partisan-Theorie, politische Budgetzyklen und ihre Übertragbarkeit auf kulturökonomische Forschung	80
4.1.2 Zum Stand der Forschung über öffentliche Kultursubventionierung	85
4.2 Datenmaterial und ableitbare Hypothesen	91
4.2.1 Beschreibung des Datensatzes: Struktur, Variablen und Datenquellen	91
4.2.2 Forschungshypothesen	97
4.3 Empirisches Modell und Schätzverfahren	104
4.4 Ergebnisse und Interpretation	107
4.5 Robustheitschecks und Heterogenitätsuntersuchungen	113
4.5.1 Modellüberprüfung mit detailliertem Datensatz	113
4.5.2 Modellüberprüfung mit aggregiertem Datensatz.....	117
4.5.3 Modellüberprüfung mit verminderter Anzahl theaterspezifischer Variablen	119
4.5.4 Modellüberprüfung unter Berücksichtigung des realen Wachstums.....	122
4.6 Modellerweiterungen	124
4.6.1 Modellerweiterungen mit politischen Variablen	126
4.6.2 Modellerweiterungen mit theaterspezifischen Variablen.....	129
4.6.3 Modellerweiterungen mit sozio-ökonomischen Variablen	131
 5 Schlussbetrachtung	 133
 Anhang.....	 137
Literatur- und Quellenverzeichnis	188

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Entwicklung der eigenen Einnahmen und Zuschüsse seit 1953 in Mio. DM.....	50
Abbildung 2: Zusammensetzung des aggregierten Theateretats seit 1953 in Mio. DM.....	52
Abbildung 3: Zuweisungen an Theater, Varietés und Kabarettts seit 1955 in Mio. Mark	56
Abbildung 4: Entwicklung der eigenen Einnahmen und Zuschüsse seit 1991 in Mio. Euro	65

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Einnahmen des Gothaer Theaters (Spielzeiten 1775/76-1778/79) in Reichsthalern	17
Tabelle 2: Einnahmedaten ausgewählter Hoftheater (um 1856) in Tausend preußischen Thalern	20
Tabelle 3: Städtische Zuschüsse für ausgewählte Theater (1899-1912) in Tausend Mark	23
Tabelle 4: Betriebszuschüsse der Länder für Staatstheater (Spielzeiten 1925/26-1930/31) in Tausend Reichsmark	29
Tabelle 5: Aggregierte Einnahmen städtischer Theater (Spielzeiten 1926/27-1931/32) in Tausend Reichsmark	32
Tabelle 6: Durchschnittlicher Zuschuss pro Stadttheater (Spielzeiten 1926/27-1931/32) in Tausend Reichsmark	34
Tabelle 7: Aggregierte Einnahmen städtischer Theater (1934-1939) in Tausend Reichsmark	40
Tabelle 8: Beschreibung der im Hauptmodell integrierten Variablen	105
Tabelle 9: Ergebnisse des Hauptmodells	108
Tabelle 10: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterenebene	114
Tabelle 11: Ergebnisse der Robustheitschecks mit aggregiertem Datensatz auf Länderebene	118
Tabelle 12: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterenebene ohne die Variable <i>eigenein</i>	121
Tabelle 13: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterenebene unter Verwendung von Anteilswerten	123
Tabelle 14: Beschreibung der in den Modellerweiterungen integrierten Variablen	125
Tabelle 15: Ergebnisse der Modellerweiterungen mit politischen Variablen	128

Abkürzungsverzeichnis

AFB	Arbeit für Bremen und Bremerhaven e. V.
Amtsbl.	Amtsblatt
Art.	Artikel
BGBI.	Bundesgesetzblatt
BIP	Bruttoinlandsprodukt
BRD	Bundesrepublik Deutschland
Brem. GBl.	Gesetzblatt der Freien Hansestadt Bremen
CDU	Christlich Demokratische Union
CSU	Christlich-Soziale Union
DAF	Deutsche Arbeitsfront
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DM	Deutsche Mark
DVU	Deutsche Volksunion
DVV	Deutsche Verwaltung für Volksbildung
e. V.	eingetragener Verein
EU	Europäische Union
FDP	Freie Demokratische Partei
FE-Modell	Fixed-Effects-Modell
FGLS	Feasible Generalized Least Squares
Gbl.	Gesetzblatt
GbR	Gesellschaft bürgerlichen Rechts
GewO	Gewerbeordnung
GG	Grundgesetz (der Bundesrepublik Deutschland)
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
GV. NRW	Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Nordrhein-Westfalen
GVBl.	Gesetz- und Verordnungsblatt

GVBl. LSA	Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Sachsen-Anhalt
GVOBl. M-V	Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Mecklenburg-Vorpommern
GVOBl. Schl.-H.	Gesetz- und Verordnungsblatt für Schleswig-Holstein
HmbGVBl.	Hamburgisches Gesetz- und Verordnungsblatt
KdF	Kraft durch Freude
MDN	Deutsche Mark der Deutschen Notenbank
Mio.	Million(en)
Mrd.	Milliarde(n)
Nds. GVBl.	Niedersächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt
NPD	Nationaldemokratische Partei Deutschlands
NS	Nationalsozialist(isch)
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
NV Bühne	Normalvertrag Bühne
o. J.	ohne Jahr
o. V.	ohne Verlag
OLS	Ordinary Least Squares
PDS	Partei des Demokratischen Sozialismus
RE-Modell	Random-Effects-Modell
SächsGVBl.	Sächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SMAD	Sowjetische Militäradministration
SMV	Sowjetische Militärverwaltung
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SSW	Südschleswigscher Wählerverband
TVK	Tarifvertrag für Musiker in Kulturorchestern
TV-L	Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst der Länder

TVöD	Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst
US	United States
VE	Verrechnungseinheit
VIF	Varianzinflationsfaktor
VKA	Vereinigung der kommunalen Arbeitgeberverbände
VPI	Verbraucherpreisindex

1 Einleitung

We observe nowadays that 'culture' attracts the attention of men of politics: not that politicians are always 'men of culture', but that 'culture' is recognized both as instrument of policy, and something socially desirable which is the business of the State to promote.¹

Ob *Hamlet* in Hamburg, *Freischütz* in Freiburg oder *Mahagonny* in Magdeburg – wer in Deutschland Theater- und Opernaufführungen sehen möchte, sieht sich regional wie künstlerisch einer Vielzahl von Möglichkeiten gegenüber. Diese Vielfalt zu er- und zu unterhalten lässt sich die öffentliche Hand, vornehmlich die Länder und Gemeinden, derzeit jährlich zwischen 2 und 2,5 Mrd. Euro kosten; die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins weist z. B. für das Jahr 2013 Zuschüsse in Höhe von rund 2,37 Mrd. Euro aus.² Etwas plastischer ausgedrückt reicht die Bezuschussung pro Theaterbesuch von durchschnittlich knapp 100 Euro in Mecklenburg-Vorpommern bis durchschnittlich 160 Euro im Saarland; Spitzenwerte einzelner Institutionen finden sich z. B. bei der Staatsoper „Unter den Linden“ in Berlin, wo jeder Besuch im Mittel mit rund 245 Euro subventioniert wird.³

Mit dieser prominenten Rolle, die die öffentliche Förderung einnimmt, geht einher, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Theatern und Opern nicht nur Sache von Theater- und Musikwissenschaftlern ist, sondern auch genuin kunst- und kulturökonomische⁴ sowie finanzwissenschaftliche Forschungsgebiete berührt, denn die Subventionierung von Kunst und Kultur unterscheidet sich grundsätzlich nicht von der Subventionierung anderer Dienstleistungen oder Industriezweige. Vielmehr zieht auch hier eine kleine Empfängergruppe den Nutzen aus der staatlichen Unterstützung, wobei sich die entsprechenden Kosten auf die Mas-

¹ Eliot (1948), S. 83.

² Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 259. Da für Deutschland keine zentrale Kulturstatistik existiert, muss auf dezentrale Fachstatistiken, häufig von Verbänden, zurückgegriffen werden – im vorliegenden Fall auf die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins, die „für die Bereiche Tanz und Theater aussagekräftige Daten [liefert]“ (Deutscher Bundestag (2007), S. 434). Dass das Jahr 2013 bzw. die Spielzeit 2013/14 als aktuellste Quelle herangezogen wird, liegt an dem langen Nachlauf der Datenbereitstellung im Kulturbereich. So liefert z. B. der Kulturfinanzbericht 2016 „einen Überblick über die öffentliche Finanzierung von Kultur und Kultur nahen Bereichen im Zeitraum 2005 bis 2013, [...] die Jahre 2014 bis 2016 [werden] mit Hilfe *vorläufiger* [Hervorhebung durch die Verfasserin] Ergebnisse dargestellt“ (Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2016), S. 12). Ähnlich die Theaterstatistik (2013/14): Sie konnte im August 2015 erworben werden.

³ Eigene Berechnungen. Für die Länderdurchschnitte vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 261. Für den Betriebszuschuss pro Besuch der Staatsoper Berlin vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 71 und S. 139.

⁴ Kunst- und Kulturökonomie hat sich seit den 1960er-Jahren – zunächst im anglo-amerikanischen Raum – als eigenes Forschungsfeld innerhalb der Wirtschaftswissenschaften etabliert. Ursprünglich firmierte der Zweig als „economics of the arts“, mit zunehmender Ausdehnung des Forschungsgebietes spricht man nun allgemeiner von „cultural economics“. Vgl. Dekker (2015), S. 310 und S. 315.

se der Steuerzahler verteilen.⁵ Der Staat übernimmt die finanzielle Verantwortung für die Theater; spiegelbildlich arbeiten diese unter Bedingungen, die als „weiche“ Budgetbeschränkung charakterisiert werden: Ausgaben, die über die selbst erwirtschafteten Einnahmen hinausgehen, werden von anderen – staatlichen – Stellen getragen, und im Laufe der Zeit haben die Subventionsempfänger die externen Finanzhilfen in ihr Verhalten eingepreist.⁶

Über die genannten Subventionen ist das deutsche Theatersystem sichtlich mit den politischen Entscheidungsträgern verbunden und von deren Bereitschaft zur Förderung abhängig.⁷ Durch diese Nähe zur Politik ist es wiederum nicht verwunderlich, dass die Subventionsvergabe dann im Wesentlichen auch mit kultur- und sozialpolitischen Argumenten bzw. Zielen begründet wird. So solle z. B. der Zugang zu Theater und Oper erschwinglich und damit für alle Gesellschaftsschichten und Altersklassen möglich gemacht werden – insbesondere Kinder und Jugendliche sollten als Teil ihrer Erziehung früh an Kunst und Kultur herangeführt werden. Zudem bewahre man mit Hilfe öffentlicher Mittel das kulturelle Erbe einer Nation für zukünftige Generationen.⁸ All diesen Argumenten liegt die Einschätzung zugrunde, dass Kultur und Kunst einen Wert darstellen, der für die persönliche Entwicklung und das Selbstverständnis eines jeden Menschen bedeutsam ist und dazu beiträgt, die Gesellschaft (moralisch) zu verbessern.⁹

In ökonomischen Kategorien ausgedrückt handelt es sich folglich bei Kulturgütern wie Theater und Oper um meritorische Güter – also Güter, die nach Ansicht der staatlichen Entscheidungsträger in geringerem Umfang konsumiert werden als es wünschenswert wäre und die deshalb staatlich gefördert werden.¹⁰ Auch wenn dies der Konsumentensouveränität klar entgegen steht und nur mit einem paternalistischen Staatsverständnis kompatibel ist, ist das meritorische Argument auch die von Ökonomen am häufigsten angeführte Rechtfertigung für die öffentliche Finanzierung von Kunst und Kultur.¹¹ Dies liegt zudem daran, dass „klassische“

⁵ Vgl. Russell (1979), S. 74, Grampp (1989), S. 120 und Peacock (1994), S. 151.

⁶ Vgl. Kornai (1986), S. 4 sowie O'Hagan (2012), S. 353.

⁷ Vgl. Schmidt (2012), S. 55.

⁸ Kultur- und sozialpolitisch motivierte Argumentationsstränge pro Kultursubventionierung finden sich in der kulturökonomischen Forschung von Beginn an und werden regelmäßig wieder angeführt. Vgl. z. B. Baumol/Bowen (1966), S. 378 ff., Wahl-Zieger (1980), S. 229, Seaman (1987), S. 70, Robbins (1994), S. 68 und O'Hagan (1996), S. 277.

⁹ Vgl. z. B. Austen-Smith (1994): Es herrsche ein breiter Konsens darüber, dass Kunst und Kultur „inputs into 'the good society'“ (Austen-Smith (1994), S. 245) seien. Oder Baumol/Bowen (1966), S. 385: „If the teaching of the humanities makes for a finer civilization, [...] for a better life for everyone, this is necessarily so with the arts as well“.

¹⁰ Vgl. Musgrave/Musgrave (1980), S. 84 f.

¹¹ Vgl. Solf (1993), S. 102. Schon im Jahr 1972 war in der *American Economic Review* zu lesen: „If the arts get insufficient attention and insufficient funds, consumer preferences are mainly to blame and changing them the best remedy“ (Scitovsky (1972), S. 62).

volks- oder betriebswirtschaftliche Gründe für Marktversagen – wie z. B. öffentliche Güter, externe Effekte oder asymmetrische Informationsverteilung – bei Theater und Oper nicht vorliegen. Insbesondere die Position, dass darstellende Künste öffentliche Güter seien und sich aufgrund dessen für staatliche Finanzierung qualifizieren, ist aus finanzwissenschaftlicher Sicht nicht haltbar. Denn das konstituierende Merkmal öffentlicher Güter ist die sogenannte Nichtrivalität im Konsum.¹² Genau jene aber ist bei dem Gut „Aufführungskunst“ nicht gegeben: Eine gewisse räumliche Nähe des Publikums zur Bühne ist notwendig, damit die Unmittelbarkeit einer Live-Aufführung auch tatsächlich ihre Wirkung entfalten und es zu dem „komplexe[n] kommunikative[n] Vorgang“¹³ zwischen Darstellern und Zuschauern kommen kann, der einen Theater- oder Opernabend ausmacht. Doch selbst wenn man diesen künstlerischen Anspruch nicht teilt, sondern im Zuschauerraum einen passiveren Kunstgenuss betreibt, ist einleuchtend, dass jeder zusätzliche Zuschauer recht schnell den eigenen Konsum einer Theateraufführung beeinträchtigt – sei es z. B. durch eine schlechtere Sicht auf das Bühnengeschehen oder einen höheren Geräuschpegel.¹⁴ Das zweite häufig genannte Charakteristikum öffentlicher Güter, nämlich die Nichtausschließbarkeit vom Konsum als „konsequente Ergänzung der Nichtrivalität“¹⁵, trifft dementsprechend auch nicht zu, denn klassische Aufführungsstätten wie Theater- und Opernhäuser sind natürlich zugangsbeschränkt und Interessenten ohne Eintrittskarte können vom Konsum ausgeschlossen werden. Der Verweis auf öffentliche Güter taugt daher ebenso wenig für die Rechtfertigung staatlicher Eingriffe wie die „Kostenkrankheit“¹⁶, die Baumol und Bowen (1965) den darstellenden Künsten bescheinigten und damit einst die Debatte um die Legitimation von Kultursubventionen lostraten.¹⁷ Staatli-

¹² Vgl. Samuelson (1954), S. 387 und Schulz (2007), S. 135.

¹³ Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015.

¹⁴ Vgl. Schulz (2007), S. 141.

¹⁵ Blankart (2017), S. 48.

¹⁶ Als „Kostenkrankheit“ der darstellenden Künste bzw. „Baumol’s cost disease“ (Hutter (1996), S. 264) wird der Umstand bezeichnet, dass die Arbeitsproduktivität im industriellen Sektor aufgrund des technischen Fortschritts steigt, was dagegen bei der Aufführungskunst so nicht möglich ist, da ein bestimmtes Theaterstück oder eine Oper immer eine vorgegebene und wenig variable Anzahl an Akteuren bedingt, deren z. B. Geigen- oder Schauspiel vom technischen Fortschritt unberührt bleibt. Mit der Arbeitsproduktivität steigen die Löhne im Industriesektor, und um Abwanderung von Arbeitskraft aus dem künstlerischen Bereich zu vermeiden, müssten sich die Löhne dort – auch ohne entsprechende Produktivitätssteigerung – ebenfalls erhöhen. Der resultierende Kostenanstieg bei den darstellenden Künsten müsste durch höhere Eintrittspreise ausgeglichen werden – oder eben durch Subventionen. Vgl. Baumol/Bowen (1965), S. 500-502, Dolfsma (1997), S. 245 und Solf (1993), S. 21. Da diese „Kostenkrankheit“ allerdings für den Großteil des tertiären Sektors gilt, kann sie schwerlich als Argument für die Subventionierung einzelner Teilbereiche herangezogen werden; letztlich handelt es sich wieder um ein Meritorikargument. Vgl. Fullerton (1991), S. 69 und Solf (1993), S. 23.

¹⁷ Für vertiefende Einblicke in die Legitimationsdebatte und die in diesem Rahmen ausgetauschten Argumente vgl. z. B. Fullerton (1991), S. 68-75, Solf (1993), S. 42-93 und Gerlach-March (2010), S. 16 f. Blaug (2001) urteilt angesichts der Vielzahl von Diskussionsbeiträgen zu diesem Thema: „What is striking [...] is the virtually universal consensus among economists in favour of public subsidies to the arts“ (Blaug (2001), S. 132).

che Eingriffe in den Theater- und Opernsektor gründen also, wie oben beschrieben, auf dem meritorischen Argumentationsstrang und sind somit keine Frage eines Marktversagens, sondern Folge einer politischen Wertung.

An diese politische Dimension nun knüpft die vorliegende Arbeit an, bietet aber statt einer weiteren normativen eine positive Analyse der Subventionen und der dahinterstehenden politischen Motive anhand wirtschaftshistorischer und polit-ökonomischer Untersuchungen. Da eine Vielzahl unterschiedlicher Erklärungen existiert, was Kultur und Kunst eigentlich sind, was dementsprechend alles unter Kultur- und Kunstförderung fällt und wie sich Theater und Oper dort einreihen,¹⁸ bedarf es einer thematischen Spezifizierung und einiger Definitionen, um sich den Forschungsfragen und -ergebnissen zu nähern: Betrachtet wird die Finanzierung öffentlicher Theaterunternehmen in Deutschland. Öffentliche Theaterunternehmen sind Theater und Opern, „deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden und Gemeindeverbände sind, unabhängig davon, in welcher Rechtsform sie betrieben werden“¹⁹. Theater und Oper meint in diesem Kontext demnach die Institution, den Rahmen des künstlerischen Betriebs. Darüber hinaus versteht man unter Theater und Oper die Werke aus Text bzw. Text und Noten, welche szenisch aufgeführt werden können, sowie die künstlerische Praxis – Konzeption, Inszenierung, Darstellung etc. Ferner bezeichnet man damit die Gebäude, also die Theater- und Opernhäuser. Zu guter Letzt wird der Begriff „Theater“ generisch verwendet und umfasst in dieser Variante auch die Oper, deren Zugehörigkeit sich in der häufig synonym verwendeten Bezeichnung „Musiktheater“ widerspiegelt.²⁰ In vorliegender Doktorarbeit werden die Begriffe Theater und Oper hauptsächlich im ersten Sinne gebraucht, beschreiben also Institutionen. Sofern davon abweichend Werke, Aufführungen oder Gebäude gemeint sind, findet sich entsprechend ein klärender Zusatz. Der generische Theaterbegriff wird weitgehend vermieden, aber vereinzelt bei Beschreibungen des großen Ganzen verwendet – es ist schlichtweg lesbarer, von einem Theatersystem als Summe der Institutionen zu sprechen, ohne letztere noch einmal gesondert in Theater und Opern aufzuteilen. Die in dieser

¹⁸ Für einen Überblick über die sich wandelnde Bedeutung des Kulturbegriffs vgl. Throsby (2001), S. 3-5. Das Verhältnis von Kunst zu Kultur ist nicht eindeutig zu bestimmen; manchmal werden beide Begriffe synonym verwendet, manchmal wird Kunst aber auch als ein Teil von Kultur verstanden. Einigkeit dagegen besteht, dass Theater und Musik auf jeden Fall sowohl zu Kunst als auch zu Kultur zählen. Vgl. Ebker (2000), S. 20, Schulz (2007), S. 6-8 und Statistische Ämter des Bundes und der Länder (2016), S. 17. Kultur- und Kunstförderung – im weiten wie im engen, theater- und musikbezogenen Sinne – wiederum kann in zwei grobe Kategorien eingeteilt werden: in direkte finanzielle und in indirekte Unterstützung. Letztere meint die staatliche Gestaltung von Rahmenbedingungen, z. B. steuerliche Begünstigungen. Vgl. Frey (2011), S. 370. Auf die indirekte Unterstützung wird im vorliegenden Text nicht näher eingegangen; für einen Überblick sei z. B. auf Vautravers-Busenhart (1998), S. 34-43 oder O'Hagan (2012), S. 332-342 verwiesen.

¹⁹ Theaterstatistik (2013/14), S. 9.

²⁰ Vgl. Abfalter (2010), S. 91 und S. 97, Zalfen (2011), S. 28 und Schmidt (2012), S. 19.

Dissertation untersuchte Finanzierung der öffentlichen Theater meint deren Subventionierung aus öffentlichen Mitteln, wobei gerade im wirtschaftshistorischen Teil der sehr allgemeine Subventionsbegriff im Schmölders'schen Sinne zum Tragen kommt – umfasst er doch neben Geldzahlungen auch sämtliche geldwerte Leistungen der öffentlichen Hand an Unternehmen.²¹ Rein der sprachlichen Variation und des Leseflusses wegen werden die Theatersubventionen im Folgenden alternativ als Zuschüsse, Zuwendungen oder, noch allgemeiner, als öffentliche Mittel bezeichnet.²²

Die Arbeit nun verfolgt zwei übergeordnete Ziele: Zum einen werden die Entwicklung öffentlicher Theaterfinanzierung und die politischen Beweggründe dafür seit Aufkommen des professionellen Schauspiels im Spätmittelalter bis heute analysiert. Zum anderen wird empirisch untersucht, welche (politischen) Einflussfaktoren für die Theatersubventionen im jüngsten Teil der deutschen Geschichte, der Zeit seit der Wiedervereinigung, eine Rolle spielen. Auf dieser Zweiteilung in eine wirtschaftshistorische und eine empirische Forschungsfrage beruhen Schwerpunktsetzung und Aufbau der Arbeit. Kapitel 2 ist der wirtschaftshistorischen Analyse vorbehalten. Mit diesem Kapitel wird wissenschaftliches Neuland betreten, denn bislang existiert keine umfassende und schlüssige Aufarbeitung der öffentlichen Theaterfinanzierung. Die Entwicklung der Kunstformen Theater und Oper im Laufe der Geschichte ist zwar wohl dokumentiert, aber wie sie finanziert wurden und dass dies seit jeher vor allem aus öffentlichen Mitteln geschah, wird höchstens punktuell erwähnt. Im Rahmen der wirtschaftshistorischen Untersuchung wurden erstmalig aus einer Vielzahl von Quellen Daten zur Finanzierung gewonnen, sodass Höhe und Ausmaß der Zuschüsse in vielen Fällen konkret quantifiziert werden können. Der Spur des Geldes zu folgen hat zwei weitere Effekte: Zum einen wird nachvollziehbar, wie sich aus einzelnen Theatern und vereinzelter Unterstützung ein ganzes Theatersystem herausbilden konnte, dessen Etat heute zu mehr als 80 % aus Subventionen besteht.²³ Zum anderen führt dieser Weg unmittelbar zu den politischen Vertretern, die über die Vergabe von Steuermitteln zwecks Theatersubventionierung entscheiden, sowie

²¹ Vgl. Schmölders (1970), S. 232.

²² Die begriffliche Variation ist explizit nicht wertend gemeint; im Theaterbereich ist es üblich, Zuwendungen und Zuschüsse synonym zu Subventionen zu verwenden. Vgl. Heinrichs (1997), S. 209. Schmölders (1970) dagegen sieht im Gebrauch der unterschiedlichen Begriffe eine Taktik: „Die Natur aller unentgeltlichen Einkommensübertragungen bringt es mit sich, daß die Terminologie auf diesem Gebiete der öffentlichen Ausgaben besonders undurchsichtig geworden ist; die Vielzahl der Bezeichnungen wie [...] Förderungen, [...] Subventionen, Unterstützungen, [...] Zuschüsse, Zuwendungen usw. deutet darauf hin, daß den Beteiligten daran liegt, [...]sie] als politisch oder ökonomisch evident gerechtfertigte Ausgaben der öffentlichen Hand erscheinen zu lassen“ (Schmölders (1970), S. 224).

²³ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 259.

zu ihren Beweggründen, die sich – wie gezeigt wird – im Laufe der Geschichte so unterschiedlich gar nicht ausnehmen.

Diese Beweggründe der Entscheidungsträger – vom Kaiser über Könige und andere Fürsten bis hin zu Landesparlamentariern – zu identifizieren und als politisch motiviert und interessegeleitet zu charakterisieren ist deshalb interessant und relevant, weil auf ihnen neben der geschichtlichen Tradition schließlich auch die heutige Förderpraxis beruht. Es ist nämlich, wie Kapitel 3 zeigt, durchaus umstritten, ob eine verfassungsrechtliche oder gesetzliche Pflicht besteht, Theatersubventionen zu vergeben. Schließt man sich der Position an, Theaterzuschüsse als freiwillige Leistungen der Länder und Gemeinden zu werten, folgt daraus, dass die Subventionsvergabe einem diskretionären Entscheidungsspielraum der Landes- und Kommunalpolitiker unterliegt.

Dass es diesen Entscheidungsspielraum für Politiker gibt und Zuschüsse für die Theater in verschiedenen Ländern und Gemeinden eben nicht einheitlich ausfallen, kommt für politökonomische Fragestellungen und empirische Untersuchungen natürlich wie gerufen – in der Diversität spielt schließlich die Musik. Die empirische Analyse, der zweite Schwerpunkt vorliegender Arbeit, hat ihren Platz alsdann in Kapitel 4. Unter anderem auf Basis der Partisantheorie und der Theorie politischer Budgetzyklen werden (partei-)politische Einflussfaktoren auf die gewährten Subventionen und deren Höhe identifiziert. Da zu diesem Zweck Daten zu Landtags- bzw. Bürgerschaftswahlen und Parlamentszusammensetzungen herangezogen wurden, bezieht sich die Analyse nur auf die Theatersubventionen seitens der Länder, denn über die Gemeindegzuschüsse an Theater entscheiden die Stadt- und Gemeinderäte selbst.

Das Alleinstellungsmerkmal des empirischen Teils ist der zugrunde liegende Datensatz: Aus der jährlich erscheinenden Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins wurde ein Panel erstellt, das von der Wiedervereinigung bis einschließlich 2013 reicht und als kleinste Beobachtungseinheit die öffentlichen Theaterunternehmen hat. Dies ist insofern besonders, da der Bühnenverein die Theaterstatistik nur gedruckt zur Verfügung stellt und somit für jeden Jahrgang rund 130 Seiten überhaupt erst einmal in elektronische Form gebracht werden mussten. Zum Vergleich: Die wenigen Studien, die Subventionen für das deutsche Theater ebenfalls empirisch untersuchen, beschränken sich entweder auf eine Querschnittsanalyse oder auf

eine Panelanalyse mit aggregierten Daten auf Landesebene,²⁴ die vom Bühnenverein gesondert bereitgestellt werden.

Kapitel 5 beschließt die Arbeit. Neben einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse umfasst es auch einen kleinen Ausblick auf weitere – natürlich artverwandte – Forschungsfragen, zu deren Beantwortung speziell der hier verwendete neue Datensatz hilfreich erscheint. Zu guter Letzt sei an dieser Stelle noch auf Teil A des Anhangs verwiesen. In ihm finden sich vier Experteninterviews mit Verwaltungsbeamten und einem Intendanten, deren Aufgabengebiet auch die Theatersubventionen, in diesem Fall des Landes Niedersachsen, umfasst. Interviewt wurden Prof. Dr. Marc Hansmann, zum damaligen Zeitpunkt Kämmerer der Stadt Hannover, Dr. Annette Schwandner, Leiterin der Kulturabteilung des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur, Frank Doods, Staatssekretär im Niedersächsischen Finanzministerium, und Dr. Michael Klügl, Opern-Intendant und Geschäftsführer des Niedersächsischen Staatstheaters.²⁵ Die Expertengespräche liefern Einblicke in die Praxis der Subventionsvergabe und komplementieren insofern die aus der wirtschaftshistorischen und empirischen Analyse gewonnenen Erkenntnisse.

²⁴ Vgl. Schulze/Rose (1998) und Tepe/Vanhuyse (2014).

²⁵ Alle Interviews wurden von der Verfasserin auf Band aufgenommen, transkribiert und nach Freigabe durch die Interviewpartner in vorliegende Arbeit aufgenommen.

2 Wirtschaftshistorische Analyse deutscher Theater- und Opernfinanzierung

Die Geschichte von Theatern und Opern ist seit jeher stark geprägt von Finanzierungsfragen. Neben einer beträchtlichen Anzahl privat geführter, gewinnorientierter Theaterunternehmen existieren in den meisten Ländern Europas Opernhäuser und Theater, die von staatlicher Seite bezuschusst werden und sich oft sogar in staatlicher Trägerschaft befinden. Dieser Forschungsgegenstand an sich bietet viel Raum für Fragestellungen geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen. Als ein Konglomerat aus ökonomischen und nicht-ökonomischen Faktoren manifestieren sich am Beispiel Theater künstlerische, gesellschaftspolitische und finanzwissenschaftliche Aspekte.²⁶ Letztere beinhalten z. B. die Ausgaben eines Landes aus öffentlichen Mitteln für darstellende Künste und die dazu eingesetzten Instrumente unterschiedlicher Gebietskörperschaften.²⁷ Besonderes Forschungsinteresse wird dabei traditionell dem Theater der Bundesrepublik Deutschland und ihren Rechtsvorgängern zuteil. Das Theaterwesen Deutschlands ist nämlich regional sehr breit gefächert und hoch subventioniert, was sich seit der Weimarer Zeit auch in dem politischen Begriff des Kulturstaates niederschlägt.²⁸ Diese Besonderheiten des deutschen Systems sind weltweit einmalig: Natürlich gibt es auch in anderen Ländern öffentliche Förderung in Form direkter Zuschüsse oder Steuerbegünstigungen, doch konzentrieren sich die staatlichen Maßnahmen nirgendwo anders in einem so großen finanziellen Ausmaß auf derart viele verschiedene Häuser wie in Deutschland.²⁹ In der Spielzeit 2013/14 z. B. gab es in der Bundesrepublik 142 öffentlich getragene Theater sowie 301 Privattheater bzw. -festspiele, die ebenfalls öffentlich bezuschusst wurden.³⁰

Die deutsche Sonderstellung bei der Theaterförderung wird überwiegend historisch begründet.³¹ Das heutige Unterstützungssystem mit Kommunen und Ländern als Hauptgeldgebern besteht erst seit der Weimarer Republik, doch lassen sich die Ansätze der musikalisch-theatralischen Vielfalt und ihrer Förderung bis ins Heilige Römische Reich Deutscher Nation zurückverfolgen.³² Im vorliegenden Kapitel soll daher die Entwicklung der Theaterfinanzie-

²⁶ Vgl. Solf (1993), S. 26. Künstlerische Fragen werden in der vorliegenden Arbeit nahezu gänzlich außen vor gelassen.

²⁷ Instrumente und Ausgabenvolumen variieren selbst zwischen den hochentwickelten Ländern stark. Es sei an dieser Stelle auf weiterführende Literatur zur Förderung darstellender Künste in anderen Ländern verwiesen. Vgl. z. B. Montias (1986), Zimmer/Toepler (1999) sowie Heinrichs (1997), S. 73-159.

²⁸ Vgl. Fohrbeck/Wiesand (1989), S. 5.

²⁹ Vgl. Heinrichs (2006), S. 197, Röper (2001), S. 15 sowie Gerlach-March (2011), S. 76.

³⁰ Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 255.

³¹ Vgl. z. B. Gallus (1997), S. 59 f.

³² Vgl. z. B. Lange (2006), S. 13, Heinrichs (1997), S. 18 ff. sowie Baumol/Baumol (1994), S. 172 f.

rung skizziert und, wo möglich, durch Daten belegt werden.³³ Es wird gezeigt, dass das Konzept staatlicher Zuschüsse für deutsche Theater wesentlich länger besteht als erst seit 1918 und die Motive für die Förderung zumeist durch Eigeninteressen der politischen Handlungsträger geleitet waren und sind. Die Motive reichen von politischer Repräsentation sowie Macht- und Wohlstandsdemonstration bis hin zur Begünstigung bürgerlicher Interessengruppen, von der Möglichkeit, gestalterisch Sozialpolitik zu betreiben, bis hin zu gezieltem Eingreifen und Vermitteln gewünschter politischer Positionen. Das Interesse an Theater und Oper jenseits eines genuin künstlerischen ist also seit jeher politisch motiviert. Die seit Jahrhunderten anhaltende Subventionierung dieser Kunstformen wird durch den diskretionären Entscheidungsspielraum der verantwortlichen politischen Institutionen begünstigt. Dass sich keine gesetzlichen Verpflichtungen zur finanziellen Unterstützung darstellender Künste finden, unterstreicht diese These.

2.1 Literaturüberblick und Datenlage

Theater und Oper, deren Rolle und künstlerische Stilentwicklung sind klassischerweise Gegenstand theater-, musikwissenschaftlicher und historischer Forschung. Sofern in Forschungsarbeiten dieser Fachbereiche überhaupt Finanzierungsfragen angeschnitten werden, geschieht dies meist in Fußnoten oder alternativ nur für einzelne Theater, deren Entstehungsgeschichte und künstlerische Bedeutung durchleuchtet wird. Auch die wirtschaftswissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der historischen Theaterfinanzierung ist überschaubar, obwohl deren Relevanz von Ökonomen betont wird. In Monographien und Forschungsaufsätzen mit kunst- und kulturökonomischen Fragestellungen wird stets auf die deutsche Fördertradition verwiesen sowie auf die Notwendigkeit, diese zur Analyse der heutigen Mittelvergabe heranzuziehen. Zumeist beschränken sich die Autoren dann jedoch auf die Feststellung, dass Deutschland lange Zeit aus kleinen Fürstentümern bestand, die alle ihr eigenes Theater förderten, und sich daraus die aktuelle Subventionspolitik in ihrer regionalen Vielfalt erklären.³⁴ Diese Diskrepanz zwischen Forschungsanspruch einerseits und geringer wirtschaftshistorischer Aufarbeitung andererseits ist vor allem dem Umstand geschuldet, dass quantitative Belege selten und schwer zu finden sind. Erst seit Gründung der Bundesrepublik gibt es für

³³ Eine Quantifizierung des vormodernen Wirtschaftsgeschehens ist über weite Strecken nicht vorhanden, und überliefertes Zahlenmaterial kann nicht als statistisch gesichert im heutigen Sinne angesehen werden. Dies bezieht sich, so der Konsens unter Wirtschaftshistorikern, auf die gesamte Zeit bis zum 19. Jahrhundert. Vgl. Volckart (1999), S. 32.

³⁴ Vgl. z. B. Ebker (2000), S. 26, Ranan (2003), S. 153 f. sowie Falck et al. (2010), S. 4. Die Relevanz historisch gewachsener Strukturen für die heutige Fördersituation im Kulturbereich wird auch von Praktikern stark betont. Vgl. Interview mit Prof. Dr. Marc Hansmann vom 12.5.2015.

Westdeutschland, seit 1990 für das vereinte Deutschland, ausführliche und verlässliche Statistiken zur Theaterförderung, und so verwundert es nicht, dass aus ökonomischer Sicht dieser Untersuchungszeitraum präferiert wird.³⁵

Der nachfolgende historische Abriss muss sich daher ganz unterschiedlicher Datenquellen bedienen. Grundlagen sind, wo immer möglich, Daten statistischer Ämter. Zahlenmaterial zur Theaterfinanzierung wurde jedoch erst ab etwa 1900 vereinzelt zusammengetragen und in offiziellen Statistiken veröffentlicht. Im Statistischen Jahrbuch deutscher Städte bzw. Gemeinden sind zum ersten Mal im Jahr 1899 Zahlen für Theater ausgewiesen, die weiteren Veröffentlichungen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs folgten stets mit großem zeitlichen Abstand. Alternativ werden, sofern vorhanden, historische Haushaltspläne einzelner Städte zur Rate gezogen, aus denen Zuschüsse abzulesen sind. Für die von den Höfen getragenen Theater sind vereinzelt Zahlen in den Hofetats zu finden. Ansonsten dienen seltene Aufzeichnungen von Intendanten als Quelle, die als Teil der Hofverwaltung einen Überblick über die Finanzlage ihres Aufgabenbereichs hatten. Erst nach 1945 wurden Zahlen zur Theater- und Opernförderung systematisch gesammelt und veröffentlicht, insbesondere von Seiten des Deutschen Städtetages und des Deutschen Bühnenvereins. Demzufolge kann die Analyse der Theatersubventionierung in diesem Zeitraum auf viel mehr Datenpunkten aufbauen.

Die Probleme, die sich aus dem Umgang mit historischen Daten ergeben, sind mannigfaltig. Neben großen zeitlichen Unregelmäßigkeiten hinsichtlich ihrer Veröffentlichung drängen sich Fragen der Währungsumrechnung und Vergleichbarkeit auf. Zudem sind Theaterzuschüsse oft nicht einfach zu identifizieren: Sie können aus Naturalien oder Vergünstigungen bestehen, die nicht systematisch verbucht werden, oder sie werden nicht einzeln aufgeführt, sondern z. B. unter die Ausgaben für die Hofhaltung subsumiert. Sofern Posten einzeln ausgewiesen werden, ergeben sich insbesondere bei den Personalausgaben zusätzliche Abgrenzungsschwierigkeiten. So erfüllten beispielsweise Hofmusiker neben den fast allabendlichen Aufführungen oft weitere Dienste als Lehrer oder Militärmusiker. Ihre Gehaltskosten können demnach nicht ohne weiteres als Theaterausgaben des Hofes interpretiert werden. In der hier folgenden wirtschaftshistorischen Analyse wird an entsprechenden Stellen auf diese Probleme hingewiesen. Es wird der Versuch unternommen, aus vielfältigen Quellen und unter Hinzunahme von Sekundärliteratur ein möglichst umfassendes Bild über öffentliche Theater- und Opernfinanzierung in Deutschland seit dem Mittelalter aufzuzeigen. Sofern hinsichtlich der Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln konkrete Zahlenangaben gemacht werden können, handelt

³⁵ Vgl. z. B. Hummel/Waldkircher (1992), Röper (2001) oder Schulz (2007).

es sich um Nominalzahlen. Es wird jedoch versucht, die Angaben in ihrer Größenordnung kenntlich zu machen und die Beträge zu anderen in Relation zu setzen. Ein Vergleich von Zuschüssen und genuinen Betriebseinnahmen ermöglicht es zudem, die Entwicklung der subventionierten Anteile an Theateretats nachzuvollziehen.

Da sich die Grenzen Deutschlands seit dem Mittelalter immer wieder verändert haben, ist eine geographische Einschränkung angebracht: Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen Zuschüsse an Theater, die sich auf heutigem Bundesgebiet befinden. Auf öffentliche Theaterförderung in Städten, die im jeweilig betrachteten Zeitraum auch zu Deutschland gehörten bzw. temporär von Deutschland verwaltet oder annektiert wurden, wird nur in Einzelfällen hingewiesen.

2.2 Frühe Entwicklungen des Theaters: vom Spätmittelalter bis zum 17. Jahrhundert

*Der furst mich hett in knechtes miet, ich ass sin brot und sang sin liet.*³⁶

Über die Theaterfinanzierung in Mittelalter und früher Neuzeit gibt es nur wenige Berichte. Dies lässt sich auch darauf zurückführen, dass Theater bis Mitte des 16. Jahrhunderts nicht professionell, sondern von Laienschauspielern betrieben wurde. Interessanterweise fallen die historisch belastbaren Überlieferungen mit dem Aufkommen öffentlicher Theaterfinanzierung zusammen, auch wenn diese natürlich weder in ihrem Ausmaß noch in ihrer Art mit der heutigen gleichzusetzen ist. Für die unteren Stände der mittelalterlichen Gesellschaft waren nur die von Kirche und einzelnen Städten betriebenen Theaterveranstaltungen zugänglich, die wesentlich durch ihre Funktion bestimmt waren: Es handelte sich um Weihnachts-, Oster- oder Passionsspiele sowie mancherorts um Fasnachtsspiele.³⁷ Die dargestellten Inhalte waren bei ersteren eng an die Liturgie des Gottesdienstes geknüpft. Bei letzteren gab es eine große thematische Spannbreite inklusive der Möglichkeit zur gesellschaftlichen Kritik, die allerdings zensiert werden konnte.³⁸

Die Trägerschaft der verschiedenen Spiele lag bei der jeweiligen Stadt. Die Laienschauspieler setzten sich aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten einer Stadt zusammen und reichten vom Handwerksgesellen bis zum Reichsbeamten – jeder war als Darsteller zuge-

³⁶ Beheim (1471), S. 206, linke Spalte. Michel Beheim (1416 bis etwa 1474) war Hofpoet Friedrichs I. von der Pfalz (1425 bis 1476).

³⁷ Vgl. Heinrichs (1997), S. 10.

³⁸ Aus Nürnberg im Jahre 1522 ist z. B. überliefert, dass die Verhöhnung hoch gestellter Mitbürger verboten und das einzige antipapistische Fasnachtsspiel nach wenigen Aufführungen untersagt wurde. Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 34 f.

lassen. Für Requisiten und Kostüme mussten die Spieler selbst aufkommen, doch die größeren Kosten trug die Stadt. Hierzu zählte, neben Material- und Arbeitskosten für die Bühnenkonstruktionen, auch die Bewirtung der Spielenden und zahlreichen Ehrengäste. Die höchsten Ausgaben jedoch entfielen auf die Gewährleistung der Sicherheit während der Aufführungstage: Feuerpolizeiliche Maßnahmen und das Verstärken der Stadtwache führten zu hohen Personalkosten³⁹ – eine Situation, die man heute eher von Fußballspielen denn von Theaterbesuchen kennt. Im Falle religiöser Spiele, die der Klerus als gutes Werk anerkannte, steuerte die Kirche ihren Teil zur „öffentlichen“ Vergütung in ihrer ganz eigenen Währung bei: Sie gewährte Darstellern und sogar Zuschauern zum Teil erheblichen Ablass.⁴⁰

Die Kirchenvertreter nutzten die Theaterspiele sowohl zur Verbreitung inhaltlicher Ideen, die unerwünschter Volksfrömmigkeit und Aberglauben Einhalt gebieten sollten, als auch zu Repräsentations- und Selbsterhaltungszwecken. Aus Sicht der Städte dienten die Feste der Selbstdarstellung vor den eigenen Bürgern sowie auswärtigen Gästen.⁴¹ Selbst in den Vorformen des institutionalisierten Theaters finden sich demnach politische – und dazu zählen vor der Säkularisation sicher auch die kirchlichen – Motive, die die finanzielle Unterstützung von Theaterveranstaltungen erklären.

Die größte Nachfrage nach darstellender Kunst jedoch hatten die Höfe mit ihren jeweiligen Herrschern. Die Geburt eines Erben, Hochzeiten oder Todesfälle waren Schlüsselmomente des höfischen Lebens, und diese mit Theater und Musik inszenierten Feste boten ein probates Mittel, die eigene politische und gesellschaftliche Bedeutung hervorzuheben.⁴² Doch auch hier galt bis Mitte des 16. Jahrhunderts, dass die Darsteller überwiegend Laienschauspieler waren: Sie setzten sich aus Mitgliedern des Hofes zusammen, und oft genug spielten Herzöge, Fürsten, Könige oder der Kaiser selbst in den Rollen der Helden mit.⁴³ Anders die Musiker: Sie waren zumeist als solche ausgebildet und als Mitglieder der Hofkapelle angestellt. Und damit bekleideten sie Hofämter – nur in dieser Form konnte ein Musiker in der frühen Neuzeit einen gewissen Lebensstandard erreichen.⁴⁴ Die überlieferten Gehaltsstrukturen am Innsbrucker Hof im Jahr 1580 geben beispielhaft Zeugnis über die höfische Hierarchie und die damit verbundenen Gehälter. Sie reichen von 360 Florin jährlich für den ersten Hofsekretär

³⁹ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 16.

⁴⁰ Der Ablass hatte für gewöhnlich das Ausmaß einer Quadrage, einer vierzehntägigen Kirchenstrafe bei Wasser und Brot. In Calw gab die Kirche im Jahr 1502 sogar einen Ablass für insgesamt 240 Jahre. Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 29.

⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 29.

⁴² Vgl. Carter (1998), S. 1 und Fischer-Lichte (1993), S. 41.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 40.

⁴⁴ Vgl. Tschmuck (2001), S. 48.

bis zu 12 Florin jährlich für den Küchenjungen und einfache Bedienstete. Der Kapellmeister ist mit 288 Florin veranschlagt, Instrumentalisten mit 180, Sänger mit 144 Florin; Musiker befanden sich demnach in der oberen Hälfte des höfischen Gehaltssystems.⁴⁵

Ab etwa 1550 zeugen Quellen von ersten professionellen Schauspielgruppen, die als „Wanderbühnen“ zunächst aus Italien und England durch deutschsprachige Teile des Heiligen Römischen Reiches zogen. Dabei handelte es sich um private Unternehmen, die auf eigene Rechnung agierten und gerne eine Bindung an die Höfe suchten. Ein Engagement bei Hofe setzte natürlich Aufführungsinhalte voraus, denen es an Lob für den jeweiligen Herrscher nicht mangelte.⁴⁶ Nur bei Hof hatten die Schauspieltruppen zudem eine Chance, bei Aufführungen in ihrer Originalsprache wirklich verstanden zu werden. Hier wurden sie zum Teil für längere Zeiträume fest gebucht, trainierten Höflinge in Schauspiel und Tanz und sicherten sich darüber hinaus die Fürsprache fürstlicher Gönner, wenn es um Empfehlungsschreiben an Stadträte ging. Denn auch in Städten boten die Schauspieler ihre Kunst feil, wobei man sich aufgrund der Sprachbarriere eher zoten- und possenhafte Darbietungen vorzustellen hat.⁴⁷ Die Wanderbühnen fanden auch deutschsprachige Nachahmer, doch ist über eine öffentliche Unterstützung derselben nichts bekannt – die Gruppen wurden privat geführt, und die vorherrschenden religiösen und politischen Konflikte ließen den Städten in dieser Hinsicht keinen Spielraum. Vielmehr nutzten letztere das private Theaterangebot oft sogar zur eigenen Einnahmensteigerung: Der Rat legte die Eintrittspreise fest und verlangte Raummieten, forderte Abgaben für Arme, Waisen und Hospitäler und bestimmte, dass die Schauspieltruppen Kost und Logis bei städtischen Wirten zu nehmen hatten. Dank kontinuierlicher Theaternachfrage – selbst während der Wirren des Dreißigjährigen Krieges – erwies sich diese Konstellation sowohl für die Städte als auch für die Wanderbühnen als vorteilhaft und lukrativ.⁴⁸

Mit Beginn des Absolutismus aber boten die Höfe die weitaus besseren Verdienstmöglichkeiten für Musiker und Schauspieler. Dies erklärt sich aus der Koinzidenz von absolutistischem Repräsentationsanspruch, dessen Extravaganz alles Vorherige zu übertrumpfen suchte, und dem Aufkommen einer Kunstform, die genau das zum Ausdruck bringen konnte: die Oper. Dem heutigen Forschungsstand nach wurde mit Claudio Monteverdis Werk *Orfeo* im Jahr

⁴⁵ Vgl. Tschmuck (2001), S. 53 und S. 60. Dass Musiker mehr verdienten als Sänger, ist ihrer militärischen Tradition geschuldet: Musiker zogen mit in die Schlachten und mussten zu diesem Zweck selbst ein Pferd unterhalten, hatten also deutlich höhere Kosten. Vgl. Tschmuck (2001), S. 50.

⁴⁶ Vgl. Gallus (1997), S. 60.

⁴⁷ Vgl. Wezel (1964), S. 12 f. und Fischer-Lichte (1993), S. 65. Die geistlichen sowie die Fasnachtsspiele fanden ihr Ende zu Beginn des 17. Jahrhunderts, was auf die Auswirkungen der Reformation zurückgeführt wird. Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 30 und S. 39.

⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 66.

1607 die erste große Oper am Hof im italienischen Mantua aufgeführt.⁴⁹ Die Gattung Oper fand dann sehr schnell ihren Weg auch an französische und deutsche Höfe. Insbesondere die Nachfrage von deutscher Seite war riesig. Zum einen wollte man dem absolutistischen Vorbild Frankreichs in nichts nachstehen,⁵⁰ zum anderen beflügelte die enge geographische Nachbarschaft zu anderen deutschen Fürstentümern zusätzlich den Konkurrenzgedanken.⁵¹ Der Wettbewerb zwischen den einzelnen Höfen und Residenzstädten war also in der starken politischen Fragmentierung⁵² begründet und trieb die Ausgaben, die rund um die Oper getätigt wurden, immer weiter in die Höhe. Die Landesherren investierten große Summen in den Bau geeigneter Aufführungsorte: Bestehende Ball- oder Fechthäuser wurden operngerecht umgebaut, so z. B. in Schleswig, Gotha, Ulm und München, und erstmals wurden sogar feste Theater- und Opernhäuser völlig neu errichtet. Das erste seiner Art ist das unter Landgraf Moritz von Hessen-Kassel zwischen 1603-1606 gebaute Ottoneum in Kassel, es folgten Neubauten unter anderem in Dresden (1664-1667) und Hannover (1687-1689).⁵³ Darüber hinaus erforderten die Opernaufführungen an sich hohe Ausgaben, denn jeder absolutistische Hof wollte mit szenischen Effekten glänzen und ließ neuartige Maschinerien für seine Bühne einbauen.⁵⁴ Zudem waren und sind mit der Oper gattungsimmanent stets hohe Personalkosten verbunden.

Die Ausgaben für Oper und Theater im Absolutismus sind als staatliche Finanzierung einzustufen, denn die Trennung zwischen Staatskasse und privater Schatulle des jeweiligen Landesherrn erfolgte im deutschsprachigen Raum erst im 19. Jahrhundert. Bis dahin war „der Staat“ ein an die Person des jeweiligen Fürsten, Königs oder Kaisers gebundenes Gebilde, und so kann man für die absolutistische Epoche nur schwerlich von privatem Mäzenatentum sprechen.⁵⁵ Neben den höfischen Opernhäusern gab es eine einzige Ausnahme im deutschsprachigen Territorium: In Hamburg wurde 1678 als erste bürgerliche und privatwirtschaftlich unterhaltene Bühne die „Oper am Gänsemarkt“ gegründet, welche immerhin bis Mitte des 18. Jahrhunderts den Spielbetrieb aufrecht erhielt. Hier bestimmte einzig das Bürgertum die kulturellen und finanziellen Belange – und tat dies großzügig, um den Repräsentationspflichten

⁴⁹ Vgl. Carter (1998), S. 15.

⁵⁰ Vgl. Otto (2010), S. 13.

⁵¹ Vgl. Toepler (1991), S. 7.

⁵² Vgl. Vaubel (2002), S. 210 und Vaubel (2005), S. 280.

⁵³ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 45. Bezüglich der Regionalgeschichte Hannovers sei angemerkt, dass sich in dem von Kurfürst Ernst August gebauten Opersaal heute der Plenarsaal des Landtags befindet. Für einen umfassenderen Überblick über die historischen Opernbauten des Barocks vgl. Falck et al. (2010), S. 31-34.

⁵⁴ Vgl. Falck et al. (2011), S. 31 sowie Otto (2010), S. 29.

⁵⁵ Vgl. Gallus (1997), S. 61 und Beek (2002), S. 26.

einer Freien und Hansestadt nachzukommen.⁵⁶ Ganz im Gegensatz zur heutigen Situation in Deutschland zogen die Künstler eine privatwirtschaftliche Anstellung in den Freien Städten einer Beschäftigung bei Hofe vor. Denn man war, dem berühmten Barockkomponisten Georg Philipp Telemann nach, nicht den Launen und Marotten eines Fürsten ausgesetzt.⁵⁷

2.3 Hoftheater versus Nationaltheater: die Entwicklung bis zur Reichsgründung 1871

*Preußische Tactik, und Manheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg.*⁵⁸

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein änderte sich aus ökonomischer Sicht wenig im deutschen Theaterwesen. Noch immer lagen die Hauptausgaben für Theater und Oper bei den Höfen. Neben der ehrlichen Kunstbegeisterung manches Herrschers spielte das Motiv der prachtvollen politischen Repräsentanz nach wie vor eine gewichtige Rolle. So ist die (musikalisch) herausragende Stellung des Mannheimer Hofes als Wegbereiter europäischer Klassik dem aufklärerischen Geist Karl Theodors, Kurfürst von der Pfalz, zu verdanken – und seinem gut überlieferten Wunsch, seinen direkten Nachbarn Karl Eugen von Württemberg mit üppigen Opernaufführungen in den Schatten zu stellen.⁵⁹ Die jährlichen Gesamtausgaben für Oper und Musik unter Karl Theodor werden für die 1770er-Jahre auf etwa 168.000 Gulden geschätzt. Sie entsprechen ca. 10 % der jährlichen Einnahmen der kurpfälzischen Generalkasse und liegen damit etwas mehr als doppelt so hoch wie die dortigen Militärausgaben.⁶⁰

Auch bei großen politischen und territorialen Änderungen – neben den vielen kleineren Staaten bildete das Königreich Preußen nun ein echtes Gegengewicht zur Habsburger Monarchie⁶¹ – war auf den Repräsentanzwillen der Herrschenden stets Verlass. Direkt zu Beginn seiner Regierungszeit befahl der aufgeklärt-absolutistische Friedrich II. von Preußen den Bau einer königlichen Hofoper in Berlin, die 1742 fertig gestellt wurde. Als anekdotische Evidenz ist überliefert, dass allein für Bühnenbild und Kostüme zweier Opern 210.000 Thaler ausge-

⁵⁶ Vgl. Preußner (1935), S. 143. Dass die politische Repräsentation der „Bürgerstadt“ Hamburg ebenso gepflegt wurde wie von fürstlicher Seite in anderen Landesteilen, erklärt sich mit dem politischen Gefüge der Reichsstände. Sowohl im Reichstag als auch in den Reichsversammlungen gehörte Hamburgs Vertreter den weltlichen Reichsständen an. Sobald Abgesandte von Senat und Bürgerschaft als Souverän in Erscheinung traten, nutzten auch sie die Oper zu repräsentativen Zwecken und nahmen „herrschaftliche Würden in Anspruch, auf deren Rechte sie nicht weniger sorgsam pochten als fürstliche Personen“ (Meyer (2012), S. 195).

⁵⁷ Vgl. Scherer (2001), S. 310.

⁵⁸ Zitat Lord Fordyces, zitiert nach Schubart (1806), S. 131.

⁵⁹ Vgl. King (2001), S. 33.

⁶⁰ Vgl. Daniel (1995), S. 98. Zur Entwicklung von selbständigen Zweckkassen (Fondswirtschaft) zu Generalkassen vgl. Ullmann (2005), S. 17 ff.

⁶¹ Vgl. Schulze (1996), S. 70.

geben wurden.⁶² Dagegen nehmen sich die etwa 40.000 Thaler, die August III. während seiner dreißigjährigen Amtszeit pro Opernsaison am Dresdner Hoftheater ausgab, recht bescheiden aus.⁶³ Wie an den absolutistischen Höfen üblich waren die Aufführungen allein Mitgliedern des Hofes, Angehörigen des hohen Adels und Armeeoffizieren vorbehalten. Der Eintritt war frei, die Kosten wurden komplett vom Hof übernommen.⁶⁴

Seit Ende des 18. Jahrhunderts sind dann erste zaghafte Veränderungen im Theaterbetrieb jenseits der Höfe zu erkennen. Das politisch bisher machtlose Bürgertum begann sich zu emanzipieren. Im Geiste der Aufklärung formierte sich unter deutschen Intellektuellen die Ansicht, Theater sei ein geeignetes Instrument zur Vermittlung wertvoller Bildungs- und Erziehungsinhalte.⁶⁵ Den umherziehenden Theatertruppen wurde diese Fähigkeit allerdings abgesprochen. Man dachte vielmehr an dauerhaft Beschäftigte in feststehenden Theaterhäusern, in denen anders als bei Hofe Werke in deutscher Sprache aufgeführt werden sollten, die dem aufklärerischen Anspruch Genüge taten. Ein derartiges „Nationaltheater“ eröffnete 1767 wiederum im fortschrittlichen Hamburg als privat finanzierte Bürgerinitiative. Da das Interesse seitens des Publikums jedoch mäßig ausfiel und die Defizitdeckung durch private Kaufleute nicht wie geplant funktionierte, musste es bereits zwei Jahre später wieder schließen.⁶⁶

Dafür griffen einige der Landesherren die Idee eines auch dem Bürgertum zugänglichen Nationaltheaters auf. 1776 wurden in Wien und Gotha die ersten sogenannten „Hof- und Nationaltheater“ gegründet, es folgten Eröffnungen unter anderem in Mannheim (1777), Berlin (1786) und Weimar (1791).⁶⁷ Dieses Vorgehen war klar von kameralistischen und politisch-strategischen Motiven geprägt: Indem man die Theater nun auch dem zahlenden bürgerlichen Publikum öffnete, sollten die Fürstenkassen aufgebessert werden. In diese Zeit fallen auch erstmals Argumente, die man in heutiger Terminologie unter „Standortattraktivität“ subsumieren würde – man erhoffte sich einen Aufschwung des heimischen Gewerbes sowie zusätzliche Einnahmen durch Fremdenverkehr.⁶⁸ Überliefert sind Zahlen zu Einnahmen des Gothaer Theaters, das als das erste deutsche, der Öffentlichkeit zugängliche und subventionierte Theater gilt. Das Experiment überdauerte allerdings nur vier Spielzeiten. Ein auf den 17. Juli 1775

⁶² Vgl. Küstner (1857), S. 8. Bei der königlichen Hofoper handelt es sich um die heutige Staatsoper „Unter den Linden“.

⁶³ Vgl. Küstner (1857), S. 29.

⁶⁴ Vgl. Küstner (1857), S. 29 und King (2001), S. 23.

⁶⁵ Vgl. Montias (1986), S. 289, Toepler (1991), S. 8 und Fischer-Lichte (1993), S. 86.

⁶⁶ Vgl. Lennartz (2005), S. 24, Fischer-Lichte (1993), S. 111 und Wezel (1964), S. 35.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 112 und Pommerehne/Frey (1993), S. 43.

⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte (1993), S. 112.

datiertes und von Ernst II., Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg, unterzeichnetes Theaterreglement gibt Aufschluss über die Finanzierungsmodalitäten dieser neuartigen Theaterform:

„[...] da Serenissimus von denen zu diesen Theater jährlich destinierten 6500 Rhtlr. alle 4 Wochen 500 Rhtlr. anticipando in die Casse zu geben geruhen wollen, hiervon, wie von allen anderen Einnahmen und Ausgaben die accurate Berechnung dergestalt zu besorgen, daß am Ende jeder 4 Wochen ein Abschluß der Einnahme und Ausgabe gemacht werde, um solchen höheren Orts auf Verlangen zu überreichen [...] Alle festgesetzten Ausgaben, als Gage und dergleichen, bezahlt er [der herzogliche Obermarschall] ohne Rückfrage gegen Quittungen. Zu nicht festgesetzten, oder außerordentlichen wird die Meldung höhern Orts und die Signatur erfordert.“⁶⁹

Dass die erforderliche Signatur für eine nachträgliche Deckung über- und außerplanmäßiger Ausgaben seitens des Herzogs gewährt würde, stand außer Frage, denn dieser hatte sich schon im Vorhinein dazu bereit erklärt.⁷⁰ Anhand von Tabelle 1 wird deutlich, dass dieses Szenario in jeder Spielzeit eintrat, was mangels ökonomischer Anreizwirkung leicht erklärlich ist. Allerdings bewegten sich die nachträglich bewilligten Mittel nur in einer Größenordnung zwischen 1-3 % der ursprünglich vereinbarten Zuschusssumme von 6.500 Reichsthalern. Bezogen auf den Gesamtetat des Theaters stiegen die herzoglichen Zuschüsse allerdings um etwa 7 Prozentpunkte innerhalb der vier Jahre, was den sinkenden Karteneinnahmen zuzuschreiben war. Der Versuch, ein repräsentatives Theater zu unterhalten und damit die fürstliche Schatzkammer aufzubessern, war sichtbar misslungen. Bereits nach der Saison 1778/79 wurde es von herzoglicher Seite geschlossen und öffnete dann erst wieder im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.⁷¹

	1775/76	1776/77	1777/78	1778/79
Zuschuss des Herzogs	6.702	6.721	6.627	6.558
Abonnementseinnahmen	2.362	2.067	1.898	1.770
Türeinahmen	1.063	995	743	545
Sonstige Einnahmen	0	204	212	162
Summe	10.127	9.987	9.480	9.035
Zuschuss in % (gerundet)	66 %	67 %	70 %	73 %

Tabelle 1: Einnahmen des Gothaer Theaters (Spielzeiten 1775/76-1778/79) in Reichsthalern. Eigene Berechnung und Darstellung. Quelle: Bahn (1972), S. 13.

Auch wenn das Gothaer Theater zunächst nicht lange in Betrieb war, setzte sich der Trend hin zu einem nicht nur dem Hof vorbehaltenen Theater fort. Auch andernorts schien man dem neuen aufklärerisch-politischen Selbstverständnis des Bürgertums entgegen kommen zu wollen und bezeichnete die neu entstehenden Bühnen offiziell als „Nationaltheater“. In der Re-

⁶⁹ Zitiert nach Hirschberg (1910), S. 37.

⁷⁰ Vgl. Hirschberg (1910), S. 34 f.

⁷¹ Vgl. Hirschberg (1910), S. 70 und Heinz (1999), S. 11 und S. 35.

staurationszeit nach dem Wiener Kongress 1815 setzte man allerdings auch im kulturellen Bereich ein Exempel und benannte die meisten Bühnen demonstrativ wieder in „Hoftheater“ um.⁷²

Gleichwohl markiert der Beginn des 19. Jahrhunderts allen Restaurationsbestrebungen zum Trotz einen großen Umbruch. Mit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches und der Gründung des Rheinbundes im Jahr 1806 erlangten die Staaten Souveränität und beschnitten die Rechte der Stände, insbesondere setzten sie gegen den Adel zunehmend ihre Finanzhoheit durch.⁷³ Dieser Prozess mündete schließlich in die Trennung von Staats- und dynastischen Privatfinanzen. Erst mit diesem Schritt lässt sich im heutigen Sinne von „öffentlichen Finanzen“ sprechen.⁷⁴ Die Zuschüsse für Hoftheater wurden Bestandteil der fürstlichen Zivilliste, also dem festgesetzten Quantum des Staatshaushaltes, das den Fürsten zugestanden wurde.⁷⁵ Auch wenn dies institutionell und juristisch eine Neuerung war und die Landesherren in ihren Ausgaben beschränkte, handelte es sich ökonomisch weiterhin um Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln.

Die Rheinbundstaaten, insbesondere die süddeutschen, kamen mit dem Ausgestalten ihrer Institutionen, dem Aufbau bürokratisierter Finanzverwaltungen und der Modernisierung ihrer Steuersysteme schneller voran als Preußen oder Österreich.⁷⁶ Im Prozess der Verfassungsgebung und der Neuzuteilung von Aufgaben und Ausgaben gab es auch erste Ansätze, Hoftheaterzuschüsse aus dem allgemeinen Staatshaushalt zu gewähren und damit der Entscheidung der Volksvertreter zu unterstellen. Die ersten Zeugnisse dieser Art von Theaterfinanzierung, sowohl auf Landes- als auch auf Kommunalebene, stammen folglich auch aus Süddeutschland: Die Ständeversammlung des Königreichs Württemberg beschloss 1819, das Stuttgarter Hoftheater aus Mitteln der Staatskasse zu bezuschussen. Nach nur zwei Jahren wurde dies allerdings wieder eingestellt, und der König musste die Ausgaben dann doch aus der Zivilliste bestreiten. Als erste Gemeinde übernahm Mannheim im Jahr 1839 sein Nationaltheater in

⁷² Vgl. Wezel (1964), S. 50.

⁷³ Vgl. Ullmann (2009), S. 21.

⁷⁴ Vgl. Ullmann (2009), S. 21. Es ist im Rahmen dieses historischen Teils nicht zielführend, auf die Einzelheiten in den unterschiedlichen Landesverfassungen und der damit verbundenen Frage einzugehen, welche Teile jeweils zu Staatsfinanzen und welche (weiterhin) zu fürstlichen Privatgeldern zu zählen waren. Eng damit verknüpft sind Themen wie die Verstaatlichung der Domänen, Ausgabenbewilligungsrechte der Parlamente oder die rechtliche Stellung der Landesherren. Für einen Überblick vgl. z. B. Klein (2007), S. 55-58 sowie S. 77 f.

⁷⁵ Vgl. Daniel (1995), S. 69 und S. 118 f.

⁷⁶ Vgl. Ullmann (2009), S. 58. Ab 1815 waren die deutschen Rheinbundstaaten sowie Preußen und Österreich im Deutschen Bund vereinigt. In den nördlicheren Teilen des Deutschen Bundes bereiteten die preußischen Reformen den Weg für eine zunehmend öffentliche Bezuschussung von Opern- bzw. Theateranstalten, allerdings deutlich langsamer als im Süden.

eigene Verantwortung und trug alle damit verbundenen finanziellen Lasten. Es gilt mithin als das älteste kommunale Theater der Welt und bestand in dieser Form bis 1918 fort.⁷⁷

In allen Ländern des Deutschen Bundes rückten Mitte des 19. Jahrhunderts die nicht-höfischen Theater zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses der bürgerlichen Bevölkerung. Insbesondere die städtischen Eliten verstanden es, Subventionen für die überwiegend von ihnen selbst besuchten Veranstaltungen zu erhalten.⁷⁸ Die Fördersituation unterschied sich allerdings noch grundlegend von der heute in Deutschland üblichen: Neben dem Mannheimer Theater befand sich nur noch das Freiburger Theater (ab 1868) in rein kommunaler Trägerschaft, sie bildeten damit die Ausnahme unter den bürgerlichen Theatern. Der weitaus größte Teil zeichnete sich durch Betriebs- und Finanzierungsmischformen aus. Die häufigste Konstellation war, dass Städte ihre Theatergebäude inklusive Kulissen und Kostüme an private Theaterunternehmer verpachteten.⁷⁹ Die gewährten kommunalen Subventionen variierten in Form und Höhe erheblich: Manche Theater erhielten Sachzuwendungen wie z. B. die Bühnenausstattung, andere bezogen Gas und Wasser auf städtische Rechnung. Einige Städte stellten den Theatern unentgeltlich technisches sowie Verwaltungspersonal zur Verfügung, erließen den Unternehmern Teile der Gebäudepacht oder unterstützten sie direkt mit Barsubventionen.⁸⁰ Für die Stadt Würzburg ist sogar eine nachträgliche Defizitdeckung seitens der städtischen Behörden überliefert für diejenigen Fälle, „wo ohne Schuld des Unternehmers sich ein Ausfall in der Einnahme ergab“⁸¹. Der zunehmenden finanziellen Beteiligung folgte in vielen Fällen die politische Einflussnahme auf dem Fuße. Die Stadttheater in Aachen, Würzburg und Mainz beispielsweise waren aufgrund der erhaltenen Vergünstigungen verpflichtet, Benefizveranstaltungen für die Armen zu geben. Das Mainzer Theater hatte darüber hinaus dem Bürgermeister eine freie Loge zu stellen und verlor seine Preissetzungsautonomie: Eintrittspreise durften nur noch mit städtischer Genehmigung erhöht werden, obwohl es sich rechtlich noch immer um ein privatwirtschaftliches Theaterunternehmen handelte.⁸²

Finanziell deutlich besser ausgestattet als die neuen bürgerlichen Stadttheater waren nach wie vor die deutschen Hoftheater, die von ihren entsprechenden Regenten aus alter Tradition heraus großzügige Zuschüsse erhielten, auch wenn diese nun aus dem Etat der Zivillisten kamen. Aus den 1850er-Jahren ist die erste und für viele Jahre einzige vergleichende Theaterstatistik

⁷⁷ Vgl. Räder (1886), S. 65, Montias (1986), S. 290 und Wezel (1964), S. 79.

⁷⁸ Vgl. Welker (1998), S. 3.

⁷⁹ Vgl. Wezel (1964), S. 79 und Heinrichs (1997), S. 17.

⁸⁰ Vgl. Wezel (1964), S. 80.

⁸¹ Küstner (1857), S. 135.

⁸² Vgl. Küstner (1857), S. 118, S. 129 und S. 135.

erhalten, die der Offizier und Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin, Karl Theodor von Küstner, zusammenstellte.⁸³ Sie vermittelt neben Informationen über Rollenbesetzungen und Kosten für Neu- und Umbauten Daten zu den Eigeneinnahmen und Zuschüssen der Spielbetriebe (siehe Tabelle 2). In Ermangelung statistischer Ämter trug von Küstner die Daten in mehrjähriger Arbeit selbst zusammen. Sie spiegeln den Stand um 1856 wider und werden vom Verfasser als valide eingeschätzt.⁸⁴ Da seit dem Dresdner Münzvertrag 1838 der preußische Thaler der norddeutschen Gebiete des Deutschen Bundes und der süddeutsche Gulden (Florin) in festem Verhältnis standen,⁸⁵ ist die Vergleichbarkeit der Finanzdaten aus süd- und norddeutschen Ländern gegeben. Somit lässt sich aus von Küstners Datensammlung zum ersten Mal ein vergleichender Überblick über die Einnahmensituation der Hoftheater im Deutschen Bund konstruieren.

Hoftheaterstandort	Theateretat (Summe)	Eigene Einnahmen	Zuschüsse vom Hof	Einspielergebnis in %	Zuschüsse in %
Berlin	400	260	140	65,0	35,0
Dresden	200	120	80	60,0	40,0
München	176	87	89	49,4	50,6
Hannover	147	60	87	40,8	59,2
Stuttgart	102	31	71	30,4	69,6
Karlsruhe	95	38	57	40,0	60,0
Darmstadt	86	20	66	23,3	76,7
Kassel	62	20	42	32,3	67,7
Weimar	60	16	44	26,7	73,3
Schwerin	80	24	56	30,0	70,0
Braunschweig	85	30	55	35,3	64,7
Dessau	40	8	32	20,0	80,0
Coburg und Gotha	46	14	32	30,4	69,6

Tabelle 2: Einnahmedaten ausgewählter Hoftheater (um 1856) in Tausend preußischen Thalern (gerundet). Eigene Berechnung und Darstellung. Quelle: Küstner (1857), S. 7-52, S. 88-106 sowie S. 153-158.

Der Zuschussgrad bei den Hoftheatern reichte von 35 % in Berlin bis zu 80 % in Dessau, im Mittel lag er bei etwas über 60 % des Theateretats. Darüber hinaus weist von Küstner darauf hin, dass bei den wenigen städtischen Theatern, die Zuwendungen in Form von Finanzmitteln

⁸³ Vgl. Lennartz (1996), S. 18. Insbesondere die zweite, erweiterte Auflage bietet einen guten Überblick über die finanzielle Situation der deutschen Theater. Karl Theodor von Küstner ist der Gründer des Deutschen Bühnenvereins. Der Verein hält sich bis auf seine Zwangspause während des Dritten Reichs bis heute als Interessenvertretung der deutschen Theater.

⁸⁴ „Diese Angaben sind mir zum Theil aus erster Quelle, zum Theil von sachkundiger, glaubwürdiger Hand mitgetheilt, so daß auch letztere Angaben der Wirklichkeit sehr nahe kommen dürften“ (Küstner (1857), S. XXVI).

⁸⁵ Vgl. Sprenger (1995), S. 164.

erhielten, der Anteil deutlich darunter lag. In Frankfurt am Main kamen etwa 5 %, in Aachen 3,8 % der jeweiligen Theatereinnahmen aus der städtischen Kasse. Nur das Mannheimer Kommunaltheater, oben bereits als Ausnahme angeführt, erhielt 31 % seines Etats aus öffentlichen Geldern und zusätzlich eine Defizitdeckungsgarantie der Stadt.⁸⁶

Insgesamt liefert von Küstner in seiner „vollständigen deutschen Theaterstatistik“ Notizen zu 28 deutschen Theatern.⁸⁷ Diese aus heutiger Sicht ungewohnt niedrige Anzahl vervielfachte sich wenige Jahre später, was die deutsche Theaterlandschaft bis in die Gegenwart prägt. 1869 wurde die Gewerbeordnung (GewO) für den Norddeutschen Bund erlassen; damit erlangten private Theaterbetriebe erstmals Gewerbefreiheit. Bis dato benötigten diese eine Genehmigung des jeweiligen Hofes, um ein Theater führen zu dürfen.⁸⁸ Eine Konzession war jedoch aufgrund des angestrebten Monopolstatus des Herrschertheaters häufig nicht oder nur unter hohen Abgaben vergeben worden, denn die Hofverwaltungen hüteten ihr Privileg in der Hoffnung, ihre Kasseneinnahmen aufbessern zu können.⁸⁹ Dank des „Theaterparagraphen“ § 32 GewO war die erforderliche Berechtigung zum Theaterbetrieb nun nicht mehr von der landesherrlichen Willkür abhängig. § 40 GewO sicherte gründungswilligen Theaterunternehmern zudem das Recht zu, im Fall der Ablehnung einer Theatergenehmigung ihren Anspruch gerichtlich durchzusetzen.⁹⁰ In der Folge kam es zu einer Flut von Betriebsgründungen.

2.4 Theater im Kaiserreich: Repräsentanzwunsch auf allen Ebenen

Städtchen, die früher mit einer Wandertruppe zufrieden gewesen waren, wollten nun, wie die Hauptstädte, eine Große Oper haben.⁹¹

Der Trend zu Theaterneugründungen setzte sich auch nach der Reichsgründung 1871 fort, denn die Gewerbeordnung des Norddeutschen Bundes war auf das gesamte Deutsche Reich

⁸⁶ Vgl. Küstner (1857), S. 66, S. 85 und S. 118. Der Frankfurter Theaterzuschuss belief sich auf knapp 4.570, der Aachener auf 1.200 und der Mannheimer auf 19.140 preußische Thaler. Eigene Berechnungen.

⁸⁷ Die Theater der heutigen Länder Österreich, Ungarn, Polen, Lettland und Tschechien werden in der vorliegenden Untersuchung nicht mit einbezogen. Es handelt sich dabei um acht weitere Theater: Wien, Pesth, Breslau, Königsberg, Posen, Stettin, Riga und Prag.

⁸⁸ Nicht der Konzessionspflicht unterlagen die fürstlichen Theater sowie die Bühnenbetriebe, die von Städten aus eigenen Mitteln verwaltet wurden, im Jahr 1869 also Mannheim und Freiburg. Vgl. Heinzmann (1905), S. 29.

⁸⁹ Vgl. Lange (2006), S. 9, Daniel (1995), S. 130 sowie Brauneck (2012), S. 285.

⁹⁰ Vgl. § 32 GewO vom 21.6.1869: „Schauspielunternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubnis. Dieselbe ist ihnen zu erteilen, wenn nicht Tatsachen vorliegen, welche die Unzulässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbebetrieb dartun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorien theatralischer Darstellung sind unzulässig“. Vgl. zudem § 40: „[...] Gegen Versagung der Genehmigung zum Betriebe eines der in den §§ 30, 32, [...] erwähnten Gewerbe ist der Rekurs zulässig“.

⁹¹ Martersteig (1924), S. 705.

ausgedehnt worden. Neben den Hoftheatern, den beiden kommunal betriebenen Theatern in Mannheim und Freiburg sowie den privat geführten Theatern, die städtische Subventionen bekamen, war in wenigen Jahren ein großer privater Theatersektor entstanden. Dessen Angebot überstieg allerdings die Nachfrage bei weitem. Durch eine Verschärfung des § 32 GewO im Jahr 1880 versuchte man von staatlicher Seite aus, den zahlreichen Theaterinsolvenzen entgegen zu wirken. Eine Theatererlaubnis sollte fortan nicht mehr erteilt werden, wenn der Unternehmer in künstlerischer oder finanzieller Hinsicht nicht als zuverlässig galt, also z. B. bereits andernorts mit einem Theater Konkurs angemeldet hatte.⁹² Dieser Plan ging jedoch nicht auf: Gab es 1870 schon 200 privat geführte Theater, stieg ihre Zahl bis 1896 weiter auf etwa 600 an; 1914 gab es immer noch 420.⁹³ Diese Unternehmen überstanden oft nur wenige Spielzeiten; häufiger Pächterwechsel in den kommunalen Theatergebäuden und soziale Verelendung vieler Schauspieler waren die Folge. Dass trotz vieler Insolvenzen die Marktkorrektur weniger deutlich ausfiel als zu erwarten gewesen wäre, ist auf das vermehrte Eingreifen der Kommunen zurückzuführen. Immer wieder hatten Städte im 19. Jahrhundert Privattheatern Subventionen angedeihen lassen (siehe vorheriger Abschnitt). Spätestens seit der Reichsgründung hatte sich entsprechend der nationalen Hochstimmung die Vorstellung herausgebildet, dass selbst in kleinen Provinzstädten ein festes Theater zum Grundbestand gehöre. Der Repräsentationswille gegenüber den Residenzstädten verstärkte das kommunale Zuschussgebaren zusätzlich.⁹⁴

Infolgedessen unterstützten immer mehr Städte die ortsansässigen privaten Theaterunternehmen. Sie erließen ihnen die Gebäudepacht in Teilen oder sogar gänzlich und stellten Sachzuwendungen wie Kostüme, Requisiten und Bühnenmaschinerie bereit. Vielerorts wurden die Rechnungen für Strom, Heizung, Wasser und Versicherungen wie z. B. die Feuerversicherung von den Städten bezahlt und die Besoldung von Theaternalern, Tischlern, Nachtwächtern sowie für Personal in Technik und Verwaltung übernommen.⁹⁵ Zudem nahmen die direkten monetären Subventionen für den laufenden Theaterbetrieb im gesamten Reich stark zu. Einen Einblick in diese Entwicklung bietet das seit 1890 herausgegebene Statistische Jahrbuch deutscher Städte, in dem für die Jahre 1899 und 1911 Daten über Theaterzuschüsse veröffentlicht wurden (siehe Tabelle 3). Umfragen bei ausgewählten Theatern lieferten Ergänzungen für die Jahre 1908 und 1912. Alle Werte sind als Untergrenze zu interpretieren, da oben angeführte städtische Sach- und Personalzuwendungen darin nicht enthalten sind. Folglich sei, so die

⁹² Vgl. Heinzmann (1905), S. 27 f.

⁹³ Vgl. Wezel (1964), S. 65, Kotte (2013), S. 348 sowie Heinrichs (2006), S. 207.

⁹⁴ Vgl. Schulze (1996), S. 121, Heinrichs (1997), S. 18 sowie Bahn (1972), S. 20-22.

⁹⁵ Vgl. Kommunales Jahrbuch (1912/13), S. 436-444.

Statistiker, „der Umfang der öffentlichen Fürsorge für das Theaterwesen noch erheblich größer, als in den angegebenen Zahlen zum Ausdruck kommt“⁹⁶.

Stadt	1899	1908	1911	1912
Privattheater				
Aachen	-	69	111	118
Barmen	40	119	126	151
Chemnitz	22	k. A.	238	308
Dortmund	-	125	206	208
Düsseldorf	24	51	382	282
Elberfeld	14	77	79	114
Erfurt	14	32	52	47
Essen	19	79	79	260*
Frankfurt/Main	147	273	596	572
Görlitz	2	k. A.	18	k. A.
Halle	7	44	98	93
Kiel	15	k. A.	247*	k. A.
Köln	32	498*	584	642
Krefeld	15	42	55	52
Leipzig	112	k. A.	321	760*
Lübeck	28	k. A.	87	k. A.
Magdeburg	-	50	138	114
Mainz	10	k. A.	114	k. A.
Münster	4	k. A.	37	k. A.
Nürnberg	18	k. A.	286	k. A.
Plauen	10	k. A.	29	k. A.
Kommunaltheater				
Freiburg	93	k. A.	224	k. A.
Mannheim	182	k. A.	501	k. A.

Tabelle 3: Städtische Zuschüsse für ausgewählte Theater (1899-1912) in Tausend Mark (gerundet). Eigene Darstellung. Quellen: Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1902), S. 230-254 und (1913), S. 743-762 sowie Die Deutsche Bühne 18/1914, zitiert nach Lennartz (1996), S. 216. Kein Zuschuss ist gekennzeichnet durch „-“, „k. A.“ bedeutet „keine Angaben“. „*“ markiert die erste Zuschussangabe nach Überführung eines Privattheaters in kommunale Trägerschaft.

Im betrachteten Zeitraum stiegen die Zuschüsse für Privattheater nominal durchschnittlich um das Siebenfache, real etwa um das Fünfeinhalbfache an.⁹⁷ Dies gilt nicht nur für die hier dargestellte Auswahl. Regionale Umfragen und punktuelle Datenüberlieferungen, wie z. B. in

⁹⁶ Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1913), S. 743.

⁹⁷ Eigene Berechnungen. Für den Vergleich und die Umrechnung von historischen Geldbeträgen vgl. Deutsche Bundesbank (2015). Interessanterweise stiegen die realen Zuschüsse für Theater in den damals sprachlich und kulturell gemischten Städten wie z. B. Metz, Breslau, Stettin etc. durchschnittlich nur etwa um das Zweieinhalbfache an.

den Kommunalen Jahrbüchern, zeigen diesen Trend auch für die meisten anderen Städte, so dass das Anwachsen des städtisch subventionierten Theateretats als „charakteristisch“ für diese Zeit bezeichnet wird.⁹⁸ Einer Zusammenstellung ausgewählter Haushaltspläne preußischer Städte ist überdies zu entnehmen, dass der Zuschuss für das jeweilige Stadttheater stets den größten Einzelposten für kulturstaatliche Zwecke jenseits der Ausgaben für das Schulwesen darstellte.⁹⁹ In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg überführten z. B. Köln (1904), Kiel (1909), Essen und Leipzig (1912) ihre städtisch bezuschussten Privattheater in kommunale Trägerschaft. Aus Tabelle 3 lässt sich ablesen, dass dies jeweils mit einer auffällig großen Budgetausweitung einherging.¹⁰⁰ Die Subventionen für die bereits langjährig bestehenden Kommunaltheater in Mannheim und Freiburg nahmen ebenfalls zu. Hinsichtlich städtischer Subventionsfreudigkeit bestanden also kaum noch Unterschiede zwischen dem privaten Pachtsystem und den kommunalen Regiebetrieben¹⁰¹ – anders als noch fünfzig Jahre zuvor, als Mannheim als einziges Kommunaltheater merklich höhere Zuschüsse bekam als der Rest.

Aussagen über den prozentualen Anteil des Zuschusses am Gesamtetat sind nur für die kommunalen Regietheater möglich. Er liegt im Jahr 1911 durchschnittlich bei knapp 32 %, folglich generierten die Theater 68 % ihres Etats durch eigene Einnahmen.¹⁰² Für die subventionierten Privattheater dagegen finden sich in den städtischen Statistiken keine Angaben zum Gesamtetat, sondern nur zu den die Stadt betreffenden Einnahmen- und Ausgabenposten sowie den gewährten Zuwendungen. Dies liegt natürlich darin begründet, dass es sich trotz der vielen städtischen Subventionen um private Unternehmen handelte, die ihre finanzielle Gesamtstruktur nicht in der öffentlichen Statistik darlegen mussten.

Sicher nicht zufällig kommt mit der zunehmenden „Verstadtlichung des Theaters“¹⁰³ weiträumig das (normative) Argument auf, Oper und Theater seien zur persönlichen Bildung eines jeden unerlässlich. Was seit der Aufklärung immer wieder vom Bürgertum gefordert wurde, aber mitnichten großflächig Anklang gefunden hatte, wurde nun im Kaiserreich von den Kommunen aufgegriffen. Neben hohen Investitionen in Schulen wurden Kunst und Kultur zum zentralen und prestigeträchtigen Betätigungsfeld. Hier waren politische Profilierung,

⁹⁸ Vgl. z. B. Kommunales Jahrbuch (1913/14), S. 414.

⁹⁹ Vgl. Zilch (2014), S. 122-148. Dies gilt für Städte aller Größenklassen in allen preußischen Provinzen.

¹⁰⁰ Vgl. Kommunales Jahrbuch (1911/12), S. 398, Kommunales Jahrbuch (1912/13), S. 439 und S. 442 sowie Kommunales Jahrbuch (1913/14), S. 418.

¹⁰¹ Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1913), S. 746.

¹⁰² Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1913), S. 757. Die kommunalen Zuschüsse zum Theateretat sind damit im Durchschnitt prozentual geringer als die Zuwendungen für Hofbühnen. Aus handschriftlichen Aufzeichnungen einer Umfrage des Jahres 1892 geht hervor, dass Hoftheater im Mittel 55 % ihres Gesamtbudgets zugeschossen bekamen. Vgl. Daniel (1995), S. 436.

¹⁰³ Kommunales Jahrbuch (1913/14), S. 415.

weiterer Verwaltungsausbau und Ausgabensteigerungen möglich. Theater- und Opernaufführungen sollten als Bildungsmaßnahme den jungen und armen Bevölkerungsteilen in Form von Schüler- und Volksvorstellungen zu günstigen Preisen zugänglich gemacht werden.¹⁰⁴ Um dieses Ziel zu erreichen, gewährten die Städte zusätzliche und zweckgebundene Mittel. Diese betragen, gemessen an der Höhe der allgemeinen Theaterzuschüsse, zwar nur einen Bruchteil derselben, aber der Grundstein für die Verknüpfung von öffentlicher Theatersubventionierung und „Volksbildungswesen“ war gelegt.¹⁰⁵

In den Jahren vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs ging das Bestreben der Kommunen diesbezüglich so weit, dass sie anfangen, Hoftheater wie z. B. in Stuttgart, Dresden und Berlin zusätzlich zu subventionieren, um auch dort einige verbilligte oder kostenlose Vorstellungen möglich zu machen.¹⁰⁶ Ob dies aus politischem Idealismus geschah oder ob die entsprechenden Kommunalverwaltungen ihren Einflussbereich vergrößern wollten, bleibt offen. Klar ist hingegen, dass die Hoftheater diese städtischen Zuschüsse in der Größenordnung zwischen 20.000 Mark in Darmstadt und 60.000 Mark in Stuttgart nicht existentiell benötigten, denn sie wurden ja bereits großzügig aus den Krondotationen der Höfe finanziert.¹⁰⁷ Diese wurden unter Wilhelm I. kontinuierlich erhöht, und in der Regierungszeit Wilhelms II. stieg allein die preußische Krondotation insgesamt um 50 % auf etwa 22 Mio. Mark im Jahr 1914. Für die nicht-preußischen Höfe wurden zusammen rund 20 Mio. Mark aufgewendet, sodass im deutschen Reichsgebiet pro Jahr etwa 42 Mio. Mark aus Steuergeldern für die deutsche Hofhaltung aufgebracht wurden.¹⁰⁸ Für Preußen ist überliefert, dass jährlich 17 % der Krondotation für den Unterhalt der königlichen Hofbühnen in Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden vorgesehen waren, die Theaterzuschüsse also entsprechend der Zivillistenerhöhung stiegen. Allein die preußischen Hoftheater wurden folglich vor Beginn des Ersten Weltkriegs mit 3-4 Mio. Mark bedacht.¹⁰⁹ Die Gelder für die höfischen Bühnen flossen seit der Reichsgründung

¹⁰⁴ Vgl. Zilch (2014), S. 135 und Kommunales Jahrbuch (1913/14), S. 415.

¹⁰⁵ Vgl. Kommunales Jahrbuch (1909), S. 353 f. Auch heute noch ist das Verkoppeln von Kunst und Kultur mit Bildung „immer ein starkes Argument“ (Interview mit Prof. Dr. Marc Hansmann vom 12.05.2015).

¹⁰⁶ Vgl. Kommunales Jahrbuch (1913/14), S. 411 f. Es wurde als Erfolg gewertet, dass die Hofbühnen bezüglich Volks- und Schülervorstellungen „mehr und mehr aus ihrer anfänglichen Zurückhaltung heraus [treten]“ (Kommunales Jahrbuch (1909), S. 352).

¹⁰⁷ „Krongotation“ war die im Kaiserreich gängige Bezeichnung für die aus Steuergeldern finanzierten Zivilisten. Da der deutsche Kaiser offiziell keine Zivilliste erhielt, sondern als preußischer König eine Krondotation, bürgerte sich der Begriff weiträumig ein. Der Volksmund sprach dagegen von der „Zuvielliste“. Vgl. Röhl (1995), S. 82 und S. 86.

¹⁰⁸ Vgl. Röhl (1995), S. 82 und S. 85.

¹⁰⁹ Vgl. Röhl (1995), S. 81 und S. 85. Ein Abdruck der Aufstellung der preußischen Krondotation mit Einzelposten findet sich in Heinig (1921), S. 14-16. Hieraus wird ersichtlich, dass nach dem Budget für den engeren Hofstaat der Zuschuss für die königlichen Theater mit jährlich rund 2,5 Mio. Mark den größten Posten darstellt. Ab dem Jahr 1910 gab der preußische Staat jährlich zusätzliche 1,5 Mio. Mark für die Hofbühnen aus. Vgl. Heinig (1921), S. 21.

mehr denn je zu Repräsentationszwecken, alles stand unter dem Primat der Außenwirkung. Der Glanz des Kaiserreichs wurde Staatsgästen unter anderem anhand der prachtvollen Bauten und aufwendiger Bühnenpräsentationen vorgeführt; beispielsweise gehörte 1873 zum Staatsbesuch des persischen Schahs ein Abend in der heutigen Oper „Unter den Linden“ zur politischen Inszenierung fest dazu.¹¹⁰

Summa summarum konnten bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs sowohl die Hof- als auch die Kommunal- und Pachttheater wachsende Zuschüsse verzeichnen. Zur finanziellen Situation der Theater während des Krieges ist nur wenig Quellenmaterial vorhanden. Eine Umfrage unter den Städten seitens des Kommunalen Jahrbuchs gibt zumindest Aufschluss über den Stand um 1917: Trotz der Kriegswidrigkeiten „hielten die Theater den ganzen Krieg – vereinzelt mit kurzen Unterbrechungen – durch“¹¹¹. Allerdings zeigt sich für die Kriegsjahre ein weniger einheitliches Bild. Nach wie vor gab es Sachzuweisungen und Barzuschüsse, aber ob diese gekürzt, gänzlich aufgehoben oder gar aufgestockt wurden, war von Stadt zu Stadt nun sehr unterschiedlich.¹¹² Selbst bei den Kommunalbetrieben, die durchschnittlich weniger stark von Subventionskürzungen betroffen waren als die Privattheater, ist keine einheitliche Tendenz mehr erkennbar: Während Mannheim seine Zuschüsse im Vergleich zur Vorkriegszeit in etwa beibehielt, ein junges Kommunaltheater wie in Chemnitz sogar deutlich höhere Zuwendungen bekam, schloss das Freiburger Theater schon 1915 seine Pforten.¹¹³ Letzteres war jedoch eine Ausnahme, die meisten Theater konnten den Spielbetrieb die ganzen Kriegsjahre über aufrecht halten.¹¹⁴ Die Hoftheater blieben durchgehend geöffnet und weiterhin über die Krondotationen finanziert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Theaterförderung im Kaiserreich durch das Nebeneinander von öffentlich bezuschussten Privat-, Kommunal- und Hoftheatern und die überall steigenden Zuschüsse ein bis dato unbekanntes Ausmaß erfuhr, das sich auch durch den Ersten Weltkrieg nicht grundlegend verringerte. Vor diesem Hintergrund erst wird die Förder-situation erklärlich, die sich nach 1918 in der Weimarer Republik herausbildete.

¹¹⁰ Vgl. Müller/Zalfen (2010), S. 282.

¹¹¹ Kommunales Jahrbuch (1919), S. 439.

¹¹² Vgl. Kommunales Jahrbuch (1919), S. 430-433.

¹¹³ Vgl. Kommunales Jahrbuch (1919), S. 432 und Herterich (1937), S. 279.

¹¹⁴ Dies gelang vornehmlich durch den massiven Abbau von Personalkosten aufgrund von kriegsbedingten Kündigungen und Gagenkürzungen. Vgl. Kommunales Jahrbuch (1919), S. 439 f.

2.5 Causa publica: Theater in der Weimarer Republik

*Das Theater war immer mit der Staatsmacht und den darin zum Ausdruck kommenden gesellschaftlichen und geistigen Kräften verbunden.*¹¹⁵

Am 11. November 1918 unterzeichnete Matthias Erzberger im französischen Compiègne mit Vertretern der Entente-Mächte Frankreich und Großbritannien ein Waffenstillstandsabkommen, welches formell das Ende des Ersten Weltkriegs markierte. Doch schon in den Tagen zuvor hatte sich im Deutschen Reich ein politischer und struktureller Umbruch großen Ausmaßes vollzogen. Revolutionäre Bewegungen erfassten das gesamte Reichsgebiet, und nahezu über Nacht schafften sich zumindest offiziell die adelig geprägten Herrschaftsstrukturen ab: Zunächst dankte der bayerische König ab, kurz darauf alle deutschen Fürsten.¹¹⁶ Max von Baden, der letzte kaiserliche Reichskanzler, verkündete am 9. November schließlich auch die Resignation Kaiser Wilhelms II. und übergab sein eigenes Amt dem SPD-Vorsitzenden Friedrich Ebert. Damit hatte das Deutsche Kaiserreich sein Ende gefunden.¹¹⁷

Die Strukturen der neuen und seit dem 11. August 1919 mit einer Verfassung ausgestatteten Republik berührten zwangsläufig auch die Theater und Opernhäuser: Da sich das Reich nunmehr aus den neu gegründeten deutschen Ländern zusammensetzte und der Adelsstand in der vormaligen Form nicht mehr existierte,¹¹⁸ änderte sich augenscheinlich die Trägerschaft der 26 bestehenden Hoftheater. Die Länder als Rechtsnachfolger der früheren Landesherren übernahmen 20 davon als Staatstheater. Die verbleibenden 6 wurden als Stiftung bzw. als Stadttheater weitergeführt.¹¹⁹ Letzteres hatte finanzielle Gründe; so sah sich z. B. ein Land wie Thüringen nicht imstande, gleich 7 Hoftheater der ehemaligen Herzog- und Fürstentümer, aus denen sich das Land zusammensetzte, zu betreiben.¹²⁰

¹¹⁵ Gentsch (1942), S. 8.

¹¹⁶ Vgl. Herbert (2014), S. 169.

¹¹⁷ Vgl. Herbert (2014), S. 170 und Schulze (1996), S. 164.

¹¹⁸ Vgl. Die Verfassung des Deutschen Reichs vom 11.8.1919 (Weimarer Reichsverfassung), Art. 2: „Das Reichsgebiet besteht aus den Gebieten der deutschen Länder“ sowie Art. 109: „Alle Deutschen sind vor dem Gesetze gleich. [...] Öffentlich-rechtliche Vorrechte oder Nachteile der Geburt oder des Standes sind aufzuheben. Adelsbezeichnungen gelten nur als Teil des Namens und dürfen nicht mehr verliehen werden“.

¹¹⁹ Vgl. Heinrichs (2006), S. 207 und Lange (2006), S. 13.

¹²⁰ Vgl. Gentsch (1942), S. 14 und Wezel (1964), S. 81. Das Land Thüringen existiert erst seit dem 1.5.1920 und setzte sich zusammen aus Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen, Reuß, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Gotha (ohne das Gebiet Coburg, das sich Bayern anschloss), Schwarzburg-Rudolstadt und Schwarzburg-Sondershausen. Vgl. Kotulla (2015), S. 59-63.

Für die Länder stellte die Verwaltung eigener Theater völliges Neuland dar, denn Hoftheater und deren Finanzierung waren ja bislang Angelegenheiten der Krone bzw. der Landesherren gewesen. Einzig Fragen der Feuersicherheit oder die Durchsetzung von Zensur hatten Feuerwehr und Polizei und damit im weiteren Sinn die Innenministerien betroffen.¹²¹ Mit der Theaterübernahme durch die Länder ging daher zugleich eine Neuverteilung der Kompetenzen einher: Theater fielen nun erstmalig in den Zuständigkeitsbereich der Kultusministerien.¹²²

Doch trotz der Umwandlung vom höfischen zum Staatstheater und dem Wechsel der Trägerschaft änderte sich an den zugrunde liegenden und seit Jahrzehnten gefestigten Förderstrukturen kaum etwas. Die Theater wurden weiterhin und ohne Unterbrechung großzügig aus Steuermitteln, die nun aus den Landesetats stammten, bedacht – ganz der Hoftheatertradition folgend sollten diese Häuser aufwendige Inszenierungen bieten und eine repräsentative Wirkung entfalten können.¹²³ Hierbei sei angemerkt, dass konkrete Zuschusszahlen erst ab der Spielzeit 1925/26 vorliegen. Zwischen Kriegsende und dem Fortführen verlässlicher Statistiken liegen demnach etwa sieben Jahre ohne bezifferbare Informationen über die Staatstheaterfinanzierung, obwohl diese zweifellos erfolgt ist.¹²⁴ Die Zuschüsse der Länder an die 20 existierenden Staatstheater und ihre Entwicklung seit Mitte der 1920er-Jahre sind Tabelle 4 zu entnehmen.

¹²¹ Vgl. Lennartz (1996), S. 46 f. Für Hoftheater war nur die Zuständigkeit der Feuerwehr von Belang. Sie unterstanden, anders als die privaten und städtischen Theater, keiner polizeilichen Aufsicht. Vgl. Ebker (2000), S. 39.

¹²² Vgl. Wezel (1964), S. 81.

¹²³ Vgl. Gentsch (1942), S. 14. In Wezel (1964), S. 84, findet sich die Bemerkung: „Denn das anspruchsvolle Niveau, auch der Glanz und die Würde, die mit der höfischen Theaterträgerschaft in vielen Fällen verbunden waren, konnten auch den Landestheatern als Kulturstätten des Volkes nur förderlich sein“.

¹²⁴ Diese Erkenntnis deckt sich mit der Gesamtsituation jeglicher Finanzstatistiken nach Kriegsende. Das Statistische Jahrbuch für das Deutsche Reich beispielsweise weist ebenfalls eine eklatante zeitliche Lücke auf: Der erste Band, der gesicherte Nachkriegsdaten „nach der Rechnung“ anstatt nur nach Plänen enthält, erschien 1926 und liefert Daten für das Rechnungsjahr 1924. Vgl. Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich (1926), S. 407. Direkt nach Kriegsende nämlich konnten nur „Soll-Ausgaben und Soll-Einnahmen“ für die Jahre 1918 und 1919 berichtet werden. Vgl. Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich (1920), S. 180. Mit Beginn der Hochinflation mussten die Statistiker dann einräumen, dass „[i]nfolge der Geldentwertung [...] die meisten Wertangaben an Bedeutung verloren [haben]“ (Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich (1923), S. III). Diese Umstände führten zu dem unter Wirtschaftshistorikern verbreiteten Urteil, Finanzstatistiken der ersten Nachkriegsjahre seien „buchstäblich nicht das Papier wert, auf dem sie gedruckt sind“ (Ullmann (2005), S. 100).

Staatstheater	1925/26	1926/27	1927/28	1928/29	1929/30	1930/31
Altenburg	373	k. A.	408	482	k. A.	519
Berlin	2.784	4.421	5.522	6.920	6.903	6.778
Braunschweig	637	813	966	1.102	1.088	1.011
Bremen	667	646	709	632	570	600
Darmstadt	1.120	1.271	1.588	1.615	1.596	1.406
Dresden	1.381	1.586	1.719	3.091	3.375	3.403
Gotha	383	405	476	517	k. A.	k. A.
Hamburg	1.507	1.352	1.466	1.701	1.812	1.757
Karlsruhe	1.177	1.159	1.090	1.364	1.412	1.323
Kassel	696	793	871	986	1.187	1.204
Lübeck	398	446	512	548	515	407
Meiningen	246	272	350	269	278	279
München	1.240	2.312	3.263	3.538	3.788	3.240
Neustrelitz	34	k. A.	k. A.	182	195	188
Oldenburg	318	332	320	350	336	339
Schwerin	386	401	489	586	674	691
Sondershausen	86	87	k. A.	104	108	117
Stuttgart	1.155	1.496	1.738	2.080	2.021	2.120
Weimar	663	642	839	848	k. A.	804
Wiesbaden	1.310	1.495	1.488	1.785	1.929	2.068

Tabelle 4: Betriebszuschüsse der Länder für Staatstheater (Spielzeiten 1925/26-1930/31) in Tausend Reichsmark (gerundet).¹²⁵ Eigene Darstellung. Quelle: Herterich (1937), S. 289-291. „k. A.“ bedeutet „keine Angaben“.

Bei der Analyse fällt zunächst auf, dass die Betriebszuschüsse bei allen Staatstheatern außer dem Bremischen zwischen der ersten und letzten zahlenmäßig verfügbaren Spielzeit angestiegen sind.¹²⁶ Vor allem in den ersten vier Spielzeiten wurden die Zuschüsse in den meisten Fällen prozentual stark erhöht; ab der Spielzeit 1929/30 gingen sie bei knapp der Hälfte der Theater wieder leicht zurück.

Grund dafür war die Weltwirtschaftskrise, die binnen kurzer Zeit die deutsche Industrieproduktion um etwa 50 %, Investitionen um 40 % und das Bruttoinlandsprodukt (BIP) sowie durchschnittliche Löhne und Gehälter um etwa 30 % schmälerte und die Arbeitslosenzahlen in wenigen Jahren verdreifachte.¹²⁷ Die Theaterzuschüsse der Länder wurden aufgrund der sonstigen hohen Sozialausgaben zwangsweise zurückgefahren; 1931 gab das Land Preußen

¹²⁵ Für eine Umrechnung der Beträge in Euro des Jahres 2014 vgl. Deutsche Bundesbank (2015): Zwischen 1925 und 1931 betrug die Kaufkraft einer Reichsmark etwa 3,50 Euro.

¹²⁶ Durchschnittlich stiegen die Zuschüsse von der ersten zur letzten ausgewiesenen Spielzeit um 75 %, real um 65 %. Eigene Berechnungen. Vgl. Herterich (1937), S. 289-291 und Deutsche Bundesbank (2015).

¹²⁷ Vgl. Herbert (2014), S. 263 f.

sogar die Trägerschaft der sogenannten „Kroll-Oper“ auf, die sich neben der Staatsoper „Unter den Linden“ seit 1925 als zweite Berliner Oper in Landesträgerschaft befand.¹²⁸

Auch wenn die Betriebszuschüsse an die ehemaligen Hof-, nun Staatstheater tatsächlich beschnitten wurden, soll an dieser Stelle auf zwei Punkte hingewiesen werden, die das Bild der Zuschusskürzungen relativieren. Zum einen handelt es sich bei den in Tabelle 4 angeführten Zuschusszahlen um die tatsächlich geflossenen Beträge; diese lagen in der Spielzeit 1928/29 durchschnittlich 20 %, in der Spielzeit 1929/30 durchschnittlich 5 % und in der Spielzeit 1930/31 durchschnittlich 5,5 % über ihrem jeweiligen Voranschlag.¹²⁹ De facto war es den Staatstheatern demnach trotz Wirtschaftskrise noch immer möglich, ihren Etat zu überziehen und einen entsprechend höheren Zuschuss von den Ländern zu bekommen. Zum anderen fallen die Kürzungen, betrachtet man obige Zahlen, doch recht gemäßigt aus – insbesondere wenn man bedenkt, dass sich Deutschland in einer wirtschaftlichen Lage befand, die von Historikern einhellig als „katastrophale Krise“¹³⁰ charakterisiert wird. Von der Spielzeit 1929/30 bis zur Spielzeit 1930/31 sanken die Zuschüsse durchschnittlich nur um 2,2 %.¹³¹ Dass die Staatstheater im Vergleich zu anderen Lebensbereichen verschont wurden, geht auch aus Protokollen des Preußischen Landtags hervor. Anstehende Kürzungen wurden hier selbst auf dem Höhepunkt der Krise heftig bekämpft. Nur wenige Abgeordnete, wie z. B. der Zentrumspolitiker Dr. Albert Lauscher, kritisierten offen, dass man in Anbetracht der Zuschüsse für staatliche Theater wohl „auf einer Insel der Seligen gelandet [sei], die von der Not der Zeit nichts wisse und nichts empfinde“¹³².

¹²⁸ Vgl. Gentsch (1942), S. 16 sowie Wezel (1964), S. 87 f.

¹²⁹ Eigene Berechnungen. Vgl. Herterich (1937), S. 289-291.

¹³⁰ Vgl. Herbert (2014), S. 266. Schulze (1996) spricht von einem „wirtschaftlichen Desaster“ und einer „nie dagewesenen Katastrophe“ (Schulze (1996), S. 187).

¹³¹ Die durchschnittliche Senkung um 2,2 % soll noch etwas genauer erläutert werden. Erstens handelt es sich hierbei um den Mittelwert, der nur ein grobes Maß sein kann. Natürlich gab es bei einigen Theatern deutliche Kürzungen, andererseits stiegen in der vorletzten Spielzeit (1929/30) noch bei 10, in der letzten Spielzeit (1930/31) noch bei 9 Theatern die Zuschüsse. Zweitens beziehen sich die 2,2 % auf obige nominale Zahlen in Reichsmark. Bei einer Umrechnung in Euro des Jahres 2014 mit Hilfe der von der Deutschen Bundesbank zur Umrechnung historischer Werte herausgegebenen Tabelle ergibt sich überhaupt keine Senkung der realen Zuschüsse, sondern ein Anstieg um 0,4 % bzw. 0,75 % in den beiden letzten Spielzeiten. Eigene Berechnungen. Vgl. Herterich (1937), S. 289-291 und Deutsche Bundesbank (2015). Da die Umrechnung historischer Werte jedoch stets nur als „grobe Orientierung“ (Deutsche Bundesbank (2015)) gelten kann, sind die Zahlen daher mit Vorsicht zu betrachten. Einigen kann man sich aber sicher auf die Aussage, dass bis zur Spielzeit 1930/31 bei den Staatstheatern keine nennenswerten Kürzungen erfolgten. Erst die letzten zwei Jahre der Weimarer Republik bis zur Machtergreifung 1933 seien „ganz ausgesprochene Krisen- und Abbaujahre für das Theater gewesen“ (Herterich (1937), S. 118). Allerdings liegen für diesen Zeitraum kaum und vor allem keine gesicherten Zahlenangaben für die Staatstheater vor. Einzig für das Land Preußen wird für das Jahr 1932 über eine Reduktion der Landeszuschüsse um ein Drittel berichtet, wobei direkt eingeräumt werden muss, dass andere Quellen andere Zahlen aufweisen. Vgl. Gentsch (1942), S. 16 f.

¹³² Protokoll der 125. und 126. Sitzung des Hauptausschusses des Preußischen Landtags (28.2. und 1.3.1930), zitiert nach Zilch (2014), S. 524. Dr. Lauscher wird direkt im Anschluss an obige Worte zitiert mit der Aus-

Ein weiterer Hinweis auf die politisch gewollte Sonderstellung der Staatstheater findet sich übrigens in der Steuergesetzgebung. Neben der direkten Subventionierung ist auch sie ein Beispiel dafür, dass viele der vorrepublikanischen Strukturen für die ehemaligen Hoftheater aufrechterhalten wurden: Konkret behielten sich die Länder für ihre neuen Theater Steuerprivilegien vor. War es viele Jahrhunderte lang das den Adel auszeichnende Sonderrecht, Steuerbegünstigungen bis hin zur Steuerbefreiung in Anspruch zu nehmen,¹³³ übertrugen die Länder dies nun auf ihre Staatstheater. Grundsätzlich waren Theater-, Ballett- und Opernaufführungen per Gesetz vergnügungssteuerpflichtige Veranstaltungen, die mit Steuersätzen bis zu 30 % auf jede Karte belegt wurden.¹³⁴ Die Vorstellungen der staatlichen Theater hingegen waren vergnügungssteuerfrei.¹³⁵

Den zahlenmäßig bedeutenderen Teil der Theater in der Weimarer Republik bildeten jedoch die Aufführungsstätten jenseits der Staatstheater, nämlich die Stadttheater und die neu geschaffenen Wander- bzw. Landesbühnen. Sie genossen zwar keine steuerliche Sonderbehandlung, gelangten aber durch hohe direkte Subventionierung zu ungeahnter Blüte. Die weitaus größte Gruppe unter ihnen stellten die Stadttheater dar. Bereits im Kaiserreich hatte die Kommunalisierung privater Pachttheater zugenommen, was mancherorts bis hin zur gänzlichen Übernahme in städtische Eigenregie geführt hatte (vgl. Abschnitt 2.4). Dieser Trend setzte sich in der Weimarer Republik verstärkt fort: Schon ein Jahr nach Kriegsende befanden sich 24 Theater in städtischer Regie, 1921 bereits 48 und 1928 62; 1931 sank die Anzahl auf 52.¹³⁶

Entsprechend entwickelten sich die städtischen Theaterzuschüsse. Sie stiegen nach Kriegsende stark an und sanken erst zu Beginn der 1930er Jahre wieder (siehe Tabelle 5). Auch für die

sage: „Die staatlichen Theater [machen] sich um ihr Riesendefizit, das mit jedem Jahr höher an[schwillt], keine Sorge, brauchen das auch nicht zu tun, denn der Staat [trägt] ja die Kosten für sie“.

¹³³ Vgl. Homburg (2015), S. 30 f. und S. 36.

¹³⁴ Vgl. Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 7.7.1923, Art. II § 1 Abs. 2 Nr. 6 und 7 und § 8 Abs. 1.

¹³⁵ Vgl. Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 7.7.1923, Art. II § 2 Nr. 7.

¹³⁶ Vgl. Gentsch (1942), S. 20 und Rischbieter (2000), S. 43. Mit Beginn der Weltwirtschaftskrise stieg die Gesamtanzahl aller öffentlich bezuschussten Theater (Staats- und Stadttheater sowie Wanderbühnen und bezuschusste Privattheater) im Jahr 1929 auf 122, 1930 auf 166 und sank erst 1932 wieder auf 147. Vgl. Lange (2006), S. 13 und Herterich (1937), S. 12. Die Zahlen machen deutlich, dass die öffentliche Hand die Übernahme von Theatern massiv vorantrieb. Eine schier unwiderlegbare und daher für Politiker wohl unwiderstehliche Begründung, ein bestehendes Theater in städtische Regie überführen zu müssen, findet sich übrigens in einem Verwaltungsbericht der Stadt Nürnberg von 1921: „Besitzt das Theater im kapitalistischen Sinne betrieben eine Rentabilität, dann ist es ein Vergehen an der Steuerzahlerallgemeinheit, wenn die Stadt dieses Unternehmen nicht in eigene Verwaltung nimmt und Nutznießerin dieses Geschäfts wird. Ist das Theater im kapitalistischen Sinne unrentabel, dann ist es erst recht ein Vergehen, den Kunsttempel einem Privatunternehmer in Pacht zu geben, welcher [...] von vornherein gezwungen ist, entsprechende Selbstsicherungen [...] vorzunehmen und immer wieder unter Hintansetzung aller künstlerischen Richtlinien in erster Linie an das Geschäft zu denken“, zitiert nach Bahn (1972), S. 24.

städtischen Zuschüsse gilt, dass bis in die Mitte der 1920er-Jahre Aussagen von Zeitzeugen über „den sprunghaften Anstieg der Subventionen nach dem Kriege“¹³⁷ als Anhaltspunkt ausreichen müssen. Konkrete Zuschusszahlen sind erstmalig wieder für die Spielzeit 1926/27 im Statistischen Jahrbuch deutscher Städte zusammengestellt worden.¹³⁸ In unregelmäßigen Abständen folgten noch Angaben über drei weitere Spieljahre, bevor die Republik mit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten 1933 ihr Ende fand. Für alle in Tabelle 5 ausgewiesenen Jahre gilt, dass die aggregierten Zuschüsse der öffentlichen Hand an die Stadttheater seit Mitte der 1920er-Jahre zwischen 51 und 57 % des Theateretats insgesamt ausmachten – sie überstiegen folglich die aggregierten eigenen Einnahmen. Dieser Zustand war für die Masse der Stadttheater neu, er manifestierte sich erst in den Jahren der „wirtschaftlichen Scheinblüte“¹³⁹ nach Einführung der Reichsmark.

Einnahmen städtischer Theater	1926/1927	1928/1929	1929/1930	1931/1932
Betriebseinnahmen (gesamt)	38.446	38.394	38.253	27.803
Zuschüsse (gesamt)	40.756	50.924	49.964	36.568
davon: städtische Zuschüsse	39.147	49.000	48.331	35.099
davon: sonstige Zuschüsse	1.609	1.924	1.633	1.469
Summe der Einnahmen	79.202	89.318	88.217	64.371

Tabelle 5: Aggregierte Einnahmen städtischer Theater (Spielzeiten 1926/27-1931/32) in Tausend Reichsmark (gerundet).¹⁴⁰ Eigene Berechnung und Darstellung. „Sonstige Zuschüsse“ stammen vom Reich sowie von Provinzen und Bezirken. Quellen: Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1929), S. 315, Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1930), S. 45, Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1931), S. 287 und Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1933), S. 334.

Wie bei den Staatstheatern erkennt man auch bei den Stadttheatern zunächst einen deutlichen Anstieg der Zuschüsse. Ab der Spielzeit 1929/30 nahmen diese im Vergleich zum Vorjahr ab, allerdings zunächst gemäßigt. In der Spielzeit 1931/32 waren die aggregierten Zuschüsse für

¹³⁷ Gentsch (1942), S. 23.

¹³⁸ Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1929), S. 306-336.

¹³⁹ Vgl. Schulze (1996), S. 178. Wissenschaftler der damaligen Zeit beobachteten für die Mittelperiode der Weimarer Republik, dass „[d]as Verhältnis der eigenen Einnahmen der deutschen Regietheater zu deren Betriebskosten [...] im allgemeinen sowohl gegenüber Vorkrieg als auch seit Stabilisierung der Währung ein immer schlechteres geworden [ist]“ (Herterich (1937), S. 154).

¹⁴⁰ Auf eine Einzeldarstellung der Theaterzuschüsse wird aufgrund der großen Anzahl verzichtet. Es sei angemerkt, dass die ausgewiesenen Zahlen wohl kleiner sind als die Summen, die den Theatern tatsächlich zugutekamen: Herterich (1937) verweist darauf, dass Aufwendungen für Theater von Ländern und Städten oft „im Rahmen ihres Gesamthaushaltes nicht zu Lasten der Theater gingen, sondern innerhalb anderer Etats in irgendeiner Form erschienen, [...] da] vor allem die Stadtoberhäupter, die sich teilweise stark von persönlichem Ehrgeiz in ihrer Theaterpolitik leiten ließen, fürchteten, die für ihre Theater in ihrer wirklichen Höhe nötigen Zuschüsse von den Parlamenten, bzw. Stadträten, nicht genehmigt zu bekommen“ (Herterich (1937), S. 127 f.). Des Weiteren sei erwähnt, dass aus den städtischen Haushalten neben den hier aufgeführten Stadttheaterzuschüssen zusätzlich Subventionen an einige Privattheater sowie an manche Staatstheater flossen. Vgl. z. B. Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1929), S. 307.

die Stadttheater dann stärker gesunken, sie fielen sowohl nominal als auch real geringer aus als zu Beginn der Betrachtungsperiode 1926/27.¹⁴¹ Im Vergleich zu den Staatstheatern reicht die für die Stadttheater ausgewiesene Zeitreihe ein Jahr länger und damit weiter in die Krise hinein, was die sinkenden Theaterzuschüsse widerspiegeln. Letzteres ist auch konsistent mit der Einschätzung, dass die Weltwirtschaftskrise die Kommunen am härtesten traf; sie mussten ihre Ausgaben stark reduzieren und lebten zunehmend von den Überweisungen des Reiches und der Länder.¹⁴²

Auch wenn die Stadttheater, anders als die Staatstheater, nun tatsächlich finanzielle Einschnitte hinnehmen mussten, gibt die Art der Kürzungen einen interessanten Einblick in die trotz Krise besondere Stellung der Stadttheater. Denn dass von Seiten der Kommunen im gesamten Kunst- und Bildungssektor „hart gespart“¹⁴³ wurde, muss für die Theater relativiert werden: Durch die Brüning'schen Notverordnungen zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen vom 1. Dezember 1930 und 5. Juni 1931 wurden ein umfassender Lohn- und Gehaltsabbau Pflicht.¹⁴⁴ Davon waren auch Theater nicht ausgenommen, und da ihr Betrieb besonders personalintensiv ist, machte sich eine deutliche Entlastung des Etats bemerkbar. Die Zuschussenkungen waren also von einer höheren Regierungsebene erzwungen, nur selten wurden sie von den Landes- oder Stadtparlamenten selbst beschlossen. Natürlich geben aggregierte Daten nicht jeden Einzelfall wieder: Es gab mancherorts größere Zuschussbeschränkungen und erzwungene Spielzeitverkürzungen sowie auch vereinzelt Theaterschließungen; in sieben Fällen legten benachbarte Städte gar ihre Theaterunternehmen zusammen, um Ausgaben zu verringern.¹⁴⁵

¹⁴¹ Eigene Berechnungen. Vgl. Deutsche Bundesbank (2015). Die städtischen Zuschüsse von 1926/27 haben in etwa die Kaufkraft von 143 Mio. Euro des Jahres 2014, die Zuschüsse von 1931/32 von etwa 135 Mio. Euro. In der Spielzeit zuvor, also 1929/30, lagen sie real noch bei etwa 165 Mio. Euro.

¹⁴² Vgl. Ullmann (2005), S. 138.

¹⁴³ Hansmann (1999), S. 120.

¹⁴⁴ Durch die erste der beiden angesprochenen Notverordnungen wurde eine Kürzung der Bezüge um 6 %, durch die zweite eine Kürzung um zusätzliche 8 % zur Vorschrift. Vgl. Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung der Wirtschaft und Finanzen vom 1.12.1930, Zweiter Teil, Kap. II § 1 Abs. 1 sowie Zweite Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen vom 5.6.1931, Zweiter Teil, Kap. I § 2 Abs. 3 und § 3 Abs. 1.

¹⁴⁵ Vgl. Gentsch (1942), S. 24 f. sowie Wezel (1964), S. 88 f. Polit-ökonomisch sehr interessant sind bei den Sparmaßnahmen der Städte zwei Punkte: Der erste betrifft die Zusammenlegung geographisch nahe gelegener Theaterunternehmen. Was in Notzeiten als vernünftiger Schritt erscheint – zumal die durchschnittliche Platzausnutzung der Theater nur bei etwa 50 % lag (vgl. Kommunales Jahrbuch (1931), S. 160) –, wurde von den Stadtparlamenten scharf bekämpft, da dies einen Kontroll- und Einflussverlust bedeutete. Vgl. Gentsch (1942), S. 24. Der zweite Punkt betrifft eine bisher noch nicht erwähnte Sparmaßnahme, nämlich die Rückführung eines städtischen Regietheaters in ein (städtisch unterstütztes) Pachttheater-Verhältnis, wie es im Kaiserreich vorherrschte (vgl. Abschnitt 2.4 dieser Arbeit). Doch diese Variante, deshalb oben auch nicht gesondert aufgezählt, kam de facto nicht vor, da nicht nur die Stadtparlamente ihren Einflussbereich behalten wollten, sondern auch die Bühnengenossenschaft die Rückkehr zu Privatbetrieben zu verhindern suchte. Vgl. Gentsch (1942), S. 24.

Doch das befürchtete „Massensterben“¹⁴⁶ blieb dank der aufgezwungenen Notverordnungen aus, denn darüber hinaus wurde an den Zuschüssen eben nur selten gekürzt: „Man darf sogar behaupten, daß durch diese Einsparungen es bei den Etatberatungen für das Jahr 1931 verhältnismäßig leicht war, in den Ländern und Gemeinden die Theaterzuschüsse bewilligt zu erhalten“¹⁴⁷. Ein Blick auf die durchschnittliche Zuschusshöhe der städtischen Regiebetriebe untermauert diesen Eindruck (siehe Tabelle 6).

	1926/1927	1928/1929	1929/1930	1931/1932
Zuschüsse (gesamt)	40.756	50.924	49.964	36.568
Anzahl städtischer Theater	59	62	57	52
Durchschnittlicher Zuschuss	691	821	877	703

Tabelle 6: Durchschnittlicher Zuschuss pro Stadttheater (Spielzeiten 1926/27-1931/32) in Tausend Reichsmark (gerundet). Eigene Berechnung und Darstellung. Quellen: Zuschüsse (gesamt) wie in Tabelle 5. Für die Anzahl städtischer Theater vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1929), S. 331 f., Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1930), S. 62 f., Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1931), S. 303 f. und Statistisches Jahrbuch deutscher Städte (1933), S. 347 f.

Das Zuschussverhalten der öffentlichen Hand in der Weltwirtschaftskrise verwundert nicht, wenn man bedenkt, dass das System öffentlicher Theatersubventionierung erst in den Jahren nach Kriegsende in dieser stark erweiterten Form etabliert worden und man augenscheinlich nicht Willens war, dieses wieder aufzugeben. Es basierte neben dem oben angesprochenen und bereits bekannten Repräsentationswunsch auf weiteren Motiven der öffentlichen Körperschaften, die „von einem politischen Wollen [getragen waren], ausgerichtet auf ein politisches Ziel“¹⁴⁸: Um Vertrauen zu erlangen, seine Legitimation zu untermauern und sich die Loyalität diverser Interessengruppen zu sichern, setzte der Staat der Weimarer Republik von Anfang an auf hohe Subventionen, insbesondere im Sozialbereich.¹⁴⁹ Im Theaterwesen hieß das für die

¹⁴⁶ Kommunales Jahrbuch (1932), S. 150. Das „Massensterben“ wurde nur bei den öffentlichen Theatern verhindert. Reine Privattheater dagegen, die keinerlei öffentliche Zuschüsse erhielten, litten sehr wohl stark unter der Wirtschaftskrise, und ihre Anzahl verringerte sich massiv. Vgl. Gentsch (1942), S. 48 und Röper (2001), S. 12. Dieser Trend zeigte sich bereits seit der Inflation 1923: Staatliche Theater hatten in den darauf folgenden Jahren ihr Angebot deutlich ausweiten können, während Privattheater ihre Aufführungen deutlich reduzieren mussten. Vgl. Brandt (1990), S. 89 f.

¹⁴⁷ Kommunales Jahrbuch (1932), S. 150.

¹⁴⁸ Herterich (1937), S. 120. Zur Erinnerung sei angemerkt, dass der Wunsch, ein repräsentatives Theater zu unterhalten, sich spätestens seit dem Kaiserreich keineswegs mehr nur auf Ebene der Staatstheater abspielte (vgl. Abschnitt 2.4). Auch die Städte suchten nach kulturellem Glanz. So rechnete beispielsweise der Bürgermeister von Coburg, dessen Theater hauptsächlich von der Stadt und zu kleinen Teilen vom bayerischen Staat getragen wurde, noch im Krisenjahr 1932 vor, dass die Schließung des Theaters natürlich deutlich günstiger wäre als die jährlichen Subventionen in Höhe von 450.000 Reichsmark, aber eine Abwicklung nicht in Frage käme: „[D]agegen stellt aber das Theater als Kulturinstitut einen wertvollen Teil der Vermögenssubstanz Coburgs und darüber hinaus ganz Deutschlands dar. Coburg ohne Theater würde eine kleine Katastrophe bedeuten“, zitiert nach Gentsch (1942), S. 29.

¹⁴⁹ Vgl. Schulze (1996), S. 190 und Herbert (2014), S. 231.

Länder und insbesondere für die Kommunen, ein soziales Theater als öffentliche Kulturaufgabe zu prägen: Instrumente wie Mindestlöhne und feste Vertragslaufzeiten mit Kündigungsschutz sollten dem Theaterpersonal ein gesichertes und konjunkturunabhängiges Auskommen bieten, gleichzeitig sollten bewusst niedrig gehaltene Eintrittspreise den Theaterzugang für alle Schichten ermöglichen.¹⁵⁰

Um diese Ziele zu realisieren, waren entsprechend hohe Betriebszuschüsse nötig. Wie oben beschrieben, bewilligten Länder und Kommunen diese großzügig, zumal sich dadurch auch ganz neue Aufgabenfelder und Mitbestimmungsmöglichkeiten in den künstlerischen Betrieben ergaben. Die Subventionen luden ein, Theaterkommissionen zu gründen, die Einfluss auf den Spielplan sowie auf die Besetzung des Intendantenpostens und des künstlerischen Personals nahmen; selbst kreative Fragen bis hin zur Gestaltung des Bühnenbildes wurden mancherorts den Theatern nicht mehr selbst überlassen.¹⁵¹ Im Extremfall wurden – insbesondere auf kommunaler Ebene – die Zuschüsse für parteipolitische und weltanschauliche Überzeugungen instrumentalisiert und offen mit Kürzungen gedroht, falls ein ungeliebter Intendant nicht der Leitung enthoben oder die in den Augen der Lokalregierung inakzeptablen Stücke nicht abgesetzt würden.¹⁵² Normalerweise wurden die Theaterzuschüsse allerdings positiv konnotiert, denn Theater unterstrich schmückend jeweils das eigene Anliegen.¹⁵³

Neben den Staats- und Stadttheatern zählten zum deutschen Theatersystem in der Weimarer Republik auch eine Vielzahl neu geschaffener Wander- oder Landesbühnen und zu guter Letzt einige Privattheater, die ebenfalls öffentliche Zuschüsse erhielten, sofern sie als ge-

¹⁵⁰ Vgl. Wezel (1964), S. 84 f.

¹⁵¹ Vgl. Lennartz (1996), S. 47 sowie Gentsch (1942), S. 181 f. und Herterich (1937), S. 62. In der Weimarer Zeit war die Wahl des Intendanten oft von dessen politischer Zugehörigkeit abhängig. Vgl. Gentsch (1942), S. 170 und Wezel (1964), S. 89 f.

¹⁵² Vgl. Wezel (1964), S. 89 und Brandt (1990), S. 34. Offiziell war in der Weimarer Republik die Zensur aufgehoben, allerdings betraf das bei den Theatern im Grunde nur die Vorzensur, also die Vorlage zweier Exemplare des aufzuführenden Stückes bei der Vorstellungspolizei. Vgl. Gentsch (1942), S. 172 und Brandt (1990), S. 33. In Art. 118 der Weimarer Reichsverfassung finden sich folgende Angaben: „Eine Zensur findet nicht statt, doch [...] zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen [sind] gesetzliche Maßnahmen zulässig“. Lokalregierungen veranlassten daher immer wieder polizeiliche Zensur-tätigkeit „wegen sittlicher Bedenken“, z. B. bei Arthur Schnitzlers *Reigen* von 1920, Frank Wedekinds *Lulu* von 1913 oder der Brecht-Weill'schen *Dreigroschenoper* von 1928. Vgl. Gentsch (1942), S. 182 f.

¹⁵³ Neben dem in vorherigen Abschnitten bereits beschriebenen Repräsentationsmotiv sowie bildungs-, kultur- und sozialpolitischen Argumenten, die zur Begründung von Theatersubventionen angeführt wurden, kam speziell in der Weimarer Republik hinzu, dass sich nun auch die erstarkten Arbeiterparteien das Theater auf ihre Fahnen schrieben: So wurde Theater „zum festen Bestandteil von Gewerkschaftsfesten, Arbeiter-Sportfesten und Maifeiern“ (Fischer-Lichte (1993), S. 279), und noch in ihrem letzten Wahlkampf 1933 hob die SPD in ihrem Wahlauftritt hervor, die Berliner Volksbühne geschaffen zu haben. Vgl. Gentsch (1942), S. 195 f. Grundsätzlich herrschte auf dem politischen Parkett also ein breiter Rückhalt für Theatersubventionierung, was aber nicht verhinderte, dass diese hin und wieder in parteipolitische Scharmützel geriet. So wurde z. B. mehrfach bekannt, dass „rechtsbürgerliche Parteien [...] ihren parlamentarischen Einfluß dazu benutzen, um gegen die Theaterzuschüsse für behördliche Theaterbetriebe, die unter sozialdemokratischem Einfluß standen, zu stimmen“ (Gentsch (1942), S. 230 f).

meinnützig klassifiziert wurden.¹⁵⁴ Wanderbühnen waren umherziehende Theater ohne festes Haus, die vor allem der Bevölkerung kleinerer Städte und ländlicher Gegenden Theateraufführungen ermöglichen sollten. 1918 gab es 3 solcher Bühnen, bis 1933 stieg ihre Zahl auf 25.¹⁵⁵ Ihre finanzielle Unterstützung oblag jeweils unterschiedlichen Gebietskörperschaften, die gemeinsam die Wanderbühnen subventionierten. Die absoluten Zuschusshöhen sind nicht auszumachen, denn die Subventionen setzten sich aus Zahlungen von Reich, Ländern, Besucherorganisationen sowie bespielten Gemeinden und Provinzen zusammen. Je nachdem, in wie vielen Orten eine Wanderbühne spielte, konnte die Zahl der Mitfinanzierer zwischen 15 und 140 liegen.¹⁵⁶ Nur die preußischen Zuschüsse für Wanderbühnen und gemeinnützige Privattheater sind gut dokumentiert, da das Land als einziges eine gesonderte Institution für eine derartige Förderung gegründet hatte: die Preußische Landesbühne GmbH. Hierüber wurden in der Spielzeit 1924/25 500.000 Reichsmark, in der Spielzeit 1930/31 gar 1,6 Mio. Reichsmark vergeben.¹⁵⁷ Dies darf als pars pro toto für den „Ausbau des Wanderbühnenwesens unter dem Schutz und der Fürsorge der öffentlichen Verwaltung in verstärktem Maße“¹⁵⁸ angesehen werden und komplettiert damit das Bild einer stark subventionierten Theaterlandschaft in der Weimarer Republik.

2.6 Theaterförderung im Nationalsozialismus

*Gestern am Feind und im Rüstungsbetrieb – heute: als Gast in Bayreuth!*¹⁵⁹

Innerhalb der ersten eineinhalb Jahre nach der Machtergreifung am 30. Januar 1933 veränderte die nationalsozialistische Führung die Zuständigkeit und die Funktionsweise des deutschen Theatersystems, was angesichts der Umwälzung des gesamten Staatsaufbaus nicht überrascht: Bereits im März 1933 hatte der Reichskanzler Adolf Hitler Reichstag und Reichsrat ein „Ermächtigungsgesetz“ zur Abstimmung vorgelegt, das die Entmachtung der Parteien, die Aus-

¹⁵⁴ Vgl. Wezel (1964), S. 86.

¹⁵⁵ Vgl. Wezel (1964), S. 86.

¹⁵⁶ Vgl. Herterich (1937), S. 93-95.

¹⁵⁷ Vgl. Gentsch (1942), S. 177.

¹⁵⁸ Herterich (1937), S. 92. Die Wanderbühnen wurden in der Weimarer Republik als Instrument für die Breitenversorgung der Landbevölkerung mit „künstlerisch bedeutsamem“ (Herterich (1937), S. 92) Theater eingesetzt. Die Wanderbühnen standen in der Tradition der umherziehenden Schauspieltruppen des Mittelalters. Auch damals wurde ihnen erst dann Qualität zugesprochen und ihre Verdienstmöglichkeiten stiegen, wenn sie an den Höfen oder unter Aufsicht einzelner Stadträte auftraten, also im weiteren Sinne unter staatlicher Obhut (vgl. Abschnitt 2.2). In der Weimarer Republik findet sich nun dieses staatliche Selbstverständnis in Bezug auf die Wanderbühnen wieder, auch wenn diese – anders als im Mittelalter – nun mit staatlichen Subventionen ausgerüstet umherziehen sollten, anstatt sesshaft zu werden.

¹⁵⁹ NSDAP-Zeitschrift „Illustrierter Beobachter“ vom 16.7.1940: Bericht über „den Willen des Führers, den hohen Einsatz und die Leistung des deutschen Volkes durch die Muse der ewigen deutschen Kunst krönen zu lassen“, zitiert nach Drewniak (1983), S. 345.

schaltung der verfassungsmäßigen Kontrollorgane und das offizielle Ende der Republik bedeutete.¹⁶⁰ Als Hitler nach dem Tod Hindenburgs im August 1934 zusätzlich zur Reichskanzlerschaft auch das Amt des Reichspräsidenten übernahm, war der gesamte Staat schon passend auf seine Diktatur und das Führerprinzip zugeschnitten. Außer der NSDAP existierten keine Parteien und natürlich keine Gewerkschaften mehr, die verbleibenden und nicht verbotenen Interessengruppen waren nationalsozialistisch dominiert, und die Selbständigkeit der Länder als „ältestes Erbe der deutschen Geschichte“¹⁶¹ war durch die Auflösung der Landesparlamente und der Kommunalvertretungen beseitigt worden.¹⁶²

Die Gleichschaltung betraf neben den politischen und gesellschaftlichen auch die kulturellen Institutionen, mithin die staatlichen und städtischen Theater.¹⁶³ Sie wurde über mehrere Wege betrieben: Erstens wurde schon am 22. September 1933 die Gründung einer Reichskulturkammer bekannt gegeben. Sie unterstand der direkten Aufsicht des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda und umfasste sechs Körperschaften des öffentlichen Rechts – darunter eine Reichstheaterkammer, in die alle ehemaligen Verbände des deutschen Theaterlebens eingegliedert wurden, und eine Reichsmusikkammer.¹⁶⁴ Die Nationalsozialisten begriffen Kunst als wichtige öffentliche Aufgabe, die es zu beherrschen galt; speziell durch das Theater strebte man „die geistige Führung des Volkes“¹⁶⁵ an, weshalb alle kulturschaffenden Personen und Institutionen zur Zwangsmitgliedschaft in der Reichskulturkammer verpflichtet wurden.¹⁶⁶

Zweitens veröffentlichte die Reichsregierung am 15. Mai 1934 ein eigenes Theatergesetz, in dem die weitreichenden Befugnisse des Propagandaministers explizit dargelegt wurden; diese beinhalteten unter anderem die Zulassungsvergabe für Theaterveranstalter, die Personalaus-

¹⁶⁰ Vgl. Schulze (1996), S. 199 und Herbert (2014), S. 315. Die erforderliche Zweidrittelmehrheit im Reichsrat war im Vorfeld bereits durch die Einsetzung „regierungskonformer Reichskommissare“ gesichert worden. Im Reichstag wurden die Stimmen aller Abwesenden, z. B. die der Abgeordneten der kommunistischen Parteien, die sich größtenteils in Haft befanden, als Enthaltung gewertet, und die restlichen Abgeordneten – mit Ausnahme der SPD-Fraktion – stimmten geschlossen ihrer eigenen Entmachtung zu. Vgl. Herbert (2014), S. 315.

¹⁶¹ Schulze (1996), S. 199.

¹⁶² Vgl. Herbert (2014), S. 316.

¹⁶³ Vgl. Stunz (2007), S. 239.

¹⁶⁴ Vgl. Reichskulturkammergesetz vom 22.9.1933, §§ 1, 2 und 5 sowie Brauneck (2012), S. 453 und Lennartz (1996), S. 57. Reichspropagandaminister war von 1933 bis 1945 Joseph Goebbels. Vgl. Herbert (2014), S. 314.

¹⁶⁵ Gentsch (1942), S. 3. Unter „Theater“ fasste man szenische Darstellungen zusammen, also Schauspiele, Opern und Operetten. Vgl. Theatergesetz vom 15.5.1934, § 1 Abs. 2.

¹⁶⁶ Vgl. Dahm (1986), S. 56. Die Reichskulturkammer entwickelte sich in wenigen Jahren zu einem „wahren Leviathan der Organisation“ (Dahm (1986), S. 57); sie zählte 1937 schon 2.050 Beschäftigte und mehrere hunderttausend Mitglieder.

wahl der wichtigsten Posten eines jeden Theaters sowie die Zensur unerwünschter Stücke und Inszenierungen.¹⁶⁷

Drittens wurde im Reichspropagandaministerium zur Umsetzung der Inhalte des Theatergesetzes zeitgleich eine eigene Theaterabteilung eingerichtet, die sich wiederum in sieben Referate gliederte; eines davon war für den Theaterhaushalt zuständig. Hier war die verwaltungstechnische Förderung der Theaterkultur angesiedelt, die die Bearbeitung der Zuschussangelegenheiten der Staats- und Stadttheater, die Betreuung der Wanderbühnen und die Beschaffung und Vergabe der Mittel für die Reichstheater umfasste.¹⁶⁸ Die Reichstheater – sie waren eine weitere Neuerung der Nationalsozialisten und zugleich logische Konsequenz aus der Erstarbung des Zentralstaats. Zum ersten Mal in der Geschichte der Theatersubventionierung gab die Reichsebene nicht mehr nur kleine Zuschüsse an vereinzelte Theater, sondern erhöhte ihre Zahlungen für die bereits bestehenden Staats- und Stadttheater sowie Wanderbühnen erheblich und trat darüber hinaus auch selbst als Träger in Erscheinung.¹⁶⁹ Im Jahr 1934 beliefen sich die Reichszuschüsse auf etwa 10 Mio., im Jahr 1942 auf knapp 45 Mio. Reichsmark; über den gesamten Zeitraum von 1934 bis 1942 addiert nahmen die Ausgaben für Theater mit knapp 27 % des Gesamtetats des Propagandaministeriums die erste Stelle unter dessen Ausgaben ein und standen damit noch vor der Finanzierung „aktiver Propaganda“.¹⁷⁰ Mehr als die Hälfte der Mittel entfiel dabei in jedem Jahr auf die Theater in direkter Reichsträgerschaft; dies waren bis Kriegsbeginn nur vier Häuser in Berlin und das Deutsche Theater in Wiesbaden, die dementsprechend außerordentlich stark gefördert wurden. Erst während des Krieges

¹⁶⁷ Vgl. Theatergesetz vom 15.5.1934, speziell §§ 1, 3, 4 und 5. Als Theaterveranstalter galt jeder, der Aufführungen von Schauspielen, Opern oder Operetten ausrichtete. Dies konnten sowohl natürliche als auch juristische Personen des privaten oder öffentlichen Rechts sein, und es wurde nicht zwischen gewerbsmäßigen oder gemeinnützigen, ständigen oder gelegentlichen Aufführungen unterschieden. Ergo betraf es alle Theater. Vgl. Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18.5.1934, § 1. Interessant in diesem Zusammenhang ist zudem ein expliziter Bruch mit dem „Theaterparagrafen“ § 32 der Gewerbeordnung, ursprünglich 1869 für den Norddeutschen Bund erlassen, der die Zulassung zum Theaterbetrieb frei von landesherrlicher Willkür gestellt hatte (vgl. Abschnitt 2.3). Vgl. Theatergesetz vom 15.5.1933, § 9 Abs. 1.

¹⁶⁸ Vgl. Drewniak (1983), S. 15 f. In den anderen sechs Referaten beschäftigte man sich mit personellen Angelegenheiten, der Überwachung von Produktionen und Spielplänen, der Überwachung des „Tanzwesens“, der Durchführung der Reichsfestspiele und Reichstheaterfestwochen sowie der Überwachung des Vollzugs des Theatergesetzes. Insbesondere bei Personalentscheidungen wie der Anstellung von Intendanten, Theaterdirektoren und musikalischer Leitung schaltete sich das Propagandaministerium ein. Bei den größeren Theatern wurde Goebbels persönlich hinzugezogen, für die prestigeträchtigsten Staatsopern in Berlin, Dresden, München und später auch Wien gab es sogar einen „Führervorbehalt“. Vgl. Rischbieter (2000), S. 22.

¹⁶⁹ Vgl. Gentsch (1942), S. 17.

¹⁷⁰ Vgl. Drewniak (1983), S. 38 f. 10 Mio. Reichsmark des Jahres 1934 entsprächen in Euro des Jahres 2014 etwa 42 Mio., 45 Mio. Reichsmark des Jahres 1942 etwa 167 Mio. Euro, wobei insbesondere letztere Umrechnung mit großer Unsicherheit behaftet ist. Vgl. Deutsche Bundesbank (2015).

wurden weitere Theater übernommen, doch in den meisten Fällen blieb es bei Subventionierung ohne Übernahme der Trägerschaft.¹⁷¹

Wie stark gerade bei den Reichstheatern persönliche Eitelkeiten und Repräsentanzwille der nationalsozialistischen Führungsriege ins Gewicht fielen, wird am Beispiel des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg besonders deutlich. Aus der städtischen Trägerschaft zwangsenthoben, übernahm das Propagandaministerium diese Oper und kaufte teures Opernpersonal ein, das auf keinen Fall schlechter und günstiger sein durfte als das der traditionsreichen Preußischen Staatsoper, die sich knapp sechs Kilometer entfernt befand.¹⁷² Dies beruhte auf der gut dokumentierten Rivalität zwischen Goebbels und dem preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring, dem es gelungen war, die Verwaltung der Preußischen Staatsoper und des Staatstheaters am Gendarmenmarkt sowie des Theaters in Kassel dem Goebbel'schen Einfluss zu entziehen und im eigenen Amtsbereich anzusiedeln.¹⁷³ Noch im Krieg waren die Berliner Opernhäuser immer wieder Gegenstand der Grabenkämpfe zwischen Göring und Goebbels und zugleich für die Repräsentation der nationalsozialistischen Führung von größter Bedeutung. So wurde z. B. die Preußische Staatsoper nach ihrer Zerstörung durch englische Flieger im April 1941 sofort wieder aufgebaut und noch im Dezember desselben Jahres wieder eröffnet.¹⁷⁴

Neben der Finanzierung der neuen Reichstheater subventionierte der nationalsozialistische Staat auch alle anderen Theaterformen progressiv. Jährliche Reichstheaterwochen und Fest-

¹⁷¹ Vgl. Drewniak (1983), S. 38.

¹⁷² Vgl. Drewniak (1983), S. 50. Das in Reichsregie übernommene „Deutsche Opernhaus“ wurde von Zeitgenossen als „Goebbel'sche Oper“ bezeichnet. Vgl. Drewniak (1983), S. 50. Goebbels erhöhte die Subventionen für seine Oper zwischen 1934 und 1938 um 120 %. Vgl. Rischbieter (2000), S. 71. Heute heißt das „Deutsche Opernhaus“ „Deutsche Oper“; die „Preußische Staatsoper“ ist unter dem Zusatz „Unter den Linden“ bekannt.

¹⁷³ Vgl. z. B. Drewniak (1983), S. 14, Brauneck (2012), S. 454 oder Rischbieter (2000), S. 21. Aus dieser Rivalität entsprang übrigens auch die merkwürdig unangefochtene Stellung des bekannten Schauspielers und Intendanten des Staatstheaters am Gendarmenmarkt, Gustaf Gründgens. Trotz provozierender Inszenierungen, unverhohlener Homosexualität und dem Verdacht, jüdische Mitarbeiter zu schützen, protegierte Göring seinen Schützling Gründgens gegenüber Goebbel's Angriffen. Vgl. Brauneck (2012), S. 456 sowie Kotte (2013), S. 393. Kritiker warfen Gründgens daher immer NS-Mitläuferschaft vor, die nach dem Krieg Rehabilitierung verlangte. Vgl. Lennartz (1996), S. 65. Literarisch verarbeitet findet man die Causa Gründgens übrigens in Klaus Manns *Mephisto* von 1936.

¹⁷⁴ Vgl. Bereson (2002), S. 115. Goebbels war natürlich gegen den Wiederaufbau der „Göring'schen“ Staatsoper, aber in diesem Fall wurde Göring aus Repräsentationsgründen von Hitler selbst unterstützt, der die bereits unter Friedrich II. von Preußen gebaute Staatsoper (vgl. Abschnitt 2.3) als Symbol der Dominanz Deutschlands über die speziell amerikanische Kulturlosigkeit hervorhob. Vgl. Bereson (2002), S. 115 und Drewniak (1983), S. 50. Im Mai 1941, also während der Wiederaufbauzeit des Gebäudes der Staatsoper, war das Ensemble der Staatsoper auf Wunsch Hitlers zu Gastspielen ins besetzte Paris gefahren, um mit Mozart- und Wagneraufführungen deutsche Kultur zu verbreiten. Auch dies war Goebbel's ein Dorn im Auge, und so schickte er „seine“ Charlottenburger Oper im September desselben Jahres ebenfalls nach Paris; allein für diese Propagandareise, die sieben Aufführungen beinhaltete, gab das Propagandaministerium 200.000 Reichsmark aus. Vgl. Drewniak (1983), S. 114.

spiele wurden auf Staatskosten ausgerichtet und für Auftritte der politischen NS-Prominenz inszeniert.¹⁷⁵ Von den ganzjährig aktiven Theaterunternehmen wurden 1933 insgesamt 147 und 1941 bereits 248 aus öffentlichen Mitteln bezuschusst.¹⁷⁶ Um diese hohe, aber bewusst angestrebte Anzahl zu erreichen, wurden in erster Linie viele private Theater mit festem Haus neu in städtische Regie überführt. Der nationalsozialistische Staat brüstete sich nämlich offiziell damit, dass jede Stadt mit 50.000 Einwohnern eine eigene, feststehende Bühne besäße; neben dem volksbildenden und aufklärenden Charakter, der dem Theater zugesprochen wurde, sollte die Pflege klassischer Kunstformen innenpolitische Normalität ausdrücken.¹⁷⁷

Konkrete Zuschusszahlen für die Stadttheater im Dritten Reich liegen letztmalig für das Jahr 1939 vor. Sie wurden im Statistischen Jahrbuch deutscher Gemeinden des Jahres 1941 publiziert. Ein Jahr später musste der „Verlust des fast vollständig ausgedruckten Jahrgangs 1942“¹⁷⁸ hingenommen werden. Für das Jahr 1939 werden in Tabelle 7 zwei verschiedene Spalten ausgewiesen: In der ersten finden sich zur Vergleichbarkeit mit den beiden früheren Jahren die Angaben für die städtischen Theater im alten Reichsgebiet. Die Spalte „1939*“ beinhaltet zusätzlich auch die bis zu diesem Jahr hinzugekommenen Stadttheater in Österreich, im Sudetenland und in Polen.

Einnahmen städtischer Theater	1934	1936	1939	1939*
Anzahl städtischer Theater	65	71	104	116
Betriebseinnahmen (gesamt)	20.895	23.773	37.971	41.626
Zuschüsse (gesamt)	37.533	46.324	75.900	84.247
davon: städtische Zuschüsse	33.960	40.706	68.622	72.817
davon: sonstige Zuschüsse	3.573	5.618	7.278	11.430
Summe der Einnahmen	58.428	70.097	113.871	125.873

Tabelle 7: Aggregierte Einnahmen städtischer Theater (1934-1939) in Tausend Reichsmark (gerundet).¹⁷⁹ Eigene Berechnung und Darstellung. „Sonstige Zuschüsse“ stammen von den Provinzen, den Ländern und nun vor allem vom Reich. Quellen: Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1936), S. 524 und S. 532-534; Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1938), S. 159 und S. 168 f.; Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1941), S. 352 und S. 363-366.

¹⁷⁵ Vgl. Brauneck (2012), S. 455 sowie Drewniak (1983), S. 44. Die Träger der Theaterwochen und vieler Festspiele waren meistens das Propagandaministerium und die Reichskulturkammer.

¹⁷⁶ Vgl. Kotte (2013), S. 393. Diese Angaben beziehen sich auf die Gesamtzahl der Reichsbühnen, Staats- und Stadttheater, Wanderbühnen und Grenzlandtheater.

¹⁷⁷ Vgl. Drewniak (1983), S. 121, Wezel (1964), S. 91 und Herbert (2014), S. 368 f.

¹⁷⁸ Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1949), S. III.

¹⁷⁹ Die gesamten Zuschüsse des Jahres 1934 entsprechen etwa der Kaufkraft von 157,6 Mio. Euro des Jahres 2014, die des Jahres 1939 311,2 Mio. Euro (altes Reichsgebiet) bzw. 345,4 Mio. Euro. Zur Umrechnung der historischen Beträge vgl. Deutsche Bundesbank (2015).

Die Zuschusszahlen der Zwischenkriegszeit sind ein deutlicher Beleg dafür, dass der nationalsozialistische Staat den Umfang der Theatersubventionen beträchtlich steigerte – zwischen 1934 und 1939 verdoppelten sich die Zuwendungen an die Stadttheater des Altreichs. Betrachtet man die Spalte 1939*, ist bei den sonstigen Zuschüssen sogar eine Verdreifachung im Vergleich zum Jahr 1934 zu erkennen. Dies ist auf die oben bereits angesprochene starke Ausweitung der Reichszuschüsse zurückzuführen, die bei den neu hinzugekommenen Theatern besonders ins Gewicht fielen, denn hier konnte man – anders als im alten Reichsgebiet – ja noch nicht auf ein tradiertes Unterstützungssystem der Länder und Städte zurückgreifen.

Die deutlichen Zuschusssteigerungen resultieren aus der ausdrücklichen Beteuerung der nationalsozialistischen Führung, dass Kunst als „öffentliche Aufgabe“¹⁸⁰ zu behandeln sei. Folglich blieb es nicht nur beim Ausbau der Stadttheater, sondern es rückten auch die Wanderbühnen, die „eine gleichmäßige Bespielung aller deutschen Gaue“¹⁸¹ zur Aufgabe bekamen, vermehrt ins Interesse. Darüber hinaus wurden sogenannte „Grenzlandtheater“ neu gegründet, die in Städten nahe der (sich verschiebenden) deutschen Grenzen etabliert wurden und teilweise ebenfalls herumreisten. Ein prominentes Beispiel ist das Saarbrücker Theater. Das Saargebiet hatte sich 1935 dem Deutschen Reich angeschlossen. Als „Dank des Reiches für die Haltung der Saarbevölkerung in der Zeit der Fremdherrschaft und der Abstimmung“¹⁸² belohnte Hitler die dortige Bevölkerung mit einem Grenzlandtheater, dessen Bau allein 3,5 Mio. Reichsmark kostete und 1938 in Anwesenheit Hitlers und Goebbels’ feierlich eröffnet wurde.¹⁸³

Auch in den anderen Gebieten, die im Laufe der Jahre durch Anschluss oder Überfall zum Deutschen Reich hinzukamen, baute man ein System öffentlich finanzierter Theater auf und aus. In Österreich entstand – neben den 7 staatlichen Theatern in Wien und den städtisch geführten Theatern in Graz, Linz, Innsbruck, Klagenfurt und Salzburg – ein Netz aus Wanderbühnen in Trägerschaft der neu errichteten österreichischen Reichsgaue.¹⁸⁴ Allein die beiden prestigeträchtigsten Wiener Theaterbetriebe, Staatsoper und Burgtheater, wurden vom Propagandaministerium 1938 – im Jahr des Anschlusses – mit 3,3 Mio. Reichsmark bedacht, 1941 bereits mit 10,1 Mio. und 1943 immerhin noch mit 7,1 Mio. Reichsmark.¹⁸⁵ Im Sudetenland

¹⁸⁰ Zitiert nach Wezel (1964), S. 91.

¹⁸¹ Herterich (1937), S. 104.

¹⁸² Zitiert nach Drewniak (1983), S. 66.

¹⁸³ Vgl. Drewniak (1983), S. 66. Einige bereits bestehende Theater übri-gens versuchten vergeblich, den Status eines Grenzlandtheaters zu erhalten, z. B. Freiburg im Breisgau. Dies hätte noch höhere als die sowieso bereits gewährten Reichszuschüsse bedeutet. Vgl. Rischbieter (2000), S. 60 f.

¹⁸⁴ Für einen Überblick über die Situation der österreichischen Theater vgl. Rischbieter (2000), S. 258-268.

¹⁸⁵ Vgl. Drewniak (1983), S. 72.

wurden sämtliche verpachteten Stadttheater in städtische Regiebetriebe umgewandelt und bekamen städtische, regionale und staatliche Zuschüsse; in Städten des „Protektorats Böhmen und Mähren“ wurden 6 neue Theater eingerichtet und finanziert.¹⁸⁶ Auch die anderen Himmelsrichtungen wurden dem Kriegsverlauf entsprechend mit deutschem Theater versorgt: Das Theater in Lille eröffnete im Februar 1941 und bekam seitdem jährliche Zahlungen von 1,4 Mio. Reichsmark, die aufgrund des gewichtigen „außenpolitischen Charakters“ bis Kriegsende beibehalten wurden; in Oslo eröffnete im April 1941 das für 1,2 Mio. Reichsmark umgebaute „Deutsche Theater“.¹⁸⁷

Die angeführte anekdotische Evidenz macht deutlich, dass die Datenlage zur Finanzierung der öffentlichen Theater im Nationalsozialismus als grundlegend problematisch zu charakterisieren ist. So ist die Gesamthöhe der Zuschüsse nicht abzuschätzen. Zum einen kamen ständig neue Theaterbetriebe hinzu, zum anderen stammten die Subventionen von vielen unterschiedlichen Stellen, sodass ihre Herkunft und Höhe in vielen Fällen verschleiert blieb: Die Reichszuschüsse wurden zumeist vom Propagandaministerium gezahlt (siehe oben), aber immer wieder auch vom Finanzministerium.¹⁸⁸ Der größte Teil der Finanzierungslast von Staats- und Stadttheatern lag allerdings nach wie vor bei den Ländern und Gemeinden, in neu besetzten Gebieten kamen noch Gelder der eingesetzten „Reichskommissare“ und Gauleiter hinzu.¹⁸⁹ Des Weiteren subventionierte die NS-Organisation „Kraft durch Freude“ (KdF) insbesondere seit Kriegsbeginn viele Theaterveranstaltungen – unter anderem die Bayreuther Festspiele – sowie die theatralische Truppenbetreuung der Wehrmacht und übernahm zusätzlich selbst

¹⁸⁶ Vgl. Rischbieter (2000), S. 269 und Drewniak (1983), S. 80-84. Die Reichszuschüsse für die acht sudetendeutschen Theater im Jahr 1939 beliefen sich auf 300.000 Reichsmark; 1941 existierten dort 11 Theater, die nun bereits 1,2 Mio. Reichsmark vom Propagandaministerium bekamen. Vgl. Rischbieter (2000), S. 270. Im „Protektorat“ nahmen die Theater in Prag eine hervorragende Stellung ein und wurden von der Theaterabteilung des Propagandaministeriums geführt. Die Subventionen an das dortige „Deutsche Theater“ betrugen 1939 1,4 Mio. und in den darauf folgenden Jahren jeweils 1,8 Mio. Reichsmark. Mit Gründung eines Opernhauses im Jahr 1943 wurde der Theaterzuschuss für Prag auf insgesamt 2,6 Mio. Reichsmark angehoben, Anfang April 1944 wurde dort sogar noch ein drittes deutsches Theater eröffnet. Vgl. Drewniak (1983), S. 81 und S. 83.

¹⁸⁷ Vgl. Drewniak (1983), S. 110 f. und S. 125 f. Als dem Theater in Lille 1943 Zuschusskürzungen drohten und der Reichsfinanzminister über eine Schließung der teuren Opernsparte nachdachte, widersetzte sich die Theaterabteilung des Propagandaministeriums diesen Bestrebungen mit Erfolg: „Ein Zurückschrauben des künstlerischen Niveaus durch Fortfall der Oper [...] würde bei der französischen Regierung in Vichy wie in Paris den Eindruck hervorrufen, als schriebe das Deutsche Reich die Norddepartemente sozusagen ab. Ein Eindruck, der gerade im jetzigen Augenblick vermieden werden muss“, zitiert nach Drewniak (1983), S. 111.

¹⁸⁸ Vgl. Rischbieter (2000), S. 59 und Drewniak (1983), S. 110.

¹⁸⁹ Vgl. Rischbieter (2000), S. 22 sowie Drewniak (1983), S. 139 und Dahm (1995), S. 248. Insbesondere die die Stadttheater finanzierenden Kommunen behielten ihre „kulturpolitische 'Allzuständigkeit'“ (Dahm (1995), S. 233), wenn auch nicht mehr unter der Federführung eines gewählten Bürgermeisters, sondern eines vom Staat eingesetzten Gemeindeleiters. Vgl. Dahm (1995), S. 233.

ganze Theaterbetriebe.¹⁹⁰ Auch die Reichsrundfunkgesellschaft finanzierte hin und wieder mit, und nicht zuletzt wurde ein Fonds zur persönlichen Verfügung Hitlers eingerichtet, aus dem er eigens Dotationen an Künstler und Darsteller vergeben konnte.¹⁹¹ Die Theatersubventionierung reiht sich damit in die bewusst unübersichtlich gehaltene öffentliche Haushaltsführung der Nationalsozialisten ein, bei der die unterschiedlichen Finanzierungsquellen bemäntelt wurden und zusammen mit den „Neben- und Schattenhaushalte[n], Sonder- und Verfügungsfonds, obskure[n] Stiftungen und schwarze[n] Kassen [...] die Flucht aus dem Budget“¹⁹² ermöglichten.

Zahlen aus den Kriegsjahren sind überhaupt nur punktuell für wenige Theater erhalten.¹⁹³ Außer den vereinzelt Daten für Theater in den neuen Gebieten (siehe oben) gibt es kaum konkrete Angaben zu Theatersubventionen im alten Reichsgebiet, denn die halbwegs systematische Dokumentation der Theaterfinanzierung im Statistischen Jahrbuch deutscher Gemeinden war ja weggebrochen. Aus den in Rischbieter (2000) gesammelten Einzeldarstellungen deutscher Theater während des Krieges ergibt sich ein gemischtes Bild: Die Zuschüsse stiegen in den meisten Fällen, aber an manchen Häusern stagnierten sie oder sanken sogar, obwohl sich allerorts die Ausgaben der Theater erhöhten.¹⁹⁴ Die Theater erwirtschafteten folglich während des Krieges häufig mehr eigene Einnahmen; möglich war dies durch höhere Zuschauerzahlen.¹⁹⁵ Was Rischbieter (2000) in diesem Zusammenhang jedoch nicht thematisiert, ist die Übernahme enormer Kartenkontingente durch die oben bereits erwähnte NS-Organisation „Kraft durch Freude“.¹⁹⁶ In den als „eigene Einnahmen“ der Theater deklarierten

¹⁹⁰ Vgl. Rischbieter (2000), S. 32 f. sowie Dussel (1990), S. 107. Die Massenorganisation „Kraft durch Freude“ (KdF) – der Deutschen Arbeitsfront (DAF) und damit der NSDAP und dem Staat zugehörig – hatte als primäres Ziel verlauten lassen, die breite Arbeiterschicht dem bürgerlich-traditionellen Theater zuführen zu wollen, damit dieses kein „Vorrecht der Besitzenden“ (Dussel (1990), S. 111) blieb: „Für uns hat die Vermittlung der historischen Kulturgüter nur den Zweck, im deutschen Arbeiter das Bewußtsein aufkommen zu lassen: Auch ich kann, wenn ich will“, zitiert nach Dussel (1990), S. 108. Bei den Bayreuther Festspielen ging der Einfluss sogar so weit, dass z. B. im Jahr 1940 ausschließlich für KdF-Besucher gespielt wurde. Vgl. Haken (2007), S. 188.

¹⁹¹ Vgl. Drewniak (1983), S. 286 und S. 162 f. Natürlich wurde die Höhe der Dotationen seinerzeit nicht bekannt gegeben. Aus Archivmaterialien lässt sich aber herleiten, dass die Zuschüsse für die auserwählten Künstler zwischen 20.000 und 60.000 Reichsmark betragen. Vgl. Drewniak (1983), S. 162 f.

¹⁹² Ullmann (2005), S. 155.

¹⁹³ Vgl. Rischbieter (2000), S. 51-56. Dass überhaupt Finanzdaten für Theater während des Krieges vorliegen, ist einem mehrjährigen Projekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft zu verdanken; die Zahlen wurden in „zwei Dutzend Magisterarbeiten und eine[r] Dissertation über einzelne Theater“ (Rischbieter (2000), S. 7) zusammengetragen.

¹⁹⁴ Vgl. Rischbieter (2000), S. 51-56. Die Ausgaben der Theater nahmen während des Krieges hauptsächlich aufgrund der steigenden Löhne zu, da der eigentlich angeordnete Lohnstopp in den Theatern nicht griff, und aufgrund der weiterhin zu zahlenden Gehälter an Theatermitglieder, die zur Wehrmacht einberufen worden waren. Vgl. Rischbieter (2000), S. 54 und S. 57.

¹⁹⁵ Vgl. Rischbieter (2000), S. 51.

¹⁹⁶ Vgl. z. B. Haken (2007), S. 184 ff. Allein im Jahr 1941 wurden über die KdF 49 Mio. verbilligte Eintrittskarten verkauft. Vgl. Haken (2007), S. 192.

Einnahmeteilen steckten demnach große Subventionssummen der KdF, die von den Einnahmen durch die eigenständigen Besucher nicht zu trennen sind, aus ökonomischer Sicht aber den „Zuschüssen“ zuzurechnen wären. Diese verdeckten Subventionen lassen an Rischbieters Sichtweise von stagnierenden oder sogar sinkenden Zuschüssen Zweifel aufkommen.

Der Theater- und Opernbetrieb wurde unter der nationalsozialistischen Herrschaft beinahe die ganze Kriegszeit über aufrechterhalten. Direkt zu Kriegsbeginn kündigte der Reichsdramaturg Rainer Schlösser an, man wolle im Krieg keine Theater schließen, und auch Goebbels notierte 1942, es sei kriegswichtig, das Volk durch kulturelle Angebote bei guter Laune zu halten.¹⁹⁷ Theater und Oper wurden im Kriegsalltag sowohl im Inland als auch an der Front gezielt als Zeichen der Kontinuität, des Zivilisationsbeweises und zur „Illusion von Normalität“¹⁹⁸ eingesetzt. Selbst nach dem Ausrufen des totalen Kriegs durch Goebbels 1943 blieben die Theater geöffnet – um zu zeigen, was man zu leisten im Stande war.¹⁹⁹ Neben den oben genannten konkreten Zuschusszahlen liefern auch diese historischen Zeugnisse keinen Hinweis darauf, dass die Nationalsozialisten das etablierte Theatersystem jemals finanziell beschneiden wollten. Erst im Juli 1944 schließlich plante die inzwischen stark geschrumpfte Theaterabteilung des Propagandaministeriums, den Großteil der Theater zu schließen und sich auf ein Theater pro Gau zu beschränken, wobei ihr einige Gauleiter mit der eigenmächtigen Einstellung ihrer Theaterbetriebe zuvorkamen.²⁰⁰ Zum 1. September 1944 dann ordnete Joseph Goebbels die Schließung aller Theater und Opern an, was das Ende des nationalsozialistischen Theatersystems und dessen Subventionierung bedeutete.²⁰¹

¹⁹⁷ Vgl. Haken (2007), S. 167 und Herbert (2014), S. 504.

¹⁹⁸ Herbert (2014), S. 505. Zur Thematik, sich durch die eigene Kulturtradition als zivilisiert hervorzuheben und sich dadurch vom Gegner abzugrenzen vgl. Herbert (2014), S. 438-440. Dazu ein Tagebucheintrag eines in Russland stationierten deutschen Leutnants vom 25.10.1941: „Für uns ist es ein ganz eigenartiges Gefühl, mal im Radio Tanzmusik zu hören. [...] Dann fällt einem ein, Herrgott, es gibt ja auch noch Musik, Tanz, Theater, und hier [...] nur Dreck und Verfall – das ist das Sowjetparadies“, zitiert nach Herbert (2014), S. 440.

¹⁹⁹ Vgl. Drewniak (1983), S. 344.

²⁰⁰ Vgl. Haken (2007), S. 212 f.

²⁰¹ Vgl. Drewniak (1983), S. 351 f.

2.7 Zur Finanzierung der deutschen Theatersysteme nach 1945

*Die Vielfalt unserer Theaterlandschaft ist das vielleicht kostbarste Vermächtnis historischer deutscher Kleinstaaterei.*²⁰²

Der deutschen Kapitulation und dem Ende des Zweiten Weltkriegs – der „Stunde Null“²⁰³ – folgte politisch die direkte Übernahme der Regierungsgewalt durch die Alliierten, die das Land in eine US-amerikanische, eine britische, eine französische sowie eine sowjetische Besatzungszone und die vormalige Hauptstadt Berlin entsprechend in vier Besatzungssektoren aufteilten.²⁰⁴ Die zunehmenden Differenzen zwischen den Besatzungsmächten, die sich während der beiden Währungsreformen und der darauf folgenden Berlin-Blockade 1948 zuspitzten und schließlich in die Gründung zweier deutscher Staaten mündeten, sind hinlänglich bekannt.²⁰⁵ Kaum erforscht ist dagegen die Entwicklung der Theaterförderung, obwohl die Alliierten sowie später die beiden deutschen Staaten der Kultur politische Funktionen zusprachen, was zu einem „Wettrüsten im Kulturbereich“²⁰⁶ führte. Grundsätzlich haben beide Staaten gemein, dass in ihnen das System öffentlich getragener und subventionierter Theater die deutsche Kapitulation und Neuordnung überdauerte. Darüber hinaus wurde auf beiden Seiten des sogenannten Eisernen Vorhangs das Theatersystem weiter ausgebaut, auch wenn die konkrete Ausgestaltung und die Motivation dahinter divergierten.²⁰⁷

Neu und der politischen Konstellation nach 1945 geschuldet ist die bis heute besonders prominente Förderung des Theaterlebens in Berlin: Durch die Hauptstadtfunktion im Königreich Preußen sowie im Kaiserreich, in der Weimarer Republik und im Dritten Reich waren den Theatern und insbesondere den Opernhäusern hier seit jeher viele Fördermittel zuteilgeworden (siehe vorherige Abschnitte). Der kulturelle Wettstreit der Besatzungsmächte und die spätere Teilung der Stadt verstärkten diesen Habitus nochmals deutlich, denn in Berlin trafen nun die verschiedenen Ideologien und politischen Systeme auf engstem Raum aufeinander:

²⁰² Rede des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker auf der Jahreshauptversammlung des Deutschen Bühnenvereins 1987 mit dem Titel „Theater ist und bleibt unersetzlich“, zitiert nach Lennartz (1996), S. 344.

²⁰³ Herbert (2014), S. 549.

²⁰⁴ Vgl. Herbert (2014), S. 558.

²⁰⁵ Vgl. z. B. Herbert (2014), S. 589-601 und S. 607-617 sowie Schulze (1996), S. 234. In den Westzonen setzten die Alliierten eine Währungsreform durch, die am 21.6.1948 wirksam wurde. Zwischen dem 24.-28.6.1948 erfolgte die Währungsreform in der sowjetischen Besatzungszone. Die Ausweitung der westlichen Währungsreform auch auf Westberlin beantworteten die Sowjets mit der Blockade Berlins ab dem 24.6.1948. Vgl. Buchheim (1998), S. 130-132.

²⁰⁶ Sturhan (2003), S. 31. Die Alliierten errichteten zeitgleich mit ihren Militärregierungen eigene Kulturabteilungen in jeder Besatzungszone. Vgl. Ullmann (2005), S. 178 sowie Daiber (1976), S. 33.

²⁰⁷ Vgl. Rischbieter (1999), S. 7 und S. 9.

Die Stadt entwickelte sich zu einer „Frontstadt“²⁰⁸ kulturellen Lebens, um der jeweils anderen Seite zu imponieren.²⁰⁹

Analog zu einer allgemeinen geschichtlichen Betrachtung Deutschlands nach 1945 scheint für die spezielle Geschichte der Theaterfinanzierung eine Dreiteilung sinnvoll. Im ersten Teil wird die Theaterförderung der sogenannten Bi- und später Trizone sowie Westberlins behandelt, die ab Mai 1949 die Bundesrepublik Deutschland (BRD) bildeten. Theatersubventionierung in Ostberlin und in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ), seit Oktober 1949 dann als Deutsche Demokratische Republik (DDR) bekannt, bildet den Kern des zweiten Abschnitts. Der dritte Teil schließlich hat die Förderung öffentlicher Theater und Opern im wiedervereinigten Deutschland seit 1990 zum Inhalt und beschließt zugleich das wirtschaftshistorische Kapitel dieser Arbeit.

2.7.1 Theaterfinanzierung in Westdeutschland bis zur Wiedervereinigung

*Der Ehrgeiz, ein Theater zu besitzen, ist wie der Ehrgeiz, Stadt zu sein.*²¹⁰

Direkt nach Kriegsende gab die Bestandsaufnahme der westdeutschen Theater ein klägliches Bild ab: Mehr als die Hälfte der Theatergebäude war zerstört, ein weiterer Teil schwer beschädigt.²¹¹ Nichtsdestotrotz fanden bereits ab Ende Mai 1945 wieder die ersten öffentlichen Theateraufführungen und Konzerte statt, und zumindest die Berliner Opern nahmen Anfang September den Betrieb auf; zumeist mussten die Aufführenden für ihre Unterfangen allerdings unversehrt gebliebene Turnhallen, Schulräume oder Stadthallen zu Ausweichspielstätten ummünzen.²¹² Dieses schnelle Wiedererstarken von Theater und Oper war nur durch die Förderung der Alliierten denkbar. Ihnen oblag die Vergabe von Genehmigungen für Theatereröffnungen und -aufführungen, und sie unterstützten diese Form kulturellen Lebens ganz dezidiert als Teil ihres langfristig angelegten Entnazifizierungs- und Demokratisierungsprogramms.²¹³ Wie oben bereits angedeutet konzentrierten sich die Alliierten dabei zunächst auf Berlin, wo alle vier Siegermächte räumlich direkt aufeinander trafen und Theater in ihren je-

²⁰⁸ Brauneck (2012), S. 530.

²⁰⁹ Vgl. Reiche (1989), S. 44, Rischbieter (1999), S. 10 sowie Ranan (2003), S. 246 f.

²¹⁰ Zitat Heinz Winfried Sabais', von 1971 bis zu seinem Tod 1981 Oberbürgermeister der Stadt Darmstadt und Präsident des Deutschen Bühnenvereins, zitiert nach Daiber (1976), S. 386.

²¹¹ Vgl. z. B. Wezel (1964), S. 130 und Brauneck (2012), S. 466 f.

²¹² Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1949), S. 190 sowie Glaser (1989), S. 15 und Geiseler (1989), S. 245.

²¹³ Vgl. Daiber (1976), S. 33 und Reiche (1989), S. 44.

weiligen Sektoren als „Instrument der Kulturpropaganda“²¹⁴ förderten. In den Westzonen dauerte es etwas länger als in Berlin, bis wieder Bühnenkunst zu sehen war, aber zwischen August und Oktober 1945 eröffneten auch hier die meisten Theater wieder.²¹⁵

Aus Sicht der Verantwortlichen auf deutscher Seite symbolisierte das Erstarben theatralischen Lebens den beginnenden Wiederaufbau und den Beleg für die Existenz einer zivilisierten Gesellschaft.²¹⁶ Da sich das politische Wirken und die Verwaltung zuerst wieder auf kommunaler Ebene regten,²¹⁷ ist folglich auch die Situation der Stadttheater am besten dokumentiert: Das Statistische Jahrbuch deutscher Gemeinden berichtet für das Jahr 1946 über 44 städtische Theater, die einen aggregierten Etat von rund 40 Mio. Reichsmark hatten, wovon 86 % durch eigene Einnahmen, 12,25 % durch städtische Zuschüsse und die verbleibenden knapp 1,75 % durch Zuschüsse von Ländern, Landkreisen oder anderen Städten gedeckt wurden.²¹⁸ Im Jahr 1947 zählte die Statistik schon 48 Theater mit einem Gesamtetat von etwa 57 Mio. Reichsmark; die zur Ausgabendeckung nötigen Einnahmen setzten sich nunmehr zu 83 % aus eigenen Einnahmen, zu 14,3 % aus städtischen Zuschüssen und zu 2,7 % aus Zuwendungen der Länder, Landkreise und anderen Städte zusammen.²¹⁹

Zwei Dinge fallen bei der Analyse dieser ersten Nachkriegsdaten von 1946 und 1947 sofort ins Auge: Erstens nahmen die Zuschüsse durch die Gebietskörperschaften absolut wie relativ zu. Zweitens überraschen die Zahlenangaben durch die historisch sehr hohe Quote an eigenen Einnahmen, nämlich 86 % respektive 83 % des aggregierten Theateretats. Grund dafür war eine besonders hohe Nachfrage nach Theater; diese brachte trotz hoher Eintrittspreise eine Platzauslastung von über 80 % mit sich, sodass die Subventionen geringer ausfallen konnten. Als Begründung für die Popularität des Theaters in dieser Zeit wird von Kulturwissenschaftlern vielfach der „Kulturhunger“ der deutschen Bevölkerung nach Ende der nationalsozialistischen Herrschaft angeführt,²²⁰ was an dieser Stelle nicht vertieft werden soll. Eine ökonomische Erklärung für die hohe Theaternachfrage lässt sich vielmehr im Verfall der Währung

²¹⁴ Daiber (1976), S. 33. Es herrscht Konsens darüber, dass die vier Siegermächte 1945 schnell untereinander in Wettbewerb gerieten, sowohl die Westmächte unter sich als auch gegenüber der sowjetischen Militärregierung. Keiner wollte sich nachsagen lassen, er sei kunstfeindlich, und alle vier Mächte bemühten sich aktiv um neue, auch ausländische Stücke für die deutschen Spielpläne. Vgl. Daiber (1976), S. 33 und S. 36 ff.

²¹⁵ Vgl. Rischbieter (1999), S. 11.

²¹⁶ Vgl. Heinrichs (1997), S. 23 und Ranan (2003), S. 172.

²¹⁷ Vgl. Schulze (1996), S. 230 und Herbert (2014), S. 582.

²¹⁸ Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1949), S. 193 sowie S. 204 f. Eigene Berechnungen.

²¹⁹ Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1949), S. 193 sowie S. 206 f. Eigene Berechnungen. Die angegebenen Zahlen für die Jahre 1946 und 1947 beziehen sich nur auf die Stadttheater; die städtischen Zuschüsse fielen aber de facto größer aus als berichtet, da im ersten Nachkriegsband des Statistischen Jahrbuchs keine Staats- und Privattheater berücksichtigt werden konnten, „selbst wenn diese städtische Zuschüsse erh[ielten]“ (Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1949), S. 186).

²²⁰ Vgl. Rischbieter (1999), S. 227.

sehen: Die Reichsmark erfuhr eine „Aushöhlung ihres inneren Wertes“²²¹, man konnte mit ihr regulär kaum mehr etwas kaufen, und auch für den Schwarzmarkt taugte sie nicht als Zahlungsmittel.²²² Das nahezu wertlose Bargeld wurde folglich für Unterhaltung ausgegeben, was besonders dem Kino, aber eben auch dem Theater zumindest auf dem Papier hohe Einnahmen brachte.²²³

Nach der Währungsreform im Juni 1948 kam es dann prompt zu einer Verschiebung der Verhältnisse: Die Besucherzahlen brachen um die Hälfte ein und mit ihnen die Eigeneinnahmen der Theater. Im Statistischen Jahrbuch deutscher Gemeinden wurden für das Jahr 1949 Daten zu mittlerweile 104 öffentlich geförderten Theatern bereitgestellt, die einen aggregierten Etat von knapp 103 Mio. Deutsche Mark aufwiesen. Nur noch rund 38 % erwirtschafteten die Theater hiervon durch eigene Einnahmen, 55 % wurden durch städtische und 7 % durch Zuschüsse der Länder, Landkreise und anderen Städte gedeckt.²²⁴ Die hohen Zuschusszahlen im Vergleich zu den Vorjahren belegen, dass zunächst vor allem die Kommunen und wenig später dann die Länder sehr schnell in ihre alte Rolle zurückfanden und wieder die Hauptlast der Theaterfinanzierung übernahmen. Auch wenn in Einzelfällen – selbst an prominenten Häusern – vorübergehend Gelder gekürzt wurden, überlebten die öffentlich finanzierten Theater als Ganzes die Währungsreform doch nahezu ungeschmälert.²²⁵ Der Grundkonsens, dass ein eigenes Theater als öffentliche Bildungseinrichtung das kulturelle Bild einer Stadt oder einer Region entscheidend aufwertet und daher als finanzierungswürdig erachtet wird, blieb weiterhin unangetastet.²²⁶

²²¹ Homburg (2011), S. 19.

²²² Vgl. Buchheim (1998), S. 96.

²²³ Vgl. Rischbieter (1989), S. 228.

²²⁴ Vgl. Rischbieter (1989), S. 228 und Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1950), S. 258 und S. 261. Eigene Berechnungen. Von den genannten 104 Theatern waren 74 Stadttheater, 17 Staatstheater und 13 Privattheater, die überwiegend aus öffentlichen Mitteln finanziert wurden. Vgl. Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden (1950), S. 257 f. Die im Vergleich zu den Vorjahren erhöhte Theateranzahl ergibt sich also auch durch eine Ausweitung der Statistik über die Stadttheater hinaus.

²²⁵ Berichte von prominenten Häusern in finanzieller Schieflage nach der Währungsreform finden sich mehrfach. Vgl. z. B. Hessische Nachrichten vom 11.9.1948: „Das Kasseler Staatstheater ringt um seine Existenz. Es wirbt, es veranstaltet Lotterien, seine prominentesten Kräfte spielen Fußball, der Intendant geht – nach eigenem Eingeständnis – betteln, um das Institut zu retten“, zitiert nach Daiber (1976), S. 92. Auch den Württembergischen Staatstheatern wurden Mitte 1948, wenn auch nicht dauerhaft, die Zuschüsse eingefroren. Vgl. Daiber (1976), S. 92. Was für die öffentlich finanzierten Theater einem kurzfristigen Engpass gleichkam, war für die meisten Privattheater, die überhaupt keine Subventionen bekamen, vernichtend: Nur sehr wenige überlebten die Währungsreform. Vgl. Daiber (1976), S. 92.

²²⁶ Vgl. Rischbieter (1989), S. 228 und Rischbieter (1999), S. 53. Der „Grundkonsens“ hatte sich in der Weimarer Republik herausgebildet (vgl. Rischbieter (1989), S. 228 sowie die Ausführungen in Abschnitt 2.5 dieser Arbeit). Dass hieran nun wieder angeknüpft wurde, ist vermutlich nicht nur durch ein abstraktes Traditionsbewusstsein zu erklären, sondern auch durch den Umstand, dass die neuen und von den Alliierten akzeptierten politischen Entscheidungsträger „fast ausschließlich aus dem Personalbestand der Weimarer Demokratie kamen“ (Herbert (2014), S. 583).

Da schon in den wirtschaftlich wie politisch schwierigen ersten Nachkriegsjahren die Zuschüsse wieder gestiegen waren, verwundert es kaum, dass auch nach Gründung der Bundesrepublik im Mai 1949 die Ausgaben der Länder und Gemeinden²²⁷ für Theater und Oper in den nachfolgenden Jahrzehnten nur eine Richtung kannten: nach oben.²²⁸ Zunächst sind die hohen Baukosten im Theaterbereich zu nennen, die in den Haushalten der öffentlichen Hand insbesondere in den 1950er- und 1960er-Jahren anfielen. Neben etlichen Wiederaufbauten oder zumindest Instandsetzungen von zerstörten Theatergebäuden kamen rund 60 Spielstätten als Neubauten hinzu, die mit modernster Bühnentechnik versehen wurden.²²⁹ Die 1980er-Jahre dann sind gekennzeichnet durch eine „Renovierungs- und Ausbauwelle“²³⁰ an den westdeutschen Theater- und Opernhäusern.

Den wesentlich größeren Ausgabenblock für die involvierten Gebietskörperschaften bildeten jedoch stets die regelmäßigen Zuwendungen zum Theaterbetrieb. Verlässliche Informationen zu den eigenen Betriebseinnahmen und den Zuschüssen für die westdeutschen Theater in öffentlicher Trägerschaft werden seit Beginn der 1950er-Jahre in den Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins veröffentlicht. Abbildung 1 zeigt die Entwicklung und die Höhe der eigenen Einnahmen aller Theater sowie der gesamten Zuschüsse seitens westdeutscher Länder und Gemeinden seit 1953. Zwischen dem ersten und dem letzten Jahr des betrachteten Zeitraums erhöhten sich die Zuweisungen der Gemeinden insgesamt von 61 Mio. auf 1.218 Mio. DM und damit etwa um den Faktor 20. Die Theaterzuschüsse der Länder, die 1953 nur halb so groß waren wie die der Gemeinden, stiegen bis 1989 um das 30-fache auf 944 Mio. DM an.²³¹

²²⁷ Zuschüsse für Opern und Theater stammen seit Einführung des Grundgesetzes am 23.5.1949 nunmehr fast ausschließlich aus den Länder- und Kommunalhaushalten, diejenigen des Bundes sind in ihrer Größenordnung zu vernachlässigen (im Gegensatz z. B. zur Zeit des Nationalsozialismus, in der die Reichszuschüsse sehr hoch waren. Vgl. Abschnitt 2.6). Mehr zur „Kulturhoheit“ der Länder in Abschnitt 3.1 dieser Arbeit.

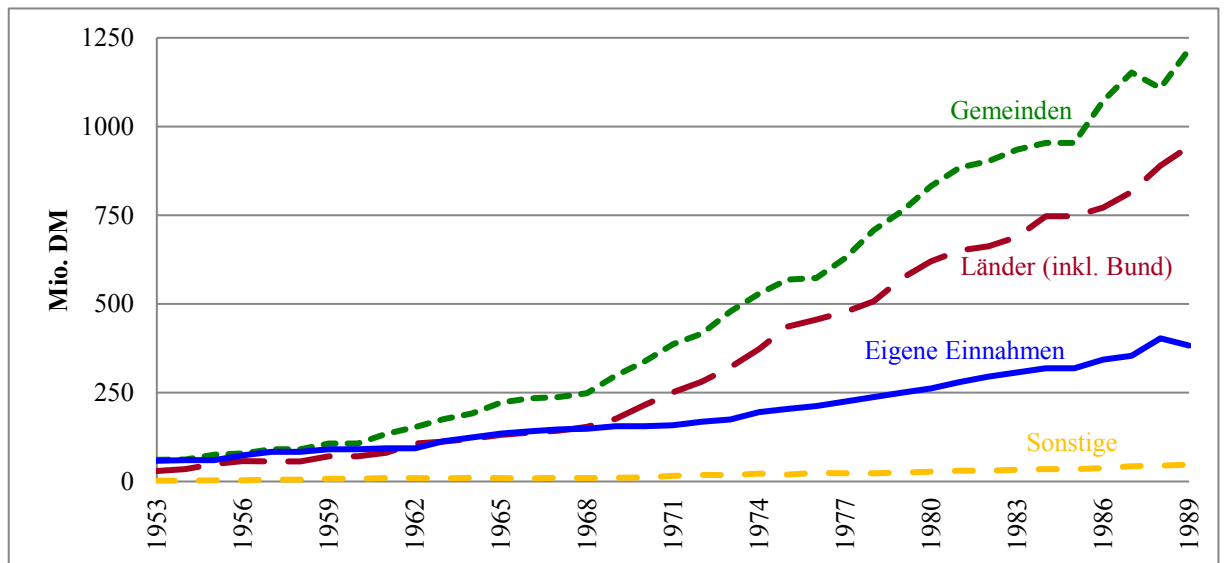
²²⁸ Vgl. z. B. Deutscher Bühnenverein (1987), S. 46.

²²⁹ Vgl. Rischbieter (1999), S. 54 und Daiber (1976), S. 102. Hierbei ist anzumerken, dass die Baukosten häufig um ein Vielfaches höher ausfielen als ursprünglich geplant; z. B. baute die Stadt Münster ihr Theater 1956 für 5,2 Mio. statt für 3,5 Mio. DM, Köln sein Opernhaus 1957 für 15 Mio. statt 10 Mio. DM, und Düsseldorf stellte seinen Theaterbau 1969 fertig, der 35 Mio. statt 7 Mio. DM gekostet hatte. Vgl. Daiber (1976), S. 102. Unter Spielstätten versteht man die einzelnen Aufführungsorte eines Theaterunternehmens (z. B. Großes Haus oder Kleines Haus), d. h. ein Theater kann mehrere Spielstätten haben. Vgl. Deutscher Bühnenverein (1987), S. 70.

²³⁰ Hummel/Waldkircher (1992), S. 235.

²³¹ Eigene Berechnungen. Vgl. Deutscher Bühnenverein (1987), S. 44 und S. 46; Theaterstatistik (1987/88), S. 107; Theaterstatistik (1988/89), S. 101 und Theaterstatistik (1989/90), S. 101.

Abbildung 1: Entwicklung der eigenen Einnahmen und Zuschüsse seit 1953 in Mio. DM²³²



Eigene Berechnung und Darstellung. Datenquellen: Deutscher Bühnenverein (1987), S. 44 und S. 46; Theaterstatistik (1987/88), S. 107; Theaterstatistik (1988/89), S. 101 und Theaterstatistik (1989/90), S. 101. Die quantitativ sehr geringen Zuschüsse des Bundes wurden in der Theaterstatistik bis einschließlich 1964 nur gemeinsam mit denen der Länder ausgewiesen, sodass dies der Vergleichbarkeit halber auch für die weiteren Jahre beibehalten wird. Sonstige Zuschüsse beinhalten die finanziellen Zuwendungen von anderen Gemeinden als der Sitzgemeinde, von Gemeindeverbänden, von Anstalten öffentlichen Rechts und privaten Geldgebern.

Für die 1950er- und 1960er-Jahre wird zur Begründung dieser Aufwärtsentwicklung gerne der generelle Wachstumsschub der Volkswirtschaft herangezogen, das sogenannte „Wirtschaftswunder“²³³: Die Theater profitierten wie viele andere Bereiche vom allgemeinen Aufschwung, und gerade der Ausbau öffentlicher Infrastruktur und Einrichtungen wurde unter dem Blickwinkel vorangetrieben, die Bundesrepublik „im Systemwettbewerb mit der DDR siegen [zu] lassen“²³⁴. Zudem wird für diese Zeit die Prägung durch die konservative Regierung Konrad Adenauers und deren angeblich präferierte Förderung klassischer Hochkultur ins Feld geführt.²³⁵ Dies ist jedoch nur sehr begrenzt ein Argument, denn wie oben beschrieben hatte die Bundesebene und -politik mit der Förderung öffentlicher Theater kaum etwas zu tun. Es kann also höchstens eine allgemein im Land vorherrschende Geisteshaltung gemeint sein. In diesem weiten Sinne wird auch der steilste Anstieg der Theaterausgaben von Ländern und Gemeinden der sozialliberalen Politik ab 1969 zugeschrieben. Zwei Ausgabentreiber sind hier

²³² Es handelt sich, analog zu den vorherigen Abschnitten, um Nominalzahlen, ausgedrückt in der zeitgenössischen Währung. Eigene Umrechnungen in Euro des Jahres 2014 wurden anhand der Angaben in Deutsche Bundesbank (2015) durchgeführt. Sie bestätigen die Entwicklung und die Größenordnung, sodass hier der Konsistenz halber die Nominalwerte verwendet werden können.

²³³ Herbert (2014), S. 619. Vgl. auch Lennartz (1996), S. 83: „Es ging aufwärts in der Bundesrepublik. [...] Ministerpräsidenten, Bürgermeister und Vereinspräsidenten hatten Gelegenheit genug, neue oder nach den Kriegsschäden wiederaufgebaute Theatergebäude einzuweihen, und es gab keinen Grund, die Bühnengehörigen vom allgemeinen Aufschwung auszuklammern“.

²³⁴ Ullmann (2005), S. 196.

²³⁵ Vgl. Sturhan (2003), S. 29.

zu nennen: Zum einen richtete sich die Kulturpolitik auf das Credo „Kultur für alle“²³⁶ aus – Kultur sollte allen Bürgern zu günstigen Eintrittspreisen und in erreichbarer räumlicher Nähe zur Verfügung stehen. Die Förderung bezog sich nicht nur, aber eben auch auf die wenig breitenwirksame Hochkultur, sodass die öffentlichen Theater und Opern von der expansiven Kulturpolitik stark profitierten.²³⁷ Zum anderen weitete sich der Etat durch eine deutliche Zunahme der Personalausgaben aus. Die meisten Gagen, Gehälter und Löhne, die im Theaterbereich anfielen, wurden in verschiedenen Tarifverträgen weitgehend an die Lohn- und Gehaltsentwicklung im öffentlichen Dienst gekoppelt, was als soziale Errungenschaft angesehen wurde, aber natürlich entsprechend finanziert werden musste.²³⁸

Da sowohl die öffentlichen Zuweisungen als auch die Eigeneinnahmen stiegen, erhöhte sich folglich der Theateretat insgesamt. Allerdings änderte sich zunehmend dessen Zusammensetzung (siehe Abbildung 2). Obwohl die eigenen Betriebseinnahmen der Theater im betrachteten Zeitraum absolut stiegen, wurde ihr prozentualer Anteil am Gesamtetat fortwährend geringer. Hatten Zeitgenossen schon Mitte der 1970er-Jahre spöttisch angemerkt, die „Kasse [habe] für die Theater kaum noch größere Bedeutung als der Klingelbeutel für die Kirche“²³⁹, sank der Anteil der Eigeneinnahmen in den 1980er-Jahren weiter bis auf etwa 15 %. Am Ende dieses Betrachtungszeitraums schließlich, im Jahr 1989, machten die Zuschüsse der Gemeinden rund 47 %, die Zuschüsse der Länder rund 36 % des Theateretats aus.²⁴⁰

²³⁶ Sturhan (2003), S. 30.

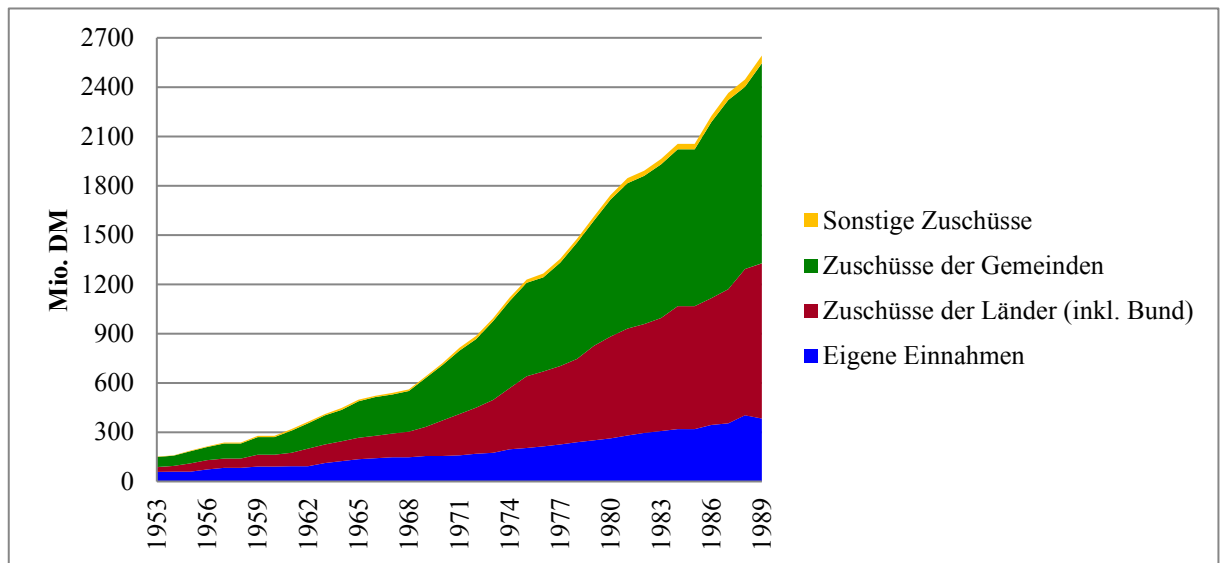
²³⁷ Vgl. z. B. Haselbach et al. (2012), S. 108-110. Interessanterweise wurde das Argument der breiten Zugänglichkeit auch dann in die Waagschale geworfen, wenn man in dieser Hinsicht gerade im Hochkulturbereich noch immer keinen Erfolg erzielt hatte. So wandten sich z. B. die Kulturdezernenten aus Nürnberg und Frankfurt am Main in der Hoffnung auf Bundeszuschüsse im Jahr 1973 mit folgender Argumentation an den Bundeskanzler Willy Brandt: „Mag das Theater auch früher einmal den geburtsständischen und bildungsmäßig privilegierten Schichten vorbehalten gewesen sein und sozial Benachteiligte ausgeschlossen haben, heute gehört es nicht länger einem exklusiven Besucherkreis, sondern den Städten und damit jedem einzelnen Bürger. Wenn der allgemeine Zugang zum Theater im Augenblick noch nur von einer verhältnismäßig kleinen Gruppe genutzt wird, so ergibt sich daraus nicht die Folgerung des Abbaus, sondern die Notwendigkeit der Verstärkung“, abgedruckt in Lennartz (1996), S. 330.

²³⁸ Vgl. Rischbieter (1999), S. 234 und Lennartz (1996), S. 83, der diese Entwicklungen durchaus kritisch betrachtet: „Viele dieser sozialen Errungenschaften waren allerdings oftmals erkaufte mit später kaum noch nachvollziehbaren Zugeständnissen und Kompromissen, die die Tarifverträge zu einem immer unübersichtlicher werdenden Regelwerk, versehen mit Dutzenden Fußnoten und Protokollnotizen, werden ließen. [...] Es war der allgemeine Trend der Zeit, in dem Gruppeninteressen dafür sorgten, jedes auch noch so unscheinbare Detail gesondert zu regeln, nicht nur in den Tarifverträgen des Bühnenvereins“.

²³⁹ Zitiert nach Daiber (1976), S. 401.

²⁴⁰ Vgl. Abbildung 2 und die zugrunde liegenden Daten in Deutscher Bühnenverein (1987), S. 44 und S. 46. 1989 bildete das Schlusslicht: Hier betrugen die aggregierten eigenen Einnahmen der Theater nur noch 14,79 % des Gesamtetats. Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (1989/90), S. 101.

Abbildung 2: Zusammensetzung des aggregierten Theateretats seit 1953 in Mio. DM



Eigene Berechnung und Darstellung. Datenquellen: Deutscher Bühnenverein (1987), S. 44 und S. 46; Theaterstatistik (1987/88), S. 107; Theaterstatistik (1988/89), S. 101 und Theaterstatistik (1989/90), S. 101. Wie in Abbildung 1 wurden die Zuschüsse des Bundes gemeinsam mit denen der Länder ausgewiesen. Sonstige Zuschüsse beinhalten die finanziellen Zuwendungen von anderen Gemeinden als der Sitzgemeinde, von Gemeindeverbänden, von Anstalten öffentlichen Rechts und privaten Geldgebern.

Natürlich lässt die Analyse aggregierter Daten keinen direkten Rückschluss auf Einzelfälle zu. Dabei konnte die finanzielle Situation der verschiedenen Theater durchaus sehr unterschiedlich sein, und das Spektrum war wie immer breit: Teilweise gerieten Stadt- und auch Staatstheater unter Legitimationsdruck und mussten Kürzungen hinnehmen, umgekehrt bekam die Bundeshauptstadt Bonn als Sonderfall die Garantie der Bundesregierung, 50 % des Defizits im städtischen Kulturhaushalt zu übernehmen, was folglich auch die dortigen Theater berührte.²⁴¹ Für die westdeutschen Bühnen insgesamt waren jedoch – wie die Zahlen zeigen – die Nachkriegsjahrzehnte durch eine hohe und zunehmende Subventionierung durch die Gemeinden und Länder gekennzeichnet.

Der erhebliche Ausbau des Theatersystems in der BRD zeigt sich zudem an der Entwicklung der Theateranzahl: In der ersten Spielzeit der neuen Bundesrepublik 1949/50 existierten 68 subventionierte öffentliche Theaterunternehmen mit insgesamt 104 Spielstätten, in der letzten Spielzeit vor dem Fall der Mauer 1989/90 war die Zahl der Theater auf 87 bzw. die der Spielstätten auf 307 angewachsen.²⁴²

²⁴¹ Vgl. Rischbieter (1999), S. 234 und Daiber (1976), S. 385.

²⁴² Vgl. Deutscher Bühnenverein (1987), S. 30 sowie Theaterstatistik (1989/90), S. 98.

2.7.2 Theaterfinanzierung in Ostdeutschland bis zur Wiedervereinigung

*Mit ökonomischen Hebeln müssen die vorwärtsweisenden Tendenzen in der Kultur- und Kunstentwicklung bewußt und systematisch gefördert werden.*²⁴³

Der Wiederaufbau der Theater in der sowjetischen Besatzungszone ähnelte in den ersten Monaten nach Kriegsende dem in den westdeutschen Zonen. Auch im Osten ging es in Berlin schneller voran als im restlichen Gebiet: Die Sowjetische Militärverwaltung (SMV) erteilte bereits am 16. Mai 1945 die Spielerlaubnis für die Berliner Theater ihres Sektors, in dem die meisten großen Häuser angesiedelt waren, unter anderem die ehemalige Preußische Staatsoper „Unter den Linden“.²⁴⁴ Dem oben bereits beschriebenen kulturellen Wettrüsten ist wohl auch die im Jahr 1947 trotz schwieriger Finanzierungssituation erfolgte Gründung einer zweiten Oper im Ostteil Berlins zuzuschreiben, die bis heute neben der Staatsoper und der Deutschen Oper die Berliner Opernlandschaft prägt: die Komische Oper.²⁴⁵

Doch auch außerhalb Berlins nahm das Theaterleben in der sowjetischen Besatzungszone an Fahrt auf: Ab Juli 1945 formierten sich Städte- und Kreisverwaltungen wieder, und allorts waren aufgrund neuer Richtlinien sogenannte Kultur- und Volksbildungsämter zu bilden, unter deren Betreuung sich die Anzahl der Spielstätten schnell von 66 in der Spielzeit 1945/46 auf 81 in der Spielzeit 1947/48 erhöhte.²⁴⁶ Analog zur Situation in den westdeutschen Zonen verzeichneten auch die ostdeutschen Theater bis zur Währungsreform in der sowjetischen Besatzungszone, die zwischen dem 24. und 28. Juni 1948 erfolgte, hohe Besucherzahlen und entsprechend hohe Eigeneinnahmen.²⁴⁷ Danach brachen die Zahlen massiv ein, und erst daraufhin erhielten ab der Spielzeit 1948/49 sämtliche gemeinnützigen Bühnen regelmäßig Subventionen von Länder-, Stadt- oder Kreisverwaltungen.²⁴⁸ Ganz der Tradition früherer Theaterfinanzierung folgend fielen dabei die Zuschüsse für Theater in Landesträgerschaft wesent-

²⁴³ Zitat Walter Ulbrichts vom VII. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) im April 1967, zitiert nach Daiber (1976), S. 342.

²⁴⁴ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 165. Die SMV führte ihren Namen nur kurzzeitig: Am 9.6.1945 wurde offiziell die Sowjetische Militäradministration (SMAD) gebildet und entsprechend ein neuer Name vergeben. Vgl. Niedbalski (1985), S. 456.

²⁴⁵ Vgl. Tillner (1999), S. 272 und Hammerthaler (1994), S. 165, der in diesem Zusammenhang von der „Volksfrontpolitik“ im Theaterbereich spricht.

²⁴⁶ Vgl. Schiller (1998), S. 70 und S. 97.

²⁴⁷ Vgl. Schiller (1998), S. 145 und S. 273. Dass die hohen Besucherzahlen auch in der sowjetischen Besatzungszone nicht einzig auf dem bereits thematisierten Theaterhunger basierten, äußerten kritische Zeitgenossen ungeschminkt: „Das Publikum geht zu einem Großteil ins Theater, weil der Theaterbesuch zu den wenigen Dingen gehört, die nicht rationiert sind, weil es nicht weiß, was es mit dem Papiergeld sonst anfangen soll und weil es daheim noch langweiliger ist als in einer unzulänglichen Theateraufführung“, zitiert nach Schiller (1998), S. 273. Zur Thematik der Währungsreform in der SBZ vgl. Thieme (1998), S. 614-619.

²⁴⁸ Vgl. Schiller (1998), S. 148 und S. 277 f.

lich höher aus als für gewöhnliche Stadttheater oder Wanderbühnen.²⁴⁹ Diese Bevorzugung betraf z. B. eine Renommierbühne wie das Nationaltheater Weimar, in dessen klassisch-humanistischer Tradition man sich wähnte, oder das Theater der neu ernannten Landeshauptstadt Halle, deren Oberbürgermeister den besonderen Status durch öffentliche Zuschüsse an das Theater hervorzuheben gedachte:

„Mit der Tatsache, daß wir im Jahre 1945 Landeshauptstadt geworden sind, entstehen für uns bestimmte kulturelle Verpflichtungen. Es muss uns gelingen, das kulturelle Niveau aus dem allgemeinen Rahmen des Landes Sachsen-Anhalt herauszunehmen. Die Steigerung des Niveaus hängt mit bestimmten finanziellen Zuschüssen zusammen.“²⁵⁰

Bevor ab der Spielzeit 1948/49 regelmäßige öffentliche Zuschüsse erlaubt worden waren, hatte sich die Theaterfinanzierung seitens der öffentlichen Hand in einer Grauzone bewegt. Den staatlichen Stellen war es in der sowjetischen Besatzungszone offiziell verboten gewesen, an die Theater direkte und regelmäßige Finanzhilfen zu geben; nur nach gesonderter Genehmigung durch die Sowjetische Militäradministration (SMAD) und die bereits 1945 gegründete Deutsche Verwaltung für Volksbildung (DVV) durften die Länder und Städte den Theatern einmalige Zuschüsse gewähren.²⁵¹ Gleichzeitig allerdings waren die Landes- und Stadtverwaltungen dazu verpflichtet, entstehende Fehlbeträge ihrer gemeinnützigen Einrichtungen, zu denen auch die Theater zählten, laufend zu decken.²⁵² Einmalige Zuschüsse waren daher auf Dauer unzureichend. Um die jeweilig betroffenen Theater nicht schließen zu müssen, umging man das offizielle Subventionsverbot kurzerhand durch Quersubventionierung: Die benötigten Summen stammten aus den enormen Überschüssen, die die Kinos erzielten. Letztere befanden sich zumeist ebenfalls in öffentlicher Hand oder wurden eigens zum Zwecke der Quersubventionierung in diese überführt. Häufig wurden Theater und Kino dann zu einem Kommunalunternehmen zusammengefasst.²⁵³ Zeitgleich begannen die zuständigen Verwaltungen, systematisch jegliche private Theaterkonkurrenz auszuschalten, damit man keine potentiellen und vor allem zahlenden Zuschauer an diese verlöre. Die Privattheater wurden entweder geschlossen oder in öffentliche Trägerschaft übernommen.²⁵⁴

Bei Gründung der DDR am 7. Oktober 1949 existierte also bereits eine Theaterlandschaft, die aus verstaatlichten Betrieben bestand und in den folgenden Jahren weiter an das politische

²⁴⁹ Vgl. Schiller (1998), S. 322 f.

²⁵⁰ Zitiert nach Schiller (1998), S. 323. Zur Finanzlage des Weimarer Theaters vgl. Schiller (1998), S. 360 f.

²⁵¹ Vgl. Niedbalski (1985), S. 456 und Schiller (1998), S. 145 f.

²⁵² Vgl. Schiller (1998), S. 146.

²⁵³ Vgl. Schiller (1998), S. 146 und S. 305. Aus Frankfurt an der Oder ist sogar bekannt, dass die Stadt nach Zusammenlegung von Theater und Kino im Jahr 1946 ein Jahr später zusätzlich ein zweites Kino einrichtete, einzig „um die Entwicklung des Stadttheaters zu fördern“ (Schiller (1998), S. 305).

²⁵⁴ Vgl. Schiller (1998), S. 153 und Rischbieter (1999), S. 64.

System angepasst wurde.²⁵⁵ Dieses entwickelte sich bekanntlich innerhalb weniger Jahre zu einem zentralistisch ausgerichteten Einheitsstaat,²⁵⁶ was sich auch in der Organisation des Theaterwesens widerspiegelte. Zwar unterstand die Mehrzahl der Theater formell noch immer den Stadträten, einige ehemalige Landestheater nun den Bezirksräten²⁵⁷ und wichtige Bühnen wie z. B. die beiden Berliner Opern direkt dem Ministerium für Kultur, aber der Selbstbestimmungsgrad gerade der unteren Staatsebenen und der ihnen unterstellten Theater hielt sich durch den „vielfach verschränkten Dualismus von Staat und Partei“²⁵⁸ in Grenzen.²⁵⁹ Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) hatte nämlich die Verwaltungsaufsicht über die Behörden inne und prüfte zudem konkret bei den Theatern die „Konformität politisch-ästhetischer Positionen mit den parteilichen Beschlüssen“²⁶⁰. Bei der inhaltlichen Ausrichtung der Theater liefen daher stets zwei Verfahrenswege parallel: Der Intendant war dazu angehalten, den Spielplan für das kommende Jahr mit der für ihn zuständigen Stelle, also zumeist dem Rat der Stadt, abzustimmen; gleichzeitig musste die Kreisleitung der SED informiert werden. Der Spielplan wurde von beiden Stellen an die nächsthöhere Ebene übermittelt, also an den Bezirksrat bzw. die Bezirksleitung der SED. Sofern Spielpläne oder einzelne Stücke als problematisch angesehen wurden, konnte sich zudem die oberste Ebene, also das Ministerium für Kultur bzw. die Kulturabteilung des Zentralkomitees der SED, einschalten.²⁶¹

Die Finanzierung dieses vielfach in den Staats- und Parteiaufbau eingebetteten Theatersystems erfolgte zu einem überwiegenden Teil aus dem zentralen Staatshaushalt.²⁶² Seit Dezember 1950 verfügte die DDR über einen Einheitshaushalt, der die Haushalte aller Gebietskörperschaften umfasste; die Länder bzw. später Bezirke sowie die Gemeinden wurden aus staatlichen Dotationen finanziert und besaßen folglich keine finanzielle Selbständigkeit mehr.²⁶³ Die Zuweisungen an Theater wurden daher auch nur als Gesamtsumme im zentralen Staatshaushalt ausgewiesen, d. h. die Zuschüsse der Städte und Bezirke sind nicht einzeln nachzuvollziehen.²⁶⁴ Abgedruckt sind die konkreten Zahlen im Statistischen Jahrbuch der Deutschen

²⁵⁵ Vgl. Brauneck (2012), S. 464 f. und Hammerthaler (1994), S. 246.

²⁵⁶ Vgl. Tillner (1999), S. 281 f.

²⁵⁷ Im Zuge der Verwaltungsreform im Jahr 1952 waren die Länder aufgehoben und durch Bezirke ersetzt worden. Vgl. Tillner (1999), S. 281.

²⁵⁸ Hammerthaler (1994), S. 190.

²⁵⁹ Vgl. Tillner (1999), S. 281 und S. 284.

²⁶⁰ Hammerthaler (1994), S. 187.

²⁶¹ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 190.

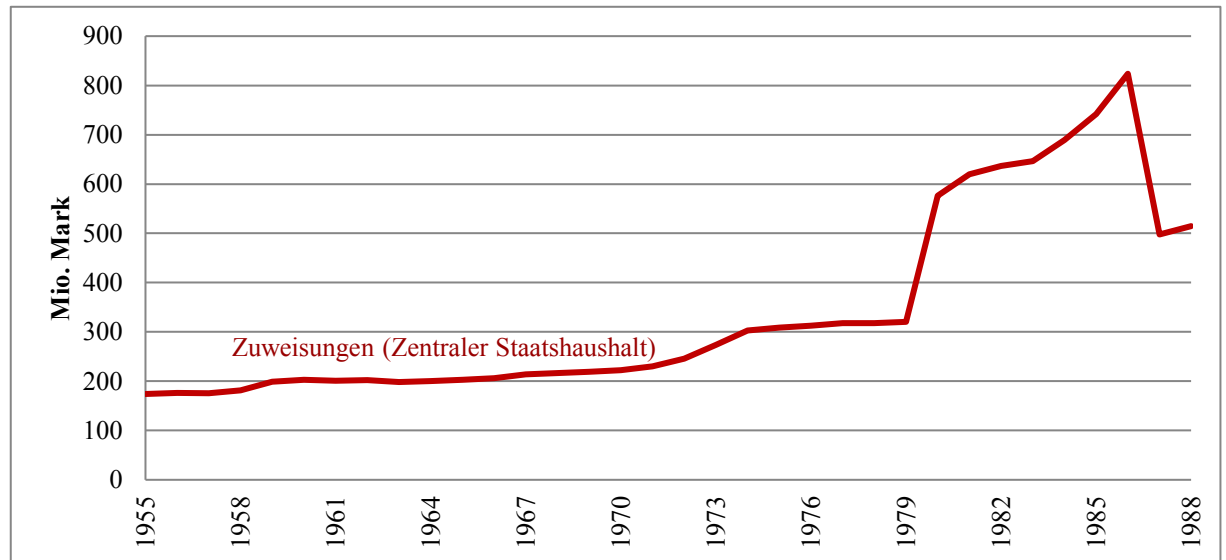
²⁶² Vgl. Tillner (1999), S. 288.

²⁶³ Vgl. Tillner (1999), S. 289 und Ullmann (2005), S. 185.

²⁶⁴ Wie aus Schiller (1998), S. 22-30, hervorgeht, ist die Datenlage für die Theater in der DDR sehr dünn, und wichtige Quellen liefern die in den „Landes-, Stadt- und Theaterarchiven der neuen Bundesländer befindlichen Aktenbestände“ (Schiller (1998), S. 29). Die Durchsicht aller Archive auf weitere Finanzzahlen würde – nicht nur hinsichtlich der Ungewissheit, ob überhaupt passendes Material zu finden ist – über den Rahmen

Demokratischen Republik als Unterpunkt der „Ausgaben im Staatshaushalt für kulturelle, gesundheitliche und soziale Zwecke“²⁶⁵. Abbildung 3 zeigt die Höhe und Entwicklung der staatlichen Zuweisungen, die erstmals für das Jahr 1955 veröffentlicht wurden.

Abbildung 3: Zuweisungen an Theater, Varietés und Kabarett seit 1955 in Mio. Mark²⁶⁶



Eigene Berechnung und Darstellung. Datenquellen: Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik, verschiedene Jahrgänge: (1959), S. 241; (1963), S. 374; (1966), S. 419; (1968), S. 407; (1971), S. 317; (1978), S. 249; (1981), S. 253; (1983), S. 257; (1986), S. 263; (1987), S. 265 und (1990), S. 301.

Bei der Analyse der Zahlen fällt ein sprunghafter Anstieg der Zuweisungen im Jahr 1980 auf. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Kategorie innerhalb der Statistik verändert wurde: Bis zum Jahr 1979 waren hierin Subventionen an Theater (inklusive Varietés und Kabarett) ausgewiesen worden, von 1980 bis einschließlich 1986 wurden in der gleichen Kategorie plötzlich Zuwendungen an Kinos und eigenständige Orchester mit einbezogen. Da die Zuschüsse jeweils nur im Aggregat aufgeführt sind, können die unterschiedlichen Posten nicht

dieses Dissertationsprojektes hinausgehen. Daher wird nur auf die amtliche Statistik, das Statistische Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik, zurückgegriffen.

²⁶⁵ Vgl. z. B. Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik (1956), S. 530 f.

²⁶⁶ „Mark“ bezeichnet die Währung der DDR, die auch als „Ostmark“ titulierte wurde, offiziell aber „Deutsche Mark der Deutschen Notenbank“ hieß und 1974 in „Mark der DDR“ umbenannt wurde. Vgl. Thieme (1998), S. 616 und S. 650. Umrechnungen in DM (West) oder Kaufkraftberechnungen in heutigen Euro, wie sie in den vorherigen Teilen dieser Arbeit immer wieder angeführt wurden, können aufgrund unklarer Wechselkursverhältnisse zwischen West- und Ostmark nicht guten Gewissens präsentiert werden. Die Kursrelation wurde damals offiziell umgangen, indem man alle Zahlungen über Verrechnungskonten bei den Notenbanken laufen ließ, die in sogenannten Verrechnungseinheiten (VE) geführt wurden. Vgl. Plassmann (1998), S. 657 f. Die westdeutsche Seite blieb bis zur Einstellung des Verrechnungsverkehrs am 30.6.1990 bei dem Verhältnis 1 DM = 1 VE, allerdings wurde „der geheime Richtungskoeffizient auf ostdeutscher Seite im Laufe der Zeit mehrfach geändert, was zu einer Kursrelation von schließlich 1 VE = 4,40 Mark der DDR führte, während nach außen hin die Fiktion eines Kurses von 1:1 aufrechterhalten wurde“ (Plassmann (1998), S. 658).

einzel identifiziert werden.²⁶⁷ Für die letzten beiden verfügbaren Jahre, 1987 und 1988, wurden die Zahlungen dann wieder auseinander dividiert und die Theaterzuschüsse einzeln aufgelistet.²⁶⁸ Die vermeintlich außerordentliche Erhöhung der Zuwendungen im Jahr 1980 sowie der scheinbare Niedergang zum Jahr 1987 basieren also schlichtweg auf einer Erweiterung bzw. Rückführung der Kategorie zu ihren früheren Grenzen.

Wenn man den künstlich erzeugten Ausschlag ausklammert, lässt sich während des betrachteten Zeitraums dennoch ein merklicher Anstieg der staatlichen Zuwendungen an die Theater konstatieren, nämlich von etwa 175 Mio. Mark im ersten Berichtsjahr 1955 auf rund 515 Mio. Mark im Jahr 1988 (siehe Abbildung 3). Auf der einen Seite weitete sich durch die Zuweisungen der Theateretat aus, was sich – vor allem angesichts vorherrschender Materialknappheit²⁶⁹ – in den Personalzahlen widerspiegelte: Da es in der DDR offiziell keine Arbeitslosigkeit gab, verwundert es nicht, dass auch an Theatern mehr Arbeitnehmer beschäftigt wurden als für den Spielbetrieb nötig.²⁷⁰ Und ein Arbeitsplatz am Theater war durchaus attraktiv – 1972 wurden die bis dahin üblichen Zeitverträge abgeschafft, zudem waren die Künstlergagen etwa doppelt so hoch wie der Durchschnittslohn in der DDR.²⁷¹ Auf der anderen Seite mussten die steigenden Subventionen fehlende Eigeneinnahmen kompensieren, denn diese deckten Ende der 1980er-Jahre durchschnittlich nur noch rund 13 % der Theaterausgaben.²⁷²

Von politischer Seite versuchte man daher, durch gezielte Eingriffe und – wie dem Eingangszitat zu entnehmen – mit „ökonomischen Hebeln“ dem Besucher- und Einnahmeschwund entgegenzuwirken, auch wenn dafür wiederum höhere öffentliche Mittel notwendig waren. Zum einen wurden Theaterabonnements, die als ein sogenanntes „An- und Vorrecht“²⁷³ verstanden wurden, für Gruppen wie z. B. Schulklassen, Arbeitskollektive oder Belegschaften stark unterstützt – der kollektive Theaterbesuch wurde stärker subventioniert als der individuelle.²⁷⁴ Diese Maßnahme setzte also direkt an der Besucherseite an. Zum anderen versuchte man mittels der „Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabaretts“ bei den Theatern selbst Anreize zu schaffen, auf eine „notwendige und mögliche Steige-

²⁶⁷ Vgl. einerseits alle Bände des Statistischen Jahrbuchs der Deutschen Demokratischen Republik bis zum Erscheinungsjahr 1981 (letzter Ausweis in (1981), S. 253) und andererseits alle Bände des Statistischen Jahrbuchs der Deutschen Demokratischen Republik in den Erscheinungsjahren 1983-1987 (letzter Ausweis in (1987), S. 265).

²⁶⁸ Vgl. Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik (1990), S. 301.

²⁶⁹ Vgl. Tillner (1999), S. 290. Notwendiges Material, z. B. für Bühnenbilder oder Ähnliches, war oft „einfach nicht zu bekommen“ (Tillner (1999), S. 290).

²⁷⁰ Vgl. Uecker (2010), S. 97.

²⁷¹ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 208.

²⁷² Vgl. Hammerthaler (1994), S. 197.

²⁷³ Hammerthaler (1994), S. 215 f.

²⁷⁴ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 216.

rung der Anzahl der Besucher²⁷⁵ abzielen. Die Regelungen nahmen sich für die Theater nicht schlecht aus: Sofern sie tatsächlich höhere Eigeneinnahmen erwirtschafteten, sodass der staatliche Zuschuss geringer ausfallen konnte, bekamen sie einen Teil der Einsparungen zugestanden; dieser konnte zwischen 30 und 70 % der eingesparten Summe betragen.²⁷⁶ Falls die Theater höhere Besucherzahlen erreichten, die aber keine höheren Eigeneinnahmen bzw. Zuschusssenkungen mit sich brachten – z. B. weil sie viele hochsubventionierte Jugendkarten verkauften – sollten die zuständigen Bezirks- oder Stadträte „aus ihren Mitteln dem Theaterkollektiv eine Anerkennung zur Verbesserung der künstlerischen Tätigkeit des Theaters für gute Arbeit“²⁷⁷ gewähren. Zu guter Letzt wurde für ehrenamtliche Theaterhelfer geregelt, dass diese 5 % vom Kartenpreis jeder durch sie verkauften Karte für sich behalten durften.²⁷⁸ Selbst wenn keine dieser Maßnahmen fruchtete, um Besucherzahlen und im besten Falle die Eigeneinnahmen zu steigern, wurden die entsprechenden Theater nicht ohne Aussicht auf weitere Unterstützung zurückgelassen; vielmehr war die Möglichkeit einer Mittelerhöhung durch den zuständigen Rat explizit vorgesehen.²⁷⁹

Das Engagement der staatlichen Stellen für das Theater, insbesondere auch in finanzieller Hinsicht, war also durchaus lebendig. Dass die DDR die Theater so stark in den Staat eingliederte und reglementierte, aber auch finanziell unterstützte und zum „Hätschelkind des Regimes“²⁸⁰ machte, lag an den Funktionen, die der Bühnenkunst von offizieller Seite her zugemessen wurden. Zum einen sollte das Theater von Beginn an eine herausragende Rolle beim Aufbau des Sozialismus spielen: Man erhoffte sich, Theater als „Instrument der sozialistischen Bewußtseinsbildung“²⁸¹ einsetzen und durch entsprechende Spielplanvorgaben sozialistische Werte und Moralvorstellungen implementieren zu können.²⁸² Zusätzlich zu diesen

²⁷⁵ Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966, § 3 Abs. 3.

²⁷⁶ Vgl. Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966, § 9 Abs. 2 und Abs. 4.

²⁷⁷ Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966, § 9 Abs. 10.

²⁷⁸ Vgl. Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966, § 13 Abs. 1: Ein weiterer Anreiz wurde dadurch geschaffen, dass die einbehaltenen 5 % aus dem Kartenverkauf „nicht der Besteuerung und der Sozialversicherungspflicht“ unterlagen.

²⁷⁹ „Nach eingehender Prüfung der Notwendigkeit durch den Leiter der Abteilung Kultur [entscheidet] der zuständige Rat über die Erhöhung des geplanten Zuschusses“ (Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966, § 6 Abs. 3).

²⁸⁰ Irmer/Schmidt (2003), S. 8.

²⁸¹ Daiber (1976), S. 95.

²⁸² Vgl. Irmer/Schmidt (2003), S. 7 und Brauneck (2012), S. 531. Nicht nur über staatliche Anordnungen, sondern auch über finanzielle Anreize versuchte man, sozialistisch geprägte Stücke zu fördern. In der Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarets vom 28.3.1966 heißt es dazu in § 12 Abs. 1: „Zur Entwicklung und Förderung sozialistischer Bühnenwerke durch die Theater können den Theatern auf Antrag bei uraufgeführten Werken 0,15 MDN [Deutsche Mark der Deutschen Notenbank] je verkaufte Eintrittskarte und bei erstaufgeführten bzw. nachgespielten Werken 0,10 MDN je verkaufte Eintrittskarte als besondere Anerkennung durch das Ministerium für Kultur aus Mitteln des Kulturfonds der Deutschen Demokratischen Republik gewährt werden“.

kulturellen Erziehungsbemühungen sollte das Theater – neben einer Vielzahl anderer Instrumente – stets auch die Machtposition der SED hervorheben.²⁸³ Diese ihm zugedachten Aufgaben zielten also auf die Gesellschaft innerhalb der eigenen Landesgrenzen ab.

Zum anderen waren die Theater Teil einer offiziellen und gegen das Ausland gerichteten Kulturpolitik, mit der die SED ein Zeichen gegen die sogenannten „volksfeindlichen Theorien des Kosmopolitismus“²⁸⁴ und die „amerikanische Kulturbarbarei“²⁸⁵ setzen wollte. Selbstredend war der Hauptadressat der Außenwirkung sozialistischer Kulturpolitik der direkte Nachbar, die Bundesrepublik. Die DDR nahm für sich in Anspruch, der legitime Erbe der humanistischen Tradition des deutschen Theaters zu sein, weswegen die politische Führung an der Überlegenheit der DDR-Theater im Vergleich zu den westdeutschen keinen Zweifel aufkommen ließ.²⁸⁶ Über die innerdeutsche Grenze hinweg wurde dies mit Hilfe hochsubventionierter Renommierbühnen wie z. B. in Dresden und Ostberlin sichtbar gemacht. Insbesondere die traditionsreiche Berliner Staatsoper wurde als „Flaggschiff“ sozialistischer Bühnenkunst gesehen und vor allem nach dem Mauerbau gern als Kulisse für Staatsakte genutzt.²⁸⁷ Daneben hoffte man, durch den Betrieb vieler kleiner und mittelgroßer Theater Eindruck zu machen. Summa summarum ist so zu erklären, dass die DDR sowohl im Verhältnis zu ihrer Fläche als auch zu ihrer Einwohnerzahl weltweit das Land mit den meisten subventionierten Theatern war²⁸⁸ – und dass dies nach dem Mauerfall für den wiedervereinigten deutschen Staat kein leichtes Erbe darstellte.

²⁸³ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 250: „Erwartet wurde, daß die Beschlüsse der SED nicht nur respektiert, sondern in den Farben der Kunst repräsentiert wurden“.

²⁸⁴ Herbert (2014), S. 710. Unter dem Begriff „Kosmopolitismus“ wurden alle Tendenzen subsumiert, die einer kulturellen, politischen oder wirtschaftlichen Abgeschlossenheit der Gesellschaft zuwiderliefen. Vgl. Stuber (2000), S. 103 f.

²⁸⁵ Stuber (2000), S. 101.

²⁸⁶ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 166 und Brauneck (2012), S. 465 und S. 530. Sich von der Bundesrepublik zu distanzieren und die eigene Stellung zu überhöhen, war natürlich nicht nur im Kulturbereich, sondern auch in wirtschaftlichen und politischen Belangen Usus. So beteuerte z. B. Walter Ulbricht auf dem Parteitag 1958, wie wichtig es sei, die „Überlegenheit der sozialistischen Gesellschaftsordnung der DDR gegenüber der Herrschaft der imperialistischen Kräfte im Bonner Staat [hervorzuheben]“, zitiert nach Herbert (2014), S. 723.

²⁸⁷ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 197 f. und Bereson (2002), S. 117. Die besondere Stellung der Staatsoper ist ein weiteres Beispiel für den in früheren Abschnitten bereits angesprochenen kulturellen Wettstreit und den besonderen Status Berlins als „Frontstadt“ (Brauneck (2012), S. 530).

²⁸⁸ Vgl. Hammerthaler (1994), S. 187 und Tillner (1999), S. 264. Es sei angemerkt, dass in der DDR „[f]ür die Erfassung der Zahl der Theater [...] ausschlaggebend [ist], wieviel Spielstätten zur Verfügung stehen. Besitzt ein Theater mehrere Spielstätten, so werden diese als mehrere Theater gezählt“ (Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik (1989), S. 300). Die Anzahl erhöhte sich von 77 im Jahr 1951 auf 217 im Jahr 1989. Vgl. Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik (1956), S. 70 sowie Statistisches Jahrbuch für das vereinte Deutschland (1991), S. 420.

2.7.3 Theaterfinanzierung im wiedervereinten Deutschland seit 1990

*Stellung und Ansehen eines vereinten Deutschlands in der Welt hängen außer von seinem politischen Gewicht und seiner wirtschaftlichen Leistungskraft ebenso von seiner Bedeutung als Kulturstaat ab.*²⁸⁹

Der 3. Oktober 1990 markierte offiziell das Ende der deutschen Zweistaatlichkeit – die Deutsche Demokratische Republik war der Bundesrepublik beigetreten. Die Bundesregierung unter Helmut Kohl hatte sich schon im Juli 1990 für eine „schnelle, stufenlose Umstellung der DDR-Wirtschaft auf Marktwirtschaft und D-Mark“²⁹⁰ entschieden, und der Absturz der DDR-Industrie und hohe Arbeitslosigkeit im Osten waren die Folge. Die Absicht, zwei Staaten von derart unterschiedlicher wirtschaftlicher Leistungskraft in kurzer Zeit zu einer Wirtschafts-, Währungs- und Sozialunion zu vereinigen, brachte dementsprechend große Eingriffe und hohe finanzielle Belastungen mit sich.²⁹¹ Auch wenn in diesem Rahmen die kulturellen Institutionen auf der Prioritätenliste sicherlich nicht ganz oben standen, so musste doch für die zahlreichen Theater in den sogenannten neuen Bundesländern Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen sowie dem Ostteil Berlins ein Plan her.

Dessen Grundzüge steckte man bereits im Einigungsvertrag vom 31. August 1990 in einem eigenen Kulturartikel²⁹² ab: Zunächst wurde darin sehr allgemein festgehalten, dass die „kulturelle Substanz“ der neuen Bundesländer keinen Schaden nehmen dürfe und die „Erfüllung kultureller Aufgaben einschließlich ihrer Finanzierung“ zu sichern sei – nähere Angaben bietet der Vertrag allerdings nicht. Wesentlich konkreter dagegen wurde die Frage nach der Trägerschaft der „bisher zentral geleiteten kulturellen Einrichtungen“, worunter auch die Theater und Opern fielen, beantwortet: Sie gingen „in die Trägerschaft der Länder oder Kommunen über, in denen sie gelegen sind“. Das System öffentlich getragener und finanzierter Theater der Bundesrepublik mit den Ländern und Gemeinden als Hauptakteuren wurde folglich auf die ostdeutschen Länder übertragen.

Um kulturelle Einrichtungen wie Theater, die in der DDR ja aus dem zentralen Staatshaushalt gefördert worden waren (vgl. Abschnitt 2.7.2), gesondert zu unterstützen, gewährte der Bund

²⁸⁹ Art. 35 Abs. 1 des Vertrags zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands vom 31.8.1990 (Einigungsvertrag).

²⁹⁰ Herbert (2014), S. 1118.

²⁹¹ Vgl. z. B. Abelshäuser (2011), S. 443; eine ausführlichere Darstellung findet sich in Herbert (2014), S. 1127-1131. Ullmann (2005) fasst prägnant zusammen: „Die deutsche Einheit kostete mehr, als selbst Pessimisten vorhergesagt hatten“ (Ullmann (2005), S. 213).

²⁹² Vgl. im Folgenden Art. 35 Abs. 2, 3, 4 und 7 des Einigungsvertrags vom 31.8.1990.

trotz der nun überall im Land geltenden „Kulturhoheit“ der Länder zeitweilig Finanzhilfen. Art. 35 Abs. 7 des Einigungsvertrags hält explizit fest, dass „[z]um Ausgleich der Auswirkungen der Teilung Deutschlands [...] der Bund übergangsweise zur Förderung der kulturellen Infrastruktur einzelne kulturelle Maßnahmen und Einrichtungen [...] mitfinanzieren kann“. Mit Ausnahme der Subventionierung der Berliner Staatsoper, auf die noch an späterer Stelle eingegangen wird, sowie vereinzelter Sonderzuweisungen währte die Übergangsfinanzierung des Bundes entsprechend ihrer Bezeichnung tatsächlich nur bis Mitte der 1990er-Jahre.²⁹³ Das Urteil über diese dem Osten großflächig gewährten Bundesmittel fällt übrigens durchaus zweischneidig aus: Auf der einen Seite hätten sie geholfen, „die Theater in den neuen Bundesländern zu reorganisieren“²⁹⁴, auf der anderen Seite seien dadurch allerdings „Strukturen aufgebaut, umgebaut und erhalten worden, deren dauerhafte Finanzierung eher das Problem darstellt“²⁹⁵.

Schnell wurde nämlich klar, dass eben jene dauerhafte Finanzierung seitens der Länder und Gemeinden nicht für alle ehemaligen DDR-Theater aufrecht zu erhalten war. Einsparungen größeren Ausmaßes waren nötig, und man ergriff zu diesem Zweck mehrere Maßnahmen: Zum einen wurden einem Teil der Theaterbeschäftigten Vertragskündigungen ausgesprochen bzw. bestehende Verträge nicht verlängert, was durch einen entsprechenden Passus im Einigungsvertrag möglich gemacht wurde.²⁹⁶ Zum anderen fusionierten einige eigenständige Bühnen in benachbarten Städten zu neuen Theaterunternehmen, um sich die Kosten für den laufenden Betrieb teilen zu können.²⁹⁷ Darüber hinaus lösten sich gerade Theater in kleineren Städten von ihrem Mehrspartenbetrieb – konkret bedeutete dies, dass man sich nur noch auf das Schauspiel konzentrierte und die besonders kostenintensive Opernsparte schloss, um die kommunalen Haushalte zu entlasten.²⁹⁸ Die ehemaligen großen DDR-Prestigehäuser dagegen

²⁹³ Vgl. z. B. Beek (2002), S. 42 f.

²⁹⁴ Lennartz (1996), S. 91.

²⁹⁵ Deutscher Bundestag (2010), S. 26.

²⁹⁶ Vgl. Anlage I Kapitel XIX Sachgebiet A Nr. 1 Abs. 4 und 5 des Einigungsvertrags vom 31.8.1990. Insbesondere der genannte Abs. 4 ist als *lex specialis* zum Kündigungsschutzgesetz zu interpretieren. Vgl. Maydell et al. (1996), S. 86. Er erlaubte ordentliche Kündigungen von Arbeitnehmern wegen mangelnden Bedarfs oder auch mangelnder fachlicher Qualifikation. Gerd Uecker, von 2003 bis 2010 Intendant der Semperoper Dresden, beschreibt Kündigungen an dem ehemaligen Prestigehaus der DDR kurz nach der Wende wie folgt: „Es [kam] zu sehr schwierigen personellen Situationen, da zum ersten Mal nach künstlerischen Leistungskriterien über die Zugehörigkeit zum Ensemble der Semperoper entschieden wurde. Dabei fühlten sich naturgemäß etliche Künstler als Opfer des Systemwechsels“ (Uecker (2010), S. 102).

²⁹⁷ Vgl. Lennartz (1996), S. 91. Bis heute bestehen diese fusionierten Theater in ihrer neuen Form fort, es taten sich z. B. Stralsund und Greifswald, Halberstadt und Quedlinburg oder Gera und Altenburg zusammen.

²⁹⁸ So geschehen z. B. in Eisleben, Senftenberg und Zeitz. Vgl. Lennartz (1996), S. 91. Welche Entlastung es für einen Kommunalhaushalt bedeutet, wenn man kein Opernhaus mehr zu finanzieren hat, beschreibt auch der ehemalige Kämmerer der Stadt Hannover im Interview sehr deutlich: „Dass wir diese Aufgabe losgeworden sind [an das Land Niedersachsen], war schon ein großer Gewinn“ (Interview mit Prof. Dr. Marc Hansmann vom 12.5.2015).

gingen zumeist in Landsträgerschaft über: So übernahm z. B. der Freistaat Sachsen gleich 1991 die Semperoper als „Sächsische Staatsoper“, und die beiden Opernhäuser des ehemaligen Berliner Ostsektors fielen an das Land Berlin.²⁹⁹

Die Situation in Berlin – wie bereits mehrfach angesprochen ein Sonderfall in der deutschen Theatergeschichte, dem die Politik nun einmal mehr begegnete. Schon im Einigungsvertrag hatte man die der historischen Entwicklung geschuldete Dichte an kulturellen Einrichtungen gesondert berücksichtigt: „Eine Mitfinanzierung durch den Bund wird in Ausnahmefällen, insbesondere im Land Berlin, nicht ausgeschlossen“³⁰⁰. Nichtsdestotrotz konnten nach der Wiedervereinigung nicht alle öffentlichen Theater Berlins weiter gehalten werden. Die erste gesamtdeutsche Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins weist für 1991 neun öffentliche Theaterunternehmen mit durchschnittlich jeweils drei Spielstätten aus; hinzu kamen die drei Opern: die Deutsche Oper im Westen sowie die Deutsche Staatsoper „Unter den Linden“ und die Komische Oper im Osten.³⁰¹ Vor diesem Hintergrund entschloss man sich, die finanzielle Förderung für das Schiller- und das Metropol-Theater einzustellen; ersteres beendete 1993, letzteres 1997 den Theaterbetrieb.³⁰² Allerdings stellt die Schließung dieser beiden traditionsreichen Theater eine Ausnahme dar. Grundsätzlich nämlich schien (und scheint) politischer Konsens darüber zu herrschen, die „Überausstattung“³⁰³ an Berliner Kulturinstitutionen beizubehalten. Dabei wurden in den 1990er-Jahren bezüglich der Subventionierung gewisse Schwerpunkte gesetzt. Die öffentlichen Zuschüsse für die privat geführten Theater der sogenannten freien Theaterszene wurden etwa um die Hälfte gestrichen, und auch einige Theater in öffentlicher Trägerschaft mussten Kürzungen hinnehmen. Die Mittel wurden mehr und mehr umgeschichtet und letztlich zu wenigen Prestige-Objekten verschoben, wozu – natürlich – die drei Opernhäuser zählen.³⁰⁴

Deren Fortbestand und Förderung ist in politischen Debatten besonders präsent. Seit der Wiedervereinigung kommen, insbesondere angesichts der angespannten Haushaltslage Berlins, in regelmäßigen Abständen Bestrebungen auf, die drei Opernhäuser zu vereinigen oder eines zu schließen – und ebenso regelmäßig wird dies von Landespolitikern aller Parteien verworfen.³⁰⁵ Als es dann konkret um das traditionsreichste und prestigeträchtigste Haus, die Staatsoper „Unter den Linden“, ging, rief dies sogar die Bundesebene wieder auf den Plan: Im Jahr

²⁹⁹ Vgl. Uecker (2010), S. 103 und Theaterstatistik (1991/92), S. 9 und S. 12.

³⁰⁰ Art. 35 Abs. 4 des Einigungsvertrags vom 31.8.1990.

³⁰¹ Vgl. Theaterstatistik (1991/92), S. 9 f.

³⁰² Vgl. Robledo (2002), S. 339 f.

³⁰³ Gerlach-March (2010), S. 36.

³⁰⁴ Vgl. Robledo (2002), S. 340.

³⁰⁵ Für detailliertere Ausführungen vgl. Ranan (2003), S. 267-282 oder Zalfen (2011), S. 111-135.

2003 machte die damalige Opposition, bestehend aus CDU/CSU und FDP, einen Vorstoß, die Staatsoper einer bundeseigenen Stiftung zu unterstellen und entsprechend von der Trägerschaft des Landes Berlin abzukoppeln, „das damit schon jetzt überfordert ist“³⁰⁶. Laut oben bereits angeführtem Einigungsvertrag sei der Bund potentiell für das gesamte preußische Erbe zuständig und könne daher trotz „Kulturhoheit“ der Länder die Staatsoper übernehmen; zugleich demonstrierte man damit den gemeinsamen Willen, „die Strahlkraft der Hauptstadtkultur zu stärken“³⁰⁷. Dieser Antrag wurde zwar abgelehnt,³⁰⁸ aber die Finanzierung des Staatsopernbetriebs sowie der Renovierungsmaßnahmen des Hauses wurde 2007 im neu ausgehandelten Hauptstadtfinanzierungsvertrag zwischen dem Bund und dem Land Berlin geregelt. Der Vertrag trat am 1. Januar 2008 in Kraft und gilt bis zum 31. Dezember 2017.³⁰⁹ Laut § 2 beteiligt sich der Bund an der baulichen Sanierung der Staatsoper „Unter den Linden“ mit einem Festbetrag von 200 Mio. Euro; das Land Berlin verpflichtet sich im Gegenzug zu einer jährlichen Subventionierung in Höhe von 41 Mio. Euro.³¹⁰ Das bedeutete im Vergleich zum Vorjahr 2007 einen Anstieg der Landeszuschüsse um rund 6 Mio. Euro.³¹¹ Zwar nicht vertraglich festgehalten, aber de facto betrieben wurde zeitgleich eine Erhöhung der Zuschüsse für die anderen beiden Opern, die Deutsche und die Komische Oper, um „das Gleichgewicht der Opernlandschaft nicht zu stören“³¹².

Das Besondere an der Berliner Theaterlandschaft ist folglich das außergewöhnliche Engagement der Bundesebene weit über die Übergangsfinanzierung direkt nach der Wende hinaus sowie die ungebrochen hohe Zahl an öffentlich getragenen und finanzierten Häusern, nämlich

³⁰⁶ Deutscher Bundestag (2003a), S. 2.

³⁰⁷ Deutscher Bundestag (2003a), S. 2.

³⁰⁸ Um die Diskussion und die unterschiedlichen Positionen genauer zu verfolgen, sei auf das Plenarprotokoll 15/75 des Deutschen Bundestages vom 13.11.2003 (Deutscher Bundestag (2003b)), S. 6535-6546, verwiesen. Federführend in der Debatte um das „bedeutendste Opernhaus von ganz Deutschland“ (Deutscher Bundestag (2003b), S. 6535), war übrigens Dr. Peter Gauweiler (CSU). Er begründete seinen Vorstoß mit einem in früheren Abschnitten dieser Arbeit bereits herausgearbeiteten klassischen Motiv der staatlichen Opernförderung, nämlich Repräsentation und Prestigewirken: „Es ist nicht einzusehen, warum sich andere Länder, die eine viel schlechtere Finanzausstattung haben, eine eigene Staatsoper leisten können, die Wirtschaftsmacht Bundesrepublik Deutschland in ihrer Mitte aber nicht“, zitiert nach Deutscher Bundestag (2003b), S. 6536. Zalfen (2010) merkt in diesem Zusammenhang etwas ironisch an: „Deutschlands Zentrum lag sogar für den Bayern 'Unter den Linden'“ (Zalfen (2010), S. 125).

³⁰⁹ Vgl. Vertrag über die aus der Hauptstadtfunction Berlins abgeleitete Kulturfinanzierung und die Abgeltung von Sonderbelastungen der Bundeshauptstadt vom 30.11.2007 (Hauptstadtfinanzierungsvertrag), § 10 Abs. 1.

³¹⁰ Vgl. Hauptstadtfinanzierungsvertrag vom 30.11.2007, § 2 Abs. 1 und 2.

³¹¹ Vgl. Theaterstatistik (2007/08), S. 140 f. und Theaterstatistik (2008/09), S. 142 f.

³¹² Zalfen (2011), S. 135. Die Erhöhung der Zuschüsse für die genannten Häuser lässt sich anhand der Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins verfolgen: Der Landeszuschuss an die Deutsche Oper stieg von etwa 35,5 Mio. Euro im Jahr 2007 auf 39,2 Mio. Euro im Jahr 2013, derjenige an die Komische Oper von 28,3 Mio. Euro im Jahr 2007 auf 30,8 Mio. Euro im Jahr 2013. Vgl. Theaterstatistik, mehrere Jahrgänge: (2007/08), S. 140 f.; (2008/09), S. 142 f.; (2009/10), S. 140 f.; (2010/11), S. 142 f.; (2011/12), S. 138 f.; (2012/13), S. 138 f. und (2013/14), S. 138 f.

die besagten drei Opern sowie weitere sieben Theater, die zusammen vierzig verschiedene Spielstätten unterhalten.³¹³ Die absolute Zuschusshöhe, insbesondere für die Opernhäuser, fällt allerdings im direkten Vergleich nicht aus dem Rahmen: So subventioniert z. B. der Freistaat Sachsen die Sächsische Staatsoper in Dresden derzeit jährlich mit 53,1 Mio. Euro, Hamburg die Hamburgische Staatsoper mit 49,8 Mio. Euro und der Freistaat Bayern die Bayerische Staatsoper in München gar mit 59,8 Mio. Euro.³¹⁴

Von Subventionen dieser Größenordnung ist die Mehrzahl der deutschen Bühnen, die weder ein reiner Opernbetrieb noch Prestigeobjekt einer Landeshauptstadt sind, allerdings weit entfernt. Die meisten Theater befinden sich aktuell noch immer in Trägerschaft ihrer jeweiligen Sitzgemeinde und bekommen auch einen Teil ihrer finanziellen Unterstützung von dort.³¹⁵ Die öffentlichen Zuschüsse können – z. B. aufgrund unterschiedlicher Finanzkraft der Träger, divergierender Finanzierungstradition oder politischer Priorisierung – in ihrer absoluten Höhe von Theater zu Theater deutlich variieren. Und doch lässt die Struktur der gesamten Kultur Ausgaben der einzelnen Länder und Gemeinden grundsätzlich immer den gleichen Schwerpunkt erkennen: Der größte Teil der bereitgestellten Mittel im Kulturbereich kam und kommt den Theatern und Opern zugute, deutlich dahinter erst liegen z. B. die Ausgaben für Museen und Bibliotheken. Im letzten Jahrzehnt, seit 2005, nehmen die Theatersubventionen durchschnittlich zwischen 41 und 47 % der Gemeindemittel für kulturelle Ausgaben ein und binden rund 38 % der Länderkulturausgaben.³¹⁶

Auf Theaterebene, der Empfängerseite, machen die öffentlichen Zuschüsse einen konstant hohen Anteil am Theateretat aus – nämlich durchschnittlich zwischen 82 und 88 %, wie im Folgenden gezeigt wird. Absolut betragen die aggregierten Mittel aller öffentlichen Theater und Opern laut der ersten für die gesamte Bundesrepublik ausgewiesenen Theaterstatistik im Jahr 1991 umgerechnet knapp 2,69 Mrd. Euro, im Jahr 2013 dann 2,74 Mrd. Euro.³¹⁷ Inner-

³¹³ Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 11 f.

³¹⁴ Für Hamburg und München vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 146 f. und S. 150 f. Da in Dresden Staatsoper und Staatstheater mit Wirkung zum 1.1.2013 zu den „Sächsischen Staatstheatern“ zusammengefasst wurden, liegt der letzte Einzelausweis für die Oper für das Jahr 2012 vor. Vgl. Theaterstatistik (2012/13), S. 142 f.

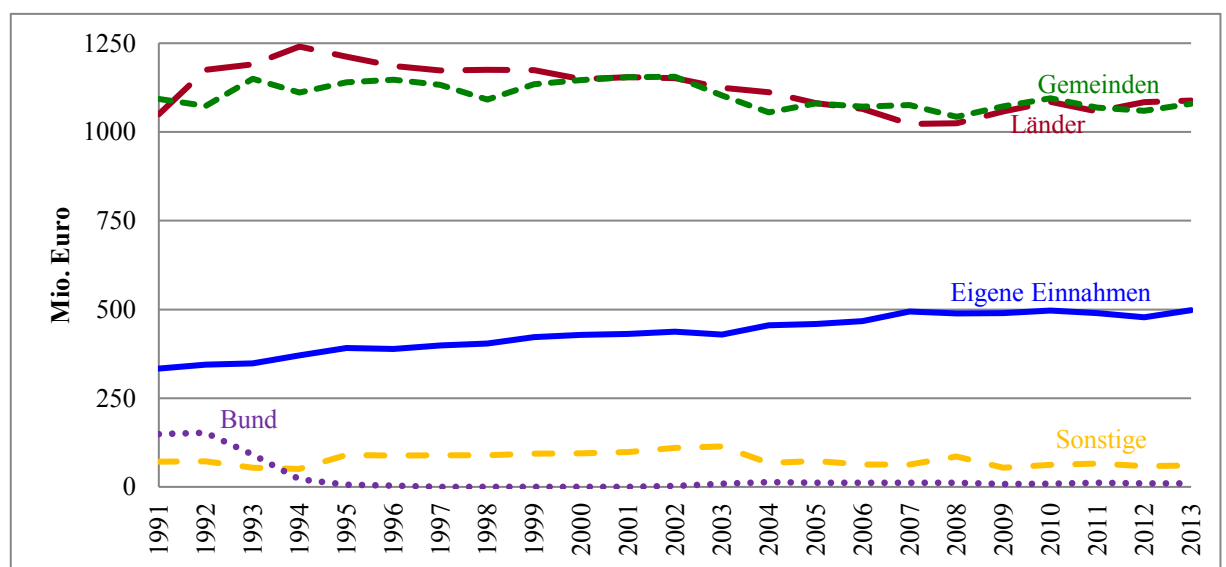
³¹⁵ Laut der aktuellsten Statistik befinden sich 27 Theater und Opern in Landesträgerschaft und 63 in Trägerschaft ihrer Sitzgemeinde, weitere 52 werden von Vereinen, Zweckverbänden und Stiftungen getragen oder befinden sich in Mehrträgerschaft. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 255.

³¹⁶ Vgl. Statistische Ämter des Bundes und der Länder, verschiedene Kulturfinanzberichte: (2008), S. 41; (2012), S. 50; (2014), S. 53 und (2016), S. 46.

³¹⁷ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (1991/92), S. 160 f. und Theaterstatistik (2013/14), S. 259. Umrechnungen von DM in Euro entsprechend des festen Umrechnungskurses von 1 Euro = 1,95583 DM. Vgl. Bundesministerium der Finanzen (2017). Es handelt sich zudem, entgegen vorheriger Gewohnheit, im gesamten Abschnitt 2.7.3 um Realzahlen. Diese Entscheidung wurde in Hinblick auf die Konsistenz mit dem später folgenden empirischen Teil dieser Arbeit getroffen, in dem mit Realzahlen gearbeitet wird und der ebenfalls die Zeit nach der Wende abdeckt. Berechnet wurden die Realwerte mit Hilfe des vom Statistischen

halb dieses Zeitraums gab es leichte Ausschläge nach oben und unten, wobei der Spitzenwert im Jahr 2002 bei 2,86 und der Tiefstwert im Jahr 2008 bei 2,65 Mrd. Euro lag.³¹⁸ Der Anteil der Länderzuschüsse daran beträgt über die Jahre zwischen 39 und 42 %, der der Zuschüsse der Sitzgemeinden zwischen 38 und 41 %; die sonstigen Zuschüsse und Bundeszuschüsse fallen nur wenig ins Gewicht. Entsprechend machen die eigenen Einnahmen der Theater zwischen 12 und 18 % aus.³¹⁹ Abbildung 4 zeigt den Verlauf und die Höhe dieser einzelnen Etatkomponenten seit 1991. Dargestellt sind aggregierte, preisbereinigte Werte für alle öffentlich getragenen Theater und Opern in der wiedervereinten Bundesrepublik.

Abbildung 4: Entwicklung der eigenen Einnahmen und Zuschüsse seit 1991 in Mio. Euro



Eigene Berechnung und Darstellung. Datenquellen: Theaterstatistik, verschiedene Jahrgänge (vgl. Fußnote 314). Umrechnung in Euro und Preisbereinigung wie in Fußnote 312 beschrieben. Sonstige Zuschüsse beinhalten die finanziellen Zuwendungen von anderen Gemeinden als der Sitzgemeinde, von Gemeindeverbänden, von Anstalten öffentlichen Rechts, von EU-Projekten sowie private Spenden.

Bundesamt veröffentlichten Verbraucherpreisindex (VPI) für Deutschland mit Basisjahr 2010. Vgl. Statistisches Bundesamt (2016), S. 3.

³¹⁸ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (2002/03), S. 180 f. und Theaterstatistik (2008/09), S. 261.

³¹⁹ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik, verschiedene Jahrgänge: (1991/92), S. 160 f.; (1992/93), S. 168 f.; (1993/94), S. 168 f.; (1994/95), S. 168 f.; (1995/96), S. 176 f.; (1996/97), S. 176 f.; (1997/98), S. 176 f.; (1998/99), S. 180 f.; (1999/00), S. 180 f.; (2000/01), S. 180 f.; (2001/02), S. 180 f.; (2002/03), S. 180 f.; (2003/04), S. 180 f.; (2004/05), S. 237; (2005/06), S. 249; (2006/07), S. 257; (2007/08), S. 255; (2008/09), S. 261; (2009/10), S. 261; (2010/11), S. 261; (2011/12), S. 259; (2012/13), S. 259 und (2013/14), S. 259.

Bei der Betrachtung der Graphen fallen weitere Punkte ins Auge: Deutlich zu erkennen ist die oben bereits beschriebene Übergangsfinanzierung des Bundes, die direkt nach der Wende implementiert wurde und bis etwa Mitte der 1990er-Jahre reichte. Seitdem sind die Bundeszuschüsse zu vernachlässigen. Die sonstigen Zuschüsse dagegen weisen etwas mehr Bewegung auf. Dass sie sich von 1994 auf 1995 in etwa verdoppelten, ist auf höhere Subventionen der Gemeindeverbände zurückzuführen.³²⁰ Von 2003 auf 2004 sanken die sonstigen Zuschüsse wieder erkennbar, diesmal allerdings aufgrund einer Umstellung innerhalb der Theaterstatistik: Seit 2004 zählt der Deutsche Bühnenverein die Zuwendungen privater Spender – im Jahr 2003 aggregiert immerhin bei knapp 20 Mio. Euro³²¹ – nicht mehr wie bisher zu den sonstigen Zuschüssen, sondern rechnet sie den eigenen Betriebseinnahmen der Theater zu.³²² Folgerichtig ist bei den eigenen Einnahmen der Theater in den betreffenden Jahren ein kleiner Anstieg zu erkennen. Insgesamt konnten die Theater ihre Eigeneinnahmen im gesamten betrachteten Zeitraum aber auch jenseits theaterstatistischer Kosmetik merklich steigern, sie erhöhten sich von 333 Mio. Euro im Jahr 1991 auf 498 Mio. Euro im Jahr 2013.

Die aggregierten Zuwendungen der Länder und Gemeinden lagen und liegen seit der Wiedervereinigung jedes Jahr jeweils zwischen 1 und 1,25 Mrd. Euro. Die Länderzuschüsse stiegen zunächst stark an, sanken aber analog zu den Bundeszuschüssen ab Mitte der 1990er-Jahre wieder. Im Jahr 2006 entsprachen die Theatersubventionen der Länder real ungefähr denen des Jahres 1991, nach einem weiteren Absinken bis 2008 erhöhen sich seit 2009 die Mittel tendenziell wieder. Die Zuschüsse der Gemeinden sind im Aggregat grundsätzlich volatiler als die Länderzuschüsse und erreichten ihren Tiefpunkt im Jahr 2004. Durchschnittlich fielen die Gemeindeforschüsse bis 2004 um rund 50 Mio. Euro höher aus als im nachfolgenden Jahrzehnt; im Jahr 2013 lagen die Zuwendungen real sogar rund 14 Mio. Euro unter denen des Jahres 1991.

Der Trend zu immer höheren staatlichen Zuwendungen an Theater und Opern, wie er im Rahmen dieses Kapitels für die letzten knapp 500 Jahre herausgearbeitet wurde, kann für die Zeit nach der Wiedervereinigung daher nicht uneingeschränkt bestätigt werden.³²³ Im Aggregat ist aber auch kein Subventionsabbau im größeren Stil zu erkennen – was nicht heißen soll, dass an einzelnen Theatern nicht deutliche und für die betroffenen Häuser schmerzhaft Kür-

³²⁰ Vgl. Theaterstatistik (1994/95), S. 168 f. und Theaterstatistik (1995/96), S. 176 f.

³²¹ Vgl. Theaterstatistik (2003/04), S. 180 f.

³²² Vgl. Gerlach-March (2011), S. 76.

³²³ Dies deckt sich mit den Erkenntnissen von Priem/Schupp (2015), die die gesamten öffentlichen Kulturausgaben von Bund, Ländern und Gemeinden untersuchen und zu dem Ergebnis kommen, dass in „realer Betrachtung [...] die Kulturausgaben des Staates stagniert [haben]“ (Priem/Schupp (2015), S. 488).

zungen erfolgten oder sogar vereinzelt Theater geschlossen wurden.³²⁴ Die aggregierten Zuwendungen von Ländern und Gemeinden für Theater bewegen sich vielmehr seit rund 25 Jahren auf ähnlichem Niveau, sowohl was die absolute Zuschusshöhe als auch den Anteil am Gesamtetat der Theater betrifft. Beides weist darauf hin, dass sich die Theater im Konkurrenzkampf um knappe Haushaltsmittel³²⁵ gegenüber anderen staatlich finanzierten Bereichen letztlich durchaus behaupten können. Dies ist möglich, da Landes- und Kommunalpolitiker „einen politischen Spielraum haben, Prioritätenentscheidungen zu treffen und ggf. Kultur als Schonbereich in Bezug auf Sparziele zu definieren“³²⁶.

Die Entscheidung, Theater und Opern in Deutschland substanziell aus öffentlichen Mitteln zu finanzieren, haben – wie in diesem Kapitel dargelegt – Herrscher und politische Entscheidungsträger über die letzten Jahrhunderte immer wieder getroffen. Die deutschen Förderstrukturen sind historisch gewachsen und reichen bis ins Mittelalter, zum Beginn des professionellen Schauspiels und dem Aufkommen der Oper, zurück. Sie haben sich über die Zeit derart gefestigt, dass sich Deutschland im 21. Jahrhundert schließlich – man schlage noch einmal den Bogen zum Anfang dieses Kapitels – als das Land mit der höchsten Theaterdichte weltweit und dem am stärksten subventionierten Theatersystem bezeichnen kann.

³²⁴ Vgl. z. B. Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015. Auch in der Presse werden Kürzungen und Schließungen genau verfolgt und zumeist mit einem Aufschrei quittiert. Der Deutsche Kulturrat veröffentlicht zudem seit dem Jahr 2012 die sogenannte „Rote Liste Kultur“, in der auf bedrohte oder geschlossene Kultureinrichtungen, darunter auch Theater, hingewiesen wird. Vgl. Deutscher Kulturrat (2017).

³²⁵ Dass Mittel knapp sind, ist eine Erkenntnis, die zwar angesichts hoher Staatsverschuldung sowie Banken- und Staatenrettungen an manchen Stellen verblasst zu sein scheint, die aber der Kern ökonomischen Handelns ist und den Verantwortlichen der Kulturverwaltungen sehr bewusst: „Natürlich gilt es gerade in schwierigen Zeiten oder in Städten mit negativer wirtschaftlicher Entwicklung, das Geld zu verteilen. Und natürlich gibt es da widerstrebende Interessen: Die einen möchten verstärkt Gelder im Sozialbereich ausgeben, die anderen im Bildungsbereich; die Dritten möchten mehr in Infrastruktur stecken und die Vierten eben in den Kulturbereich“ (Interview mit Dr. Annette Schwandner vom 28.7.2015). Vgl. auch Pommehne/Frey (1993), S. 9.

³²⁶ Deutscher Bundestag (2010), S. 12.

3 Charakteristika des subventionierten Theatersystems in Deutschland

Die detaillierte Aufarbeitung der Finanzierungsgeschichte deutscher Theater und Opern im zweiten Kapitel lässt erkennen, dass sich die öffentlich subventionierten Häuser zu festen Institutionen entwickelt haben, die finanziell und organisatorisch eng mit den geldgebenden Gebietskörperschaften verknüpft waren und sind. Nach der Darstellung dieses Entwicklungsprozesses ist nun eine Bestandsaufnahme der Charakteristika, die das Theatersystem in seiner heutigen Form prägen, ein stringenter Schritt und zugleich inhaltliche Vorarbeit für die empirische Analyse in Kapitel 4. Es werden die rechtlichen Rahmenbedingungen der Theatersubventionierung beleuchtet sowie kurz die Strukturen, Ausprägungen und künstlerischen Gegebenheiten der öffentlichen Theater und Opern.

So befasst sich der nachfolgende Abschnitt 3.1 mit der in Kapitel 2 bereits angesprochenen „Kulturhoheit“ der Länder und untersucht die staatlichen Subventionen für Theater und Opern auf ihre „Freiwilligkeit“ hin. Dieser Begriff, der von Landes- und Kommunalpolitikern sowie Ökonomen in diesem Zusammenhang vielfach gewählt wird und auf der künstlerischen Seite merkbare Abwehrreaktionen hervorruft,³²⁷ wird näher erläutert und begründet.

Abschnitt 3.2 liefert einen Überblick über die wichtigsten Merkmale der öffentlich finanzierten Theater und Opern. Er beinhaltet zum einen eine kurze Beschreibung der verschiedenen Sparten und Betriebssysteme, spricht die verschiedenen Möglichkeiten der Produktionsabfolge. Zum anderen werden die unterschiedlichen Betriebsformen vorgestellt. In diesem Zusammenhang wird auch schärfer konturiert, was bislang nur grob als Trägerschaft durch Länder und Gemeinden bezeichnet wurde, sowie die spezifische Personalsituation aufgezeigt, die durch diese enge Anbindung der Theater an den öffentlichen Sektor bedingt ist. Da neben der Trägerschaft in der relevanten kulturökonomischen Forschungsliteratur vielfach auch die Rechtsformen der Theater thematisiert werden,³²⁸ sollen diese der Vollständigkeit halber ebenfalls kurz angesprochen werden.

³²⁷ Vgl. z. B. Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015.

³²⁸ Insbesondere existieren einige empirische Forschungsarbeiten, die die Rechtsform eines Theaters als erklärende Variable in ihren Schätzungen beinhalten. So untersucht z. B. Mühlenkamp (2001) für alle deutschen Theater in den Spielzeiten 1992/93 bis 1996/97, ob die Rechtsform eines Theaters Auswirkungen auf die laufenden Betriebsausgaben hat; Robledo (2002) tut dies für die Berliner Theater in der Spielzeit 1999/00 – in beiden Fällen erreichen die Ergebnisse allerdings keines der üblichen Signifikanzniveaus. Vgl. Mühlenkamp (2001), S. 167 und Robledo (2002), S. 344 f.

3.1 Kulturhoheit und Freiwilligkeit der Theatersubventionierung

Die „Kulturhoheit“ der Länder ist ein viel verwendeter, wenn auch „rechtlich nicht verankerter Terminus“³²⁹, und weist auf einen Pfeiler des deutschen Föderalismus hin: Durch Artikel 30 des Grundgesetzes der Bundesrepublik (GG) ist geregelt, dass alle staatlichen Aufgaben in den Zuständigkeitsbereich der Länder fallen, sofern im Grundgesetz nicht andere Regelungen getroffen oder zugelassen werden. Gleiches gilt für das Recht der Gesetzgebung. Auch dieses liegt grundsätzlich bei den Ländern, es sei denn, das Grundgesetz verleiht dem Bund explizit Gesetzgebungsbefugnisse.³³⁰ Da das Grundgesetz aber keine Zuständigkeitsregelungen für Kunst und/oder Kultur enthält, ergibt sich daraus, dass staatliche Aufgaben sowie die Gesetzgebung in diesen Bereichen Sache der Länder ist. Zusätzlich zu eben dieser „Kulturhoheit“ der Länder ist für das deutsche Theatersystem das grundgesetzlich festgeschriebene Recht auf kommunale Selbstverwaltung von großer Bedeutung. Den Gemeinden steht zu, „alle Angelegenheiten der örtlichen Gemeinschaft im Rahmen der Gesetze in eigener Verantwortung zu regeln“³³¹; daraus ergibt sich die Möglichkeit, auch auf kommunaler Ebene Kulturpolitik zu betreiben und entsprechend Kulturinstitutionen, darunter natürlich Theater, zu fördern.³³²

Der föderale Aufbau der Bundesrepublik und die eben angesprochene Kompetenzverteilung im Kulturbereich liefern also die Erklärung dafür, warum die Theatersubventionen von Ländern und Gemeinden stammen und nicht – von wenigen Ausnahmen³³³ abgesehen – vom Bund. Die Frage allerdings, ob denn für die genannten Subventionsgeber tatsächlich eine verfassungsrechtliche oder gesetzliche Pflicht besteht, Theater finanziell zu unterstützen, oder ob die Zahlungen freiwillige Leistungen darstellen, wurde in der vorliegenden Arbeit bislang nicht näher untersucht. Bei der Beantwortung dieser Frage wird schnell deutlich, dass sich hier zwei Lager argumentativ diametral gegenüber stehen: Die Vertreter der „Freiwilligkeit“ von Theatersubventionierung können keine gesetzlichen Vorgaben erkennen, die Vertreter der „Pflichtaufgabe“ hingegen sehen ihre Auffassung durch Formulierungen in den Landesverfassungen bestätigt und beharren zudem darauf, dass sich freiwillige Aufgaben auch ohne entsprechendes Gesetz zu Pflichtaufgaben entwickeln können.³³⁴ Letzteres ist differenziert zu

³²⁹ Zalfen (2011), S. 96.

³³⁰ Vgl. Art. 70 Abs. 1 GG.

³³¹ Art. 28 Abs. 2 GG.

³³² Vgl. Deutscher Bundestag (2007), S. 56.

³³³ Man denke vor allem an die Übergangsfinanzierung nach der Wiedervereinigung. Vgl. dazu Abschnitt 2.7 der vorliegenden Arbeit.

³³⁴ Vgl. Gallus (1997), S. 171, Gerlach-March (2011), S. 36 sowie das Interview mit Dr. Annette Schwandner vom 28.7.2015.

betrachten: Man kann dogmatisch nicht von einer tatsächlichen Situation auf eine verfassungsrechtliche oder gesetzliche Aufgabe schließen.³³⁵ Allerdings ist zu konstatieren, dass Regierungen und Parlamente in ihren haushaltsrechtlichen Entscheidungen de facto durch das Arbeitsrecht, Leistungsgesetze oder Staatsverträge eingeschränkt sind. So laufen auch im Theaterbereich z. B. die Verpflichtungen, die sich aus der engen Anbindung vieler Beschäftigter an den öffentlichen Dienst (dazu mehr in Abschnitt 3.2) ergeben, realiter der Freiwilligkeit der Finanzierung entgegen.³³⁶ Doch lassen sich tatsächlich verfassungsrechtliche oder gesetzliche Vorgaben finden, die Theatersubventionierung zu einer Pflichtaufgabe von Ländern und Gemeinden machen?

Die Analyse der Landesverfassungen ergibt, dass Kultur hier – anders als im Grundgesetz – in den meisten Fällen explizit erwähnt wird und zudem eine staatliche Förderung verankert ist. Der genaue Wortlaut ist dabei durchaus unterschiedlich.³³⁷ Beispielhaft für eine sehr allgemeine Formulierung sei die Verfassung Berlins genannt, die schlicht besagt: „Das Land schützt und fördert das kulturelle Leben“³³⁸. Ausführlichere Bestimmungen finden sich z. B. in den Landesverfassungen Sachsens und Sachsen-Anhalts, in denen als konkrete Maßnahme im Rahmen der Kulturförderung auch das Unterhalten von Theatern aufgelistet ist.³³⁹ Allerdings ist aus keiner Formulierung in den Landesverfassungen eine echte Pflicht zur Förderung abzuleiten. Das Bekenntnis zu Kultur- und Kunstförderung hat eher programmatischen Charakter,³⁴⁰ eröffnet den politischen Handlungsträgern aber einen gewissen Spielraum. Doch selbst wenn man sich vom exakten Wortlaut löst und eine Förderpflicht herausliest, bleibt im nächsten Schritt unbestimmt, wer denn eine Förderung erhalten soll und wie diese auszusehen hat – Förderpflicht ist also keineswegs mit Finanzierungspflicht gleichzusetzen. Nach dem

³³⁵ Vgl. Sturhan (2003), S. 93.

³³⁶ Vgl. z. B. das Interview mit Frank Doods vom 18.8.2015.

³³⁷ Ein Überblick über die relevanten Passagen der Landesverfassungen findet sich in Anhang B.1 vorliegender Arbeit.

³³⁸ Verfassung von Berlin vom 23.11.1995, zuletzt geändert durch Gesetz vom 22.3.2016, Art. 20 Abs. 2.

³³⁹ Vgl. zum einen die Verfassung des Freistaates Sachsen vom 27.5.1992, zuletzt geändert durch Gesetz vom 11.7.2013, Art. 11 Abs. 2: „Die Teilnahme an Kultur in ihrer Vielfalt und am Sport ist dem gesamten Volk zu ermöglichen. Zu diesem Zweck werden öffentlich zugängliche Museen, Bibliotheken, [...], Theater, Sportstätten, musikalische und weitere kulturelle Einrichtungen [...] unterhalten“; zum anderen die Verfassung des Landes Sachsen-Anhalt vom 16.7.1992, zuletzt geändert durch Gesetz vom 5.12.2014, Art. 36 Abs. 3: „Das Land und die Kommunen fördern im Rahmen ihrer finanziellen Möglichkeiten die kulturelle Betätigung aller Bürger insbesondere dadurch, dass sie öffentlich zugängliche Museen, Büchereien, Gedenkstätten, Theater, Sportstätten und weitere Einrichtungen unterhalten“.

³⁴⁰ Vgl. Solf (1993), S. 136 f. Ein konkretes Beispiel verdeutlicht den Unterschied zwischen Pflicht und Freiwilligkeit: In der Verfassung für das Land Nordrhein-Westfalen vom 18.6.1950 findet sich in Art. 8 Abs. 3 die Formulierung „Land und Gemeinden *haben die Pflicht*, Schulen zu errichten und zu fördern“, dagegen besagt Art. 18 Abs. 1 lediglich: „Kultur, Kunst und Wissenschaft *sind* durch Land und Gemeinden zu pflegen und *zu fördern* [Hervorhebungen durch die Verfasserin]“. Pflichtaufgaben werden also durchaus als solche genannt.

hier vertretenen Standpunkt lässt sich also speziell ein Anspruch auf Theatersubventionen aus den Landesverfassungen nicht folgern.³⁴¹ Grundsätzlich sind die Länder durch die entsprechenden Artikel in ihren Landesverfassungen zwar gehalten, „die Belange der Kultur zu berücksichtigen“³⁴², aber es ergeben sich keine individuell einklagbaren Rechte auf Subventionierung.

Auch das Kommunalverfassungsrecht weicht von dieser Linie nicht ab. Die Kommunalgesetze der Länder sind zwar unterschiedlich ausgestaltet, aber ihnen ist gemein, dass Kultur zum eigenen Wirkungsbereich bzw. zu den freien Selbstverwaltungsaufgaben der Kommunen gehört.³⁴³ Die Ausnahme von dieser Regel findet sich im Freistaat Sachsen, der als einziges Land bereits im Jahr 1994 auf den Wegfall der in Abschnitt 2.7.3 beschriebenen Übergangsfinanzierung des Bundes mit einem speziellen Landesgesetz reagierte: dem Sächsischen Kulturraumgesetz. Darin wurde die „Kulturpflege“ als Pflichtaufgabe der Gemeinden und Landkreise festgeschrieben.³⁴⁴ Das Land wurde dazu in fünf ländliche und drei urbane „Kulturräume“ unterteilt, welche die Träger kommunaler Kultur unterstützen sollen. Sogar die Form der Unterstützung wird im Gesetz konkretisiert – die Finanzierung wird explizit genannt.³⁴⁵ Doch trotz der Verankerung von Kulturpflege als Pflichtaufgabe sind die Subventionen an Theater und Opern auch in Sachsen als freiwillig zu bewerten, was sich aus zwei Einschränkungen im Sächsischen Kulturraumgesetz selbst ergibt: Zum einen seien verschiedene Kultursparten angemessen zu berücksichtigen, zum anderen erfolge die Unterstützung nach Maßgabe der verfügbaren Finanzmittel, und es bestehe überdies kein Rechtsanspruch auf Förderung.³⁴⁶ Der Gesetzgeber hat demnach einen grundsätzlichen Finanzierungsvorbehalt festgeschrieben, der es theoretisch erlaubt, keine oder nur geringe öffentliche Mittel zur Unterstützung kultureller Einrichtungen einzusetzen. Sodann behält er sich vor, im (wahrscheinlichen) Fall der Mittelvergabe die Subventionen nach nicht näher bestimmten Kriterien an unterschiedliche Emp-

³⁴¹ Vgl. dazu auch Gallus (1997), S. 176, Röper (2001), S. 465 ff. und Troidl (2004), S. 10 f.

³⁴² Deutscher Bundestag (2007), S. 65.

³⁴³ Vgl. Deutscher Bundestag (2007), S. 65. Ein Überblick über die relevanten Passagen des Kommunalverfassungsrechts der einzelnen Länder findet sich in Anhang B.2. Zur konzeptionellen Unterscheidung von freien Selbstverwaltungsaufgaben und Pflichtaufgaben vgl. z. B. die Gemeindeordnung von Rheinland-Pfalz in der Fassung vom 31.1.1994, zuletzt geändert durch Gesetz vom 2.3.2017, § 2 Abs. 1 und 2.

³⁴⁴ Vgl. Sächsisches Kulturraumgesetz in der Fassung vom 18.8.2008, zuletzt geändert durch Gesetz vom 13.12.2016, § 2 Abs. 1.

³⁴⁵ Vgl. Sächsisches Kulturraumgesetz in der Fassung vom 18.8.2008, zuletzt geändert durch Gesetz vom 13.12.2016, § 2 Abs. 2. Die Gemeinden und Landkreise sind übrigens zur Mitgliedschaft in den Kulturräumen verpflichtet und werden über eine Kulturumlage an der Finanzierung der kulturellen Einrichtungen beteiligt. In diesen sogenannten „Sächsischen Kulturlastenausgleich“ ist zudem der Freistaat mit Landesmitteln eingebunden. Vgl. Sächsisches Kulturraumgesetz in der Fassung vom 18.8.2008, zuletzt geändert durch Gesetz vom 13.12.2016, §§ 1 und 6.

³⁴⁶ Vgl. Sächsisches Kulturraumgesetz in der Fassung vom 18.8.2008, zuletzt geändert durch Gesetz vom 13.12.2016, § 3 Abs. 1 und 5.

fänger verteilen zu können, und es ist nicht a priori festgelegt, dass Theater und Opern überhaupt zum Empfängerkreis zählen, geschweige denn welche Häuser genau in den Genuss öffentlicher Förderung kommen.

Es bleibt daher insgesamt festzuhalten, dass den Ländern und Gemeinden verfassungsrechtlich und gesetzlich keine Pflicht zur Theaterfinanzierung erwächst. Genau auf diesen Umstand bezieht sich die Charakterisierung der Zuschüsse als freiwillig. Dass historische und arbeitsrechtliche Strukturen sowie die politische Durchschlagskraft normativer Argumentation seitens der Befürworter de facto der Freiwilligkeit entgegenwirken, ist unumstritten. Dennoch gehören Theatersubventionen zu jenem kleinen Teil eines Haushalts, der nicht vorbestimmt ist und über den die Landesparlamente bzw. die kommunalen Volksvertretungen de jure frei entscheiden können.

3.2 Künstlerische und institutionelle Merkmale des deutschen Theaters

Mit der finanziellen Sonderstellung der öffentlichen Theater eng verwoben sind ihre künstlerischen Gegebenheiten und die institutionelle Einbettung, wie die in Kapitel 2 beschriebene Entwicklung bereits anklingen ließ. Im vorliegenden Abschnitt nun wird beschrieben, welche Merkmale das heutige deutsche Theatersystem auszeichnen. Auf die weltweit einmalige Dichte an subventionierten Theatern wurde schon verwiesen; eine Betrachtung der weiteren Attribute dient dazu, nachvollziehen zu können, wie Theater klassifiziert werden, was sie unterscheidet bzw. ihnen gemein ist, und wie sich aus dem Zusammenspiel dieser Faktoren besonders kostenintensive Strukturen ergeben – die die öffentliche Hand unterhält.

Das erste Charakteristikum eines Theaters ist sein künstlerisches Profil, also welche Sparten es bedient. Die vier klassischen Sparten sind Schauspiel, Musiktheater, Konzert und Ballett, manchmal wird auch Puppenspiel als fünfte Sparte ausgewiesen.³⁴⁷ Unter Musiktheater wird in erster Linie die Kunstform Oper verstanden, es umfasst aber auch Operetten und Musicals. Die meisten öffentlichen Theater in Deutschland sind sogenannte Mehrspartenhäuser; je nach Größe werden hier Werke aus zwei bis hin zu allen fünf Sparten zur Aufführung gebracht. Daneben existieren Einspartenhäuser. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Opernhäuser; seltener sind es Schauspielhäuser, und ein reines Ballett findet sich in Form des Berli-

³⁴⁷ Vgl. Schmidt (2012), S. 30.

ner Staatsballetts deutschlandweit nur ein einziges Mal.³⁴⁸ Die in der Produktion teuerste Sparte³⁴⁹, das Musiktheater, wurde in der Spielzeit 2013/14 von 71 % aller Häuser angeboten.³⁵⁰

Das zweite Unterscheidungsmerkmal der Theater ist ihr Betriebssystem. Hierunter versteht man das Spielplansystem bzw. die Produktionsabfolge eines Hauses.³⁵¹ Die drei gängigsten Formen sind das Repertoire-System, das Stagione-System und das Semi-Stagione-System.³⁵² Das Repertoire-System zeichnet sich durch täglich wechselnde Aufführungen aus einer oder mehreren Sparten aus. Dabei werden neben Neuinszenierungen auch Inszenierungen vergangener Spielzeiten – eben Stücke aus dem Repertoire – auf die Bühne gebracht. Dies führt einerseits zur größtmöglichen Programmviefalt innerhalb eines Theaters: Durchschnittlich präsentierten die 142 öffentlichen Theater in der Spielzeit 2013/14 38 verschiedene Inszenierungen, davon 21 Neuinszenierungen.³⁵³ Andererseits bringt das Repertoire-System die Eigenheit besonders hoher Personalkosten mit sich: Erstens hat die künstlerische Truppe eines Repertoire-Theaters notwendigerweise eine gewisse Größe, um alle Sparten und Rollen- bzw. Stimmfächer³⁵⁴ abdecken zu können, und bildet zumindest für eine komplette Spielzeit ein festes (und fest angestelltes) Ensemble. Zweitens ist die Zahl an benötigten Bühnentechnikern in diesem Betriebssystem am höchsten, da täglich auf-, um- und abgebaut werden muss, und drittens ist der logistische und verwaltungstechnische Aufwand höher als bei den anderen Spielplansystemen. Das Repertoire-System ist an nahezu allen öffentlichen Theatern Deutschlands Usus.³⁵⁵ In Südeuropa und in den USA findet man dagegen in erster Linie das Stagione-System: Hierbei wird ein einziges Stück über mehrere Wochen alle paar Tage aufgeführt,

³⁴⁸ Vgl. Theaterstatistik (2013/14), Tabelle 2, sowie Schmidt (2012), S. 23. Die Unterscheidung von Mehr- und Einspartenhäusern, insbesondere reinen Opernhäusern, wird in der empirischen Analyse (Kapitel 4) wieder aufgegriffen.

³⁴⁹ Vgl. z. B. Schulz (2007), S. 247. Natürlich können die Kosten für eine Musiktheaterproduktion je nach Werk, Ausstattung, Verpflichtung von Gastsängern etc. stark variieren. Die grundsätzlichen Kostenrelationen innerhalb eines Theaterunternehmens fasste Blaug schon 1978 prägnant zusammen: „[A]s a rough rule we can say that an opera seat will usually cost as much as a ticket to a concert plus a ticket to a theatre“ (Blaug (1978), S. 1). Er bezieht sich mit dieser Daumenregel auf die Produktionskosten, nicht auf die letztlich verlangten Eintrittspreise, die in erster Linie den unterschiedlichen Subventionsgrad widerspiegeln. Vgl. Blaug (1978), S. 10.

³⁵⁰ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), Tabelle 2.

³⁵¹ Vgl. Hoegl (1995), S. 37.

³⁵² Vgl. Ranan (2003), S. 169 sowie Abfalter (2010), S. 133 f. 'Stagione' kommt aus dem Italienischen und wird mit 'Jahreszeit' oder 'Saison' übersetzt.

³⁵³ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 255 f.

³⁵⁴ In der Bühnenpraxis des Musiktheaters werden die Sängerstimmen nicht nur nach Stimmlage (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass) unterschieden, sondern auch hinsichtlich ihrer Qualität, ihres Umfangs und ihres Volumens. Entsprechend der gesanglichen und darstellerischen Anforderungen der einzelnen Rollen werden die Stimmen in Unterabteilungen zusammengefasst, die man als Fächer bezeichnet. Vgl. Kloiber et al. (2004), S. 897.

³⁵⁵ Vgl. Schulz (2007), S. 154, Abfalter (2010), S. 134 sowie Towse (2011), S. 315.

danach wird ein neues einstudiert und wiedergegeben. Dieses System bedingt viele Leerzeiten der Häuser und eine völlig andere Personalstruktur und ist daher deutlich günstiger.³⁵⁶ Das Semi-Stagione-System schließlich ist eine Mischform von Repertoire- und Stagione-System: Die Spielzeit wird in mehrere Blöcke unterteilt, in denen für gewöhnlich jeweils zwischen zwei und fünf verschiedene Inszenierungen alternieren. Zwischen den einzelnen Spielperioden bleibt das Haus geschlossen.³⁵⁷

Neben dem künstlerischen Profil und dem Betriebssystem sind Theater drittens durch ihre Betriebsform charakterisiert, die sich manchmal auch im Namen des jeweiligen Theaters niederschlägt: Hiernach wird zwischen Staatstheater, Stadttheater, Städtebundtheater und Landesbühne differenziert.³⁵⁸ Die Betriebsform gibt Aufschluss über folgende Sachverhalte: Sie nimmt häufig, wenn auch nicht immer, auf die historische (Förder-) Tradition Bezug. Heutige Staatstheater sind meist Nachfolger der früheren Hoftheater, Stadttheater gehen auf die einst privaten bürgerlichen Gründungen zurück, die im Laufe der Zeit immer stärker von den jeweiligen Städten subventioniert wurden, und Städtebundtheater sind Zusammenschlüsse einstiger separater Stadttheater. Landesbühnen schließlich stehen in der Tradition der barocken Wandertruppen und agieren heutzutage mit dem kulturpolitischen Auftrag, die „Grundversorgung“³⁵⁹ mit Theater auch in ländlichen Regionen ohne ansässiges Haus sicherzustellen.³⁶⁰

Zudem lässt die Betriebsform Rückschlüsse auf die Trägerschaft zu – dem vierten Unterscheidungsmerkmal der Theater. Häufig gilt, dass sich Staatstheater in Landesträgerschaft befinden, Stadttheater durch die Städte und Gemeinden getragen werden und Städtebundtheater sowie Landesbühnen auf einer Mehrträgerschaft, also auf der gemeinsamen Trägerschaft mehrerer Gebietskörperschaften, basieren.³⁶¹ Dieser Zusammenhang wird allerdings durch die steigende Zahl an Mehrträgerschaften zunehmend verwässert: Während die Quote der Häuser, die sich in alleiniger Landesträgerschaft befinden, seit 1991 unverändert bei rund 19 % liegt, ist der Prozentsatz der Stadt- bzw. Gemeindeförderungen von rund 57 % im Jahr 1991 auf

³⁵⁶ Vgl. Ranan (2003), S. 170 und Abfalder (2010), S. 133. Die kommerzielle Variante des Stagione-Systems findet man z. B. in den nicht öffentlich getragenen Musicalhäusern, in denen ein- und dieselbe Inszenierung so lange gegeben wird, bis die Nachfrage nach weiteren Aufführungen erschöpft ist. Vgl. Hoegl (1995), S. 49.

³⁵⁷ Vgl. Hoegl (1995), S. 55.

³⁵⁸ Vgl. Hoegl (1995), S. 37.

³⁵⁹ Schmidt (2012), S. 23.

³⁶⁰ Vgl. Hoegl (1995), S. 44 und Föhl (2011), S. 41.

³⁶¹ Vgl. Mühlenkamp (2001), S. 157 f. In der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins werden als Träger Länder, Gemeinden und Kreise ausgewiesen und Mehrträgerschaften (darunter gesondert: Zweckverbände) benannt, aber auch vereinzelt Vereine und Stiftungen als Träger gekennzeichnet. Vgl. z. B. Theaterstatistik (2013/14), Tabelle 1. Bei Theaterunternehmen in privater Rechtsform werden als Träger „die Gebietskörperschaft(en) verstanden, die die Bühne überwiegend finanzieren“ (Theaterstatistik (2013/14), S. 9).

knapp 44 % im Jahr 2013 gesunken, spiegelbildlich dazu stiegen die Mehrträgerschaften von 24 % auf 37 % an.³⁶² Von der Trägerschaft lässt sich jedoch nicht eindeutig auf den oder die Subventionsgeber schließen. So bekommen zwar die Theater in Mehrträgerschaft tatsächlich auch von mehreren Trägern Zuwendungen, aber umgekehrt werden auch die Theater in reiner Landes- oder Gemeindeförderung in den meisten Fällen von mehr als einer Gebietskörperschaft subventioniert.³⁶³

Das fünfte Unterscheidungsmerkmal der Theater schließlich ist ihre Rechtsform; sie sind entweder Unternehmen des öffentlichen oder des privaten Rechts. Zur ersten Kategorie zählen die Theater, die ein Regiebetrieb, ein Eigenbetrieb (bzw. auf Landesebene ein Landes- oder Staatsbetrieb) oder eine Anstalt des öffentlichen Rechts sind, sowie die von mehreren Gebietskörperschaften geschlossenen Zweckverbände. In die zweite Kategorie fallen die Theater mit der Rechtsform der Gesellschaft bürgerlichen Rechts (GbR), des Vereins und der Gesellschaft mit beschränkter Haftung (GmbH).³⁶⁴ Bis zum Jahr 1980 war mit der Hamburgischen Staatsoper auch noch eine Aktiengesellschaft vertreten, seit 1981 aber wird die Oper als GmbH geführt.³⁶⁵ Zudem gibt es einige als Stiftungen organisierte Theater; jedoch unterscheidet die Theaterstatistik nicht weiter zwischen Stiftungen öffentlichen und bürgerlichen Rechts. In der Praxis haben die Rechtsformen Regiebetrieb, Eigenbetrieb und GmbH die mit Abstand größte Bedeutung.³⁶⁶ Seit der Wiedervereinigung allerdings haben sich innerhalb dieser drei die Kräfteverhältnisse deutlich verschoben: Waren im Jahr 1991 noch knapp 72 % aller Theater Regiebetriebe und nur 2 % Eigenbetriebe und 14 % GmbHs, so weist die Theaterstatistik für das Jahr 2013 23 % aller Theater als Regiebetrieb, 21 % als Eigenbetrieb und 38 % als GmbH aus. Alle anderen Rechtsformen machen damals wie heute zusammen weniger als 20 % aus.³⁶⁷ Im Fokus der öffentlichen und wissenschaftlichen Diskussion steht diesbezüglich vornehmlich die Frage, wie bei Theatern die Umwandlung von einer öffentlich-rechtlichen in eine privatrechtliche Rechtsform, also eine „Privatisierung“, zu bewerten sei und ob sich dadurch die Einflussmöglichkeiten der Träger sowie die öffentliche Förderung ändern könnten. Es handelt sich in den entsprechenden Fällen allerdings rein um formale,

³⁶² Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (1991/92), S. 158 und Theaterstatistik (2013/14), S. 255.

³⁶³ Vgl. Theaterstatistik (2013/14), Tabellen 1 und 5. Es sind alle Kombinationen denkbar: So bekommt z. B. das Theater Lübeck in Trägerschaft der Stadt die Hälfte seiner Zuschüsse vom Land Schleswig-Holstein, andersherum erhält das Staatstheater Darmstadt in Trägerschaft des Landes Hessen rund 45 % seiner Zuschüsse von der Stadt.

³⁶⁴ Für eine ausführlichere Beschreibung der einzelnen Rechtsformen vgl. z. B. Hoegl (1995), S. 56-62 oder Troidl (2004), S. 23-31.

³⁶⁵ Vgl. Troidl (2004), S. 29.

³⁶⁶ Vgl. Troidl (2004), S. 31 sowie Theaterstatistik (2013/14), S. 255.

³⁶⁷ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (1991/92), Tabelle 1 und S. 158 sowie Theaterstatistik (2013/14), S. 255.

nicht aber materielle Privatisierungen, und die entsprechenden Theater bleiben weiterhin öffentlich getragene und finanzierte Einrichtungen.³⁶⁸

Das sechste und letzte Charakteristikum der öffentlichen Theater ist ihre spezielle Personalsituation. Das Besondere daran ist zum einen die hohe Anzahl an Beschäftigten und zum anderen deren außerhalb Deutschlands weitgehend unbekannte Nähe zur öffentlichen Verwaltung. Ersteres bedingt sich durch die Wahl des künstlerischen Profils und des Betriebssystems: Wie bereits erwähnt handelt es sich bei den meisten öffentlichen Theatern um Mehrspartenhäuser, von denen ein Großteil auch die Sparte Musiktheater bedient, ansonsten sind es hauptsächlich sogar reine Opernhäuser. Das Musiktheater ist im Vergleich zu den anderen Sparten besonders personalintensiv, da neben den Solokünstlern zusätzlich ein Chor und ein Orchester benötigt werden. Dass die öffentlichen Theater fast ausschließlich nach dem Repertoire-System arbeiten, trägt ebenfalls zu einer größeren Mitarbeiterzahl bei. Letztere wird noch zusätzlich durch den das deutsche Theatersystem prägenden Gedanken des Theaters als Manufaktur in die Höhe getrieben: Von der Idee bis zur Aufführung findet alles unter einem Dach statt; größere Theaterbetriebe verfügen sogar über eigene Tapezierwerkstätten, Schlossereien und Rüstkammern.³⁶⁹ In der Spielzeit 2013/14 waren in den 142 öffentlichen Theatern rund 39.200 ständig Beschäftigte angestellt, etwa 16.000 weitere Mitarbeiter wurden über Gastverträge produktions- oder abendweise beschäftigt und zusätzliche 9.000 hatten Werkverträge inne.³⁷⁰

Die zweite Besonderheit der Personalsituation, die Nähe zum öffentlichen Dienst, war nicht a priori festgelegt, wurde aber durch die erläuterte Träger- und Rechtsformsituation begünstigt. Aus der Tradition des Regiebetriebs kommend, der „ein Amt innerhalb der allgemeinen Verwaltung“³⁷¹ darstellt und die Beschäftigten daher zu Mitarbeitern der Verwaltung machte und macht, gelten heute auch unabhängig von der Rechtsform für das gesamte nicht-künstlerische Personal die Tarifverträge des öffentlichen Dienstes – je nach Trägerschaft der Theater der Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst/Bereich der Vereinigung der kommunalen Arbeitgeberverbände (TVöD/VKA) oder der Tarifvertrag für den öffentlichen Dienst der Länder (TV-L).³⁷² Für die Beschäftigten mit künstlerischen Berufen existieren zwei separate Tarifverträge: Der Tarifvertrag für Musiker in Kulturorchestern (TVK) und der Normalvertrag Bühne (NV Bühne). Letzterer ist seit dem 1. Januar 2003 in Kraft und vereinigt die bis dato geltenden

³⁶⁸ Vgl. Hoegl (1995), S. 57, Föhl (2011), S. 43 sowie Schmidt (2012), S. 25.

³⁶⁹ Vgl. Abfalter (2010), S. 105 und Schmidt (2012), S. 31.

³⁷⁰ Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 258.

³⁷¹ Troidl (2004), S. 23.

³⁷² Vgl. Deutscher Bühnenverein (2017a) und Harges/Götz (2014b), S. 123.

Einzeltarifverträge der darstellenden Künstler und der künstlerisch-technischen Berufe.³⁷³ Beiden Vertragswerken ist gemein, dass die Vergütungen (TVK) bzw. Gagen (NV Bühne) die gleichen Steigerungen erfahren wie die Arbeitsentgelte der Beschäftigten, die unter den TVöD/VKA oder den TV-L fallen.³⁷⁴ Die Tarifsteigerungen für die Mitarbeiter des öffentlichen Dienstes gelten mithin für die gesamte fest angestellte Belegschaft der Theater und stellen eine ständig steigende Kostenkomponente für die Theater dar. Auch wenn zwischen „klassischem“ öffentlichen Dienst und Theaterberufen Unterschiede hinsichtlich der Grundgehälter sowie der zeitlichen Befristungen bestehen,³⁷⁵ ist durch die Tarifverträge die Anbindung an den öffentlichen Dienst unübersehbar – ein gewichtiger Wesenszug des deutschen Theatersystems.³⁷⁶

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das öffentlich getragene Theatersystem Deutschlands in seiner aktuellen Ausgestaltung besonders kostenintensive Strukturen aufweist. Die hohe Anzahl an Theatern, das große Angebot an Musiktheater (insbesondere Oper), das Spielplanprinzip nach Repertoire-System und die beschriebenen Personalstrukturen sind historisch gewachsen und wiederum allesamt Faktoren, die sich auf die Höhe der heutigen Theatersubventionen auswirken. Vor dem Hintergrund der langen Fördertradition und unter der Prämisse, das Theatersystem in seiner derzeitigen Form weiter aufrecht erhalten zu wollen, steht es nicht zu erwarten, dass die politischen Entscheidungsträger in den Landesparlamenten und Kommunalvertretungen große Kürzungen anstreben – auch wenn Theatersubventionen, wie in diesem Kapitel dargelegt, freiwillige Leistungen der Länder und Gemeinden sind. Die bislang verbal-argumentativ herausgearbeiteten wirtschaftshistorischen, strukturellen und politischen Faktoren, die zu Theatersubventionen führen, werden im nachfolgenden Kapitel 4 nun auch empirisch analysiert. Dabei liegt der Schwerpunkt der Untersuchungen auf politökonomischen Erklärungsansätzen – zumal die Entscheidung, Theater mit öffentlichen Mitteln zu fördern, seit jeher ein Politikum ist.

³⁷³ Vgl. Deutscher Bühnenverein (2017a) und Haunschild (2009), S. 146.

³⁷⁴ Vgl. Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern vom 31.10.2009, § 19 Abs. 1 und 2 sowie Normalvertrag Bühne vom 15.10.2002 in der Fassung vom 28.3.2017, § 12a Abs. 1 und 2.

³⁷⁵ Vgl. dazu z. B. das Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015.

³⁷⁶ Insbesondere in der anglo-amerikanischen Forschungsliteratur wird die Anbindung an den öffentlichen Dienst als das Charakteristikum des deutschen Theatersystems schlechthin gesehen und mit großer sozialer Sicherheit für Künstler und Musiker gleichgesetzt, die weder in den USA noch in Großbritannien gegeben ist. Vgl. Schulz (2007), S. 242. So bezeichnet z. B. Towse (2011), S. 313, dieses Attribut als „major feature“ des deutschen Theaters, und Ranan (2003) zeichnet ein Bild des institutionalisierten deutschen Theaters „where virtually everybody on the payroll is a civil servant“ (Ranan (2003), S. 168).

4 Empirische Analyse deutscher Theater- und Opernsubventionen

Im letzten Abschnitt des wirtschaftshistorischen Kapitels wurde die Entwicklung der Theater- und Opernförderung seit der Wiedervereinigung dargelegt. Dabei wurde erkennbar, dass die Theater nunmehr durchschnittlich zwischen 15 und 20 % ihres Gesamtetats selbst erwirtschaften, die restlichen 80 bis 85 % als Zuschüsse der öffentlichen Hand erhalten. Die über alle Häuser aggregierten Zuwendungen liegen in absoluten Zahlen jedes Jahr zwischen 2 und 2,5 Mrd. Euro; rund die Hälfte davon stammt von den Ländern, die andere von den Gemeinden. Im Jahr 2013 beliefen sich die Subventionen insgesamt auf etwa 2,37 Mrd. Euro.³⁷⁷

Die nachfolgenden Ausführungen knüpfen an die deskriptive wirtschaftshistorische Untersuchung der Theatersubventionierung seit der Wende an. Auch bei der empirischen Analyse umfasst der Untersuchungszeitraum die Jahre 1991 bis 2013, und zwar aus folgenden Gründen: Obwohl sich der Mauerfall bereits 1989 und die offizielle Wiedervereinigung 1990 ereignete, sind in der Theaterstatistik 1990/91 nur die Daten für die westdeutschen Theater als zuverlässig einzustufen. Die Einnahmen und Ausgaben der Theater der sogenannten neuen Bundesländer wurden zwar erstmalig erfasst und abgedruckt, allerdings zusammen mit dem Hinweis des herausgebenden Bühnenvereins, dass viele ostdeutsche Theater mit dem Umstellungsprozess und der erstmaligen Auskunftspflicht Schwierigkeiten hatten und ihren Etat – wenn überhaupt – nur für das zweite Halbjahr 1990, also nach der Währungsunion, ausgewiesen hätten.³⁷⁸ Die erste Ausgabe der Theaterstatistik mit verlässlichen Daten für Gesamtdeutschland ist folglich die der Spielzeit 1991/92 bzw. des Rechnungsjahres 1991. Um konsistent mit Daten für alle Theater des wiedervereinigten Deutschlands zu arbeiten, bestimmt daher die Datenverfügbarkeit den Beginn des Betrachtungszeitraums. Das Ende der Betrachtungsperiode, das Jahr 2013, ergibt sich aus dem Veröffentlichungsturnus des Deutschen Bühnenvereins, der die Theaterstatistik zwar jährlich, aber mit ein bis zwei Spielzeiten bzw. Jahren Verzögerung herausgibt, sowie dem Zeitraum, in dem die empirische Analyse durchgeführt wurde.³⁷⁹

³⁷⁷ Vgl. Abschnitt 2.7.3 der vorliegenden Arbeit sowie Theaterstatistik (2013/14), S. 259.

³⁷⁸ Vgl. Theaterstatistik (1990/91), S. 3.

³⁷⁹ Die Theaterstatistik ist normalerweise jährlich ab August zu kaufen; die letzten für die vorliegende Analyse verwendeten Daten, die der Theaterstatistik (2013/14), wurden von der Verfasserin im August 2015 erworben.

Ziel der folgenden empirischen Untersuchungen ist es, Einflussfaktoren auf die gewährten Subventionen und deren Höhe zu identifizieren. Aus inhaltlichen Gründen beschränken sich das Hauptmodell sowie die Modellerweiterungen allerdings auf die Subventionen seitens der Länder: Da polit-ökonomische Forschungsansätze, namentlich die Partisan-Theorie und die Theorie politischer Budgetzyklen (zu beidem im folgenden Abschnitt mehr), im Fokus stehen und dafür Daten von Landtags- und Bürgerschaftswahlen herangezogen werden, liegt der Schluss nahe, dass landespolitische Einflüsse – wenn überhaupt – vor allem bei den Zuschüssen der Länder nachzuweisen sind. Folglich bleiben die Theatersubventionen seitens der Gemeinden – obwohl sie ja ebenfalls rund die Hälfte der gesamten Zuwendungen ausmachen – außen vor, denn über ihre Vergabe entscheiden nicht die Länderparlamente, sondern die Stadt- und Gemeinderäte mit ihren Bürgermeistern bzw. Oberbürgermeistern. Neben den politischen Variablen werden theaterspezifische Faktoren und sozio-ökonomische Kontrollvariablen mit in die Schätzungen aufgenommen. Zudem sollen der eigenen wirtschaftshistorischen Analyse Rechnung getragen und einige der in diesem Rahmen entwickelten Hypothesen mit modernen empirischen Methoden überprüft werden.

Um alle angesprochenen Punkte angemessen behandeln zu können, gliedert sich auch das vorliegende Kapitel in mehrere Teile: In Abschnitt 4.1 werden zunächst die Grundzüge der oben erwähnten Partisan-Theorie und der politischen Budgetzyklen dargelegt. Beide Forschungsstränge, die in der polit-ökonomischen Literatur ihren festen Platz haben, bilden die theoretische Grundlage der eigenen empirischen Analysen; sie dann in den Kontext kunst- und kulturökonomischer Forschung einzubetten, ist ein neuartiges Unterfangen. Eine Literaturübersicht über den aktuellen Forschungsstand zur Kultursubventionierung durch die öffentliche Hand rundet diesen Teil ab. Im Anschluss daran werden in Abschnitt 4.2 der eigene Datensatz und die verwendeten Variablen detailliert vorgestellt und die zu testenden Hypothesen abgeleitet und erläutert. Das empirische Modell und das gewählte Schätzverfahren bilden den Kern von Abschnitt 4.3. Die gewonnenen Ergebnisse der Schätzungen werden in Teil 4.4 präsentiert und interpretiert und zu der in Abschnitt 4.1 vorgestellten Forschungsliteratur in Beziehung gesetzt. Robustheitschecks und Heterogenitätsuntersuchungen rund um das Hauptmodell bilden den Abschnitt 4.5; in Teil 4.6 schlussendlich finden Modellerweiterungen ihren Platz.

4.1 Polit-ökonomische Grundlagen und Literaturüberblick

4.1.1 Partisan-Theorie, politische Budgetzyklen und ihre Übertragbarkeit auf kulturökonomische Forschung

*Certain it is, the best patriots in the greatest commonwealths have always commended and promoted such connexions: 'Idem sentire de republica', was with them a principle ground of friendship and attachment.*³⁸⁰

Das Referenzmodell polit-ökonomischer Forschung ist seit der grundlegenden Arbeit von Anthony Downs in den 1950er-Jahren das sogenannte Medianwählermodell.³⁸¹ Etwas vereinfacht ausgedrückt identifiziert Downs als primäres Ziel von Politikern bzw. Parteien die Wählerstimmenmaximierung. Letztere ist in (funktionierenden) Demokratien nötig, um Regierungsämter neu bekleiden respektive behalten zu können. Diesem Zweck werden eigene Vorstellungen der Politikgestaltung und ideologische Motivation komplett untergeordnet. Ein im Sinne des Modells optimales Verhalten der Politiker bzw. Parteien ist es daher, ihr Wahlprogramm an den Präferenzen des Medianwählers auszurichten; in einem Zwei-Parteien-System, so Downs, stimmen bei normalverteilter Wählerschaft letzten Endes beide Parteiprogramme überein.³⁸²

Das Modell ist vielfach kritisiert worden: Es sei theoretisch angreifbar und könne zudem oft genug empirisch nicht bestätigt werden.³⁸³ Einer der Hauptkritikpunkte, der auch in vorliegender Arbeit im Fokus steht, ist, dass bei (wirtschafts-)politischen Entscheidungen verschiedene ideologische Vorstellungen und Präferenzen sehr wohl eine Rolle spielen können und daher berücksichtigt werden müssen. Dies ist sowohl auf Politiker als auch auf Wähler zu übertragen: Politiker, und im Zusammenschluss dann Parteien, vertreten aus ideologischer Überzeugung und „weltanschaulichen Bindungen“³⁸⁴ heraus unterschiedliche Wahlprogramme und treffen damit die Präferenzen unterschiedlicher Teile der Wählerschaft. Letztere ist nämlich durchaus heterogen und unterscheidet sich hinsichtlich ihrer Ideologie sowie hinsichtlich nicht-politikbezogener Faktoren wie z. B. Bildung, Religion oder Zugehörigkeit zu

³⁸⁰ Burke (1770), S. 91. Edmund Burke (1729 bis 1797) war ein britisch-irischer Politiker und Staatsphilosoph.

³⁸¹ Besley/Case (2003) sprechen vom Medianwählermodell als „workhorse of so much political economy modeling for more than a generation“ (Besley/Case (2003), S. 68).

³⁸² Vgl. Downs (1957), S. 28 sowie S. 115-118.

³⁸³ Eine ausführliche Kritik am Medianwählermodell führt in diesem Rahmen ebenso zu weit wie der Versuch einer vollständigen Literaturlaufarbeitung; es sei daher auf ausgewählte Literatur verwiesen. Vgl. z. B. Ewringmann/Hansmeyer (1975), S. 63 oder Besley/Case (2003), S. 68.

³⁸⁴ Ewringmann/Hansmeyer (1975), S. 63.

einer sozialen Klasse.³⁸⁵ Sofern also Ideologie – zu verstehen als „eine Art Markenzeichen, Selbstverständnis und politische Überzeugung, Leitbild und somit auch Unterscheidungsmerkmal“³⁸⁶ – in polit-ökonomischen Modellen eine Rolle spielt, können Ergebnisse durchaus von der im Medianwählermodell erreichten politischen Konvergenz abweichen, und divergierende wirtschaftspolitische Entscheidungen und Handlungen rücken in den Fokus. Dieser zum Medianwählermodell alternative Forschungsansatz ist als sogenannte Partisan-Theorie (bzw. Parteidifferenztheorie) in die polit-ökonomische Literatur eingegangen.

Die Partisan-Theorie geht zurück auf einen Aufsatz Douglas Hibbs' aus dem Jahr 1977.³⁸⁷ Der Grundtenor sowohl des Hibbs'schen Ansatzes als auch zahlreicher Weiterentwicklungen ist, dass linke und konservative Parteien und Regierungen unterschiedliche Wirtschaftspolitik betreiben und sich die jeweils verfolgte Politikrichtung aus den Präferenzen der hinter den Parteien stehenden Wählerschaften ergibt.³⁸⁸ Dabei streben, so die Theorie, linke Parteien einen großen, aktiv marktregulierenden Staat und expansive Wirtschaftspolitik an, konservative Parteien dagegen einen kleineren Staatsapparat mit begrenztem Einfluss auf die finanziellen Ressourcen der Gesellschaft und ein restriktiveres staatliches Ausgabenverhalten.³⁸⁹ Die empirische Evidenz für den Einfluss unterschiedlicher Parteien auf wirtschaftspolitische Entscheidungen ist jedoch gemischt; gerade für die Bundesrepublik Deutschland konnte für die letzten Jahrzehnte nur ein sehr geringer Einfluss ausgemacht werden.³⁹⁰ Allerdings resultieren diese schwachen Ergebnisse aus Untersuchungen der Bundesebene: Dass hier der Einfluss von Parteien möglicherweise schwer nachzuweisen ist, könnte zum einen daran liegen, dass der Bundesrat politisch oft genau gegenteilig zum Bundestag besetzt ist und gern als Veto-spieler seinen Einfluss geltend macht. Die parteipolitische Zusammensetzung des Bundestages und die der Regierung sind hier folglich nicht allein ausschlaggebend für wirtschaftspolitische Handlungen. Zum anderen könnten Partisan-Effekte auch deshalb nur schwach nachzuweisen sein, da sich die beiden großen Volksparteien CDU und SPD auf Bundesebene pro-

³⁸⁵ Vgl. z. B. Oberndorfer/Steiner (2007), S. 166 und Potrafke (2009), S. 38 f. Potrafke hebt gesondert hervor, dass neben der Ideologie auch die nicht-politikbezogenen Faktoren „natürliche Bindungen einzelner Wähler an bestimmte Parteien“ begründen (Potrafke (2009), S. 39).

³⁸⁶ Potrafke (2009), S. 35 f. Potrafke interpretiert den Begriff der Ideologie absichtlich sehr weit, ihn „eindeutig definieren zu wollen, ist aussichtslos“ (Potrafke (2009), S. 34).

³⁸⁷ Vgl. Hibbs (1977). Seine Hauptaussage war, dass Länder, die regelmäßig von linken Regierungen regiert würden, eine tendenziell geringere Arbeitslosigkeit, aber höhere Inflation aufwiesen als Länder unter konservativen Regierungen. Vgl. Hibbs (1977), S. 1482 und Blankart/Koester (2006), S. 177.

³⁸⁸ Vgl. Hibbs (1977), S. 1468 sowie z. B. Schmidt (1996), S. 156, Bawn (1999), S. 711 und Kauder et al. (2014), S. 88-90.

³⁸⁹ Vgl. z. B. Cusack (1997), S. 375, Bräuninger (2005), S. 409 sowie Potrafke (2010), S. 126.

³⁹⁰ Vgl. Kauder et al. (2014), S. 90.

grammatisch stark annähern.³⁹¹ Auf Landesebene dagegen betreiben linke und konservative Parteien und Regierungen durchaus noch unterschiedliche Politik; Kauder et al. (2014) kommen daher zu dem Schluss, dass in einem föderalen Staat wie der Bundesrepublik die Landesebene für die Anwendung von Partisan-Theorien weitaus besser geeignet sei.³⁹²

Doch auch auf Landesebene gilt es zu differenzieren. Empirische Studien, die Partisan-Einflüsse auf die gesamten Länderausgaben untersuchen, bleiben nämlich oft genug ebenfalls ohne signifikante Ergebnisse.³⁹³ Als Erklärung wird angeführt, dass Landesparlamente keineswegs frei über die öffentlichen Ausgaben bestimmen können, sondern große Teile des Budgets durch langfristige Verträge oder Gesetzgebung von vornherein festgelegt sind, so dass ein Partisan-Einfluss kaum denkbar ist.³⁹⁴ Allerdings bilden Kulturaufgaben und deren Finanzierung eine Ausnahme davon: Erstens haben die Länder in diesem Bereich aufgrund der in Abschnitt 3.1 bereits angesprochenen „Kulturhoheit“ eigene Verantwortung und entsprechend diskretionären Spielraum; zweitens sind Kulturausgaben – insbesondere die Fördermittel für öffentliche Theater und Opern – freiwillige Leistungen, die eben nicht von vornherein im Budget determiniert sind. Beide Punkte führen dazu, dass Kulturausgaben und speziell deren Subkategorien als Untersuchungsgegenstand bei der Frage nach dem Einfluss von Partisan-Effekten besonders geeignet sind.³⁹⁵

Das bedeutet allerdings auch, dass die Hypothesen der klassischen Partisan-Theorie entsprechend zu modifizieren sind. Im Fokus kann demnach nicht mehr stehen, ob linke oder konservative Regierungen pauschal eine unterschiedliche Ausgabenpolitik betreiben – sondern ob hinsichtlich der Allokation der disponiblen Teile des Budgets eine unterschiedliche Schwerpunktsetzung erfolgt, sprich ob für einzelne Ausgabenkategorien verschiedene politische Präferenzen nachzuweisen sind. Annahmegemäß haben Politiker und Parteien bei einzelnen Ausgabenposten divergente (ideologisch bedingte) Vorlieben, und es zeugt folglich von geschicktem politischen Kalkül, sich für einzelne dieser Posten besonders einzusetzen, wenn man erwartet, damit bei der eigenen Wählerklientel auf Wohlwollen zu stoßen.³⁹⁶ Hierbei ist zu bedenken, dass die bislang gängige Charakterisierung von linken Parteien als ausgabenfreudiger und von konservativen Parteien als restriktiver möglicherweise nicht mehr aufrecht

³⁹¹ Vgl. Schmidt (1996), S. 173 und Bawn (1999), S. 715 f. Bawn charakterisiert CDU und SPD als „catch-all-parties“, d. h. die CDU unterstütze Belange der sozialen Wohlfahrt stärker als viele andere konservative Parteien anderer Nationen und die SPD fokussiere sich weniger rein auf die Arbeiterschaft als andere linke Parteien. Vgl. Bawn (1999), S. 715.

³⁹² Vgl. Kauder et al. (2014), S. 90.

³⁹³ Vgl. z. B. Seitz (2000), S. 212.

³⁹⁴ Vgl. Schmidt (1996), S. 166, Seitz (2000), S. 212 sowie König/Troeger (2005), S. 51.

³⁹⁵ Vgl. Potrafke (2010), S. 124 f.

³⁹⁶ Vgl. Drazen/Eslava (2010), S. 40 und Brender/Drazen (2013), S. 21.

zu halten ist, wenn spezielle Teile des Budgets und besonders der Kulturausgaben analysiert werden³⁹⁷ – für den hier betrachteten konkreten Fall mehr dazu im anschließenden Abschnitt 4.1.2.

Mit Partisan-Ansätzen allgemein und der Frage, ob Politiker und Parteien (unterschiedliche) Ausgabenposten zu beeinflussen suchen, ist nun noch ein weiterer Aspekt eng verknüpft: Wann ist im demokratischen Rahmen der geeignete Zeitpunkt für eine Budgetausweitung in den präferierten Bereichen und für entsprechende Klientelpolitik? Fragestellungen dieser Art bilden einen eigenen Forschungsstrang innerhalb der politischen Ökonomie und werden unter dem Stichwort der politischen Konjunktur- bzw. treffender der politischen Budgetzyklen subsumiert. Da diese im Rahmen des eigenen empirischen Modells ebenfalls untersucht werden, soll an dieser Stelle eine kurze theoretische Einführung erfolgen.

Wie schon die Partisan-Theorie geht auch die Theorie politischer Budgetzyklen letztlich auf einen Aufsatz aus den 1970er-Jahren zurück: William Nordhaus (1975) bewegte sich mit seinem Ansatz wie Hibbs mit der Partisan-Theorie ebenfalls im makroökonomischen Forschungskontext.³⁹⁸ Die der Theorie politischer Budgetzyklen zugrunde liegende Hypothese ist, dass Politiker versuchen, zu bestimmten Zeitpunkten einige für die Wähler gut beobachtbare Größen aktiv zu beeinflussen. Besonders prominent stechen die Jahre hervor, in denen Wahlen abgehalten werden, da hier die Wählerstimmenmaximierung zwecks eigener Ämterbekleidung bei Politikern akut wird. In Weiterentwicklungen des Nordhaus'schen Ansatzes wurden bevorzugt monetäre oder fiskalische Größen betrachtet, und insbesondere das möglicherweise unterschiedliche Ausgabenverhalten in Wahljahren versus Nicht-Wahljahren.³⁹⁹ Die Modelle basieren grundsätzlich auf der Annahme, dass Politiker einen Anreiz haben, die Staatsausgaben speziell in Wahljahren zu steigern – im Volksmund: Wahlgeschenke zu verteilen –, um sich bei den Wählern beliebt zu machen und entsprechend deren Stimmen für

³⁹⁷ Vgl. z. B. Galli/Rossi (2002), S. 286, König/Troeger (2005), S. 51 und Potrafke (2010), S. 127.

³⁹⁸ Vgl. Nordhaus (1975), S. 169-171. Nordhaus nannte sein Modell „political business cycle“, also „politischer Konjunkturzyklus“; in vorliegender Arbeit wird dagegen der weiter entwickelte und thematisch passendere Begriff des „politischen Budgetzyklus“ verwendet (siehe hierzu auch die nachfolgende Fußnote).

³⁹⁹ Nordhaus selbst untersuchte die Möglichkeit politikinduzierter Zyklen bei Inflation und Arbeitslosigkeit, beschrieb aber, dass sein Ansatz auch auf andere ökonomische Größen angewendet werden könne. Vgl. Nordhaus (1975), S. 169 und S. 181. Rogoff (1990) sowie Alesina/Roubini (1992) kritisierten, dass das Modell im Nordhaus'schen Sinne empirisch nicht zu belegen und es weitaus vielversprechender sei, den Fokus empirischer Untersuchungen auf Wahlzyklen bei Steuern, Transfers und Staatsausgaben zu legen. Vgl. Rogoff (1990), S. 33 f. und Alesina/Roubini (1992), S. 664-666. Durch die Weiterentwicklungen änderte sich auch die Terminologie von „political business cycle“ hin zu „political budget cycle“.

sich zu gewinnen. Nach den Wahlen werden die Ausgaben etwas zurückgefahren, um sie vor den nächsten Wahlen wiederum zu erhöhen – ein Zyklus entsteht.⁴⁰⁰

Jedoch ist zu konstatieren, dass in Modellen, die politische Konjunktur- oder Budgetzyklen untersuchen, hinsichtlich des ideologischen Hintergrundes der handelnden Politiker meist nicht weiter unterschieden wird. Es wird im Grunde allen Amtsträgern gleichermaßen unterstellt, ökonomische Größen durch expansive Politik vor Wahlen beeinflussen zu wollen; Ansätze der Partisan-Theorie verblässen.⁴⁰¹ Wie oben dargelegt besteht jedoch das Verdienst der Partisan-Theorie genau darin, die Heterogenität von Wählern sowie von Parteien, die unterschiedliche Wählerklientel bedienen, besonders exponiert zu haben. Jüngere Forschungsansätze, die nun Elemente der Partisan-Theorie mit der Theorie politischer Budgetzyklen zu verbinden suchen, rücken demnach nicht die gesamten Ausgaben der öffentlichen Hand in den Fokus, sondern konzentrieren sich wieder auf einzelne Ausgabenkategorien, unter anderem eben auch auf Kulturausgaben. Folglich wird in diesen differenzierteren Ansätzen untersucht, ob sich politische Budgetzyklen auch in Teilen der Staatsausgaben und nicht nur bezogen auf die gesamten staatlichen Ausgaben finden lassen. Somit sind Partisan-Ansätze und die Theorie politischer Budgetzyklen durchaus miteinander vereinbar.⁴⁰²

Die im Rahmen vorliegender Dissertationsschrift durchgeführte empirische Analyse knüpft – bezogen auf Theater- und Opersubventionen – an die Kernaussagen der Partisan-Theorie und der Theorie politischer Budgetzyklen an. Um die eigenen Ergebnisse gut verortet zu wissen, wird ihnen mit dem folgenden Abschnitt 4.1.2 noch ein kurzer Überblick über die bereits bestehende, empirisch ausgerichtete Forschungsliteratur zur öffentlichen Kultursubventionierung vorangestellt.

⁴⁰⁰ Vgl. z. B. Shi/Svensson (2006), S. 1368 und Klomp/Haan (2013), S. 246.

⁴⁰¹ Vgl. Potrafke (2012), S. 156.

⁴⁰² Vgl. Klomp/Haan (2013), S. 251 und Dubois (2016), S. 241; für eine kurze und prägnante Zusammenfassung bestehender Untersuchungen vgl. Dubois (2016), S. 248. Schon Hibbs (1992) wies auf die Nähe von Partisan-Theorie und politischen Budgetzyklen hin: „The political business cycles and the Partisan Theory are of course compatible; after all parties need to win elections in order to have the opportunity to implement their objectives” (Hibbs (1992), S. 362). Potrafke (2012) benennt noch einen weiteren verbindenden Gedanken: Politiker, die realistischerweise auf Meinungsumfragen achten, könnten in Zeiten hoher Beliebtheit ungehindert Partisanpolitik betreiben, bei schwindendem Rückhalt dagegen stärker wiederwahlorientiert und opportunistisch handeln – es muss folglich kein Widerspruch bei den beiden Forschungsansätzen bestehen. Vgl. Potrafke (2012), S. 157 f.

4.1.2 Zum Stand der Forschung über öffentliche Kultursubventionierung

Die bestehenden empirischen Studien zu Kultursubventionierung seitens der öffentlichen Hand sind in ihrer Anzahl überschaubar und zugleich inhaltlich recht heterogen. So beziehen sie sich z. B. auf unterschiedliche Staaten oder innerhalb desselben Landes auf verschiedene Gebietskörperschaften; zusätzlich verhindert der weit interpretierbare Begriff der Kultursubvention eine besonders hohe Übereinstimmung allein bei der Definition des Untersuchungsgegenstandes. Die Vergleichbarkeit der Ergebnisse ist daher immer vor diesem Hintergrund zu sehen und zu bewerten, zumal bei internationalen Vergleichen die institutionellen und politischen Rahmenbedingungen stark divergieren können. Im Folgenden erscheint nun eine grobe Zweiteilung der Literatur sinnvoll: Zunächst werden Forschungsarbeiten vorgestellt, in denen Kultur und dementsprechend Kultursubventionen sehr weit gefasst sind. Hierunter fallen also nicht nur Zuwendungen für darstellende Künste wie Theater, Oper, Tanz und Orchester, sondern z. B. auch öffentliche Mittel für Museen, Musikschulen und Bibliotheken. Anschließend werden Untersuchungen präsentiert, die sich konkret mit Subventionen für Theater (inklusive Ballett), Opern und Orchester oder zumindest für eines der drei befassen – hier knüpft dann auch die eigene empirische Analyse an. Allen Studien aber ist gemein, dass sie Fragen zum politischen Einfluss auf die öffentliche Kulturförderung zu beantworten suchen und/oder politische Budgetzyklen bei Kulturausgaben überprüfen; zudem wird der Einfluss unterschiedlicher sozio-ökonomischer Kontrollvariablen thematisiert.

Kultursubventionen im weiten Sinne

Für die Vereinigten Staaten untersucht Noonan (2007) politische und ökonomische Einflüsse auf die Fördermittel für Künste seitens der US-Bundesstaaten („states’ arts appropriations“). Er zeigt, dass diese Fördermittel unter einem republikanischen Gouverneur signifikant schneller steigen als unter einem demokratischen – insbesondere unter einem „divided government“, also wenn die Mehrheit im Bundesstaatsparlament einer anderen politischen Partei angehört als der Gouverneur. Dieser Effekt wird noch verstärkt, wenn die beiden Kammern des Parlaments selbst wiederum unterschiedliche politische Mehrheiten aufweisen.⁴⁰³ Noonan (2007) betont also den großen Einfluss politischer Variablen bei der Kulturförderung, und er unterstreicht den Charakter von Kultursubventionen als politisch gewollt zusätzlich durch sein Ergebnis, dass die „states’ arts appropriations“ recht unabhängig von der ökonomischen Situation gewährt werden und sogar in Rezessionsphasen nicht signifikant kürzungsgefährdet

⁴⁰³ Vgl. Noonan (2007), S. 303.

sind.⁴⁰⁴ Im Gegensatz dazu identifizieren Lewis und Rushton (2007) ökonomische Größen, speziell die Pro-Kopf-Einnahmen eines Bundesstaates und das Pro-Kopf-Einkommen der Bevölkerung, als wichtigste Determinanten der bundesstaatlichen Kulturausgaben. Sie können keine Abhängigkeit von der Regierungsideologie ausmachen, und auch die politische Zusammensetzung der Wählerschaft eines US-Staates ist nach ihren Ergebnissen nicht entscheidend für die Subventionshöhe.⁴⁰⁵ Brooks (2001) hatte dagegen noch einige Jahre zuvor aus seiner Auswertung des „General Social Survey“ für das Jahr 1998 geschlossen, dass die unterschiedlich zusammengesetzte Wählerschaft sehr wohl eine Rolle spielt: Liberal eingestellte Wähler sprächen sich vermehrt für Kultursubventionen aus, konservative eher dagegen.⁴⁰⁶

Für das aus deutscher Sicht europäische Ausland fällt die empirische Evidenz ebenfalls sehr heterogen aus. So identifiziert Getzner (2002) die Wachstumsrate des Bruttoinlandsprodukts als wichtigsten Einflussfaktor auf das Wachstum staatlicher Kulturausgaben der Republik Österreich. Auch ein höheres Pro-Kopf-Einkommen steigert seinen Ergebnissen zufolge die Kultursubventionen. Alle getesteten Politik-Variablen erweisen sich dagegen als insignifikant, auch ein politischer Budgetzyklus ist nicht auszumachen.⁴⁰⁷ In ihrer Studie über Kulturausgaben der etwa hundert größten italienischen Städte und Gemeinden können Dalle Nogare und Galizzi (2011) ebenfalls keinen Partisan-Einfluss finden. Allerdings kommen die Autoren zu dem bislang in der Literatur einzigartigen Ergebnis, dass italienische Bürgermeister in Wahljahren die Kulturausgaben senken, also im Grunde ein zur Theorie genau gegenteilig gelagerter Budgetzyklus vorliegt.⁴⁰⁸ Benito et al. (2013) beschränken sich in ihrer Analyse auf die Kulturausgaben der Gemeinden in der spanischen Region Murcia. Keine ihrer Variablen für ideologisch induzierte Politikunterschiede erweist sich als signifikant, dagegen gibt es Anzeichen für einen typischen politischen Budgetzyklus – in Wahljahren werden die Kulturausgaben gesteigert, danach wieder etwas gesenkt. Durch Modellerweiterungen können die Autoren

⁴⁰⁴ Vgl. Noonan (2007), S. 306. Bezüglich sozio-demographischer Größen ermittelt Noonan, dass ein höherer Anteil junger sowie alter Einwohner eines Staates einen dämpfenden Effekt auf die Kulturausgaben hat, dass aber ein höherer Anteil an Bürgern mit College-Abschluss keine Rolle spielt. Vgl. Noonan (2007), S. 301.

⁴⁰⁵ Vgl. Lewis/Rushton (2007), S. 111 f.

⁴⁰⁶ Vgl. Brooks (2001), S. 363. Zudem opponierten Männer stärker gegen Kultursubventionen als Frauen und gering Verdienende mehr als Zugehörige höherer Einkommensklassen; Alter und Religion erwiesen sich als insignifikante Größen.

⁴⁰⁷ Vgl. Getzner (2002), S. 303. Es sei angemerkt, dass die Kulturausgaben in Österreich trotz regionaler, institutioneller und kultureller Nähe zur Bundesrepublik Deutschland anders als im Nachbarland geregelt und größtenteils Sache der Bundesebene sind. Vgl. Getzner (2002), S. 293.

⁴⁰⁸ Vgl. Dalle Nogare/Galizzi (2011), S. 209 und S. 218 f. Die Autoren interpretieren ihr im Rahmen der Theorie politischer Budgetzyklen eher ungewöhnliches Ergebnis dahingehend, dass der italienische Medianwähler Kultur vermutlich nicht sonderlich schätze und Bürgermeister eine dementsprechende wählerstimmenmaximierende Ausgabenstrategie wählten. Vgl. Dalle Nogare/Galizzi (2011), S. 219. Ihre sozio-ökonomischen Kontrollvariablen erreichen keine statistische Signifikanz. Vgl. Dalle Nogare/Galizzi (2011), S. 215 f.

aber dann doch ein Zusammenspiel von Partisan-Elementen und Wahlzyklen ausmachen und genauer charakterisieren: Unter Zuhilfenahme einer Interaktionsvariablen zeigen sie, dass es vor allem die Bürgermeister des konservativen Lagers sind, die für den politischen Budgetzyklus bei Kulturausgaben verantwortlich zeichnen.⁴⁰⁹

Für Deutschland sind es vor allem die Studien Potrafkes (2010, 2013), die den Einfluss politischer Variablen auf Kultursubventionen im weiten Sinne zum Thema haben. So untersucht er anhand aggregierter Daten des Statistischen Bundesamtes den Einfluss von Regierungsideologie auf Bildungs- und Kulturausgaben aller westdeutschen Länder zwischen 1974 und 2006 – ganz dem in Teil 4.1.1 bereits vorgestellten Argument folgend, dass die Länder dabei diskretionären und budgetären Spielraum besitzen und dementsprechend Partisan-Ansätze besonders interessant sind.⁴¹⁰ Potrafke (2010) betrachtet sowohl die gesamten Ausgaben als auch separat diejenigen für die einzelnen Bereiche, namentlich Ausgaben für Schulen, Universitäten, außerordentliche Subventionen für das Bildungssystem, weitere Bildungsausgaben, Ausgaben für Wissenschaft/Forschung/Entwicklung jenseits der Universitäten sowie zu guter Letzt für Kulturangelegenheiten. Sein wichtigstes Ergebnis ist, dass Regierungsideologie keinen Einfluss auf die Gesamtausgaben hat, wohl aber auf die Schwerpunktsetzung bzw. Allokation des Budgets, sodass man bei der Untersuchung einzelner Ausgabenkategorien unterschiedliche politische Präferenzen nachweisen kann: Linke Regierungen favorisierten eher Ausgaben im Bereich Schule („lower education spending“), wohingegen konservative Regierungen Ausgaben für Universitäten („higher education spending“) und Kulturangelegenheiten präferierten.⁴¹¹ Bezüglich Kulturangelegenheiten konkretisiert und bekräftigt Potrafke (2013) zudem diese ermittelte Präferenzverteilung sowohl für Politiker als auch für die Wählerschaft im Rahmen einer weiteren Untersuchung: Anhand seiner Analyse zweier direkter Abstimmungen in Heidelberg und Konstanz, wo Konzerthäuser neu gebaut respektive groß angelegt erweitert werden sollten, zeigt er, dass der Widerstand gegen diese baulichen Kulturausgaben in Wahldistrikten mit SPD-Mehrheit bedeutend höher war als in Bezirken, in denen die Bürger mehrheitlich für CDU und FDP stimmten.⁴¹²

⁴⁰⁹ Vgl. Benito et al. (2013), S. 15, S. 19, S. 22 und S. 25.

⁴¹⁰ Vgl. Potrafke (2010), S. 124 f.

⁴¹¹ Vgl. Potrafke (2010), S. 129 und S. 137-139.

⁴¹² Vgl. Potrafke (2013), S. 226.

Wendet man sich nun von Kultursubventionen im weiten Sinne beziehungsweise einzelnen direkt-demokratischen Abstimmungen wie im letztgenannten Forschungspapier Potrafkes den Untersuchungen zu, die speziell die regelmäßig fließenden Theater-, Opern- und Orchestersubventionen als Forschungsgegenstand haben, fällt zunächst die geringe Anzahl existierender Studien ins Auge. Dies liegt an einer wenig differenzierten Datenaufarbeitung in vielen Staaten.⁴¹³ Für Deutschland hingegen – und in eingeschränktem Maße auch für Österreich und die Schweiz – erhebt der Deutsche Bühnenverein seit den 1960er-Jahren jährlich Daten, darunter die wichtigsten Wirtschaftsdaten, aller öffentlich finanzierten Theater, Opern und Orchester. Die Institutionen sind zur Bereitstellung ihrer Daten verpflichtet.⁴¹⁴ Es liegt folglich eine detaillierte Datenbasis vor, wobei die Theaterstatistik, die jeweils aus mehreren hundert Seiten besteht, bis zum heutigen Tag nicht elektronisch zur Verfügung gestellt wird. Daher überrascht es nicht, dass nur wenige Wissenschaftler auf diesen eigentlich reichen Datensatz zurückgreifen – und wenn, dann entweder nur auf einzelne Jahre für eine Querschnittsanalyse oder bei Längsschnittanalysen auf aggregierte Daten: Der Bühnenverein veröffentlicht nämlich zusammen mit den Einzeldaten zu allen Häusern auch Summentabellen mit aggregierten (und gerundeten) Werten für jedes Bundesland. Diese Summentabellen wiederum sind als einziges elektronisch (und zudem kostenfrei) zugänglich,⁴¹⁵ sodass sie wesentlich einfacher zu handhaben und auszuwerten sind – natürlich um den Preis, dass sie ein deutlich größeres Maß darstellen als die Einzeldaten.

Die wenigen Studien, die konkret zu Theater-, Oper- und Orchestersubventionierung existieren, beziehen sich fast ausschließlich auf Deutschland.⁴¹⁶ Einer der ersten Aufsätze, in dem Einflussfaktoren auf Zuwendungen für Theater und Opern untersucht werden, stammt von Krebs und Pommerehne (1995). Anhand von aggregierten Daten für die westdeutschen Häuser für die Jahre 1961-1991 verdeutlichen die beiden Autoren, dass die Höhe der Subventionen in der Vorperiode einen signifikanten und positiven Effekt auf die Subventionen der

⁴¹³ Vgl. Deutscher Bundestag (2007), S. 433.

⁴¹⁴ Vgl. Zieba (2009), S. 88. Die vom Deutschen Bühnenverein gesammelten und aufgearbeiteten Daten werden in Teilen auch vom Deutschen Städtetag genutzt und im Statistischen Jahrbuch deutscher Gemeinden abgedruckt.

⁴¹⁵ Vgl. Deutscher Bühnenverein (2017b).

⁴¹⁶ Wie oben bereits angerissen, scheint die unterschiedliche Tradition der öffentlichen Förderung und mithin auch der entsprechenden Bereitstellung spezifischer Daten für einzelne Theater, Opern und Orchester eine plausible Erklärung dafür zu sein. Eine Ausnahme stellt die Studie von Feder/Katz-Gerro (2012) für Israel dar. Das Hauptergebnis der Autoren ist, dass mit zunehmendem Bildungsgrad der Bevölkerung die Subventionen für Ballett und Orchester steigen, nicht aber die für Oper. Vgl. Feder/Katz-Gerro (2012), S. 372. Dazu muss kritisch angemerkt werden, dass Israel überhaupt nur eine einzige Oper hat (die Israeli Opera in Tel-Aviv) und die Ergebnisse daher sicher mit Vorsicht zu interpretieren sind.

nachfolgenden Periode hat und dass die öffentlichen Zuwendungen für diese spezifischen Kulturinstitutionen erhöht werden, wenn die Konsumausgaben des Staates insgesamt steigen.⁴¹⁷ Obwohl Krebs und Pommerehne (1995) diskutieren, wie wichtig politischer Einfluss und weitere polit-ökonomische Faktoren wie z. B. Wiederwahlbestrebungen zur Erklärung von Theatersubventionen sind, werden diese nicht weiter modelliert oder empirisch getestet.⁴¹⁸

Schulze und Rose (1998) dagegen konzentrieren sich in ihrer empirischen Analyse auf Subventionen seitens deutscher Gemeinden an selbständige Kulturorchester⁴¹⁹ und inkludieren gezielt polit-ökonomische Variablen der Partisan-Theorie. Die Autoren stellen die Hypothese auf, dass ein höherer Anteil konservativer und liberaler Politiker in den entsprechenden Stadt- und Gemeinderäten zu höherer finanzieller Unterstützung führt, da die besser situierte Wählerschaft von CDU/CSU und FDP eine besondere Präferenz für den Erhalt dieser Hochkulturinstitutionen hat – schließlich mache genau diese Wählerschaft einen Großteil des Publikums aus. In einigen, wenn auch nicht in allen Modellspezifikationen finden Schulze und Rose (1998) ihren kulturpolitischen Partisan-Ansatz empirisch bestätigt; dass die Ergebnisse nicht deutlicher ausfallen, mag daran liegen, dass die Autoren nur einen Querschnittsdatensatz des Jahres 1994 verwenden.⁴²⁰

Die jüngste Untersuchung, diesmal zu Subventionen der Länder an Theater und Opern sowie die dort integrierten Orchester, stammt von Tepe und Vanhuysse (2014) und basiert auf aggregierten Daten für 12 Bundesländer für die Jahre 1993-2010. Die Autoren untersuchen sowohl Partisan-Einflüsse als auch die mögliche Existenz eines politischen Budgetzyklus.⁴²¹ Konträr zu den oben vorgestellten Ergebnissen von Potrafke (2010) oder Schulze und Rose (1998) finden sie einen signifikant positiven Einfluss auf die Subventionshöhe, je höher der Anteil an Kabinettsitzen von Politikern der Parteien SPD, Bündnis 90/Die Grünen und Die Linke ist; Anhaltspunkte für einen politischen Budgetzyklus bezogen auf Landtagswahlen können die Autoren dagegen nicht ausmachen.⁴²² Durch Splitten ihres Samples konkretisieren

⁴¹⁷ Vgl. Krebs/Pommerehne (1995), S. 27.

⁴¹⁸ Vgl. Krebs/Pommerehne (1995), S. 21 f.

⁴¹⁹ Selbständige Kulturorchester sind Orchester mit eigenem Budget, die nicht z. B. an einen Opernbetrieb angeschlossen sind. Sie zählen damit nicht zu denjenigen Kulturorchestern (auch genannt: Opern- bzw. Theaterorchestern), die Teil des Finanzierungssystems öffentlicher Theater und Opern und folglich dort in den Budgets integriert sind. Die Finanzierung erfolgt auch bei den selbständigen Kulturorchestern durch die öffentliche Hand, also durch die Länder und Gemeinden; sie werden aber in der Theaterstatistik in einer gesonderten Tabelle aufgeführt. Vgl. z. B. Schulze/Rose (1998), S. 234 und Zieba/O'Hagan (2013), S. 228.

⁴²⁰ Vgl. Schulze/Rose (1998), S. 233 f., S. 236 und S. 240.

⁴²¹ Vgl. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 256 f.

⁴²² Vgl. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 263.

sie ihr Ergebnis zusätzlich dahingehend, dass ihr aufgezeigter Partisan-Effekt im Wesentlichen von den ostdeutschen Ländern getrieben wird.⁴²³ Die Studie ist allerdings mit Vorsicht zu sehen, da die Autoren bei der Wahl ihrer Daten einige Antworten schuldig bleiben. Erstens ist unklar, warum die Untersuchung, die sich doch auf das vereinigte Deutschland bezieht, erst mit dem Jahr 1993 startet und nicht früher, obwohl die Daten des Bühnenvereins vorliegen. Zweitens schließen Tepe und Vanhuysse (2014) vier Bundesländer mit all ihren Theatern von der Analyse aus, nämlich die Stadtstaaten und das Saarland. Sie begründen dieses Vorgehen mit „theoretical and methodological reasons“⁴²⁴, ohne diese überzeugend auszuführen. So fehlt immerhin ein Viertel aller Länder in dieser Untersuchung.

Summa summarum finden sich sowohl bei der Kulturförderung im weiten Sinne als auch bei der enger gefassten Theater-, Opern- und Orchesterförderung kontrastierende Ergebnisse. Ihnen liegen zwei grundsätzlich gegenläufige Hypothesen zugrunde, die vor dem Hintergrund dieses Literaturüberblicks nun gut einzuordnen sind. Die eine Hypothese basiert auf der aus der klassischen Partisan-Theorie bekannten Idee, dass ein größerer Anteil politisch linker Parteien in Parlamenten und linke Regierungen generell zu mehr Staatsausgaben neigen, wovon auch die Theater und Opern profitieren. Hinzu kommt möglicherweise der ausgeprägte Wunsch linker Parteien, sowohl die Arbeitnehmer im künstlerischen Bereich zu protegieren als auch allen Bürgern einen möglichst gerechten (übersetzt: kostengünstigen) Zugang zu Kultur zu ermöglichen, was eine hohe staatliche Bezuschussung zur Folge hat. Die andere Hypothese beruht auf der Vorstellung, dass Kultur – insbesondere Hochkultur wie Theater und Oper – immer noch eine Domäne des (Bildungs-)Bürgertums und der Besserverdienenden ist, die ein stärkeres Interesse an der Finanzierung „ihrer“ Kunstformen haben. Wachsame Politiker, die sich eher als Vertreter bürgerlicher Schichten sehen, setzen sich daher gezielt für höhere Subventionen in diesem Bereich ein – selbst wenn sie einer Partei angehören, der man ansonsten weniger Subventionsfreudigkeit zuschreibt.⁴²⁵

⁴²³ Vgl. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 265 f. Sie interpretieren ihre Ergebnisse wie folgt: Insbesondere in den ostdeutschen Ländern seien vor allem die SPD und Die Linke darauf bedacht, Subventionen hoch zu halten, um Arbeitnehmer im Kulturbereich zu schützen – vor „drastic cutbacks“ (Tepe/Vanhuysse (2014), S. 265).

⁴²⁴ Tepe/Vanhuysse (2014), S. 259. Die Autoren führen nur kurz an, dass in den Stadtstaaten die Länder- und Gemeindeebene und entsprechend ihre Finanzen nicht zu trennen sind, doch dafür könnte man gesondert kontrollieren (siehe folgende Abschnitte dieser Arbeit).

⁴²⁵ Vgl. z. B. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 257.

4.2 Datenmaterial und ableitbare Hypothesen

Die eigene empirische Analyse im Rahmen vorliegender Dissertationsschrift knüpft an die im vorherigen Abschnitt vorgestellten Untersuchungen an, aber erweitert sie zudem um entscheidende Punkte. Dies betrifft sowohl das verwendete Datenmaterial als auch die zu testenden Hypothesen, die – wie zu zeigen sein wird – weit über die bisherigen Forschungsansätze hinausgehen. Entsprechend neu sind die gewonnenen Resultate.

4.2.1 Beschreibung des Datensatzes: Struktur, Variablen und Datenquellen

Der entscheidende Unterschied zu den vorhandenen Studien ist der zugrunde liegende Datensatz. Der leitende Gedanke bei der Zahlenaufbereitung war stets, dass es für eine ausführliche Analyse der wirtschaftlichen Situation des Theatersektors eines ganzen Landes einer breiten und detaillierten Datenbasis bedarf. So ist erstens der Untersuchungszeitraum länger als der der meisten anderen Studien: Er umfasst alle Jahre seit der Wiedervereinigung und reicht dementsprechend von 1991 bis 2013. Dadurch können Entwicklungen über die Zeit, insbesondere in Bezug auf polit-ökonomische Fragestellungen, viel treffender untersucht werden als z. B. in Schulze und Rose (1998), die nur Querschnittsdaten eines Jahres verwenden.

Zweitens bezieht sich die Analyse auf alle öffentlich finanzierten Theater und Opern in ganz Deutschland, also West und Ost, die sich in öffentlicher Trägerschaft befinden; im Gegensatz zu z. B. Tepe/Vanhuyse (2014) wurde kein Theater bzw. kein Bundesland mit all seinen Theatern ausgeschlossen. In Übereinstimmung mit den anderen existierenden Studien sind dagegen Privattheater, die zum Teil auch kleinere öffentliche Zuwendungen erhalten, sowie Festspiele und die selbständigen Kulturorchester nicht im Datensatz enthalten.⁴²⁶

Drittens – und dies ist der bedeutendste Punkt – werden die vom Bühnenverein bereitgestellten Primärdaten, sprich: die detailgenauen Daten für jedes einzelne Theater, verwendet. An-

⁴²⁶ Der Ausschluss von Privattheatern, Festspielen und selbständigen Kulturorchestern entspricht dem Vorgehen in Krebs/Pommerehne (1995) und Tepe/Vanhuyse (2014); Schulze/Rose (1998) hatten sich ausschließlich auf die selbständigen Kulturorchester konzentriert und dafür alles andere von der Analyse ausgeschlossen. Die Daten zu Privattheatern, Festspielen und selbständigen Kulturorchestern werden in der Theaterstatistik separat in eigenen Tabellen ausgewiesen, namentlich in den Tabellen 9, 10 und 11. Sie wurden aus folgenden Gründen nicht mit in die eigene Analyse aufgenommen: Erstens sind sie institutionell nicht mit den großen öffentlich geförderten Häusern vergleichbar. Zweitens spielen sie auch hinsichtlich ihrer Fördersummen in einer ganz anderen Liga: So wurden die öffentlichen Theater und Opern im Rechnungsjahr 2013 insgesamt mit rund 2,37 Mrd. Euro bedacht; dagegen beliefen sich die Subventionen für Privattheater „nur“ auf etwa 102 Mio. Euro, die für Festspiele auf 48 Mio. Euro und die für die selbständigen Kulturorchester auf rund 232 Mio. Euro. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 259 und S. 262-264. Da inhaltlich keine Notwendigkeit gesehen wurde, diese Daten zu inkludieren, wurde davon abgesehen, auch diese Tabellen elektronisch zu erfassen.

ders als bei Tepe/Vanhuyse (2014) bilden die Summentabellen mit aggregierten Zahlen also nicht die Hauptquelle, sondern werden nur zu Robustheitschecks verwendet (siehe Abschnitt 4.5.2). Das Ergebnis der Datenerfassung und -bearbeitung ist ein bislang einmaliger Paneldatensatz, der Daten zu insgesamt 185 Theatern über 23 Jahre umfasst. Das Panel ist nicht perfekt balanciert, aber als recht stabil einzustufen: Es liegt einerseits nur ein geringes und vor allem unsystematisches Panelsterben vor, andererseits gibt es im Zeitverlauf nur eine Handvoll Neueröffnungen von Theatern, die erst später als 1991 zum Panel hinzukommen.⁴²⁷ Das Panel umfasst eine Vielzahl von Variablen, die aus unterschiedlichen Datenquellen zusammen getragen wurden, was im Folgenden näher ausgeführt werden soll.

Alle Daten rund um die Theater und Opern stammen aus den Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins, der Hauptquelle der eigenen Analysen.⁴²⁸ In Tabelle 1 der Theaterstatistik finden sich Angaben darüber, welche Theaterunternehmen existieren und wie viele Spielstätten sie jeweils unterhalten. Zusätzlich sind hierin Informationen zu Trägerschaft und Rechtsform sowie Anzahl der Sitzplätze der Theater enthalten, was ein geeignetes Maß für die bauliche Größe der Häuser darstellt. Sofern die Datenangaben nur verbalisiert vorlagen, z. B. im Falle der Rechtsträgerschaft oder der Rechtsform eines Theaters, wurden die Angaben entsprechend kodiert und in Form von Dummy-Variablen in den Datensatz aufgenommen. Tabelle 2 informiert zum einen über die Gesamtzahl der Veranstaltungen eines jeden Theaters nach Sparten geordnet; hieran ist z. B. ablesbar, wie viele Operaufführungen oder Ballettabende stattgefunden haben. Zum anderen liefert Tabelle 2 Informationen über den Innovationsgrad des Spielplans, also wie viele Inszenierungen aus früheren Spielzeiten übernommen wurden und wie viele Neuinszenierungen im Spielplan sind. Tabelle 3 gibt Auskunft über die Besuchszahlen – wobei der Deutsche Bühnenverein im Grunde fälschlicherweise von „Besuchern“ spricht, wo doch „Besuche“ gemeint sind: Gezählt werden nämlich die verkauften Karten und nicht die verschiedenen Köpfe, und zumindest bei den Abonnement-Karten ist klar, dass mehrere Besuche auf denselben Besucher kommen. Die Tabellen 5 und 6 bilden

⁴²⁷ Das hier verwendete Statistikprogramm Stata 13 weist den Datensatz als „strongly balanced panel“ aus. Es liegt kein vollständig balanciertes Panel vor, da im Verlauf der hier betrachteten 23 Jahre manche Theater schlossen, einige mit einem Nachbartheater fusionierten und danach als neues Theater im Panel erschienen, oder Theater völlig neu gegründet wurden. Hin und wieder liegen auch *missings*, also fehlende Datenangaben, vor – z. B. weil ein Theater seine Daten nicht rechtzeitig an den Bühnenverein übermittelt hat. Entscheidend ist, dass diese Vorgänge nicht systematisch sind – also z. B. nicht nur Schließungen bei ehemaligen Osttheatern vorliegen, immer dieselben Theater ihre Daten nicht bereitstellen etc. – und der Datensatz nicht schon den Nährboden für tendenziöse Ergebnisse bildet. Dass die durchgeführten Regressionen nicht auf der maximalen Anzahl an Datenpunkten ($185 \times 23 = 4.255$) basieren, liegt daran, dass Stata 13 bei einem *missing* einer einzigen Variablen die gesamte Beobachtung für dieses Jahr als *missing* wertet.

⁴²⁸ Die Datenangaben für die öffentlichen Theater sind innerhalb der Theaterstatistik auf mehrere sehr umfangreiche Tabellen verteilt. Daher mussten für jedes Jahr die Tabellen 1, 2, 3, 5 und 6 in ein elektronisches Format gebracht werden.

sozusagen als zwei Seiten einer Medaille die Finanzkennzahlen der Theater und Opern ab: In Tabelle 5 finden sich alle Angaben zur Einnahmen-, in Tabelle 6 entsprechend diejenigen zur Ausgabenseite. Beide Tabellen sind sehr detailliert gehalten und ermöglichen daher eine genaue Unterscheidung der Mittel, z. B. nach Subventionsgeber.

Die Aufbereitung der Theaterdaten warf an einigen Stellen Fragen auf, die die Kompatibilität einzelner Datenteile betrafen, und denen mit möglichst schlichten und wenig verzerrenden Maßnahmen begegnet wurde. Zum einen hatte der Deutsche Bühnenverein mit der Theaterstatistik 2004/05 bei einigen Datenangaben die Aufteilung geändert und noch detailliertere Angaben gemacht. So wurden z. B. bis einschließlich 2003/04 die Personalausgaben für das „technische und technisch-künstlerische Personal“ nur in Summe ausgewiesen; mit der Umstellung der Statistik findet man diesen Posten nun aufgedröselte in Ausgaben für Technik, Werkstätten, Maske und Kostüm. Um die Vergleichbarkeit mit den früheren Theaterstatistiken zu gewährleisten, wurden an den entsprechenden Stellen die Daten wieder aggregiert.⁴²⁹ Zum anderen gelten die Angaben aller Tabellen immer für 12 Monate – die der Tabellen 1, 2 und 3 allerdings jeweils für die Spielzeit (September bis August), die Finanzkennzahlen aus den Tabellen 5 und 6 dagegen für das Rechnungsjahr, also das Kalenderjahr.⁴³⁰ Analog zu z. B. Welker (1998) wurden die Daten nicht auf einen der beiden Zeiträume umgerechnet, sondern Spielzeit und Kalenderjahr gleichgesetzt; beispielsweise bezieht sich die Theaterstatistik 1991/92 auf das Rechnungsjahr 1991 usw.⁴³¹ Da im Fokus der Analyse die Theatersubventionen stehen, bilden das Rechnungs- respektive Kalenderjahr die Basis; die später in die Schätzungen einbezogenen Jahres-Dummies betreffen entsprechend auch das jeweilige Kalenderjahr.

Neben den aus den Theaterstatistiken direkt gewonnenen Daten wurden drei weitere theater-spezifische Variablen in Form von Dummy-Variablen selbständig kreiert, um den Einfluss institutioneller und historischer Faktoren auf die Theatersubventionen zu überprüfen (dazu mehr im nachfolgenden Teil 4.2.2): Die erste Dummy-Variable kennzeichnet Institutionen,

⁴²⁹ Vgl. z. B. Theaterstatistik (2004/05), S. 148 sowie O'Hagan/Zieba (2010), S. 150.

⁴³⁰ Vgl. z. B. Theaterstatistik (2013/14), S. 6.

⁴³¹ Vgl. Welker (1998), S. 123 und Theaterstatistik (1991/92), S. 88. Es wurde auf eine Umrechnung auf einen anderen Zeitraum verzichtet, um Verzerrungen zu vermeiden. Natürlich hätte man einige Monate der Spielzeit zum ersten, die restlichen Monate zum zweiten Rechnungsjahr zählen können. Allerdings hätte man damit z. B. hinsichtlich der Besuche eine Gleichverteilung auf alle Monate unterstellt, die nicht belegt werden kann. Genauso hätte umgekehrt eine Aufteilung des Rechnungsjahres auf zwei Spielzeiten dazu geführt, die Jahressubventionen auf zwölf Monate (gleich) verteilen zu müssen, was ebenfalls eine willkürliche Einteilung gewesen wäre.

die reine Opernhäuser sind, also nur die kostenintensivste Kunstform aufs Parkett bringen.⁴³² Die zweite Dummy-Variable wird aus der eigenen wirtschaftshistorischen Forschung hergeleitet und markiert diejenigen Theater und Opern, die – aus der Hoftheatertradition stammend – direkt nach dem Ende des Ersten Weltkriegs von den neu gegründeten Ländern der Weimarer Republik übernommen wurden.⁴³³ Theater und Opern, die sich in einer Landeshauptstadt befinden, werden durch die dritte Dummy-Variable beschrieben.

Zusätzlich zu den theaterspezifischen Daten umfasst das Panel auch Politikvariablen sowie sozio-ökonomische Kontrollvariablen. Beide Variablengruppen liegen auf Landesebene vor, d. h. alle Theater desselben Bundeslandes bekommen in Jahr *t* dieselbe Ausprägung der entsprechenden Variablen zugespielt. Die Rohdaten der Politikvariablen stammen aus einer Zusammenstellung des Bundeswahlleiters zu vergangenen Landtagswahlen und aus Onlineveröffentlichungen der Länder; genaue Quellenangaben für jedes Bundesland finden sich in Anhang C.1. Aus diesem Material wurden die Termine der Landtagswahlen, die Sitzverteilung der Parteien in den Landesparlamenten sowie die Parteizugehörigkeit des jeweils amtierenden Ministerpräsidenten gewonnen. Die letztgenannte Größe wurde als Gruppe von Dummy-Variablen kodiert, und in den Schätzungen dann eine oder mehrere Dummies als Referenzkategorie außen vor gelassen, um perfekte Multikollinearität zu vermeiden.⁴³⁴

Die Sitze, die eine Partei im Landtag innehat, stehen sowohl in absoluten Zahlen als auch in Anteilswerten zur Verfügung. Wie in aktuellen polit-ökonomischen Studien üblich, wurde auch für die eigenen Schätzungen nicht zwischen der CDU und ihrer bayerischen Schwesterpartei CSU unterschieden, sondern die entsprechenden Sitze wurden unter „CDU“ subsu-

⁴³² Reine Opernhäuser sind: Deutsche Oper, Staatsoper „Unter den Linden“ und Komische Oper Berlin, Hamburgische Staatsoper, Bayerische Staatsoper und Staatstheater am Gärtnerplatz München, Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg, Oper Leipzig, Sächsische Staatsoper Dresden (bis 2012), Opernhaus Halle (bis 2009), Oper Bonn (bis 2011) sowie das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen (1991-1995, und nach kurzzeitiger Fusion mit Wuppertal wieder eigenständig seit 2001). Quellen: Theaterstatistiken (1991/92)-(2013/14) in Verbindung mit eigenen Internetrecherchen. Die Idee, eine Dummy-Variable für reine Opernhäuser in die Schätzungen ihrer Dissertationsschrift aufzunehmen, verfolgt auch Krebs (1996), S. 62-65 – allerdings in anderem Kontext und zur Beantwortung völlig anderer Fragestellungen.

⁴³³ Dabei handelt es sich um folgende Theaterunternehmen: Theater Altenburg/Gera, Staatsoper „Unter den Linden“ Berlin, Staatstheater Braunschweig, Theater Bremen, Staatstheater Darmstadt, Sächsische Staatsoper und Sächsisches Staatsschauspiel Dresden, Hamburgische Staatsoper, Badisches Staatstheater Karlsruhe, Staatstheater Kassel, Theater Lübeck, Theater Meiningen, Bayerische Staatsoper, Bayerisches Staatsschauspiel und Staatstheater am Gärtnerplatz München, Theater und Orchester Neustrelitz/Neubrandenburg, Oldenburgisches Staatstheater, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin, Theater Nordhausen/Sondershausen, Staatstheater Stuttgart, Deutsches Nationaltheater Weimar sowie das Hessische Staatstheater Wiesbaden. Quellen: Herterich (1937), S. 289-291 in Verbindung mit eigenen Internetrecherchen.

⁴³⁴ Die Bildung von Politik-Dummies für die unterschiedliche Parteizugehörigkeit der Ministerpräsidenten sowie der beschriebene Umgang mit Dummies in statistischen Schätzverfahren entspricht der gängigen Praxis. Vgl. z. B. Oberndorfer/Steiner (2007), S. 173-175 oder Potrafke (2010), S. 131.

miert.⁴³⁵ Neben den Sitzen für die Union wurden diejenigen für die SPD, die FDP sowie für Bündnis 90/Die Grünen und Die Linke (bzw. ehemals PDS) einzeln ausgewiesen, da diese fünf Parteien zwischen 1991 und 2013 die Landtage klar dominierten. Alle anderen Parteien, die in diesem Zeitraum ebenfalls Abgeordnete in die Parlamente entsandten, werden unter „Sonstige“ zusammengefasst.⁴³⁶ Durch diese recht detaillierte Aufteilung ist es möglich, über die in der klassischen Partisan-Theorie vorgenommene Einteilung in „links“ und „rechts“ hinauszugehen und Variation auch innerhalb von „links“ respektive „rechts“ zu berücksichtigen.⁴³⁷ Der Vollständigkeit halber wurden für eine alternative Spezifikation des empirischen Modells die politischen Variablen auch einmal zu einem linken Flügel (SPD, Bündnis 90/Die Grünen und Die Linke) sowie zu einem konservativen Flügel (CDU und FDP) zusammengefasst.⁴³⁸

Zu erwähnen ist noch der in dieser Arbeit gewählte Umgang mit veränderten Sitzverteilungen und Ministerpräsidentenwechseln, die regelmäßig alle vier bzw. fünf Jahre durch die Landtags- bzw. Bürgerschaftswahlen hervorgerufen werden: In den Jahren, in denen die Wahlen stattfinden, wird immer der Status quo, wie er vor den Wahlen bestand, für das gesamte Kalenderjahr angenommen. Die durch die neuen Wahlergebnisse eingetretenen Veränderungen werden daher erst für das darauf folgende Jahr relevant und entsprechend im Panel angepasst. Damit wird dem Argument Rechnung getragen, dass bei einer geänderten Zusammensetzung eines Landtages und einer unter Umständen neuen Regierung im Wahljahr t die ersten fiskalischen Maßnahmen erst im Jahr $t+1$ greifen.⁴³⁹ Für die Theatersubventionen ist dies besonders plausibel, denn bei einem eventuellen Politikwechsel wird nicht noch im laufenden Rechnungsjahr nachträglich der Theateretat geändert. Doch nicht nur bei den Politikvariablen, die bei der Überprüfung von Partisan-Ansätzen zum Einsatz kommen, sondern auch bei Variablen zur Abbildung politischer Budgetzyklen wird der Umgang mit den Terminen der Landtagswahlen relevant. Für die vorliegende empirische Untersuchung wurde ein Set an Dummy-Variablen kodiert, durch welches das Wahljahr sowie das Vor- und Nachwahljahr gekenn-

⁴³⁵ Vgl. z. B. Galli/Rossi (2002), S. 301, Oberndorfer/Steiner (2007), S. 175 sowie Jochimsen/Nuscheler (2011), S. 2402.

⁴³⁶ Darunter fallen die Sitze von: Die Republikaner, Freie Wähler, Piratenpartei, DVU (Deutsche Volksunion), AFB (Arbeit für Bremen und Bremerhaven e. V.), Schill-Partei, NPD (Nationaldemokratische Partei Deutschlands) sowie SSW (Südschleswigscher Wählerverband).

⁴³⁷ Vgl. Schmidt (1996), S. 157 f.

⁴³⁸ Die hier erfolgte Einteilung der deutschen Parteien in „links“ und „rechts“ entspricht derjenigen in Potrafke (2013), S. 220.

⁴³⁹ Vgl. z. B. Bawn (1999), S. 719.

zeichnet werden; der exakte Wahltermin innerhalb des Wahljahres ist folglich irrelevant. Dies entspricht dem aktuellen Standard in anderen empirischen Schätzungen.⁴⁴⁰

Die sozio-ökonomischen Kontrollvariablen stammen vom Statistischen Bundesamt und von den Statistischen Ämtern des Bundes und der Länder, speziell aus den Volkswirtschaftlichen Gesamtrechnungen der Länder und der Regionaldatenbank *genesis*. Genaue Quellenangaben zu jeder dieser Variablen finden sich in Anhang C.2. Zunächst wird in allen Modellspezifikationen eine Dummy für Stadtstaaten inkludiert, um für Berlin, Bremen und Hamburg gesondert zu kontrollieren. Dies entspricht dem üblichen Vorgehen bei empirischen Untersuchungen zu Einnahmen und Ausgaben der Länder, denn in den Etats der Stadtstaaten sind auch jene Ein- und Ausgaben inkludiert, die in den Flächenländern als Teile des kommunalen Haushalts gesondert ausgewiesen werden.⁴⁴¹ Des Weiteren werden fiskalische Kontrollvariablen mit in die Schätzungen aufgenommen: Im Hauptmodell werden zum einen die Konsumausgaben des Staates, hier jedes Bundeslandes, je Einwohner als Kontrollgröße herangezogen. Darunter versteht man „den Wert der Güter, die vom Staat selbst produziert werden – abzüglich selbst erstellter Anlagen und Verkäufe – sowie Ausgaben für Güter, die als soziale Sachtransfers den privaten Haushalten für ihren Konsum zur Verfügung gestellt werden“⁴⁴². Die von der öffentlichen Hand gewährten Theatersubventionen selbst fallen zwar auch darunter, machen allerdings nur einen so geringen Teil davon aus, dass die Konsumausgaben des Staates ohne Bedenken in die Schätzgleichung aufgenommen werden können.⁴⁴³ Zum anderen finden sich im Hauptmodell die Schulden der Länder pro Kopf als erklärende Kontrollvariable. Für Modellerweiterungen wurden zudem wahlweise die Wachstumsrate des jeweiligen Bruttoinlandsprodukts der Länder oder das verfügbare Einkommen pro Kopf hinzugezogen.

⁴⁴⁰ Vgl. z. B. Foremny et al. (2014), S. 8 oder Fischer/Wigger (2016), S. 240. Dummies für jeweils das ganze Wahljahr zu setzen wurde mehrfach der Methode gegenübergestellt, den genauen Wahltermin zu berücksichtigen und alternative „cut-off-dates“ zu kreieren. Letzteres erwies sich als mindestens so willkürlich wie eine Einteilung nach dem Kalenderjahr und änderte zudem an den Ergebnissen der entsprechenden Studien nicht das Geringste. Vgl. Jochimsen/Nuscheler (2011), S. 2407.

⁴⁴¹ Vgl. z. B. Potrafke (2010), S. 131 oder Jochimsen/Nuscheler (2011), S. 2401.

⁴⁴² Statistisches Bundesamt (2017). Für eine etwas ausführlichere Beschreibung vgl. Brümmerhoff/Büttner (2015), S. 17-19.

⁴⁴³ Am Beispiel Niedersachsen seien die Größenordnungen demonstriert: Im Jahr 2012 lagen die Konsumausgaben des Landes bei rund 48,5 Mrd. Euro, die Theatersubventionen des Landes bei etwa 115,6 Mio. Euro; sie machten also rund 0,24 % aus. Vgl. Anhang C.2 sowie die Theaterstatistik (2012/13), S. 259.

Abschließend sei noch kurz der Umgang mit monetären Angaben skizziert. Alle monetären Größen wurden – und das betrifft sowohl die theaterspezifischen Zahlen wie Zuweisungen, Einnahmen und Ausgaben als auch Kontrollvariablen wie z. B. Konsumausgaben oder Schulden – zunächst in Euro umgerechnet, sofern die Werte in DM vorlagen, und anschließend mit dem Verbraucherpreisindex (VPI) deflationiert. Das Basisjahr ist 2010.⁴⁴⁴ Damit stützen sich die durchgeführten Schätzungen auf Realzahlen, die ein größtmögliches Maß an Vergleichbarkeit bieten. Um nicht nur mögliche Preis-, sondern auch Wachstumssteigerungen zu berücksichtigen, werden zudem in einigen Schätzungen statt absoluter Werte Anteilswerte verwendet und dafür entsprechend die monetären Größen durch das Landes-BIP des jeweiligen Jahres geteilt.

4.2.2 Forschungshypothesen

Um Einflussfaktoren auf die Theater- und Opersubventionen seitens der Länder zu identifizieren und zu analysieren, ist es erforderlich, entsprechende Forschungsthesen zu entwickeln. Die im Folgenden vorgestellten Hypothesen wurden vor dem Hintergrund der wirtschaftshistorischen und institutionellen Analyse sowie der bestehenden Forschungsliteratur erarbeitet und sind dank des eigenen Paneldatensatzes empirisch überprüfbar.

Die erste Hypothese bezieht sich auf einen möglichen Zusammenhang von Theatersubventionen und eigenen Betriebseinnahmen der Theater: Da in Deutschland im Grunde eine Defizitdeckung⁴⁴⁵ erfolgt, hängt die Höhe der gewährten Mittel von den eigenen Einnahmen ab. Hier sind theoretisch zwei verschiedene Einflüsse denkbar: Zum einen könnten sich höhere Betriebseinnahmen der Theater negativ auf die gewährten Landeszuschüsse auswirken; für die Länder wäre in diesem Fall eine Zuschussreduktion möglich, wenn die Theater aus eigener Kraft mehr erwirtschaften. Zum anderen ist aber auch ein neutraler oder sogar positiver Effekt vorstellbar: Bei höheren Eigeneinnahmen käme es nicht zu Subventionskürzungen seitens der Länder, sondern zu mindestens gleichbleibend hohen oder sogar steigenden Zuwendungen.

⁴⁴⁴ Monetäre Werte mit dem VPI zu deflationieren entspricht der Vorgehensweise in Last/Wetzel (2010), S. 101, Jochimsen/Nuscheler (2011), S. 2406 oder Benito et al. (2013), S. 18. Der Umrechnungskurs von DM zu Euro ist 1 Euro = 1,95583 DM. Vgl. Bundesministerium der Finanzen (2017). Daten zum VPI stammen vom Statistischen Bundesamt. Vgl. Statistisches Bundesamt (2016), S. 3.

⁴⁴⁵ Zieba (2009) spricht von „covered deficits“ (Zieba (2009), S. 87) und Zalfen (2011) beschreibt, dass „die öffentlichen Mittel [...] in der Gesamthöhe des projizierten Defizits vergeben [werden]“ (Zalfen (2011), S. 96). Das entstehende Defizit, das durch die Theatersubventionen ausgeglichen werden soll, ist natürlich stark hausgemacht, denn es ergibt sich aus der Differenz zwischen dem von Theater und Träger ausgehandelten Theateretat und den (wiederum vom Träger beeinflussbaren) eigenen Betriebseinnahmen des Theaters.

Auch dies wäre ein möglicher Weg, sofern die Länder die Theater für ihren vermehrten Erfolg nicht qua Kürzung „bestrafen“ wollen.

Hier soll dem ersten Argumentationsstrang gefolgt werden und zwar aus folgendem Grund: Da die Entscheidungsträger der öffentlichen Theater in Deutschland nicht im luftleeren Raum über die Gestaltung ihrer Eintrittspreise befinden, sondern meist in Absprache mit den Trägern respektive Geldgebern, wirken letztere damit in gewisser Weise auch auf die Entwicklung der theatereigenen Betriebseinnahmen ein.⁴⁴⁶ Neben den direkten Subventionen stellen die Eintrittspreise also ein weiteres Instrument der Träger dar, den Gesamtetat eines Hauses zu beeinflussen. Man kann folglich durchaus annehmen, dass die Geldgeber dies in ihren Planungen berücksichtigen, das Gebot der Wirtschaftlichkeit nicht völlig ausblenden und daher die Zuschüsse etwas zurückfahren, wenn die eigenen Einnahmen der Theater höher ausfallen.

Hypothese 1: Die Höhe der Theatersubventionen hängt negativ von den eigenen Einnahmen der Theater ab.

Die zweite Hypothese ergibt sich aus der in Deutschland spezifischen Personalsituation an den öffentlich finanzierten Theatern. Wie in Teil 3.2 bereits beschrieben, ist das gesamte nicht-künstlerische Personal Teil des öffentlichen Dienstes und das künstlerische Personal an den öffentlichen Dienst gekoppelt – dementsprechend herrschen auch die gleichen Bedingungen, Tarifsteigerungen eingeschlossen. Da Theater und erst recht Oper sehr personalintensive Kunstformen sind – im Jahr 2013 arbeiteten rund 39.200 Beschäftigte an den deutschen Häusern – bilden Personalkosten folglich den größten Ausgabenposten der Theater. Anders ausgedrückt sind derzeit rund 72,6 % des jährlichen aggregierten Theateretats für Personal verplant.⁴⁴⁷ Es ist daher zu erwarten, dass steigende Personalausgaben zu steigenden Subventionen führen. Diese These wird auch durch Erfahrungen aus der Praxis untermauert: Einige Länder übernehmen durch gezielte Subventionserhöhungen die anfallenden Tarifsteigerungen, um „ihre“ Theater zu entlasten, denn Entlassungen im großen Stil, um steigenden Personalkosten sozusagen andersherum zu begegnen, sind aufgrund der tariflichen Einbindung im Grunde kaum möglich.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Vgl. Interview mit Dr. Annette Schwandner vom 28.7.2015. Krebs (1996) charakterisiert die Preise für Veranstaltungen der öffentlichen Theater als politische Preise. Vgl. Krebs (1996), S. 83.

⁴⁴⁷ Eigene Berechnungen. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 258 und S. 260 f.

⁴⁴⁸ Vgl. z. B. das Interview mit Dr. Annette Schwandner vom 28.7.2015, das Interview mit Frank Doods vom 18.8.2015 oder das Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015.

Wie aus der bestehenden Forschungsliteratur ersichtlich, ist diese enge Verbindung von gewährten Subventionen und Personalausgaben – obwohl eben für Deutschland so relevant – bisher nicht empirisch getestet worden. Die These basiert vielmehr auf der eigenen Auseinandersetzung mit dem theaterfördernden System und dessen immanenter Funktionsweise.

Hypothese 2: Steigende Personalausgaben der Theater führen zu steigenden Subventionen seitens der Länder.

Auch die dritte Hypothese ist ein neuer Ansatz, um möglichst viele Facetten der Theatersubventionierung seitens der deutschen Länder zu erklären. Diese Hypothese baut auf der musikwissenschaftlichen und wirtschaftshistorischen Beschäftigung mit den unterschiedlichen Kunstformen auf und zielt daher auf Gattungsunterschiede der an den deutschen Bühnen aufgeführten Werke ab. Wie in Teil 2.2 der vorliegenden Arbeit ausgeführt, wurde mit dem Aufkommen der Oper eine neue Kunstform geschaffen, die Sprechtheater, Ballettaufführungen oder Konzerte hinsichtlich der benötigten materiellen und finanziellen Ressourcen in den Schatten stellte. Noch heute ist die Oper die teuerste Form darstellender Kunst: Gattungsbedingt benötigt man zur Aufführung neben den Hauptdarstellern fast immer einen großen Opernchor und auf jeden Fall immer ein Orchester. Allein die Probenarbeit ist weitaus aufwendiger und für gewöhnlich länger als die von Theater oder Ballett: Es proben zunächst die an einer Aufführung beteiligten Gruppen separat – also die Solisten und Nebenrollen sowie der Opernchor mit Regisseur, Dramaturg und Korrepetitor auf gesonderten Probebühnen, das Orchester mit dem verantwortlichen Dirigenten in eigenen Proberäumen, und je nach Oper und Inszenierung die Tänzer mit einem Choreographen in Tanzstudios. Später werden die Einzelteile mit dem bis dahin angefertigten Bühnenbild und den Kostümen auf der Hauptbühne zusammengebracht, wo aufgrund der speziellen Maschinerien zusätzlich die Arbeit von Bühnentechnikern, Licht- und Tonmeistern gefragt ist. Letztere kommen natürlich auch bei allen anderen Aufführungsformen zum Einsatz; für gewöhnlich sind aber Opernproduktionen weitaus üppiger ausgestattet und aufwendiger inszeniert als Theater oder Ballett.⁴⁴⁹

Somit ist erklärlich, dass jede einzelne Opernaufführung teurer ist als ein Theater- oder Ballettabend. Die Kartenpreise für einen Opernabend liegen zwar durchschnittlich etwas über denen für andere Kunstformen, aber nicht in dem Maße, als dass die Opernhäuser ihre höhe-

⁴⁴⁹ Für Darstellungen des Produktionsablaufs als Organigramm vgl. Lange (2006), S. 95 oder Föhl (2011), S. 50.

ren Kosten durch eventuell höhere Einnahmen ausgleichen könnten.⁴⁵⁰ Folgerichtig wird die Hypothese formuliert, dass reine Opernhäuser *ceteris paribus* höher subventioniert werden als Mehrspartenhäuser, welche neben Opern auch kostengünstigere Produktionen auf die Bühne bringen.

Hypothese 3: Reine Opernhäuser erhalten durchschnittlich höhere Zuschüsse als Mehrspartenhäuser.

Die folgenden Hypothesen vier und fünf waren bislang ebenfalls nicht Bestandteil kulturökonomischer Forschung. Sie sind vielmehr aus der in vorliegender Dissertation durchgeführten wirtschaftshistorischen Analyse abgeleitet und sollen durch empirische Modellierung auf ihre heutige Gültigkeit hin überprüft werden. Zum einen betrifft es das Thema „Tradition“ in der Förderung: Wie man durch die Ausführungen in Kapitel 2 gut erkennen kann, ist das heutige Finanzierungssystem historisch gewachsen, und im Normalfall stiegen die Theatersubventionen über die Zeit immer weiter an. Dementsprechend wird die These aufgestellt, dass die Zuwendungen umso höher ausfallen, je länger sich die öffentliche Förderung eines Theaters bereits etabliert hat. Um die Länge der Fördertradition sinnvoll in Einklang mit der wirtschaftshistorischen Analyse zu bestimmen, werden Theater, die 1918 direkt durch die neuen Länder der Weimarer Republik aus der Hoftheatertradition übernommen wurden, durch eine Dummy-Variable gekennzeichnet. Damit wird, so die Überlegung, ein Großteil der am längsten (und üppigsten) finanzierten Theater erfasst.

Hypothese 4: Je länger ein Theater bereits öffentlich finanziert wird, desto höher fallen die aktuellen Subventionen aus.

Zum anderen soll der vielfach betonte Repräsentations- und Prestigegegedanke als Treiber für die Förderbereitschaft modelliert werden. Hierfür sei ein vielleicht etwas provokanter Gedankengang erlaubt: Den Fakten folgend, dass frühere Landesherren aus Prestige Gründen ihr eigenes Theater oder ihre Oper an ihrem Hauptsitz unterhielten, könnte man dies nun auch auf die heutigen Landesherren, die Ministerpräsidenten der sechzehn deutschen Länder, übertra-

⁴⁵⁰ Detaillierte Preisinformationen können für jedes Jahr der Tabelle 7 der jeweiligen Theaterstatistik entnommen werden. Hierin finden sich für jedes Jahr und Theater die Höchst-, Niedrigst- und Durchschnittspreise für Eintrittskarten nach Sparten sortiert. Bei der Durchschnittsbildung werden die verschiedenen Preiskategorien mit der Anzahl der verfügbaren Plätze gewichtet. Vgl. z. B. Theaterstatistik (2013/14), S. 177. Es wird ersichtlich, dass einerseits in nahezu allen Theatern die Opernkarten zwar teurer sind als Karten für Schauspiel oder Konzerte, andererseits aber gerade bei kleinen und mittelgroßen Häusern diese Preisdifferenzierung nur marginal ausfällt, sodass bei Operaufführungen die Einnahmen *ceteris paribus* nur geringfügig höher ausfallen als bei den anderen Veranstaltungsarten. Für die aktuellsten Zahlen vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 177-187.

gen. Folglich müssten Theater und Opern, die in einer der heutigen Landeshauptstädte angesiedelt sind, höhere Zuwendungen erhalten und damit über ein größeres Budget verfügen als Häuser jenseits der Landeshauptstädte.

Hypothese 5: Theater in Landeshauptstädten erhalten höhere Zuschüsse als Theater in anderen Städten.

Um dem möglichen Einwand zu begegnen, mit den Hypothesen drei („reine Opernhäuser“) und fünf („Landeshauptstädte“) würde man indirekt eigentlich auf die Größe der Theater testen – denn gerade bei reinen Opernhäusern und Theatern in den Landeshauptstädten könnte es sich ja sehr wohl um durchschnittlich größere Häuser handeln als bei den anderen –, wird eine zusätzliche Variable mit aufgenommen. In die Schätzungen inkludiert werden die von den Theatern angebotenen Plätze, also die maximale Sitzplatzkapazität; dadurch kann die durchaus unterschiedliche Größe der Theater berücksichtigt werden.⁴⁵¹ Grundsätzlich wäre erst einmal davon auszugehen, dass ein (architektonisch) größeres Haus meist auch einen größeren Betrieb unterhält und daher mehr Subventionen zugewiesen bekommt. Andererseits könnten getreu dem Motto „Klein, aber fein!“ gerade kleinere Häuser überdurchschnittlich gut mit Zuschüssen bedacht werden. Im Prinzip wäre schließlich auch denkbar, dass die Größe gar keine Berücksichtigung findet und die Subventionsvergabe von anderen Faktoren dominiert wird. Dennoch soll die Hypothese sechs wie folgt formuliert werden:

Hypothese 6: Je mehr Zuschauerplätze ein Theater hat, desto höher fallen die ihm von Länderseite zugewiesenen Subventionen aus.

Neben den theaterspezifischen Variablen sind polit-ökonomische Ansätze von besonderem Interesse für die Analyse der Theatersubventionierung. Da der Schwerpunkt aller bisher publizierten Untersuchungen stets auf möglichen Partisan-Einflüssen lag, sollen diese auch

⁴⁵¹ Auch Mühlkamp (2001) und Neligan (2006) verwenden Zuschauerplätze als Proxy für Größe und Kapazität, wenn auch jeweils in einem anderen Forschungskontext als dem dieser Dissertation. Vgl. Mühlkamp (2001), S. 159 und Neligan (2006), S. 1114. In den Theaterstatistiken wird zwischen den bautechnisch vorhandenen und den dem Publikum angebotenen Plätzen unterschieden. Diese Zahlen können – erstaunlicherweise – in beiden Richtungen voneinander abweichen. In den meisten Fällen ist die Anzahl der dem Publikum angebotenen Plätze geringer als die bautechnisch vorhandenen; dies liegt daran, dass oftmals Sitzplätze z. B. zugunsten eines größeren Orchestergrabens, einer vergrößerten Bühne, aufgrund technischer Gegebenheiten oder sicherheitsbedingter Vorschriften weichen müssen. Ganz selten weist die Theaterstatistik mehr Besucherplätze aus als eigentlich architektonisch vorhanden sind – vermutlich wird an den entsprechenden Aufführungsstätten das Auditorium durch Stehplätze vergrößert. In der vorliegenden Arbeit wurden die dem Publikum angebotenen Sitzplätze als Maß für die Größe eines Hauses verwendet, da hierdurch die potentielle maximale Kapazitätsauslastung bestimmt wird, mit der Theater und auch öffentliche Geldgeber rechnen können. Vgl. hierzu auch Tobias (2003), S. 178.

hier entsprechenden Raum finden und bereits im Rahmen des Hauptmodells behandelt werden. Das Testen auf politische Budgetzyklen ist den Modellerweiterungen im Teil 4.6 vorbehalten.

Wie im Literaturüberblick in 4.1.2 ausführlich beschrieben, knüpft die vorliegende Untersuchung an eine Reihe bestehender Forschungsarbeiten an. Diese unterschieden sich sowohl hinsichtlich der zugrunde liegenden Erwartungen bezüglich der Partisan-Einflüsse auf Kultursubventionen als auch hinsichtlich der empirischen Befunde. Für die Thematik der sehr spezifischen Subventionen für die Hochkultureinrichtungen Oper und Theater erscheint die These überzeugend, dass sich insbesondere politische Vertreter bürgerlicher Parteien für die Theatersubventionierung einsetzen. Linke Parteien, denen die klassische Partisan-Theorie ja grundsätzlich größere Subventionsfreudigkeit bescheinigt, werden dagegen eher versuchen, die Zuschüsse für diese mit dem Beigeschmack des Elitären versehenen Kulturinstitutionen zu dämpfen. Damit folgt die vorliegende Untersuchung den Ergebnissen von Schulze und Rose (1998), Benito et al. (2013) sowie Potrafke (2010, 2013). Da, wie schon mehrfach betont, die Subventionen der Länder im Fokus stehen, wird dementsprechend die Sitzverteilung in den Landesparlamenten als relevantes polit-ökonomisches Maß herangezogen.

Hypothese 7: Ein höherer Anteil an Sitzen von CDU/CSU und FDP in den Landesparlamenten führt zu höheren Subventionen für Theater und Opern.

Die sozio-ökonomischen Kontrollvariablen werden in die folgenden – und letzten – drei Hypothesen integriert, welche im Grunde ganz klassisch denen bestehender Forschungsliteratur folgen. Mit der ersten Kontrollvariablen, einer Dummy-Variablen, wird für die Stadtstaaten Berlin, Bremen und Hamburg kontrolliert.⁴⁵² Da bei den Theatersubventionen in den Stadtstaaten untrennbar zusammenfällt, was in den Flächenländern in Subventionen der Länder und Subventionen der Gemeinden unterteilt werden kann, sind methodisch bedingt durchschnittlich höhere Zuschüsse in den Stadtstaaten zu erwarten.

Hypothese 8: In den drei Stadtstaaten Berlin, Bremen und Hamburg fallen die Landeszuschüsse für Theater und Opern durchschnittlich höher aus als in den Flächenländern.

⁴⁵² In der kulturökonomischen Forschungsliteratur findet sich kein Beispiel für eine in die Schätzungen integrierte Unterscheidung von Stadtstaaten und Flächenländern: Krebs/Pommerehne (1995) und Schulze/Rose (1998) thematisieren dies gar nicht, und Tepe/Vanhuyse (2014) klammern, wie im Literaturteil bereits beschrieben, die Stadtstaaten von vornherein aus ihrer Analyse aus. In anderem, finanzwissenschaftlichen Kontext wird dieser wichtigen Unterscheidung jedoch Rechnung getragen. Vgl. z. B. Seitz (2000), S. 188 und S. 206 f. oder Jochimsen/Nuscheler (2011), S. 2401.

Die beiden in die Schätzungen integrierten fiskalischen Variablen sollen helfen, Grundzüge der finanziellen Situation der einzelnen Länder abzubilden. Erstens werden zu diesem Zweck die Konsumausgaben des Staates pro Kopf betrachtet.⁴⁵³ Hieran kann, so die Idee, eine generelle Tendenz der verschiedenen Länder zu geringerer oder größerer Ausgabenfreudigkeit festgemacht werden – Ausgabenfreudigkeit bezüglich materieller Güter und monetärer Transfers, die den Bürgern direkt zugutekommen. Die Länder mit hohen Konsumausgaben des Staates, so die These, statten auch ihre Theater und Opern finanziell großzügiger aus als die anderen.

Hypothese 9: Je höher die Konsumausgaben pro Kopf eines Landes ausfallen, desto höher ist auch dessen finanzielle Unterstützung von Theatern und Opern.

Zweitens fließt die Pro-Kopf-Verschuldung eines Landes mit in das empirische Modell ein. Hierbei sind grundsätzlich zwei Wirkungen denkbar. Eine Variante lautet, dass mit höherer Verschuldung der Länder die Ausgaben für Theater und Opern gleich bleiben oder sogar steigen. Diese These basiert auf dem polit-ökonomischen Ansatz, Verschuldung als fiskalische Allmende zu betrachten, und stützt sich im Anwendungsfall Deutschland zusätzlich auf die konkreten Bailout-Erfahrungen des Saarlandes und Bremens – kurz: Hohe Verschuldung oder gar Überschuldung machen nicht unbedingt Subventionskürzungen nötig.⁴⁵⁴ Ein finanzwissenschaftlich traditionellerer Ansatz beinhaltet dagegen bindende Budgetbeschränkungen. In diesem Sinne müsste eine höhere Verschuldung, die Zins- und Tilgungsverpflichtungen mit sich bringt und damit das verfügbare Budget einschränkt, geringere Zuschüsse zur Folge haben – und das allemal für die freiwilligen Leistungen wie Theatersubventionen. Da in der relevanten Forschungsliteratur einhellig ein dämpfender Effekt von Verschuldung auf die Theaterförderung identifiziert wird,⁴⁵⁵ schließt die hier formulierte Hypothese daran an:

Hypothese 10: Je höher die Schulden pro Kopf in einem Land sind, desto geringer fallen die Subventionen für freiwillige Leistungen wie Theaterförderung aus.

⁴⁵³ Dies entspricht z. B. dem Vorgehen in Krebs/Pommerehne (1995), S. 25 und S. 27.

⁴⁵⁴ Verschuldung stellt ein sogenanntes fiskalisches Allmendegut dar, wenn in einem Länderverbund bei exzessiver Verschuldung eines Mitglieds die anderen mit Beistandszahlungen zur Seite springen (müssen), für den Haftungsverbund insgesamt aber das Gebot der Schuldentragfähigkeit gilt. Zur Problematik der fiskalischen Allmende und ihrer Übertragbarkeit auf den deutschen Fiskalföderalismus vgl. Feld/Baskaran (2010), S. 373 und S. 375 f. sowie Burret/Feld (2014), S. 3 und S. 8 f. Zur ausführlichen Beschreibung der Bailout-Historie des Saarlandes und Bremens vgl. z. B. Seitz (1999), S. 11-21 oder Rodden (2003), S. 179-181.

⁴⁵⁵ Vgl. Schulze/Rose (1998), S. 238 und Tepe/Vanhuyse (2014), S. 263 f.

Die hier verbal-argumentativ vorgestellten Hypothesen wurden empirisch getestet und analysiert und sind Gegenstand der nachfolgenden Abschnitte. Im direkt anschließenden Teil 4.3 werden zunächst das Hauptmodell und das Schätzverfahren vorgestellt. Die Ergebnisse der Schätzungen sowie deren Auswertung und Interpretation schließlich werden in Teil 4.4 diskutiert.

4.3 Empirisches Modell und Schätzverfahren

*Thou shalt use common sense and economic theory.*⁴⁵⁶

Das klassische lineare Panelmodell⁴⁵⁷, das auch hier als Grundlage dient, hat die folgende Form (mit Theaterindex $i = 1, \dots, N$ und Zeitindex $t = 1, \dots, T$):

$$y_{it} = \beta_0 + \beta_1' q_{it} + \beta_2' x_{it} + \beta_3' z_{it} + d_t + \alpha_i + \varepsilon_{it}$$

Dabei steht die abhängige Variable y_{it} (Skalar) für die öffentlichen Zuwendungen, die Theater i im Jahr t von dem Land erhält, in dem es seinen Sitz hat. q_{it} ist ein Vektor der theater-spezifischen Variablen, x_{it} ein Vektor der politischen Variablen und z_{it} schließlich ein Vektor der sozio-ökonomischen Kontrollvariablen. Da es dem heutigen Standard entspricht, für Periodeneffekte zu kontrollieren, wurden mit d_t zusätzlich Jahres-Dummies in das Modell aufgenommen.⁴⁵⁸ Bei α_i handelt es sich um theaterspezifische, zeitkonstante Effekte – oft auch als unbeobachtete Heterogenität charakterisiert. ε_{it} erfassen die restlichen unbeobachteten Größen, die sowohl über die Theater als auch über die Zeit variieren und häufig als idiosynkratische Fehler bezeichnet werden.⁴⁵⁹ Die genaue Beschreibung der einzelnen im Hauptmodell verwendeten Variablen kann der folgenden Tabelle 8 entnommen werden.

⁴⁵⁶ Kennedy (2002), S. 582. Dabei handelt es sich um das erste der vom Autor so genannten „Zehn Gebote der angewandten Ökonometrie“.

⁴⁵⁷ Vgl. z. B. Wooldridge (2010), S. 285 oder Hübler (2013), S. 21.

⁴⁵⁸ Vgl. z. B. Brüderl (2010), S. 982.

⁴⁵⁹ Vgl. Wooldridge (2010), S. 285.

Abhängige Variable	
zuwand	Landeszuwendungen an das Theater (in Tausend Euro)
Theaterspezifische Variablen	
eigenein	Eigene Einnahmen des Theaters (in Tausend Euro)
apersonal	Personalausgaben des Theaters (in Tausend Euro)
oper	Dummy-Variable (= 1) für reine Opernhäuser
histwr	Dummy-Variable (=1) für Theater/Opern mit historischer Fördertradition seit der Weimarer Republik
landesh	Dummy-Variable (=1) für Theater/Opern in einer Landeshauptstadt
plätze_at	Dem Publikum angebotene Sitzplätze pro Theater
Politische Variablen	
sitze_cdu	Sitze der CDU/CSU im Landtag (Anteil in Prozent)
sitze_spd	Sitze der SPD im Landtag (Anteil in Prozent)
sitze_fdp	Sitze der FDP im Landtag (Anteil in Prozent)
sitze_grüne	Sitze von Bündnis 90/Die Grünen im Landtag (Anteil in Prozent)
sitze_linke	Sitze der PDS/Die Linke im Landtag (Anteil in Prozent)
sitze_sonst	Sitze der sonstigen Parteien im Landtag (aggregierte Anteile in Prozent)
sitze_lflügel	Sitze von SPD, Bündnis 90/Die Grünen und PDS/Die Linke im Landtag (aggregierte Anteile in Prozent)
sitze_rflügel	Sitze von CDU/CSU und FDP im Landtag (aggregierte Anteile in Prozent)
Sozio-ökonomische Kontrollvariablen	
stadtst	Dummy-Variable (=1) für Stadtstaaten
konsumpc	Konsumausgaben des Staates (Land) je Einwohner (in Euro)
schuldenpc	Schulden der Länder (ohne Gemeinden und Gemeindeverbände) beim nicht-öffentlichen Bereich (Kassenkredite und Kreditmarktschulden) je Einwohner (in Euro)

Tabelle 8: Beschreibung der im Hauptmodell integrierten Variablen.

Zu den gängigen Schätzverfahren zählen die sogenannten *Fixed-Effects*- und *Random-Effects*-Modelle (FE- bzw. RE-Modelle). Im kulturökonomischen Forschungsbereich schätzen z. B. Dalle Nogare und Galizzi (2011) Panelmodelle sowohl mit *fixed* als auch mit *random effects*, Potrafke (2010) nimmt *random effects* an und führt entsprechend eine *Feasible Generalized Least Squares*-Schätzung (FGLS) durch.⁴⁶⁰ Die Wahl des Verfahrens hängt davon ab, wie die

⁴⁶⁰ Vgl. Dalle Nogare/Galizzi (2011), S. 211 und Potrafke (2010), S. 130-133. Anders als in der restlichen Dissertation muss hier ein sprachlicher Mischmasch von Englisch und Deutsch in Kauf genommen werden, da auch im Deutschen die englischen Begriffe der Ökonometrie fest verankert sind und Übersetzungen in diesem Fall nicht dem üblichen Sprachgebrauch entsprechen.

zeitkonstanten Effekte α_i gewertet werden: In einem *Fixed-Effects*-Rahmen wird Korrelation zwischen α_i und den erklärenden Variablen angenommen, weswegen die spezifischen Effekte α_i herausgerechnet bzw. eliminiert werden müssen. Üblicherweise zieht man dazu von allen Variablen ihren Mittelwert über die Zeit ab, wodurch die zeitinvarianten α_i herausfallen. Ein Nachteil dieser sogenannten *within*-Transformation ist es, dass auch alle anderen zeitkonstanten Variablen eliminiert und daher in eine *Fixed-Effects*-Schätzung nicht integriert werden können.⁴⁶¹ In einem *Random-Effects*-Rahmen dagegen wird angenommen, dass α_i nicht mit den Regressoren korreliert und neben ε_{it} in jeder Periode Teil des Störterms sind. Diese Struktur impliziert Autokorrelation, weshalb eine Schätzung mit der Methode *Ordinary Least Squares* (OLS) ineffizient ist. Dieses Problem kann durch eine Schätzung mit FGLS behoben werden. Dazu werden alle Variablen derart transformiert, dass von jeder Variablen ein *Bruchteil* ihres Mittelwertes über die Zeit abgezogen wird.⁴⁶² Je nach Schätzung liegt der Bruchteil zwischen 0 und 1; liegt er genau bei 1, ist der *Random-Effects*-Schätzer natürlich äquivalent zum *Fixed-Effects*-Schätzer. Ein Vorteil einer *Random-Effects*-Schätzung ist, dass hierin auch zeitkonstante Variablen integriert werden können.⁴⁶³

Die hier gewählte Schätzmethode basiert auf dem *Random-Effects*-Rahmen, *Fixed-Effects*-Schätzungen wurden in weiteren Schritten als Robustheitschecks durchgeführt (siehe Ergebnisse in Teil 4.5.1). Alle Modellspezifikationen wurden mit Jahres-Dummies und cluster-robusten Standardfehlern geschätzt.⁴⁶⁴ Die Wahl der Schätzmethode bedarf sowohl einer inhaltlichen als auch einer statistischen Begründung. Das stärkste inhaltliche Argument für die *Random-Effects*-Schätzung ist die Bedeutung zeitinvarianter Variablen im Forschungskontext vorliegender Arbeit. In einem *Fixed-Effects*-Rahmen ist es z. B. nicht möglich, zu testen, ob die Landeszuschüsse auch dadurch beeinflusst werden, dass ein Theater in einer Landeshauptstadt liegt. Auch entfielen die „historische“ Dummy, die Theater mit Fördertradition seit der Weimarer Republik kennzeichnet; zudem ließe es sich nicht mit Dummies gesondert für

⁴⁶¹ Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Wooldridge (2009), S. 481-485, Wooldridge (2010), S. 300-304, Baum (2006), S. 220 oder Giesselmann/Windzio (2012), S. 40-43. Eine Alternative zur oben beschriebenen Mittelwertbereinigung ist übrigens eine Dummy-Variablen-Regression. Hierbei würde man für jedes Theater i eine eigene Dummy-Variablen mit ins Modell aufnehmen. Die resultierenden Schätzergebnisse wären genau dieselben, und auch hierbei könnten zeitkonstante Variablen nicht untersucht werden, da die zeitinvarianten Eigenschaften mit den Dummy-Variablen für die Theater kollinear sind. Vgl. Wooldridge (2009), S. 485 f. sowie Kohler/Kreuter (2008), S. 249-253.

⁴⁶² Für die zugrunde liegende Matrixalgebra sei auf Wooldridge (2010), S. 291-300 verwiesen. Für einen intuitiveren Zugang vgl. Wooldridge (2009), S. 489-492, Cameron/Trivedi (2010), S. 261-263 und Brüderl (2010), S. 974 f.

⁴⁶³ Vgl. Baum (2006), S. 227 oder Brüderl (2010), S. 975.

⁴⁶⁴ Die durchgeführten Tests auf Heteroskedastizität (Breusch-Pagan- und modifizierter Wald-Test) deuten klar auf die Verwendung cluster-robuster Standardfehler. Vgl. dazu Baum (2001), S. 101 oder Wenzelburger et al. (2014), S. 155 f. Zum Umgang mit robusten Standardfehlern vgl. auch Hübler (2014), S. 45.

Stadtstaaten kontrollieren. Da aber, wie bei der Vorstellung der Forschungshypothesen in Teil 4.2.2 ersichtlich wurde, begründetes Interesse an diesen Variablen und den damit verbundenen Fragestellungen besteht, wird eine *Random-Effects*-Schätzung klar präferiert. Auch aus statistischer Sicht ist diese Wahl fundiert: Der durchgeführte Hausman-Test verweist deutlich auf das *Random-Effects*-Modell.⁴⁶⁵ Wie im Abschnitt 4.5 bei den Robustheitschecks noch zu sehen sein wird, liegen *Random*- und *Fixed-Effects*-Schätzer allerdings sowieso sehr nah beieinander – die Methodenauswahl hat demnach keine entscheidenden Auswirkungen auf die Robustheit des Modells und die gewonnenen Ergebnisse.

4.4 Ergebnisse und Interpretation

Die Ergebnisse der Schätzungen können der nachfolgenden Tabelle 9 entnommen werden, die Angaben zur deskriptiven Statistik finden sich in Anhang C.3. Alle vier in Tabelle 9 dokumentierten Regressionen sind *Random-Effects*-Schätzungen. Es ist ersichtlich, dass sich die Ergebnisse auch bei schrittweiser Hinzunahme der Variablen als robust erweisen. Die Regressionen unterscheiden sich wie folgt: Regression (1) beinhaltet nur die theaterspezifischen Variablen; in Regression (2) kommen die politischen Variablen in der detaillierten Aufspaltung nach Parteien hinzu. Die Regressionen (3) und (4) bilden das vollständige Modell (Hauptmodell) ab, das neben den bisher erwähnten Variablen zusätzlich die sozio-ökonomischen Kontrollvariablen inkludiert. Der Unterschied zwischen Regression (3) und (4) liegt einzig in der unterschiedlichen Spezifikation der politischen Variablen: In (3) werden die Sitzanteile der Parteien einzeln ausgewiesen, wobei die Sitzanteile der SPD die Referenzkategorie bilden und daher nicht in die Regression einfließen. In (4) werden dagegen die Sitzanteile von SPD, Bündnis 90/Die Grünen und PDS/Die Linke sozusagen als linker Flügel eines Landesparlamentes zusammengefasst, die Referenzkategorie besteht in diesem Falle aus den aggregierten Sitzanteilen der anderen noch verbleibenden Parteien, also von CDU, FDP und Sonstigen.

⁴⁶⁵ Der Hausman-Test ist der gängige Test, um formal festzustellen, ob das *Random*- oder das *Fixed-Effects*-Modell vorzuziehen ist. Vgl. z. B. Brüderl (2010), S. 975 f., Wooldridge (2009), S. 493 oder Hübler (2013), S. 21.

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder			
	(1)	(2)	(3)	(4)
Regression	RE	RE	RE	RE
Methode	RE	RE	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>				
eigenein	-0,13 (-0,99)	-0,12 (-0,87)	-0,18 (-1,61)	-0,18* (-1,67)
apersonal	0,32*** (4,26)	0,32*** (4,32)	0,33*** (4,45)	0,33*** (4,41)
oper	6.471,36* (1,77)	6.562,68* (1,75)	6.391,90* (1,81)	6.477,58* (1,83)
histwr	9.227,42*** (4,05)	8.973,63*** (3,96)	8.785,60*** (5,07)	8.837,05*** (5,08)
landesh	8.182,74*** (5,29)	8.466,89*** (5,42)	5.333,45*** (2,78)	5.372,67*** (2,80)
plätze_at	0,27*** (2,87)	0,27*** (2,87)	0,22** (2,55)	0,22** (2,55)
<i>Politische Variablen</i>				
sitze_cdu		6.197,92** (2,29)	5.273,31*** (3,17)	
sitze_fdp		2.919,44 (1,18)	2.369,66 (1,14)	
sitze_grüne		-4.880,93 (-1,10)	-1.742,86 (-0,48)	
sitze_linke		-1.653,95 (-1,44)	-1.677,99 (-1,62)	
sitze_sonst		10.319,89** (2,39)	8.478,68*** (3,34)	
sitze_lflügel				-4.872,12*** (-2,79)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>				
stadtst			6.362,85** (2,46)	6.068,73** (2,44)
konsumpc			1,88* (1,79)	2,00* (1,78)
schuldenpc			-0,21 (-1,45)	-0,22 (-1,60)
Theater	182	182	174	174
Beobachtungen	3159	3159	2890	2890
R ²	0,68	0,68	0,71	0,71

Tabelle 9: Ergebnisse des Hauptmodells. RE-Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (nur theaterspezifische Variablen), (2) RE-Schätzung (theaterspezifische und politische Variablen), (3) RE-Schätzung (vollständiges Modell, einzelne Sitzanteile), (4) RE-Schätzung (vollständiges Modell, zusammengefasste Sitzanteile).

Die meisten der in Teil 4.2.2 aufgestellten Forschungstheseen können bestätigt werden. Gerade die Hypothese 1 allerdings ist nicht ganz eindeutig zu bewerten: Die eigenen Betriebseinnahmen der Theater weisen zwar das erwartete negative Vorzeichen auf, erreichen aber außer in der Regression (4) keines der üblichen Signifikanzniveaus. Aufgrund dieses Vorbehalts kann daher nur sehr vorsichtig formuliert werden, dass die von den Ländern gewährten Theatersubventionen vermutlich sinken, wenn die theatereigenen Einnahmen steigen. Die Koeffizienten sind zudem ein (schwaches) Indiz dafür, dass bei Subventionskürzungen auf die Anreizkompatibilität aus Sicht der Theater geachtet wird und Beschneidungen nicht in demselben Umfang erfolgen wie die Einnahmensteigerung: Pro 1.000 Euro zusätzlichen Betriebseinnahmen sinken die Subventionen durchschnittlich nur um etwa 180 Euro, d. h. die Theater haben über höhere eigene Einnahmen tatsächlich in gewissem Maße die Möglichkeit, ihren Gesamtetat auszuweiten.

Der Einfluss der Personalausgaben auf die Länderzuschüsse – Gegenstand von Hypothese 2 – ist dagegen in allen Modellspezifikationen auf dem 1 %-Niveau und damit hoch signifikant. Mit entsprechender Sicherheit kann daher konstatiert werden, dass eine Steigerung der Personalausgaben um 1.000 Euro eine durchschnittliche Zuschusserhöhung von etwa 330 Euro zur Folge hat. Dies lässt den Schluss zu, dass höhere Personalausgaben nicht eins zu eins von den Ländern durch höhere Subventionen abgefangen werden, was durchaus plausibel ist: Nicht jedes Theater erhält einen Ausgleich für z. B. die anfallenden Tarifsteigerungen, und selbst Theater, die sich diesbezüglich in privilegierter Position befinden, müssen manches Jahr ohne Übernahme der zusätzlichen Personalkosten meistern.⁴⁶⁶ Allerdings darf bei der Bewertung der hier genannten Zahlen – wie vielfach betont – nicht vergessen werden, dass in den Regressionen einzig die Zuschüsse der Länder betrachtet werden. Doch auch die Gemeinden bezuschussen die Theater großzügig und beteiligen sich vermutlich ebenfalls an der Finanzierung höherer Personalkosten, sodass von 1.000 Euro zusätzlichen Kosten sicherlich mehr als das hier ermittelte Drittel von den Geldgebern übernommen wird. Es wird aber darauf hingewiesen, dass letzterer Punkt nur eine Mutmaßung ist, denn die genauere Analyse der Gemeindezuschüsse ist nicht Gegenstand vorliegender empirischer Untersuchung.

Die Koeffizienten der Variablen *oper*, *histwr* und *landesh* bekräftigen auf deutliche Weise die eigene wirtschaftshistorische Forschungsarbeit. Alle drei erweisen sich als signifikant, derjenige der Opernvariable auf dem 10 %-Niveau, die beiden anderen sogar auf dem 1 %-Niveau. Damit können die entsprechenden Hypothesen aus Abschnitt 4.2.2 bestätigt werden: Dass der

⁴⁶⁶ Vgl. z. B. Interview mit Dr. Michael Klügl vom 17.11.2015.

Unterhalt eines reinen Opernhauses im Vergleich zu Mehrspartenhäusern durchschnittlich teurer ist und von den Trägern durch höhere Subventionen abgefangen wird, wurde als Hypothese 3 aufgestellt. Tatsächlich geht aus allen vier Regressionen hervor, dass einem reinen Opernbetrieb durchschnittlich rund 6,4 Mio. Euro mehr Zuschüsse gewährt werden als einem Mehrspartenhaus. Dieses Ergebnis steht für sich, eine mögliche Interpretation bieten die in dieser Arbeit schon mehrfach erwähnten historischen und polit-ökonomischen Dimensionen: Gattungsbedingt höhere Aufführungskosten allein können die hohen Subventionen nicht überzeugend erklären, da kein Geldgeber per se gezwungen war oder ist, diese teure Kunstform zu unterstützen. Vielmehr zieht sich die Bereitschaft, die Oper besonders zu fördern – man erinnere sich an Kapitel 2 dieser Arbeit –, seit ihrer Entstehung im Absolutismus wie ein roter Faden durch die Geschichte. In diesem Sinne scheinen die heutigen Opersubventionen, auch aufgrund ihrer bereits angesprochenen „Freiwilligkeit“, ein besonders schönes Beispiel für politisch gewollte Förderung zu sein: Ein Opernhaus zu unterhalten ist nach wie vor ein prestigeträchtiges Unterfangen und ein Beweis des finanziellen Willens und Könnens eines oder mehrerer Träger.⁴⁶⁷

Auch Hypothese 4 kann bestätigt werden: Das Ergebnis der Dummy-Variablen für Theater, die bereits seit 1918 staatliche Gelder beziehen, zeigt, dass eine lange Fördertradition einen signifikant positiven Einfluss auf die Subventionshöhe hat. Die entsprechenden Koeffizienten in den Regressionen (3) und (4) signalisieren, dass die Theater, die direkt 1918 zu Förderobjekten der Weimarer Republik wurden, heute durchschnittlich rund 8,8 Mio. Euro höhere Subventionen erhalten als die anderen Häuser. Dieses Ergebnis reiht sich sehr passend in die knapp fünfhundert Jahre umfassende Analyse der Finanzierungsgeschichte öffentlicher Theater aus Kapitel 2 ein, worin gezeigt werden konnte, dass über die Zeit nicht nur die Anzahl der subventionierten Theater anstieg, sondern auch die Zuwendungen pro Haus. Eine lange eta-

⁴⁶⁷ Aus welchen Gründen die Subventionierung politisch gewollt ist, differiert von Fall zu Fall. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass gerade im künstlerischen Bereich zumindest in Teilen die intrinsische Motivation hoch ist und nach ideologischen Wertmaßstäben gehandelt wird, und aus diesen Gründen z. B. der günstige Zugang zu Kultur für alle Gesellschaftsschichten eine echte Herzensangelegenheit ist (vgl. z. B. Interview mit Dr. Annette Schwandner vom 28.7.2015). Anders gelagert sind dagegen die polit-ökonomischen Erklärungsansätze, die diese Arbeit klar dominieren: Sie umfassen zum einen die angestrebte Eigennutzmaximierung von Politikern und Kulturbürokraten, die durch Gewähren und Verwalten der Zuschüsse eine persönliche Nähe zu den Kulturinstitutionen aufbauen und so an Einladungen und Freitickets gelangen. Vgl. z. B. Krebs/Pommerehne (1995), S. 21. Zum anderen kann der Theaterförderung aus polit-ökonomischer Sicht die in Abschnitt 4.1.1 thematisierte Klientelpolitik einzelner Parteien zugrunde liegen: Wie Befragungen der Europäischen Kommission in allen EU-Ländern zeigten, gehören speziell Opernaufführungen zu den Kulturaktivitäten, die bezogen auf die Gesamtbevölkerung am wenigsten populär sind und daher am seltensten wahrgenommen werden, aber ein festes und loyales Kernpublikum haben. Dieses Kernpublikum rekrutiert sich laut Studie aus den Teilen der Gesellschaft, die besonders gut ausgebildet sind und besonders gut verdienen. Vgl. Europäische Kommission (2013), S. 8 und S. 19 f., Hek/Kraaykamp (2013), S. 326 und S. 339 sowie O'Hagan (2014), S. 416 f.

blierte Förderung brachte und bringt auch heute noch eine privilegierte Position mit sich und zahlt sich für die Theater in Hinblick auf den ihnen zugestandenen Etat offensichtlich aus.

Sehr interessant und ebenfalls auf dem 1 %-Niveau signifikant sind die Ergebnisse für Theater einer Landeshauptstadt, die laut Hypothese 5 aufgrund ihres Standortes *ceteris paribus* höhere Theatersubventionen erhalten. In der Tat werden diese Theater jeweils mit etwa 5,3 Mio. Euro mehr an Zuwendungen bedacht als Theater im Rest der Bundesrepublik. Dies lässt den Schluss zu, dass auch heute noch der Sitz des Landesherrn – also des Ministerpräsidenten – mit höherem Theaterbudget ausgestattet wird, was sich in aufwendigeren Produktionen, größeren Mitarbeiterstäben, teureren Solisten und besser renovierten Spielstätten bemerkbar machen kann. Das alles sind Faktoren, die zum Renommee und Prestige eines Hauses (und damit einer Landeshauptstadt) beitragen – ein traditionelles und starkes Fördermotiv.

Die letzte der theaterspezifischen Variablen, sprich: die dem Publikum angebotenen Plätze als Kontrollvariable für die Größe eines Hauses, hat in allen Regressionen ebenfalls einen positiven und signifikanten Koeffizienten. Dies unterstreicht die Hypothese 6, dass die Theatersubventionen durchaus von der Größe der Einrichtungen beeinflusst werden. Im Durchschnitt fallen die Zuwendungen umso höher aus, je größer die Sitzplatzkapazität eines Theaters ist; daraus folgt im Umkehrschluss, dass es nicht die „kleinen Perlen“ sind, die die Zuwendungen in die Höhe treiben.

Hinsichtlich der politischen Variablen bekräftigen die durchgeführten Schätzungen die hier aufgestellte Hypothese 7 und damit zugleich die Thesen von Schulze und Rose (1998) sowie Potrafke (2010) – konservative Parteien unterstützen die Subventionierung von Hochkultur stärker als linke Parteien. Im vollständigen Modell (3) ist das Ergebnis für die Union auf dem 1 %-Niveau hoch signifikant: Steigt in einem Landesparlament der Sitzanteil von CDU/CSU um 1 Prozentpunkt, so erhöhen sich die Zuschüsse pro Theater durchschnittlich um rund 52.700 Euro.⁴⁶⁸ Auch das Vorzeichen der bürgerlich-liberalen FDP ist positiv, allerdings ist das Ergebnis nicht signifikant. Höhere Anteile grüner und linker Abgeordneter scheinen sich negativ auf die Höhe von Theater- und Opernsubventionen auszuwirken, aber auch diese Variablen erreichen keines der üblichen Signifikanzniveaus. Der Anteil der sonstigen Parteien ist dagegen hoch signifikant und weist ein positives Vorzeichen auf. Da hierunter aber, wie be-

⁴⁶⁸ Auch durch Modell (2), der Schätzung ohne sozio-ökonomische Kontrollvariablen, wird dieses Ergebnis immerhin auf dem 5 %-Signifikanzniveau bestätigt, wenn natürlich auch mit leicht verändertem Koeffizienten.

reits besprochen, alle anderen Parteien unterschiedlichster politischer Couleur und Größe⁴⁶⁹ subsumiert sind, ist eine schlüssige Interpretation beim jetzigen Forschungsstand schwierig. Um Spekulationen zu vermeiden soll es an dieser Stelle genügen, auf weiteren Forschungsbedarf hinzuweisen. Mögliche Vorgehensweisen beinhalten sowohl eine Aufschlüsselung nach einzelnen Parteien als auch genauere Betrachtungen einzelner Bundesländer, die das Ergebnis treiben könnten.

In Modell (4) wurden, wie bereits angesprochen, die politischen Variablen anders spezifiziert als in Modell (3). Mit den nun aggregierten Sitzanteilen wurde ein deutlich gröberes Maß gewählt und versucht, die Ergebnisse aus Modell (3) sozusagen umgekehrt zu überprüfen. Es zeigt sich, dass eine Erhöhung des Sitzanteils des politisch linken Flügels um 1 Prozentpunkt die Subventionen für Theater und Opern durchschnittlich um rund 48.700 Euro senkt, was mit den Ergebnissen der Regression (3) durchweg kompatibel ist und auch auf diesem Wege die Hypothese 7 unterstützt. Alle ermittelten Koeffizienten der politischen Variablen weisen also darauf hin, dass Subventionen für die Hochkultur vom konservativen Lager verstärkt werden und weniger vom linken Flügel, dem man laut klassischer Partisan-Theorie – man erinnere sich an Abschnitt 4.1.1 – grundsätzlich höhere Ausgabenfreudigkeit zuschreibt.

Zu guter Letzt lässt sich feststellen, dass der Einfluss der drei sozio-ökonomischen Kontrollvariablen den beschriebenen Erwartungen entspricht. Wie in Hypothese 8 thematisiert, erhalten die in den Stadtstaaten angesiedelten Theater durchschnittlich höhere Zuschüsse als diejenigen in den Flächenländern. Dies ist, wie oben angerissen, der Tatsache geschuldet, dass hierbei sowohl Länder- als auch Gemeindezuschüsse einfließen. Ob darüber hinaus ein zusätzlicher Stadtstaaten-Effekt besteht, kann im hier angewandten Forschungsdesign nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Ein klarer interpretierbares Ergebnis ergibt sich aus der Bestätigung von Hypothese 9: Allgemein höhere Konsumausgaben eines Landes pro Kopf wirken sich für die Theater und Opern als institutionelle Subventionsempfänger positiv aus. Die Länder mit durchschnittlich höheren Konsumausgaben sparen auch die Hochkultur nicht aus. Hypothese 10 kann dagegen nicht bestätigt werden: Zwar weist der Koeffizient der Verschuldungsvariablen ein negatives Vorzeichen auf, allerdings erreicht er keines der üblichen Signifikanzniveaus. Eine höhere Pro-Kopf-Verschuldung eines Landes senkt also mitnichten so

⁴⁶⁹ Die erreichte Sitzanzahl in den Parlamenten ist sehr heterogen, ebenso die Verweildauer mancher unter „Sonstigen“ zusammengefassten Parteien. Das Spektrum reicht von der Schill-Partei, die bei der Wahl 2001 einmalig 25 Sitze in der Hamburgischen Bürgerschaft erreichte, bis zum Südschleswigschen Wählerverband, der durchgehend mit 1 bis 4 Sitzen im Schleswig-Holsteinischen Landtag vertreten und sogar von der 5 %-Hürde ausgenommen ist. Vgl. Wahlgesetz für den Landtag von Schleswig-Holstein in der Fassung vom 7.10.1991, zuletzt geändert durch Gesetz vom 14.12.2016, § 3 Abs. 1. Für die Angaben zur Sitzverteilung vgl. Anhang C.1.

eindeutig die freiwilligen Leistungen für Theater und Opern, wie es manche Schwarzmalerei vermuten lässt.⁴⁷⁰ Sofern eine stärkere Verschuldung überhaupt einen negativen Einfluss auf das Gesamtbudget zur Folge hat, stehen die hier betrachteten Formen der Aufführungskunst offenbar nicht direkt unter dem „kalten Stern der Knappheit“⁴⁷¹.

4.5 Robustheitschecks und Heterogenitätsuntersuchungen

Um die empirischen Forschungsergebnisse weiter zu validieren und die gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen, werden im Folgenden unterschiedliche Varianten des Hauptmodells vorgestellt. Diese dienen dazu, die Ergebnisse auf ihre Robustheit hin zu überprüfen bzw. auf heterogene Resultate hinzuweisen. Die Robustheitschecks gliedern sich wie folgt: Diejenigen in Teil 4.5.1 bauen weiterhin auf dem detaillierten Datensatz auf, es werden jedoch unterschiedliche Schätzverfahren sowie verschiedene Subsamples verwendet. Für die Schätzungen des Teils 4.5.2 wurden die Daten auf Bundeslandebene zusammengefasst; dadurch ist es möglich, Ergebnisse auf einer höheren Aggregationsstufe zu gewinnen und sie mit der aktuellen Forschungsliteratur besser vergleichen zu können.⁴⁷² In Teil 4.5.3 wird das Hauptmodell noch einmal anders spezifiziert und ohne die eigenen Betriebseinnahmen der Theater geschätzt. Dies wird getan, um die Gefahr von Überspezifikation und Multikollinearität zu adressieren, die eventuell bei den beiden unabhängigen Variablen „eigene Betriebseinnahmen“ und „Personalausgaben“ gegeben sein kann.⁴⁷³ Schätzungen mit Anteilswerten statt absoluten Zahlen bilden schließlich den Teil 4.5.4: Hier wird geprüft, ob und wie sich die Ergebnisse ändern, wenn neben der Inflation auch reales Wachstum berücksichtigt wird. Die monetären Größen werden dazu als Anteil am jeweiligen Landes-BIP dargestellt.

4.5.1 Modellüberprüfung mit detailliertem Datensatz

Die nachfolgende Tabelle 10 gibt Aufschluss über die ersten vier Robustheitschecks, die auf den detaillierten Daten auf Theaterebene basieren.

⁴⁷⁰ Vgl. z. B. Wagner (2003), S. 50 oder Söndermann (2010), S. 9.

⁴⁷¹ Schneider (1969), S. 13.

⁴⁷² Man erinnere sich daran, dass z. B. der Aufsatz von Tepe/Vanhuyse (2014) rein auf aggregierten Daten basiert. Angaben zur deskriptiven Statistik finden sich in Anhang C.3.

⁴⁷³ Die üblichen Maßnahmen zur Überprüfung lassen kein eindeutiges Ergebnis zu: Aus der klassischen Korrelationsmatrix lässt sich hohe Korrelation der beiden Variablen ableiten, der Varianzinflationsfaktor (VIF) hat dagegen einen unproblematischen Wert (mehr dazu in Teil 4.5.3). Wooldridge (2009) warnt allerdings grundsätzlich davor, das Thema Multikollinearität zu sehr aufzublasen; er spricht wörtlich von „econometricians’ obsession with multicollinearity“ (Wooldridge (2009), S. 97).

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder			
	(1)	(2)	(3)	(4)
Regression	FE	RE	RE	RE
Methode	FE	RE	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>				
eigenein	-0,19 (-1,61)	-0,29*** (-2,65)	-0,01 (-0,14)	-0,09 (-0,69)
apersonal	0,32*** (4,41)	0,29*** (3,76)	0,54*** (5,67)	0,25*** (3,46)
oper		8.677,44** (2,02)	-4.409,08 (-1,07)	2.419,99 (0,65)
histwr		10.378,75*** (3,84)	5.653,10*** (3,73)	9.607,83*** (5,37)
landesh		9.195,38*** (2,63)	624,59 (0,58)	5.782,73*** (2,81)
plätze_at	0,22** (2,56)	0,28** (2,20)	0,06 (1,35)	0,19* (1,92)
<i>Politische Variablen</i>				
sitze_cdu	5.329,33*** (3,12)	4.342,31* (1,95)	1.192,30 (0,77)	3.390,65*** (2,89)
sitze_fdp	2.438,18 (1,18)	-451,36 (-0,16)	2.953,20* (1,68)	762,18 (0,53)
sitze_grüne	-1.589,04 (-0,44)	-7.034,02 (-1,58)	9.047,42 (1,62)	4.066,91 (1,62)
sitze_linke	-1.627,04 (-1,50)	-1.098,42 (-0,22)	-64,73 (-0,03)	-2.100,76** (-2,00)
sitze_sonst	8.507,08*** (3,31)	9.258,45*** (3,01)	4.116,34* (1,65)	6.038,80*** (3,42)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>				
stadtst		2.243,55 (0,53)		
konsumpc	1,92* (1,83)	2,78 (1,31)	0,51 (0,50)	0,96* (1,81)
schuldenpc	-0,21 (-1,44)	-0,21 (-1,52)	0,16 (1,09)	-0,01 (-0,22)
Theater	174	107	67	154
Beobachtungen	2890	1943	947	2604
R ²	0,49	0,72	0,70	0,63

Tabelle 10: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterebene. Alle Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) FE-Schätzung (Gesamtdeutschland), (2) RE-Schätzung (nur Westdeutschland, ohne Berlin), (3) RE-Schätzung (nur Ostdeutschland, ohne Berlin), (4) RE-Schätzung (nur Flächenländer).

Regression (1) unterscheidet sich vom Hauptmodell aus Teil 4.4 durch die gewählte Schätzmethode; anstatt einer *Random-Effects*-Schätzung wurde hier eine *Fixed-Effects*-Schätzung durchgeführt. Die *Fixed-Effects*-Schätzung bestätigt die bisherigen Ergebnisse in allen Punkten. Vorzeichen und Signifikanzniveaus entsprechen denen des Hauptmodells und die Koeffizienten fallen sehr ähnlich aus. Da allerdings – wie im Methodenteil 4.3 bereits besprochen – in *Fixed-Effects*-Modellen von jeder Variablen der Durchschnitt über die Zeit abgezogen wird, ist evident, dass die zeitinvarianten Variablen *oper*, *histwr*, *landesh* und *stadtst* nicht geschätzt werden können.⁴⁷⁴

Modell (2) und Modell (3) aus Tabelle 10 beziehen sich auf die westdeutschen respektive auf die ostdeutschen Länder. Da Berlin historisch bedingt sowohl einen West- als auch einen Ostteil hat und somit nicht eindeutig zuordenbar ist, sind in diesen beiden Schätzungen die Berliner Theater nicht enthalten. Durch die Aufteilung des Datensatzes ergeben sich hin und wieder leichte Unterschiede im Vergleich zum Hauptmodell. So erreicht z. B. der Koeffizient der eigenen Betriebseinnahmen der Theater in Modell (2) erstmals hohe Signifikanz; zumindest in Westdeutschland also scheinen sich höhere eigene Einnahmen dämpfend auf die Landeszuschüsse auszuwirken. Dass dieser Effekt im Hauptmodell wesentlich schwächer ausgeprägt war,⁴⁷⁵ rührt demnach vermutlich von den ostdeutschen Ländern her, bei denen ein Einfluss höherer Eigeneinnahmen auf die Landeszuschüsse nicht nachgewiesen werden kann.

Die Dummy-Variable *oper* birgt für Ost und West ebenfalls heterogene Ergebnisse: In den westdeutschen Ländern werden reine Opernhäuser signifikant stärker finanziell gefördert als Mehrspartenhäuser, für die ostdeutschen Länder dagegen ist der Koeffizient negativ – allerdings nicht signifikant – und deutet damit auf das Gegenteil hin.⁴⁷⁶ Das Ergebnis des Hauptmodells für Gesamtdeutschland scheint diesbezüglich also von den westdeutschen Opern getrieben zu sein. Das Gleiche gilt für die Dummy-Variable *landesh*, die die in den Landeshauptstädten angesiedelten Theater kennzeichnet. Für Westdeutschland ist, wie schon im Hauptmodell mit dem ungeteilten Sample, ein deutlicher Effekt nachweisbar – Theater einer Landeshauptstadt zu sein, hat durchschnittlich deutlich höhere Subventionen zur Folge. Für Ostdeutschland kann dies nicht bestätigt werden; möglicherweise ist das in der deutlich klei-

⁴⁷⁴ Im Methodenteil 4.3 wurde bereits erläutert, dass bei einer *Random-Effects*-Schätzung nur ein Bruchteil des Mittelwertes abgezogen wird; je näher dieser Bruchteil an 1 liegt, desto ähnlicher sind sich *Random*- und *Fixed-Effects*-Schätzer. Bei dem hier durchgeführten Robustheitscheck gibt Stata den Wert des Bruchteils mit rund 0,93 an – er liegt also sehr nah an 1, und so ist nicht verwunderlich, dass sich die Ergebnisse von *Fixed*- und *Random-Effects*-Schätzung sehr ähneln. Dies ist zudem eine Bestätigung dafür, dass die Methodenwahl nicht ausschlaggebend für die erzielten Ergebnisse ist.

⁴⁷⁵ Vgl. Tabelle 9, Modelle (3) und (4).

⁴⁷⁶ Vgl. Tabelle 10, Modelle (2) und (3).

neren Zahl an Datenpunkten begründet, da es – unter Ausklammerung Berlins – nur halb so viele ostdeutsche Landeshauptstädte gibt wie westdeutsche.

Bei den politischen Variablen sind ebenfalls Unterschiede zwischen Modell (2) und Modell (3) zu konstatieren, wobei die Ergebnisse des Hauptmodells aus Teil 4.4 nicht in Zweifel gezogen werden müssen. Das Splitten des Datensatzes in Ost und West zeigt nämlich wieder, dass ein höherer Anteil konservativ-bürgerlicher Parteien in den Landesparlamenten zu einem Anstieg der Theater- und Opernsubventionen führt. Für Westdeutschland ist der Koeffizient für die Sitzanteile der CDU/CSU positiv und auf dem 10 %-Niveau signifikant, für Ostdeutschland ist es derjenige der FDP.⁴⁷⁷ Bis auf den Koeffizienten der sonstigen Parteien sind alle weiteren der politischen Variablen nicht signifikant – auch hier also keine Veränderung im Vergleich zum Hauptmodell.

Bei Betrachtung der sozio-ökonomischen Variablen fällt eine Besonderheit ins Auge: Betroffen ist die Stadtstaaten-Dummy. Im Hauptmodell noch deutlich signifikant, büßt der Koeffizient bei den Robustheitschecks (2) und (3) seine Signifikanz ein. Man erinnere sich daran, dass durch das Splitten in Ost und West der Stadtstaat Berlin mangels klarer Zugehörigkeit in beiden Regressionen ausgeklammert wurde. Dadurch entfällt in Modell (3) die Stadtstaaten-Variable komplett, in Modell (2) kennzeichnet sie nur noch die Bremer und die Hamburger Theater, was zu keinem signifikanten Effekt mehr führt. Daraus kann man schließen, dass der im Hauptmodell identifizierte signifikante Stadtstaaten-Effekt in erster Linie von den Berliner Theatern und Opern getrieben wird. Die Koeffizienten der beiden anderen sozio-ökonomischen Kontrollvariablen sind unauffällig; dass die Konsumausgaben des Staates pro Kopf in den beiden Schätzungen ihre Signifikanz einbüßen, liegt mit großer Sicherheit an der jeweils geringeren Anzahl an Datenpunkten.

In Modell (4) aus Tabelle 10 schließlich werden nur Theater und Opern der Flächenländer einbezogen; die Ergebnisse stützen im Wesentlichen die des Hauptmodells. Der Koeffizient der Dummy für Opernhäuser geht allerdings seiner Signifikanz verlustig – es scheint folglich so zu sein, dass das signifikante Ergebnis für Gesamtdeutschland vor allem von den Opernhäusern in den Stadtstaaten ausgeht. Ein weiterer Unterschied zum Hauptmodell ergibt sich bei den politischen Variablen für den Koeffizienten der Linken: Er ist wie bisher negativ, aber nun erstmals auf dem 5 %-Niveau signifikant. Dadurch wird die bereits gewonnene Einsicht, dass Parteien des linken Spektrums an der Hochkultur eher kürzen, erneut bekräftigt.

⁴⁷⁷ Vgl. Tabelle 10, Modelle (2) und (3).

4.5.2 Modellüberprüfung mit aggregiertem Datensatz

Den Robustheitschecks bzw. Heterogenitätsuntersuchungen auf Landesebene liegt ebenfalls das aus Abschnitt 4.3 bekannte klassische lineare Panelmodell zugrunde, nur dass aus dem ursprünglichen Theaterindex nun ein Länderindex $i = 1, \dots, 16$ geworden ist. Der Datensatz wurde, sofern erforderlich, an verschiedenen Stellen bearbeitet. Bei den Variablen, deren Werte auch bisher nur auf Länderebene vorlagen, ändert sich natürlich nichts: Die Sitzanteile der Parteien in den Landtagen, die Stadtstaaten-Dummy und die Konsumausgaben sowie die Schulden der Länder pro Kopf bleiben wie bisher bestehen. Dagegen wurden die abhängige Variable, also die Theatersubventionen der Länder, sowie einige der theaterspezifischen unabhängigen Variablen (eigene Betriebseinnahmen, Personalausgaben und dem Publikum angebotene Sitzplätze) über alle Theater eines Bundeslandes aufsummiert. Die Dummy-Variablen *oper*, *histwr* und *landesh*, die reine Opernhäuser, Theater mit Fördertradition seit 1918 respektive Theater mit Sitz in den Landeshauptstädten kennzeichnen, sind natürlich nicht einfach addierbar. Hierfür wurden stattdessen Anteile berechnet: So werden z. B. ein Drittel aller Theater Schleswig-Holsteins seit der Weimarer Republik subventioniert, 18 % aller öffentlichen Theater Niedersachsens liegen in der Landeshauptstadt Hannover etc.

Die Schätzungen mit Daten auf Landesebene durchzuführen hat neben einer besseren Vergleichbarkeit mit den Ergebnissen von Tepe/Vanhuyse (2014) einen weiteren Grund. In Modellen wie dem hier aufgestellten Hauptmodell aus Abschnitt 4.4, in das sowohl Mikrodaten (hier: auf Ebene der einzelnen Theater) als auch Makrodaten (hier: Daten auf Länderebene) einfließen, kann das Problem auftauchen, dass zu geringe Standardfehler und damit zu hohe Signifikanzniveaus ausgewiesen werden.⁴⁷⁸ Eine Möglichkeit, dem zu begegnen, ist nun, ausschließlich aggregierte Daten auf derselben Ebene zu verwenden,⁴⁷⁹ sodass die Robustheitschecks auf Landesebene neben einer inhaltlichen eben auch eine weitere methodische Überprüfung darstellen.

Die Ergebnisse der Schätzungen, die auf dem aggregierten Datensatz basieren, sind der nun nachfolgenden Tabelle 11 zu entnehmen.

⁴⁷⁸ Betroffen sind in erster Linie die auf Aggregatebene gemessenen Regressoren. Vgl. Blien (2001), S. 152. Dieses sogenannte „Moulton-Problem“ oder auch Problem des „cluster sampling“ wird gut skizziert in Moulton (1986), S. 386, Moulton (1990), S. 334 f., Angrist/Pischke (2009), S. 308 ff. oder Hübler (2014), S. 46 f.

⁴⁷⁹ Vgl. Blien (2001), S. 154. Nachteilig ist natürlich, dass die Anzahl der Beobachtungen stark reduziert wird.

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder	
	(1)	(2)
Methode	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>		
eigenein	-0,44*** (-3,73)	-0,40*** (-3,53)
apersonal	0,37*** (3,98)	0,37*** (4,39)
oper	-53.616,52* (-1,73)	-64.211,73** (-2,18)
histwr	38.091,81** (2,25)	38.363,42* (1,88)
landesh	73.620,38 (1,49)	74.601,90 (1,49)
plätze_at	0,32* (1,96)	0,34** (2,07)
<i>Politische Variablen</i>		
sitze_cdu	24.604,73** (2,18)	
sitze_fdp	14.132,14 (1,39)	
sitze_grüne	3.161,22 (0,12)	
sitze_linke	-4.123,15 (-0,42)	
sitze_sonst	49.294,04*** (2,91)	
sitze_lflügel		-26.410,86*** (-2,59)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>		
stadtst	30.440,71 (0,64)	31.931,14 (0,69)
konsumpc	8,44** (1,96)	9,04** (2,47)
schuldenpc	-2,13*** (-4,52)	-2,14*** (-4,87)
Länder	16	16
Beobachtungen	336	336
R ²	0,55	0,55

Tabelle 11: Ergebnisse der Robustheitschecks mit aggregiertem Datensatz auf Länderebene. RE-Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (vollständiges Modell, einzelne Sitzanteile), (2) RE-Schätzung (vollständiges Modell, zusammengefasste Sitzanteile).

Die meisten der Ergebnisse des Hauptmodells aus Teil 4.4 können durch die Schätzungen auf Landesebene erneut bestätigt werden und bedürfen daher keiner wiederholten Beschreibung. Um speziell noch einmal die wichtige polit-ökonomische These herauszugreifen: Auch die beiden Modellspezifikationen aus Tabelle 11 zeigen wieder, dass ein größerer Sitzanteil der konservativen Parteien zu einer Steigerung der Theatersubventionen führt, ein größerer Sitzanteil der linken Parteien sie dagegen senkt. Dass sich trotz aggregiertem und damit natürlich deutlich kleinerem Datensatz die Ergebnisse so robust zeigen, spricht für den eigenen Erklärungsansatz und den vorangegangener Arbeiten von z. B. Schulze und Rose (1998) und Potrafke (2010). Der Gegensatz zu den Resultaten von Tepe und Vanhuysse (2014) bleibt damit nach wie vor bestehen, obschon durch die Aggregation der Daten auf Landesebene ein prinzipiell ähnlicher Datensatz generiert wurde.

Einige wenige Ergebnisse sind anders geartet als im Hauptmodell. Sowohl die Landeshauptstadt- als auch die Stadtstaaten-Variable (*landesh* und *stadtst*) haben zwar wie bisher positive Koeffizienten, diese sind aber nicht mehr signifikant. Noch gravierender ist der Unterschied bei der Variable *oper*: Es werden weiterhin gängige Signifikanzniveaus erreicht – das 10 %-Niveau in Modell (1), das 5 %-Niveau in Modell (2) –, aber die Koeffizienten sind nun beide Male negativ und damit gegensätzlich zu denen des Hauptmodells aus Teil 4.4. Dennoch sollen und können die drei Fälle nicht eindeutig als Widerspruch zu früheren Ergebnissen gewertet werden: Da es sich bei allen dreien um aggregierte Dummy-Variablen handelt, beruhen die Unterschiede mutmaßlich auf den oben erwähnten Aggregationsproblemen.

4.5.3 Modellüberprüfung mit verminderter Anzahl theaterspezifischer Variablen

Wie oben beschrieben, beinhaltet die Ergebnistabelle des Hauptmodells in Abschnitt 4.4 – Tabelle 9 – eine stufenweise Hinzunahme der erklärenden Variablen: In einer ersten Schätzung wurde nur die Gruppe der theaterspezifischen Variablen betrachtet, die zweite Schätzung enthielt zusätzlich die politischen Variablen, und das vollständige Hauptmodell schließlich wurde durch die sozio-ökonomischen Kontrollvariablen komplettiert. Die Ergebnisse erwiesen sich auch bei stufenweisem Aufbau als robust.

In den nun folgenden Robustheitschecks wird das Hauptmodell dahingehend verändert, dass die Gruppe der theaterspezifischen Variablen um eine verringert wird: Die Variable *eigenein*, also die selbst erwirtschafteten Betriebseinnahmen, wird bei den Schätzungen ausgeklammert. Denn aus statistischer Sicht ist es zumindest bedenklich, dass der Korrelationskoeffizient der

beiden unabhängigen Variablen „eigene Betriebseinnahmen“ und „Personalausgaben“ den hohen (gerundeten) Wert von 0,824 aufweist.⁴⁸⁰ Dies deutet auf Kollinearität hin, die zur Folge haben kann, dass die Koeffizienten und damit der Einfluss der beiden betroffenen Variablen auf die abhängige Variable über- bzw. unterschätzt werden. Bei gegebenem Datensatz besteht ein Lösungsweg darin, dass man eine der beiden unabhängigen Variablen – hier die Variable *eigenein* – aus dem Modell weglässt und die Regression nun mit verminderter Variablenanzahl durchführt.⁴⁸¹ Die inhaltliche Begründung, warum nun die „eigenen Betriebseinnahmen“ und nicht die „Personalausgaben“ gestrichen werden, ist, dass den Personalausgaben bei den personalintensiven Kunstformen Oper, Theater und Ballett ein sehr hoher Stellenwert und entsprechender Einfluss auf die Subventionshöhe zugesprochen wird – was z. B. durch die bereits angesprochene Praxis, Tarifsteigerungen durch höhere Zuschüsse abzufangen, sehr deutlich wird. Der Einfluss der eigenen Betriebseinnahmen auf die Landeszuschüsse dagegen ist a priori weniger klar, und so fällt die Wahl auf die Variable *eigenein*.

Allerdings muss der hohe Korrelationskoeffizient nicht zwingend ein Problem sein oder auf ein solches hindeuten. Zur weiteren Überprüfung wurden zusätzlich die Varianzinflationsfaktoren (VIF) berechnet; für die Variable *eigenein* hat der VIF den Wert 3,59 und für die Variable *apersonal* den Wert 4,27. Beide Werte sind als unproblematisch einzustufen.⁴⁸² Auch die Ergebnisse der um die eigenen Betriebseinnahmen verkürzten Schätzungen geben keinen Hinweis darauf, dass das Hauptmodell in seiner bisherigen Form falsch spezifiziert und Multikollinearität ein Thema wäre – trotz hohem Korrelationskoeffizienten. Wie aus der nachfolgenden Tabelle 12 ersichtlich, weichen die Ergebnisse kaum von den vorherigen ab.

⁴⁸⁰ Vgl. die Korrelationstabelle in Anhang C.4. Ein Korrelationskoeffizient $\geq 0,8$ wird häufig als kritischer Schwellenwert gesehen. Vgl. z. B. Lang (2005), S. 153.

⁴⁸¹ Vgl. z. B. Wooldridge (2009), S. 96-98.

⁴⁸² Für die VIF vgl. Anhang C.5. Der VIF macht kenntlich, wie stark die Varianzen der Schätzfunktionen für die Koeffizienten von Multikollinearität tangiert sind. Häufig wird ein $VIF > 10$ dahingehend interpretiert, dass Multikollinearität ein Problem darstellt. Allerdings betont u. a. Wooldridge (2009), dass die Festlegung dieses Grenzwertes letzten Endes willkürlich ist. Vgl. Wooldridge (2009), S. 99. In jedem Fall sind die VIFs der beiden hier untersuchten Variablen von dieser Grenze hinreichend weit entfernt.

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder			
	(1)	(2)	(3)	(4)
Regression	RE	RE	RE	RE
Methode	RE	RE	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>				
apersonal	0,31*** (4,39)	0,26*** (3,55)	0,54*** (5,72)	0,23*** (3,50)
oper	5.765,44* (1,74)	7.600,79* (1,93)	-4.464,62 (-1,09)	2.174,80 (0,61)
histwr	8.559,81*** (5,08)	9.754,20*** (3,71)	5.632,51*** (3,71)	9.575,98*** (5,46)
landesh	5.146,43*** (2,73)	8.799,14*** (2,58)	613,64 (0,57)	5.718,21*** (2,82)
plätze_at	0,22** (2,38)	0,28** (2,15)	0,06 (1,38)	0,17* (1,80)
<i>Politische Variablen</i>				
sitze_cdu	5.707,75*** (3,34)	5.094,35** (2,14)	1.272,72 (0,83)	3.460,25*** (2,97)
sitze_fdp	2.393,07 (1,13)	11,37 (0,00)	2.901,01 (1,63)	747,67 (0,52)
sitze_grüne	-1.970,81 (-0,54)	-6.925,96 (-1,53)	9.081,61 (1,63)	4.094,57 (1,61)
sitze_linke	-2.058,78* (-1,94)	-2.255,74 (-0,43)	-123,62 (-0,06)	-2.318,79** (-2,33)
sitze_sonst	8.559,52*** (3,36)	9.154,77*** (3,08)	4.166,89* (1,65)	5.995,17*** (3,44)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>				
stadtst	6.249,43** (2,43)	2.250,06 (0,54)		
konsumpc	1,96* (1,87)	2,98 (1,40)	0,48 (0,46)	0,95* (1,82)
schuldenpc	-0,21 (-1,46)	-0,21 (-1,54)	0,16 (1,09)	-0,01 (-0,04)
Theater	174	107	67	154
Beobachtungen	2891	1943	948	2605
R ²	0,71	0,73	0,70	0,63

Tabelle 12: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterebene ohne die Variable *eigenein*. Alle Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (Gesamtdeutschland), (2) RE-Schätzung (nur Westdeutschland, ohne Berlin), (3) RE-Schätzung (nur Ostdeutschland, ohne Berlin), (4) RE-Schätzung (nur Flächenländer).

Keiner der Koeffizienten in Tabelle 12 verliert im Vergleich zu den bislang vorgestellten Spezifikationen auf Theaterebene seine Signifikanz oder seine Größenordnung oder weist ein anderes Vorzeichen auf. Die Unterschiede zwischen West- und Ostdeutschland sowie die jeweiligen Unterschiede zur Schätzung für Gesamtdeutschland sind die gleichen geblieben wie anhand der vorherigen Modellüberprüfungen in Teil 4.5.1 bereits thematisiert; selbiges gilt für die Modellspezifikation, in der nur die Flächenländer Berücksichtigung finden. Die einzige Neuerung findet sich im Modell (1) der Tabelle 12, also der Schätzung für Gesamtdeutschland: Erstmals erreicht hier neben den Koeffizienten für die CDU/CSU und die sonstigen Parteien auch derjenige für die Partei Die Linke ein gängiges Signifikanzniveau.⁴⁸³ In der äquivalenten Schätzung des Hauptmodells ohne Ausschluss der eigenen Betriebseinnahmen war dieser Koeffizient zwar negativ, aber (knapp) nicht signifikant.⁴⁸⁴

4.5.4 Modellüberprüfung unter Berücksichtigung des realen Wachstums

Als letzte Modellüberprüfung wird das Hauptmodell, sowohl mit als auch ohne eigene Betriebseinnahmen, im Folgenden noch einmal mit veränderten Variablen geschätzt. Dazu werden sämtliche monetäre Größen nicht mehr als absolute Werte in die Schätzungen aufgenommen, sondern als Anteil am BIP des jeweiligen Bundeslandes. Damit wird dem Faktum Rechnung getragen, dass es seit Beginn des Betrachtungszeitraumes neben Preissteigerungen – denen durch die Deflationierung mit dem VPI begegnet wird – auch reales Wachstum gegeben hat.⁴⁸⁵ Dementsprechend stellt ein Euro Theatersubvention in konstanten Preisen im Jahr 2013 einen geringeren Anteil am „verteilbaren Kuchen“ dar als zu Beginn der 1990er-Jahre.

Die Ergebnisse, die aus dieser Berechnungsart resultieren, sind in der nachfolgenden Tabelle 13 aufgeführt.

⁴⁸³ Das Ergebnis ist auf dem 10 %-Niveau signifikant. Vgl. Tabelle 12, Modell (1).

⁴⁸⁴ Vgl. Tabelle 9, Modell (3).

⁴⁸⁵ Vgl. Arbeitskreis 'Volkswirtschaftliche Gesamtrechnung der Länder' (2014), Tabellenblatt 6.1.

Abhängige Variable	Anteil des Landeszuschusses am BIP	
	(1)	(2)
Regression	RE	RE
Methode	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>		
eigenein/bip	-3,91E-01 (-1,20)	
apersonal/bip	7,21E-01*** (5,18)	6,80E-01*** (5,98)
oper	9,31E-06 (0,27)	-4,45E-07 (-0,01)
histwr	3,92E-05 (1,54)	3,27E-05 (1,21)
landesh	2,71E-05 (1,23)	2,27E-05 (1,03)
plätze_at	7,19E-11 (0,04)	-2,59E-10 (-0,12)
<i>Politische Variablen</i>		
sitze_cdu	4,68E-05 (1,07)	6,10E-05 (1,09)
sitze_fdp	3,65E-05 (0,80)	3,94E-05 (0,79)
sitze_grüne	-1,29E-04 (-0,93)	-1,39E-04 (-0,95)
sitze_linke	-3,06E-05* (-1,70)	-4,42E-05** (-2,20)
sitze_sonst	1,33E-04 (1,20)	1,41E-04 (1,17)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>		
stadtst	8,30E-05* (1,71)	7,97E-05* (1,72)
konsum/bip	-1,24E-05 (-0,15)	2,53E-05 (0,29)
schulden/bip	-6,64E-05 (-1,01)	-7,41E-05 (-1,07)
Theater	174	174
Beobachtungen	2890	2891
R ²	0.74	0.74

Tabelle 13: Ergebnisse der Robustheitschecks mit detailliertem Datensatz auf Theaterebene unter Verwendung von Anteilswerten (monetäre Größen geteilt durch Landes-BIP). Alle Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (vollständiges Modell), (2) RE-Schätzung (ohne die Variable *eigenein/bip*).

Konkret fällt bezüglich der theaterspezifischen Variablen ins Auge, dass auch hier die Personalausgaben einen (hoch) signifikanten Einfluss auf die Theatersubventionen aufweisen, die anderen Variablen dieser Kategorie jedoch ihres Einflusses verlustig gehen. Unter den sozio-ökonomischen Variablen ist es nach wie vor die Stadtstaaten-Dummy, deren Koeffizient als signifikant identifiziert werden kann. Die Koeffizienten der politischen Variablen haben das bereits erörterte und erwartete Vorzeichen; allerdings ist nur noch derjenige der Partei Die Linke auf dem 5 %-Niveau signifikant. Die Ergebnisse weichen vom Hauptmodell in der ursprünglichen Spezifikation also an mancher Stelle hinsichtlich ihrer Signifikanz ab, nicht jedoch hinsichtlich der wichtigsten Kernaussagen.

Summa summarum bestätigen die Robustheitschecks bzw. Heterogenitätsuntersuchungen im gesamten Abschnitt 4.5 die Ergebnisse aus Teil 4.4, und sie bekräftigen hinsichtlich der polit-ökonomischen Thesen die Resultate Schulzes und Roses (1998) sowie Potrafkes (2010). Im anschließenden und zugleich letzten Abschnitt des empirischen Kapitels wird das Hauptmodell nun noch um verschiedene Variablen erweitert. Die wichtigste Erweiterung stellen die Variablen dar, mit deren Hilfe ein möglicher politischer Budgetzyklus identifiziert werden soll – womit sich der Kreis zum Literaturüberblick zu Beginn des Kapitels schließt, in dem neben der Partisan-Theorie auch die Forschung zu politischen Budgetzyklen als prominentes Gebiet innerhalb der politischen Ökonomie vorgestellt worden war. Von den vorgenommenen Modellerweiterungen erhofft man sich diesbezüglich weitere Erkenntnisse; zugleich sind Modellerweiterungen ihrerseits natürlich auch immer eine Form von Robustheitschecks, die die bisherigen Ergebnisse auf den Prüfstand stellen und sich somit nahtlos an die bisherigen Modellüberprüfungen anschließen.

4.6 Modellerweiterungen

In Tabelle 14 findet sich ein Überblick über alle Variablen, die in den folgenden Modellerweiterungen in unterschiedlichen Konstellationen zum Einsatz kommen. Dabei erfolgte die Variablenauswahl keineswegs willkürlich, sondern lässt sich in fast allen Fällen auf kulturökonomische Forschungsarbeiten anderer Autoren zurückführen. Natürlich ist deren konkreter Modellrahmen fast immer ein anderer – die große Heterogenität der bestehenden Literatur wurde in Abschnitt 4.1.2 ja bereits thematisiert –, dennoch lassen sich die gewonnenen Ergebnisse zu anderen in Beziehung setzen.

Theaterspezifische Variablen	
rt_land	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft des Bundeslandes
rt_gemeinde	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft der Sitzgemeinde
rt_verein	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft eines Vereins
rt_zweck	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft eines Zweckverbands
rt_kreis	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft eines Kreises
rt_mehr	Dummy-Variable (=1) für Theater in Mehrträgerschaft
rt_stiftung	Dummy-Variable (=1) für Theater in Rechtsträgerschaft einer Stiftung
rf_regie	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Regiebetrieb
rf_eigen	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Eigenbetrieb
rf_verein	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Verein
rf_zweck	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Zweckverband
rf_gbr	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Gesellschaft bürgerlichen Rechts
rf_öra	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Öffentlich-rechtliche Anstalt
rf_stiftung	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform Stiftung
rf_gmbh	Dummy-Variable (=1) für Theater mit Rechtsform GmbH
spielstätten	Anzahl Spielstätten eines Theaterunternehmens
Politische Variablen	
vorwahljahr	Dummy-Variable (=1) für Jahre vor Landtagswahlen
wahljahr	Dummy-Variable (=1) für Jahre mit Landtagswahlen
nachwahljahr	Dummy-Variable (=1) für Jahre nach Landtagswahlen
mp_cdu	Dummy-Variable (=1) für Landesregierungen unter CDU/CSU-Ministerpräsident
mp_spd	Dummy-Variable (=1) für Landesregierungen unter SPD-Ministerpräsident
mp_grüne	Dummy-Variable (=1) für Landesregierungen unter Bündnis 90/Die Grünen-Ministerpräsident
Sozio-ökonomische Kontrollvariablen	
wrbip	Wachstumsrate des Bruttoinlandsprodukts je Bundesland
ekpc	Verfügbares Einkommen je Bundesland pro Kopf

Tabelle 14: Beschreibung der in den Modellerweiterungen integrierten Variablen.

4.6.1 Modellerweiterungen mit politischen Variablen

Die interessantesten Ergebnisse – aufgeführt in Tabelle 15 – ergeben sich bei Modellerweiterungen mit politischen Variablen.⁴⁸⁶ In Regression (1) wird das Hauptmodell um die Variablen eines typischen politischen Budgetzyklus erweitert, indem für die Jahre einer Landtags- bzw. Bürgerschaftswahl in den verschiedenen Ländern sowie für das jeweils vorhergehende und nachfolgende Jahr Dummy-Variablen in die Schätzungen aufgenommen werden. Der positive Koeffizient der Wahljahr-Dummy ist auf dem 10 %-Niveau signifikant.⁴⁸⁷ Die Ergebnisse deuten folglich darauf hin, dass im Wahljahr die Landeszuschüsse für Theater und Opern gesteigert werden, und können als Indiz dafür gewertet werden, dass auch die Hochkultur von Stimmenmaximierungsbestrebungen und entsprechend expansiver Wirtschaftspolitik nicht ausgenommen ist.⁴⁸⁸ Dies geht mit der zu Beginn des Kapitels 4 vorgestellten Theorie politischer Budgetzyklen konform und unterstreicht die Resultate von z. B. Galli und Rossi (2002) sowie Benito et al. (2013), die ebenfalls politische Budgetzyklen in einzelnen Ausgabenkategorien identifizieren.⁴⁸⁹ Im Übrigen werden die bisher in den Abschnitten 4.4 und 4.5 gewonnenen Ergebnisse durch die Erweiterung des Modells um einen politischen Budgetzyklus nicht in Mitleidenschaft gezogen. Die Hinzunahme der Zyklus-Variablen führt bei einigen Koeffizienten der herkömmlichen Variablen natürlich zu kleinen quantitativen Änderungen, aber zu keinerlei qualitativen.

Mit Hilfe von Modell (2) wird in Tabelle 15 noch eine weitere Politikvariable präsentiert, die einen möglichen Einfluss auf Theatersubventionen beschreibt. Es wird dabei der Frage nachgegangen, ob nicht nur die politische Zusammensetzung eines Landtages, sondern auch speziell die Parteizugehörigkeit des jeweils amtierenden Ministerpräsidenten für die öffentliche Mittelvergabe an Theater und Opern von Bedeutung ist. Analog zu der bislang aufgestellten – und bestätigten – These, dass ein größerer Anteil konservativ-bürgerlicher Abgeordneter zu höheren Theatersubventionen führt, könnte man vermuten, dass auch ein Ministerpräsident aus dem politisch konservativen Lager einen zusätzlichen und steigernden Effekt auf die Zuschüsse hat. Da es im hier betrachteten Zeitraum von 1991 bis 2013 in den deutschen Ländern nur Ministerpräsidenten von CDU/CSU, SPD oder Bündnis 90/Die Grünen gab, wurde eine

⁴⁸⁶ Die Angaben zur deskriptiven Statistik finden sich in Anhang C.3.

⁴⁸⁷ Bei Schätzung des Modells mit Anteilswerten statt absoluten Zahlen (wie in Abschnitt 4.5.4) erreicht der Koeffizient der Wahljahr-Dummy ein Signifikanzniveau von 10,9 % und liegt daher denkbar nahe am gängigen 10 %-Niveau.

⁴⁸⁸ Vgl. z. B. Potrafke (2009), S. 43.

⁴⁸⁹ Galli/Rossi (2002) finden Anzeichen für politische Budgetzyklen in den westdeutschen Ländern u. a. in den Ausgabenkategorien Verwaltung, Gesundheit und Bildung. Vgl. Galli/Rossi (2002), S. 299. Benito et al. (2013) machen einen politischen Budgetzyklus konkret für Kulturausgaben aus – allerdings für die spanische Region Murcia. Vgl. Benito et al. (2013), S. 19.

Dummy-Variable für CDU/CSU-Ministerpräsidenten in die Schätzung aufgenommen; das Ergebnis ist folglich im Vergleich zu einem Regierungschef von SPD oder den Grünen zu interpretieren. Es zeigt sich, dass die Parteizugehörigkeit des Ministerpräsidenten ohne Belang für die Höhe der Theatersubventionen ist. Der Koeffizient der Variablen *mp_cdu* in Tabelle 15 ist zwar positiv, aber weit entfernt von jeglichem gängigen Signifikanzniveau.⁴⁹⁰ Dies ist ein durchaus plausibles Ergebnis, denn eine direkte Einflussnahme des Ministerpräsidenten auf den speziellen Posten der Theatersubventionen ist aus politikpraktischer Sicht doch recht unwahrscheinlich.

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder	
	(1)	(2)
Regression		
Methode	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>		
eigenein	-0,18 (-1,63)	-0,18 (-1,61)
apersonal	0,33*** (4,46)	0,33*** (4,49)
oper	6.387,63* (1,81)	6.391,19* (1,81)
histwr	8.785,68*** (5,07)	8.780,57*** (5,07)
landesh	5.329,08*** (2,77)	5.335,63*** (2,78)
plätze_at	0,22** (2,55)	0,22** (2,53)
<i>Politische Variablen</i>		
sitze_cdu	5.105,34*** (3,13)	4.836,74* (1,68)
sitze_fdp	2.474,54 (1,17)	2.078,11 (0,72)
sitze_grüne	-1.973,31 (-0,51)	-1.500,72 (-0,36)
sitze_linke	-1.635,67 (-1,57)	-1.661,55 (-1,57)

⁴⁹⁰ Auch wenn man wahlweise eine der anderen Ministerpräsidenten-Dummies in die Schätzung aufnimmt, ergibt sich kein signifikantes Ergebnis.

sitze_sonst	8.414,07*** (3,34)	8.219,10** (2,54)
vorwahljahr	41,78 (0,67)	
wahljahr	167,79* (1,80)	
nachwahljahr	126,15 (1,28)	
mp_cdu		92,19 (0,25)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>		
stadtst	6.517,18** (2,50)	6.328,22** (2,47)
konsumpc	1,82* (1,78)	1,88* (1,80)
schuldenpc	-0,22 (-1,48)	-0,21 (-1,47)
Theater	174	174
Beobachtungen	2890	2890
R ²	0,71	0,71

Tabelle 15: Ergebnisse der Modellerweiterungen mit politischen Variablen. RE-Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um politischen Budgetzyklus), (2) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um Ministerpräsidenten-Dummy).

Neben den bisher präsentierten Modellerweiterungen mit politischen Variablen sind natürlich auch die Gruppen der theaterspezifischen und der sozio-ökonomischen Variablen um zusätzliche Regressoren erweiterbar. Der dadurch erzielte neue Output wird in den folgenden Abschnitten 4.6.2 und 4.6.3 allerdings nur knapp besprochen, da die Ergebnisse im Wesentlichen weder statistisch noch ökonomisch signifikant sind.⁴⁹¹ Da die neu hinzu kommenden Variablen jedoch im Literaturkanon der kulturökonomischen Forschung immer wieder behandelt werden, erscheint es angemessen, sich zumindest kurz mit ihnen auseinanderzusetzen.

⁴⁹¹ Daher finden sich die (teilweise langen) Ergebnistabellen, anders als die bisherigen, nicht mehr direkt im Text, sondern in den Anhängen C.6 respektive C.7. Angaben zur deskriptiven Statistik sind in Anhang C.3 aufgeführt.

4.6.2 Modellerweiterungen mit theaterspezifischen Variablen

Unter den theaterspezifischen Charakteristika sind es in erster Linie die Rechtsträgerschaft sowie die Rechtsform der Theaterunternehmen, die häufig Gegenstand kulturökonomischer Forschungsarbeiten zum deutschen Theatersystem sind. So untersucht z. B. Mühlenkamp (2001) für die Spielzeiten 1992/93 bis 1996/97 den Einfluss von Rechtsform und -trägerschaft auf die Kostenseite von Theatern. Er betrachtet dabei für alle deutschen Theater die laufenden Betriebsausgaben pro Veranstaltung und kommt zu dem Ergebnis, dass Theater in Trägerschaft der Länder unter sonst gleichen Umständen höhere Kosten pro Veranstaltung aufweisen als Theater in kommunaler Trägerschaft, die Rechtsform dagegen keinen Einfluss darauf hat. Letzteres wertet der Autor als Hinweis auf eine zunehmende Konvergenz privater und öffentlicher Rechtsformen im Bereich der öffentlichen Unternehmen.⁴⁹² Näher an der eigenen empirischen Forschung sind die Analysen, die Harges und Götz (2014a) sowie Tepe und Vanhuysse (2014) durchgeführt haben. Erstere untersuchen anhand eines Querschnittsdatensatzes für die Spielzeit 2010/11, ob unterschiedliche Rechtsformen und Trägerstrukturen die eigenen Betriebseinnahmen der Theater beeinflussen – also denjenigen Teil des Theateretats, bei dem es sich nicht um Zuschüsse handelt. Sie erhalten keine signifikanten Ergebnisse.⁴⁹³ Tepe und Vanhuysse (2014) aggregierter Paneldatensatz über die Jahre 1993-2010 enthält, anders als die anderen Studien, keine Rechtsform- und Rechtsträger-Dummies; vielmehr nehmen die Autoren den Anteil an GmbHs sowie den Prozentsatz an Theatern in Landsträgerschaft in ihre Schätzungen auf. Beiden Variablen, die sich als signifikant erweisen, wird ein subventionssteigernder Einfluss zugemessen.⁴⁹⁴

In diese heterogenen Forschungsergebnisse reihen sich nun die der eigenen empirischen Schätzungen ein. Ein Einfluss der Rechtsträgerschaft kann zwar nicht nachgewiesen werden, doch ergeben sich bei zwei der Rechtsform-Dummies signifikante Koeffizienten: Im Vergleich zur Referenzkategorie „Theater mit der Rechtsform GmbH“ scheinen Theater mit der Rechtsform eines eingetragenen Vereins höhere Landeszuschüsse auf sich zu ziehen, Theater mit der Rechtsform einer GbR dagegen geringere.⁴⁹⁵ Diese Aussagen sind aus zwei Gründen mit großer Vorsicht zu tätigen. Erstens ist nur ein sehr kleiner Teil der Theater in einer der

⁴⁹² Vgl. Mühlenkamp (2001), S. 167 f.

⁴⁹³ Vgl. Harges/Götz (2014a), S. 102.

⁴⁹⁴ Vgl. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 264. Wie schon an manch früherer Stelle bemerkt, kann man sich gewisser Unklarheiten bei der Modellierung (und den Ergebnissen) nicht erwehren: So definieren die Autoren beide Variablen zum einen als Anteil an der Gesamtzahl der Theater und zum anderen als Anteil an der Gesamtzahl der Spielstätten. Vgl. Tepe/Vanhuysse (2014), S. 269. Die Autoren erläutern aber weder, warum sie die Variablen auf zweierlei Art definieren, noch welches Maß schlussendlich für die Schätzungen gewählt wurde.

⁴⁹⁵ Vgl. die Ergebnistabelle in Anhang C.6.

beiden Rechtsformen organisiert: Nur acht Theater sind als Verein eingetragen – und dies zudem nicht immer über die gesamte betrachtete Periode hinweg, sondern einige wechseln mit der Zeit ihre Rechtsform. Die Rechtsform der GbR wählen überhaupt nur drei Theater, und auch dies nur zeitweise. Statistisch gesicherte und vor allem ökonomisch sinnvolle Schlüsse aus dieser geringen Menge an Datenpunkten abzuleiten, erscheint zweifelhaft.⁴⁹⁶ Zweitens fällt bei den acht Theatern mit der Rechtsform Verein ins Auge, dass es sich bei fünf der acht Theater um den Typus Landesbühne handelt, der in Abschnitt 3.2 bereits vorgestellt wurde.⁴⁹⁷ Es ist daher nicht auszuschließen, dass man statt eines Rechtsform-Einflusses eigentlich einen Landesbühnen-Einfluss misst.

Die letzte Modellerweiterung mit theaterspezifischen Variablen, die hier ihren Platz finden soll, betrifft die Spielstätten⁴⁹⁸ der einzelnen Theater. Es wird die These aufgestellt, dass eine größere Anzahl an Spielstätten eines Theaterunternehmens zu höheren Subventionen führt, da eine größere Bühnenzahl mit entsprechender technischer und eventuell auch personeller Ausstattung unterhalten werden muss. Diese These muss allerdings verworfen werden, da der Koeffizient nicht signifikant von null verschieden ist.⁴⁹⁹ Die Anzahl der Spielstätten eines Theaters bzw. einer Oper hat folglich keinen Einfluss auf die seitens der Länder gewährten Subventionen.

⁴⁹⁶ Grundlage dieser Aussagen sind die Theaterstatistiken (1991/92)-(2013/14). Im daraus erstellten Paneldatensatz wird deutlich, dass nur 3,4 % aller Datenpunkte die Ausprägung „Rechtsform Verein“ tragen und nur 0,8 % aller Datenpunkte die Ausprägung „Rechtsform GbR“.

⁴⁹⁷ Es handelt sich um das Westfälische Landestheater Castrop-Rauxel, das Landestheater Detmold, das Landestheater Burghofbühne Dinslaken, das Rheinische Landestheater Neuss sowie um die Badische Landesbühne Bruchsal.

⁴⁹⁸ Unter Spielstätten versteht man die verschiedenen Aufführungsorte eines Theaterunternehmens. Ein Beispiel: Das Niedersächsische Staatstheater wird in der Theaterstatistik als 1 Theaterunternehmen gezählt, birgt aber mit Opernhaus, Schauspielhaus, Ballhof Eins, Ballhof Zwei, Cumberlandischer Bühne und Cumberlandischer Galerie 6 Spielstätten. Vgl. Theaterstatistik (2013/14), S. 21.

⁴⁹⁹ Vgl. die Ergebnistabelle in Anhang C.6. Einmal mehr steht das Ergebnis vorliegender Untersuchung im Gegensatz zu dem von Tepe/Vanhuyse (2014): Die Autoren inkludieren in ihre Schätzungen ebenfalls die (pro Land aggregierte) Zahl an Spielstätten und finden einen positiven Effekt auf die Höhe der Ländersubventionen. Allerdings erläutern sie weder ihr Ergebnis noch eine Hypothese dazu, sodass ihre inhaltliche Begründung für das Testen dieser Variable im Dunklen bleibt. Vgl. Tepe/Vanhuyse (2014), S. 261 und S. 264.

4.6.3 Modellerweiterungen mit sozio-ökonomischen Variablen

Zu guter Letzt erhalten zwei weitere sozio-ökonomische Variablen ihren Platz in den Modellerweiterungen.⁵⁰⁰ Beide sind Teil des in der kulturökonomischen Forschung üblichen Spektrums an Kontrollvariablen und spiegeln das finanzielle Umfeld wider, in dem die Theater angesiedelt sind. Etwas pauschal gesprochen wird mit Hilfe dieser Regressoren betrachtet, ob sich die wirtschaftliche Lage der Länder auf die Höhe ihrer Theaterzuschüsse auswirkt. Die in der bestehenden Forschung erzielten Ergebnisse zeichnen sich auch hier durch starke Heterogenität aus. In den Untersuchungen dieser Dissertation erreicht keiner der geschätzten Koeffizienten ein gängiges Signifikanzniveau, auch verändern diese zusätzlichen Variablen weder die Ergebnisse noch die Aussagekraft des Hauptmodells.

Die klassische Wahl für eine sozio-ökonomische Kontrollvariable ist stets eine Variante des Bruttoinlandsprodukts – sei es in absoluten Zahlen, als Pro-Kopf-Wert oder als Wachstumsrate. Grundsätzlich wird erwartet, dass ein höheres BIP bzw. größeres BIP-Wachstum zu höheren Subventionen führt.⁵⁰¹ So identifiziert z. B. Getzner (2002) das Wachstum des BIPs als entscheidende Größe für das Wachstum der öffentlichen Kulturausgaben Österreichs; Tepe und Vanhuyse (2014) dagegen können mangels signifikanter Koeffizienten keinen Einfluss auf die Theatersubventionen der deutschen Länder ausmachen.⁵⁰² Auch in keiner der eigenen Schätzungen lässt sich nachweisen, dass die Zuschüsse für Theater und Opern in irgendeiner Form vom Bruttoinlandsprodukt des jeweiligen Bundeslandes abhängen.⁵⁰³

Ein alternatives, viel verwendetes Wohlstandsmaß stellt das reale Einkommen pro Kopf dar. Der vermutete Wirkungszusammenhang ist, dass ein höheres Durchschnittseinkommen der Bevölkerung *ceteris paribus* zu höheren Kultursubventionen führt.⁵⁰⁴ Die empirische Evidenz ist allerdings auch hier gemischt: Auf der einen Seite finden Getzner (2002) für Österreich und Benito et al. (2013) für die spanische Region Murcia, dass Kultursubventionen der öffentlichen Hand positiv mit dem Einkommen der Bevölkerung korrelieren.⁵⁰⁵ Auf der anderen Seite machen Feder und Katz-Gerro (2012) einen negativen (und signifikanten) Einfluss des

⁵⁰⁰ Vgl. die Ergebnistabelle in Anhang C.7.

⁵⁰¹ Vgl. z. B. Tepe/Vanhuyse (2014), S. 259.

⁵⁰² Vgl. Getzner (2002), S. 303 und Tepe/Vanhuyse (2014), S. 264 und S. 266.

⁵⁰³ Der Vollständigkeit halber wurden Schätzungen mit absoluten Werten, Pro-Kopf-Größen und Wachstumsraten durchgeführt – nichts davon erwies sich als signifikant. In Anhang C.7 wurde nur die Modellerweiterung mit der Wachstumsrate des realen BIPs aufgenommen, um einmal mehr die Vergleichbarkeit mit Tepe/Vanhuyse (2014) herzustellen. Die Schätzungen mit Anteilswerten (alle monetären Größen ausgedrückt als Anteil am jeweiligen Landes-BIP) sind bereits in Abschnitt 4.5.4 besprochen worden.

⁵⁰⁴ Vgl. z. B. Schulze/Rose (1998), S. 231 f. oder Getzner (2002), S. 290.

⁵⁰⁵ Vgl. Getzner (2002), S. 299 und Benito et al. (2013), S. 25.

Einkommens auf die Theaterzuschüsse Israels aus.⁵⁰⁶ Schulze und Rose (1998) schließlich können in Ermangelung statistisch signifikanter Ergebnisse gar keine gesicherte Aussage bezüglich eines Effektes des Pro-Kopf-Einkommens auf die Subventionen für Kulturorchester seitens deutscher Gemeinden treffen.⁵⁰⁷ Auch die im Rahmen vorliegender Dissertationsschrift durchgeführten Schätzungen zeitigen keine signifikanten Ergebnisse; die Länderzuschüsse für Theater scheinen nicht mit dem durchschnittlichen Pro-Kopf-Einkommen der Bewohner des jeweiligen Bundeslandes in Beziehung zu stehen.⁵⁰⁸

Insgesamt ist festzuhalten, dass besonders die Modellerweiterung mit den Variablen des politischen Budgetzyklus zusätzliche, statistisch signifikante und (polit-)ökonomisch interessante Aspekte hervorgebracht hat. Lässt man nun – das empirische Kapitel 4 abschließend – noch einmal alle Ergebnisse der unterschiedlichen Spezifikationen des Hauptmodells sowie seiner Robustheitschecks Revue passieren, ist als Resümee festzuhalten, dass die im Hauptmodell integrierten theaterspezifischen und politischen Variablen den größten Einfluss auf die Ländersubventionen für Theater haben. Anders ausgedrückt besitzen diejenigen Faktoren den höchsten Erklärungsgehalt, die aus der wirtschaftshistorischen Analyse einerseits und aus polit-ökonomischen Theorien wie der Partisan-Theorie und der Theorie politischer Budgetzyklen andererseits abgeleitet wurden. Mit ihrer Hilfe lässt sich nicht mehr nur rein verbal-argumentativ, sondern schlussendlich auch empirisch das Wesensmerkmal der deutschen Theaterzuschüsse identifizieren: ihr grundsätzlich politisch gewollter und aus der Tradition geformter Charakter.

⁵⁰⁶ Vgl. Feder/Katz-Gerro (2012), S. 374.

⁵⁰⁷ Vgl. Schulze/Rose (1998), S. 238.

⁵⁰⁸ Vgl. die Ergebnistabelle in Anhang C.7.

5 Schlussbetrachtung

Das deutsche Theatersystem in seiner heutigen Form steht und fällt mit den finanziellen Mitteln, die die politischen Entscheidungsträger von Ländern und Gemeinden ihm angedeihen lassen. Eine solche Situation ist natürlich nicht über Nacht entstanden, sondern über Jahrhunderte gewachsen. Diese Entwicklung der öffentlichen Finanzierung von Theater und Oper seit ihren Anfängen nachzuzeichnen war Gegenstand des wirtschaftshistorischen Teils vorliegender Arbeit (Kapitel 2). Es konnte gezeigt werden, dass bereits seit der Entstehung des professionellen Schauspiels gegen Mitte des 16. Jahrhunderts sowohl die Höfe als auch die Städte erhebliche Kosten für Theateraufführungen trugen, und sich speziell die Höfe wenig später mit großem finanziellen Einsatz der Oper annahmen. Dabei führte die starke politische Fragmentierung und das Nebeneinander von höfischem und bürgerlichem Anspruch dazu, dass auf engem geographischen Raum eine Vielzahl von Theatern entstand und unterhalten wurde. Diese Grundstruktur überdauerte selbst die großen politischen Umbrüche der deutschen Geschichte, also das Ende von Kaiserreich und Adel, das Ende der Weimarer Republik und des nationalsozialistischen Regimes, die Teilung Deutschlands und zu guter Letzt die Wiedervereinigung. So unterschiedlich die politischen Ordnungen auch waren – zu allen Zeiten wurde ein großer und zunehmend größerer Teil der Theateretats aus öffentlichen Mitteln bestritten.

Diese erstaunliche Kontinuität deutscher Theatersubventionierung ist Zeugnis dafür, dass es stets politisch gewollt war und ist, Theater aus Steuergeldern zu unterhalten. Neben einem gewissen Interesse an der Kunst selbst gründete die finanzielle Förderung auf den Funktionen, die man dem Theater von politischer Seite her beimaß: Theater diene in erster Linie der (Selbst-)Darstellung, und zwar nach außen wie nach innen. Damit untrennbar verknüpft ist der Repräsentanz- und Prestigegeanke. So waren Theater und Opern schon im Absolutismus Teil des höfischen Wettbewerbs, die Nationalsozialisten benutzten sie zur Machtdemonstration, und das kulturelle Wettrüsten der beiden deutschen Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg ist noch heute am Beispiel der Berliner Theaterlandschaft besonders gut nachvollziehbar. Zudem sprach man den darstellenden Künsten sowohl eine aufklärerische als auch eine politische Funktion zu: Theater wurde und wird als wichtiger Bildungsfaktor begriffen, oft genug aber auch als Medium zur Verbreitung gewünschten Gedankenguts eingesetzt – in extremer Form z. B. im Zuge der Gleichschaltung bei den Nationalsozialisten oder durch Spielplanvorgaben zwecks Implementierung sozialistischer Werte in der DDR. Zugleich waren und sind

Theater ein gut sichtbares Stück Kultur eines Landes; sie wurden seit jeher als Zeichen innenpolitischer Normalität interpretiert und auch deshalb mit öffentlichen Mitteln gefördert.

Dass eben jene finanzielle Förderung der Theater zu den freiwilligen Leistungen der Länder und Gemeinden gehört und keine verfassungsrechtliche oder gesetzliche Pflichtaufgabe darstellt, wurde in Kapitel 3 dargelegt. Hier wurden außerdem die wichtigsten Charakteristika des heutigen deutschen Theatersystems vorgestellt. Insbesondere die starke Präsenz des in der Produktion teureren Musiktheaters, die variationsreiche Spielplanabfolge nach dem Repertoire-System und die Anbindung der Beschäftigten an den öffentlichen Dienst führen zu sehr kostenintensiven Strukturen, deren Erhalt zwar nicht de jure, aber de facto öffentliche Mittel bedingen.

Der diskretionäre Handlungsspielraum, der den Landes- und Kommunalpolitikern aus dieser Konstellation erwächst, macht Theatersubventionierung zu einem dankbaren Forschungsfeld für polit-ökonomische Fragestellungen und deren empirische Überprüfung. Die entsprechenden Analysen erfolgten anhand eines Paneldatensatzes, der eine Vielzahl von Merkmalen aller öffentlichen Theater über einen Zeitraum von 1991 bis 2013 umfasst, und sind in Kapitel 4 beschrieben. Als theoretische Grundlagen dienten die Partisan-Theorie und die Theorie politischer Budgetzyklen. Es konnte gezeigt werden, dass ein höherer Sitzanteil von CDU/CSU und FDP in den Landesparlamenten zu höheren Theatersubventionen seitens der Länder führt, umgekehrt senkt ein größerer Sitzanteil von Parteien des politisch linken Spektrums die Zuschüsse. Die Kernaussage der klassischen Partisan-Theorie, wonach linken Parteien generalisierend eine größere Ausgabenfreudigkeit zugesprochen wird, muss folglich für eine einzelne Ausgabenkategorie wie die der Theaterzuschüsse modifiziert werden. Ein politischer Budgetzyklus hingegen ließ sich entsprechend den aus der Literatur abgeleiteten Erwartungen identifizieren: Die Zuwendungen an Theater fallen in Wahljahren jeweils höher aus als in den Jahren davor oder danach.

Auch Ergebnisse aus der wirtschaftshistorischen Analyse und der Aufarbeitung der institutionellen Merkmale konnten für die Zeit nach der Wende empirisch untermauert werden. So wurde z. B. gezeigt, dass reine Opernhäuser durchschnittlich signifikant höhere Zuschüsse erhalten als Mehrspartenhäuser. Dasselbe gilt für Theater einer Landeshauptstadt. Auch eine lange Fördertradition wirkt sich subventionssteigernd aus. Dass höhere Personalausgaben ceteris paribus ebenfalls höhere Zuwendungen der Länder nach sich ziehen, ist Ausdruck der erörterten Bindung des Theaterpersonals an den öffentlichen Dienst.

Insgesamt zeigte sich, dass sowohl die theaterspezifischen als auch die politischen Variablen einen signifikanten Einfluss auf die Theatersubventionen haben. Für klassische ökonomische Größen wie die Wachstumsrate des BIPs oder das Pro-Kopf-Einkommen konnte dagegen keine Wirkung auf die Zuschüsse ermittelt werden. Auch hierbei unterstreichen die Daten also in gewisser Weise die Erkenntnis, dass Theatersubventionierung weniger von ökonomischen Gegebenheiten als von historischen und politischen Faktoren abhängt.

Auch bei der Beantwortung weiterer Forschungsfragen dürfte sich die Fülle des Datensatzes als ertragreich erweisen. Möglich wäre beispielsweise, differierende Präferenzen für die Zuschussung von Theatern *innerhalb* einer Partei herauszuarbeiten. Dieser Ansatz ist in einen polit-ökonomischen Forschungsstrang einzuordnen, der die Unterschiedlichkeit von Landesverbänden der Parteien thematisiert – so gelten z. B. die Grünen in Baden-Württemberg gemeinhin als strukturkonservativer als ihr Pendant in Bremen etc.⁵⁰⁹ Die Theaterzuschüsse seitens der Gemeinden analog zu denen der Länder zu untersuchen, wäre ein weiterer stringenter Schritt.

Einen ganz anderen Blickwinkel können Untersuchungen bieten, in denen die Auswirkungen von Theatersubventionen im Fokus stehen, die Zuschüsse selbst also als erklärende Variable modelliert werden. In der kulturökonomischen Forschungsliteratur finden sich zum einen Arbeiten zu einem möglichen Zusammenhang von Subventionen und Besucherzahlen. Urrutiaguer (2002) z. B. konstatiert für französische Theater eine positive Korrelation zwischen Subventionen seitens der lokalen Ebene und der Anzahl der Besucher, was bezogen auf Deutschland vom Deutschen Städtetag (2009) wenige Jahre später in einem Positionspapier ebenfalls behauptet, wenn auch nicht belegt wurde.⁵¹⁰ Dies könnte mit Hilfe der in dieser Dissertation verwendeten Daten ebenso überprüft werden wie das häufig postulierte (kultur)politische Ziel, durch höhere Zuschüsse mehr Kinder und Jugendliche an Theater und Oper heranzuführen zu wollen: Der Deutsche Bühnenverein weist nämlich seine Besucherzahlen auch nach Kartenkategorien aus, wodurch die jüngeren Theaterbesucher anhand der verkauften Schüler-, Studenten-, Kinder- und Jugendkarten zu identifizieren sind.⁵¹¹

Zum anderen existieren verschiedene Studien, die den Effekt von Subventionen auf den Theateroutput beleuchten, konkret wie sich Zuschüsse der öffentlichen Hand auf die zahlenmäßige und inhaltliche Vielfalt der dargebotenen Stücke auswirken. Dabei kommen die Kulturöko-

⁵⁰⁹ Vgl. z. B. Bräuninger/Debus (2008), S. 321.

⁵¹⁰ Vgl. Urrutiaguer (2002), S. 199 und Deutscher Städtetag (2009), S. 4: „Gekürzte Mittel führen zu einer sinkenden Qualität der Angebote und [...] zu rückläufigen Besucherzahlen“.

⁵¹¹ Vgl. z. B. Theaterstatistik (2013/14), Tabelle 3.

nomen zu recht heterogenen Ergebnissen.⁵¹² Für Deutschland prüft Neligan (2006), ob größere Zuschüsse zu mehr programmatischer Freiheit in Form von neuen, experimentellen Stücken führen, kommt aber aufgrund ihres kleinen Datensatzes nicht zu einem validen Ergebnis.⁵¹³ Diese Lücke könnte man auf Grundlage des eigenen Panels zu schließen suchen.

Doch derartige Unternehmungen sind einstweilen Zukunftsmusik. Die Leistung der vorliegenden Dissertation liegt in der Analyse, wie sich die deutschen Theatersubventionen entwickelt haben und von welchen Faktoren sie beeinflusst werden. Bezüglich der Frage nach Auswirkungen der Theaterzuschüsse mag daher bis auf Weiteres eine Beobachtung genügen, die Johann Wolfgang von Goethe zugeschrieben wird:

„Nichts [...] ist für das Wohl eines Theaters gefährlicher, als wenn die Direction so gestellt ist, daß eine größere oder geringere Einnahme der Casse sie persönlich nicht weiter berührt, und sie in der sorglosen Gewißheit hinleben kann, daß dasjenige, was im Laufe des Jahres an der Einnahme der Theater-Casse gefehlt hat, am Ende desselben aus irgend einer andern Quelle ersetzt wird.“⁵¹⁴

⁵¹² So zeigen z. B. Werck et al. (2008) für flämische Theater, dass höhere öffentliche Mittel dort zu einer größeren Anzahl unterschiedlicher Produktionen führen. Was die Konventionalität des dargebotenen Programms betrifft, zeigt Pierce (2000), dass höhere Zuschüsse der lokalen Ebene an US-amerikanische Opern eine tradierte Stückauswahl (Mozart, Verdi, Puccini etc.) begünstigen. Heilbrun (2001) zufolge sind es dagegen die geringen Subventionen und der damit verbundene höhere Druck zu mehr Eigeneinnahmen, die wenig experimentelle Spielpläne bedingen. Letzteres wird auch von Pompe et al. (2011) sowie von O'Hagan/Neligan (2005) für US-amerikanische Sinfonieorchester respektive britische Non-Profit-Theater unterstrichen: Auch hier sind es jeweils die höheren Zuschüsse, die es erlauben, neben den bekannten Publikumsmagneten mehr experimentelle Stücke anzubieten. Vgl. Werck et al. (2008), S. 2375 und S. 2377, Pierce (2000), S. 59, Heilbrun (2001), S. 69 und S. 71, Pompe et al. (2011), S. 182 sowie O'Hagan/Neligan (2005), S. 49.

⁵¹³ Vgl. Neligan (2006), S. 1117 f.

⁵¹⁴ Eckermann (1848), S. 91.

Anhang

Verzeichnis der Anhänge

Anhang A: Transkripte der Experteninterviews

- A.1: Interview mit Prof. Dr. Marc Hansmann, zum Zeitpunkt des Interviews Stadtkämmerer der Niedersächsischen Landeshauptstadt Hannover
Datum des Interviews: 12. Mai 2015
- A.2: Interview mit Dr. Annette Schwandner, Abteilungsleiterin der Kulturabteilung des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur und Mitglied des Aufsichtsrates der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH
Datum des Interviews: 28. Juli 2015
- A.3: Interview mit Frank Doods, Staatssekretär des Niedersächsischen Finanzministeriums und stellvertretender Aufsichtsratsvorsitzender der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH
Datum des Interviews: 18. August 2015
- A.4: Interview mit Dr. Michael Klügl, Opern-Intendant und Geschäftsführer der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH
Datum des Interviews: 17. November 2015

Anhang B: Übersicht über die Landes- und Kommunalverfassungen

- B.1: Übersicht über die Landesverfassungen
- B.2: Übersicht über das Kommunalverfassungsrecht

Anhang C: Quellen und Tabellen zur empirischen Analyse

- C.1: Quellenangaben für die politischen Variablen (Rohdaten)
- C.2: Quellenangaben für die sozio-ökonomischen Variablen (Rohdaten)
- C.3: Deskriptive Statistik der Variablen des Hauptmodells und der Modellerweiterungen auf Theaterebene sowie der aggregierten Variablen auf Landesebene
- C.4: Korrelationstabellen für beide Varianten des Hauptmodells
- C.5: Varianzinflationsfaktoren der Variablen für beide Varianten des Hauptmodells
- C.6: Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit theaterspezifischen Variablen
- C.7: Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit sozio-ökonomischen Variablen

Anhang A: Transkripte der Experteninterviews

A.1: Interview mit Prof. Dr. Marc Hansmann, zum Zeitpunkt des Interviews Stadtkämmerer der Niedersächsischen Landeshauptstadt Hannover

Datum des Interviews: 12. Mai 2015

Kürzel: MH = Prof. Dr. Marc Hansmann; JA = Jennifer Achten-Gozdowski

JA: Kulturausgaben, und im Speziellen öffentliche Zuschüsse für Opern und Theater, sind sowohl für die Bundesländer als auch für die Kommunen freiwillige Leistungen. Gesetzliche Verpflichtungen gibt es nicht. Dennoch gibt es derzeit etwa 145 Theater in öffentlicher Trägerschaft und rund 220 Privattheater, die von staatlicher Seite zum Teil auch großzügige Unterstützung erhalten. Ist das ein Überbleibsel historischer Tradition oder entspricht das durchaus noch aktuellem Wählerwillen? Was sind Ihrer Meinung nach die Hauptbeweggründe?

MH: Also, Wählerwille glaube ich nicht. Wenn ich das richtig sehe, sehen die meisten Bürger das als eher elitäre Förderung der Stadt. Ich glaube, es ist historisch gewachsen, nicht zuletzt haben wir uns als Staat eher für einen Hochsteuerstaat, also für hohe Steuern und hohe Staatsausgaben entschieden. So ist der Pfad letztlich in Deutschland und auch in Nord- und Mitteleuropa. Wir kriegen nicht so viele Sponsorenmittel wie in den USA, und wir haben in Deutschland die Tradition, dass eigentlich immer der Staat, die Stadt alles machen muss. Und das ist hier in Hannover fast extrem. Wir haben nicht die Tradition des Hamburger Bürgertums, die viel machen, und sind nicht so reich wie München.

JA: Welche Argumente von Politikerseite pro Theater- und Opernförderung bekommen Sie zu hören? Wie bewerten Sie diese?

MH: Dass Kultur sich keiner betriebswirtschaftlichen Logik stellen darf und dass Kultur ein Selbstzweck ist. Das hat hier auch der ehemalige Museumsleiter gesagt: Das Ausstellen, oder Besucher anzuziehen und attraktiv zu sein, sei gar nicht so wichtig und nicht der Sinn und Zweck von Kultur. Sondern dass Kultur ein Selbstzweck ist, und dass eine Stadt wie Hannover sich eben Kultur leisten muss.

JA: Äußern sich Politiker auch gegen diese Bezuschussung – öffentlich oder nicht öffentlich?

MH: Ja, aber eher unter vier Augen.

JA: Und was bekommen Sie da für Argumente zu hören?

MH: Dass ich mit meiner Kritik an den Kostendeckungsgraden und an dem Zuschuss pro Besucher durchaus Recht habe. Letztlich ist es eine Art Umverteilung. Ein Staat schichtet ja nur um: Er nimmt auf der einen Seite Geld ein über Steuern und Gebühren und schichtet es um in andere Bereiche. Und die Nutznießerin von Kultur, gerade von Theater und Oper, ist natürlich eher das Bürgertum, genauer: das Bildungsbürgertum.

JA: Da nehmen Sie mir direkt meine nächste Frage voraus... Ich habe Ihnen ein Zitat mitgebracht: „Theater ist die schönste Art, seine Steuergelder wiederzusehen“. Etwas pointiert: Ist

Theaterförderung also eher ein Wahlgeschenk an die Mittelschicht, aus der Mittelschicht für die Mittelschicht?

MH: Ja, das könnte man so sagen. Ich würde es zwar nicht als die schönste Art sehen, da gibt es noch spannendere Aufgaben, schönere auch, aber im Grunde genommen: Ja.

JA: Staatsbesuche werden immer musikalisch untermalt, zu Feierlichkeiten gehört nicht selten ein Besuch „Unter den Linden“. Wie wichtig, meinen Sie, ist nicht nur der Bundeshauptstadt, sondern auch allen anderen Städten „ihr“ Theater bzw. „ihre“ Oper zu Repräsentationszwecken und aus Prestige Gründen?

MH: Also, ich glaube, dass viele Politiker nicht besonders intellektuell und nicht besonders gebildet sind, also von Kultur und von Hochkultur überhaupt keine Ahnung haben. Die tun dann so, wie Gerhard Schröder beispielsweise, dass sie fasziniert sind von diesen Menschen, aber im Grunde genommen ist das mehr so ein Minderwertigkeitskomplex, den sie da ausleben. Insofern können sie auch gar nicht richtig beurteilen, ob ihr Theater gut ist oder nicht. Aber es ist etwas Inszenierendes: Man meint, damit andere Staatsbesucher und Staatsbesucherinnen beeindruckt zu können, die sich oft aber genauso langweilen wie die Gastgeber.

JA: Aber dass man ein Theater hat, ist wichtig?

MH: Ja. Wir haben in Hannover die komfortable Situation, dass wir nur die freien Theater fördern, weil wir das Schauspielhaus und die Oper Anfang der Neunziger an das Land abgegeben haben. Aber eine Fünfhunderttausendstadt braucht schon so etwas, das gehört zumindest in Deutschland dazu. Zudem ist hier die nächst größere Stadt relativ weit entfernt; wenn man richtige Oper sehen will, muss man sonst schon nach Hamburg oder Berlin fahren. Es ist hier nicht wie im Ruhrgebiet, wo das dicht an dicht ist. Da bin ich allerdings schon sehr skeptisch, ob wirklich jede Stadt, die Milliarden von Kassenkrediten hat, ihr eigenes Opern- und Schauspielhaus braucht.

JA: Ja, ich auch... Sie haben es eben schon angesprochen: Als Kommunalpolitiker hat man es hier in Hannover ja gut, denn das Staatstheater wird vom Land Niedersachsen getragen und erhält auch seine Zuschüsse von dort. Gibt es den Versuch von Seiten des Landes, die Stadt Hannover finanziell mit einzubinden oder sind Sie da raus?

MH: Das ist abgehakt, das wissen alle. Damals, Anfang der Neunziger Jahre, sind wir im kommunalen Finanzausgleich immens benachteiligt worden. Die Übernahme von Schauspielhaus und Oper war dann so eine Art Kompensation, die aber natürlich getragen hat, wenn man bedenkt, wie sich die Personalkosten entwickelt haben. Dass wir diese Aufgabe vollständig losgeworden sind, war schon ein großer Gewinn. Auch wenn der Finanzausgleich seitdem bestimmt fünfzehn Mal geändert wurde: mal zugunsten, mal zuungunsten der Stadt, war das ein super Geschäft.

JA: Bei Finanzierungsprojekten, die von Kommune und Land gemeinsam getragen werden, was ja bei vielen Theatern und Opern der Fall ist, sind die finanziellen Zuschüsse klar aufgeteilt?

MH: Ich glaube, das ist immer ein Gerangel. Letztlich fühlt sich jede Stadt benachteiligt vom Land.

JA: Inwieweit suchen Vertreter der Niedersächsischen Staatstheater GmbH den Kontakt zu und die Unterstützung von Kommunalpolitikern und wie wichtig ist dieser Kontakt?

MH: Kann ich gar nicht beurteilen. Der Kontakt ist vermutlich nicht so stark, weil die sich schon daran orientieren, wer die Geldgeber sind.

JA: Frau Drevermann sitzt da im Aufsichtsrat.

MH: Ja, aber das ist eher so dieses historische Überbleibsel aus der Zeit, als es noch unseres war. Frau Drevermann, der Oberbürgermeister und der Kulturausschussvorsitzende werden wohl regelmäßig eingeladen, aber das ist insgesamt überschaubar. Wenn das Theater noch uns gehören würde, wäre die Kontaktaufnahme sehr viel direkter.

JA: Ich hätte jetzt ein paar Fragen zu den Budgetverhandlungen. Zunächst erstmal ganz allgemein: Wer entscheidet über den Theateretat, der aus öffentlichen Mitteln einer Theaterinstitution zugeschossen wird, sowohl wenn das Theater wie hier in Landesträgerschaft ist als auch wenn Kommunen ihr Theater selber tragen?

MH: Tun wir mal so, als wäre es noch in städtischer Hand, wie fast überall außer in Hannover. Dann würden wir hier verwaltungsintern die Planansätze verhandeln. Da hat Kultur immer eine Schwierigkeit, weil sie eine freiwillige Aufgabe ist und natürlich alle Pflichtaufgaben unbedingt Vorrang haben. Auch gesellschaftlich! Dass Krippenplätze angeboten werden, war nicht nur eine rechtliche Sache, sondern auch eine gesellschaftliche. Jetzt ist die Flüchtlingsunterbringung unsere neue Hauptherausforderung, und da wird ein Theater als freiwillige Aufgabe immer eher hinten angestellt. Zumal das Auftreten von Intendanten häufig nicht besonders elegant ist, weil sie sehr von oben herab verhandeln. Sie betonen immer, Kultur sei ein Selbstzweck und treten oft nicht gewinnend auf. Haben Sie mal Frau Dr. Schweeger von den Kunstfestspielen kennengelernt? Sie hat im Grunde genommen alle verärgert in der Kommunalpolitik. Am Ende hatte sie gar keinen Fan mehr, obwohl sie was Faszinierendes angeboten hat. Aber es gab Ausschusssitzungen, wo hinterher alle fassungslos waren.

Aber zurück zu Ihrer Frage: Wir würden das also verwaltungsintern verhandeln, vorher gäbe es wahrscheinlich einen Antrag von der Intendanz: Wir brauchen mehr Geld, zusätzliche Stellen, das Depot ist marode etc. Das würde hier verhandelt, aber eher nachrangig betrachtet werden, zumindest von mir. Die Kulturdezernentin und der Kulturausschuss würden das fördern wollen, so gesehen haben wir ein ganz klassisches Rollenspiel im Haushaltsaufstellungsverfahren. Dann ist entscheidend, ob sich im Rat bzw. in den Fraktionen die kulturpolitischen Sprecher/innen durchsetzen können.

JA: Werden die Zuschüsse für Theater jedes Jahr neu festgelegt oder für einen längeren Zeitraum?

MH: Die Zuwendungen sind gefixt. Das heißt: Wir als Verwaltung erhöhen sie nicht, das macht nur die Politik, z. B. zu Beginn der letzten Wahlperiode. Damals sind sie um 3 % erhöht worden.

JA: Sie sagen, hier seien die Zuschüsse fix. Es gibt ja auch Gemeinden, die das anders machen. Haben Sie da Erfahrungswerte? Richtet man sich nach den Vorjahreswerten oder wie kommt so eine Zuschusshöhe zustande?

MH: Ja, generell richtet man sich nach den Vorjahreswerten. Alle betriebswirtschaftlichen Konzepte der Personalbemessung, der Wirkungskontrolle, der outputorientierten Budgetierung sind zwar gut in der Theorie, aber in der Verwaltungspraxis orientiert sich alles eher am Vorjahreswert oder an den Mittelwerten der Vorjahre.

JA: Sie hatten eben schon den Unterschied zwischen freiwilligen und nicht freiwilligen Leistungen angesprochen. Nun heißt es ja, die freiwilligen Leistungen einer Kommune/eines Lan-

des kämen als erste in Bedrängnis, je knapper das Geld wird. Wenn ich mir nun die Theaterfinanzierung der letzten hundert Jahre angucke, gab es z. B. kriegsbedingt oder auch Anfang der Neunziger ein paar Einbrüche, aber dass an diesem Bereich richtig gespart wurde, würde ich nicht sagen. In der Presse wird das oft anders dargestellt. Wie ist das Ihrer Erfahrung nach im Theater- und Opernbereich?

MH: Ich würde sagen, es wird nur in Maßen gespart. Dass unsere Zuschüsse hier gefixt sind, heißt ja auch, dass wir nicht kürzen. Die Kultur möchte zwar immer mehr haben, und tatsächlich: Hohe Tarifabschlüsse im Personalbereich sind schwierig zu verkräften, wenn die Zuwendungen nicht erhöht werden. Dafür ist hier in den letzten acht Jahren auch nicht gekürzt worden, und davor auch kaum.

JA: Unabhängig von der Finanzstärke einer Kommune: Spielt bei den freiwilligen Leistungen die Herkunft der Einnahmen eine Rolle, also z. B. Steuereinnahmen versus Einnahmen aus Finanzausgleich? Macht das einen Unterschied in Ihrer Ausgabenplanung?

MH: Ja, schon. Für mich gar nicht so stark, aber ich habe gemerkt, dass in 2012 – da hatten wir ein Rekordjahr, was die Gewerbesteuer angeht, mit fast 600 Mio. Euro, und auch einen Rekordüberschuss von 90 Mio. Euro – die gesamte Fachverwaltung und die Fachpolitik angesprungen sind. Wir hatten mehrere Jahre Überschüsse und dann dieses Rekordjahr 2012, das war viel Arbeit für mich. Lange Zeit wurde dann nicht verstanden, dass es nicht immer so gut laufen kann. Im letzten Jahr hatten wir z. B. wieder ein schlechtes Jahr. Dann wird gesagt: Die Konjunktur boomt doch, warum geht denn die Gewerbesteuer zurück, warum haben wir wieder Defizite?

JA: Sehr interessant. In der langen Fördergeschichte Deutschlands ist es schon oft vorgekommen, dass Theater und Opern ihren Etat nicht eingehalten und nachträgliche Zuschüsse eingefordert haben. Ist Ihnen so eine Vorgehensweise heute noch bekannt, oder handelt es sich aus Anreizgründen nun immer um eine „harte“ Budgetbeschränkung?

MH: Anreizgründe gibt es nicht. Kulturschaffende wollen immer mehr Geld. Alle Anreizsysteme, dass besser mit dem Geld umgegangen wird, sind faktisch gescheitert. Die Haushaltswirtschaft ist zwar wesentlich erleichtert. Wir brauchen kaum noch überplanmäßige oder außerplanmäßige Ausgaben. Aber mein Kollege aus Nürnberg erzählte vor Kurzem bei einer Veranstaltung, dass ein Theaterdirektor bei seinem Ausstand vor zweihundert Leuten gesagt habe, er sei stolz darauf, in keinem Jahr sein Budget eingehalten zu haben. Daran merkt man, wie Kulturschaffende mit Geld umgehen. Wir hatten in den letzten acht Jahren, in denen ich hier bin, nur einmal die Situation, dass das Sprengelmuseum sein Budget überzeichnet hat. Daraufhin hat der Museumsdirektor verwaltungsintern und im Finanzausschuss aber richtig Ärger gekriegt.

JA: In der Public Choice gibt es die sogenannte Partisan-Theorie; dabei wird einzelnen politischen Positionen z. B. unterschiedliches Ausgabenverhalten unterstellt. Klassischerweise ordnet man eher linken Parteien eine größere Ausgabenfreudigkeit zu. Dagegen existiert die These, dass gerade im Opern- und Theaterbereich, dem sogenannten „Hochkulturbereich“, die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung eher im konservativen und liberalen Parteienspektrum zu finden ist, da deren Stammwähler große Teile des Publikums ausmachen. Wie ist Ihre Einschätzung dazu: Wer ist offener für Theatersubventionierung?

MH: Ich glaube, Hannover ist nicht so typisch, was so etwas angeht. Es besteht eine lange Tradition von SPD-Mehrheiten im Rat, sodass sich das Parteienspektrum sehr verschoben hat. Die CDU versucht eher, die SPD und die Grünen im Ausgabeverhalten zu überholen. Was mir nicht hilft! Eigentlich sind die Opposition bzw. die Minderheitsfraktion eher Verbündete

des Kämmerers. Hier klappt das nicht so richtig. Nur ein paar rot-grüne Spaßprojekte, wie der autofreie Sonntag, werden mal in Frage gestellt. Und bei Kultur kommt hier noch hinzu, dass der langjährige Fraktionsvorsitzende der Grünen, Herr Schlieckau, gleichzeitig Kulturausschussvorsitzender ist. Der will immer mehr Geld für die Kultur. Der wollte z. B. mal eine Bettensteuer einführen, die Einnahmen aber nicht zur Haushaltssanierung verwenden, sondern zur Kulturförderung, also den Kulturetat aufstocken.

JA: Das ist ja fast wie der Vorschlag, einen Kultursoli einzuführen.

MH: Genau! Da wir aber für das Opernhaus nicht zuständig sind, gibt es diese Debatten nicht so oft. Mir wird von Kulturpolitikern öfter vorgehalten, dass Hannover bei Pro-Kopf-Vergleichen der Kulturausgaben immer weit hinten liegt. Das wird als Beleg für Kürzungen im Kulturbereich herangezogen. Wir haben in den letzten Jahren aber überhaupt nicht an der Kultur gespart! Die unterdurchschnittlichen Werte im Benchmarking liegen einfach daran, dass wir kein Opernhaus zu finanzieren haben. Wenn wir ein Opernhaus hätten, müssten wir bestimmt 50 Mio. zuschießen. Wenn man das rausrechnet, haben wir sogar einen höheren Kulturetat als andere Großstädte. Andere Städte versuchen, ihr Opernhaus zu halten; dafür ist das nicht so Publikumswirksame, nämlich die freie Theaterszene, mit der man nicht so angeben kann, dort viel mehr unter Druck. Der Kultur in Hannover tut das sicher eher gut, hier wird mehr experimentiert als in anderen Städten.

JA: Wenn Sie ranken müssten, wer in puncto Theatersubventionierung am freigiebigsten ist...?

MH: Schwierig. Ich würde sagen: Die Grünen, weil hier der Kulturausschussvorsitzende in der Kulturpolitik sehr stark ist. Bei SPD und CDU wechseln die Sprecher/innen häufiger...

JA: Ist es wichtig, welche Partei das Kulturdezernat bekommt?

MH: Nein, zumindest hier in Hannover spielt das Parteibuch dabei keine große Rolle. Bei uns ist noch nie jemand aus dem Rat heraus Dezernent oder Dezernentin geworden. Das sind eher Leute, die Verwaltungs- und Führungserfahrung haben. In anderen Städten gibt es das schon eher.

JA: Und ist es wichtig, welche Mehrheiten im Rat sind? Die wählen ja auch den Oberbürgermeister, der letztendlich entscheiden muss...

MH: In Hannover muss der Oberbürgermeister im Haushaltsaufstellungsverfahren nicht besonders viel entscheiden. Wir stimmen fast alles in den Dezernats- und Fachbereichsgesprächen ab. Aber dann legt die Politik noch was drauf. Wenn es ein schlechtes Jahr ist, legt sie vielleicht 1 Mio. drauf, in guten Jahren bis zu 4 Mio. Das ist zwar bei einem 2 Milliarden-Haushalt überschaubar. Aber es sind meistens freiwillige Ausgaben, insofern ist es doch spürbar. Und es summiert sich, denn das, was vor zehn Jahren politisch eingesetzt wurde, darf die Verwaltung nicht mehr in Frage stellen. Insofern gibt es, gerade im freiwilligen Bereich, schon eine signifikante Steigerung über die Jahre. Intern stellt sich bei allen Fraktionen immer die Frage: Soll der Kulturbereich mehr kriegen, oder vielleicht der Sportbereich, weil es hunderttausend Sportler/innen in Hannover gibt? Letztlich ist entscheidend, wie die Neigung für Kultur in den Fraktionen, insbesondere in den Mehrheitsfraktionen, ist. Meine Kollegin Drevermann wurde in den letzten Jahren häufig von CDU und FDP angeschossen. Wenn sie ein CDU-Parteibuch hätte, wäre die Opposition sicherlich gnädiger. Da spielt die Parteizugehörigkeit schon eine Rolle, aber als ich letztes Jahr zum Kämmerer gewählt wurde, geschah das fast einstimmig. Wenn Sie in unserer Dezernentenkonferenz wären und dort mal lauschen

würden, könnten Sie vermutlich nicht heraushören, wer welcher Partei angehört oder parteilos ist. Was auch richtig ist, so sollte das in einer Kommunalverwaltung auch sein.

JA: Historisch gibt es viele Beispiele dafür, dass Stadt- und Landesparlamente sich über die öffentliche Mittelvergabe ein Recht auf Beeinflussung der Theaterleitung ausbedungen haben. Das reichte vom Einfluss auf den Spielplan, auf die Preissetzungspolitik bei den Eintrittskarten bis hin zu Personalentscheidungen. Wobei und inwieweit hat der öffentliche Geldgeber heute Mitspracherecht?

MH: Die Herrenhausen-Intendanz haben der Oberbürgermeister und die Kulturdezernentin bestimmt, ganz klar. Das Land führt das Staatstheater als GmbH. Dort ist es die Aufgabe der Aufsichtsratsvorsitzenden, also der Ministerin, die Intendanz zu suchen. Bei der Postenbesetzung wird vielleicht mit den Fraktionen im Vorfeld geredet, aber die Wahl findet dann im Aufsichtsrat statt. Auf den Spielplan hat die Politik keinen Einfluss – es sei denn, sie macht medialen Budenzauber und sagt, das Gespielte sei zu elitär oder zu platt, wir brauchen mehr Niveau, oder weniger Niveau, je nachdem. Das kann eine Reaktion beeinflussen.

JA: Wie steht es um die Eintrittspreise beim Staatstheater, mischt das Land da mit?

MH: Es würde mich sehr wundern, wenn das nicht im Aufsichtsrat der GmbH beschlossen werden würde. Ich kenne das von meiner eigenen Aufsichtsratsstätigkeit: Man folgt betriebswirtschaftlichen Erwägungen bei der Preisgestaltung, aber natürlich hat man im Hinterkopf, was bei dem Stadtrat und den Medien wohl ankommen könnte.

JA: Sind subventionierte Theater und Opern freier, experimentelle Stücke aufzuführen, als rein privat finanzierte Theater, die ihre Sitze füllen müssen? Oder wird ein Grundstock an Mozart, Verdi und Schiller als Publikumsmagnet ausgehandelt?

MH: Ich weiß es nicht. Auf der einen Seite könnte ich mir das vorstellen, dass die subventionierten Häuser, wie ARD und ZDF auch, ein anspruchsvolleres Programm machen. Auf der anderen Seite kann eine Dauersubventionierung träge machen, nach dem Motto: Was Neues auszuprobieren macht nur Arbeit, dann schimpfen die Politiker/innen, es kommt keiner, die Presse kritisiert das dann auch noch, da mach ich doch lieber mein Standardrepertoire.

JA: Deswegen singt dort dann Roland Kaiser.

MH: Genau. Das zieht natürlich. Es kommt aber auch immer darauf an, ob die Künstler zum Beispiel bereit sind, auf Teile des Gehalts zu verzichten, damit sie sich künstlerisch ausleben können. Das gibt es auch in der Kunstszene.

JA: Wir sind eben schon einmal auf die Besetzung des Intendantenpostens zu sprechen gekommen. Da möchte ich nochmal nachhaken: Spielen dabei parteipolitische Überlegungen eine Rolle, was ja z. B. bei Rundfunkräten auch nicht ganz unbekannt ist?

MH: Ich kann mir das nicht vorstellen. Das war hier vielleicht in den 1970er-Jahren so, als die SPD alles dominiert hat. In der Kultur sind dort alle ein bisschen links von der Mitte, oder? Aber dass die sich für Parteipolitik interessieren, glaube ich nicht. Mir sind in der SPD, in der ich Mitglied bin, auch noch nicht besonders viele Kunstschaffende aufgefallen.

JA: Das heißt, Theaterleitung und die öffentlichen Geldgeber arbeiten nicht so eng zusammen? Wie wichtig ist der persönliche Kontakt?

MH: Bei den Kunstfestspielen, bei denen es meines Erachtens recht elitär war, habe ich beobachtet, dass Herr Weil und Frau Drevermann zumindest am Anfang fasziniert waren von

Frau Dr. Schweeger. Nach und nach ist die Nähe eher einer Distanz gewichen, und es war klar, dass ihr Nachfolger anders sein müsse: mehr Publikum anziehen, etwas geschmeidiger im Umgang.

JA: Gerade größere Städte versuchen, für ihre Theater und Opern künstlerisch renommierte Intendanten anzuwerben. Wie stark ist deren Verhandlungsposition, wie groß das Drohpotential, wieder wegzugehen?

MH: Bei Herrn Metzmaker war der Oberbürgermeister stolz drauf, dass der nach Hannover kommt. Da hat er sich persönlich ins Zeug gelegt. Insofern haben wir dann auch das Budget verhandelt, ob der neue Intendant mehr oder weniger kriegt als seine Vorgängerin. Ich wollte eigentlich kürzen, Frau Drevermann wollte mehr, am Ende haben wir das Budget ungefähr gleich gelassen (lacht). Meist kommen die Künstler trotzdem, weil sie die Aufgaben reizvoll finden, aber sie kämpfen schon um jeden Euro. Rücktritte kommen eher, wenn richtig gekürzt wird.

JA: Macht es hinsichtlich gewährter Zuschüsse und möglicher politischer und bürokratischer Einflussnahme einen Unterschied, ob ein Theater/eine Oper in öffentlich-rechtlicher Betriebsform, also z. B. als Regiebetrieb, oder als GmbH geführt wird?

MH: Ich glaube nicht, dass die Rechtsform entscheidend ist. Eine GmbH ist selbständig und kann sich von einer Stadt- oder Landesverwaltung mehr abkoppeln. Insofern ist eine GmbH für einen Kunstbetrieb erstmal vorteilhafter. Auf der anderen Seite kann sie in die Insolvenz schlittern. Es muss auch ein Jahresabschluss aufgestellt werden, wovon Kulturschaffende überhaupt keine Ahnung haben. Außerdem können bei einer GmbH die Wirtschaftsprüfer Ärger machen, falls mal falsch gebucht wurde. Im Haushalt der Kernverwaltung bügeln wir sowas aus. Es kommt sicher stark auf die Intendanz an: Wenn sie kaufmännisch denkt oder eine gute kaufmännische Leitung hat, kann eine GmbH mehr Spielräume als ein Regie- oder Eigenbetrieb eröffnen.

JA: Wie misst man von politischer und bürokratischer Seite die dargebotene künstlerische Qualität der bezuschussten Institutionen? Dienen Presseartikel und Besucherzahlen als Gradmesser?

MH: Ich erlebe immer, dass die Kulturverwaltung sagt: Alles toll! – egal, was läuft. Für mich dagegen sind tatsächlich die Besucherzahlen das Entscheidende. Damit messe ich natürlich keine Qualität, denn es könnte ja auch mal etwas einzigartig sein, und die Leute hier erkennen das nicht. Besucherzahlen sind ein Gradmesser, wie attraktiv das Angebot für die Bevölkerung ist. Ist es aber auch interessant für Jüngere oder gehen nur Ältere hin? Etwas mit Bildung zu verkoppeln ist immer ein starkes Argument. Wenn mich jemand fragt, sage ich allen Kulturschaffenden: Koppel das mit Bildung, macht Museumspädagogik, holt die Schulklassen rein oder sogar schon die Kleinkinder, dann werden sie hinterher offener sein und das nicht als elitär empfinden. Gerade Musik kann man schulen; wenn man ein Gehör dafür hat, kann man das ganz anders empfinden, und man merkt, wie billig Popmusik ist. Wenn man aber z. B. Oper von Hause aus nicht kennt, empfindet man sowas eher als Schock und geht nur pflichtbewusst hin.

JA: In Hannover gibt es ja sehr viel Kinder- und Jugendvorstellungen. Und der Ballhof ist extra für Kinder gemacht...

MH: Ja. Daran sieht man unseren Schwerpunkt gut, der liegt seit mindestens zehn Jahren auf der Bildungspolitik. Wir stecken alle Ressourcen in gute Schulen, in gute Kindergarten- und Krippenplätze.

JA: Das heißt, klassische Musik und Oper werden als Bildung gewertet?

MH: Ja, auch das kann Bildung sein. Aber es sollte eben nicht nur Bildung für den pensionierten Professor sein. Der könnte auch Eintrittspreise zum Vollkostenpreis bezahlen. Die soziale Staffelung der Eintrittspreise ist daher wichtig.

JA: Das ist ja in Hannover stark ausgeprägt: Als Student kommt man für acht Euro in die Oper, das ist günstiger als Kino.

MH: Genau!

JA: Wir haben ja heute über ganz viele verschiedene Bereiche gesprochen. Zum Schluss noch einmal zusammenfassend aus Ihrer politischen Erfahrung: Was sind die wichtigsten Parameter für die Festsetzung von Theater- und Opernzuschüssen?

MH: Die Pfadabhängigkeit. Ist in einer Stadt kulturell schon seit der frühen Neuzeit oder spätestens seit dem 19. Jahrhundert viel gemacht worden oder gab es, wie in München, sehr kunstsinnige Fürsten (das ist bei uns nie so gewesen)...

JA: Das merkt man heute noch an den Landesausgaben für Oper und Theater, die sind in Süddeutschland viel höher.

MH: Ja, und das ist kein Zufall. Die Welfen waren nie besonders kunstsinnig – wohl auch nicht besonders helle. Hamburg hatte und hat immer noch ein starkes und reiches Bürgertum, auch das fehlte hier bei uns. Also muss bei uns letztlich die Stadt einspringen, oft in Verbindung mit dem Land und öffentlichen Unternehmen. Selbst wenn uns z. B. im Museumsbereich etwas geschenkt wird: Geschenkt werden die Exponate, aber um das Gebäude müssen wir uns kümmern. Wir bezahlen vor allem immer die laufenden Kosten und das Personal, was in der Regel das Teuerste ist. Insofern ist die historische Entwicklung wichtig. Manchmal gibt es sprunghafte Entwicklungen, wie der Sprengel-Anbau oder der Aufbau des Schlosses in Herrenhausen, aber das ist die Ausnahme.

JA: Es sind also in der politischen Landschaft alle mehr oder minder gleich stark an Kultur interessiert?

MH: Unter Herrn Weil, den ich persönlich nicht als besonders kunstsinnig einschätze – vielleicht tue ich ihm da aber auch Unrecht –, sind das Herrenhäuser Schloss wieder aufgebaut und der Sprengel-Anbau beschlossen worden. Bei solchen Projekten gibt es mediale Aufmerksamkeit. Und wenn Historiker/innen eines Tages über die Amtszeit von Stephan Weil schreiben werden, werden sie sicher nicht an erster Stelle den Rekordüberschuss des Jahres 2012 erwähnen. Das wird schnell vergessen; denn bei Finanzen geht es immer auf und ab. Es werden vor allem die zwei genannten Kulturprojekte sein, die die Jahrzehnte überdauern.

JA: Das war auch oft der Grund, warum sich viele Fürsten ihr eigenes Opernhaus hingebaut haben: um sich ein Denkmal zu setzen.

MH: (lacht) Ja, so ist es wohl.

JA: Haben Sie ganz herzlichen Dank für das sehr informative und ehrliche Gespräch!

A.2: Interview mit Dr. Annette Schwandner, Abteilungsleiterin der Kulturabteilung des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kultur und Mitglied des Aufsichtsrates der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH

Datum des Interviews: 28. Juli 2015

Kürzel: AS = Dr. Annette Schwandner; JA = Jennifer Achten-Gozdowski

JA: Kulturausgaben, und im Speziellen öffentliche Zuschüsse für Opern und Theater, sind sowohl für die Bundesländer als auch für die Kommunen freiwillige Leistungen. Gesetzliche Verpflichtungen gibt es nicht. Dennoch gibt es derzeit etwa 145 Theater in öffentlicher Trägerschaft (davon 9 in Niedersachsen) und rund 220 Privattheater (12 davon in Niedersachsen), die von staatlicher Seite zum Teil auch großzügige Unterstützung erhalten. Ist das ein Überbleibsel historischer Tradition oder aktueller Wählerwille? Was sind Ihrer Meinung nach die Hauptbeweggründe?

AS: Für Niedersachsen muss ich sagen, dass wir verschiedene ehemals eigenständige Länder vereinen und in unserer Verfassung festgelegt haben, dass die Kultureinrichtungen der überkommenen Länder zu erhalten sind. Das heißt: Die 6 Landesmuseen und die 3 Staatstheater sind von uns zu unterhalten. Darüber hinaus gibt es natürlich kommunale Theater – da zählen die Ausgaben in der Tat zu den freiwilligen Leistungen. Die Zuschüsse bemessen sich natürlich nach den Angeboten, die diese Theater machen. Das gilt sowohl für die kommunalen als auch für die Staatstheater. Neben den gesetzlichen Hauptbeweggründen der Förderung ist Kultur ein wichtiger Faktor für die Freizeit; Kultureinrichtungen sind wichtige Lernorte und wichtig für die Entwicklung der Künste. Deshalb fördert das Land diese Einrichtungen, gleiches gilt auch für die Städte. Kommunaltheater werden dabei zumeist von Stadt und Land gemeinsam finanziert. Bei uns [in Niedersachsen] ist das nicht festgelegt, aber in der Regel bezahlt das Land knapp 30 % bis 50 %.

JA: Welche Argumente von politischer Seite pro Theater- und Opernförderung bekommen Sie zu hören? Was sind hier Beweggründe und wie bewerten Sie diese?

AS: Wenn man auf die Städte schaut, in denen wir Kommunaltheater unterstützen, ist es für die Kommunalpolitiker ganz wichtig, dass sie ein Theater in ihrer Stadt haben. Es ist ein Prestige- und Imagefaktor für eine Stadt, ein Theaterstandort zu sein, und es zieht Besucher aus dem Umland an. Es ist auch einfach schön, so einen Spielbetrieb mit Schauspielern und gegebenenfalls Sängern und Orchester zu haben, und es ist wichtig für die Menschen, die in der Stadt und der Umgebung leben: um Freizeit zu verbringen, um sich auszubilden und auch um einen Diskurs zu haben. Man geht samstags in die Stadt und trifft den Schauspieler, den Musiker oder Sänger – das belebt!

JA: Äußern sich Politiker auch gegen diese Bezuschussung – öffentlich oder nicht öffentlich?

AS: Natürlich gilt es gerade in schwierigen Zeiten oder in Städten mit negativer wirtschaftlicher Entwicklung, das Geld zu verteilen. Und natürlich gibt es da widerstrebende Interessen: Die einen möchten verstärkt Gelder im Sozialbereich ausgeben, die anderen im Bildungsbereich; die Dritten möchten mehr in Infrastruktur stecken und die Vierten eben in den Kulturbereich. Nicht jeder ist kulturaffin und der Meinung, Theater müsse bleiben. Aus der Nachkriegszeit ist ja bekannt, dass die Menschen ihr wirklich knappes Heizmaterial ins Theater brachten, damit sie Theater anschauen konnten und um etwas für Geist und Seele zu haben.

So eine starke Bindung zum Theater haben wir wohl heute nicht mehr, das liegt auch an der Masse der Möglichkeiten, die es aktuell gibt. Deshalb stellt sich natürlich immer wieder die Frage: Müssen so viel Ausgaben für Kultur sein? Das ist aber nicht die Masse der Argumente. Grundsätzlich kann ich für Niedersachsen nur feststellen, dass es in den Städten eine große Bereitschaft gibt, für die Theater einzustehen! Wir mussten 2005 im Rahmen von Sparmaßnahmen als Land in der Tat darüber nachdenken, ob wir bei unserer Förderquote bleiben können oder man vielleicht 1 bis 2 % zurückfahren muss. Daraufhin gab es vehemente Kritik und ein großes Zusammenstehen, die Ausstattung der Theater mindestens auf dem Status quo zu belassen.

JA: Warum nennen Sie 2005?

AS: Es war ein schwieriges Spar-Jahr. Niedersachsen insgesamt und eben auch die Landesregierung musste sparen; es standen weniger Mittel zur Verfügung und viele Förderungen – nicht nur im Kulturbereich, auch in anderen Bereichen – wurden auf den Prüfstand gestellt. Das ist in den Folgejahren ab 2007/2008 mit einer besseren finanziellen Entwicklung des Landes wieder aufgestockt worden, aber damals haben wir wirklich darüber nachdenken müssen, ob wir auf dem Niveau bleiben können.

JA: Welche Ziele verbinden Sie persönlich mit der öffentlichen Förderung darstellender Künste?

AS: Einerseits, dass sich diese Künste weiter entwickeln können; und andererseits, dass möglichst viele Menschen, die in einer Stadt oder Region leben, sich dafür interessieren. Deshalb hat ein Theater ja auch immer zwei Aufgaben: Auf der einen Seite die künstlerische Entwicklung fortzusetzen, denn man will ja in keiner Sparte auf dem Stand des Mittelalters bleiben; auf der anderen Seite alle Menschen, die in einem Gemeinwesen leben, anzusprechen. Das heißt nicht, dass die jeden Tag ins Theater gehen müssen, aber dass wir ein diversifiziertes Angebot machen, das unterschiedliche Ethnien, unterschiedliche Altersgruppen und unterschiedlich gebildete Menschen anspricht.

JA: Man will sozusagen einen Optionswert schaffen: Selbst wenn man Theater nicht dauernd nutzt, so hat man doch die Möglichkeit dazu...

AS: Ja, genau. Und wenn man die gesamte Breite der jeweiligen Gesellschaft ansprechen will, muss man auch sein Angebot ständig verändern. So wie sich die Kunstform verändert, verändert sich natürlich auch die Gesellschaft.

JA: Nun habe ich eine etwas provokante Frage für Sie im Gepäck. Das Koblenzer Theater warb Anfang der 2000er mit dem Slogan „Theater ist die schönste Art, seine Steuergelder wiederzusehen“. Diverse Studien zeigen zudem, dass sich Theater- und Opernpublikum zu großen Teilen aus der bürgerlichen Mittelschicht zusammensetzt. Etwas pointiert also: Ist Theaterförderung eher ein Wahlgeschenk an eine wichtige Wählergruppe, sprich: die Mittelschicht, oder überwiegen doch übergeordnete Ziele wie ein Bildungsauftrag und kulturelle Vielfalt, wenn man von Landesseite oder kommunaler Seite aus über eine solche Förderung nachdenkt?

AS: Da präferiere ich klar die zweite Alternative und sehe in keinsten Weise ein Wahlgeschenk für eine bürgerliche Mittelschicht. In der Tat ist es so – das zeigen die Untersuchungen, die wir durchgeführt haben –, dass insbesondere Migrantinnen und Migranten, auch die in der zweiten und dritten Generation, sich nicht so, wie man es sich vorstellen könnte, für Theater interessieren. Da liegt Niedersachsen auch unter dem Bundesdurchschnitt und daran müssen wir arbeiten. Auch deshalb ist es wirklich wichtig, ein breit gefächertes Angebot zu

haben, das möglichst viele Menschen erreicht. Was nicht heißt, dass man jeden Tag irgendwelche Blockbuster-Musicals spielt! Wie in so vielen Bereichen existiert auch gerade im Kulturbereich fast immer ein Prozess: Man führt Menschen an etwas heran, das sie zunächst vielleicht als etwas schwere Kost empfinden, aber sich dann dafür interessieren. Deshalb kümmern wir uns auch sehr um kulturelle Bildung.

JA: Staatsbesuche werden immer musikalisch untermalt, zu Feierlichkeiten gehört nicht selten ein Besuch „Unter den Linden“. Wie wichtig, meinen Sie, ist nicht nur der Bundeshauptstadt, sondern auch allen anderen Städten „ihr“ Theater bzw. „ihre“ Oper zu Repräsentationszwecken und aus Prestige Gründen?

AS: Ich glaube nicht, dass es nur Repräsentationszwecke sind. Wenn ich mir die Veranstaltungen angucke, die bei uns im Staatstheater stattfinden, sind das auch nicht mehr als im Landesmuseum, im Rathaus oder in der Stadthalle. Das Prestige liegt eher darin, ein eigenes Theater zu haben, denn das erhöht die Lebensqualität und den Wohnwert einer Stadt. Heutzutage wählen Menschen ja sehr häufig ihren Wohnort danach aus, welche kulturellen und welche Bildungsangebote es gibt.

JA: Damit meinen Sie das Thema „Standortattraktivität“?

AS: Genau.

JA: Die folgenden Fragen beziehen sich auf die Budgetverhandlungen. Zunächst: Wer entscheidet über den Theateretat (und dessen Höhe), der einer Theaterinstitution aus öffentlichen Mitteln zugeschossen wird?

AS: Das kann man relativ einfach beantworten: der Rechtsträger. Aber der Rechtsträger – also eine Kommune, ein privater Rechtsträger oder ein Bundesland – entscheidet nicht einfach aus der hohlen Hand, sondern hat eine Entwicklung zu berücksichtigen. Wie in anderen Kultureinrichtungen auch liegen im Theater die Personalkosten bei 75 bis 80 %, d. h. man hat einen sehr großen Block, meist mehr als drei Viertel, an Fixkosten. Der Rest – nur der Rest! – sind die Kosten für die wirklich künstlerische Arbeit. Darin enthalten sind auch noch die Kosten für die Gebäude. Und deshalb wäre es sehr schwierig, von einem Tag auf den anderen einfach etwas an den Kosten zu verändern. Mehr geht natürlich immer, aber der Aspekt des „weniger fördern“ birgt immer eine sehr schwierige Diskussion, das ist auch arbeitsrechtlich nicht ganz einfach. Für das Land [Niedersachsen] kann ich nur sagen, dass wir unsere Kultureinrichtungen über Ziel- und Leistungsvereinbarungen steuern. Diese können auch mehrjährig laufen, z. B. über 5 Jahre; d. h. wir verhandeln mit einer Theaterleitung über das Budget für die nächsten 5 Jahre, antizipieren die Tarifsteigerungen, die wir ebenfalls zusagen, antizipieren gegebenenfalls Baumaßnahmen, die zu berücksichtigen sind, und erstellen auf dieser Basis einen Budgetplan. Diesen verhandeln wir mit dem Finanzministerium, und das Ergebnis wird dann für 5 Jahre festgeschrieben.

JA: Ihre Verhandlungspartner von Seiten des Theaters sind der Intendant und, falls vorhanden, der kaufmännische Leiter. Welchen Einfluss haben diese bei den Verhandlungen, und wie wichtig ist der persönliche Kontakt?

AS: Sie stellen ihre Bedarfe dar, und die diskutieren wir dann gemeinsam mit ihnen. Auf dieser Grundlage verständigen wir uns.

JA: Das heißt: Mal muss der eine nachgeben, mal der andere?

AS: (lacht) Wie im normalen Leben auch.

JA: Ich möchte noch einmal zur Etatfestlegung zurückkommen. Sie sprachen von einem festgelegten Budget für 5 Jahre...

AS: Das gilt für unsere Staatstheater. Wir haben aber ebenfalls mit den kommunalen Theatern Ziel- und Leistungsvereinbarungen abgeschlossen; hierbei sind natürlich nicht nur die Theaterleitungen gefragt, sondern auch die Träger, d. h. die Kommunen und manchmal auch die Landkreise. Somit verhandeln wir gemeinsam über ein Budget, nur ist bei den Kommunaltheatern unsere inhaltliche Einbindung geringer. Es geht in der Regel um zusätzliche Bedarfe, die sich aus Tarifsteigerungen ergeben.

JA: Darf ich da noch einmal nachfragen: Bedeutet das, dass im Falle einer Mehrträgerkonstellation das Land eine etwas zurückgenommene Rolle hat?

AS: Natürlich. Wir sind Förderer, aber halten uns aus der inhaltlichen Ausrichtung heraus. Falls natürlich ein Theater X in Kommune Y den Wunsch äußert, noch drei Sparten dazu zu nehmen und dafür gerne 7 Mio. Euro mehr hätte, müssen wir das ablehnen. Das können wir uns finanziell nicht leisten. Auch im Hinblick auf die Schuldenbremse ermöglicht der Landeshaushalt keine Aufwüchse in diesem Umfang.

JA: Sie hatten eben angesprochen, dass der hohe Personalkostenblock gar keine beliebige Senkung der Zuschüsse zulässt. Darf man daraus schließen, dass Sie sich mit den Fördersummen an den Vorjahreswerten orientieren?

AS: Ja. In kleinem Umfang kann man abweichen, aber eine Abweichung in großem Umfang hätte Einschnitte zur Folge, die gegebenenfalls zu Sparschließungen führen würden.

JA: Erfolgt eine Einigung über Opern- und Theaterzuschüsse eher schnell oder stoßen gerade im Kulturbereich verschiedene Weltanschauungen aufeinander? Gibt es eine klassische Rollenverteilung, z. B.: Die Theaterleitung möchte tendenziell immer mehr Fördermittel, der Geldgeber tritt auf die Bremse?

AS: Ja, aber auch Theaterleute lesen Zeitung und wissen um die kommunalen und die Landesfinanzen und dass hier keine Zuwächse in großem Ausmaß möglich sind. Das ist eigentlich bekannt. Den Theatern geht es im Wesentlichen darum, das Personal, das da ist, zu finanzieren. Das sind auf der einen Seite die technischen Mannschaften, auch ein Orchester ist eine sehr große Mannschaft. Beim Staatsorchester haben wir rund 140 Musikerinnen und Musiker. Auch ein Chor ist groß, da ist man insgesamt recht schnell bei über 200 Personen. Natürlich haben Theater viele Vorstellungen, was man noch alles so tun könnte, aber wir sind in den vergangenen Jahren immer relativ gut aus den Verhandlungen auseinander gegangen, und es gibt Verständnis sowohl für die wechselseitigen Bedürfnisse als auch für die Zwänge. Wir bemühen uns aber, gerade für neue künstlerische Bereiche und auf dem Weg zu einer diversifizierten Kultur, die ein Angebot für alle darstellt, Änderungen im Zuschuss möglich zu machen.

JA: Zuschüsse zu ermöglichen und schwierige Haushaltslagen – Sie hatten vorhin beispielsweise das Jahr 2005 erwähnt – passen nicht immer zusammen. Es heißt ja, die freiwilligen Leistungen einer Kommune/eines Landes kämen als erste in Bedrängnis, je prekärer die Haushaltslage ist. Gilt das Ihrer Erfahrung nach auch für den Theater- und Opernbereich, oder wird dieser Bereich von Kürzungen eher verschont?

AS: Zum einen haben wir über die Ziel- und Leistungsvereinbarungen mit den Kommunaltheatern ein sogenanntes Bündnis für Theater geschaffen, d. h. wenn eine Kommune kürzt, würde auch das Land kürzen. Die Kürzung wäre also für das Theater doppelt schlimm, und

das möchte natürlich keine Kommune machen und verantworten. Zum anderen führen Kürzungen am Theater sehr schnell zu Personalkürzungen. Das ist vielleicht bei drei, vier Stellen kein Problem, aber das wäre ja auch keine Einsparung im größeren Umfang. Deshalb sind Einsparungen beim Theater, solange ich hier in Niedersachsen bin, außer bei einer schwierigen Situation zu Beginn des Jahrtausends, in größerem Umfang bisher nicht erfolgt. Das muss man fairerweise sagen. Denn es gibt schon andere Kürzungen, wenn Sie sich zum Beispiel einmal das Rostocker Theater angucken, da geht es um Kürzungen, die wir uns in Niedersachsen gar nicht vorstellen können. Da geht es um große Millionenbeträge, und das bedeutet die Schließung von ein bis zwei Sparten! Solche Verhältnisse haben wir in Niedersachsen bisher nicht gehabt. Veränderungen an Theatern sind sehr schnell grundlegend, eben aufgrund der großen Personalkörper. Nur daran kann man wirklich sparen, und das scheut natürlich jeder Rechtsträger, denn es gelten die Tarifverträge. Wenn man Personen entlässt, muss man sie trotzdem noch eine Zeit lang finanzieren; man hat nicht zwangsläufig eine Einsparung. Somit gibt es bei Theatereinrichtungen dramatische Kürzungen nicht so häufig, und in Niedersachsen hatten wir das bisher gar nicht.

JA: In der langen Fördergeschichte Deutschlands, mit der ich mich auch beschäftige, haben viele Theater und Opern ihren Etat nicht eingehalten und nachträgliche Zuschüsse eingefordert. Ist Ihnen so eine Vorgehensweise heute noch bekannt, oder handelt es sich heute aus Anreizgründen um „harte“ Budgetbeschränkungen? Müssen Sie Gelder nachschießen?

AS: Das können wir gar nicht so ohne weiteres. Zwei Dinge sind zu beachten: Erstens ist in unseren Verträgen mit den Vorständen der Theater festgelegt, dass ein dreizehntes Monatsgehalt erfolgsabhängig ist. Das bezieht sich auch auf die Einhaltung der Budgets. Zweitens kann es natürlich schon vorkommen, dass man mal in einem Jahr mehr Geld verbraucht, aber das dann im anderen Jahr wieder einspart. Wenn ein Theater seine Budgets überzieht, besprechen wir mit dem Theater, wie ein Defizitabbau in der Folgezeit gelingen kann. Das müssen die Kommunen als Rechtsträger der Kommunaltheater ebenfalls tun. Bei Kommunaltheatern würden wir als Land keine Defizite ausgleichen und beschäftigen uns auch nicht so detailliert mit deren Wirtschaftsplänen, weil wir nicht Rechtsträger sind. Bei den Staatstheatern ist es so, dass im Falle eines Defizits dieses abgebaut werden muss und wir als Land diesen Weg begleiten.

JA: In der Public Choice, einem Zweig der Wirtschaftswissenschaften, gibt es die sogenannte Partisan-Theorie; dabei wird einzelnen politischen Positionen z. B. unterschiedliches Ausgabenverhalten unterstellt. Klassischerweise ordnet man eher linken Parteien eine größere Ausgabenfreudigkeit zu. Dagegen existiert die These, dass gerade im Opern- und Theaterbereich, dem sogenannten „Hochkulturbereich“, die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung eher im konservativen und liberalen Parteienspektrum zu finden ist, da deren Stammwähler große Teile des Publikums ausmachen. Wie ist Ihre Einschätzung dazu: Wer ist offener für Theater- bzw. Opernsubventionierung? Oder sehen Sie diesbezüglich keine Unterschiede zwischen den Parteien?

AS: Bezogen auf Niedersachsen kann ich nicht bestätigen, dass es in diesem Bereich überhaupt eine politische Präferenz gibt. Man orientiert sich an der Sache und finanziert auch auf dieser Grundlage. Jenseits meiner direkten praktischen Erfahrung ist es doch so, dass deutschlandweit politische Vertreter unterschiedlichster politischer Couleur immer wieder auch große Kulturvorhaben umgesetzt, neue Theater und Museen eröffnet haben. Dafür gibt es natürlich ganz unterschiedliche Motivationen; manchmal ist das auch getriggert durch eine Privatperson, die eine Startfinanzierung gibt. Ich kann da keine politische Präferenz festmachen.

JA: Kann ich dem entnehmen, dass die Bereitschaft zur Bezuschussung parteiübergreifend ist?

AS: Ja.

JA: Macht es demnach für die Zuschüsse und die Zuschusshöhe auch keinen Unterschied, welche Partei das Ministerium für Kultur besetzt, also ob dem nun eine grüne Ministerin oder eine der SPD oder CDU vorsteht?

AS: Wenn Sie davon ausgehen, dass Theater wichtige Kultureinrichtungen sind, ob in kommunaler oder Landesträgerschaft, sind sie natürlich einer Wissenschaftsministerin wichtig. Das, was Minister unterschiedlicher Parteien tun können, ist, unterschiedliche Schwerpunkte zu setzen. Zum Beispiel bitten wir die Theater in allen Zielvereinbarungen um ein sehr breit gefächertes Angebot, das wirklich alle Menschen erreicht – nicht nur Kinder und Jugendliche sollen erreicht werden, sondern der ganze Mix der Gesellschaft, der in der jeweiligen Kommune lebt. Das ist die Aufgabe von Kulturpolitikerinnen und Kulturpolitikern. Die Einrichtungen sind ja da, man kann große Personalkörper auch nicht einfach verändern, und Theater ist eben wichtig für die Entwicklung einer Gesellschaft.

JA: Sie haben eben betont, dass es wichtig sei, Kultur für die gesamte Gesellschaft zu machen. Ich möchte noch einmal konkret nach Kindern und Jugendlichen fragen: Ist es für einen Träger und Geldgeber ein starkes Argument, wenn ein Theater sein Angebot verstärkt auf den Nachwuchs ausrichtet? Fördert das die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung?

AS: Das ist für uns einer unserer Bestandteile unserer Ziel- und Leistungsvereinbarungen. Wichtig ist auf der einen Seite die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, auf der anderen Seite die mit Menschen, die nicht aus Deutschland kommen, da sie einen immer größeren Anteil an unserer Gesellschaft ausmachen. Beim Thema Kinder und Jugendliche versucht man auch besonders auf Regionen und Schulen zu achten, in denen der Anteil derer, die Theater und Oper nicht schon von zu Hause vermittelt bekommen haben, hoch ist. Stichworte sind Inklusion, Integration und kulturelle Bildung.

JA: Historisch gibt es viele Beispiele dafür, dass Stadt- und Landesparlamente sich über den Weg der öffentlichen Mittelvergabe ein Recht auf Beeinflussung der Theaterleitung ausbedungen haben. Das reichte vom Einfluss auf den Spielplan, auf die Preissetzungspolitik bei den Eintrittskarten bis hin zu Personalentscheidungen. Wobei und inwieweit hat der öffentliche Geldgeber heute Mitspracherecht?

AS: Bei den [niedersächsischen] Staatstheatern haben wir zwei Landesbetriebe und eine GmbH, und bei letzterer fällt die Entscheidungen ein Aufsichtsrat. Die Entscheidungszuständigkeit bezieht sich natürlich nicht auf die künstlerischen Entscheidungen, d. h. ein Spielplan wird ausschließlich von der Theaterleitung entschieden. Er wird von den Aufsichtsgremien zur Kenntnis genommen. Ich kenne kein Beispiel, dass sich jemand von den politisch Verantwortlichen oder den Verantwortlichen aus der Verwaltung in einen Spielplan eingemischt hätte. Was die Preispolitik betrifft, ist ein Theater neben einem Kulturbetrieb natürlich auch ein Wirtschaftsbetrieb. Es gibt einen Zuschuss, und es gibt eigene Einnahmen. Theater haben in der Regel eine Einnahmequote zwischen 14 und 18 %, vielleicht auch mal 20 %. Ein Theater macht seinen Aufsichtsgremien in der Regel selbst Vorschläge über Erhöhung oder Nichterhöhung der Eintrittspreise, und das geschieht nicht losgelöst von den Städten, in denen man lebt. So sind z. B. die Theaterpreise in München höher als hier bei uns. Die Theaterpreise in einer Stadt werden regelmäßig der üblichen Preisentwicklung angepasst, aber es handelt sich dabei um eine Empfehlung, die die Theaterleitung ihren Aufsichtsgremien vorschlägt.

JA: Und das bezieht sich vermutlich nicht nur auf die absolute Höhe der Preise? Denn es gibt ja auch noch andere Möglichkeiten, zu differenzieren. Ich bin zum Beispiel Promotionsstudentin und gehe für 8 Euro in die Oper... Sind derartige Regelungen in den Vorschlägen der Theaterleitungen inkludiert?

AS: Ja, das ist in den Vorschlägen inkludiert. Wir achten besonders darauf, dass es eine breite Streuung gibt: auf der einen Seite höhere Preise z. B. für Premieren, aber auf der anderen Seite Vorstellungen mit deutlich geringeren Preisen und eben auch besonderen Angeboten für Menschen, die sich das vielleicht nicht so leisten können oder die sich in der Ausbildung befinden.

JA: Wie ist der Träger bei Personalentscheidungen eingebunden, z. B. bei der Besetzung des Intendantenpostens?

AS: Bei den drei Staatstheatern überlegt das Land zunächst einmal, wer ein geeigneter Kandidat für eine Intendanz wäre. Dann obliegt die Entscheidung darüber bei einer GmbH allerdings dem Aufsichtsrat, bei einem Landesbetrieb dem Verwaltungsrat. D. h. das Ministerium für Wissenschaft und Kultur unterbreitet dem Aufsichts- oder Verwaltungsrat einen oder mehrere Vorschläge, und auf dieser Grundlage entscheidet dann das entsprechende Aufsichtsgremium.

JA: Was denken Sie: Sind subventionierte Theater und Opern freier, experimentelle Stücke aufzuführen, als rein privat finanzierte Theater, die ihre Sitze füllen müssen? Oder wird ein Grundstock an Mozart, Verdi und Schiller als Publikumsmagnet ausgehandelt?

AS: Nein, das wird nicht ausgehandelt, das ist allein Entscheidung der Theaterleitung. Eine Theaterleitung steht aber natürlich gleichzeitig einem Kultur- und Wirtschaftsbetrieb vor und muss mit dem ausgehandelten Budget klarkommen. Heute haben Theater ja in der Regel mehrere Spielstätten. Wenn man in der größten Spielstätte die ganze Zeit Stücke spielen würde, die nur ein kleines Publikumssegment erreichen, hat eine Theaterleitung irgendwann ein Problem. Und deshalb ist das ein wichtiges Austarieren, welche Stücke man wo und wie häufig anbietet, um zu einem guten wirtschaftlichen und künstlerischen Gesamtergebnis zu kommen. Das kann man nicht verallgemeinern, denn das richtet sich auch immer nach dem Publikum einer Stadt.

JA: Wir hatten eben schon darüber gesprochen, wer über die Besetzung des Intendantenpostens entscheidet. Welche Aspekte spielen dabei eine Rolle: künstlerische oder vielleicht auch parteipolitische?

AS: Das ist eine rein künstlerische Entscheidung. Natürlich muss es jemand sein, der in eine Stadt passt, das gehört beides zusammen. Sie können nicht jeden Intendanten zu jedem Theater bringen. Es muss künstlerisch sinnvoll und eine Weiterentwicklung sein sowie vom Profil her passen. Bei einer Generalintendanz⁵¹⁵, wie wir sie in Braunschweig und Oldenburg haben, kann man sich höchstens noch überlegen, dass man zwischendurch wechselt, sprich: dass man mal einen Generalintendanten auswählt, der aus dem Schauspiel kommt, und dann wieder einen, der aus dem Musikbereich kommt.

JA: Wie eng arbeiten die Theaterleitung und die öffentlichen Geldgeber zusammen, und wie wichtig ist der persönliche Kontakt?

⁵¹⁵ Ein Generalintendant ist nicht nur für eine einzelne Sparte zuständig, sondern verantwortlich für die gesamte künstlerische Gestaltung und Verwaltung eines zumeist größeren Theaters mit mehreren Gattungen darstellender Kunst.

AS: Wir haben einen sehr engen Austausch mit unseren Theaterleitern. Das bezieht sich auf weit mehr als nur materielle Fragen. Wir besprechen oft z. B. Personalentwicklungen, bauliche Probleme, aber auch Veränderungen im Personalbereich, die unterhalb der Entscheidungsebene des Ministeriums liegen. Und wir besuchen regelmäßig die Veranstaltungen unserer Staatstheater, aber auch die der Kommunaltheater, und sind somit ständig mit denen in Kontakt. Und ich habe es für diese Abteilung [Kulturabteilung] in den letzten Jahren so gemacht, dass wir bei den Referatsleitungen Menschen ausgewählt haben, die aus dem jeweiligen Fachgebiet kommen. Der Referatsleiter für Theater, Herr Lehmbruck, kommt z. B. selbst aus einem Theater.

JA: Gerade größere Städte versuchen, für ihre Theater und Opern künstlerisch renommierte Intendanten anzuwerben. Wie stark ist deren Verhandlungsposition, wie groß das Drohpotential, wieder wegzugehen?

AS: Natürlich muss man mit einem Intendanten, mit dem man neu verhandelt, über das Geld reden, aber eine Drohung, wegzugehen, habe ich noch nie erlebt. Bisher haben wir uns immer geeinigt. Natürlich sind z. B. in München und in Hannover die Dimensionen ganz andere. Aber jemand, der sich nach Hannover bewirbt, weiß, dass er kein Münchner Gehalt bekommt.

JA: Macht es hinsichtlich gewährter Zuschüsse und möglicher politischer und bürokratischer Einflussnahme einen Unterschied, ob ein Theater/eine Oper in öffentlich-rechtlicher Betriebsform, also z. B. als Regiebetrieb, oder als GmbH geführt wird?

AS: Nein, das macht keinen Unterschied.

JA: Wie misst man von politischer und bürokratischer Seite die dargebotene künstlerische Qualität der bezuschussten Institutionen? Dienen Presseartikel und Besucherzahlen als Gradmesser?

AS: Besucherzahlen bedeuten für mich nicht unbedingt Qualität, sondern zeigen, ob das Publikum, das in der Region lebt, erreicht wird. Das ist wichtig, aber nicht allein ausschlaggebend. Zur Messung künstlerischer Qualität – ein schwieriger Begriff! – oder vielleicht besser: künstlerischer Weiterentwicklung sind in der Tat die Feuilletons und die Berichterstattung ganz wichtig. Und wenn unsere Theater bzw. einzelne Produktionen zu Festivals und Gastspielen eingeladen werden, ist das auch eine sehr wichtige Auszeichnung.

JA: Zum Schluss noch einmal zusammenfassend aus Ihrer politischen Erfahrung: Was sind die wichtigsten Parameter für die Festsetzung von Theater- und Opernzuschüssen?

AS: Aufgrund der Größe der Personalkörper und auch der Gebäude, die ja irgendwie erhalten und gefüllt werden müssen, ist es wohl die Fördertradition. Die Zuschüsse sind relativ austariert, und man hat, wenn man sie nicht verändert, auch keine sehr großen Spielräume für neue Dinge. Um neue Dinge zu tun, gibt es mehrere Möglichkeiten: Kleine Veränderungen sind durch andere Schwerpunktsetzung im Theaterangebot möglich, z. B. mehr Angebot für Kinder und Jugendliche, dafür eine Produktion weniger auf der großen Bühne. Darüber kann man mit Theatern durchaus verhandeln. Große, neue Schwerpunkte zu machen bedeutet: Man braucht neues, zusätzliches Geld. Ein Beispiel hierfür wäre das Errichten einer neuen Spielstätte in einem Brennpunkt-Stadtteil; so etwas geht mit dem vorhandenen Budget nicht – es sei denn, man lässt etwas anderes komplett weg. Wie zu Hause (lacht).

JA: Ich danke Ihnen ganz herzlich für das offene und nette Gespräch!

A.3: Interview mit Frank Doods, Staatssekretär des Niedersächsischen Finanzministeriums und stellvertretender Aufsichtsratsvorsitzender der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH

Datum des Interviews: 18. August 2015

Kürzel: FD = Frank Doods; JA = Jennifer Achten-Gozdowski

JA: Kulturausgaben, und im Speziellen öffentliche Zuschüsse für Opern und Theater, sind sowohl für die Bundesländer als auch für die Kommunen freiwillige Leistungen. Gesetzliche Verpflichtungen gibt es nicht. Dennoch gibt es derzeit etwa 145 Theater in öffentlicher Trägerschaft (9 davon in Niedersachsen) und 220 Privattheater (12 davon in Niedersachsen), die von staatlicher Seite zum Teil großzügige Unterstützung erhalten. Ist das ein Überbleibsel historischer Tradition oder aktueller Wählerwille? Was sind Ihrer Meinung nach die Hauptbeweggründe?

FD: Die historisch gewachsene Struktur ist entscheidend. Ohne den historischen Hintergrund, den viele dieser Einrichtungen aufweisen, könnten wir uns eine solche Landschaft in ihrer Vielfalt sicherlich kaum vorstellen. Das sind althergebrachte Einrichtungen – in Niedersachsen ist dies speziell vor dem Hintergrund des Art. 72 unserer Verfassung zu betrachten – der früheren Länder Braunschweig, Oldenburg usw. Das sind Wurzeln, ja Kernbestandteile unserer Kultur. Das sind Institutionen, die sich selbst in schlechteren Zeiten, als wir sie heute erleben, behaupten konnten, unser Leben und unsere Kultur geprägt haben und bis heute ihre Wirkung entfalten.

JA: Welche Argumente von Politikern pro Theater- und Opernförderung bekommen Sie zu hören? Wie bewerten Sie diese?

FD: Ich glaube, dass solche Einrichtungen ihren kulturellen Wert für viele Menschen auch heute haben und entfalten. Dieses können sie nur leisten, wenn sie entsprechende Wertschätzung erfahren. Vor allem Personal ist inzwischen sehr teuer geworden. Es fällt nicht immer leicht, solche Einrichtungen in der heutigen Ausprägung und mit dem Anspruch, den sie an sich selbst stellen, zu sichern. Hier setzen die Pro-Argumente an, die man so hört: Es ist wichtig, den kulturellen Wert zu sichern, den diese Einrichtungen nicht nur für ihre Stadt, sondern für ein großes Umfeld haben. Sie führen an Kultur heran, sie machen Spaß, sie wecken hoffentlich Interesse an Kultur und tragen mit dazu bei, dass eine lange Tradition nicht abreißt, sondern dass es auch heute Menschen, auch junge Menschen, gibt, die Spaß an dieser Form von Kultur haben. Es gibt auch immer noch Menschen, die genau über diese Einrichtungen überhaupt erst den Zugang finden, sei es zur Musik, sei es zum Schauspiel. Wer mag sich eine Welt vorstellen, in der es das nicht gäbe? Das sind wichtige Aspekte, die viele Menschen schätzen, und sich deshalb auch in diesem Bereich engagieren. Da finden sich immer viele Fürsprecher.

JA: Äußern sich Politiker auch gegen diese Bezuschussung oder die Höhe der Bezuschussung – öffentlich oder nicht öffentlich?

FD: Ja, Vorbehalte gibt es natürlich. Das hat zum einen mit dem hohen Subventionsgrad zu tun, der sich mit solchen Einrichtungen verbindet. Die arbeiten nun mal nicht kostendeckend. Es stellt sich natürlich die Frage, inwiefern sie ihre Rechtfertigung haben im Vergleich zu vielen anderen Bedarfen, die im Land formuliert werden. Das ist ein typischer Spannungsbo-

gen, den die Politik managen muss, dass sich Dinge gegenüber stehen, die ganz unterschiedliche Ausprägungen und auch Härtegrade haben. Wie will man Dinge vergleichbar machen? Wie wägt man z. B. die unterlassene Bauunterhaltung in einer Strafvollzugseinrichtung und die Finanzierung bestimmter Kulturangebote ab? Kritik an Kulturförderung wird durch eine schlechte Auslastung hervorgerufen, sprich: wenn man ein Angebot vorhält, für das sich ganz offensichtlich kein Bedarf findet. An anderer Stelle gibt es vielleicht großen Bedarf, der auch viel Unterstützung erfährt, der dann aber nicht bedient werden kann. Das sind die typischen Spannungsfelder, an denen sich Kritik festmacht, vor allem, wenn das Gefühl entsteht, dass sich die Dinge von den Menschen lösen, für die sie eigentlich gemacht werden sollen. Dann wächst der Konflikt. Hinzu kommt: Je ferner man solchen Angeboten auch persönlich steht, weil man ganz andere Dinge als wichtig erachtet, desto eher macht man an ihnen Kritik fest.

JA: Das Koblenzer Theater warb Anfang der 2000er mit dem Slogan „Theater ist die schönste Art, seine Steuergelder wiederzusehen“. Diverse Studien zeigen zudem, dass sich Theater- und Opernpublikum zu großen Teilen aus der bürgerlichen Mittelschicht zusammensetzt. Etwas pointiert also: Ist Theaterförderung eher ein Wahlgeschenk an eine wichtige Wählergruppe, sprich: die Mittelschicht, oder überwiegen doch übergeordnete Ziele wie ein Bildungsauftrag und kulturelle Vielfalt bei der Subventionsentscheidung?

FD: Meinem Eindruck nach ist es letzteres. Es hat sicherlich einen großen Wert für die Gesellschaft. Ich hoffe, dass Theater nicht nur eine Mittelschicht anspricht und es kein „closed shop“ ist, sondern dass es immer wieder gelingt, Zugänge zu ermöglichen – auch denen, die dem zunächst einmal fernstehen. Bei allen Anstrengungen, die unternommen werden, spielt es eine große Rolle, z. B. auch jüngere Menschen ans Theater heranzuführen. Gerade in den letzten Jahren ist mit einigem Erfolg ein Schwerpunkt in der Theaterförderung im Land gesetzt worden, um gerade für ein jüngeres Publikum Produktionen zu machen und um Theater als Erlebnis zu vermitteln für Leute, die bislang keinen Zugang haben und finden konnten. Das ist ein ganz zentraler Punkt. Ein Wahlgeschenk ist es aus meiner Sicht schon deshalb nicht, weil diese Theater ja gerade nicht aktuell neu erfunden werden, um ein bestimmtes Klientel zu bedienen, sondern es die Theater ja schon lange gibt. Ihren Wert habe ich ja schon beschrieben.

JA: Sie haben gerade den Schwerpunkt auf Kinder- und Jugendtheater angesprochen; Hannover hat mit dem Ballhaus ja sogar eigene Räumlichkeiten, aber auch in anderen niedersächsischen Städten sieht man Spuren dieser Ausrichtung. Fördert denn eine verstärkte Ausrichtung des Programms auf Kinder und Jugendliche die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung zusätzlich?

FD: Ich glaube in der Tat, dass eine solche Ausrichtung ein gutes Argument ist. Gerade weil es nicht unser Ziel sein kann, das Publikum auf den Personenkreis zu begrenzen, der sowieso schon über seine Herkunft, über seine Sozialisation, über Familientradition usw. seinen Zugang gefunden hat. Insbesondere wenn man auch für die Zukunft rechtfertigen will, dass öffentliche Mittel für diese Einrichtungen ausgegeben werden, dann muss unser aller Bemühen ja im ersten Schritt darauf liegen, dass überhaupt erstmal jedem Zugang dazu ermöglicht wird. Das wird auch unter dem Thema „Bildungsgerechtigkeit“ diskutiert. Auseinandersetzung mit kulturellen Angeboten kann einen als Person weiterbringen, das geht an niemandem spurlos vorbei, man nimmt etwas mit. Der Ansatz, speziell Jugendliche anzusprechen, ist etwas, das genau in diese Richtung wirken kann und deshalb auch eine besonders gute Rechtfertigung darstellt. Das gilt nicht nur für die großen Häuser, ich kenne das auch von Festspielen, z. B. von den Gandersheimer Domfestspielen. Da gibt es zum vierten Mal auch ein kleines Jugendtheaterangebot, ein kleines Festival namens „Theatervirus“, das mittlerweile zum

festen Bestandteil dieser Festspiele geworden ist. Da können sich verschiedene Gruppen ausprobieren, das hat Eventcharakter und ist sicher ein sehr geeignetes Instrument.

JA: Staatsbesuche werden immer musikalisch untermalt, zu Feierlichkeiten gehört nicht selten ein Besuch „Unter den Linden“. Wie wichtig, meinen Sie, ist nicht nur der Bundeshauptstadt, sondern auch allen anderen Städten „ihr“ Theater bzw. „ihre“ Oper zu Repräsentationszwecken und aus Prestigegründen?

FD: Ich glaube, dass das tatsächlich nach wie vor eine hohe Bedeutung hat. Das ist auch gar nicht so fernliegend oder überraschend, wenn man daran denkt, dass man ja auch private Feierlichkeiten gern mit etwas Künstlerischem verbindet. Es ist geeignet, für einen besonderen Rahmen eine besondere Atmosphäre zu schaffen. So erklärt sich recht gut, dass es auch in institutionalisierter Form zu bestimmten staatlichen Festakten und Ereignissen traditionell gut passt. Für Städte, die einen entsprechenden Anspruch an sich selbst haben und historisch bedingt solche Kultureinrichtungen beherbergen, ist es heute nach wie vor wichtig – auch als Standortfaktor – zu sagen: Ich habe mein Theater vor Ort, sei es ein Stadttheater oder ein Staatstheater. Das hat sicherlich einen hohen Wert für das gesellschaftliche Leben in einer Stadt.

JA: Die folgenden Fragen beziehen sich auf die Budgetverhandlungen. Zunächst: Wer entscheidet über den Theateretat und dessen Höhe, der einer Theaterinstitution aus öffentlichen Mitteln zugesprochen wird?

FD: Das ist etwas differenziert zu betrachten. Es gibt einen Ausgabenbereich, der in sehr starker Weise vorgeprägt ist. Dort, wo man etablierte Einrichtungen mit stehendem, fest angestellten Personal hat, ist man in den Budgetentscheidungen ja nicht wirklich frei. Wenn man sich davon befreien wollte, müsste man betriebsbedingt kündigen und den Theaterbetrieb einstellen – mit allen Folgen, die auch in finanzieller Hinsicht damit zu verarbeiten wären. Vieles ist also vorgeprägt durch die Strukturen, die da sind. Vor diesem Hintergrund gibt es dann unterschiedliche Freiheitsgrade in der Gestaltung und Priorisierung. Dort, wo z. B. Zuschüsse gegeben werden, die projektbezogen sind oder die man für bestimmte Produktionen jährlich neu justieren kann, ist es natürlich einfacher, auch mal steuernd einzugreifen und zu sagen: Bei Euch hat man letztes Jahr gefördert, das macht man vielleicht in zwei Jahren wieder, dieses Jahr setzt man aus. Das ist bei stehenden Einrichtungen viel schwerer. Für die Sphäre des Landes kann ich sagen, dass Haushaltsverhandlungen immer von den Rahmenbedingungen abhängen. Welche Möglichkeiten hat man überhaupt, Ausgaben zu decken? Gerade natürlich, wenn es darum geht, Zuwächse zu finanzieren, also ein „Mehr“. Das heißt in unserem Fall ja nicht unbedingt ein „Mehr“ an Theater, sondern im Zweifel auch nur ein Unterhalten von vorhandenen Strukturen. Am Ende entscheidet natürlich immer derjenige, der die Budgethoheit hat, beim Land also der Landtag. In den parlamentarischen Beratungen können Mittel sowohl verstärkt als auch gekürzt werden. Mit den von mir eingangs beschriebenen Realitäten muss natürlich auch ein Haushaltsgesetzgeber Einklang finden. Dass ein Haushaltsgesetzgeber den Ansatz jedoch vollständig streicht mit dem Ergebnis, dass ein Theater dann ohne Finanzierung dasteht, ist wohl eher ein theoretischer Fall. Da man unter solchen Bedingungen Theater gar nicht betreiben könnte, sondern eine gewisse Planungssicherheit braucht, gibt es auch Ausnahmen von dem, das wir sonst Jährlichkeitsprinzip nennen. Jedes Jahr entscheidet der Haushaltsgesetzgeber souverän über die Haushaltsmittel, aber wir haben auch die Möglichkeit, über sogenannte Verpflichtungsermächtigungen überjährig Planungssicherheit zu geben. Davon wird auch Gebrauch gemacht, sowohl bei uns beim Haushaltsentwurf als auch im Landtag, der immer wieder so etwas beschließt. Dadurch sind wir z. B. in der Lage, für einen 5-Jahreszeitraum Planungssicherheit zu geben, für den man Zielvereinbarungen abschließen kann. In den Haushaltsverhandlungen und im Haushaltsverfahren im Landtag kon-

kurrieren natürlich die Bedarfe der Theater mit allen anderen Bedarfen. Deswegen ist eine gewisse Unsicherheit immer gegeben und auch nicht aufzulösen. Das einzige Instrument, das uns für die Grundfinanzierung zur Verfügung steht, ist tatsächlich, über die Verpflichtungsermächtigungen mehrjährig Mittel zusagen zu können, damit Theater bei der Spielplangestaltung in der Lage sind, Verträge zu machen und das entsprechende Personal zu verpflichten.

JA: Wird das hier in Hannover für die Niedersächsische Staatstheater GmbH gemacht?

FD: Die Möglichkeit besteht und davon wird immer mal wieder Gebrauch gemacht. Aktuell haben wir mit dem Haushalt wieder eine Verpflichtungsermächtigung ausgebracht, von der auch Gebrauch gemacht werden soll. Wenn der Haushaltsgesetzgeber dem folgt, wird es eine diesmal wohl dreijährige Zielvereinbarung mit dem Staatstheater geben.

JA: Sind auch Vertreter des jeweiligen Theaters/der Oper an der Diskussion mit beteiligt (z. B. der Intendant), und welchen Einfluss auf finanzielle Entscheidungen hat der persönliche Kontakt zwischen Kulturschaffenden und den politischen Entscheidungsträgern?

FD: Generell ist es so, dass es bei der Konkurrenz um Haushaltsmittel immer auch eine Rolle spielt, auf welchen Wegen und mit welcher Intensität man auf seine Bedarfe aufmerksam machen und wie viel Rückhalt und Unterstützung man gewinnen kann. So gesehen ist das im Bereich Kultur und Theater nicht anders als in anderen Lebenszusammenhängen; das ist zumindest mein Eindruck aus dem Haushaltsgeschäft. Der Kontakt spielt also eine Rolle. Unmittelbaren Einfluss jedoch hat eine Theaterleitung nur bei der Haushaltsanmeldung, wenn sie also ihre eigenen Bedarfe als Anmeldung an das zuständige Fachministerium formuliert. Beim Staatstheater [Hannover] wird ein Wirtschaftsplan aufgestellt; man hat auch noch einen Aufsichtsrat, der mit diskutiert und Dinge fixiert. Da ist natürlich die Leitungsebene, Intendanten und kaufmännische Geschäftsführung, mit dabei. Ob dann tatsächlich die dort in Aussicht genommenen öffentlichen Mittel zur Verfügung gestellt werden, entscheidet sich final erst durch den Haushaltsgesetzgeber bei der Beschlussfassung.

JA: Richtet man sich bei der Festlegung der Zuschüsse nach den Vorjahreswerten? Nach welchen Kriterien geht man vor?

FD: Eine sehr starke Orientierung ergibt sich tatsächlich aus den Ansätzen des Vorjahres, die sich ja historisch auch bewährt haben. Entweder sie waren auskömmlich oder nicht, und so hat man schon mal eine sehr gute Orientierung. Von daher bilden sie natürlicherweise die Basis. Wenn Sondereffekte, z. B. außerordentliche Investitionen, mit in den Vorjahreswerten verarbeitet waren, wird dies berücksichtigt. Und ich habe mit Kostensteigerungen umzugehen, sei es im Sachmittel- oder im Personalbereich, allem voran Tarifsteigerungen in den unterschiedlichen Sparten, die sich in Theater und Oper finden. Das ist schwierig in der Prognose, weil man entsprechende Tarifabschlüsse bei der Aufstellung des Haushaltsplans in der Regel nicht kennen kann, es sei denn, ich habe überjährige Tarifvereinbarungen, die fortwirken. Ansonsten muss ich mit Prognosen arbeiten. Wir haben uns als Land konkret gegenüber der Staatstheater GmbH verpflichtet, die Tarifsteigerungen jetzt auch zu tragen. Es gibt ja verschiedene Möglichkeiten, damit umzugehen. Man könnte ja sagen: Liebes Theater, das ist zunächst mal Dein eigenes Problem, sieh zu, dass Du mit weniger Personal klarkommst. Oder man sagt eben: Das Risiko, das aus diesen Tarifsteigerungen resultiert, das ja auch nicht wirklich einer Steuerung zugänglich ist, nehme ich Dir in Teilen oder sogar ganz ab, um auch dort ein Stück Planungssicherheit zu ermöglichen. Sonst müsste man immer auch eine entsprechende Risikoposition aufführen. Wir bemühen uns als Land, ein fairer Gesellschafter und Partner für das Staatstheater zu sein. Der Preis, den wir dafür zahlen, ist natürlich eine Selbstbindung. Wir verlieren Steuerungsmöglichkeiten, und das Land hat ja leider niemandem, der dem Land selbst Planungssicherheit gibt, deshalb fällt uns das nicht leicht. Aber wir haben

uns in der Vergangenheit dafür entscheiden können, so zu verfahren, und bis auf weiteres ist das jetzt eben so.

JA: Erfolgt eine Einigung über Opern- und Theaterzuschüsse eher schnell oder stoßen grade im Kulturbereich verschiedene Weltanschauungen aufeinander?

FD: Generell gibt es in den herrschenden Strukturen immer eine große Konkurrenz: Freie Theater, der soziokulturelle Bereich etc. – das alles stößt immer auf die Endlichkeit der dafür zur Verfügung stehenden Haushaltsmittel. Fast jeder Mensch wird andere Prioritäten setzen, wenn man ihn vor die Entscheidung stellen würde. Natürlich gibt es Auseinandersetzungen bei den Entscheidungsprozessen, aber nicht dort, wo ich in meiner Rolle, wenn ich mal aus Sicht des Finanzministeriums sprechen darf, beteiligt bin. Das sind in erster Linie kulturpolitische Fragen, wo man besondere Akzente setzen möchte. Jemand wie ich, der aus der Haushaltsperspektive drauf guckt, ist in erster Linie daran interessiert, das nach vorne zu stellen, was aus meiner Sicht zwangsläufig zu finanzieren ist. Dort, wo ich damit rechnen muss, dass Ausgaben in jedem Falle zu bewältigen sind, muss man diese zuerst bedienen, bevor ich neue, zusätzliche Verpflichtungen übernehme, selbst wenn es sehr wünschenswerte Ziele betreffen sollte.

JA: Es heißt, die freiwilligen Leistungen einer Kommune/eines Landes kämen als erste in Bedrängnis, je prekärer die Haushaltslage ist. Gilt das Ihrer Erfahrung nach auch für den Theater- und Opernbereich, den Hochkulturbereich?

FD: Ja, ich glaube, dass es eine solche Gefahr und Tendenz gibt. Es gibt Akteure, die in ihren Haushaltsentscheidungen nicht frei sind oder sein können, z. B. auf kommunaler Ebene, wenn sich die Frage der Haushaltsgenehmigung stellt. Die vergleichbare Situation stellt sich beim Land mit der Notwendigkeit, einen verfassungsgemäßen Haushalt aufstellen zu können. Da gibt es schon eine entsprechende Zwangssituation, sich zunehmend von freiwilligen Ausgaben lösen zu müssen, weil das aufsichtlich verlangt wird. Mitunter finden sich dann kreative Lösungen. Um noch einmal auf die Gandersheimer Domfestspiele zurückzukommen: Hier hat man den Weg in eine gemeinnützige GmbH gesucht und mittels einer Kulturstiftung eine Grundfinanzierung dargestellt. Damit wurde die Einrichtung aus der Trägerschaft der Stadt Bad Gandersheim herausgelöst, die das bei ihrer finanziellen Situation nicht mehr hätte leisten können. Ziel ist es, den Festspielbetrieb, der natürlich noch immer in Bad Gandersheim stattfindet, für die Zukunft sichern zu können. Nun ist natürlich nach wie vor die Frage, inwieweit diese Gesellschaft tatsächlich in der Zukunft noch besteht, aber man hat erstmal das Problem gelöst, von freiwilligen Leistungen abhängig zu sein, die wohl zukünftig nicht mehr möglich gewesen wären.

JA: Kennen Sie diese von Ihnen grade beschriebene Form der finanziellen Bedrängnis auch bei Institutionen größeren Kalibers, also z. B. der Staatsoper? Oder sind die Großen von Zuschusskürzungen mehr oder minder unberührt?

FD: Von anderen Orten habe ich nicht genug Kenntnis, das beurteilen zu können. Ich weiß, dass es in anderen Städten herbe Einschnitte gegeben hat und z. B. Dreispartenhäuser verkleinert wurden. Aber das sage ich als Zeitungsleser, das kenne ich nicht aus näherer Betrachtung.

JA: In der langen Fördergeschichte Deutschlands haben viele Theater und Opern ihren Etat nicht eingehalten und nachträgliche Zuschüsse eingefordert. Ist Ihnen so eine Vorgehensweise heute noch bekannt, oder handelt es sich aus Anreizgründen nun immer um eine „harte“ Budgetbeschränkung?

FD: Das sollte jedenfalls das Ziel sein. Wie man das gewährleistet, dafür gibt es unterschiedliche Instrumente. In Niedersachsen, bezogen auf das Staatstheater [Hannover], arbeiten wir mit Zielvereinbarungen, die verpflichtenden Charakter haben sollen. Es besteht das gegenseitige Bemühen, einerseits die Vorgaben und andererseits die Zusagen wechselseitig zu erfüllen. Dass das nicht in jedem Einzelpunkt in jedem Jahr immer zu hundert Prozent gelingt, ist sicherlich auch dem künstlerischen Betrieb geschuldet. Meinem Eindruck nach sind aber alle Seiten bemüht, das Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, und wir werden da mit der Zeit auch immer besser. Die Abläufe professionalisieren sich ein Stück weit, die Möglichkeiten der Steuerung – Stichwort Controlling – nehmen zu, und die damit verbundenen und notwendigen Instrumente etablieren sich immer mehr. Die haushaltswirtschaftliche Umsetzung und Steuerung wird immer besser, und das ist wichtig, da es in der Zukunft ja nicht einfacher werden wird, mit Verwerfungen umzugehen und nachhaltige Schäden zu verhindern. Ich sehe natürlich die Probleme, denn manches ist einfach nicht planbar, z. B. wie ein Stück dann tatsächlich beim Publikum ankommt, ob einem die Fußballweltmeisterschaft dazwischenkommt, wie das Wetter ist usw. Es gibt viele externe Faktoren, die auf einen Theaterbetrieb einwirken und einer Steuerung entzogen sind. Gleichwohl ist es deshalb wichtig, sensibel zu sein, möglichst frühzeitig zu reagieren und an den Stellen, an denen man Steuerungsmöglichkeiten hat, davon auch Gebrauch zu machen.

JA: In der Public Choice, einem Zweig der Wirtschaftswissenschaften, gibt es die sogenannte Partisan-Theorie; dabei wird einzelnen politischen Positionen z. B. unterschiedliches Ausgabenverhalten unterstellt. Klassischerweise ordnet man eher linken Parteien eine größere Ausgabenfreudigkeit zu. Dagegen existiert die These, dass gerade im Opern- und Theaterbereich, dem sogenannten „Hochkulturbereich“, die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung eher im konservativen und liberalen Parteienspektrum zu finden ist, da deren Stammwähler große Teile des Publikums ausmachen. Wie ist Ihre Einschätzung dazu: Wer ist offener für Theater- bzw. Opersubventionierung, oder kann man keine Unterschiede sehen?

FD: Mir fällt es schwer, da eine Unterscheidung vorzunehmen. An den konkreten Verhältnissen, die ich im Land [Niedersachsen] sehe, würde ich sagen, dass gerade, was die großen Einrichtungen wie z. B. die Staatstheater angeht, ich nicht erkennen kann, dass sie unter der jetzigen Landesregierung schlechter gestellt oder als weniger wichtig erachtet würden als unter früheren Landesregierungen. Im Gegenteil, ich habe ja vorhin auch schon erwähnt, dass wir uns jetzt verständigen konnten, z. B. die Tarifsteigerungen vollständig auszugleichen, das hat es unter der alten Landesregierung nicht gegeben. Das war für das Staatstheater [Hannover] eine große Vorbelastung, weil eine große Unsicherheit bestand, ob und in welchem Umfang denn tatsächlich ein Ausgleich über den Zuschuss erfolgen würde oder nicht. Das ist ein ganz konkretes Beispiel dafür, dass die jetzige rot-grüne Landesregierung die großen Einrichtungen sehr anständig behandelt und wertschätzt. Aber wirklich große Unterschiede könnte ich nicht ausmachen und nicht generalisieren.

JA: Ist es für die Vergabe von Zuschüssen und deren Höhe wichtig, welche Partei das Ministerium für Wissenschaft und Kultur bekommt?

FD: Auch hier fällt es mir schwer, das an einer Parteizugehörigkeit festzumachen. Ich glaube schon, dass es immer mit einzelnen Personen zu tun hat, welche spezielle Perspektive eingebracht wird. Das ist nicht nur menschlich, sondern auch gut so. Ganz allgemein gesprochen führt das in der Regel dann eben dazu, dass es hier und dort stärker ausgeprägtes Interesse für einzelne Themen gibt. Es ist naheliegend, dass sich das im Zweifel auch in Budgetentscheidungen niederschlägt und dort, wo man Handlungsspielräume hat. Insgesamt würde ich derartige Effekte aber als sehr überschaubar bewerten.

JA: Historisch gibt es viele Beispiele dafür, dass Stadt- und Landesparlamente sich über die öffentliche Mittelvergabe ein Recht auf Beeinflussung der Theaterleitung ausbedungen haben. Das reichte vom Einfluss auf den Spielplan, auf die Preissetzungspolitik bei den Eintrittskarten bis hin zu Personalentscheidungen. Wobei und inwieweit hat der öffentliche Geldgeber heute Mitspracherecht?

FD: Meiner Meinung nach haben die heutigen Akteure einen großen Respekt vor dem, was man künstlerische Freiheit nennt. Auch umgekehrt sind die künstlerischen Leitungen selbstbewusst genug, ihren Interessen Geltung zu verschaffen und diese zu wahren. Dass das an der einen oder anderen Stelle Diskurse mit sich bringt, ist selbsterklärend, aber der Freiheitsgrad ist hier doch recht hoch. Zumindest, solange es gelingt, im verabredeten finanziellen Rahmen, wie es vom Träger und Zuschussgeber gefordert ist, zu bleiben. Solange die Verhältnisse vertretbar bleiben, ist der Rahmen recht groß. Damit sage ich zugleich, dass eine Einflussnahme meinem Erleben nach – und sicherlich auch zu Recht – eher über wirtschaftliche Betrachtungen da ist, weniger über weltanschauliche oder künstlerische Aspekte. Es ist eine große Akzeptanz für das Bedürfnis nach künstlerischer Freiheit da. Auf eine kurze Formel gebracht: Solange die Politik als Träger in ihrer Rolle nicht in Bedrängnis gebracht wird, entweder über eine kritische wirtschaftliche Entwicklung oder über unangemessene künstlerische Produktionen, die Skandale auslösen, die die Politik erreichen und dort zu Handlungszwang führen, erfolgt wohl keine Einflussnahme. Das sind die beiden Pole, bei denen man sich eine Einflussnahme vorstellen könnte. Unterhalb solcher Schwellen, von denen ich nicht sehe, dass sie im Moment irgendjemand einreißen würde, sehe ich das gar nicht.

JA: Wie sieht es bei den Eintrittspreisen aus? Werden diese z. B. im Aufsichtsrat diskutiert? Schauen Sie nach Preisstaffelungen usw.?

FD: Ja. Das ist natürlich eine wichtige Aufgabe, denn davon werden eine Menge der vorhin schon angesprochenen Fragen berührt, z. B.: Wie schaffe ich den Zugang zum Theater? Das ist eine Frage, die sehr eng mit der Preispolitik verbunden ist. Damit regelt man ein Stück weit, wer Zugang zu einem solchen Angebot finden kann und wer nicht. Eine Staffelung, die besonders preisgünstige Zugänge für z. B. Kinder und Jugendliche und Bedürftige im weitesten Sinne vorsieht, ist eine kulturpolitische Frage, die hier mitzuentcheiden ist. Die Preispolitik insgesamt, was die Ertragsseite für ein Theater und dessen Beitrag zur Gesamtfinanzierung angeht, spielt natürlich auch eine große Rolle. Das wird meiner Erfahrung nach von den zuständigen Gremien auch sehr ernsthaft diskutiert und intensiv verfolgt. Dazu dienen auch Quervergleiche, also man schaut, was andere Theater machen und welche Preispolitik man dort findet. Da sehen wir ja, dass sich dort ein großes Spektrum auftut. Auch ein öffentlich finanziertes Haus, das mit großen Zuschüssen arbeitet, hat ja heute doch ein Preisniveau, das schnell an Grenzen stößt. In Diskussionen kommt man dann an Punkte, an denen man fragen muss, ob eine weitere Preiserhöhung nicht kontraproduktiv ist, weil dann weniger Zuschauer in das Theater gehen, denn an irgendeiner Stelle kippt das. Das ist ein Thema, das immer wieder betrachtet werden muss und betrachtet wird, um den wichtigen Beitrag auf der Einnahmenseite zu ermöglichen. Denn in einem Theater wird Geld immer benötigt (lacht).

JA: Sind Ihrer Meinung nach subventionierte Theater und Opern freier, experimentelle Stücke aufzuführen, als rein privat finanzierte Theater, die ihre Sitze füllen müssen? Oder wird ein Grundstock an Mozart, Verdi und Schiller als Publikumsmagnet ausgehandelt?

FD: Da ich die Zielvereinbarungen nicht im Einzelnen vor Augen habe, kann ich die letzte Frage so nicht beantworten. Ich meine aber, dass so detaillierte Vorgaben nicht existieren. Wir kennen eine Ausrichtung aufs Jugendtheater, die ist in den Zielvereinbarungen positiv beschrieben. Die Frage, ob ein öffentlich finanziertes Theater freier ist, eben auch mal expe-

rimenteller sein zu können, weil man wirtschaftlich eher in der Lage ist, solche künstlerischen und eben auch wirtschaftlichen Experimente bewältigen zu können, würde ich bejahen. Natürlich ist eine größere Sicherheit gegeben durch die Institution, die dahintersteht. Auch mit Blick auf die Größe mancher Produktionen ist [in öffentlich geförderten Theatern] mehr Raum für zumindest kleine Experimente, bei denen man testen kann, wie sie ankommen, ob man sie auf einer großen Bühne bringen kann oder ob man sie besser auf einer kleinen belässt. Da hat man mehr Gestaltungsmöglichkeiten als bei kleinen Häusern. Bei privat finanzierten Theatern, die tatsächlich aufs Geldverdienen, auf einen Gewinn angewiesen sind, wird man sicherlich anders arbeiten müssen. Da wird die Orientierung eine andere sein müssen, weil man an die erste Stelle einen wirtschaftlichen Erfolg stellen muss und eben etwas Künstlerisches braucht, das diesen wirtschaftlichen Erfolg ermöglicht. Das ist eine ganz andere Schwerpunktsetzung als wir sie im klassischen Theaterbetrieb kennen, in dem immer noch die Kunst vorne steht und man zunächst mal Kunst machen möchte.

JA: L'art pour l'art.

FD: Genau (lacht).

JA: Wessen Aufgabe ist die Besetzung des Intendantenpostens? Spielen dabei parteipolitische Überlegungen eine Rolle, was ja z. B. bei Rundfunkräten auch nicht ganz unbekannt ist?

FD: Der künstlerische Lebenslauf und wie man mit der Person klarkommt, sollte im Vordergrund stehen, und das tut es meinem Eindruck nach auch. Dass politische Fragestellungen eine Rolle spielen, kann ich nicht erkennen. Gerade für große Häuser hat man in erster Linie den Anspruch, jemanden zu gewinnen, der entsprechendes Renommee besitzt und entsprechendes Potential vermuten lässt, um hier eine gute Intendanz abliefern zu können. Der Erfolg des Theaters oder der Oper ist an allererster Stelle zu sehen, und dies ist handlungsleitend für alle Akteure eines Besetzungsprozesses. Wer besetzt wird, ist eine Entscheidung des Aufsichtsrates, d. h. es wird ein entsprechender Vorschlag unterbreitet. Ich selbst war bislang nur an Vertragsverlängerungen mit beteiligt, aber wenn wir in eine normale Findung gehen, wird auf unterschiedliche Art und Weise sondiert. Das läuft allerdings schwerpunktmäßig im Fachressort, da bin ich über den ganz genauen Ablauf nicht im Bild.

JA: Wie eng arbeiten die Theaterleitung und die öffentlichen Geldgeber zusammen, und wie wichtig ist der persönliche Kontakt?

FD: Kommunikation ist wichtig, um die jeweiligen Rollen erfüllen zu können. Ich muss meine eigene Rolle jetzt etwas differenzieren. Es gibt für mich einerseits die Rolle des Aufsichtsrates. Ein Aufsichtsrat ist in allererster Linie ein Überwachungs- und Kontrollgremium mit bestimmten Zuständigkeiten. Daneben tritt man als Gesellschafter mit einer ganz bestimmten Perspektive auf, man ist dem Wohl der Gesellschaft und des Gesellschafters, dem Land, verpflichtet. Andererseits bin ich hier im Finanzressort, d. h. wir reden über Fragen, welche Haushaltsmittel man zur Verfügung stellen kann, welche Investitionen möglich sind, z. B. in die Gebäudesubstanz oder in die Technik. Das sind Fragen, die den Gesellschafter treffen, aber der „Gesellschafter Land“ zergliedert sich ja zugleich auch wieder in verschiedene Ressortzuständigkeiten, und die meines Hauses ist eben unter anderem der Landeshaushalt. Ich gucke folglich aus verschiedenen Perspektiven. Ich kann das auch manchmal nicht trennen, ob ich in der Rolle eines Aufsichtsrates oder als Ressortvertreter z. B. mit dem kaufmännischen Geschäftsführer rede, das changiert je nach Schwerpunktsetzung. Wir unterstützen uns gegenseitig, z. B. bei tarifrechtlichen Fragen, für die mein Haus fachlich zuständig ist – das machen wir allerdings in der „Familie Land“, als „Gesellschafter Land“, das hat wiederum nichts mit dem Aufsichtsrat zu tun. Man muss die Rollen in den Tätigkeiten auseinanderhalten, aber das gelingt ganz gut.

JA: Gerade größere Städte versuchen, für ihre Theater und Opern künstlerisch renommierte Intendanten anzuwerben. Wie stark ist deren Verhandlungsposition, wie groß das Drohpotential, wieder wegzugehen?

FD: Ich glaube, das gilt für den Theaterbereich wie für andere Bereiche auch. Dort, wo man ein großes Renommee für sich nutzen kann, hat man eine starke Position. Umgekehrt ist man für alle Häuser darauf angewiesen, eine Person zu finden, die die Erwartungen erfüllen kann, die den Aufgaben gerecht werden kann, der man zutrauen kann, entsprechende künstlerische Akzente zu setzen, eine Ära zu prägen. Das sind schon Dinge, die ein Spannungsfeld mit sich bringen: Je renommierter jemand ist, desto stärker ist seine Position, was überhaupt erstmal den Ruf und die Verhandlungen anbelangt. Wenn er hier eine gute Resonanz findet und die Arbeit anerkannt wird, verstärkt sich diese Position natürlich noch. Aber das gilt ja auch für andere Lebensbereiche. Wenn man an einen Geschäftsführer einer Gesellschaft denkt, der dort erfolgreich wirkt, wird das für zukünftige Vertragsverhandlungen und -verlängerungen nicht ohne Eindruck bleiben. Wenn ein Intendant großen Erfolg hat und beim Publikum sehr gut angenommen wird, wird man immer versucht sein, ihn weiter an das Haus binden zu können. Natürlich stößt das auch an Grenzen, aber das ist beiden Seiten klar. Man muss einen fairen Umgang finden. Ein gutes Regulativ ist, dass man immer dort, wo öffentliche Mittel im Raum stehen, in einer Situation steckt, in der man diese Mittelverwendung ja auch rechtfertigen muss. Man hat Prüfinstanzen – sei es der Rechnungshof, sei es der Landtag –, die im Zweifel auch eine kritische Sicht auf die Dinge haben. Man muss immer sehen, dass Ergebnisse, die man erzielt, gut vertretbar sind.

JA: Macht es hinsichtlich gewährter Zuschüsse und möglicher politischer und bürokratischer Mitsprache einen Unterschied, ob ein Theater/eine Oper in öffentlich-rechtlicher Betriebsform, also z. B. als Regiebetrieb, oder als GmbH geführt wird?

FD: Ja, ich glaube, dass es Unterschiede gibt, aber die sind nicht gravierend. Dafür sind die Dinge zu ähnlich. Was der Geschäftsführer einer GmbH kann, der in manchen Dingen ein bisschen freier agieren kann als der Leiter oder Geschäftsführer eines Eigenbetriebs, ist nur graduell anders. Das hängt auch von den Personen ab, die diese Rolle jeweils ausüben. Dazu habe ich keine abschließende Meinung, aber das Gefühl, dass die Dinge nicht weit auseinanderliegen.

JA: Wie misst man von politischer und bürokratischer Seite die dargebotene künstlerische Qualität der bezuschussten Institutionen? Dienen Presseartikel und Besucherzahlen als Gradmesser, oder haben Sie noch andere Möglichkeiten der Bewertung, z. B. das Einspielergebnis?

FD: Die primären Möglichkeiten sind eigene Eindrücke, indem man sich selbst über Zeitungslektüre und über den Besuch von Vorstellungen ein Bild verschafft, um ein Gefühl zu bekommen, wie diese künstlerische Arbeit wirkt und welche Ergebnisse es da gibt. Dann gibt es noch bestimmte externe Gradmesser, z. B. Einladungen zu Theaterfestivals, sprich: was an Wertschätzung der künstlerischen Community spür-, sicht- und messbar ist. Das ist sicherlich wichtig. Und man hat die Möglichkeit, von der wir aktuell auch Gebrauch machen, eine Publikumsbefragung durchzuführen. Herr Prof. Siebenhaar⁵¹⁶ und sein Institut begleiten diese; da bin ich sehr gespannt, welche Erkenntnisse wir dabei gewinnen werden. Es ist ja auch ein wichtiger Aspekt, mal zu gucken, ob unsere eigenen Eindrücke und Wahrnehmungen zu dem passen, was man bei einer solchen Erhebung erfahren kann.

⁵¹⁶ Prof. Dr. Klaus Siebenhaar leitet das Institut für Kultur- und Medienmanagement der Freien Universität Berlin und ist ebenfalls Mitglied des Aufsichtsrates der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH.

JA: Zum Schluss noch einmal zusammenfassend aus Ihrer politischen Erfahrung: Was sind die wichtigsten Parameter für die Festsetzung von Theater- und Opernzuschüssen? (Anstehende Wahlen, Parteifarbe(n) der Landtagsmehrheit, Parteifarbe der Landesregierung bzw. des zuständigen Ministers, die Haushaltslage, persönlicher Kontakt zwischen Intendanz und Regierung etc.)? Wir haben ja heute schon über Vieles gesprochen...

FD: Meiner Meinung nach ist es ein Zusammenspiel vieler Faktoren und Zwangsläufigkeiten, z. B. Investitionsbedarfen. Theatertechnik ist ja eine teure Technik, die Inspizientenanlage⁵¹⁷ in der Oper ist z. B. gerade kritisch. Das sind besondere Effekte, die mit einem gewissen Härtegrad und einer entsprechenden Priorität auf zukünftige Bedarfe wirken und vieles andere dann überschreiben. In dem Moment, in dem ein solcher Bedarf für die Aufrechterhaltung des Spielbetriebs zentral ist, würde man im Zweifel andere wichtige Dinge, und sei es ein weiterer Ausbau des Jugendtheaterbereichs, nach hinten stellen müssen, weil die Möglichkeiten verbraucht sind. Also, meine Aussage lautet: Es ist ein Zusammenspiel aus allem und es gibt dann aus ganz konkreten Entwicklungen heraus immer mal wieder Einschlüsse, die in einem speziellen Jahr die faktischen Budgetentscheidungen prägen.

JA: Ganz herzlichen Dank für das Interview!

⁵¹⁷ Eine Inspizientenanlage ist das zentrale Instrument für die Kommunikation im Theater. Über diese Technik werden z. B. Bühnenabläufe gesteuert. Normalerweise ist die Inspizientenanlage mit allen vorstellungsrelevanten Räumen, inklusive Garderoben und Probebühnen, vernetzt.

A.4: Interview mit Dr. Michael Klügl, Opern-Intendant und Geschäftsführer der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH

Datum des Interviews: 17. November 2015

Kürzel: MK = Dr. Michael Klügl; JA = Jennifer Achten-Gozdowski

JA: Kulturausgaben, und im Speziellen öffentliche Zuschüsse für Opern und Theater, sind sowohl für die Bundesländer als auch für die Kommunen sogenannte freiwillige Leistungen. Gesetzliche Verpflichtungen gibt es nicht. Dennoch gibt es derzeit etwa 145 Theater in öffentlicher Trägerschaft (9 davon in Niedersachsen) und 220 Privattheater (12 davon in Niedersachsen), die von staatlicher Seite zum Teil großzügige Unterstützung erhalten. Ist das ein Überbleibsel historischer Tradition oder aktueller Wählerwille oder...? Was sind Ihrer Meinung nach die Hauptbeweggründe, öffentliche Theaterbetriebe finanziell zu fördern?

MK: Ich höre diese Formulierung „freiwillige Leistungen“ häufiger. So sagen es oft Vertreter der Bundesländer, vor allem aber die Kommunalpolitiker. Von unserer Landesregierung dagegen höre ich das nicht, die sehen das anders. Auch ich sehe die Förderung nicht als freiwillige Leistung, sondern es ist eine Leistung wie viele andere im Kulturhaushalt eines Landes oder einer Kommune auch. Natürlich ist Schauspiel, und vor allem Oper, eine kostspielige Sache, aber ich denke, dass Theater und Oper auch deshalb gefördert werden, weil man immer noch einsieht, dass sie einen gesellschaftlichen Wert haben. Das ist der Hauptbeweggrund! Sie haben in Ihrer Frage des Weiteren von „großzügiger Unterstützung“ gesprochen – ich würde sagen: „angemessen“. Es ist ja nicht so, dass wir hier willkürlich Geld aus dem Fenster werfen. Bis hin zu den Intendantenverträgen ist festgehalten, dass wir erfolgreich und sparsam zu agieren haben, und wir haben ein sehr gut funktionierendes Controlling.

JA: Welche Argumente von Seiten der Öffentlichkeit bzw. von Politikern pro Theater- und Opernförderung bekommen Sie zu hören? Wie bewerten Sie diese?

MK: Vor zehn, zwanzig Jahren hat man immer wieder über die „Umwegrentabilität“ des Theaters gesprochen. Eines der berühmtesten Beispiele ist Dresden: Jeder Euro, der dort in die Oper fließt, kommt durch Tourismus, Übernachtungen, durch die Attraktivität der Stadt etc. dreifach zurück. Ich bin immer anderer Meinung gewesen, und ich empfinde es auch als Scheinargument. Ich halte Theater für einen Betrieb, in dem gesellschaftliche Dinge verhandelt, Sinnlichkeit und Intelligenz gefordert und Diskursfähigkeit sowie im weitesten Sinne Geschmack gefördert werden. Geschmack wiederum korrespondiert mit Handeln in Freiheit. Es handelt sich beim Theater also um eine Sache, die Teil einer demokratischen Erziehung ist. Sehr viel wichtiger als jede Umwegrentabilität ist mir daher diese direkte Rentabilität, denn sie geht tatsächlich übers Gehirn und über die sinnliche Erfahrung.

JA: Da würde ich gern einmal nachhaken: Könnte man nicht argumentieren, dass die angesprochene demokratische Erziehung auch z. B. über Kinobesuche oder mit einem Buch zu Hause gelingt?

MK: Das geht natürlich immer alles. Ich sage nie, dass Theater notwendig ist; es gibt durchaus Leute, die ohne Theater leben können. Aber das Besondere am Theater ist seine Unmittelbarkeit – das hat Theater allen anderen Kunstformen voraus. Im Kino gibt es einen Vektor, der von der Leinwand in den Zuschauerraum geht. Im Theater gibt es verschiedene Vektoren, die sich treffen und sich fühlen: Zuschauer und Darsteller nehmen sich körperlich und sinnlich wahr, sie kommunizieren miteinander und untereinander. Ein Theaterabend ist immer ein

Ganzes und ein komplexer kommunikativer Vorgang, den das Kino in dieser Weise nicht leisten kann.

JA: Äußern sich Politiker Ihnen gegenüber auch gegen die öffentliche Mittelvergabe im Theaterbereich – öffentlich oder nicht öffentlich?

MK: Selten. Die, mit denen ich zu tun habe, im Wesentlichen nicht. Natürlich gibt es auch andere, das kann man jeden Tag in der Zeitung lesen. Aber ich kann da jetzt nicht für Niedersachsen sprechen. Natürlich gibt es auch in Niedersachsen finanzielle Probleme: Es ist ja kein besonders wohlhabendes Bundesland, anders als z. B. Bayern oder Baden-Württemberg. Wir hatten immer mal wieder Sparrunden. In den letzten zehn Jahren wurden dreimal die Tarifierhöhungen von 2 % nicht übernommen, das sind bei uns immer gleich fast 1 Mio. Euro. Trotzdem denke ich, dass es immer noch eine gewisse Wertschätzung von politischer Seite gibt – denn wenn man eine Abstimmung im Volk machen würde, ob Theater weiter nötig sei oder nicht, wüsste ich nicht, ob es wirklich gut ausgeht.

JA: Meine nächste Frage zielt auf ein weiteres Argument ab, das man im Kontext von Theaterförderung häufig hört: Repräsentation und Prestige. Wie wichtig, meinen Sie, ist nicht nur der Bundeshauptstadt, sondern auch allen anderen Städten „ihr“ Theater bzw. „ihre“ Oper zu Repräsentationszwecken und aus Prestige Gründen?

MK: Repräsentationszwecke kommen aus der barocken Kultur und reichen bis ins 19. Jahrhundert. Das wird heute weniger gemacht. Bei einem Staatsbesuch kommt das mal vor, aber es ist eher die Ausnahme. In unserem schönen Haus hatten wir verschiedene Termine: die Eröffnung des Wilhelm Busch-Jahres oder die der Kunstausstellung „Made in Germany“. Bei prominenten Messen werden auch öfter musikalische Beiträge gewünscht, und in unserem internationalen Ensemble haben wir Künstler vieler Nationen, die die Gäste auch entsprechend in ihrer Muttersprache begrüßen können. Das machen wir gern, aber es ist natürlich nicht unser Kernauftrag, und es kommt nur ein paar Mal im Jahr vor.

JA: Gehört ein Theater zum Stadtbild dazu?

MK: Es ist oft untersucht worden, dass ein Theater für den Standort nicht unwichtig ist. Wenn man einen Beruf in einer Stadt findet, in der nichts los ist, ist man von dieser natürlich weniger angezogen. Es spielt also eine Rolle.

JA: Neben Theatern und Opern konkurrieren ja auch viele andere Einrichtungen um öffentliche Mittel. Welchen Einfluss auf finanzielle Entscheidungen hat der persönliche Kontakt zwischen Kulturschaffenden und den politischen Entscheidungsträgern Ihrer Meinung nach?

MK: Der persönliche Kontakt hat immer Einfluss – aber nicht hundertprozentig auf die Etats einer kulturellen Institution. Wir haben unseren Etat, und der ist auch stabil, aber das ist nicht meiner Kontaktfreude geschuldet, sondern eher dem Bewusstsein, was ein Theater Komplexes zu leisten hat und was es dazu braucht.

JA: Sind Sie als Intendant der Staatsoper Hannover an den Budgetverhandlungen beteiligt? Wie darf man sich den Ablauf der Budgetbesprechungen und die Diskussion mit dem Aufsichtsrat vorstellen?

MK: Ja, klar bin ich daran beteiligt. Wir sind hier drei Geschäftsführer: zwei Intendanten und ein Verwaltungsdirektor. Wir sind für das gesamte Theater verantwortlich, müssen uns im Falle eines Dissenses auch untereinander einigen. Die Budgets werden bei uns im Aufsichtsrat diskutiert, das macht unser Aufsichtsrat gemeinsam mit uns. Wir formulieren bestimmte

Erwartungen, aber wir haben auch einen Aufsichtsrat, der ein entsprechendes Verständnis dafür hat, was hier benötigt wird.

JA: Erfolgt eine Einigung über Opern- und Theaterzuschüsse in diesen Sitzungen Ihrer Erfahrung nach eher schnell oder stoßen grade im Kulturbereich verschiedene Weltanschauungen aufeinander?

MK: Die Etatfragen sind im Aufsichtsrat wichtiger als die inhaltlichen – Das ist auch richtig so! – und das geht im Wesentlichen schnell. Problematisch wird es dann, wenn wir bestimmte Sonderausgaben benötigen. Wie in vielen anderen kulturellen Institutionen des Landes gibt es auch beim Staatstheater einen Investitionsstau, bei uns handelt es sich um etwa 20 Mio. Euro. Wir können natürlich nicht sagen, man solle die 20 Mio. einfach rüberschieben, aber es gibt Notfälle, z. B. wenn wie vor drei Jahren bei uns die Steuerung der Bühnenmaschinerie nicht mehr geht. Dann ist der gesamte Spielbetrieb gefährdet und damit natürlich die Einnahmen. Da gab es dann irgendwelche Konstruktionen, wie dieses Geld zusammengebracht werden konnte: Einen Teil hat das Land gezahlt, ein Teil stammte aus EU-Mitteln, und wir mussten uns selbst auch ein bisschen verschulden und müssen diese Schulden langsam abtragen. Das läuft in ganz vernünftigem Rahmen; solche Dinge passieren eben in einem 160 Jahre alten Haus. Auch Probleme mit der Kanalisation sind Sonderausgaben, im Moment haben wir zudem Probleme mit dem Inspizientenpult, einer Interkom-Anlage, die ins ganze Haus hinein strahlt. Das ist eine große Investition, die wir auch nicht allein schaffen werden, aber dringend brauchen, da sonst der Spielbetrieb gefährdet ist. Bei solchen Fällen sucht man nach Einigung, Lösungen und Kompromissen.

JA: Abgesehen von den eben erwähnten Sonderausgaben, richtet man sich bei der Budgetplanung nach den Vorjahreswerten?

MK: Ja, die Regel ist eigentlich: Vorjahreswert plus Steigerung in den Tarifverhandlungen. Meistens einigt man sich schon vorweg auf 2 % jährlich oder Ähnliches. Wir hoffen im Moment auf Stabilität in dieser Richtung bis 2019.

JA: Es heißt, die von Ihnen anfangs kritisierten „freiwilligen Leistungen“ einer Kommune/eines Landes kommen als erste in Bedrängnis, je prekärer die Haushaltslage ist. Gilt das Ihrer Erfahrung nach auch für den Theater- und Opernbereich? Haben Sie konkret Kürzungen erlebt und wie sahen die aus?

MK: Es gibt verschiedene Kürzungsmodelle, ob an Häusern, an denen ich gearbeitet habe, oder an anderen. Ich bin seit über 30 Jahren am Theater und habe natürlich ganz konkrete Kürzungen erlebt. Was man vor allem im Musiktheaterbereich immer wieder erlebt hat, sind Kürzungen, die ganze Sparten eliminiert haben. Als erstes kommt immer ganz gern die Ballettsparte dran, deshalb gibt es heute auch sehr viele autonom arbeitende Ballettgruppen, die nicht an ein Theater angeschlossen sind. Dann gibt es die ebenfalls häufig anzutreffende Möglichkeit von Fusionen, was man in vielen ostdeutschen Theatern erleben konnte und kann, z. B. gibt es in Thüringen schon seit Jahren die Diskussion, ob Weimar und Erfurt sich inhaltlich arrangieren. Ich erlebe Kürzungen auch als Mitglied des Bühnenvereins Nord, denn Kürzungen sind nicht nur ein Problem des Ostens, denken Sie z. B. an Flensburg⁵¹⁸. Das Problem von Kürzungen hat eigentlich jedes Theater in irgendeiner Form immer wieder.

JA: Haben Sie Kürzungen auch erlebt, seit Sie hier in Hannover sind?

⁵¹⁸ Das Theater Flensburg ist seit 1974 Teil der Schleswig-Holsteinischen Landestheater und Sinfonieorchester GmbH, der größten Landesbühne Deutschlands. Sie wurde im Februar 2014 auf die „Rote Liste Kultur“ des Deutschen Kulturrates gesetzt und als „gefährdet“ eingestuft. Vgl. Deutscher Kulturrat (2017).

MK: Ja, wir haben dreimal keine Tarifierhöhungen bekommen. Einmal wurde das erst relativ spät kommuniziert, da war es schon mitten im Jahr: Wir wollten eigentlich die Kassenhalle renovieren und sie besucherfreundlicher gestalten, und dann war das Geld von einem auf den anderen Tag einfach nicht mehr da. Sechs Jahre später sieht die Kassenhalle daher immer noch genauso aus (lacht).

JA: In der langen Fördergeschichte Deutschlands haben viele Theater und Opern ihren Etat nicht eingehalten und nachträgliche Zuschüsse bekommen bzw. haben ihr Defizit ausgeglichen bekommen. Ist Ihnen so eine Vorgehensweise heute noch bekannt, oder haben Sie bei Ihren Produktionen heute ein festes Budget?

MK: Mir ist das nur bekannt, sofern es absolute Notfälle betrifft. Es geht also nicht um selbst verschuldete Geschichten, da ist man sofort erledigt und der Vertrag würde sicher nicht verlängert werden. Ein Beispiel für solche Notfälle ist das Theater Coburg, das durch einen Unfall einen riesigen Wasserschaden hatte und ein halbes Jahr aus seinem Haus raus musste, in dem alles wiederhergestellt werden musste. In solchen Fällen wird nachträglich natürlich schon gezahlt, wenn es nötig ist. Oder wie bei uns jetzt derzeit diese Inspizientenanlage. Das ist eine ständige Gefahr, denn es betrifft unter anderem die elektronische Steuerung der Opernmaschinerie, und das wiederum bedeutet eine Gefahr für die Menschen, die auf der Bühne arbeiten. Da musste reagiert werden. Beim normalen Budget sind nachträgliche Zuschüsse ausgeschlossen, denn das ist verabschiedet. Fertig.

JA: Wenn ein Theater/ein Opernhaus sein Programmangebot verstärkt auf Kinder und Jugendliche ausrichtet, fördert das die Bereitschaft zur öffentlichen Bezuschussung?

MK: Das würde ich nicht grundsätzlich sagen. In Hannover ist dieser Schwerpunkt ja sehr stark, wir haben einen ganzen Komplex des Theaters Kindern und Jugendlichen gewidmet: Der „Ballhof“, in dem es zwei Spielstätten gibt, und in dem wir pro Spielzeit 3-4 Opernpremierieren und 6-7 Schauspielpremierieren bieten. Sowas ist sympathisch, das möchte man gerne! Als das „Junge Schauspiel“ gegründet wurde, gab es in der Tat eine zusätzliche Finanzierung, auch von „energycity“ als externem Geldgeber – weil es eben so sympathisch ist. Ein solcher Sponsorenvertrag läuft aber dann irgendwann aus, und dann muss man sehen, wie man weiterkommt. Die Oper hat es aus eigener Kraft geschafft: Die „Junge Oper“ haben wir aus unseren eigenen Überschüssen gegründet. Für das „Junge Schauspiel“ gab es eine Anschubfinanzierung. Wie gesagt: Theater für junge Leute ist sympathisch für die Politik, die freut sich darüber, aber im Wesentlichen ist das doch unsere eigene Leistung.

JA: Historisch gibt es viele Beispiele dafür, dass Stadt- und Landesparlamente sich über die öffentliche Mittelvergabe ein Recht auf Beeinflussung der Theaterleitung ausbedungen haben. Das reichte vom Einfluss auf den Spielplan, auf die Preissetzungspolitik bei den Eintrittskarten bis hin zu Personalentscheidungen. Wobei und inwieweit hat der öffentliche Geldgeber heute Mitspracherecht? Sind Sie in Ihrem künstlerischen Schaffen frei?

MK: Der Geldgeber, also das Land Niedersachsen bzw. korrekter: der Aufsichtsrat des Staatstheaters, hat einen Einfluss auf unsere Eintrittspreise. Wir müssen die Preise, die wir intern planen, vorstellen und begründen. Was die Oper angeht, erarbeiten der Verwaltungsdirektor und ich das gemeinsam; im Schauspiel läuft es entsprechend. Das Ergebnis müssen wir dann dem Aufsichtsrat vermitteln, und er kann natürlich auch gegen unsere Absichten stimmen. Unser Aufsichtsrat hat aber das, was wir in den letzten Jahren vorgeschlagen haben, in der Regel für richtig befunden. Zum zweiten Teil Ihrer Frage: In Bezug auf den Inhalt bin ich ganz klar der Meinung, dass ein Aufsichtsrat oder ein Geldgeber der künstlerischen Leitung nicht hineinzureden hat. Ein Intendant muss dafür sorgen, dass er und sein Betrieb frei bleiben. Wir sind zur Freiheit verpflichtet, und ich finde das richtig so. Da gibt es auch keine

Kompromisse. Das ist mir nicht von außen vorgegeben, sondern kommt von innen. Die Kunst muss frei sein, auch wenn das hier ein großer Betrieb ist. Wirtschaftlich gibt es natürlich Vorgaben, ich darf z. B. nicht einfach Schulden machen oder Arbeitszeitregelungen verletzen. Aber bei den Inhalten sollte wirklich jeder, der diesen Beruf hat, aufpassen, dass er sich da nicht reinreden lässt. Die künstlerische Freiheit ist das höchste Gut hier!

JA: Wie lief Ihre Berufung zum Intendanten ab?

MK: Ich habe einen Anruf aus Hannover bekommen, dass man sich für mich interessiere und mich gerne kennenlernen möchte. Dann hat man sich kennengelernt: Ich kam mit dem zuständigen Ministerium ins Gespräch und habe ein bisschen erzählt, was ich so machen möchte und wie ich es machen möchte, und das hat offensichtlich Gefallen gefunden. Dann hat man mich zum Intendanten ernannt, und ich habe dafür zu sorgen, dass hier unter dem Zeichen künstlerischer Freiheit gearbeitet wird.

JA: Sie sind seit der Spielzeit 2006/07 hier in Hannover und haben daher in Ihrer Zeit als Intendant ja bereits unterschiedliche Landesregierungen erlebt. Ist es für die Vergabe von Zuschüssen an Oper und Theater sowie deren Höhe wichtig, welche Partei das Ministerium für Wissenschaft und Kultur bekommt?

MK: Das war bisher nicht wirklich entscheidend.

JA: Noch etwas genereller gesprochen: Ist die Bereitschaft zur Unterstützung öffentlicher Theater Ihrer Erfahrung nach abhängig von der politischen Couleur der Zuständigen, oder ist der Wille zur Förderung parteiübergreifend zu erkennen?

MK: Das ist wahnsinnig schwierig zu beurteilen. Es sind dabei ja eine Menge Faktoren wichtig, sicher spielen auch Parteidinge mit rein. Aus meiner Sicht spielen auch Generationen eine große Rolle: Ich glaube, dass ein Engagement für das Theater für jüngere Politiker heute nicht mehr so selbstverständlich ist, wie es das für ältere Generationen noch war. Zudem gibt es regionale Faktoren: Es geht um den Zustand der Bundesländer und deren Reichtum oder Armut – es ist ein Unterschied, ob man in Bayern Theater macht oder in Niedersachsen oder in Mecklenburg-Vorpommern. Und dann ist es auch immer eine Frage des genauen Standortes...

JA: ...Haben es die Landeshauptstädte besser?

MK: Ja, Landeshauptstädte haben es natürlich besser als die anderen Städte, das ist ja auch vernünftig. Zudem spielt es eine Rolle, ob es sich um eine Metropole handelt oder nicht. Ihre Frage nach der Politik kann man nicht grundsätzlich beantworten, aber man kann doch Tendenzen beschreiben. Das will ich jetzt aber im Einzelnen nicht tun (lacht). Aus meiner Sicht ist Theater eine politische Anstalt, aber nicht unbedingt eine parteipolitische.

JA: Sind öffentlich geförderte Theater und Opern freier, experimentelle Stücke aufzuführen, als rein privat finanzierte Theater? Oder wird ein Grundstock an Mozart, Verdi und Schiller als Publikumsmagnet ausgehandelt?

MK: Nein, es wird gar nichts ausgehandelt. Man kann auch Spielpläne ohne Mozart, Verdi und Schiller machen. Es bleibt dann aber natürlich die Frage der Qualität der Stücke, auch speziell der Oper, und des Gesamtrepertoires. Wenn man mit einem Orchester mit 105 Menschen nur Stücke spielen würde, für die man nur 30 Musiker braucht, hat man die Infrastruktur eines solchen Opernhauses nicht verstanden. In einem kleineren Haus kann das dagegen gut und richtig sein, in unserem Haus werden natürlich die großen Werke gefragt. Gerade

Stücke von Mozart – nehmen wir zum Beispiel mal den Da Ponte-Zyklus⁵¹⁹ – oder von Verdi sind überzeitlich und haben heute noch eine große Modernität. Grundsätzlich würde ich sagen: Wenn man experimentieren will, kann man das überall tun. Wir haben jetzt gerade im „Ballhof“ die Produktion „Orlando“ gehabt, sie besteht aus Händel-Versatzstücken, hat aber eigentlich mehr den Charakter einer Performance: Zu zehn Spielorten werden die Menschen durch den „Ballhof“ gejagt! Auch Stücke, deren Stoff wohl bekannt ist, kann man experimentell angehen, z. B. derzeit unser „Don Giovanni“, was natürlich übrigens nicht von jedem goutiert wird. Experimente auf der Bühne sind immer dem Interesse des betreffenden Theaters geschuldet, machen kann man das überall.

JA: Gerade größere Städte versuchen, für ihre Theater und Opern künstlerisch renommierte Intendanten anzuwerben. Wie würden Sie Ihre eigene Verhandlungsposition sehen: Haben Sie dadurch die Möglichkeit, mehr Mittel für ihre Produktionen einzuwerben?

MK: Da glaube ich nicht dran. Gerade hier in Hannover und in Niedersachsen sind die zusätzlichen Quellen sehr endlich und sehr übersichtlich. Es gibt ein paar Banken und ein paar Stiftungen, da geht jeder hin, ob das jetzt freie Gruppen oder Staatstheater sind. Renommee spielt vermutlich nicht so eine große Rolle.

JA: Wie messen die Öffentlichkeit und wie die Mitglieder des Aufsichtsrates die dargebotene künstlerische Qualität von Theatern und Opern? Dienen Presseartikel und Besucherzahlen als Gradmesser? Welche Kriterien würden Sie bei einer Theaterkritik anlegen?

MK: Ich habe von anderen Intendanten gelernt, dass da immer drei Faktoren zusammenkommen. Der erste Faktor sind wir selbst, also ein künstlerisches Wollen. Der zweite ist die Öffentlichkeit, die entweder interessiert oder eben weniger interessiert an dem ist, was wir leisten. Und der dritte ist die Kritik. Diese drei Faktoren kann man sich als Dreieck vorstellen, ein Dreieck zwischen Kunstschaffenden, Kunstgenießenden und Kritikern, die publizieren, was wir machen. Da ist ein gutes Renommee durchaus nicht unwichtig. Allerdings heißt es nicht, dass ein schlecht besuchter Abend nicht trotzdem ein besonders guter Abend ist, und umgekehrt. Beim Aufsichtsrat geht es dann natürlich darum, wie die Einnahmen und wie die Besuchszahlen sind, ob zufriedenstellend oder nicht. Deshalb sind wir alle auf Zeit engagiert, und man kann uns jederzeit rauswerfen. Am Theater sind keine Beamtenjobs, angefangen bei allen Künstlern, Sängern, Tänzern, dem künstlerischen Leitungspersonal bis zum Intendanten.

JA: Aber das Verwaltungspersonal...

MK: ...ist im Wesentlichen fest angestellt. Die Verwaltungsdirektoren aber auch hier nur auf Zeit.

JA: Und das technische Personal?

MK: Da muss man unterscheiden. Es gibt künstlerisch-technisches Personal – z. B. Chefmaskenbildner, Chef-Ton, Chef-Licht –, das künstlerische Verträge hat. Die meisten anderen mit technischen Verträgen sind fest eingestellt.

JA: Ganz herzlichen Dank für das Gespräch!

⁵¹⁹ Der Da Ponte-Zyklus umfasst die Opern Mozarts, deren Libretti von Lorenzo da Ponte verfasst wurden. Es handelt sich um die Werke „Le nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“.

Anhang B: Übersicht über die Landes- und Kommunalverfassungen

B.1: Übersicht über die Landesverfassungen

Land	Relevante Passagen der Landesverfassungen
Baden-Württemberg	<p>Art. 3c (1) Der Staat, die Gemeinden und die Gemeindeverbände fördern den ehrenamtlichen Einsatz für das Gemeinwohl, das kulturelle Leben und den Sport unter Wahrung der Autonomie der Träger.</p>
Bayern	<p>Art. 3 (1) Bayern ist ein Rechts-, Kultur- und Sozialstaat. Er dient dem Gemeinwohl.</p> <p>Art. 10 (4) Das wirtschaftliche und kulturelle Eigenleben im Bereich der Gemeindeverbände ist vor Verödung zu schützen.</p> <p>Art. 108 Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.</p> <p>Art. 140 (1) Kunst und Wissenschaft sind von Staat und Gemeinde zu fördern. (2) Sie haben insbesondere Mittel zur Unterstützung schöpferischer Künstler, Gelehrter und Schriftsteller bereitzustellen, die den Nachweis ernster künstlerischer oder kultureller Tätigkeit erbringen. (3) Das kulturelle Leben und der Sport sind von Staat und Gemeinden zu fördern.</p>
Berlin	<p>Art. 20 (2) Das Land schützt und fördert das kulturelle Leben.</p> <p>Art. 21 Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.</p>
Brandenburg	<p>Art. 34 (1) Die Kunst ist frei. Sie bedarf der öffentlichen Förderung, insbesondere durch Unterstützung der Künstler. (2) Das kulturelle Leben in seiner Vielfalt und die Vermittlung des kulturellen Erbes werden öffentlich gefördert. Kunstwerke und Denkmale der Kultur stehen unter dem Schutz des Landes, der Gemeinden und Gemeindeverbände. (3) Das Land, die Gemeinden und Gemeindeverbände unterstützen die Teilnahme am kulturellen Leben und ermöglichen den Zugang zu den Kulturgütern.</p>

Bremen	<p>Art. 11</p> <p>(1) Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.</p> <p>(2) Der Staat gewährt ihnen Schutz und nimmt an ihrer Pflege teil.</p> <p>(3) Der Staat schützt und fördert das kulturelle Leben.</p>
Hamburg	keine Angaben zu Kunst und Kultur
Hessen	<p>Art. 62</p> <p>Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und Kultur sowie die Landschaft genießen den Schutz und die Pflege des Staates und der Gemeinden.</p>
Mecklenburg-Vorpommern	<p>Art. 7</p> <p>(1) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.</p> <p>Art. 16</p> <p>(1) Land, Gemeinden und Kreise schützen und fördern Kultur, Sport, Kunst und Wissenschaft.</p>
Niedersachsen	<p>Art. 6</p> <p>Das Land, die Gemeinden und die Landkreise schützen und fördern Kunst, Kultur und Sport.</p> <p>Art. 72</p> <p>(1) Die kulturellen und historischen Belange der ehemaligen Länder Hannover, Oldenburg, Braunschweig und Schaumburg-Lippe sind durch Gesetzgebung und Verwaltung zu wahren und zu fördern.</p> <p>(2) Die überkommenen heimatgebundenen Einrichtungen dieser Länder sind weiterhin dem heimatlichen Interesse dienstbar zu machen und zu erhalten, soweit ihre Änderung oder Aufhebung nicht in Verfolg organisatorischer Maßnahmen, die sich auf das gesamte Land Niedersachsen erstrecken, notwendig wird.</p>
Nordrhein-Westfalen	<p>Art. 18</p> <p>(1) Kultur, Kunst und Wissenschaft sind durch Land und Gemeinden zu pflegen und zu fördern.</p>
Rheinland-Pfalz	<p>Art. 9</p> <p>(1) Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.</p> <p>Art. 40</p> <p>(1) Das künstlerische und kulturelle Schaffen ist durch das Land, die Gemeinden und Gemeindeverbände zu pflegen und zu fördern.</p> <p>(3) Der Staat nimmt die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft in seine Obhut und Pflege. Die Teilnahme an den Kulturgütern des Lebens ist dem gesamten Volke zu ermöglichen.</p>
Saarland	<p>Art. 5</p> <p>Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei.</p>

	<p>Art. 34 Kulturelles Schaffen genießt die Förderung des Staates. Die Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft genießen den Schutz und die Pflege des Staates. Die Teilnahme an den Kulturgütern ist allen Schichten des Volkes zu ermöglichen.</p>
Sachsen	<p>Art. 11 (1) Das Land fördert das kulturelle, das künstlerische und wissenschaftliche Schaffen, die sportliche Betätigung sowie den Austausch auf diesen Gebieten. (2) Die Teilnahme an der Kultur in ihrer Vielfalt und am Sport ist dem gesamten Volk zu ermöglichen. Zu diesem Zweck werden öffentlich zugängliche Museen, Bibliotheken, Archive, Gedenkstätten, Theater, Sportstätten, musikalische und weitere kulturelle Einrichtungen sowie allgemein zugängliche Universitäten, Hochschulen, Schulen und andere Bildungseinrichtungen unterhalten.</p> <p>Art. 21 Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.</p>
Sachsen-Anhalt	<p>Art. 10 (3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.</p> <p>Art. 36 (1) Kunst, Kultur und Sport sind durch das Land und die Kommunen zu schützen und zu fördern. (3) Das Land und die Kommunen fördern im Rahmen ihrer finanziellen Möglichkeiten die kulturelle Betätigung aller Bürger insbesondere dadurch, daß sie öffentlich zugängliche Museen, Büchereien, Gedenkstätten, Theater, Sportstätten und weitere Einrichtungen unterhalten.</p>
Schleswig-Holstein	<p>Art. 13 (1) Das Land schützt und fördert Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre. (3) Die Förderung der Kultur einschließlich des Sports, der Erwachsenenbildung, des Büchereiwesens und der Volkshochschulen ist Aufgabe des Landes, der Gemeinden und Gemeindeverbände.</p>
Thüringen	<p>Art. 27 (1) Kunst ist frei. Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei.</p> <p>Art. 30 (1) Kultur, Kunst, Brauchtum genießen Schutz und Förderung durch das Land und seine Gebietskörperschaften.</p>

Quelle: Eigene Darstellung auf Basis der Landesverfassungen.

B.2: Übersicht über das Kommunalverfassungsrecht

Land	Relevante Passagen des Kommunalverfassungsrechts
Baden-Württemberg	§ 10 (2) Die Gemeinde schafft in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die für das wirtschaftliche, soziale und kulturelle Wohl ihrer Einwohner erforderlichen öffentlichen Einrichtungen.
Bayern	Art. 57 (1) Im eigenen Wirkungskreis sollen die Gemeinden in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die öffentlichen Einrichtungen schaffen und erhalten, die nach den örtlichen Verhältnissen für das wirtschaftliche, soziale und kulturelle Wohl und die Förderung des Gemeinschaftslebens ihrer Einwohner erforderlich sind, insbesondere Einrichtungen zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung, der Feuersicherheit, [...] und der Kultur- und Archivpflege.
Berlin	keine Gemeindeordnung; siehe Landesverfassung
Brandenburg	§ 2 (2) Die Gemeinde fördert das kulturelle Leben und die Vermittlung des kulturellen Erbes in ihrem Gebiet und ermöglicht ihren Einwohnern die Teilnahme am kulturellen Leben sowie den Zugang zu den Kulturgütern.
Bremen (Gemeindeordnung gilt für Bremerhaven)	§ 6 [Die Stadtverordnetenversammlung und der Magistrat] haben [...] dafür zu sorgen, dass mindestens die Veranstaltungen und Einrichtungen getroffen werden, die für die sozialen und kulturellen Bedürfnisse unentbehrlich sind.
Hamburg	keine Gemeindeordnung; siehe Landesverfassung
Hessen	§ 19 (1) Die Gemeinde hat die Aufgabe, in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die für ihre Einwohner erforderlichen wirtschaftlichen, sozialen, sportlichen und kulturellen öffentlichen Einrichtungen bereitzustellen.
Mecklenburg-Vorpommern	§ 2 (2) Zu den Aufgaben des eigenen Wirkungskreises gehören insbesondere [...] die Sicherung und Förderung eines bedarfsgerechten öffentlichen Angebotes an Bildungs- und Kinderbetreuungseinrichtungen, die Entwicklung der Freizeit- und Erholungseinrichtungen sowie des kulturellen Lebens [...].
Niedersachsen	§ 4 [Die Kommunen] stellen in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die für ihre Einwohnerinnen und Einwohner erforderlichen sozialen, kulturellen, sportlichen und wirtschaftlichen öffentlichen Einrichtungen bereit.

Nordrhein-Westfalen	<p>§ 8</p> <p>(1) Die Gemeinden schaffen innerhalb der Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die für die wirtschaftliche, soziale und kulturelle Betreuung ihrer Einwohner erforderlichen öffentlichen Einrichtungen.</p>
Rheinland-Pfalz	keine Angaben zu Kunst und Kultur
Saarland	<p>§ 5</p> <p>(2) Die Gemeinden haben insbesondere die Aufgabe, das soziale, gesundheitliche, kulturelle und wirtschaftliche Wohl ihrer Einwohnerinnen und Einwohner zu fördern [...].</p>
Sachsen	<p>§ 2</p> <p>(1) Die Gemeinden erfüllen in ihrem Gebiet im Rahmen ihrer Leistungsfähigkeit alle öffentlichen Aufgaben in eigener Verantwortung und schaffen die für das soziale, kulturelle, sportliche und wirtschaftliche Wohl ihrer Einwohner erforderlichen öffentlichen Einrichtungen, soweit die Gesetze nichts anderes bestimmen.</p>
Sachsen-Anhalt	<p>§ 4</p> <p>[Die Kommunen] stellen in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die für ihre Einwohnerinnen und Einwohner erforderlichen sozialen, kulturellen, sportlichen und wirtschaftlichen öffentlichen Einrichtungen bereit.</p>
Schleswig-Holstein	<p>§ 17</p> <p>(1) Die Gemeinde schafft in den Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit die öffentlichen Einrichtungen, die für die wirtschaftliche, soziale und kulturelle Betreuung ihrer Einwohnerinnen und Einwohner erforderlich sind.</p>
Thüringen	<p>§ 2</p> <p>(2) Zu den Aufgaben des eigenen Wirkungskreises gehören insbesondere [...] die Sicherung und Förderung eines bedarfsgerechten öffentlichen Angebotes an Bildungs- und Kinderbetreuungseinrichtungen, die Entwicklung der Freizeit- und Erholungseinrichtungen sowie des kulturellen und sportlichen Lebens [...].</p>

Quelle: Eigene Darstellung auf Basis des jeweiligen Kommunalverfassungsrechts: Gemeindeordnung für Baden-Württemberg, Gemeindeordnung für den Freistaat Bayern, Kommunalverfassung des Landes Brandenburg, Verfassung für die Stadt Bremerhaven, Hessische Gemeindeordnung, Kommunalverfassung für das Land Mecklenburg-Vorpommern, Niedersächsisches Kommunalverfassungsgesetz, Gemeindeordnung für das Land Nordrhein-Westfalen, Gemeindeordnung von Rheinland-Pfalz, Kommunalselbstverwaltungsgesetz [Saarland], Gemeindeordnung für den Freistaat Sachsen, Kommunalverfassungsgesetz des Landes Sachsen-Anhalt, Gemeindeordnung für Schleswig-Holstein, Thüringer Gemeinde- und Landkreisordnung.

Anhang C: Quellen und Tabellen zur empirischen Analyse

C.1: Quellenangaben für die politischen Variablen (Rohdaten)

(alle Angaben letztmalig überprüft am 16.08.2017)

1) Ergebnisse der Landtagswahlen und Sitzverteilungen (alle Länder)

https://www.bundeswahlleiter.de/dam/jcr/a333e523-0717-42ad-a772-d5ad7e7e97cc/ltw_ergebnisse_gesamt.pdf

2) Ministerpräsidenten und ihre Parteizugehörigkeit

Baden-Württemberg

<http://www.baden-wuerttemberg.de/de/regierung/ministerpraesident/ministerpraesidenten-seit-1952/>

Bayern

<http://www.bayern.de/staatsregierung/ministerpraesident/die-bayerischen-kabinette-seit-1945/>

Berlin

<http://www.berlin.de/rbmskzl/regierender-buergermeister/buergermeister-von-berlin/buergermeistergalerie/>

Brandenburg

<http://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/6677>

Bremen

http://www.rathaus.bremen.de/bremer_buergermeister_nach_1945-4308

Hamburg

<http://www.hamburg.de/contentblob/1714146/484643c96a1f3779a96cde500db2f571/data/liste-der-buergermeister-seit-1507.pdf>

Hessen

<https://www.hessen.de/regierung/tag-der-offenen-tuer/ministerpraesident-bouffier-laedt-ein/die-ministerpraesidenten-seit-0>

Mecklenburg-Vorpommern

<http://www.regierung-mv.de/Landesregierung/stk/Ministerpr%C3%A4sidentin/Ministerpr%C3%A4sidenten-seit-1990/>

Niedersachsen

http://www.stk.niedersachsen.de/ministerpraesident/niedersaechsische_ministerpraesidenten/3401.html

Nordrhein-Westfalen

<https://www.land.nrw/de/ministerpraesidenten-seit-1946>

Rheinland-Pfalz

<https://www.rlp.de/ar/landesregierung/ministerpraesidentin-maludreyer/ministerpraesidenten-von-rheinland-pfalz/>

Saarland

<http://www.saarland.de/geschichte.htm>

Sachsen

<https://www.ministerpraesident.sachsen.de/5247.htm>

Sachsen-Anhalt

<http://www.sachsen-anhalt.de/lj/politik-und-verwaltung/die-landesregierung/ministerpraesident/amt-des-ministerpraesidenten/>

Schleswig-Holstein

https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/L/landLeute/menschen/ministerpraesidenten_historisch/ministerpraesidenten_historisch_slider.html

Thüringen

<http://www.cdu-thueringen.de/inhalte/1013486/ministerpraesidenten-a-d-/index.html>

C.2: Quellenangaben für die sozio-ökonomischen Variablen (Rohdaten)
(sofern erforderlich Beschreibung der Datenaufbereitung; Stand und Abrufdatum siehe folgende Einzelausweise)

1) Konsumausgaben des Staates (je Bundesland): Bildung einer indexierten Reihe auf Basis der Daten aus den Volkswirtschaftlichen Gesamtrechnungen der Länder

Quelle 1 (abgerufen am 17.02.2016 um 08:37h):

<http://vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2011&tbl=tab05&lang=de-DE>

Stand: Revision 2011, Jahre 1991-2011; Berechnungsstand August 2013

Quelle 2 (abgerufen am 17.02.2016 um 08:39h):

<http://vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2014&tbl=tab05&lang=de-DE>

Stand: Revision 2014, Jahre 2000-2012; Berechnungsstand November 2014

2) Schulden der Länder (ohne Gemeinden und Gemeindeverbände) beim nicht-öffentlichen Bereich (Kassenkredite plus Kreditmarktschulden): Zusammenstellung der Zeitreihe aus mehreren Tabellen der Regionaldatenbank genesis

Quelle 1 (abgerufen am 05.02.2016 um 17:35h):

Tabelle „Schulden der öffentlichen Gesamthaushalte: Bundesländer, Stichtag (31.12.1992-31.12.2005), Körperschaftsgruppen, Schuldenarten“

Tabellen-Code: 71321 – 0002

Quelle 2 (abgerufen am 05.02.2016 um 17:39h):

Tabelle „Schulden der öffentlichen Gesamthaushalte: Bundesländer, Stichtag (31.12.2006-31.12.2009), Körperschaftsgruppen, Haushalte, Schuldenarten“

Tabellen-Code: 71321 – 0004

Quelle 3 (abgerufen am 05.02.2016 um 17:46h):

Tabelle „Schulden beim nicht-öffentlichen Bereich: Bundesländer, Stichtag (ab 31.12.2010), Ebenen des öffentlichen Gesamthaushalts, Haushalte, Schuldenarten“

Tabellen-Code: 71321 – 0006

3) *Wachstumsrate des Bruttoinlandsprodukts (je Bundesland)*

Quelle (abgerufen am 10.02.2016 um 16:30h):

Arbeitskreis 'Volkswirtschaftliche Gesamtrechnung der Länder' (Hg.) (2014): Bruttoinlandsprodukt, Bruttowertschöpfung in den Ländern der Bundesrepublik Deutschland 1991 bis 2013, Reihe 1, Band 1, Tabellenblatt 6.1

https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/VolkswirtschaftlicheGesamtrechnungen/AlteAusgaben/VGR_LaenderergebnisseBand1Alt.html;jsessionid=0DF69FA9DA97CDE99DC34894F31D7A70.cae1

4) *Verfügbares Einkommen (je Bundesland): Bildung einer indexierten Reihe auf Basis der Daten aus den Volkswirtschaftlichen Gesamtrechnungen der Länder*

Quelle 1 (abgerufen am 14.02.2016 um 15:13h):

<http://www.vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2011&tbl=tab14&lang=de-DE>

Stand: Revision 2011, Jahre 1991-2012; Berechnungsstand August 2013

Quelle 2 (abgerufen am 14.02.2016 um 15:16h):

<http://www.vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2014&tbl=tab14&lang=de-DE>

Stand: Revision 2014, Jahre 2000-2013; Berechnungsstand November 2014

5) *Bevölkerung der Bundesländer (Bevölkerungsstand, Anzahl) zu Pro-Kopf-Berechnungen: Daten der Regionaldatenbank genesis, Auswahl der Jahre 1991-2013*

Quelle (abgerufen am 11.02.2016 um 10:38h):

Tabelle „Bevölkerung: Bundesländer, Stichtag“

Tabellen-Code: 12411 – 0009

C.3: Deskriptive Statistik der Variablen des Hauptmodells und der Modellerweiterungen auf Theaterebene sowie der aggregierten Variablen auf Landesebene

Variable	Durchschnitt	N	Maximum	Minimum	Standardab.
<i>Variablen des Hauptmodells</i>					
zuwland	7.852,98	3.271	72.462,81	0	11.495,68
eigenein	3.009,55	3.278	35.102,84	0	4.187,51
apersonal	14.538,88	3.265	79.271,00	6,82	14.128,88
oper	0,08	3.340	1	0	0,26
histwr	0,14	3.340	1	0	0,35
landesh	0,26	4.370	1	0	0,44
plätze_at	1.854,45	3.236	25.492,00	0	1.591,82
sitze_cdu	0,43	4.393	0,69	0,20	0,11
sitze_spd	0,34	4.393	0,62	0,10	0,12
sitze_fdp	0,05	4.393	0,17	0	0,04
sitze_grüne	0,07	4.393	0,26	0	0,05
sitze_linke	0,10	4.393	0,33	0	0,11
sitze_sonst	0,02	4.393	0,21	0	0,04
sitze_lflügel	0,50	4.393	0,80	0,31	0,11
sitze_rflügel	0,48	4.393	0,69	0,20	0,11
stadtst	0,11	4.393	1	0	0,31
konsumpc	5.636,21	4.111	7.230,00	4437	477,26
schuldenpc	5.744,30	4.202	28.964,00	616	3.967,08
<i>Variablen der Modellerweiterungen</i>					
vorwahljahr	0,21	4.393	1	0	0,41
wahljahr	0,21	4.393	1	0	0,41
nachwahljahr	0,20	4.393	1	0	0,40
mp_cdu	0,59	4.393	1	0	0,49
mp_spd	0,41	4.393	1	0	0,49
mp_grüne	0,01	4.393	1	0	0,08
rt_land	0,20	3.329	1	0	0,40
rt_gemeinde	0,50	3.329	1	0	0,50
rt_verein	0,02	3.329	1	0	0,14
rt_zweck	0,01	3.329	1	0	0,09
rt_kreis	0,04	3.329	1	0	0,19
rt_mehr	0,23	3.329	1	0	0,42
rt_stiftung	0,01	3.329	1	0	0,10
rf_regie	0,40	3.344	1	0	0,49
rf_gmbh	0,28	3.344	1	0	0,45
rf_verein	0,05	3.344	1	0	0,21
rf_zweck	0,05	3.344	1	0	0,22

rf_gbr	0,01	3.344	1	0	0,10
rf_öra	0,03	3.344	1	0	0,18
rf_stiftung	0,03	3.344	1	0	0,16
rf_eigen	0,15	3.344	1	0	0,35
spielstätten	5,10	3.358	25	0	3,01
wrbip	0,02	4.134	0,18	-0,11	0,03
ekpc	17.833,66	4.302	21.908,00	11.255,00	2.194,61
<i>Aggregierte Variablen der Landesebene</i>					
zuwland	69.801,91	368	254.146,40	0	51.956,75
eigenein	26.807,90	368	81.124,41	2.035,70	23.282,72
apersonal	128.993,00	368	419.587,00	8.410,11	95.497,04
oper	0,06	368	0,38	0	0,11
histwr	0,19	368	0,57	0	0,18
landesh	0,35	368	1	0,07	0,33
plätze_at	16.307,06	368	55.934,00	1.392,00	11.981,71
sitze_cdu	0,41	368	0,69	0,20	0,10
sitze_spd	0,37	368	0,62	0,10	0,11
sitze_fdp	0,05	368	0,17	0	0,04
sitze_grüne	0,07	368	0,26	0	0,05
sitze_linke	0,08	368	0,33	0	0,11
sitze_sonst	0,02	368	0,21	0	0,04
sitze_lflügel	0,52	368	0,80	0,31	0,10
sitze_rflügel	0,46	368	0,69	0,20	0,11
stadtst	0,19	368	1	0	0,39
konsumpc	5.684,74	346	7.230,00	4.437,00	491,51
schuldenpc	7.210,10	352	28.964,00	616,00	4.928,09

C.4: Korrelationstabellen für beide Varianten des Hauptmodells

Variante 1: mit einzelnen Sitzanteilen der politischen Parteien

	eigenein	apersonal	oper	histwr	landesh	plätze_at	sitze_cdu	sitze_fdp	sitze_grüne	sitze_linke	sitze_sonst	stadtst	konsumpc	schuldenpc
eigenein	1	0,824	0,545	0,401	0,392	0,481	0,014	0,037	0,252	-0,109	0,014	0,276	0,208	0,170
apersonal		1	0,514	0,440	0,341	0,610	0,024	0,049	0,204	-0,148	-0,027	0,179	0,130	0,099
oper			1	0,260	0,237	0,250	-0,006	-0,019	0,086	0,021	-0,001	0,231	0,154	0,108
histwr				1	0,252	0,267	0,081	-0,060	-0,001	0,051	0,006	0,061	0,032	0,033
landesh					1	0,087	-0,068	-0,053	0,160	0,081	0,012	0,503	0,357	0,305
plätze_at						1	0,040	0,059	0,099	-0,073	-0,010	0,025	0,058	0,039
sitze_cdu							1	-0,215	-0,030	-0,320	-0,244	-0,301	-0,451	-0,570
sitze_fdp								1	0,239	-0,116	0,071	0,007	0,108	0,153
sitze_grüne									1	-0,477	0,009	0,440	0,364	0,330
sitze_linke										1	0,126	0,092	0,269	0,185
sitze_sonst											1	0,002	0,062	-0,058
stadtst												1	0,742	0,731
konsumpc													1	0,701
schuldenpc														1

Variante 2: mit zusammengefassten Sitzanteilen des politisch linken Flügels

	eigenein	apersonal	oper	histwr	landesh	plätze_at	sitze_lflügel	stadtst	konsumpc	schuldenpc
eigenein	1	0,824	0,545	0,401	0,392	0,481	-0,035	0,276	0,208	0,170
apersonal		1	0,514	0,440	0,341	0,610	-0,035	0,179	0,130	0,099
oper			1	0,260	0,237	0,250	0,014	0,231	0,154	0,108
histwr				1	0,252	0,267	-0,060	0,061	0,032	0,033
landesh					1	0,087	0,087	0,503	0,357	0,305
plätze_at						1	-0,061	0,025	0,058	0,039
sitze_lflügel							1	0,304	0,394	0,540
stadtst								1	0,742	0,731
konsumpc									1	0,701
schuldenpc										1

C.5: Varianzinflationsfaktoren der Variablen für beide Varianten des Hauptmodells

Variante 1: mit einzelnen Sitzanteilen der politischen Parteien

Variable	VIF
eigenein	3,59
apersonal	4,27
oper	1,52
histwr	1,32
landesh	1,59
plätze_at	1,67
sitze_cdu	2,03
sitze_fdp	1,18
sitze_grüne	2,20
sitze_linke	1,97
sitze_sonst	1,19
stadtst	3,90
konsumpc	3,04
schuldenpc	3,54

Variante 2: mit zusammengefassten Sitzanteilen des politisch linken Flügels

Variable	VIF
eigenein	3,55
apersonal	4,13
oper	1,49
histwr	1,28
landesh	1,56
plätze_at	1,67
sitze_lflügel	1,50
stadtst	3,45
konsumpc	2,57
schuldenpc	3,08

C.6: Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit theaterspezifischen Variablen

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder		
	(1)	(2)	(3)
Regression			
Methode	RE	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>			
eigenein	-0,18 (-1,62)	-0,18* (-1,72)	-0,17 (-1,64)
apersonal	0,34*** (4,48)	0,34*** (4,60)	0,33*** (4,47)
oper	6.371,14* (1,81)	6.340,40* (1,79)	6.222,90* (1,80)
histwr	8.754,22*** (4,97)	8.800,14*** (5,06)	8.818,51*** (5,11)
landesh	5.540,63*** (2,90)	5.273,59*** (2,74)	5.313,74*** (2,77)
plätze_at	0,22** (2,47)	0,22*** (2,62)	0,30*** (2,97)
rt_land	-198,56 (-0,21)		
rt_verein	634,72 (1,12)		
rt_zweck	431,35 (0,67)		
rt_kreis	935,72 (1,43)		
rt_mehr	676,99 (1,01)		
rt_stiftung	212,09 (0,35)		
rf_regie		302,33 (0,65)	
rf_verein		799,73** (2,18)	
rf_zweck		344,05 (0,80)	
rf_gbr		-1.430,37***	

		(-3,24)	
rf_öra		403,95	
		(0,72)	
rf_stiftung		248,71	
		(0,18)	
rf_eigen		737,83	
		(1,33)	
spielstätten			-85,85
			(-1,64)
<i>Politische Variablen</i>			
sitze_cdu	5.316,34***	5.293,23***	5.351,08***
	(3,18)	(2,84)	(3,24)
sitze_fdp	2.508,71	2.385,22	2.345,23
	(1,17)	(1,09)	(1,14)
sitze_grüne	-1.718,20	-1.955,29	-1.778,07
	(-0,49)	(-0,53)	(-0,49)
sitze_linke	-1.824,50*	-1.394,60	-1.844,12*
	(-1,73)	(-1,28)	(-1,77)
sitze_sonst	8.673,37***	8.465,54***	8.563,01***
	(3,37)	(3,18)	(3,39)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>			
stadtst	6.535,22**	6.487,43**	6.136,09**
	(2,48)	(2,47)	(2,34)
konsumpc	1,88*	1,87*	1,91*
	(1,80)	(1,76)	(1,83)
schuldenpc	-0,20	-0,21	-0,20
	(-1,43)	(-1,41)	(-1,42)
Theater	174	174	174
Beobachtungen	2868	2876	2890
R ²	0,71	0,70	0,70

Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit theaterspezifischen Variablen: RE-Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um Rechtsträger-Dummies), (2) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um Rechtsform-Dummies), (3) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um Anzahl an Spielstätten).

C.7: Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit sozio-ökonomischen Variablen

Abhängige Variable	Zuwendungen der Länder	
	(1)	(2)
Methode	RE	RE
<i>Theaterspezifische Variablen</i>		
eigenein	-0,17 (-1,55)	-0,18 (-1,56)
apersonal	0,33*** (4,52)	0,34*** (4,50)
oper	6.314,65* (1,79)	6.410,44* (1,78)
histwr	8.784,53*** (5,10)	8.624,85*** (4,74)
landesh	5.268,33*** (2,78)	5.195,85*** (2,65)
plätze_at	0,19** (2,46)	0,24*** (2,95)
<i>Politische Variablen</i>		
sitze_cdu	5.277,18*** (3,14)	4.407,71*** (3,36)
sitze_fdp	2.618,27 (1,30)	995,75 (0,67)
sitze_grüne	-2.378,18 (-0,65)	-4.176,87 (-0,89)
sitze_linke	-1.450,04 (-1,35)	-495,88 (-0,42)
sitze_sonst	8.437,59*** (3,32)	8.038,66*** (3,52)
<i>Sozio-ökonomische Variablen</i>		
stadtst	6.323,14** (2,45)	6.300,62** (2,38)
konsumpc	1,98* (1,86)	2,48* (1,75)
schuldenpc	-0,21 (-1,44)	-0,25 (-1,53)
wrbip	1.435,27 (0,61)	
ekpc		-0,38 (-1,31)
Theater	174	174
Beobachtungen	2846	2890
R ²	0,71	0,70

Ergebnistabelle der Modellerweiterungen mit sozio-ökonomischen Variablen: RE-Regressionen mit cluster-robusten Standardfehlern, Werte der t-Statistik in Klammern. Konstante und Jahres-Dummies nicht separat aufgeführt. Ausgewiesene Signifikanzniveaus: *** = 1 %-Niveau, ** = 5 %-Niveau, * = 10 %-Niveau. Regressionen: (1) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um Wachstumsrate des BIPs), (2) RE-Schätzung (vollständiges Modell, Erweiterung um verfügbares Pro-Kopf-Einkommen).

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

- ABELSHAUSER, Werner (2011) Deutsche Wirtschaftsgeschichte. Von 1945 bis zur Gegenwart. 2. Aufl. München: C. H. Beck.
- ABFALTER, Dagmar (2010) Das Unmessbare messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (VS research).
- ALESINA, Alberto und Nouriel ROUBINI (1992) Political Cycles in OECD Economies. In: *Review of Economic Studies* 59 (4), S. 663-688.
- ANGRIST, Joshua D. und Jörn-Steffen PISCHKE (2009) *Mostly Harmless Econometrics. An Empiricist's Companion*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- AUSTEN-SMITH, David (1994) On Justifying Subsidies to the Performing Arts. In: *Journal of Cultural Economics* 18 (3), S. 239-249.
- BAHN, Volker (1972) *Das subventionierte Theater der Bundesrepublik Deutschland*. München: Dissertationsdruck Schön.
- BAUM, Christopher F. (2001) Residual Diagnostics for Cross-Section Time Series Regression Models. In: *The Stata Journal* 1 (1), S. 101-104.
- BAUM, Christopher F. (2006) *An Introduction to Modern Econometrics Using Stata*. College Station: Stata Press.
- BAUMOL, William J. und Hilda BAUMOL (1994) On the Economics of Musical Composition in Mozart's Vienna. In: *Journal of Cultural Economics* 18 (3), S. 171-198.
- BAUMOL, William J. und William G. BOWEN (1965) On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problem. In: *American Economic Review* 55 (1/2), S. 495-502.
- BAUMOL, William J. und William G. BOWEN (1966) *Performing Arts - The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. New York: The Twentieth Century Fund.
- BAWN, Kathleen (1999) Money and Majorities in the Federal Republic of Germany: Evidence for a Veto Player Model of Government Spending. In: *American Journal of Political Science* 43 (3), S. 707-736.
- BEEK, Gregor van der (2002) *Kulturfinanzen. Ein volkswirtschaftlicher Beitrag zur Reform der öffentlichen Museen und Theater in Deutschland*. Berlin: Duncker & Humblot (Duisburger volkswirtschaftliche Schriften, 35).
- BEHEIM, Michel (1471) *Pfälzische Reimchronik*. Heidelberg: o. V. (Faksimile). Online verfügbar unter <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg335>, zuletzt geprüft am 17.08.2017.
- BENITO, Bernardino, BASTIDA, Francisco und Cristina VICENTE (2013) Municipal Elections and Cultural Expenditure. In: *Journal of Cultural Economics* 37 (1), S. 3-32.

- BERESON, Ruth (2002) *The Operatic State. Cultural Policy and the Opera House*. London: Routledge.
- BESLEY, Timothy und Anne CASE (2003) *Political Institutions and Policy Choices: Evidence from the United States*. In: *Journal of Economic Literature* 41 (1), S. 7-73.
- BLANKART, Charles B. und Gerrit B. KOESTER (2006) *Political Economics versus Public Choice. Two Views of Political Economy in Competition*. In: *Kyklos* 59 (2), S. 171-200.
- BLANKART, Charles B. (2017) *Öffentliche Finanzen in der Demokratie. Eine Einführung in die Finanzwissenschaft*. 9. Aufl. München: Vahlen.
- BLAUG, Mark (1978) *Why Are Covent Garden Seat Prices so High?* In: *Journal of Cultural Economics* 2 (1), S. 1-20.
- BLAUG, Mark (2001) *Where Are We Now on Cultural Economics?* In: *Journal of Economic Surveys* 15 (2), S. 123-143.
- BLIEN, Uwe (2001) *Arbeitslosigkeit und Entlohnung auf regionalen Arbeitsmärkten. Theoretische Analyse, ökonometrische Methode, empirische Evidenz und wirtschaftspolitische Schlussfolgerungen für die Bundesrepublik Deutschland*. Heidelberg: Physica (Wirtschaftswissenschaftliche Beiträge, 182).
- BRANDT, Cornelia (1990) *Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse*. Karlsruhe: studium presse.
- BRAUNECK, Manfred (2012) *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte - Eine Einführung*. Reinbek: Rowohlt.
- BRÄUNINGER, Thomas (2005) *A Partisan Model of Government Expenditure*. In: *Public Choice* 125 (3), S. 409-429.
- BRÄUNINGER, Thomas und Marc DEBUS (2008) *Der Einfluss von Koalitionsaussagen, programmatischen Standpunkten und der Bundespolitik auf die Regierungsbildung in den deutschen Ländern*. In: *Politische Vierteljahresschrift* 49 (2), S. 309-338.
- BRENDER, Adi und Allan DRAZEN (2013) *Elections, Leaders, and the Composition of Government Spending*. In: *Journal of Public Economics* 97, S. 18-31.
- BROOKS, Arthur C. (2001) *Who Opposes Government Arts Funding?* In: *Public Choice* 108 (3/4), S. 355-367.
- BRÜDERL, Josef (2010) *Kausalanalyse mit Paneldaten*. In: WOLF, Christof und Henning BEST (Hg.) *Handbuch der sozialwissenschaftlichen Datenanalyse*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 963-994.
- BRÜMMERHOFF, Dieter und Thiess BÜTTNER (2015) *Finanzwissenschaft*. 11. Aufl. Berlin, München, Boston: Walter de Gruyter.
- BUCHHEIM, Christoph (1998) *Die Errichtung der Bank deutscher Länder und die Währungsreform in Westdeutschland*. In: DEUTSCHE BUNDESBANK (Hg.) *Fünfzig Jahre Deutsche Mark. Notenbank und Währung in Deutschland seit 1948*. München: C. H. Beck, S. 91-138.

- BUNDESMINISTERIUM DER FINANZEN (2017) Umrechnung DM/Euro. Online verfügbar unter http://www.bundesfinanzministerium.de/Content/DE/Downloads/Europa/uebersicht-euro-umrechnung.pdf?__blob=publicationFile&v=3, zuletzt geprüft am 17.07.2017.
- BURKE, Edmund (1770) Thoughts on the Present Discontents. The Two Speeches on America. Indianapolis: Liberty Fund (Select Works of Edmund Burke, 1). Online verfügbar unter http://lf-oll.s3.amazonaws.com/titles/796/Burke_0005-01_EBk_v6.0.pdf, zuletzt geprüft am 17.08.2017.
- BURRET, Heiko T. und Lars P. FELD (2014) Political Institutions and Fiscal Policies. A Note on Budget Rules and Fiscal Federalism. In: CESifo Dice Report 12 (1), S. 3-11.
- CAMERON, Colin A. und Pravin K. TRIVEDI (2010) Microeconometrics Using Stata. 2. Aufl. College Station: Stata Press.
- CARTER, Tim (1998) Das siebzehnte Jahrhundert. In: PARKER, Roger (Hg.) Illustrierte Geschichte der Oper. Stuttgart: Metzler, S. 1-51.
- CUSACK, Thomas R. (1997) Partisan Politics and Public Finance: Changes in Public Spending in the Industrialized Democracies, 1955-1989. In: Public Choice 91 (3), S. 375-395.
- DAHM, Volker (1986) Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer. Die 'Berufsgemeinschaft' als Instrument kulturpolitischer Steuerung und sozialer Reglementierung. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 34 (1), S. 53-84.
- DAHM, Volker (1995) Nationale Einheit und partikulare Vielfalt. Zur Frage der kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 43 (2), S. 221-265.
- DAIBER, Hans (1976) Deutsches Theater seit 1945. Bundesrepublik Deutschland, Deutsche Demokratische Republik, Österreich, Schweiz. Stuttgart: Reclam.
- DALLE NOGARE, Chiara und Matteo M. GALIZZI (2011) The Political Economy of Cultural Spending: Evidence from Italian Cities. In: Journal of Cultural Economics 35 (3), S. 203-231.
- DANIEL, Ute (1995) Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- DEKKER, Erwin (2015) Two Approaches to Study the Value of Art and Culture, and the Emergence of a Third. In: Journal of Cultural Economics 39 (4), S. 309-326.
- DEUTSCHE BUNDESBANK (2015) Kaufkraftäquivalente historischer Beträge in deutschen Währungen. Online verfügbar unter https://www.bundesbank.de/Redaktion/DE/Downloads/Statistiken/Unternehmen_Und_Private_Haushalte/Preise/kaufkraftaequivalente_historischer_betraege_in_deutschen_waehrungen.pdf?__blob=publicationFile, zuletzt geprüft am 30.07.2015.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (2017a) Allgemeine Tipps und Informationen - Tarifverträge/Arbeitsverträge. Online verfügbar unter <http://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-ausbildung/berufe-am-theater-ueberblick/tarifvertraege.html>, zuletzt geprüft am 17.07.2017.

- DEUTSCHER BUNDESTAG (2003a) Drucksache 15/1790 vom 22. Oktober 2003. Antrag von Dr. Peter Gauweiler et al.: Errichtung einer Stiftung 'Staatsoper Unter den Linden'. Online verfügbar unter <http://archiv.petergauweiler.de/pdf/initiativen/Antrag%20Stiftung%20Staatsoper%2015-1790%2022.10.03.pdf>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- DEUTSCHER BUNDESTAG (2003b) Plenarprotokoll 15/75 vom 13. November 2003. Stenografischer Bericht, 75. Sitzung. Online verfügbar unter <http://dip21.bundestag.de/doc/btp/15/15075.pdf>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- DEUTSCHER BUNDESTAG (2007) Drucksache 16/7000 vom 11. Dezember 2007. Schlussbericht der Enquete-Kommission 'Kultur in Deutschland'. Online verfügbar unter <https://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- DEUTSCHER BUNDESTAG (2010) Protokoll Nr. 17/8 vom 24. Februar 2010. Wortprotokoll des Ausschusses für Kultur und Medien, 8. Sitzung. Online verfügbar unter <http://miz.org/downloads/dokumente/547/08.Sitzung.24.02.2010.pdf>, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- DEUTSCHER KULTURRAT (2017) Rote Liste Kultur. Online verfügbar unter <https://www.kulturrat.de/thema/rote-liste-kultur/#1458565998644-b5f8b531-81a4>, zuletzt geprüft am 17.07.2017.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (2009) Kultur in Deutschland aus Sicht der Städte. Positionsbestimmung zum Bericht der Enquete-Kommission 'Kultur in Deutschland' des Deutschen Bundestages. Online verfügbar unter http://www.staedtetag.de/imperia/md/content/dst/kultur_in_deutschland.pdf, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- DOLFSMA, Wilfred (1997) A Status Quo in the Economics of Art and Culture? A View of Some Recent Developments. In: *De Economist* 145 (2), S. 243-254.
- DOWNS, Anthony (1957) *An Economic Theory of Democracy*. New York: Harper & Row.
- DRAZEN, Allan und Marcela ESLAVA (2010) Electoral Manipulation via Voter-Friendly Spending: Theory and Evidence. In: *Journal of Development Economics* 92 (1), S. 39-52.
- DREWNIAK, Boguslaw (1983) *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*. Düsseldorf: Droste.
- DUBOIS, Eric (2016) Political Business Cycles 40 Years after Nordhaus. In: *Public Choice* 166 (1/2), S. 235-259.
- DUSSEL, Konrad (1990) Provinztheater in der NS-Zeit. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 38 (1), S. 75-111.
- EBKER, Nikola (2000) *Politische Ökonomie der Kulturförderung. Entwicklungen zwischen Staat, Markt und 3. Sektor*. Bonn: Arcult Media.
- ECKERMANN, Johann P. (1848) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Bd. 3. Magdeburg: Heinrichshofen. Online verfügbar unter http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/eckermann_goethe03_1848?p=113, zuletzt geprüft am 03.08.2017.

- ELIOT, Thomas S. (1948) Notes towards the Definition of Culture. London: Faber and Faber.
- EUROPÄISCHE KOMMISSION (Hg.) (2013) Cultural Access and Participation (Special Eurobarometer Report, 399). Online verfügbar unter http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopinion/archives/ebs/ebs_399_en.pdf, zuletzt geprüft am 14.08.2017.
- EWRINGMANN, Dieter und Karl-Heinrich HANSMEYER (1975) Zur Beurteilung von Subventionen. Opladen: Westdeutscher Verlag (Forschungsberichte des Landes Nordrhein-Westfalen, 2468).
- FALCK, Oliver, FRITSCH, Michael und Stephan HEBLICH (2010) The Phantom of the Opera: Cultural Amenities, Human Capital, and Regional Economic Growth. In: IZA Discussion Paper Series (5065).
- FALCK, Oliver, FRITSCH, Michael und Stephan HEBLICH (2011) Das Phantom der Oper: Wie die Prunksucht absolutistischer Fürsten noch heute für blühende Landschaften sorgt. In: ifo Schnelldienst 64 (5), S. 30-35.
- FEDER, Tal und Tally KATZ-GERRO (2012) Who Benefits from Public Funding of the Performing Arts? Comparing the Art Provision and the Hegemony-Distinction Approaches. In: Poetics 40 (4), S. 359-381.
- FELD, Lars P. und Thushyanthan BASKARAN (2010) Federalism, Budget Deficits and Public Debt: On the Reform of Germany's Fiscal Constitution. In: Review of Law & Economics 6 (3), S. 365-393.
- FISCHER, Georg-Benedikt und Berthold U. WIGGER (2016) Fiscal Competition and Higher Education Spending in Germany. In: German Economic Review 17 (2), S. 234-252.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1993) Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen: A. Francke.
- FÖHL, Patrick S. (2011) Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen und Gestaltungsempfehlungen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Kulturmanagement und Kulturwissenschaft).
- FOHRBECK, Karla und Andreas WIESAND (1989) Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft? Kulturpolitische Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland. München: C. H. Beck (Perspektiven und Orientierungen. Schriftenreihe des Bundeskanzleramtes, 9).
- FOREMNY, Dirk, FREIER, Ronny, MOESSINGER, Marc-Daniel und Mustafa YETER (2014) Overlapping Political Budget Cycles in the Legislative and the Executive. In: ZEW Discussion Papers (14-099).
- FREY, Bruno S. (2011) Public Support. In: TOWSE, Ruth (Hg.) A Handbook of Cultural Economics. 2. Aufl. Cheltenham, Northampton (MA): Edward Elgar, S. 370-377.
- FULLERTON, Don (1991) On Justifications for Public Support of the Arts. In: Journal of Cultural Economics 15 (2), S. 67-82.
- GALLI, Emma und Stefania ROSSI (2002) Political Budget Cycles: The Case of the Western German Länder. In: Public Choice 110 (3/4), S. 283-303.

- GALLUS, Thomas (1997) Kommunale Kulturbetriebe und Kultur-Sponsoring als Instrumente der Kommunalpolitik. Eine Analyse unter Anwendung der Instrumentalthese auf kommunale Kulturbetriebe. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- GEISELER, Wolfgang (1989) Zwischen Klassik und Moderne. In: GLASER, Hermann, PUFENDORF, Lutz von und Michael SCHÖNEICH (Hg.) So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin: Siedler, S. 244-249.
- GENTSCH, Adolf (1942) Die politische Struktur der Theaterführung. Dresden: M. Dittert & Co. (Leipziger Beiträge zur Erforschung der Publizistik, 8).
- GERLACH-MARCH, Rita (2010) Kulturfinanzierung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Kunst- und Kulturmanagement).
- GERLACH-MARCH, Rita (2011) 'Gutes' Theater. Theaterfinanzierung und Theaterangebot in Großbritannien und Deutschland im Vergleich. Wiesbaden: Springer.
- GETZNER, Michael (2002) Determinants of Public Cultural Expenditures: An Exploratory Time Series Analysis for Austria. In: Journal of Cultural Economics 26 (4), S. 287-306.
- GIESSELMANN, Marco und Michael WINDZIO (2012) Regressionsmodelle zur Analyse von Paneldaten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- GLASER, Hermann (1989) So viel Anfang war nie. In: GLASER, Hermann, PUFENDORF, Lutz von und Michael SCHÖNEICH (Hg.) So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin: Siedler, S. 8-23.
- GRAMPP, William D. (1989) Rent-Seeking in Arts Policy. In: Public Choice 60 (2), S. 113-121.
- HAKEN, Boris von (2007) Der 'Reichsdramaturg'. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit. Hamburg: von Bockel.
- HAMMERTHALER, Ralph (1994) Die Position des Theaters in der DDR. In: HASCHKE, Christa, SCHÖLLING, Traute und Joachim FIEBACH (Hg.) Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Berlin: Henschel, S. 151-273.
- HANSMANN, Marc (1999) Kommunalfinanzen im 20. Jahrhundert. Zäsuren und Kontinuitäten: Das Beispiel Hannover. Hannover: Diss.
- HARDES, Heinz-Dieter und Roland GÖTZ (2014a) Die Theaterfinanzierung als finanzielle Last der Kommunen. Teil 1: Finanzwissenschaftliche und empirische Grundlagen. In: Der Gemeindehaushalt 115 (5), S. 97-102.
- HARDES, Heinz-Dieter und Roland GÖTZ (2014b) Die Theaterfinanzierung als finanzielle Last der Kommunen. Teil 2: Handlungsoptionen zur finanziellen Sicherung der Theater bei verringerten Subventionen. In: Der Gemeindehaushalt 115 (6), S. 121-126.
- HASELBACH, Dieter, KLEIN, Armin, KNÜSEL, Pius und Stephan OPITZ (2012) Der Kulturfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. 2. Aufl. München: Knaus.

- HAUNSCHILD, Axel (2009) Ist Theaterspielen Arbeit? In: SCHÖBLER, Franziska und Christine BÄHR (Hg.) Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript (Theater, 8), S. 141-156.
- HEILBRUN, James (2001) Empirical Evidence of a Decline in Repertory Diversity among American Opera Companies 1991/92 to 1997/98. In: Journal of Cultural Economics 25 (1), S. 63-72.
- HEINIG, Kurt (1921) Hohenzollern. Wilhelm II. und sein Haus. Der Kampf um den Kronbesitz. Berlin: Verlag für Sozialwissenschaft.
- HEINRICHS, Werner (1997) Kulturpolitik und Kulturfinanzierung. Strategien und Modelle für eine politische Neuorientierung der Kulturfinanzierung. München: C. H. Beck.
- HEINRICHS, Werner (2006) Der Kulturbetrieb. Bildende Kunst - Musik - Literatur - Theater - Film. Bielefeld: transcript.
- HEINZ, Andrea (1999) Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827-1918). Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Jenaer Germanistische Forschungen, 4).
- HEINZMANN, Kurt (1905) Deutsches Theaterrecht. München: C. H. Beck.
- HEK, Margriet van und Gerbert KRAAYKAMP (2013) Cultural Consumption across Countries: A Multi-Level Analysis of Social Inequality in Highbrow Culture in Europe. In: Poetics 41 (4), S. 323-341.
- HERBERT, Ulrich (2014) Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München: C. H. Beck (Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert).
- HERTERICH, Fritz (1937) Theater und Volkswirtschaft. München, Leipzig: Duncker & Humblot.
- HIBBS, Douglas A. (1977) Political Parties and Macroeconomic Policy. In: The American Political Science Review 71 (4), S. 1467-1487.
- HIBBS, Douglas A. (1992) Partisan Theory after Fifteen Years. In: European Journal of Political Economy 8 (3), S. 361-373.
- HIRSCHBERG, Herbert (1910) Geschichte der Herzoglichen Hoftheater zu Coburg und Gotha. Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus.
- HOEGL, Clemens (1995) Ökonomie der Oper. Grundlagen für das Musiktheater-Management. Bonn: Arcult Media.
- HOMBURG, Stefan (2011) Erinnerungen an die deutschen Währungsreformen. In: ifo Schnelldienst 64 (19), S. 17-22.
- HOMBURG, Stefan (2015) Allgemeine Steuerlehre. 7. Aufl. München: Franz Vahlen.
- HÜBLER, Olaf (2013) Methods in Empirical Economics - A Selective Review with Applications. In: Hannover Economic Papers (513).

- HÜBLER, Olaf (2014) Estimation of Standard Errors and Treatment Effects in Empirical Economics - Methods and Applications. In: Journal of Labour Market Research 47 (1/2), S. 43-62.
- HUMMEL, Marlies und Cornelia WALDKIRCHER (1992) Wirtschaftliche Entwicklungstrends von Kunst und Kultur. Gutachten im Auftrag des Bundesministers des Innern. Berlin: Duncker & Humblot (Schriftenreihe des Ifo-Instituts für Wirtschaftsforschung, 132).
- HUTTER, Michael (1996) The Impact of Cultural Economics on Economic Theory. In: Journal of Cultural Economics 20 (4), S. 263-268.
- IRMER, Thomas und Matthias SCHMIDT (2003) Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Berlin: Alexander.
- JOCHIMSEN, Beate und Robert NUSCHELER (2011) The Political Economy of the German Länder Deficits: Weak Governments Meet Strong Finance Ministers. In: Applied Economics 43 (19), S. 2399-2415.
- KAUDER, Björn, LARIN, Benjamin und Niklas POTRAFKE (2014) Was bringt uns die große Koalition? In: Perspektiven der Wirtschaftspolitik 15 (1), S. 88-101.
- KENNEDY, Peter E. (2002) Sinning in the Basement: What Are the Rules? The Ten Commandments of Applied Econometrics. In: Journal of Economic Surveys 16 (4), S. 569-589.
- KING, Timothy (2001) Patronage and Market in the Creation of Opera Before the Institution of Intellectual Property. In: Journal of Cultural Economics 25 (1), S. 21-45.
- KLEIN, Winfried (2007) Die Domänenfrage im deutschen Verfassungsrecht des 19. Jahrhunderts. Berlin: Duncker & Humblot (Schriften zur Verfassungsgeschichte, 78).
- KLOIBER, Rudolf, KONOLD, Wulf und Robert MASCHKA (Hg.) (2004) Handbuch der Oper. 10. Aufl. Kassel, München: Bärenreiter und Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KLOMP, Jeroen und Jakob de HAAN (2013) Political Budget Cycles and Election Outcomes. In: Public Choice 157 (1), S. 245-267.
- KOHLER, Ulrich und Frauke KREUTER (2008) Datenanalyse mit Stata. Allgemeine Konzepte der Datenanalyse und ihre praktische Anwendung. 3. Aufl. München: Oldenbourg.
- KÖNIG, Thomas und Vera E. TROEGER (2005) Budgetary Politics and Veto Players. In: Swiss Political Science Review 11 (4), S. 47-75.
- KORNAI, János (1986) The Soft Budget Constraint. In: Kyklos 39 (1), S. 3-30.
- KOTTE, Andreas (2013) Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln: Böhlau.
- KOTULLA, Michael (2015) Thüringische Verfassungsurkunden. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis heute. Berlin, Heidelberg: Springer.
- KREBS, Susanne (1996) Öffentliche Theater in Deutschland. Eine empirisch-ökonomische Analyse. Berlin: VWF Verlag für Wissenschaft und Forschung (Akademische Abhandlungen zu den Wirtschaftswissenschaften).

- KREBS, Susanne und Werner W. POMMEREHNE (1995) Politico-Economic Interactions of German Public Performing Arts Institutions. In: *Journal of Cultural Economics* 19 (1), S. 17-32.
- LANG, Carsten (2005) Theoretische und empirische Aspekte der Prognose wichtiger makroökonomischer Größen. Göttingen: Cuvillier.
- LANGE, Klaus (2006) Ökonomie des subventionierten Öffentlichen Theaters in Deutschland. Bestandsaufnahme und Entwicklungstendenzen. Bremen: Diss. Online verfügbar unter <http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/00010653.pdf>, zuletzt geprüft am 16.07.2017.
- LAST, Anne-Kathrin und Heike WETZEL (2010) The Efficiency of German Public Theaters: A Stochastic Frontier Analysis Approach. In: *Journal of Cultural Economics* 34 (2), S. 89-110.
- LENNARTZ, Knut (1996) Theater, Künstler und die Politik. 150 Jahre Deutscher Bühnenverein. Berlin: Henschel.
- LENNARTZ, Knut (2005) Die Wurzeln der deutschen Theaterlandschaft. In: DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) Theater und Orchester in Deutschland. Köln: o. V., S. 24-35.
- LEWIS, Gregory B. und Michael RUSHTON (2007) Understanding State Spending on the Arts, 1976-99. In: *State and Local Government Review* 39 (2), S. 107-114.
- MANN, Klaus (2000) [1936] Mephisto. Roman einer Karriere. Reinbek: rororo.
- MARTERSTEIG, Max (1924) Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- MAYDELL, Bernd von, et al. (1996) Die Umwandlung der Arbeits- und Sozialordnung. Opladen: Leske und Budrich (Berichte zum sozialen und politischen Wandel in Ostdeutschland, 6).
- MEYER, Reinhart (2012) Schriften zur Theater- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Wien: Hollitzer (Summa Summarum, 1).
- MONTIAS, John M. (1986) Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. In: DIMAGGIO, Paul J. (Hg.) Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint. New York: Oxford University Press (Yale Studies on Nonprofit Organizations), S. 287-319.
- MOULTON, Brent R. (1986) Random Group Effects and the Precision of Regression Estimates. In: *Journal of Econometrics* 32 (3), S. 385-397.
- MOULTON, Brent R. (1990) An Illustration of a Pitfall in Estimating the Effects of Aggregate Variables on Micro Units. In: *The Review of Economics and Statistics* 72 (2), S. 334-338.
- MÜHLENKAMP, Holger (2001) Rechtsform, Trägerschaft und Effizienz öffentlicher Unternehmen. Eine Untersuchung der Auswirkungen formeller Privatisierungsmaßnahmen am Beispiel öffentlicher Theater mit Hilfe von Panel-Daten. In: *Zeitschrift für öffentliche und gemeinwirtschaftliche Unternehmen* 24 (2), S. 152-169.

- MÜLLER, Sven O. und Sarah ZALFEN (2010) 'An Interesting Eastern Potentate?'. Staatsaufführungen für den Schah von Persien in Berlin 1873 und 1967. In: MÜLLER, Sven O., THER, Philipp, TOELLE, Jutta und Gesa ZUR NIEDEN (Hg.) Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 277-300.
- MUSGRAVE, Richard A. und Peggy B. MUSGRAVE (1980) *Public Finance in Theory and Practice*. 3. Aufl. Tokyo: McGraw-Hill.
- NELIGAN, Adriana (2006) Public Funding and Repertoire Conventionality in the German Public Theatre Sector: An Econometric Analysis. In: *Applied Economics* 38 (10), S. 1111-1121.
- NIEDEBALSKE, Bernd (1985) Deutsche Zentralverwaltungen und Deutsche Wirtschaftskommission (DWK). Ansätze zur zentralen Wirtschaftsplanung in der SBZ 1945-1948. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 33 (3), S. 456-477.
- NOONAN, Douglas S. (2007) Fiscal Pressures, Institutional Context, and Constituents: A Dynamic Model of States' Arts Agency Appropriations. In: *Journal of Cultural Economics* 31 (4), S. 293-310.
- NORDHAUS, William D. (1975) The Political Business Cycle. In: *Review of Economic Studies* 42 (2), S. 169-190.
- OBERNDORFER, Ulrich und Viktor STEINER (2007) Generationen- oder Parteienkonflikt? Eine empirische Analyse der deutschen Hochschulausgaben. In: *Perspektiven der Wirtschaftspolitik* 8 (2), S. 165-183.
- O'HAGAN, John (1996) Access to and Participation in the Arts: The Case of Those with Low Incomes/Educational Attainment. In: *Journal of Cultural Economics* 20 (4), S. 269-282.
- O'HAGAN, John (2012) Tax Expenditures: Pervasive, 'Hidden' and Undesirable Subsidies to the Arts? In: *Homo Oeconomicus* 29 (3), S. 329-359.
- O'HAGAN, John (2014) Attendance at/Participation in the Arts by Educational Level: Evidence and Issues. In: *Homo Oeconomicus* 31 (3), S. 411-429.
- O'HAGAN, John und Adriana NELIGAN (2005) State Subsidies and Repertoire Conventionality in the Non-Profit English Theatre Sector: An Econometric Analysis. In: *Journal of Cultural Economics* 29 (1), S. 35-57.
- O'HAGAN, John und Marta ZIEBA (2010) Output Characteristics and Other Determinants of Theatre Attendance - An Econometric Analysis. In: *Applied Economics Quarterly* 56 (2), S. 147-174.
- OTTO, Hans-Dieter (2010) 'Nach uns die Sintflut'. Höfisches Leben im absolutistischen Zeitalter. Ostfildern: Jan Thorbecke.
- PEACOCK, Alan (1994) Welfare Economics and Public Subsidies to the Arts. In: *Journal of Cultural Economics* 18 (2), S. 151-161.
- PIERCE, Lamar (2000) Programmatic Risk-Taking by American Opera Companies. In: *Journal of Cultural Economics* 24 (1), S. 45-63.

- PLASSMANN, Jochen (1998) Die Rolle der Deutschen Bundesbank im innerdeutschen Zahlungsverkehr. In: DEUTSCHE BUNDESBANK (Hg.) Fünfzig Jahre Deutsche Mark. Notenbank und Währung in Deutschland seit 1948. München: C. H. Beck, S. 655-674.
- POMMEREHNE, Werner W. und Bruno S. FREY (1993) Musen und Märkte. Ansätze einer Ökonomik der Kunst. München: Franz Vahlen.
- POMPE, Jeffrey, TAMBURRI, Lawrence und Johnathan MUNN (2011) Factors that Influence Programming Decisions of US Symphony Orchestras. In: Journal of Cultural Economics 35 (3), S. 167-184.
- POTRAFKE, Niklas (2009) Konvergenz in der deutschen Finanz- und Sozialpolitik? Berlin: Lit (Gesellschaftspolitische Schriftenreihe der Begabtenförderung der Konrad-Adenauer-Stiftung e. V., 3).
- POTRAFKE, Niklas (2010) Public Expenditures on Education and Cultural Affairs in the West German States: Does Government Ideology Influence the Budget Composition? In: German Economic Review 12 (1), S. 124-145.
- POTRAFKE, Niklas (2012) Political Cycles and Economic Performance in OECD Countries: Empirical Evidence from 1951-2006. In: Public Choice 150 (1/2), S. 155-179.
- POTRAFKE, Niklas (2013) Evidence on the Political Principal-Agent Problem from Voting on Public Finance for Concert Halls. In: Constitutional Political Economy 24 (3), S. 215-238.
- PREUBNER, Eberhard (1935) Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- PRIEM, Maximilian und Jürgen SCHUPP (2015) Die Nutzung des Kulturangebots in Deutschland. In: DIW Wochenbericht 82 (20), S. 487-497.
- RÄDER, Alwill (1886) Fünfzig Jahre deutscher Bühnen-Geschichte 1836-1886. Mit besonderer Zugrundelegung des deutschen Bühnen-Almanachs. Berlin: Freund und Jeckel.
- RANAN, David (2003) In Search of a Magic Flute. The Public Funding of Opera - Dilemmas and Decision Making. Bern: Peter Lang.
- REICHE, Jürgen (1989) Zukunft nach dem Ende. In: GLASER, Hermann, PUFENDORF, Lutz von und Michael SCHÖNEICH (Hg.) So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin: Siedler, S. 36-49.
- RISCHBIETER, Henning (1989) Bühnenhunger. In: GLASER, Hermann, PUFENDORF, Lutz von und Michael SCHÖNEICH (Hg.) So viel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949. Berlin: Siedler, S. 226-235.
- RISCHBIETER, Henning (Hg.) (1999) Durch den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990. Berlin: Propyläen.
- RISCHBIETER, Henning (Hg.) (2000) Theater im 'Dritten Reich'. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik. Seelze-Velber: Kallmeyer.
- ROBBINS, Lionel (1994) Unsettled Questions in the Political Economy of the Arts. In: Journal of Cultural Economics 18 (1), S. 67-77.

- ROBLEDO, Julio R. (2002) Die Kostenfaktoren der öffentlichen Theater in Deutschland - Eine Untersuchung mit dem Schwerpunkt Berlin. In: DIW Wochenbericht 69 (21), S. 339-345.
- RODDEN, Jonathan A. (2003) Soft Budget Constraints and German Federalism. In: RODDEN, Jonathan A., ESKELAND, Gunnar S. und Jennie LITVACK (Hg.) Fiscal Decentralization and the Challenge of Hard Budget Constraints. Cambridge (MA): The MIT Press, S. 161-186.
- ROGOFF, Kenneth (1990) Equilibrium Political Budget Cycles. In: American Economic Review 80 (1), S. 21-36.
- RÖHL, John C. (1995) Kaiser, Hof und Staat. Wilhelm II. und die deutsche Politik. 4. Aufl. München: C. H. Beck.
- RÖPER, Henning (2001) Handbuch Theatermanagement. Betriebsführung, Finanzen, Legitimation und Alternativmodelle. Köln: Böhlau.
- RUSSELL, Milton (1979) Comments on Art Subsidy: Distribution Effects and the Public Purse. In: Journal of Behavioral Economics 8 (1), S. 69-75.
- SAMUELSON, Paul A. (1954) The Pure Theory of Public Expenditure. In: The Review of Economics and Statistics 36 (4), S. 387-389.
- SCHERER, Frederic M. (2001) The Evolution of Free-Lance Music Composition, 1650-1900. In: Journal of Cultural Economics 25 (4), S. 307-319.
- SCHILLER, Andrea (1998) Die Theaterentwicklung in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) 1945 bis 1949. Frankfurt am Main: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, 73).
- SCHMIDT, Manfred G. (1996) When Parties Matter: A Review of the Possibilities and Limits of Partisan Influence on Public Policy. In: European Journal of Political Research 30 (1), S. 155-183.
- SCHMIDT, Thomas (2012) Theatermanagement. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (Kunst- und Kulturmanagement).
- SCHMÖLDERS, Günter (1970) Finanzpolitik. 3. Aufl. Berlin, Heidelberg: Springer.
- SCHNEIDER, Erich (1969) Einführung in die Wirtschaftstheorie. I. Teil: Theorie des Wirtschaftskreislaufs. 14. Aufl. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- SCHUBART, Christian F. (1806) Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: Degen. Online verfügbar unter <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599461-7>, zuletzt geprüft am 15.08.2017.
- SCHULZ, Christina (2007) Neugestaltung der öffentlichen Kulturförderung in Deutschland. Marburg: Tectum.
- SCHULZE, Günther G. und Anselm ROSE (1998) Public Orchestra Funding in Germany - An Empirical Investigation. In: Journal of Cultural Economics 22 (4), S. 227-247.
- SCHULZE, Hagen (1996) Kleine deutsche Geschichte. München: C. H. Beck.

- SCITOVSKY, Tibor (1972) What's Wrong with the Arts Is What's Wrong with Society. In: American Economic Review 62 (1/2), S. 62-69.
- SEAMAN, Bruce (1987) Arts Impact Studies: A Fashionable Excess. In: RADICH, Anthony J. und Sharon SCHWOCH (Hg.) Economic Impact of the Arts. A Sourcebook. 2. Aufl. Denver (CO): National Conference of State Legislatures, S. 43-75.
- SEITZ, Helmut (1999) Subnational Government Bailouts in Germany. In: ZEI Working Paper (B 20 - 1999).
- SEITZ, Helmut (2000) Fiscal Policy, Deficits and Politics of Subnational Governments: The Case of the German Laender. In: Public Choice 102 (3/4), S. 183-218.
- SHI, Min und Jakob SVENSSON (2006) Political Budget Cycles: Do They Differ across Countries and Why? In: Journal of Public Economics 90 (8/9), S. 1367-1389.
- SOLF, Günter (1993) Theatersubventionierung. Möglichkeiten einer Legitimation aus wirtschaftstheoretischer Sicht. Bergisch Gladbach: Josef Eul.
- SÖNDERMANN, Michael (2010) Öffentliche und private Musikfinanzierung. Online verfügbar unter http://www.miz.org/static_de/themenportale/einfuehrungstexte_pdf/02_Musikfoerderung/soendermann.pdf, zuletzt geprüft am 20.09.2016.
- SPRENGER, Bernd (1995) Das Geld der Deutschen. Geldgeschichte Deutschlands von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.) (2017) Konsumausgaben des Staates. Online verfügbar unter <https://www.destatis.de/DE/ZahlenFakten/GesamtwirtschaftUmwelt/VGR/Glossar/KonsumausgabenStaat.html>, zuletzt geprüft am 17.07.2017.
- STUBER, Petra (2000) Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Berlin: Ch. Links (Forschungen zur DDR-Gesellschaft).
- STUNZ, Holger (2007) Hitler und die 'Gleichschaltung' der Bayreuther Festspiele. Ausnahmezustand, Umdeutung und sozialer Wandel einer Kulturinstitution 1933-1934. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 55 (2), S. 237-268.
- STURHAN, Sabine (2003) Kunstförderung zwischen Verfassung und Finanzkrise. Probleme staatlicher Kunstfinanzierung am Beispiel Berlins. Berlin: Weissensee (Berliner Beiträge zur Rechtswissenschaft, 10).
- TEPE, Markus und Pieter VANHUYSE (2014) A Vote at the Opera? The Political Economy of Public Theaters and Orchestras in the German States. In: European Journal of Political Economy 36, S. 254-273.
- THIEME, H. Jörg (1998) Notenbank und Währung in der DDR. In: DEUTSCHE BUNDESBANK (Hg.) Fünfzig Jahre Deutsche Mark. Notenbank und Währung in Deutschland seit 1948. München: C. H. Beck, S. 609-653.
- THROSBY, David (2001) Economics and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.

- TILLNER, Wolf-Dietrich (1999) Die öffentliche Förderung des Musiktheaters in Deutschland. Berlin: Duncker & Humblot (Tübinger Schriften zum Staats- und Verwaltungsrecht, 47).
- TOBIAS, Stefan (2003) Kosteneffizientes Theater? Deutsche Bühnen im DEA-Vergleich. Dortmund: Diss. Online verfügbar unter <https://eldorado.tu-dortmund.de/bitstream/2003/2902/1/Tobiasunt.pdf>, zuletzt geprüft am 15.08.2017.
- TOEPLER, Stefan (1991) Kulturfinanzierung. Ein Vergleich USA-Deutschland. Wiesbaden: Gabler (Oikos Studien zur Ökonomie, 28).
- TOWSE, Ruth (2011) Opera and Ballet. In: TOWSE, Ruth (Hg.) A Handbook of Cultural Economics. 2. Aufl. Cheltenham, Northampton (MA): Edward Elgar, S. 313-319.
- TROIDL, Thomas (2004) Öffentliche Theater als Kommunalunternehmen (Art. 89 BayGO). Vor- und Nachteile einer neuen Rechtsform am Beispiel des Regensburger Stadttheaters. Frankfurt am Main: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften: Reihe II, Rechtswissenschaft, 4029).
- TSCHMUCK, Peter (2001) The Court's System of Incentives and the Socio-Economic Status of Court Musicians in the Late 16th Century. In: Journal of Cultural Economics 25 (1), S. 47-62.
- UECKER, Gerd (2010) Die Semperoper Dresden auf dem Weg vom DDR-Repräsentationsinstitut zu einem international wettbewerbsfähigen Opernhaus. In: MOHR, Nikolaus, BÜNING, Norbert, HESS, Ursula und Anna M. FRÖBEL (Hg.) Herausforderung Transformation. Theorie und Praxis. Berlin, Heidelberg: Springer, S. 95-111.
- ULLMANN, Hans-Peter (2005) Der deutsche Steuerstaat. Geschichte der öffentlichen Finanzen vom 18. Jahrhundert bis heute. München: C. H. Beck.
- ULLMANN, Hans-Peter (2009) Staat und Schulden. Öffentliche Finanzen in Deutschland seit dem 18. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- URRUTIAGUER, Daniel (2002) Quality Judgements and Demand for French Public Theatre. In: Journal of Cultural Economics 26 (3), S. 185-202.
- VAUBEL, Roland (2002) 'Das Wunder der europäischen Musik' und der Wettbewerb. In: ORDO - Jahrbuch für die Ordnung von Wirtschaft und Gesellschaft 53 (1), S. 207-225.
- VAUBEL, Roland (2005) The Role of Competition in the Rise of Baroque and Renaissance Music. In: Journal of Cultural Economics 29 (4), S. 277-297.
- VAUTRAVERS-BUSENHART, Isabelle (1998) Kultur- oder Sparpolitik? Eine ökonomische und institutionelle Analyse für die Schweiz. Chur, Zürich: Rüegger.
- VOLCKART, Oliver (1999) Politische Zersplitterung und Wirtschaftswachstum im Alten Reich, ca. 1650-1800. In: Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 86 (1), S. 1-38.
- WAGNER, Bernd (2003) 'Theater muss sein'. Aber zu welchem Preis und wie? In: Kulturpolitische Mitteilungen IV (103), S. 48-51.

- WAHL-ZIEGER, Erika (1980) *The Performing Arts and the Market: Anglo-American and German Approaches to Theater and Orchestra in Market Economies*. In: HENDON, William S., SHANAHAN, James L. und Alice MACDONALD (Hg.) *Economic Policy for the Arts*. Cambridge (MA): Abt Books, S. 224-235.
- WELKER, Christof (1998) *Darstellende Kunst unter Marktbedingungen. Eine ökonomische Analyse*. Aachen: Shaker (Berichte aus der Volkswirtschaft).
- WENZELBURGER, Georg, JÄCKLE, Sebastian und Pascal KÖNIG (2014) *Weiterführende statistische Methoden für Politikwissenschaftler. Eine anwendungsbezogene Einführung mit Stata*. München: De Gruyter Oldenbourg (Politikwissenschaft kompakt).
- WERCK, Kristien, GRINWIS PLAAT STULTJES, Mona und Bruno HEYNDELS (2008) *Budgetary Constraints and Programmatic Choices by Flemish Subsidized Theatres*. In: *Applied Economics* 40 (18), S. 2369-2379.
- WEZEL, Wolfdietrich (1964) *Das subventionierte öffentliche Theater. Seine Struktur und seine Problematik*. München: Diss.
- WOOLDRIDGE, Jeffrey M. (2009) *Introductory Econometrics. A Modern Approach*. 4. Aufl. Mason (OH): South-Western Cengage Learning.
- WOOLDRIDGE, Jeffrey M. (2010) *Econometric Analysis of Cross Section and Panel Data*. 2. Aufl. Cambridge (MA): The MIT Press.
- ZALFEN, Sarah (2010) *Die Hauptstadt in Szene setzen. Die Berliner Opernlandschaft als Repräsentationsraum nach 1989*. In: MÜLLER, Sven O., THER, Philipp, TOELLE, Jutta und Gesa ZUR NIEDEN (Hg.) *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters in Europa*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, S. 115-135.
- ZALFEN, Sarah (2011) *Staats-Opern? Der Wandel von Staatlichkeit und die Opernkrisen in Berlin, London und Paris am Ende des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, 7).
- ZIEBA, Marta (2009) *Full-Income and Price Elasticities of Demand for German Public Theatre*. In: *Journal of Cultural Economics* 33 (2), S. 85-108.
- ZIEBA, Marta und John O'HAGAN (2013) *Demand for Live Orchestral Music – The Case of German Kulturorchester*. In: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik* 233 (2), S. 225-245.
- ZILCH, Reinhold (2014) *Finanzierung des Kulturstaats in Preußen seit 1800*. Berlin, München: De Gruyter (Acta Borussica, Neue Folge, 2. Reihe: Preußen als Kulturstaat, 5).
- ZIMMER, Annette und Stefan TOEPLER (1999) *The Subsidized Muse: Government and the Arts in Western Europe and the United States*. In: *Journal of Cultural Economics* 23 (1/2), S. 33-49.

Datenquellen

ARBEITSKREIS 'VOLKSWIRTSCHAFTLICHE GESAMTRECHNUNG DER LÄNDER' (Hg.) (2014) Bruttoinlandsprodukt, Bruttowertschöpfung in den Ländern der Bundesrepublik Deutschland 1991 bis 2013, Reihe 1, Band 1, Tabellenblatt 6.1. Online verfügbar unter https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/VolkswirtschaftlicheGesamtrechnungen/AlteAusgaben/VGR_LaenderergebnisseBand1Alt.html;jsessionid=0DF69FA9DA97CDE99DC34894F31D7A70.cae1, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

BUNDESWAHLLEITER (Hg.) (2016) Ergebnisse früherer Landtagswahlen. Online verfügbar unter https://www.bundeswahlleiter.de/dam/jcr/a333e523-0717-42ad-a772-d5ad7e7e97cc/lw_ergebnisse_gesamt.pdf, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (1987) Vergleichende Theaterstatistik 1949/50 - 1984/85. Theater und Kulturorchester in der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik, Österreich und der Schweiz. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1987/88. 23. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1988/89. 24. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1989/90. 25. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1990/91. 26. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1991/92. 27. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1992/93. 28. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1993/94. 29. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1994/95. 30. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1995/96. 31. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1996/97. 32. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1997/98. 33. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1998/1999. 34. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 1999/2000. 35. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2000/2001. 36. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2001/2002. 37. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2002/2003. 38. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2003/2004. 39. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2004/2005. 40. Heft. Köln: o. V.

DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2005/2006. 41. Heft. Köln: o. V.

- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2006/2007. 42. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2007/2008. 43. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2008/2009. 44. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2009/2010. 45. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2010/2011. 46. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2011/2012. 47. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2012/2013. 48. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (Hg.) (o. J.) Theaterstatistik 2013/2014. 49. Heft. Köln: o. V.
- DEUTSCHER BÜHNENVEREIN (2017b) Theaterstatistik. Online verfügbar unter <http://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>, zuletzt geprüft am 17.07.2017.
- DEUTSCHER GEMEINDETAG (Hg.) (1936) Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. 31. Jahrgang, Neue Folge 10. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER GEMEINDETAG (Hg.) (1938) Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. 33. Jahrgang, Neue Folge 12. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER GEMEINDETAG (Hg.) (1941) Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. 36. Jahrgang, Neue Folge 15. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1929) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. 24. Jahrgang, Neue Folge 3. Jahrgang. Leipzig: Friedrich Brandstetter.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1930) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. 25. Jahrgang, Neue Folge 4. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1931) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. 26. Jahrgang, Neue Folge 5. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1933) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. 28. Jahrgang, Neue Folge 7. Jahrgang. Jena: Gustav Fischer.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1949) Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. 37. Jahrgang. Lorch/Stuttgart: Alfons Bürger.
- DEUTSCHER STÄDTETAG (Hg.) (1950) Statistisches Jahrbuch deutscher Gemeinden. 38. Jahrgang. Lorch/Stuttgart: Alfons Bürger.
- KÜSTNER, Karl Theodor von (1857) Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik. 2. Aufl. Leipzig: Verlag der Dürer'schen Buchhandlung.
- LINDEMANN, Hugo und Albert SÜDEKUM (Hg.) (1909) Kommunales Jahrbuch. Zweiter Jahrgang 1909, Erster Teil. Jena: Gustav Fischer.

- LINDEMANN, Hugo und Albert SÜDEKUM (Hg.) (1912) Kommunales Jahrbuch. Vierter Jahrgang 1911/12. Jena: Gustav Fischer.
- LINDEMANN, Hugo, SCHWANDNER, Rudolf und Albert SÜDEKUM (Hg.) (1912) Kommunales Jahrbuch. Fünfter Jahrgang 1912/13. Jena: Gustav Fischer.
- LINDEMANN, Hugo, SCHWANDNER, Rudolf und Albert SÜDEKUM (Hg.) (1914) Kommunales Jahrbuch. Sechster Jahrgang 1913/14. Jena: Gustav Fischer.
- LINDEMANN, Hugo, SCHWANDNER, Rudolf und Albert SÜDEKUM (Hg.) (1919) Kommunales Jahrbuch. Kriegsband. Jena: Gustav Fischer.
- LINDEMANN, Hugo, MOST, Otto und Oskar MULERT (Hg.) (1931) Kommunales Jahrbuch. Neue Folge, II. Band. Jena: Gustav Fischer.
- LINDEMANN, Hugo, MOST, Otto und Oskar MULERT (Hg.) (1932) Kommunales Jahrbuch. Neue Folge, III. Band. Jena: Gustav Fischer.
- NEEFE, Moritz (Hg.) (1902) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. Zehnter Jahrgang. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn.
- NEEFE, Moritz (Hg.) (1913) Statistisches Jahrbuch deutscher Städte. Neunzehnter Jahrgang. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1957) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1956. 2. Jahrgang. Berlin: VEB Deutscher Zentralverlag.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1960) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1959. 5. Jahrgang. Berlin: VEB Deutscher Zentralverlag.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1963) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1963. 8. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1966) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1966. 11. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1968) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1968. 13. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1971) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1971. 16. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1978) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1978. 23. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.

- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1981) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1981. 26. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1983) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1983. 28. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1986) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1986. 31. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1987) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1987. 32. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STAATLICHE ZENTRALVERWALTUNG FÜR STATISTIK (Hg.) (1989) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1989. 34. Jahrgang. Berlin: Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (Hg.) (2008) Kulturfinanzbericht 2008. Wiesbaden. Online verfügbar unter http://miz.org/dokumente/MF_020_Statistisches_Bundesamt_Kulturfinanzbericht_2008.pdf, zuletzt geprüft am 17.08.2017.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (Hg.) (2012) Kulturfinanzbericht 2012. Wiesbaden. Online verfügbar unter https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/Kulturfinanzbericht1023002129004.pdf?__blob=publicationFile, zuletzt geprüft am 17.08.2016.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (Hg.) (2015) Kulturfinanzbericht 2014. Wiesbaden. Online verfügbar unter https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/Kulturfinanzbericht1023002149004.pdf?__blob=publicationFile, zuletzt geprüft am 17.08.2017.
- STATISTISCHE ÄMTER DES BUNDES UND DER LÄNDER (Hg.) (2016) Kulturfinanzbericht 2016. Wiesbaden. Online verfügbar unter https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/Kulturfinanzbericht1023002169004.pdf?__blob=publicationFile, zuletzt geprüft am 15.08.2017.
- STATISTISCHES AMT DER DDR (Hg.) (1990) Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik 1990. 35. Jahrgang. Berlin: Rudolf Haufe.
- STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.) (1991) Statistisches Jahrbuch 1991 für das vereinte Deutschland. Stuttgart: Metzler Poeschel.

STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.) (2016) Preise. Verbraucherpreisindizes für Deutschland. Lange Reihen ab 1948. Juni 2016. Online verfügbar unter https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/Preise/Verbraucherpreise/VerbraucherpreisindexLangeReihenPDF_5611103.pdf?__blob=publicationFile, zuletzt geprüft am 12.07.2016.

STATISTISCHES REICHSAMT (Hg.) (1920) Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich. Einundvierzigster Jahrgang 1920. Berlin: Puttkammer & Mühlbrecht.

STATISTISCHES REICHSAMT (Hg.) (1923) Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich. Dreiundvierzigster Jahrgang 1923. Berlin: Verlag für Politik und Wirtschaft.

STATISTISCHES REICHSAMT (Hg.) (1926) Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich. Fünfundvierzigster Jahrgang 1926. Berlin: Verlag von Reimar Hobbing.

Weitere Datenquellen (ohne Herausgeber, nach Stichwort)

BEVÖLKERUNG

<https://www-genesis.destatis.de/genesis/online>; Tabellen-Code: 12411 – 0009, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

KONSUMAUSGABEN DES STAATES

<http://vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2011&tbl=tab05&lang=de-DE>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2014&tbl=tab05&lang=de-DE>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

MINISTERPRÄSIDENTEN

<http://www.baden-wuerttemberg.de/de/regierung/ministerpraesident/ministerpraesidenten-seit-1952/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.bayern.de/staatsregierung/ministerpraesident/die-bayerischen-kabinette-seit-1945/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.berlin.de/rbmskzl/regierender-buergermeister/buergermeister-von-berlin/buergermeistergalerie/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.politische-bildung-brandenburg.de/node/6677>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

http://www.rathaus.bremen.de/bremer_buergermeister_nach_1945-4308, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.hamburg.de/contentblob/1714146/484643c96a1f3779a96cde500db2f571/data/liste-der-buergermeister-seit-1507.pdf>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<https://www.hessen.de/regierung/tag-der-offenen-tuer/ministerpraesident-bouffier-laedt-ein/die-ministerpraesidenten-seit-0>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.regierung-mv.de/Landesregierung/stk/Ministerpr%C3%A4sidentin/Ministerpr%C3%A4sidenten-seit-1990/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

http://www.stk.niedersachsen.de/ministerpraesident/niedersaechsische_ministerpraesidenten/3401.html, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<https://www.land.nrw/de/ministerpraesidenten-seit-1946>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<https://www.rlp.de/ar/landesregierung/ministerpraesidentin-maludreyer/ministerpraesidenten-von-rheinland-pfalz/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.saarland.de/geschichte.htm>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<https://www.ministerpraesident.sachsen.de/5247.htm>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.sachsen-anhalt.de/lj/politik-und-verwaltung/die-landesregierung/ministerpraesident/amt-des-ministerpraesidenten/>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

https://www.schleswig-holstein.de/DE/Fachinhalte/L/landLeute/menschen/ministerpraesidenten_historisch/ministerpraesidenten_historisch_slider.html, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.cdu-thueringen.de/inhalte/1013486/ministerpraesidenten-a-d-/index.html>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

SCHULDEN

<https://www-genesis.destatis.de/genesis/online>; Tabellen-Code: 71321 – 0002, Tabellen-Code: 71321 – 0004 und Tabellen-Code: 71321 – 0006, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

VERFÜGBARES EINKOMMEN

<http://www.vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2011&tbl=tab14&lang=de-DE>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

<http://www.vgrdl.de/VGRdL/tbls/tab.jsp?rev=RV2014&tbl=tab14&lang=de-DE>, zuletzt geprüft am 16.08.2017.

Sonstige Quellen

- Anordnung über die Leistungsfinanzierung der Theater, Varietés und Kabarettts vom 28. März 1966. In: Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik (1966), Teil III, Nr. 7, S. 27-31.
- Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 7. Juli 1923. In: Reichsgesetzblatt (1923), Teil I, Nr. 55, S. 583-590.
- Die Verfassung des Deutschen Reichs vom 11. August 1919 (Weimarer Reichsverfassung). In: Reichsgesetzblatt (1919), Teil I, Nr. 152, S. 1383-1418.
- Gemeindeordnung für Baden-Württemberg in der Fassung vom 24. Juli 2000. In: Gesetzblatt für Baden-Württemberg (2000), Nr. 16, S. 581-619. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 23. Februar 2017 (Gbl. S. 100).
- Gemeindeordnung für das Land Nordrhein-Westfalen in der Fassung vom 17. Mai 1994. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Nordrhein-Westfalen (1994), Nr. 34, S. 270-311. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 3. Februar 2015 (GV. NRW S. 208).
- Gemeindeordnung für den Freistaat Bayern in der Fassung vom 22. August 1998. In: Bayerisches Gesetz- und Verordnungsblatt (1998), Nr. 21, S. 796-825. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 13. Dezember 2016 (GVBl. S. 335).
- Gemeindeordnung für den Freistaat Sachsen in der Fassung vom 3. März 2014. In: Sächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt (2014), Nr. 5, S. 146-179. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 13. Dezember 2016 (SächsGVBl. S. 652).
- Gemeindeordnung für Schleswig-Holstein in der Fassung vom 28. Februar 2003. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Schleswig-Holstein (2003), Nr. 3, S. 57-94. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 14. März 2017 (GVObI. Schl.-H. S. 140).
- Gemeindeordnung von Rheinland-Pfalz in der Fassung vom 31. Januar 1994. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Rheinland-Pfalz (1994), Nr. 8, S. 153-188. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 2. März 2017 (GVBl. S. 21).
- Gewerbeordnung für den Norddeutschen Bund vom 21. Juni 1869. In: Bundesgesetzblatt des Norddeutschen Bundes (1869), Nr. 26, S. 245-282.
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland vom 23. Mai 1949. In: Bundesgesetzblatt (1949), Nr. 1, S. 1-20. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 13. Juli 2017 (BGBl. I Nr. 47 S. 2347).
- Hessische Gemeindeordnung in der Fassung vom 1. April 2005. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Hessen (2005), Teil I, Nr. 7, S. 142-182. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 15. September 2016 (GVBl. S. 167).
- Kommunalselbstverwaltungsgesetz [Saarland] in der Fassung vom 27. Juni 1997. In: Amtsblatt des Saarlandes (1997), S. 682 ff. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 15. Juni 2016 (Amtsbl. I S. 840).

- Kommunalverfassung des Landes Brandenburg in der Fassung vom 18. Dezember 2007. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Brandenburg (2007), Teil I, Nr. 19, S. 286-344. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 10. Juli 2014 (GVBl. I S. 1).
- Kommunalverfassung für das Land Mecklenburg-Vorpommern in der Fassung vom 13. Juli 2011. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Mecklenburg-Vorpommern (2011), Nr. 14, S. 777-833. (Seitdem keine gesetzlichen Änderungen).
- Kommunalverfassungsgesetz des Landes Sachsen-Anhalt vom 17. Juni 2014. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Sachsen-Anhalt (2014), Nr. 12, S. 288-333. (Seitdem keine gesetzlichen Änderungen).
- Landesverfassung der Freien Hansestadt Bremen vom 21. Oktober 1947. In: Gesetzblatt der Freien Hansestadt Bremen (1947), Nr. 47, S. 251-257. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 20. Dezember 2016 (Brem. GBl. S. 904).
- Niedersächsische Verfassung vom 19. Mai 1993. In: Niedersächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt (1993), Nr. 17, S. 107-117. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 30. Juni 2011 (Nds. GVBl. S. 210).
- Niedersächsisches Kommunalverfassungsgesetz vom 17. Dezember 2010. In: Niedersächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt (2010), Nr. 31, S. 576-621. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 26. Oktober 2016 (Nds. GVBl. S. 226).
- Normalvertrag (NV) Bühne vom 15. Oktober 2002 in der Fassung vom 28. März 2017. Online verfügbar unter <http://www.buehnenengossenschaft.de/recht/normalvertrag-buehnenrecht>, zuletzt geprüft am 17.08.2017.
- Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933. In: Reichsgesetzblatt (1933), Teil I, Nr. 105, S. 661-662.
- Sächsisches Kulturraumgesetz in der Fassung vom 18. August 2008. In: Sächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt (2008), Nr. 13, S. 539-542. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 13. Dezember 2016 (SächsGVBl. S. 652).
- Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern vom 31. Oktober 2009 (TVK). In: Ministerialblatt des Sächsischen Staatsministeriums der Finanzen (2010), Nr. 3, S. 31-59.
- Theatergesetz vom 15. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt (1934), Teil I, Nr. 56, S. 411-413.
- Thüringer Gemeinde- und Landkreisordnung in der Fassung vom 28. Januar 2003. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für den Freistaat Thüringen (2003), Nr. 2, S. 41-77. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 24. April 2017 (GVBl. S. 95).
- Verfassung der Freien und Hansestadt Hamburg in der Fassung vom 6. Juni 1952. In: Hamburgisches Gesetz- und Verordnungsblatt (1952), Teil I, Nr. 29, S. 117-131. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 20. Juli 2016 (HmbGVBl. S. 319).
- Verfassung des Freistaates Bayern in der Fassung vom 15. Dezember 1998. In: Bayerisches Gesetz- und Verordnungsblatt (1998), Nr. 26, S. 991-1010. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 11. November 2013 (GVBl. S. 642).

- Verfassung des Freistaates Sachsen vom 27. Mai 1992. In: Sächsisches Gesetz- und Verordnungsblatt (1992), Nr. 20, S. 243-257. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 11. Juli 2013 (SächsGVBl. S. 502).
- Verfassung des Freistaats Thüringen vom 25. Oktober 1993. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Thüringen (1993), Nr. 30, S. 625-638. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 11. Oktober 2004 (GVBl. S. 745).
- Verfassung des Landes Baden-Württemberg vom 11. November 1953. In: Gesetzblatt für Baden-Württemberg (1953), Nr. 29, S. 173-183. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 1. Dezember 2015 (Gbl. S. 1030).
- Verfassung des Landes Brandenburg vom 20. August 1992. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Brandenburg (1992), Teil I, Nr. 18, S. 298 ff. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 5. Dezember 2013 (GVBl. I S. 1).
- Verfassung des Landes Hessen vom 1. Dezember 1946. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Hessen (1946), Nr. 34/35, S. 229-240. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 29. April 2011 (GVBl. I S. 182).
- Verfassung des Landes Mecklenburg-Vorpommern vom 23. Mai 1993. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Mecklenburg-Vorpommern (1993), Nr. 10, S. 372-396. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 14. Juli 2016 (GVOBl. M-V S. 573).
- Verfassung des Landes Sachsen-Anhalt vom 16. Juli 1992. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Sachsen-Anhalt (1992), Nr. 31, S. 600-629. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 5. Dezember 2014 (GVBl. LSA S. 494).
- Verfassung des Landes Schleswig-Holstein in der Fassung vom 2. Dezember 2014. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Schleswig-Holstein (2014), Nr. 14, S. 344-353. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 19. Dezember 2016 (GVOBl. Schl.-H. S. 1008).
- Verfassung des Saarlandes vom 15. Dezember 1947. In: Amtsblatt des Saarlandes (1947), S. 1077 ff. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 13. Juli 2016 (Amtsbl. I S. 710).
- Verfassung für das Land Nordrhein-Westfalen vom 18. Juni 1950. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für das Land Nordrhein-Westfalen (1950), Nr. 28, S. 127-133. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 25. Oktober 2016 (GV. NRW S. 860).
- Verfassung für die Stadt Bremerhaven in der Fassung vom 3. Dezember 2015. In: Gesetzblatt der Freien Hansestadt Bremen (2015), Nr. 154, S. 670-699. (Seitdem keine gesetzlichen Änderungen).
- Verfassung für Rheinland-Pfalz vom 18. Mai 1947. In: Verordnungsblatt Rheinland-Pfalz (1947), Nr. 14, S. 209-224. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 8. Mai 2015 (GVBl. S. 35).
- Verfassung von Berlin vom 23. November 1995. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Berlin (1995), Nr. 69, S. 779-788. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 22. März 2016 (GVBl. S. 114).
- Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen vom 1. Dezember 1930. In: Reichsgesetzblatt (1930), Teil I, Nr. 47, S. 517-604.

Verordnung zur Durchführung des Theatergesetzes vom 18. Mai 1934. In: Reichsgesetzblatt (1934), Teil I, Nr. 56, S. 413-415.

Vertrag über die aus der Hauptstadtfunktion Berlins abgeleitete Kulturfinanzierung und die Abgeltung von Sonderbelastungen der Bundeshauptstadt vom 30. November 2007 (Hauptstadtfinanzierungsvertrag). Online verfügbar unter https://www.berlin.de/rbmskzl/_assets/politik/hauptstadtvertraege/hauptstadtfinanzierungsvertrag_2007.pdf, zuletzt geprüft am 17.08.2017.

Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands vom 31. August 1990 (Einigungsvertrag). In: Bundesgesetzblatt (1990), Teil II, Nr. 35, S. 889-1245.

Wahlgesetz für den Landtag von Schleswig-Holstein in der Fassung vom 7. Oktober 1991. In: Gesetz- und Verordnungsblatt für Schleswig-Holstein (1991), Nr. 19, S. 442-456. Zuletzt geändert durch Gesetz vom 14. Dezember 2016 (GVObI. Schl.-H. S. 999).

Zweite Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen vom 5. Juni 1931. In: Reichsgesetzblatt (1931), Teil I, Nr. 22, S. 279-314.

