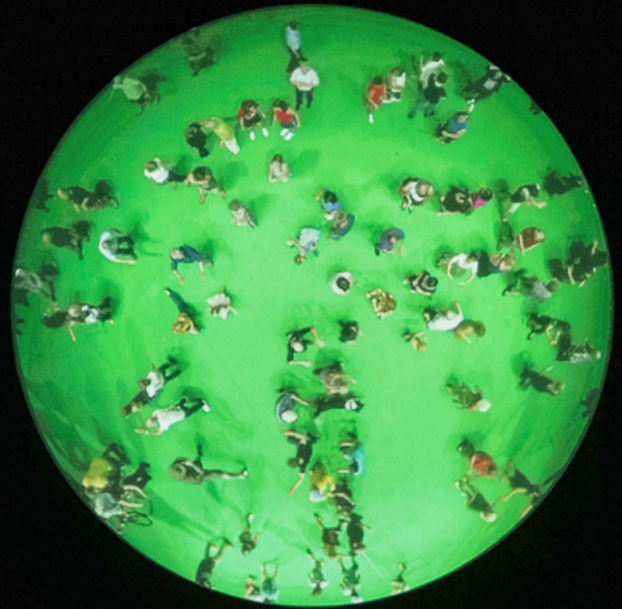


DIE deutsche BÜHNE

EIN THEMENHEFT
des Deutschen Bühnenvereins
Mai 2026



DATEN-THEATER

Wie Theaterstatistik und Werkstatistik Entwicklungen von
Strukturen und Repertoire im Theater sichtbar machen

LIEBE LESERINNEN UND LESER,



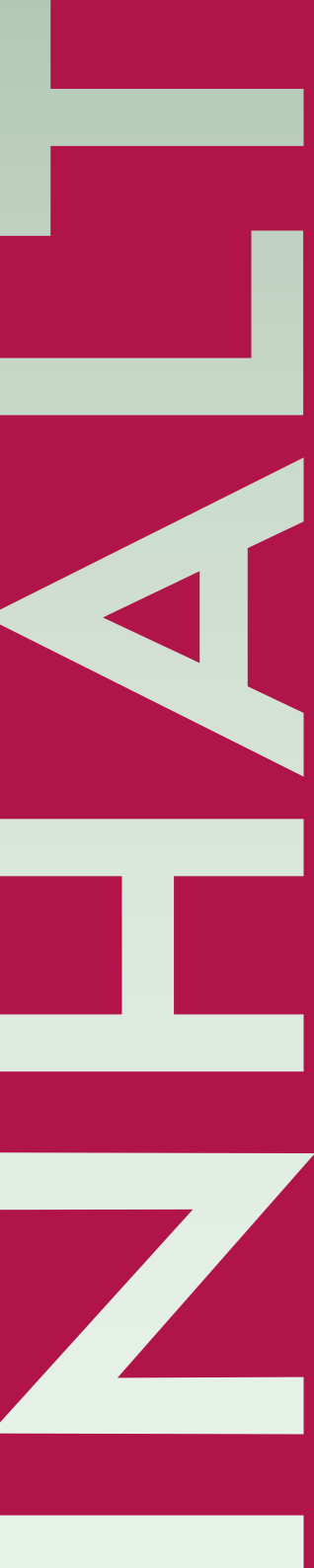
DETLEV BAUR
Chefredakteur
DIE DEUTSCHE BÜHNE

in Stanisław Lems brillantem Buch „Eine Minute der Menschheit“ von 1983 wird der Versuch beschrieben, unsere gesamte Existenz für die Zeitspanne von einer Minute statistisch zu erfassen: von der Nennung aller statistisch zu verzeichnenden Todesarten dieser Minute über den Umfang von ausgeschiedenem Ejakulat über Waffengebrauch bis hin zur Kunstproduktion. Bei Lem und in der aktuellen Inszenierung seines Buchs am Deutschen Theater Berlin zeigt sich, dass Statistik und Theater wie erwartet nicht zusammenpassen. Andererseits entsteht in der skurrilen Verbindung von darstellender Kunst und Statistik eine Form von absurdem Theater.

Die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins unternimmt Jahr für Jahr den so mühseligen wie spannenden Versuch, das ganze Schaffen professioneller Bühnen im deutschsprachigen Theater in Zahlen zu fassen. Die geschwisterliche – nicht aber mit ihr zu verwechselnde! – Theaterstatistik hingegen geht von den Betrieben aus. Die Stadttheater als Kern des deutschen Theatersystems bieten einen institutionellen Rahmen für kreative, nichtkommerzielle Theaterarbeit. Und tragen damit die spannungsreiche Last, Verwaltung zu organisieren, um Kunst möglich zu machen. In der Theaterstatistik werden daher zentrale Daten über Betriebe, Angestellte und Besuchszahlen gesammelt und aufgearbeitet.

Der Anlass für dieses Heft ist der Start eines neuen Dateneingabeportals der Theaterstatistik; Ziel dieser Publikation ist es, beide Statistiken vorzustellen, zu illustrieren und ihren kulturpolitischen Wert zu erläutern. Das Heft soll eine Etappe in der Entwicklung markieren und bei der Verbesserung der Theaterstatistik helfen. Damit die Theater auch weiterhin ihre Daten zur Verfügung stellen und sie damit für eine breite Öffentlichkeit nutzbar werden.

Ich wünsche Ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre. Mögen die Zahlen Auskunft geben über wichtige Aspekte der Theaterarbeit und ihrer Resonanz in der Gesellschaft.



- 2 EDITORIAL**
Darstellende Kunst und Statistik
- 4 GRUSSWORT**
von Bühnenvereinspräsident Carsten Brosda
- 5 DIE GESCHICHTE DER THEATERSTATISTIK**
von 1855 bis 2026
- 9 DAS NEUE EINGABEPORTAL**
der Theaterstatistik
- 11 BLICK IN DIE ZUKUNFT**
Statements zur Theaterstatistik
- 15 THEATERLAND IM WANDEL**
Was die theaterstatistischen Daten zeigen
- 24 TRANSFORMATION SICHTBAR MACHEN**
Ein Gespräch zwischen Claudia Schmitz und Axel Haunschild
- 29 WHO IS WHO: THEATERSTATISTIK UND WERKSTATISTIK**
• Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Statistiken
• Eine kleine Geschichte der Werkstatistik
- 33 AUFFÄLLIGE ZAHLEN AUS DER WERKSTATISTIK (AUCH S. 43, 51, 59)**
Zahlen, Tabellen, Grafiken, Zitate, Kurioses
- 34 THEATERWISSENSCHAFT UND STATISTIK**
von Patrick Primavesi und Melanie Grufj
- 38 PERSPEKTIVEN DER KUNST I**
Interview mit Rimini Protokoll zu „100 % Stadt“
- 44 EUROPÄISCHE DATEN**
• Statements von Anita Debaere und Karen Stone
• Theaterdaten in Tschechien
- 47 THEATER EVIDENZBASIERT WEITERENTWICKELN**
Interview mit Vera Allmanritter vom Berliner *Institut für Kulturelle Teilhabeforschung*
- 52 DIE VERÄNDERUNG DES REPERTOIRES**
Bilanz des DFG-Forschungsprojekts *Krisengefüge der Künste* von Bianca Michaels
- 55 PERSPEKTIVEN DER KUNST II**
Interview mit Ulf Schmidt, Chefdramaturg am Saarländischen Staatstheater
- 60 DATENRAUM KULTUR**
Auf der Suche nach einer digitalen Schnittstelle
- 64 ZWEI UMFRAGEN**
• Kulturdezernent:innen zum Gebrauch der Theaterstatistik
• Dramaturg:innen zum Gebrauch der Werkstatistik
- 69 KULTURPOLITISCHE STATISTIKER:INNEN**
Übersicht über Institutionen, die sich mit Statistiken befassen
- 71 IMPRESSUM**



Gebrauchshinweis
Dieser Pfeil bietet einen Link
zur weiterführenden Lektüre

STATISTISCHE SPIELRÄUME

Bühnenvereinspräsident **Carsten Brosda** über Chancen und Grenzen von statistischer Beschreibung der Theaterarbeit

Nicht alles, was zählt, kann man zählen. Besuchszahlen, Betriebs-einnahmen und sächliche Betriebsausgaben, Zuweisungen und Zuschüsse bilden die komplexe Realität deutscher Bühnen immer nur unzureichend ab. Es gibt keine Maßeinheiten, in denen sich gesellschaftliche Relevanz oder die Wirksamkeit künstlerischen Schaffens erfassen ließen.



Die Theater- und Bühnenwelt statistisch zu erfassen, heißt deshalb keineswegs, allein anhand von Kennzahlen über ihren Erfolg zu urteilen und künstlerische Prozesse, kreative Innovation oder ästhetische Vielfalt zur Effizienzsteigerung einzuschränken. Im Gegenteil: Gerade um die abstrakte Magie der Bühnen jenseits der Planbarkeit zu erhalten, braucht es eine belastbare Statistik. Wer die Freiheit der Künste verteidigen will, braucht jedes Argument. Auch jedes numerische.

Denn diese Daten helfen, die Situation an deutschen Bühnen besser zu verstehen und gezielt für sie einzustehen: Mithilfe der Statistik lassen sich systemische Zusammenhänge erkennen, strukturelle Herausforderungen aufzeigen sowie Entwicklungen und Herausforderungen belegen. Erst in der Gegenüberstellung werden einzelne Zahlen, Daten und Fakten lesbar, erst im Kontext erschließt sich ihre Bedeutung, werden Handlungsbedarfe sichtbar.

Wir leben in Zeiten, in denen Menschen und ihr Verhalten digital beobachtbar und

vermessbar werden. Jede Redaktion weiß heute, welcher Text bis zu welchem Wort gelesen wird, welche Überschrift geklickt wird und welche Bilder Interesse erzeugen. Daraus müssen nicht bloß Anpassungen an den Massengeschmack oder stumpfes Click-Baiting folgen. Mehr über Ursache und Wirkung zu erkennen, kann auch dabei helfen, besser einzuschätzen, wen man warum erreicht. Und auch, wen warum nicht.

Und oft hilft die Statistik, das eigene Anliegen auch denen nachvollziehbar zu machen, die nicht die gleiche inhaltliche Sprache sprechen. Ohne Zahlen kann auch die Kulturpolitik kein Haushaltsgespräch führen, in Zeitreihen lässt sich Wirkung zeigen, und manchmal ist es für die politische Wahrnehmbarkeit ganz gut, den eigenen Erfolg auch zählen zu können. Je genauer und präziser erfasst wird, je belastbarer und aussagekräftiger die Zahlen sind, desto wirksamer lassen sich Möglichkeitsräume wahren und die Voraussetzungen schaffen, die Bühnen benötigen, um sinnvoll arbeiten zu können.

Theater und Bühnen sind nicht nur oft im Herzen der Stadt gelegen, sie nehmen auch eine vitale Rolle im Stadtgefüge ein. Die Statistik kann als EKG der Bühnenkultur verstanden werden. Genauso wenig wie ein EKG kann die Bühnenstatistik dem Sinn und Wesenskern des vermessenen Gegenstandes nahekommen. Aber sie liefert wichtige Indikatoren zum Allgemeinzustand und gibt Hinweise darauf, was es braucht, um kraftvoll lebendig zu bleiben. ■

AUS NÖTEN GEBOREN – DIE GESCHICHTE DER THEATERSTATISTIK

Der Blick auf die Anfänge der Theaterstatistik im Jahr 1855 zeigt, wie eng die Arbeit des Deutschen Bühnenvereins mit der Dokumentierung von Daten verbunden ist

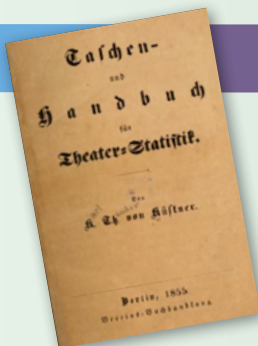
VON HILKO EILTS



Veröffentlichung der ersten Theaterstatistik als „Taschen- und Handbuch für Theater-Statistik“, herausgegeben von Karl Theodor von Küstner, Mitbegründer des Deutschen Bühnenvereins.

Nach dem Tod Karl Theodor von Küstners wird die statistische Erhebung nicht fortgeführt.

1855



1857

Zweite, deutlich erweiterte und zugleich letzte Auflage des „Taschen- und Handbuchs für Theater-Statistik“ durch Karl Theodor von Küstner. Die Erhebung und Veröffentlichung theaterstatistischer Daten findet zwischen 1857 und 1945 lediglich sporadisch im Rahmen der „Statistischen Jahrbücher“ deutscher Städte statt.

1860er

1900–1930

Theaterdaten erscheinen sporadisch in kommunalen Verwaltungsberichten.

Dass das Stadttheatersystem in Deutschland weltweit einzigartig sei, ist gerade in Theaterkrisenzeiten ein häufig bemühter Topos. Nicht minder einzigartig sind einige der Institutionen und Infrastrukturen, die sich um diese Theaterlandschaft herum gebildet haben. Zu ihnen gehören zweifellos die Jahr für Jahr mit großem redaktionellen Aufwand vom Deutschen Bühnenverein und der Redaktion der DEUTSCHEN BÜHNE herausgebrachten, so detailscharfen wie komplexen Theater- und Werkstatistiken. Ihre beeindruckenden Qualitäten und Potenziale werden paradoxerweise von vielen Theaterschaffenden kaum erkannt oder sogar offen in Abrede gestellt. Eine tiefe, durchaus deutsche, bis in die Romantik zurückreichende Aversion gegen alles Quantitative steht der Wertschätzung dieser Zahlenwerke notorisch im Wege und trägt zu ihrer Gefährdung wesentlich bei.

Dabei war es einer der Mitbegründer des Bühnenvereins, [Karl Theodor von Küstner](#), der einstige Direktor des Leipziger Stadttheaters und Intendant prominenter Hoftheater, der 1855 in Eigenregie und nach umfangreicher Recherche das erste Mal den Versuch unternahm, in Quantitäten zu fassen, was sich bis heute oft über nichts anderes definieren lassen will als über (künstlerische) Qualitäten.

THEATROMANIE UND THEATERELENDE: DAS 19. JAHRHUNDERT

Was von Küstner zu etwas so gänzlich Unkünstlerischem wie der Statistik drängte, war die vielfältige Krisenerfahrung eines Intendanten, das eigene Erleben der nackten existenziellen Nöte des Theaterwesens im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Zwar entstanden in keinem Jahrhundert zuvor so viele Theater,

wurde so viel gegründet, gebaut, gespielt, erfunden, geschrieben und zugeschaut. Die Wandertruppen von einst zogen um in fürstliche und bürgerliche „Musentempel“, die Dürftigkeit des Thespiskarrens wurde eingetauscht gegen eine so macht- wie prachtvolle Theaterapparatur auf dem neuesten technischen Stand der Zeit. Was an eine Festkultur gebundenes Ausnahmeereignis gewesen war, wurde zum festen Bestandteil von Alltagsvergnügungen des Menschen. Gleichzeitig aber hielt mit dieser bahnbrechenden, umfassenden Prosperität die Weiterentwicklung des Theaters als Betriebs- und Organisationsform in keiner Weise Schritt. An den überkommenen chaotischen Usancen des Wandertheaterwesens wurde auch im neuen Zeitalter in weiten Teilen festgehalten. Die Folge: Trotz der allgemeinen Theatromanie wurden die Verelendung vieler Theaterschaffender besonders im Alter, die Unplanbarkeit und Nichtsteuerbarkeit von Theaterbetrieb und -alltag prägende Merkmale des Theaterwesens jener Zeit. Bezeichnend ist Goethes Klage noch vom Beginn des Jahrhunderts, dass Theater eines jener Geschäfte sei, die am wenigsten planmäßig behandelt werden könnten, da es gänzlich dem Strome und Strudel seiner Zeit ausgeliefert sei.

DIE NEUE THEATERORDNUNG

Darin, all diesen fatalen organisatorisch-institutionellen Mängeln zu begegnen, sah von Küstner seine Lebensaufgabe, der er sich neben seiner Intendantentätigkeit mit Zähigkeit und visionärem Eifer widmete. Seine Bemühungen mündeten etwa in die Gründung des Deutschen Bühnenvereins, der das weit verbreitete Kontraktbruchwesen beenden sollte. Von Küstner engagierte sich ferner für die Schaffung von Theaterpensionsfonds, setzte nach französischem Vorbild die Tantiemenregelung in Deutschland mit durch, die Theaterautor:innen und Komponist:innen an den Einnahmen aus der Aufführung ihrer Werke angemessen beteiligte. Und er forderte, dass das Thea-

Erarbeitung theaterstatistischer Daten mittels einer einheitlichen Erhebung für den Deutschen Städtetag, den Kunstausschuss der Kultusministerkonferenz sowie den Deutschen Bühnenverein, die im Rahmen des „Statistischen Jahrbuchs Deutscher Gemeinden“ alle zwei Jahre veröffentlicht werden.

Veröffentlichung des ersten Sonderheftes „Vergleichende Theaterstatistik 1949 bis 1968“ für die Theater und Kulturorchester in der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik sowie Österreich und der Schweiz.

1945



1967

Die erste vom Deutschen Bühnenverein herausgegebene Theaterstatistik für die Spielzeit 1965/66 erscheint mit Zahlen zu den Theatern und Orchestern in der Bundesrepublik Deutschland.

1970

1971

In die Theaterstatistik für die Spielzeit 1969/70 werden erstmals Daten der öffentlichen Theater Österreichs aufgenommen.

terwesen in Deutschland als Angelegenheit von allgemeinem öffentlichem Interesse vom Staat und nicht vom Hof oder von Privatiers zu finanzieren sei.

STATISTIK ALS LEGITIMATIONSSTRATEGIE...

Für von Küstner war die Schaffung eines stabilen organisatorischen wie wirtschaftlichen Rahmens die Basis für die eigentliche Bestimmung des Theaters: die künstlerische Arbeit. Dass die Theater als zukünftig von der öffentlichen Hand zu finanzierende Institute dazu auch wirklich in der Lage sein würden, sollte durch die Veröffentlichung der Wirtschaftsdaten möglichst vieler seriös geführter Häuser bewiesen werden. „Nur eine schlechte Administration scheut ihre Veröffentlichung“, so von Küstners Credo, der fest davon überzeugt war, dass sowohl die Theaterdirektionen selber als auch alle Theaterangehörigen, das Publikum, die allgemeine Öffentlichkeit oder die Verwaltungen von Städten und Höfen von dieser Transparenz profitieren würden.

Und so erschien 1855 die erste Auflage des „Taschen- und Handbuchs für Theater-Statistik“, der eine zweite 1857 folgte. Die Wirtschaftsdaten von 37 nach damaligen Maßstäben „deutschen“ und 13 „ausländischen“ Häusern finden sich in ihnen aufgelistet, angefangen bei den Einnahmen und Ausgaben, den Personalzahlen bis hin zur Anzahl der Vorstellungen. All diese Daten erfragte von Küstner persönlich bei den Theaterdirektionen.

... UND SELFMONITORING-TOOL

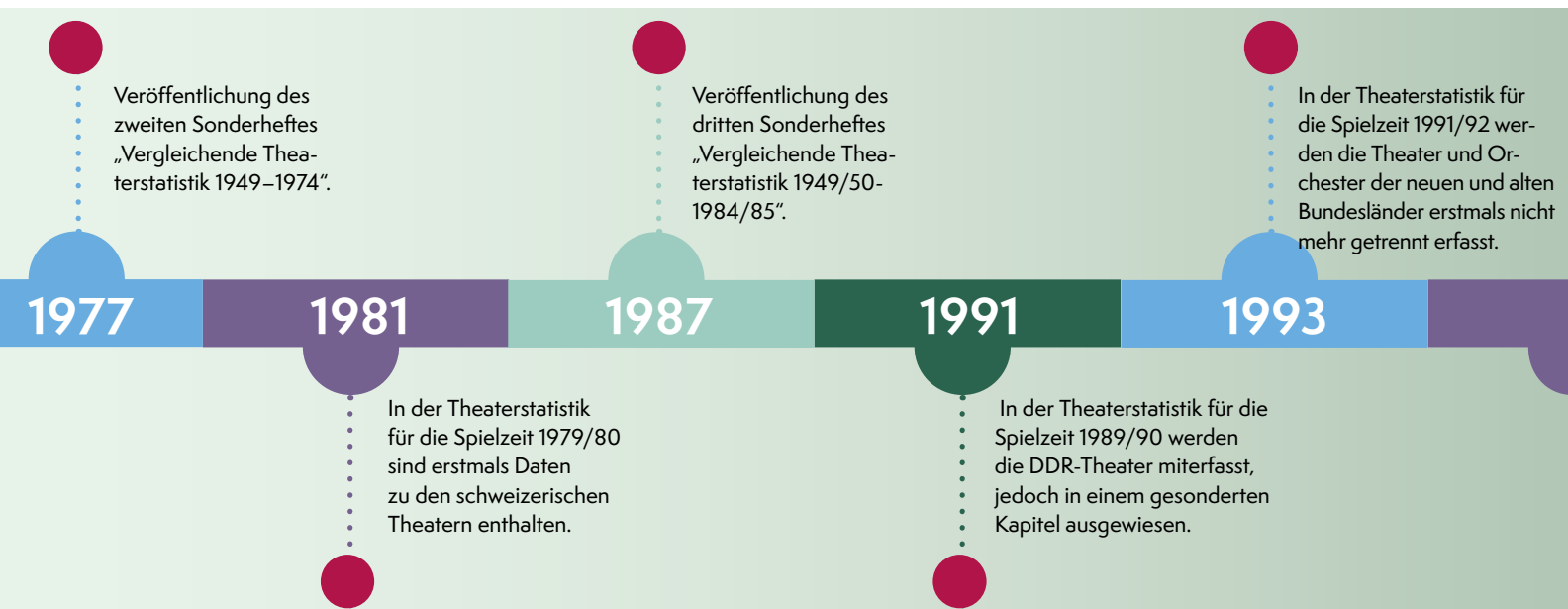
So weit voraus von Küstner dem Theater seiner Zeit in seinem Datensammeleifer und dem Glauben an die Wirkmacht einer Transparenz schaffenden Statistik war, so war er darin zugleich ganz Kind seiner Zeit. Denn das 19. Jahrhundert war nicht nur

eines der Theaterbegeisterung. Es war auch geprägt von der Vision, sämtliche Phänomene des sozialen Lebens zu zählen, zu messen und in Zahlen gefasst zu vergleichen, um Gesetzmäßigkeiten zu entdecken. Anschaulich beschreibt der Historiker Jürgen Osterhammel in seiner umfassenden Studie über das 19. Jahrhundert „Die Verwandlung der Welt“, wie die moderne Statistik hervorgegangen ist aus den ökonomischen, sozialen und politischen Realitäten des 19. Jahrhunderts und zugleich Bedingung dafür war, dass der neue Gesellschaftstypus einer expansiven industriellen Massengesellschaft in seiner Abstraktheit, Unbändigkeit und Komplexität überhaupt erst darstellbar und damit ansatzweise steuerbar wurde. Statistiken waren und sind – in einer durchaus ambivalenten Weise – wichtiges Moment einer neuen Form von Governance und stehen nach Osterhammel für das Novum einer „Selbstvermessung“, des „selfmonitorings“ moderner Gesellschaften. Entsprechend lassen sich die auf von Küstner zurückgehenden Theaterstatistiken als ein Hilfsmittel zum Theater-„selfmonitoring“ beschreiben.

UNTERBRECHUNG UND WIEDERAUFLEBEN DER STATISTIK

Durchsetzen konnte sich von Küstner mit seinem Versuch einer regelmäßig erscheinenden Theaterstatistik freilich nicht. Nach seinem Tod entschloss sich der Bühnenverein, sie nicht weiterzuführen. Fünf Jahrzehnte später waren es schließlich die Theater in einem immer stärkeren Maße bezuschussenden oder zaghaft in die eigene Regie übernehmenden kommunalen Verwaltungen, die zunehmend theaterbezogene Daten sammelten. Nur sporadisch wurden diese Daten im Rahmen der kommunalen Jahrbücher veröffentlicht.

Nach 1945 etablierte sich eine umfassende regelmäßige Erfassung theaterstatistischer Daten – jedoch anders als bei von Küst-



ner – als Akt reiner Verwaltungsroutine ohne jegliche Programmatik, was auch die Publikation der Daten im Rahmen der „Statistischen Jahrbücher Deutscher Gemeinden“ verdeutlicht. Mitte der 1960er-Jahre entschloss sich dann der Bühnenverein auf Drängen seiner Mitgliedstheater, die Theaterstatistiken in die eigene Hand zu nehmen, um sie jährlich in Form einer eigenständigen Publikation erscheinen zu lassen.

Und wie bei von Küstner waren es die Nöte der Theater, die für diesen Schritt ausschlaggebend waren. Denn mit dem Verblässen der Nachkriegs-Theatereuphorie geriet das „restaurierte“ Theaterwesen erstmals in eine ernsthaftere Besuchs- und Finanzkrise, die Theaterleitungen nach verbesserten Formen der Betriebsführung sowie des vergleichenden Austausches der Theater untereinander suchen ließ. „Wie und wohin entwickelt sich das Theaterwesen in Deutschland?“ war die Leitfrage, die man sich beantworten wollte. Sie schlug sich in besonderer Weise nieder in den 1970, 1977 und 1987 erscheinenden Langzeitanalysen der Theaterstatistiken, in denen erstmals sich über Jahrzehnte vollziehende strukturelle Veränderungsprozesse in Diagrammen anschaulich gemacht wurden.

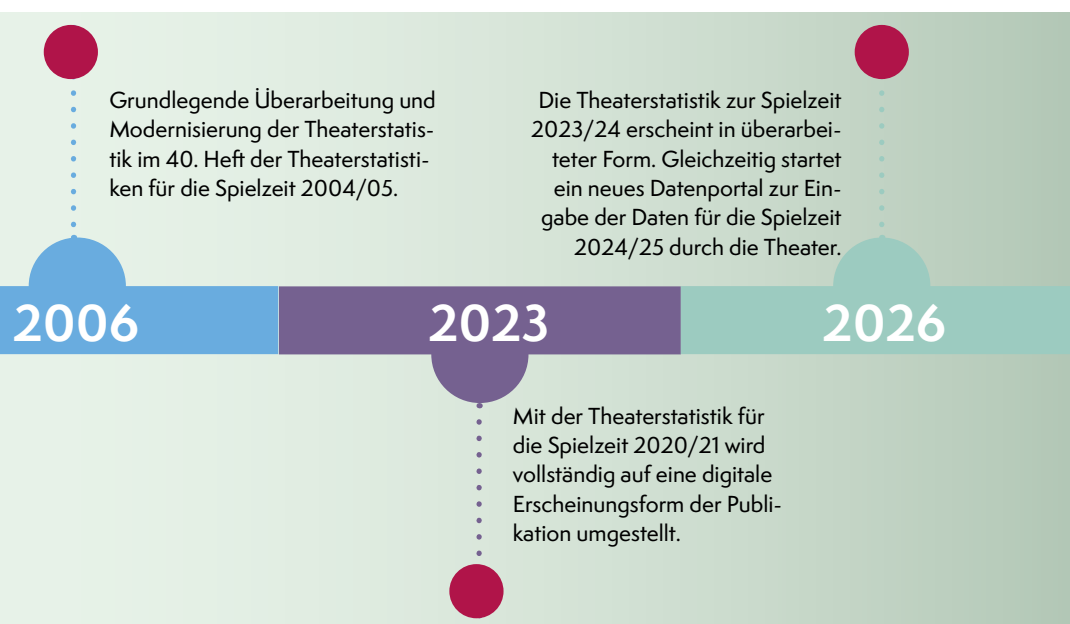
WERT UND FRAGILITÄT DER STATISTIK

Es sind diese Langzeitanalysen, die den eigentlichen, kaum zu überschätzenden Erkenntniswert der Theaterstatistiken sowohl für die Theaterpraxis, die kulturpolitische Praxis wie auch die theaterwissenschaftliche oder theatergeschichtliche Forschung ausmachen. Sie sind es, die langfristige Strukturveränderungen sichtbar werden lassen und den Theatern ermöglichen, sich selber in einem historischen Strukturwandlungsprozess zu verorten. Dass die letzte „Vergleichende Theaterstatistik“ 1987 erschienen ist, trotz der schweren Nachwende-Theaterkrise, in der

sie ein wertvolles Hilfsmittel sowohl für fundierte Situationsanalysen wie auch die Entwicklung von umfassenden Krisenbewältigungsstrategien hätte sein können, stellt zweifellos ein Versäumnis dar.

Sind die Theaterstatistiken hervorgegangen aus den sehr konkret erlebten und durchlittenen Theaternöten und -krisen vergangener Zeiten, deren Bewältigung sie dienen sollten, so befinden sich trotz der akuter werdenden aktuellen Theaternöte die Statistiken selber in ihrer wohl schwersten Krise seit ihrer erstmaligen Herausgabe durch den Bühnenverein 1967. Noch nie waren weniger Theater bereit, ihre Daten beizusteuern, noch nie war aufgrund eines dadurch immer zäher werdenden Erhebungsvorganges die Latenz zwischen dem Ende der darzustellenden Spielzeit und dem Erscheinen des jeweiligen Statistik-Bandes größer und sein Aktualitätswert geringer. Die Statistiken scheinen oft mehr als Last betrachtet zu werden statt als Hilfsmittel. So belegen zahlreiche Interviews, die ich im Rahmen meines Forschungsvorhabens gemacht habe, dass es bei Theaterschaffenden und in der Kulturpolitik überwiegend kein Bewusstsein für den konkreten Anwendungsnutzen der Statistiken gibt. Bei extrem kostenträchtigen Theaterbauvorhaben wird deshalb auf aussagekräftige Langzeitdaten der Theaterstatistiken im Rahmen von Bau-Bedarfsanalysen ebenso wenig zurückgegriffen wie bei der Auseinandersetzung mit Theaterkrisen.

Vielleicht kann gerade die Rückbesinnung auf den eigentlichen, ursprünglichen Zweck dieser europaweit einzigartigen Theater-Datensammlung ihr Verschwinden verhindern. Dieses Verschwinden wäre ein bedeutender Verlust und möglicherweise auch ein böses Omen. Denn was ganz sicher nicht verschwinden wird, sind die Nöte der Theater in einer Zeit epochaler Umbrüche. ■



Hilko Eilts

promoviert am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin über Transformationsprozesse im System der öffentlich getragenen Theater in Deutschland seit der Wende. Nach einer Dramaturgieassistentenz am Thalia Theater Hamburg war er als Schauspiel dramaturg am Theater Bremen, am Theater Augsburg und am Theater Osnabrück tätig sowie freischaffend als Festivalleiter. Zwischen 2018 und 2023 war er an die DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* assoziiert.

Foto: Nikolai Wolff

ZU EINER NEUEN THEATERSTATISTIK- DATENBANK

Die Coronakrise hat gezeigt, wie notwendig eine Reform der Theaterstatistik war. Nun ist ein neues Portal an den Start gegangen, das die Eingabe und Verarbeitung der Daten vereinfachen soll

VON STEFAN ESCHELBACH UND CLAUDIA SCHMITZ



Die lange Geschichte der Theaterstatistik wartet noch darauf, rundum zu einer Erfolgsgeschichte zu werden. Der Wert dieser Publikation des Deutschen Bühnenvereins wird zumindest von der Außenwelt deutlich höher eingestuft als verbandsintern. Das hat verschiedene Gründe. Die Eingaben sind komplex und aufwendig für die Theater und Orchester, die Vergleichbarkeit ist bedingt durch die Diversität der Betriebe alles andere als selbstverständlich, und die Daten haben Brisanz.

Schließlich ermöglicht es die Statistik, Kennzahlen der Theater und Orchester nebeneinanderzustellen und daraus brisante kulturpolitische Rückschlüsse abzuleiten. Das ist wohl einer der Gründe, warum der Verband in der Vergangenheit zurückhaltend damit war, die Daten über das gedruckte Formular hinaus weiterzugeben.

Hier sind wir mittlerweile an einem anderen Punkt. Die Statistik erscheint ausschließlich digital und ist auf der Website des Verbands für jede:n frei zugänglich. Ein Schritt nach vorn, der jedoch nicht den Umstand heilen kann, dass der Zeitraum zwischen der Datenerfassung und der Veröffentlichung der Daten lang ist. Auch dafür gibt es nachvollziehbare Gründe: Viele Kennzahlen der Bühnen können erst dann abgegeben werden, wenn die Häuser ihre geprüf-



Das neue Eingabeportal der Theaterstatistik, in der Ansicht eines eintragenden Theaters

ten Jahresabschlüsse vorliegen haben. Ein weiterer wunder Punkt ist die fehlende Vollständigkeit. Auch weil die Dateneingabe aufwendig ist, entscheiden sich immer wieder Theater, diese auf der Zeitschiene nach hinten zu verschieben oder sogar für ein Jahr auszusetzen.

Die Coronapandemie zu Beginn des Jahrzehnts forderte eine andere Dynamik, der mit Zwischenabfragen begegnet wurde, allerdings um den Preis der fehlenden Vergleichbarkeit. Und ein wesentlicher Wert der Theaterstatistik sind ihre langfristig erhobenen vergleichbaren Zahlen.

Dem trivialen Umstand der Notwendigkeit einer neuen Datenbank für die Daten der Theaterstatistik ist es zu verdanken, dass ein Prozess gestartet wurde, der die Statistik aus verschiedenen Perspektiven unter die Lupe nahm. Auf der einen Seite ging es darum, eine Datenbank zu finden, die unter Aspekten von Datensicherheit und Datenschutz eine zeitgemäße Lösung auch für die Zukunft anbieten kann und die zudem flexibler und beweglicher ist als die alte Datenbank. Hierzu begleitend begann in der Arbeitsgruppe *Daten-Theater* ein umfassender inhaltlicher Austausch mit Theaterwissenschaft-

ler:innen über die Bedeutung der Statistik, den Kreis der Adressat:innen, die Validität der Daten und die Chance und das Risiko von Veränderungen.

Dies gab uns die Möglichkeit, parallel zum technischen Aufsetzen der Datenbank fundiert darüber zu entscheiden, welche inhaltlichen Anpassungen vorgenommen werden und auf welche bewusst verzichtet wird. Das Ergebnis ist eine modular gebaute Datenbank, die es ermöglichen wird, die Daten der Bühnen für Langzeitbetrachtungen nutzbar zu halten, Entwicklungen transparent und anschaulich aufzuzeigen und den Theatern sowie Orchestern, aber auch der Kulturpolitik datenbasiertes Arbeiten zu ermöglichen. Was bleiben wird, ist die Datenvielfalt und die technische Notwendigkeit, die Daten weiterhin im jährlichen Turnus in das System einzugeben – eine Automatisierung dieses Vorgangs ist zum jetzigen Zeitpunkt nicht umsetzbar.

Nicht nur für die Wissenschaft ist und bleibt die Datenvielfalt von unschätzbarem Wert. Sie aufzugeben, ist daher keine Option, ganz im Gegenteil: Es muss uns gelingen, schneller zu werden und alle Mitgliedsbühnen zur Eingabe zu bewegen, denn nur so kommen wir zu validen Aussagen. ■



Stefan Eschelbach
leitet seit 2020 den Fachbereich Theater- und Orchesterbetrieb in der Hauptgeschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins. Damit ist er auch für die Redaktion und Organisation der Theaterstatistik verantwortlich.



Claudia Schmitz
ist seit 2022 Geschäftsführende Direktorin des Deutschen Bühnenvereins.

Fotos: Melanie Zanfin

DIE ZUKUNFT DER THEATERSTATISTIK

In welche Richtung sollte sich die Theaterstatistik weiterentwickeln?
Und welchen kulturpolitischen Stellenwert dürften statistische Daten in Zukunft haben?
Antworten aus Forschung, Kulturpolitik und Theater





EINE THEATERSTATISTIK SOLLTE FOLGENDE GESAMTERGEBNISSE ÜBERSICHTLICH ZEIGEN:

- Anzahl der Besucher:innen insgesamt sowie nach Sparten (Sprechtheater, Oper, Kinder- und Jugendtheater) und nach Theatern in Metropolen (ab 250.000 Einwohnern) im Vergleich zu kleineren Städten. Anzahl der Besucher:innen im Zeitvergleich.
- Anzahl der Veranstaltungen im Bereich „Sonstige Veranstaltungen und theaternahes Rahmenprogramm“, differenziert nach verschiedenen Vermittlungs- und Eventformaten.
- Evtl. Anzahl und Art der Einrichtungen, mit denen die Theater kooperieren, um ihre Zugänglichkeit zu erhöhen (Schulen, Kitas, Jugendzentren, Sportvereine, Migrantenkulturvereine, Betriebe, Arbeitsämter, soziokulturelle Einrichtungen, VHS etc.)

Interessant auch der Abgleich mit der Werkstatistik: Anzahl neuer Stücke und Uraufführungen bzw. gemeinsam mit dem Ensemble entwickelter Stücke im Vergleich zur Anzahl von zeitgenössischen Stücken und Anzahl von Klassikerstücken, die vor 1945 geschrieben wurden. Notwendig wäre auch die Einführung einer verpflichtenden Angabe aller öffentlich geförderten Theater zur Theaterstatistik, damit diese aussagekräftig ist. Eine differenzierte Theaterstatistik würde die einzelnen Häuser dabei unterstützen, sich einzuordnen und den Stellenwert von Theater in der Gesellschaft insgesamt zu belegen.

Brigitt Mandel ist Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und Studiengangsleitung des Masters *Kulturvermittlung, Kulturpolitik und Transformation im Kontext der Künste* und des Bachelors *Kulturwissenschaften und künstlerische Praxis*. Forschung und diverse Publikationen an der Schnittstelle von Kulturvermittlung, Kulturmanagement und Kulturpolitik mit Durchführung von Besucher:innenstudien und Bevölkerungsbefragungen.



AUSCHLÜSSELUNG DER BESETZUNG VON LEITUNGSPPOSITIONEN

Eine gefühlte Tendenz der letzten zwei Jahre scheint zu sein, Leitungspositionen deutscher Theaterhäuser wieder vermehrt mit Männern im mittleren Alter aus Westdeutschland zu besetzen. Mich würde in der Statistik eine spezifischere Aufschlüsselung der Besetzung von Leitungspositionen interessieren. Nicht nur nach männlich und weiblich gelesen, sondern auch nach Leitungsteams, diverser Besetzung und auch nach Ost-West-Bezug. Die Frage, wer für welche Stadt, für welches Publikum welche Themen aussucht und welche Tendenzen es in dieser Hinsicht gibt, scheint mir in Bezug auf innerdeutsche Konfliktfragen sehr relevant.

Juliane Hendes arbeitet als freie Dramaturgin und Autorin. Im Zentrum ihrer Arbeit steht ostdeutsche Geschichte und ihre westdeutsche Wahrnehmung.



UNVERZICHTBARE GRUNDLAGE

Als Vollerhebung bietet die Theaterstatistik unverzichtbare Grundlagen für Musiktheaterforschung und Kulturpolitik – und damit auch für unsere Arbeit. Künftig könnten ergänzende Daten zu Vermittlung, Diversität in Personalstrukturen, Barrierefreiheit und Klimabilanz die gesellschaftliche Verankerung noch umfassender sichtbar machen. Zugleich würden digitale Datenformate die Nutzung der Ausgaben für wissenschaftliche Analysen weiter erleichtern. Wir freuen uns auf weitere spannende Erkenntnisse zur Theaterlandschaft in Deutschland.

Stephan Schulmeister ist Leiter des Deutschen Musikinformationszentrums in Bonn. Nach einer kirchenmusikalischen Ausbildung studierte er Musikwissenschaften, Kunstgeschichte und Romanistik. 2003 wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Deutschen Musikrat, bevor er 2016 in die Führungsebene wechselte und dort die Leitung des miz übernahm. Seit 2024 ist er Präsident der Internationalen Vereinigung der Musikzentren (IAMIC).

DIE VERMITTLUNG DER DATEN

Toll wären, neben den reinen Zahlen, wählbare Diagrammformen, die in den verschiedenen Rubriken Vergleiche und Häufigkeiten, Entwicklungen und Zeitverläufe, aber auch Anteile und Zusammensetzungen sichtbar machen. Auch getrennte Betrachtungsmöglichkeiten öffentlich getragener Theater von Privattheatern oder unterteilte Darstellungsoptionen von Landestheatern, Stadt- und Staatstheatern sowie nach Bundesländern wären nicht nur für Forschungsvorhaben hilfreich. Ich bin der Meinung, dass sich viel mehr Praktiker:innen mit diesen Daten auseinandersetzen sollten, um der Kulturpolitik ein guter Partner zu sein. Daten sind wichtig, die Vermittlung dieser Daten aber auch.

Laura Sundermann ist Schauspielerin und Kulturmanagerin und arbeitet an der Schnittstelle von Praxis und Theorie. Sie hat Theater- und Orchestermanagement an der HfMDK Frankfurt studiert und promoviert derzeit bei Prof. Dr. Birgit Mandel am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim zur Transformation der Theater.



VERLÄSSLICHES INFORMATIONSMITTEL

Die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins ist ein hervorragendes und verlässliches Informationsmittel. Das regelmäßige Erscheinen und die Konsistenz ermöglichen Langzeitbetrachtungen, die das Aufzeigen von Entwicklungen ermöglichen. Wenn ich einen Wunsch frei hätte, würde ich mir noch besser aufgeschlüsselte Daten zum Personal wünschen. Das Arbeiten mit Daten hat insgesamt mit Blick auf kulturpolitische Entscheidungen an Bedeutung gewonnen. Das liegt unter anderem daran, dass zunehmend Daten erhoben werden, um auf Erfolge, aber auch auf Missstände hinzuweisen. Besonders wertvoll sind regelmäßig erhobene Daten, da nur sie eine Langzeitbetrachtung zulassen.

Gabriele Schulz ist seit 2008 stellvertretende Geschäftsführerin des Deutschen Kulturrates und stellvertretende Chefredakteurin von *Politik und Kultur*, der Zeitung des Deutschen Kulturrates.





LANGZEITSTUDIEN ERMÖGLICHEN

Wesentlich wäre aus meiner Sicht, dass die über viele Jahre erfassten Kernindikatoren zu Besuchen, Abonnent:innen, Personal, Einnahmen und Ausgaben etc. erhalten bleiben, um Langzeitstudien zu ermöglichen. Die Qualität der zugelieferten Daten ist durch die Theater und Orchesterunternehmen zu sichern.

Die Arbeit mit Daten nimmt in der kulturpolitischen Arbeit auf internationaler (EU, UNESCO, UN), nationaler und regionaler Ebene eine immer bedeutendere Rolle ein. Das zeigen beispielsweise die diversen Publikationen zur Indikatorenfindung und -messung im Kultur- und Kreativwirtschaftsbereich als Grundlage für eine evidenzbasierte Kulturpolitik. Bei der *Cultural Deal for Europe Annual Policy Conversation* in Brüssel am 3. Februar 2026, organisiert von kulturellen Dachorganisationen wie *Culture Action Europe*, wurde der Bedarf nach Daten vom neuen EU-Commissioner für Jugend, Kultur und Sport Glenn Micallef mehrfach angesprochen. Allerdings ist einzuwenden, nicht jede noch so verbesserte Datenbasis ist in der Lage, die großen kulturpolitischen Herausforderungen im Bereich des Entzugs der künstlerischen Freiheit, der prekären Lage der Künstler:innen, des um sich greifenden Nationalismus in Europa etc. zu lösen. Jedoch können mit klaren Fragestellungen und einer auf deren Beantwortung gerichteten Kulturstatistik die Argumente geschärft werden.

Cornelia Dümcke ist Kulturökonomin und arbeitet als Projektentwicklerin, Autorin und Moderatorin. Sie ist Gründerin von CULTURE CONCEPTS – einer unabhängigen Organisation mit Sitz in Berlin.



FUNDAMENT FÜR AMTLICHE STATISTIK

Die Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins spielt seit vielen Jahren eine wesentliche Rolle in der Kulturberichterstattung der Statistischen Ämter des Bundes und der Länder. Da eine gesetzliche Grundlage zur Kulturstatistik in Deutschland fehlt, fußt diese insbesondere auf vorhandenen Daten von Institutionen des Kulturbetriebs sowie relevanten amtlichen Daten. Aufgrund der inhaltlichen Tiefe und Qualität der Theaterstatistik ist diese ein wichtiges Fundament und schließt Lücken, welche die amtliche Statistik an dieser Stelle aufweist. Die Daten sind essenziell, um unterschiedliche Nutzengruppen mit belastbaren Informationen zum Theaterbetrieb in Deutschland zu versorgen. Insbesondere politische Akteure benötigen regelmäßig verlässliche Daten, um evidenzbasierte Politik zu machen. In Zeiten multipler Krisen und Desinformationen kommt diesem Aspekt eine besondere Bedeutung zu. Wir hoffen die Theaterstatistik auch zukünftig frei zugänglich beziehen zu können. Ein Mehrwert könnte sicherlich darin liegen, die Daten in einem weiterverarbeitbaren Format anzubieten.

Anja Liersch ist Diplom-Soziologin und seit 2013 im Statistischen Bundesamt tätig. Dort betreut sie seit September 2014 das Bund-Länder-Projekt *Bundesweite Kulturstatistik*, welches den Aufbau und die Etablierung einer bundesweiten Kulturstatistik zum Ziel hat.

Blicke auf ein Theaterland im Wandel

Die Theaterreformen nach der Wiedervereinigung Deutschlands im Spiegel theaterstatistischer Daten – und was sich aus ihnen lernen lässt

VON HILKO ELTS



Das von der Theaterwelt für undenkbar gehaltene, es ereignete sich in den frühen Morgenstunden des 22. Juni 1993: Am Ende einer Marathon-sitzung des Berliner Senates, die ganz im Zeichen der Haushaltsnotlage des durch den Einigungsprozess in besonderer Weise geforderten, massiv überschuldeten Landes und einschneidender Sparbeschlüsse in allen Ressorts stand, fiel nach kontroverser Diskussion die Entscheidung, die Staatlichen Schauspielbühnen Berlin bereits mit dem Ende der laufenden Spielzeit aufzulösen. Verfügt wurde damit neben der Schließung des Schlosspark-Theaters auch diejenige des Schiller-Theaters und damit der größten Sprechbühne Berlins mit bedeutender Tradition und einem der namhaftesten Ensembles. 490 Mitarbeiter:innen sollten ohne nennenswerte Frist ihre Arbeitsplätze verlieren oder an andere Arbeitsorte versetzt werden.

Die Schließung des Schiller-Theaters sendete Schockwellen durch die gesamte Theaterrepublik. Die Angst vor einer landesweiten Theaterschließungswelle ließ den Deutschen Bühnenverein unter seinem damaligen Präsidenten August Everding eilends runde Tische einberufen, aus deren Beratungen weitreichende Theaterreformpapiere hervorgingen. Auch die Kultusministerkonferenz oder der Deutsche Städtetag legten konkrete Maßnahmenkataloge zu einer grundlegenden Reform der Stadttheaterlandschaft vor. Übereinstimmende Ziele all dieser Papiere: a) Unbedingter Erhalt der deutschen Stadttheaterlandschaft mit ihren historisch gewachsenen Kernmerkmalen (Ensemble, Repertoire, Mehrspartigkeit etc.), b) ein höheres Maß an Wirtschaftlichkeit der Theater durch die konsequente Reduzierung von Kosten und die Erhöhung der Einnahmen, c) eine größere wirtschaftliche Eigenständigkeit der Theater und Entflechtung von den kommunalen Verwaltungen durch Rechtsformwechsel, d) eine kompaktere Gestaltung der tarifvertraglichen Regelwerke und e) die Stär-

kung der Legitimation der Häuser durch ihr stärkeres Hineinwirken in die jeweiligen Stadtgesellschaften. Und anders als in den an Theaterreformdebatten nicht armen 1980er-Jahren sollten dieses Mal den Worten auch wirklich Taten folgen.

Es gehört zu den großen Stärken heutiger Statistiken, dass sie, in Kombination mit qualitativen Daten, eben solche Veränderungsprozesse abbilden können, deren Komplexität, verwirrende Widersprüchlichkeit und Ambivalenz gerade in stark aufgeladenen Diskursen wie etwa der einstigen Stadttheaterdebatte oder den aktuell in vielen Städten kontrovers geführten Theatersanierungs- und Neubaudebatten nicht genügend berücksichtigt werden.

Insbesondere die Theater-, aber auch die Werkstatistiken haben das Potenzial, den Wandlungsprozess der Stadttheaterlandschaft in all seinen Aspekten so eindrücklich wie differenziert zu dokumentieren und begreifbar zu machen. Denn sie liefern Jahr für Jahr Daten nicht nur für das Stadttheatersystem als Ganzes. Sie verfügen über eine Detailschärfe, die Einblicke ermöglicht in das Veranstaltung- und Besuchsgeschehen jeder einzelnen Spielstätte der aktuell knapp 140 erfassten Häuser, sodass je nach Fragestellung Spielstätten, Häuser, ihre Sparten, die Theatergefüge einzelner Städte oder Bundesländer in den Fokus genommen werden können. Nachweisen lässt sich durch vergleichende Langzeitanalysen etwa, wie unterschiedlich der Strukturwandel seit 1993 in den neuen im Vergleich zu den alten Bundesländern verlaufen ist oder aber wie unterschiedlich sich die Situation einzelner Sparten wie auch Beschäftigtengruppen entwickelt hat.

Was also zeigen die Theaterstatistiken in Bezug auf die tatsächliche Umsetzung der Theaterreformvorhaben und ihre Konsequenzen? Welche Erwartungen, aber auch Befürchtungen haben sich bewahrheitet und welche nicht? Waren alle Theater oder Beschäftigtengruppen gleichermaßen betroffen, oder gab es beträchtliche, ein Muster aufweisende Unterschiede?

„Schlaglichtartig und entlang der Daten sollen im Folgenden einige Aspekte der Entwicklungen der Stadttheaterlandschaft in Deutschland seit der Wende beleuchtet werden, um abschließend zu fragen, was sich aus den Reformdynamiken seit 1993 lernen lässt für die Gestaltung zweifellos anstehender zukünftiger Veränderungsprozesse.“

1

Anzahl der öffentlich getragenen Theater in den alten und neuen Bundesländern (ohne Berlin) in den Spielzeiten 1991/92 bis 2023/24

■ Häuser in den neuen Bundesländern
■ Häuser in den alten Bundesländern



Schlaglichtartig und entlang der Daten sollen im Folgenden einige dieser Fragen beleuchtet werden, um abschließend zu fragen, was sich aus den Reformdynamiken seit 1993 lernen lässt für die Gestaltung und Steuerung zweifellos anstehender zukünftiger Veränderungsprozesse.

THEATERFUSIONEN UND SPARTENSCHLISSUNGEN

Die wohl größte Befürchtung – unmittelbar nach der Schiller-Schließung – einer großen Theaterschließungswelle ist nachweislich nicht eingetreten. Stattdessen ist es zu einem sukzessiven, sich über fast zwei Jahrzehnte vollziehenden Ab- und Zusammenschmelzen von Strukturen gekommen, das sich in Ost und West, in Musik- oder Tanztheater, bei den großen Kollektiven oder Solist:innenensembles jeweils auf sehr unterschiedliche Weise vollzogen hat. 1

Wie die Daten zeigen, hat sich in den neuen Bundesländern die Zahl der öffentlich getragenen Theater durch fast 20 Theaterfusionen und drei Hausschließungen deutlich reduziert, während in den alten Bundesländern die Zahl der erfassten Theater stabil geblieben ist, es vereinzelt sogar Aufwüchse gegeben hat. In den neuen Bundesländern waren es besonders die kleinen Häuser in Städten mit unter 50000 Einwohner:innen gewesen, die von Fusion oder Schließung betroffen waren. 22 Theater in diesen kleinen Städten zählte die Statistik für die Spielzeit 1992/93 (in Relation zu sechs in den alten Bundesländern), 13 waren es in der letzten Vor-Corona-Spielzeit 2018/19. Gesamtdeutsch ist die Zahl der erfassten Theater von 158 (Spielzeit 1992/93) auf aktuell 136 abgesunken, wobei für die Spielzeit 2023/24 fünf Häuser keine Daten gemeldet haben, sodass von einer aktuellen Gesamtzahl von 141 öffentlich getragenen Theatern ausgegangen werden kann.

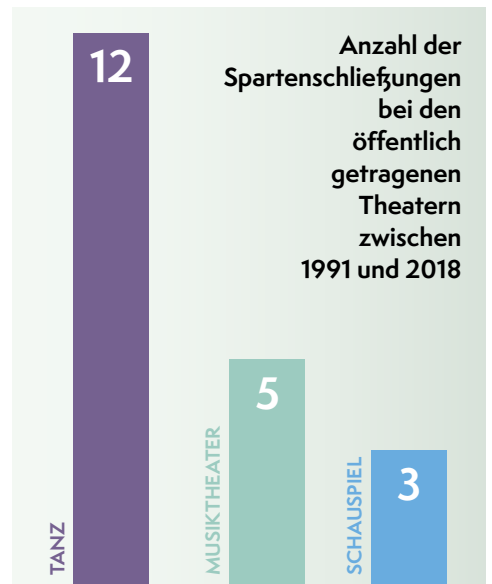
Schließungen hat es im Bereich der Sparten gegeben, und zwar 25 insgesamt. Sie lassen sich anhand der hausspezifischen Personal- und Veranstaltungsdaten ermitteln. 2 »

ERFASSTE THEATER

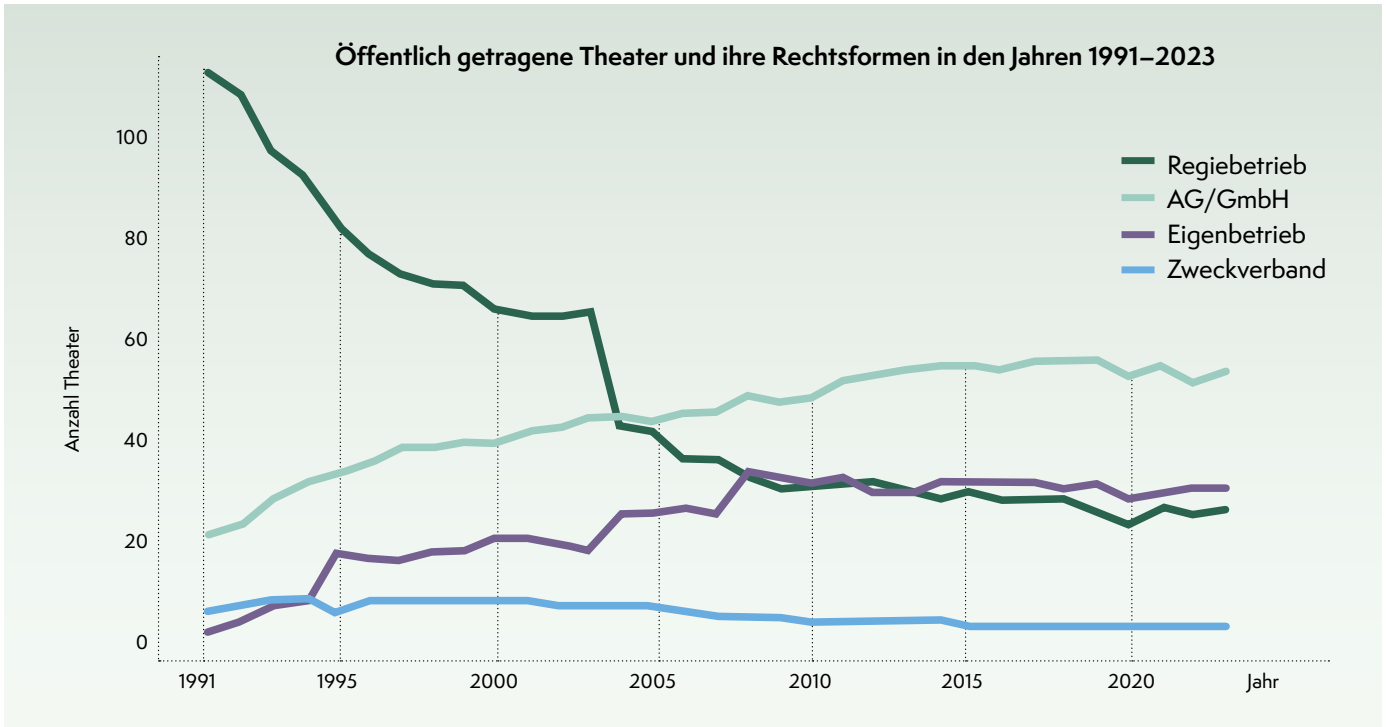


2

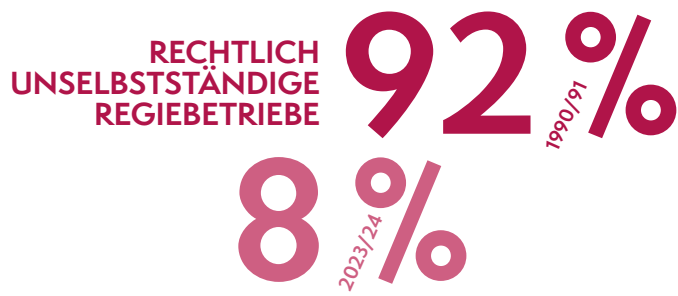
Anzahl der Spartenschließungen bei den öffentlich getragenen Theatern zwischen 1991 und 2018



3



Am stärksten betroffen ist der Tanz, gefolgt von Musiktheater und Schauspiel. Auch hier sind es wieder die neuen Bundesländer (18 Spartenschließungen), in denen sich die Situation anders darstellt als in den alten (sieben Spartenschließungen).

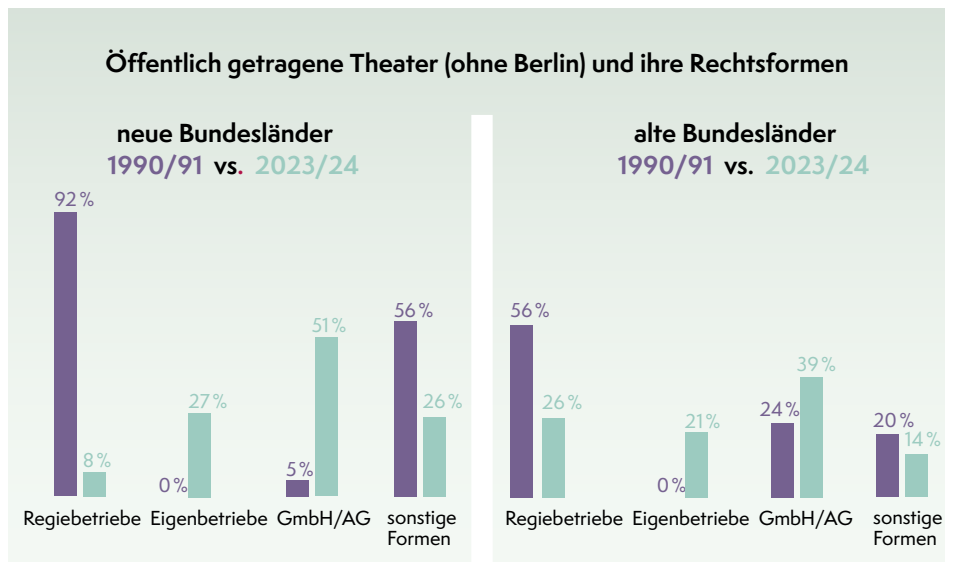


RECHTSFORMWECHSEL

Das Vorhaben, die Theater aus ihrer Verbundenheit mit den kommunalen oder Landesverwaltungen durch Rechtsformwechsel herauszulösen, ist sehr weitgehend umgesetzt worden. 3

War in der direkten Nachwendezeit der Regiebetrieb als rechtlich unselbstständige Organisationsform dominierend, ist es gegenwärtig die GmbH als eigenständige Rechtsform. Sie ermöglicht einerseits den Theatern mehr Freiheiten (Mittelverwaltung, Personalplanung), zugleich aber wird durch die Wahl dieser Rechtsform der wirtschaftliche Druck stark erhöht. Selbst Insolvenzscenarien können eintre-

4



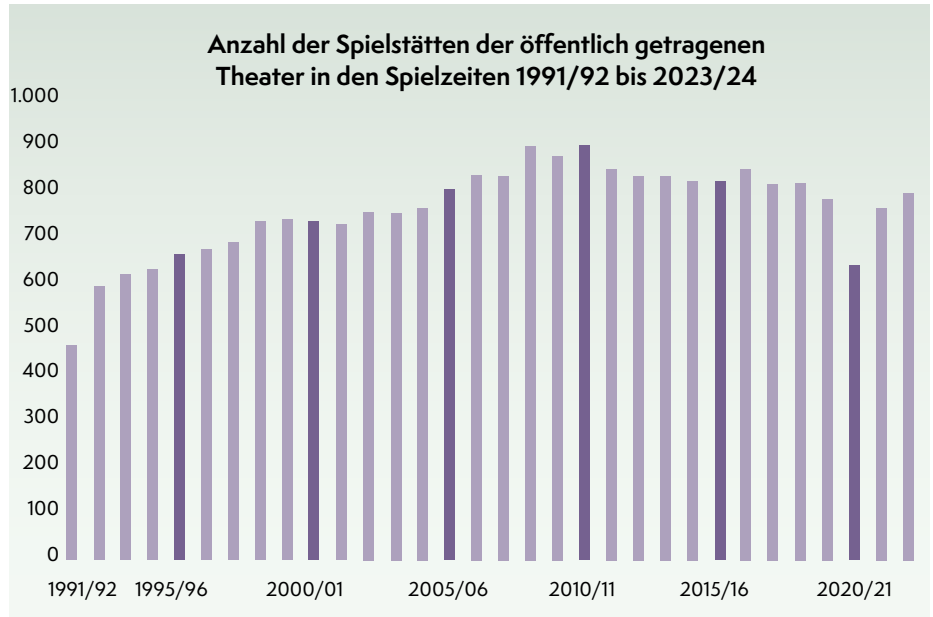
ten, die, wie sich gezeigt hat, Gegenstand politischen Kalküls werden können. Auch hier zeigt sich ein großer Ost-West-Unterschied. Zu Beginn des Einigungsprozesses waren 92 Prozent der Häuser in den neuen Bundesländern rechtlich unselbstständige Regiebetriebe, mittlerweile sind sie bis auf einen verbleibenden Anteil von acht Prozent in selbstständigere Rechtsformen überführt worden. Bei den Häusern in den alten Bundesländern hat solch ein radikaler Bruch nicht stattgefunden, bis heute finden sich hier Regie- und Eigenbetriebe prozentual häufiger als in den neuen Bundesländern. **4**

WENIGER THEATER – MEHR SPIELSTÄTTEN

Seit den 1990er-Jahren hat sich ein Trend fortgesetzt, der sich in den alten Bundesländern bereits seit Mitte der 1960er-Jahre feststellen ließ: die Diversifizierung der Spielstätten. Ihre Zahl ist zwischen 1991 und 2011 von 462 auf 890 angewachsen, um bis 2018 wieder leicht abzusinken auf 809. Ursachen, so zeigen Detailanalysen, sind erstens die zusätzliche Schaffung dauerhaft bespielter Dritt- und Viertspielstätten, zweitens eine stärkere Bespielung des städtischen Raumes außerhalb der eigenen Räumlichkeiten auch durch den seit der Wende geradezu explodierenden Bereich des Festival- und Festspielwesens, an dem die öffentlich getragenen Theater mit partizipieren. Nebenfolgen dieses Wandels sind eine deutlich rückläufige Bespielung wie auch ein reduzierter Besuch der Großen Häuser. **5**

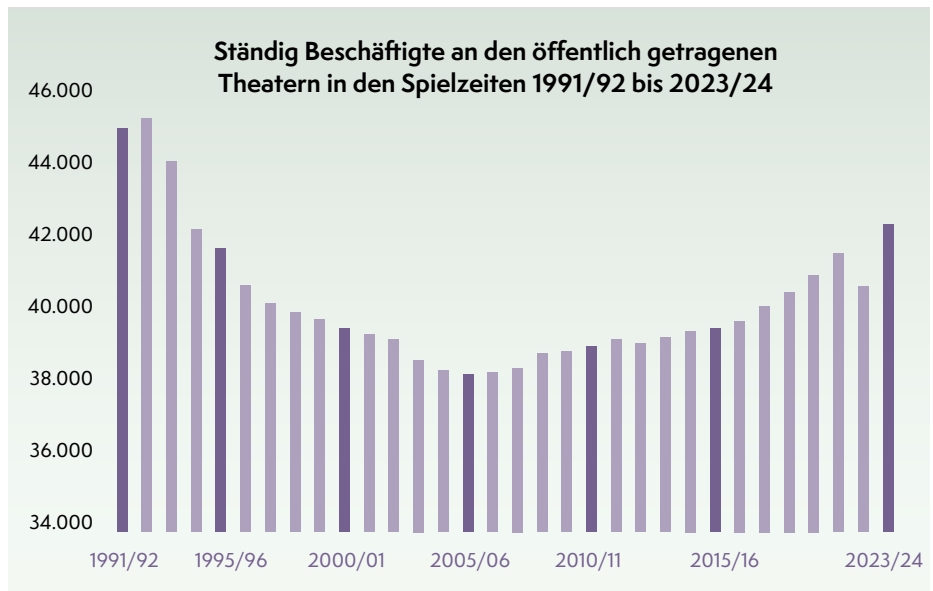
An diesem Aufwuchs der Spielstättenzahl lässt sich eine paradoxe Doppelbewegung festmachen von einsparungsgetriebener Strukturreduzierung einerseits (Zahl der Theater) bei gleichzeitiger ressourcenintensiver, kostenträchtiger Strukturdiversifizierung (Zahl der Spielstätten) andererseits. Sie ist generell prägendes Merkmal der Theater-Wandlungsprozesse der letzten Jahrzehnte, das sich auch auf die Theaterrepertoires und das allgemeine Veranstaltungsangebot der Theater („sonstige Veranstaltungen“ und „theaternahes Rahmenprogramm“) erstreckt.»

5



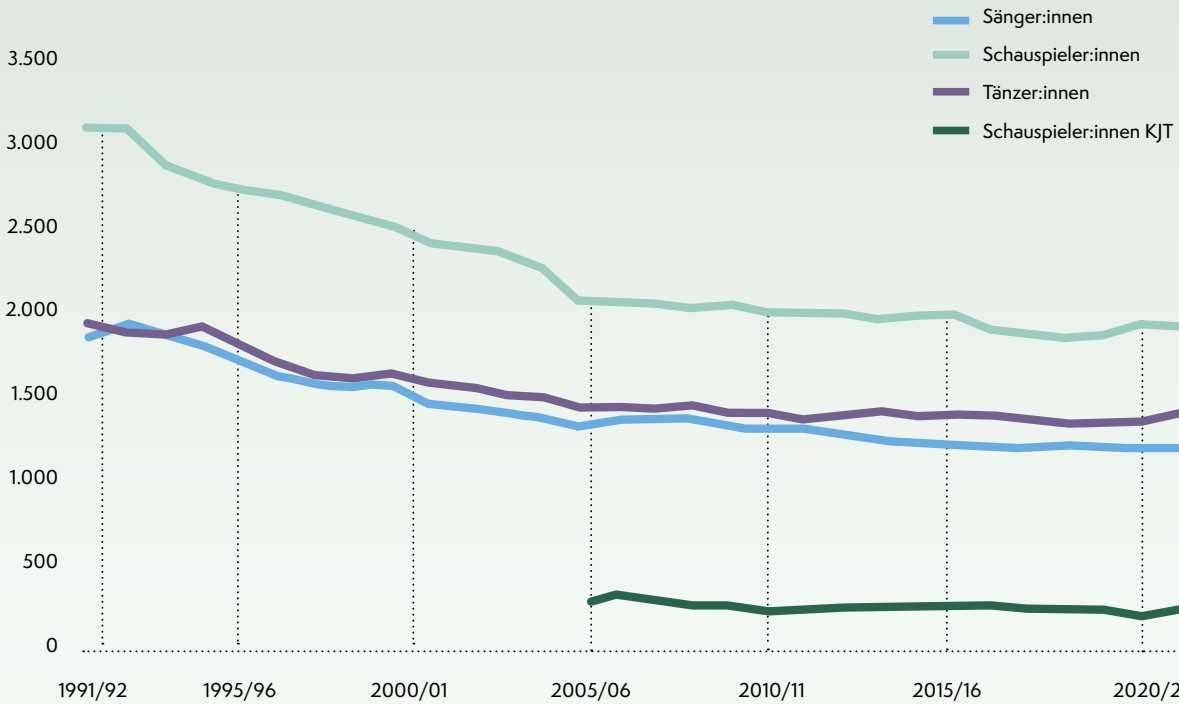
STÄNDIG BESCHÄFTIGTES PERSONAL
45.000 1991/92
42.360 2023/24

6



7

Solo-Beschäftigte an den öffentlich getragenen Theatern nach Sparten in den Spielzeiten 1991/92 bis 2023/24



PERSONALABBAU UND -AUFWÜCHSE

Im Sinne einer in den Reformpapieren geforderten konsequenten Kostenreduzierung wurde, wie vielfach beklagt, vor allem in dem Zeitraum von 1991 bis 2005 die Zahl des ständig beschäftigten Personals stark reduziert, und zwar von über 45.000 auf 38.000 (also über 15 Prozent). Viel weniger Beachtung in der öffentlichen Debatte hingegen hat die Tatsache gefunden, dass seit 2006 eine Trendumkehr stattfand und es wieder kontinuierliche Aufwüchse beim Personal gab, die sich bis in die jüngste Zeit fortsetzen, sodass in der Spielzeit 2023/24 wieder ein Personalstand von über 42.000 ständig Beschäftigten erreicht wurde. **6**

Neben den erneut gravierenden Ost-West-Unterschieden ist aufschlussreich, wie sich Personalabbau und -aufwuchs in Hinsicht auf die unterschiedlichen Beschäftigtengruppen verhalten. Am schwersten betroffen sind über alle Spartengrenzen hinweg die Solist:innenensembles, die zwischen 1991 und 2023 um rund 32 Prozent reduziert wurden. **7**

Im Gegensatz zu anderen Beschäftigtengruppen (künstlerisch-technische Abteilungen, Orchester und Chöre) setzte sich hier der Stellenabbau fast ungebrochen fort. Die ständig beschäftigten Solist:innen machen mittlerweile nur noch elf Prozent des ständig beschäftigten Personals insgesamt aus, 1991 waren es noch 15 Prozent, Mitte der 1960er-Jahre waren es 19 Prozent. Umgekehrt proportional hierzu verhält sich die Entwicklung

REDUZIERUNG
DER SOLIST:INNEN-
ENSEMBLES

32%
ZWISCHEN
1991 UND 2023

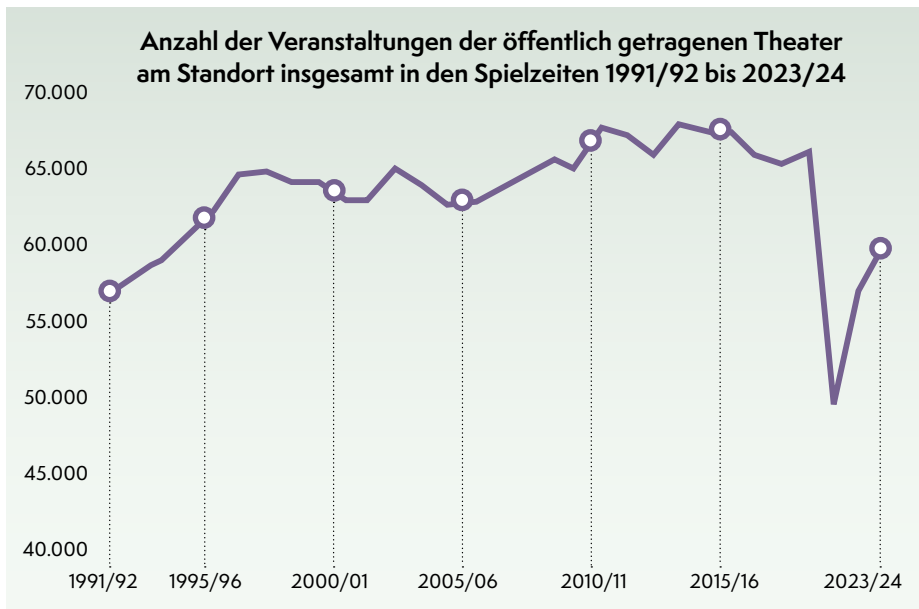
beim Gästewesen (produktionsbezogene Gastverträge/Abendgäste/Werkverträge), wo es innerhalb von knapp 20 Jahren (2004 bis 2023) zu einem Aufwuchs um 85 Prozent gekommen ist. Erstaunlich auch: Trotz der Bedeutung, die dem Kinder- und Jugendtheater beigemessen wird und die es nachweislich in der Veranstaltungs- und Besuchsbilanz der Theater auch hat, arbeiteten in der Spielzeit 2023/24 lediglich 252 ständig beschäftigte Schauspieler:innen in diesem Bereich. Ein substanzieller, nachhaltiger Ensembleaufbau in der Fläche hat, folgt man den Statistiken, in diesem Bereich seit den 1990er-Jahren nachweislich nicht stattgefunden.

MEHR VERANSTALTUNGEN INSGESAM UND WENIGER IN EINZELNEN SPARTEN

Gewachsen ist seit 1991 bis zur letzten Vor-Corona-Spielzeit 2018/19 die Zahl der Veranstaltungen am Standort, und zwar von knapp 57.000 in der Spielzeit 1991/92 auf fast 68.000 in der Spielzeit 2010/11 (plus 19 Prozent), um seitdem auf hohem Niveau zu stagnieren, bzw. zuletzt bis 2018/19 sogar leicht zurückzugehen. Allerdings ist diese Steigerung vor allem auf starke Zuwächse in den Bereichen Konzert sowie Kinder- und Jugendstücke zurückzuführen. Ganz anders ist die Situation im Musiktheater, wo es bei Oper, Operette, Musical teils drastische rückläufige Entwicklungen gegeben hat. **8**

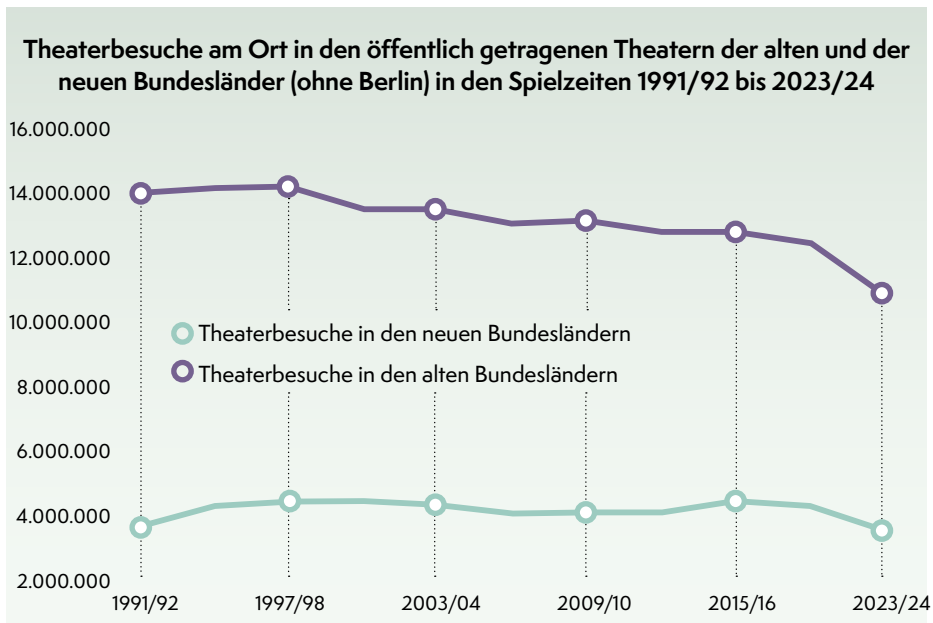
Beim Tanz hingegen entwickelten sich trotz Ensembleabbau und Sparten-schließungen die Veranstaltungszahlen bemerkenswert positiv, sie erreichten in der Spielzeit 2023/24 ein fast historisches Hoch. Ebenfalls bemerkenswert entwickelt hat sich seit seiner Erfassung der Bereich des theaternahen Rahmenprogramms (siehe S. 52). Gut 6.000 Veranstaltungen weist hier die Theaterstatistik für die Spielzeit 2004/05 auf, für die Spielzeit 2018/19 waren es knapp 17.000. Jenseits aller Quantitäten hat sich jedoch vor allem verändert, was die Theater ihrem Publikum anbieten, wie umfassende Repertoireanalysen auf der Grundlage der Werkstatistikdaten beweisen. Dem in

8



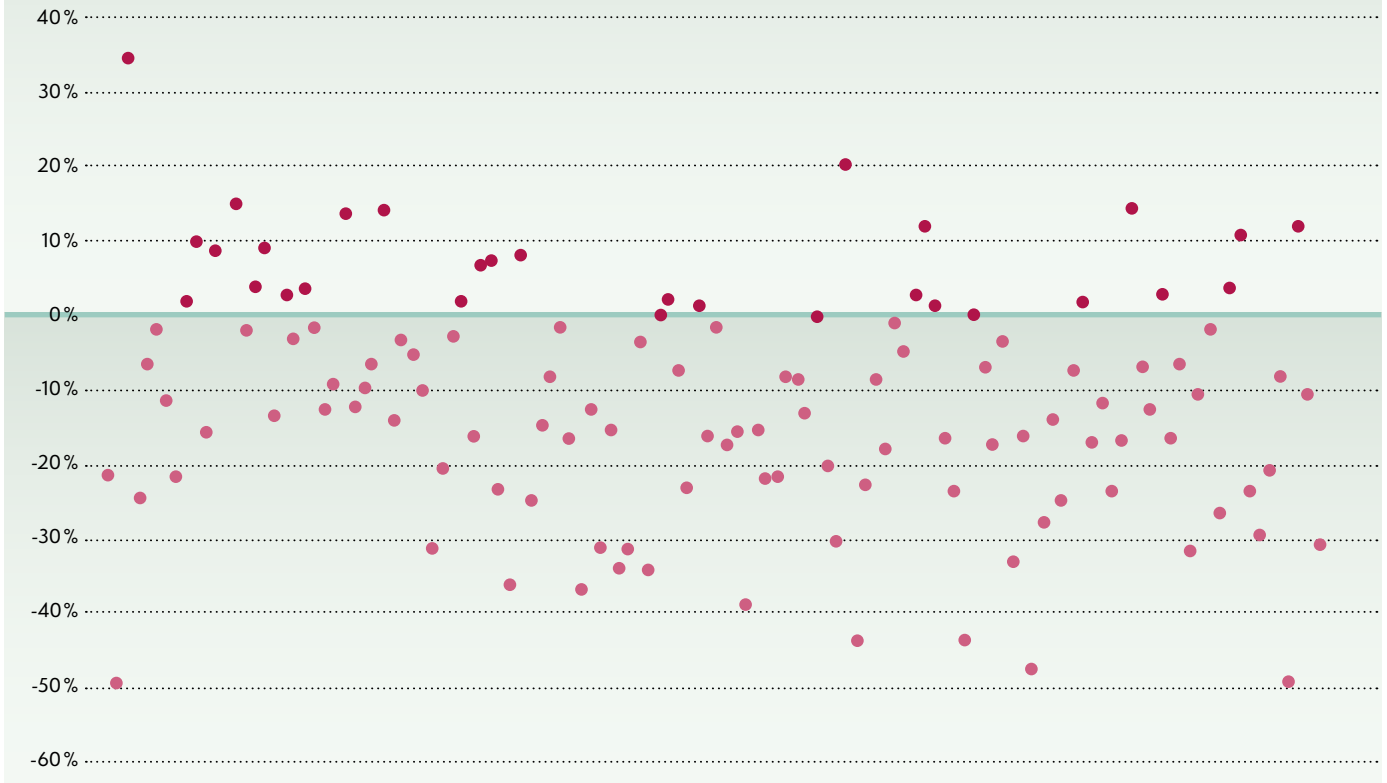
THEATERNAHES RAHMENPROGRAMM
 2004/05: **6.000**
 2018/19: **17.000**

9



10

Theaterbesuche der einzelnen öffentlich getragenen Theater in den Spielzeiten 2018/19 und 2023/24 im Vergleich, jeder Punkt repräsentiert ein Theater, Abweichungen in Prozent



Jeder Punkt der Grafik stellt eins der in der Theaterstatistik erfassten 136 Theater dar. Die Position in der Vertikalen zeigt an, ob die Häuser in der Spielzeit 2023/24 im Vergleich zur letzten Vor-Corona-Spielzeit (2018/19) prozentual an Besuchen dazugewonnen oder verloren haben. Häuser, bei denen zwischenzeitlich größere Sanierungsmaßnahmen umgesetzt wurden, sind in der Grafik nicht enthalten.

den Theaterreformpapieren geforderten stärkeren Hineinwirken in die Städte, der breiteren Adressierung der Stadtgesellschaften, sind die Theater mit vielfältigen Maßnahmen nachgekommen.

SORGENKIND THEATERBESUCHE

Trotz der erkennbaren Bemühungen der Theater um eine bedeutende Verbreiterung und intensivere Vermittlung ihres Angebotes, ihrer Bereitschaft, sich rauszubewegen aus dem eigenen Haus in die Stadtgesellschaft hinein sowie der Diversifizierung ihrer Repertoires ist es zu einer Wende bei der Theaterbesuchsentwicklung nicht gekommen. Im Gegenteil: Das

bereits vor sechs Jahrzehnten einsetzende sukzessive Abschmelzen der Besuchszahlen, von dem die verschiedenen Sparten und Genres in unterschiedlichem Maße betroffen sind, hat sich ungebrochen fortgesetzt und durch Corona eine deutliche Beschleunigung erfahren. 9

Selbst die Zahlen der Theaterstatistik für die Spielzeit 2023/24 lassen die Rückkehr zu Vor-Corona-Besuchszahlen bei einem überwiegenden Teil der Häuser nicht erkennen 10; sie ist in vielen Fällen vor dem Hintergrund der Besuchszahlenentwicklung der letzten Jahrzehnte mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auch nicht zu erwarten. »

THEATERREFORM X.0?

Schon anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass die Theaterreformbemühungen seit 1993 so weitreichende wie widersprüchliche Auswirkungen gehabt haben. Von ihnen waren die Häuser in den neuen Bundesländern, bei denen die Veränderungen klar disruptive Züge trugen, ungleich viel stärker betroffen als diejenigen in den alten Bundesländern, deren Reformbemühungen eingebettet waren in einen Rahmen struktureller Kontinuitäten. Der Tanz als vulnerabelste Sparte war stärker betroffen als das Musiktheater, die Solist:innenensembles stärker als der Bereich der Technik oder der großen Kollektive, sodass sich von starken Segregationsdynamiken innerhalb der Theater sprechen lässt.

Das Ziel des Erhalts des deutschen Stadttheatersystems und seiner Kernmerkmale ist (sieht man von dem schwerwiegenden Abbau der Ensembles ab) im Wesentlichen erreicht worden. Die düsteren Prognosen nach der Schiller-Schließung haben sich, auch dank aufreibender Reformprozesse, überwiegend nicht bestätigt.

Jedoch standen die Theaterreformbemühungen ab 1993 erkennbar einseitig im Zeichen ökonomisch-organisatorischer Optimierungsstrategien, die gleichzeitig wiederum durch ein aufwendigeres diversifiziertes Produzieren konterkariert wurden. Soziale und künstlerische Aspekte blieben bis etwa 2005 weitgehend ausgeklammert, sie fanden in den Reformpapieren kaum Erwähnung. Erst nach 2005 versuchten die Theater erkennbar – unter anderem vor dem Hintergrund sich verstärkender Widerstände insbesondere durch Theaterschaffende – diese „Entkopplung“ teilweise zu korrigieren und nachzusteuern, zum Beispiel durch Aufwüchse beim Personal oder die partielle Reduzierung des Produktionsdrucks.

Und dies verweist auf den wohl wichtigsten und grundsätzlichen Befund, der sich aus theaterstatistischen Langzeitanalysen ableiten lässt: Theater, ihre

Verbände wie auch Kulturverwaltungen und Kulturpolitik ließen (und lassen bis heute) umfassende, kohärente Veränderungsstrategien weitgehend vermissen, die Theatern und Theaterlandschaften als extrem komplexen, gleichermaßen künstlerischen, sozialen, ökonomischen, institutionellen und architektonischen Gefügen gerecht würden. Stattdessen stehen auch die gegenwärtig zu beobachtenden Veränderungsprozesse, die von Kulturpolitik und Theaterleitungen forciert werden, im Zeichen von kurzfristigen Sachzwang- und inner-institutionellen Logiken. Sie zielen erneut allzu leicht auf die disponibelsten, vulnerabelsten Beschäftigtengruppen (Solist:innen, Gäste) oder Sparten (Tanz, Kinder- und Jugendtheater), unabhängig davon, welchen zukunftsichernden Wert diese für die Theater haben könnten.

Notwendig für die Weiterentwicklung von Theaterlandschaften in Zeiten eines fundamentalen Kulturklimawandels sind hingegen umfassende, kohärente, datenbasierte Langfriststrategien. Die Einberufung runder Tische, an denen sie mit einem angemessen breiten Spektrum an Akteur:innen ausgehandelt und diskutiert werden, die Bildung von Allianzen und Pakten zwischen Theatern, ihren Trägern, wie sie derzeit vom Bühnenverein vorangetrieben wird, sind wichtige erste Schritte, um diese anspruchsvolle Aufgabe anzugehen. ■



Hilko Eilts

promoviert am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin über Transformationsprozesse im System der öffentlich getragenen Theater in Deutschland seit der Wende. Nach einer Dramaturgieassistenten am Thalia Theater Hamburg war er als Schauspiel dramaturg am Theater Bremen, am Theater Augsburg und am Theater Osnabrück tätig sowie freischaffend als Festivalleiter. Zwischen 2018 und 2023 war er an die DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* assoziiert.

„Die düsteren Prognosen der 1990er-Jahre haben sich, auch dank aufreibender Reformprozesse, überwiegend nicht bestätigt, ein gestaltender Pragmatismus hat den nach der Schiller-Schließung weit verbreiteten Fatalismus widerlegt.“

TRANSFORMATION SICHTBAR MACHEN

Freiheit der Kunst versus evidenzbasierte Diskussion – welche Theaterstatistiken braucht es? Ein Gespräch mit dem Arbeitswissenschaftler **Axel Haunschild** und der Geschäftsführenden Direktorin des Deutschen Bühnenvereins, **Claudia Schmitz**

INTERVIEW DETLEV BAUR UND ULRIKE KOLTER



Axel Haunschild

ist Professor und Direktor des Instituts für interdisziplinäre Arbeitswissenschaft an der Leibniz Universität Hannover. Er forscht u. a. zu neuen Arbeits- und Organisationsformen im Kontext zunehmender Vermarktlichung und zu Beschäftigungsverhältnissen in den Creative bzw. Cultural Industries. Beim DFG-Forschungsprojekt *Krisengefüge der Künste* leitete er das Teilprojekt „Markt als Krise“.



Claudia Schmitz

ist seit 2022 Geschäftsführende Direktorin des Deutschen Bühnenvereins. Zuvor arbeitete sie als Geschäftsführerin an zahlreichen Theatern, seit 2016 leitete sie als Kaufmännische Geschäftsführerin das Düsseldorfer Schauspielhaus in der Doppelspitze mit dem Generalintendanten.

Wie sind Ihnen beiden in Ihren jeweiligen Rollen – als Geschäftsführerin eines Theaters und nun eines Theaterverbandes, Claudia Schmitz, als Arbeitswissenschaftler und langjähriges Mitglied der DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste*, Herr Haunschild – bislang die Theaterstatistik und die Werkstatistik begegnet?

Axel Haunschild Ich habe vor 25 Jahren angefangen, mich für Theater als Untersuchungsfeld zu interessieren, um Arbeits- und Beschäftigungsbedingungen zu untersuchen. Das war in Hannover, als Ulrich Khuon dort Intendant war. Ich habe recherchiert und bin auf die Theaterstatistik gestoßen, um einen Einblick zu bekommen, wie viele Theater es gibt und wie viele Beschäftigte, an welchen Standorten. Diese Daten bekommt man nicht vom Statistischen Bundesamt, weil sie sehr spezifisch sind. Später war ich in der DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste*, wo wir uns intensiv mit diesen Fragen befasst haben.

Claudia Schmitz Als Geschäftsführerin an Theatern und damit in einer übergeordneten Position für verschiedene Abteilungen gehörte zu meinen Aufgaben auch das Befüllen der Theaterstatistik. Dabei war das eigene Haus im Fokus. Wie sind die Kennzahlen, die man nach außen gibt, im Vergleich zu anderen Häusern bundesweit oder zu Häusern im eigenen Bundesland? Damals habe ich diese Statistik nicht primär als Werk gesehen, mit dem sich quasi aus der Vogelperspektive auf die Theaterlandschaft blicken lässt. Das hat sich mit der Rolle als Geschäftsführende Direktorin des Bühnenvereins geändert. Und durch den Austausch mit Wissenschaftler:innen zu der Statistik ergaben sich weitere Fragen: Welche Bedeutung haben die Daten, wie viel Transparenz braucht es, und wie frei sind wir als Verband, die Daten der Forschung zur Verfügung zu stellen? Dass es hohe kulturpolitische Relevanz und Brisanz hat, was in dieser Statistik steht, ist unseren Mitgliedsbühnen klar. Ich habe als administrativ Verantwortliche selbst erlebt, wie schnell sich jemand eine isolierte Zahl herauszieht, die dann am nächsten Tag in der Presse steht,

in einer Kontextualisierung, die nicht stimmt. Das muss man dann erst wieder einfangen.

Axel Haunschild Das ist ja in der Geschäftswelt nicht anders, wenn es um Bilanzen geht. Aber hier hat es durch die Trägerschaft der Kommunen eine Signalwirkung. Insofern sind Zahlen immer interessenbezogen. Statistik bildet objektiv keine Wirklichkeit ab, da sind wir uns in den Sozialwissenschaften einig, aber das sehen Controller nicht immer so.

„Statistik bildet objektiv keine Wirklichkeit ab, da sind wir uns in den Sozialwissenschaften einig.“

Axel Haunschild

„Welche Bedeutung haben die Daten, wie viel Transparenz braucht es, und wie frei sind wir als Verband, die Daten der Forschung zur Verfügung zu stellen?“

Claudia Schmitz

Welche weiteren Statistiken sind für Sie sonst noch relevant?

Axel Haunschild So spezifische Daten zum Theater gibt es sonst nicht. Es gibt den Mikrozensus, das sozioökonomische Panel, den Monitoringbericht für die Kultur- und Kreativwirtschaft. Aber die öffentlich getragenen Theater sind da nicht enthalten, da braucht man die Theaterstatistik – oder muss eigene Erhebungen machen.

Claudia Schmitz Die Theater nutzen zum Beispiel Statistiken mit kommunalem oder Länderbezug, um die Bemessung des Förderanteils von Kommune oder Land einzuordnen. In meiner jetzigen Position haben auch die Auswertungen des *Kulturrats* oder anderer Netzwerke und Organisationen der freien darstellenden Künste an Bedeutung gewonnen, weil wir in der Theaterstatistik und der Werkstatistik nur einen Teil der Theaterlandschaft abbilden.

Axel Haunschild Wobei der Kulturrat selbst in der Regel nur mit Sekundärdaten zur wirtschaftlichen und sozialen Lage arbeitet. Es gibt wenig Primärerhebungen für dieses Feld, man sucht sich zusammen, was man finden kann. Insofern ist die Theaterstatistik toll. Nicht, wenn es um Arbeitsbedingungen oder Spezifisches geht. Aber zur Frage, wie viele Aufführungen gibt es in welchem Bereich, oder wie entwickeln sich Ensemblezahlen im Vergleich zu Gastverträgen.

Es gibt im Theater eine gewisse Tradition der Verachtung von statistischer Erfassung, weil sich damit die Sorge vor Kommerzialisierung und vor Missachtung der nicht messbaren



Qualität von Bühnenkunst verbindet. Schlägt die Freiheit der Kunst nicht im Zweifelsfall die schnöde Evidenz – gerade im staatlich unterstützten Theater?

Axel Haunschild Ich bin diesen Vorurteilen öfter begegnet. Das ist ein bisschen Künstlerhabitus: Man folgt einer eigenen Logik, vor allem keiner kommerziellen Logik. Das hat im Kern auch etwas für sich, wenn man sagt, wir fördern freie Kunst. Aber die findet ja in öffentlich geförderten Theaterbetrieben statt. Und für die braucht man Zahlen. Ich glaube, dass sich diese Verachtung hin zu einer größeren Selbstwahrnehmung auch mittels Daten verschoben hat: dass Stadttheater auch ein Arbeitsverhältnis ist, nicht „nur“ Kunstproduktion unter exklusiven Bedingungen. Und wenn man die Bedingungen, unter denen man arbeitet, nicht kennt, kann man sie nicht verändern. Die Verachtung für jede Form von Zahlen und Statistiken nimmt nach meiner Beobachtung ab.

Claudia Schmitz Kunstfreiheit kann und darf nicht zur Disposition stehen. Aber kein:e Künstler:in ist daran interessiert, Kunst in einem leeren Haus zu zeigen, das ist ein Spannungsfeld. Entscheidend ist aus meiner Sicht, dass wir nicht in eine Situation kommen, wo Daten aus einer Statistik missbraucht werden, um zu sagen: Diese Einnahmen oder Besuchszahlen passen nicht, ändere dein Programm. Es ist jedoch legitim, zu fragen, wieso stimmen eure Zahlen nicht, wie steuert ihr dagegen? Und das geschieht über ausgewogene Programme. Es geht um Gestaltung und nicht um Verteidigung.

Axel Haunschild Man könnte ja jeden Abend mit einer aufgeschlüsselten Matrix abbilden, bis wann die Letzten gegessen haben, wann die Tickets verkauft wurden etc. Im Handel wird das gemacht: In welcher Stunde waren wie viele Kund:innen da? Den Theatern würde man das Experimentieren austreiben, wenn man jede einzelne Aktivität misst.

Also ist der schlechte Ruf von Statistik überholt, und Sie plädieren dafür, sie als wichtiges Tool auch nach innen zu nutzen?

Axel Haunschild Man kann natürlich sagen, man hält nichts davon, denn Kunst ist Kunst. Die Frage ist nur, ob man sich als System damit einen Gefallen tut. Wo ohnehin gesteuert und budgetiert wird, ist es doch besser, Zahlen zu haben.

Claudia Schmitz Wenn man Zahlen erhebt, muss man mit ihnen auch transparent nach außen gehen. Daraus ein Geheimpapier zu machen, verhindert in meinen Augen keine missbräuchliche Interpretation. Ich plädiere für eine offensive Haltung im Umgang mit der Statistik.

„Ich plädiere für eine offensive Haltung im Umgang mit der Statistik.“

Claudia Schmitz

„Wenn man die Bedingungen, unter denen man arbeitet, nicht kennt, kann man sie nicht verändern.“

Axel Haunschild

Axel Haunschild Wer soll denn die Zahlen missbrauchen? Rechtspopulistische Politiker:innen? Die Zahlen sind ja zugänglich. Und die Debatten, ob das Theater sein Geld wert ist, werden ja ohnehin ausgetragen.

Framing bleibt das Entscheidende: Welche Zahlen werden der Öffentlichkeit und der Presse als interessante Zahlen geboten?

Axel Haunschild Man kann kontextualisieren. Trotzdem: Eine falsche Zahl in der Presse, und man steht mit dem Rücken an der Wand, muss sich rechtfertigen. Das Tempo fördern natürlich die Medien...

Claudia Schmitz: Und wenn das dann in den politischen Diskurs geht, kommt es schnell zu unsystematisch aufgeworfenen Fragen oder zu populistischen Behauptungen. Wenn eine Bühne als GmbH geführt wird, werden Kennzahlen

des Betriebs im *Bundesanzeiger* veröffentlicht! Dazu gehört meist auch, wie viel der Intendant oder die kaufmännische Geschäftsführerin verdient – und das finde ich legitim. Es gibt eine teils irrationale Sorge vor dem Umgang mit diesen Zahlen. Dabei sind das Zahlen, die wir positiv in der Legitimationsdebatte nutzen können, weil wir gerade zum Beispiel wieder sehen, dass die Besuchszahlen steigen.

Welche wirtschaftlichen Kennzahlen stehen denn besonders im Fokus des öffentlichen Interesses?

Claudia Schmitz Wir neigen in der Gesellschaft dazu, nicht das Leistungsvermögen einer Kulturinstitution zu diskutieren, sondern die Kosten.

Entsprechend wird auf den Zuschuss pro Karte geschaut und nicht darauf, wie viele Menschen dort beschäftigt sind, mit ihren Familien in der Stadt oder Region leben, wie hoch die Umwegrentabilität für die Stadt oder Region ist, welcher Beitrag zu gesellschaftlichen Diskursen generiert wird.

Axel Haunschild Mein Eindruck ist, dass das Output-Input-Verhältnis der Theater sehr gut ist, produktiv gearbeitet wird im Vergleich zu manchen Unternehmen. Das liegt sicher an der großen Motivation aller.

Welche Daten gerade von öffentlichem Interesse sind, kann sich aufgrund von Verschiebungen des Zeitgeistes verändern. Nachgefragt werden aktuell vor allem Zahlen zu Geschlechterverteilung, Diversität, Alter. Wie sehr muss der Datenerhebungsprozess an diese Veränderungen angepasst werden?

Axel Haunschild Gesellschaftliche Diskurse verändern sich, dann braucht es eine Anpassung. Die Geschlechterfrage ist eine riesige Debatte, was Bezahlung und Karrierechancen angeht. Bei Diversitätskriterien wird es kompliziert, die kann man beliebig ausweiten auf allen Ebenen. Trotzdem gibt es eine Datenökonomie, man kann nicht alles erfassen, was irgendwie interessant sein könnte. Und wenn man etwas erhebt, sollte man es über ein paar Jahre hinweg machen, um Vergleichszahlen zu haben.

Claudia Schmitz Die Theaterstatistik 2023/2024 hat den Gender-Pay-Gap zum zweiten Mal erfasst. Das ist uns ein großes Anliegen. Daraus kann man Rückschlüsse ziehen und Veränderungsbedarfe und -potenziale generieren. Ich stimme zu, die Vergleichbarkeit der Daten ist wichtig, also ist die Abfrage möglichst langfristig zu gestalten. Wir überlegen daher sehr genau, welche zusätzlichen Daten wir erheben. Wir haben in Abstimmung mit unseren Mitgliedern den unbereinigten Gender-Pay-Gap und die Vollzeit-Äquivalente bei den Beschäftigten neu aufgenommen. Statistik lebt auch vom Diskurs miteinander.

Wo liegen die Grenzen von Statistiken? Müssen sie in der Auswertung nicht mit anderen

Informationen, etwa Umfragen qualitativer Art, verbunden werden?

Axel Haunschild Das hängt von der Fragestellung ab. Ich komme aus der Arbeitswissenschaft, da geht es etwa um den Zusammenhang von Arbeitszufriedenheit und Organisationsform. Dafür müsste man extra Zahlen erheben zur sozialen Lage von Künstlerinnen und Künstlern: Wie sind die Arbeitsbedingungen, welche Art von Verträgen haben sie? Etwas anderes sind qualitative Studien, die mit Interviews arbeiten. Aber Interviews sind zeitaufwendig.

„Und wenn man etwas erhebt, sollte man es über ein paar Jahre hinweg machen, um Vergleichszahlen zu haben.“

Axel Haunschild

„Über Zahlen werden wir den Wert von Kunst für uns als Gesellschaft niemals erschöpfend messen können!“

Claudia Schmitz

Claudia Schmitz Uns ist wichtig, transparent zu machen, was die Basis dieser Datenerhebung ist. Die Mitglieder des Deutschen Bühnenvereins, die die Statistik füttern, machen das freiwillig, wir können sie nicht dazu verpflichten, nur um Beteiligung werben! Zudem gibt es in Deutschland noch viel mehr Theater – in unterschiedlichen Organisationsformen. Wir müssen uns in der Legitimationsdebatte klarmachen, dass Zahlen nur ein Aspekt sind: Über Zahlen werden wir den Wert von Kunst für uns als Gesellschaft niemals erschöpfend messen können!

Axel Haunschild Es gibt den Begriff der Evidenzbasiertheit in der Medizin: Forschung dient dazu, klare, in Zahlen gefasste Ergebnisse zu kriegen. In den Sozialwissenschaften gibt es hingegen eine große Debatte darüber: Die einen sagen, wir müssen mehr quantitativ forschen, brauchen genauere Zahlen. Die anderen sagen, es gibt verschiedene Kontexte und jede Zahl muss übersetzt und ergänzt werden, etwa durch qualitative Daten aus Interviews. Für das Theater macht es durchaus Sinn, den Evidenzbegriff zu erweitern, statt nur zu sagen: Wenn ich das so und so inszeniere, kommen 18 Prozent mehr Menschen ...

Wer braucht überhaupt Zahlen zum Theater: die Öffentlichkeit, die Kulturpolitik, die Theater selbst oder die Wissenschaft?

Axel Haunschild Erst mal die Häuser selbst und eine interessierte Fachöffentlichkeit, Journalisten, theaterbegeisterte Leute, natürlich die Kulturpoli-

tik. Die Theaterwissenschaft hat erst in letzter Zeit dafür Interesse entwickelt, sie hat lange vorwiegend Aufführungsanalyse betrieben. Inzwischen gab es die interdisziplinäre Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste*, an der sich Forschende aus der Arbeitswissenschaft, Politikwissenschaft, Soziologie, dem Kulturmanagement beteiligt haben. Insofern ist die Leser:innenschaft größer geworden.

Claudia Schmitz Das ist eine Fachlektüre, die sich an Fachleute richtet. Interessenvertretungen nutzen sie für ihr Lobbying, Rechtsträger und Theaterleitungen können über die Analyse von Veränderungen Handlungsfelder eruieren, Gewerkschaften zum Beispiel die Entwicklung der Ensembles nachverfolgen.

Haben die Theater in der Vergangenheit ihr Wissen über das eigene Publikum zu sehr schleifen lassen? Führt eine bessere Kenntnis über das Publikum automatisch zu anderen Theaterformaten?

Axel Haunschild Sie haben es schleifen lassen können! Es war nicht nötig, viel über das Publikum zu wissen. Nun sind der Druck und die Konkurrenz erneut gewachsen: Entertainment, Netflix. Dazu kommt der sogenannte „entkulturate Bruch“, also die Frage, ob überhaupt noch Besucherinnen und Besucher nachkommen, die beispielsweise in die Oper gehen.

Claudia Schmitz Mein Eindruck ist ein anderer. Gerade in den letzten Jahren haben sich die Theater intensiv damit beschäftigt, ob sich im Zuschauer-raum die Stadtgesellschaft wiederfindet. Ich glaube, dass eine gute Kenntnis des Publikums total wichtig ist, um Vermittlung und Ansprache effektiv zu gestalten. In den letzten Jahren wird zudem intensiv über die Theatergebäude nachgedacht. Wie niedrigschwellig ist der Zugang? Wie werden sie wahrgenommen von Menschen, die den „Theaterknigge“ nicht kennen? Reicht es, alle Programme innerhalb des Theatergebäudes zu machen, oder gehen wir raus zu den Menschen? Der Deutsche Bühnenverein hat mit Partnern aus England 2023 eine Markt-

studie gemacht, bei der das kulturell interessierte Publikum je nach Motivation in Segmente geteilt wurde. Die Motivation der Besucher:innen wird im deutschen Stadt- und Staatstheatersystem noch zu wenig in den Fokus genommen. Wieso kommen die Menschen zu uns? Die Ergebnisse der Marktstudie sind bemerkenswert: Der Anteil des Segments des sogenannten Essence-Publikums, dessen Motivation es ist, Kunst und Kultur auf höchstem Niveau zu sehen, liegt bei 5 Prozent. Überwiegend suchen die Menschen etwas anderes: Sie wollen sich verbinden, emotional angesprochen werden, einen tollen Abend erleben. Dazu gehört nicht nur der besondere Kunstgenuss, sondern, dass ich Menschen treffe und mit diesen in einen Austausch treten kann. Dazu ist wichtig, dass ich erfahre, was das überhaupt für ein Ort ist, an dem ich da sein werde.

„Wir sind eine moderne Gesellschaft, und um Dinge in irgendeiner Weise politisch zu steuern, braucht man Zahlen.“

Axel Haunschild

„Die Statistik ist so gut wie die Daten, die die Theater einpflegen. Das bedeutet eine große Verantwortung für die einzelnen Organisationen!“

Claudia Schmitz

Transformationsprozesse lösen oft Ängste aus. Könnte die Auswertung der Theaterstatistik, etwa der Publikumsanstieg im Kinder- und Jugendtheater, helfen, zu zeigen, dass es auch vielversprechende statistische Veränderungen in den letzten 20 Jahren gab?

Claudia Schmitz Man sieht die Transformation in der Branche durch die Theaterstatistik. Ein Beispiel ist das „theaternahe Rahmenprogramm“: Wie sich das entwickelt hat, ist Ausdruck einer Transformation. Es wäre falsch, den Theatern vorzuwerfen, dass sie sich der Veränderung verweigern, denn das Theater heute ist das Ergebnis einer ständigen Transformation.

Axel Haunschild Die Zahlen erlauben uns, empfundene Veränderungsprozesse mit Fakten zu hinterlegen. Wir sind eine moderne Gesellschaft, und um Dinge in irgendeiner Weise politisch zu steuern, braucht man Zahlen.

Claudia Schmitz Die Statistik ist so gut wie die Daten, die die Theater einpflegen. Das bedeutet eine große Verantwortung für die einzelnen Organisationen! Nur wenn das mit Energie und Ernsthaftigkeit betrieben wird, haben wir für die Diskurse, die anstehen, eine gute Basis. ■

WERKE UND THEATER: DIE STATISTIKEN DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS

Theaterstatistik und Werkstatistik decken unterschiedliche Bereiche der Theaterarbeit ab; dennoch gibt es Überschneidungen, die leicht zu Verwirrung führen. Hier stellen wir beide Statistiken im Vergleich vor und schreiben eine kurze Geschichte der **Werkstatistik**



1. WHO IS WHO: THEATERSTATISTIK UND WERKSTATISTIK

Ein Verband, zwei Statistiken, dasselbe Ziel: die Theaterstatistik und die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins

VON DETLEV BAUR UND STEFAN ESCHELBACH

Die *Theaterstatistik* versammelt seit fast 60 Jahren jeweils eine Spielzeit die wichtigsten Struktur- und Wirtschaftsdaten der Theaterbetriebe. Eingeschlossen sind dabei die öffentlich getragenen und privaten Theater, Orchester und Festspielunternehmen in Deutschland sowie in Österreich und der Schweiz. Jedes Theater ist dargestellt mit Angaben zu Veranstaltungen und Besucher:innen, zu Personal, zu Einnahmen und Ausgaben sowie Kartenpreisen. Die Redaktion erfolgt vom Fachbereich Theater- und Orchesterbetrieb in der Hauptgeschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins. Er ist dabei auf die Lieferung der Daten durch die Theater angewiesen. Im Jahr 2026 startet für diesen Eingabeprozess ein neues Datenportal.

Die *Werkstatistik* „Wer spielte was?“ bietet seit 1947 einen Überblick über die professionellen Repertoireproduktionen einer Spielzeit und die ihnen zugrunde liegenden Werke in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Werke und ihre Inszenierungen sind, unterteilt nach künstlerischen Sparten, sämtlich mit Aufführungs- und Besuchszahlen aufgeführt. Diagramme und Tabellen mit den meistgespielten Werken, Inszenierungen und Autor:innen, als Dramatiker:innen, Komponist:innen oder Choreograf:innen, runden die Kapitel ab. Den Abschluss des Handbuchs bilden die Gesamtzahlen bei Werken, Inszenierungen, Aufführungen und Besuchen

sowie Listen der zahlenmäßig wichtigsten Werke und Personen. Auch bei der Werkstatistik erfolgt die Übermittlung der Zahlen durch die Theater. Die Redaktion der DEUTSCHEN BÜHNE sammelt und verarbeitet diese Daten für die Werkstatistik.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die *Werkstatistik* beschreibt das Repertoire der Theater. Die Einteilung der Sparten erfolgt hierbei nach ästhetischen Kriterien. Die *Theaterstatistik* versammelt hingegen betriebswirtschaftliche Zahlen der Betriebe, dementsprechend werden Sparten hier nach institutionellen Kriterien eingeteilt.

Beide Statistiken kommen bei den Besuchszahlen zu abweichenden Ergebnissen, weil sie diese gesondert abfragen. In der Theaterstatistik sind anders als in der Werkstatistik auch reine Orchesterbetriebe einbezogen, in der Werkstatistik dagegen auch kleinere, freie Theater oder Hochschulen mit öffentlichen Aufführungen. Während die *Werkstatistik* nur Repertoireaufführungen zählt, erfasst die *Theaterstatistik* auch einmalige Veranstaltungen.

Beide Statistiken erscheinen inzwischen als E-Book und sind kostenlos auf der Homepage des Deutschen Bühnenvereins einsehbar und können dort heruntergeladen werden. Aufgrund der komplexeren Datenlage erscheint die *Theaterstatistik* später, gerade ist die *Theaterstatistik 2023/24* erschienen, im Juni wird die *Werkstatistik 2024/25* erscheinen. ■

DIE WERKSTATISTIK

- ▶ beschreibt das Repertoire der Theater
- ▶ zählt nur Repertoireaufführungen
- ▶ zählt auch kleinere, freie Theater oder Hochschulen mit öffentlichen Aufführungen

DIE THEATERSTATISTIK

- ▶ versammelt betriebswirtschaftliche Zahlen der Betriebe
- ▶ zählt auch reine Orchesterbetriebe
- ▶ erfasst auch einmalige Eigenveranstaltungen

BEIDE

- ▶ erhalten ihre Daten von den Theatern
- ▶ erscheinen als E-Book und können hier kostenlos heruntergeladen werden



2. EINE KLEINE GESCHICHTE DER WERKSTATISTIK

Die Werkstatistik zeigt als Zeugnis der Theaterspielpläne, dass wiederholbare Werke die Theaterpraxis nur noch bedingt beschreiben

VON DETLEV BAUR

Seit 1947 sammelt der Deutsche Bühnenverein systematisch die Zahlen zu Aufführungen, Inszenierungen und Besuchszahlen der Werke in Schauspiel, Musiktheater und Tanz. Somit ist es möglich, Entwicklungen im Repertoire zu beschreiben und seine „Popularität“ beim Publikum einzuordnen. Es lassen sich – bei intensiver Auswertung der Listen – Entwicklungslinien verschiedener Autoren (damals fast ausschließlich Männer) ableiten, Entwicklungen im Verhältnis der Sparten zeigen oder Veränderungen bei den Besuchszahlen feststellen.

Von 1956 bis 1981 erschienen die Werkstatistiken jeweils auf Extraseiten eines Heftes der DEUTSCHEN BÜHNE, bald auch einschließlich der Theater der DDR, Österreichs und der Schweiz. Ab 1966/67 fielen die Daten aus der DDR weg. Hier erschien ab 1977 die Publikationsreihe „Wer spielte was? – Bühnenrepertoire der DDR“. Auch im Westen gab es ab der Spielzeit 1982/83 ein eigenes Büchlein außerhalb der DEUTSCHEN BÜHNE: „Was spielten die Theater? Werkstatistik“. Ab der Spielzeit 1990/91 erschien dann das erste gesamtdeutsche Buch „Wer spielte was? – Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins“ (einschließlich Österreich und der Schweiz). 471 professionelle Theater waren darin abgebildet. Nicht nur namentlich inspirierte die DDR-Statistik das neue Werk: Erstmals führte die Werkstatistik die aufführenden Theater und das Premierendatum der Inszenierungen auf, löste sich also ein wenig von der Autor:innen- und Werkfixierung und nahm das Repertoire der Theater in den Blick.

Seit der Spielzeit 1955/56 hatte in der BRD der Mykenae Verlag die Redaktion der Werkstatistik übernommen. Diese Aufgabe übernahm ab der Spielzeit 2014/15 die Redaktion der DEUTSCHEN BÜHNE. Endlich wurde die Statistik digital, die Theater trugen ihre Daten nun in einem Datenportal ein. Für die knapp 70 Jahre zuvor liegen keine systematisch digitalisierten Daten vor.



**„DIE VERGLEICHBARKEIT
VON DATEN MACHT DEN KULTUR-
POLITISCHEN WERT EINER
DIFFERENZIERTEN STATISTIK
ÜBER BLOSSE SUMMENZAHLEN
HINAUS AUS.“**



Die bislang nur in einigen Summentabellen auftauchenden Genres Kinder- und Jugendtheater sowie Puppen-/Figurentheater erhielten nun eigene Kapitel. Neu waren auch Revue/Liederabend und Projekt/Mehrspartenprojekt/Performance. Während der Coronapandemie kam für die Spielzeit 2019/20 das Kapitel „Digitales Theater“ hinzu. Beim Genre Ballett/Tanz änderte sich die Gliederung von der Bühnenmusik hin zur Choreografie. In der Auflistung der Werke und ihrer Inszenierungen markieren die Nennung von Regie bzw. choreografischer Einstudierung bzw. musikalischer Leitung die Entwicklung zum genaueren Blick auf die jeweiligen Bühnenergebnisse.

Seit der 75. Ausgabe, für die Spielzeit 2021/22, erscheint die Werkstatistik ausschließlich digital als PDF, seit dem letzten Jahr ist sie für alle Interessierten **kostenlos einsehbar**. Der Weg zu einer transparenteren und die digitalen Daten übersichtlicher zur Verfügung stellenden Werkstatistik ist dabei längst nicht abgeschlossen. Eine engere Verknüpfung mit anderen Daten wie der Theaterstatistik oder die flexiblere Erstellung von Listen und Grafiken bleibt ein Ziel. Zugleich müssen die Daten der seit 2014 eingepflegten gut 80.000 Inszenierungen in einem stabilen datentechnischen Umfeld gehalten werden, auch Datenbanken bedürfen nach einiger Zeit einer Sanierung.

Die andere große Frage für die Werkstatistik der nächsten Jahre wird sein, inwiefern die Theaterrealitäten überhaupt noch sinnvoll mit „Werken“, also wiederholbaren Vornotierungen von Inszenierungen beschrieben werden können. Die Definition des relativ neuen und vor zehn Jahren überfälligen Kapitels „Projekte“ konzentriert sich eben auf Inszenierungen jenseits der „Auseinandersetzung mit einem (später wiederholbaren) Aufführungstext“. Vielmehr spielen hier „Aufführungssituation, der Ort der Vorstellung und die Biografie der Akteure“ eine zentrale Rolle. Auch bei den zahlreicher werdenden Überschreibungen klassischer Werke gestaltet sich die Zuordnung von Werk und Inszenierung als komplex.

Andererseits wäre ein reines Performancearchiv als Ablösung der Werkstatistik ein Verlust. Denn die Vergleichbarkeit von Daten macht den kulturpolitischen Wert einer differenzierten Statistik über bloße Summenzahlen hinaus aus. Differenzierung tut not, darf aber auch nicht zu kleinteilig werden, damit ein menschlich fassbarer Ausdruck der Theaterlandschaft durch die Werkstatistik stattfinden kann. Das alles sind schöne Aufgaben für die Zukunft der Werkstatistik. ■

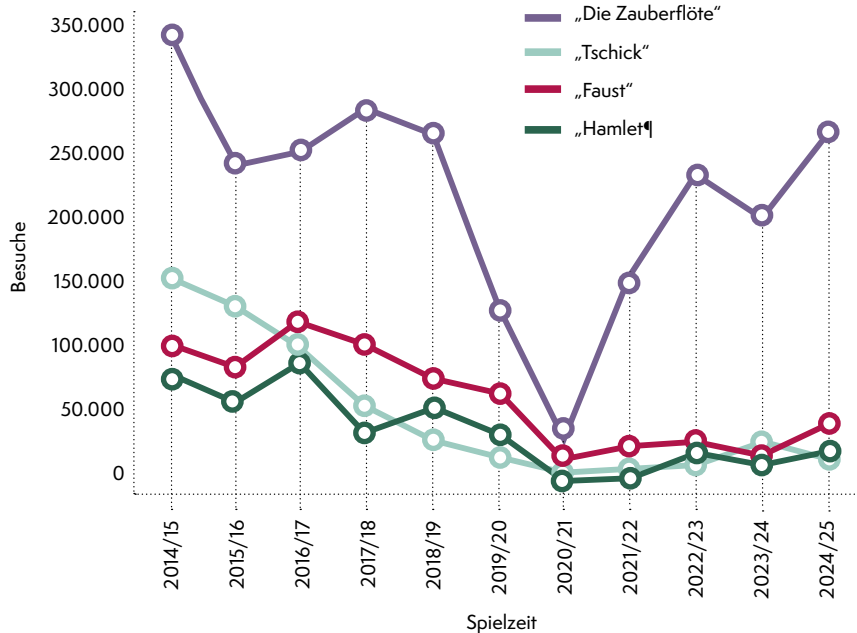
AUFFÄLLIGE ZAHLEN

Diese Zahlen stammen aus den Werkstatistiken der Spielzeiten 2014/15 bis 2024/25. Sie beziehen sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz.

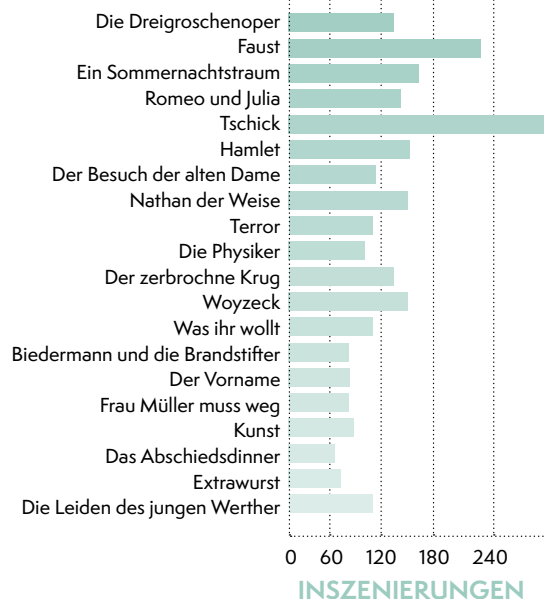
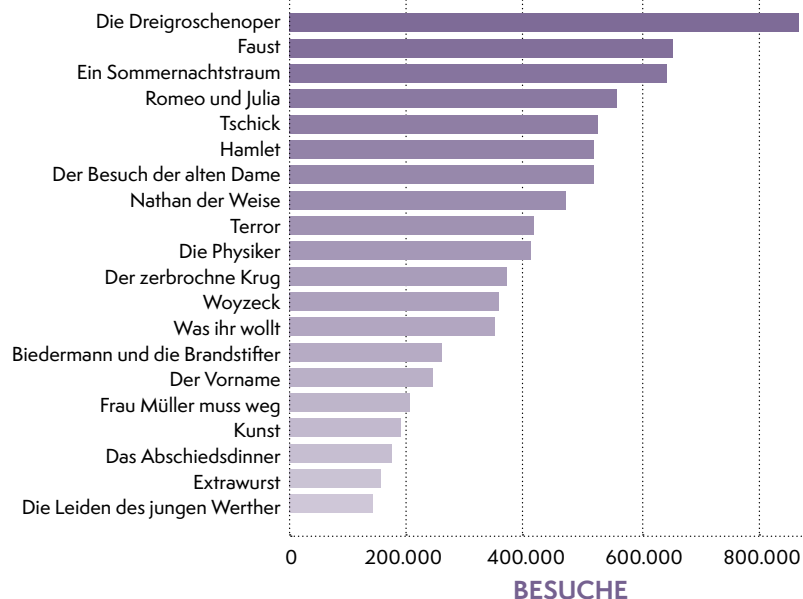
„Wer ist ein:e Autor:in und wenn ja: wie viele? Sind Armin Petras und Fritz Kater 1 Person? Oder statistisch gesehen 2?“

Anne Fritsch, redaktionelle Mitarbeiterin Werkstatistik

BESUCHSENTWICKLUNG IM VERGLEICH



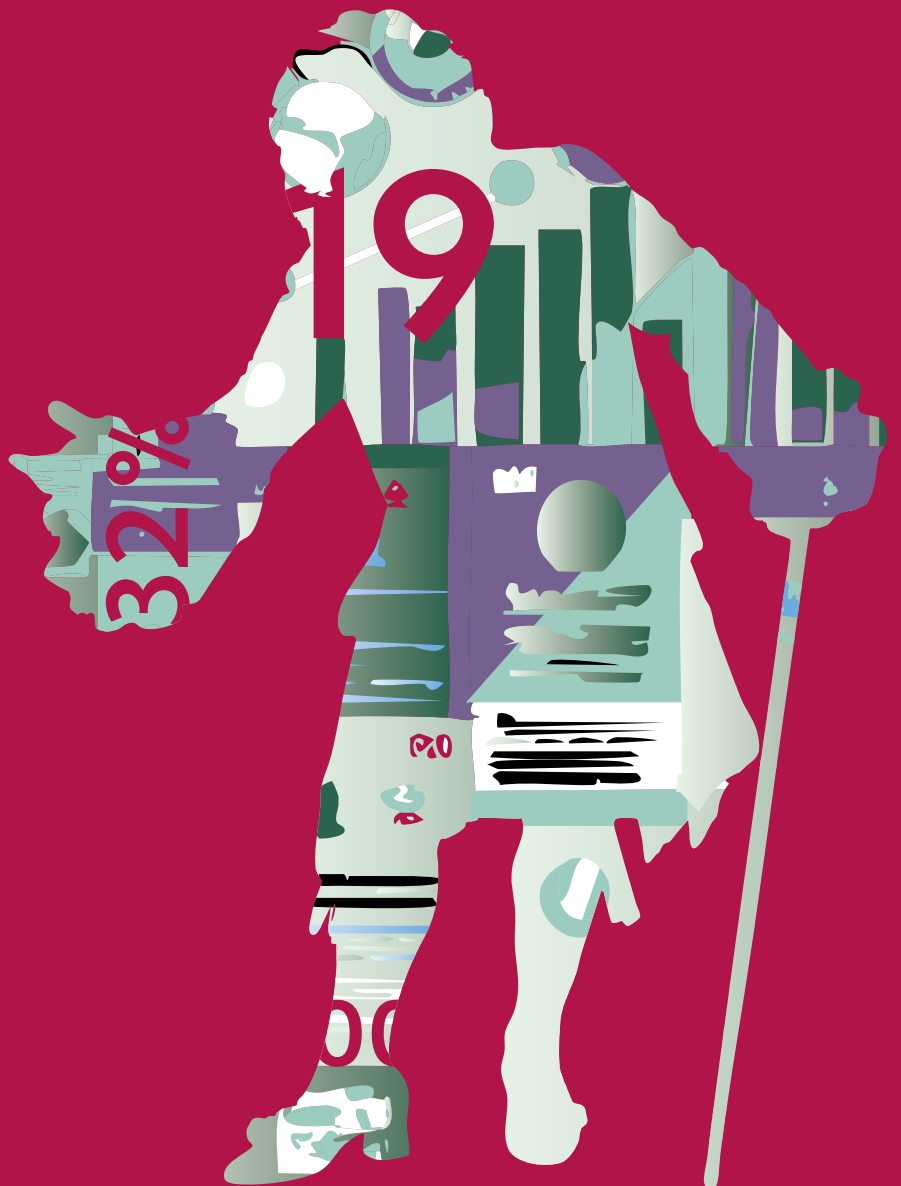
DIE BESUCHE UND INSZENIERUNGEN DER TOP-20-SCHAUSPIELWERKE ZWISCHEN 2014/15 UND 2024/25



THEATERDATEN: ALTE PROBLEME – NEUE UMGEBUNGEN

Am Leipziger Institut für Theaterwissenschaft befassen sich **Melanie Gruff** und **Patrick Primavesi** intensiv mit der Archivierung von Theater und Tanz. Dabei spielen Daten und digitale Infrastrukturen eine wichtige Rolle. In der Forschung ist das Verständnis für die Bedeutung eines sorgfältigen Umgangs mit Daten noch ausbaufähig – ähnlich wie in der Theaterpraxis und ihren Institutionen

VON MELANIE GRUSS UND PATRICK PRIMAVESI



Daten gelten als eine wesentliche Ressource unserer Zeit. Aber was wäre mit Zahlen und Daten anzufangen, wenn es um die schöpferischen Leistungen der Kunst geht, die doch in keiner Weise berechnet werden können? Sind nicht alle Versuche, Theaterereignisse auf „statistische Zwecke“ herunterzubrechen, im Hinblick auf die Herausforderungen und Erfolge der künstlerischen Arbeit überflüssig oder sogar schädlich? Fördern nicht gerade die Theater die für demokratische Gesellschaften unverzichtbare Entfaltung einer freien, selbstbestimmten Urteilskraft? Sollten sie daher nicht bewahrt werden vor der Erfassung von Daten in digitalen Strukturen, die oft auch für kommerzielle Zwecke missbraucht werden?

DATENSCHEU UND IHRE FOLGEN

Solche Vorbehalte zumal von Theaterschaffenden sind durchaus nachvollziehbar. Allerdings können sie fatale Effekte haben: Kulturelle Institutionen, die größtenteils mit Steuergeldern finanziert werden, müssen sich eine statistische Überprüfung ebenso gefallen lassen wie alle anderen Einrichtungen der öffentlichen Hand. Wie anders wenn nicht mit den Zahlen der Theater- und Werkstatistik wäre dem Vorurteil zu begegnen, dass im Theater nur eine kleine Schicht der Bevölkerung den Bildungskanon früherer Epochen genießen kann? Und was wird von den unzähligen Produktionen der darstellenden, prinzipiell flüchtigen und weitgehend immateriellen Künste übrig bleiben, wenn ihre im Zeitalter des Digitalen immer leichter und in höherer Qualität herzustellenden Aufzeichnungen nicht datenmäßig erfasst, recherchierbar und nach Möglichkeit auch online zugänglich gemacht werden?

Die hier aufgeführten Argumente aus der Sicht der produzierenden Künstler:innen und Theaterinstitutionen wie auch aus der Perspektive der kommunalen und regionalen Förderung sowie der allgemeinen, an Kultur interessierten Öffentlichkeit lassen sich nicht pauschal gegeneinander abwägen. Ähnlich gibt es auch in der Forschung ein eher gemischtes Bild dazu, wie am besten mit den Potenzialen, aber auch den Risiken und Nebenwirkungen der Daten und des Digitalen umzugehen ist. Aktuell sieht sich auch die Theaterwissenschaft herausgefordert, eine fachspezifische Haltung zu diesen Fragen zu finden. Schon seit Jahren gehen von den Sammlungen und Archiven der Performing Arts Impulse aus, die darauf abzielen, die laufende Entwicklung

„Aber was wäre mit Zahlen und Daten anzufangen, wenn es um die schöpferischen Leistungen der Kunst geht, die doch in keiner Weise berechnet werden können?“

von Infrastrukturen für Forschungsdaten nicht länger zu ignorieren. Anstatt diesen Bereich weiterhin fachfremden Routinen zu überlassen, sollte er nach Möglichkeit kritisch befragt und mitgestaltet werden. Dazu zählt auch die Statistik, die bisher im fachwissenschaftlichen Diskurs noch kaum eine Rolle spielte. So falsch eine naive Euphorie, etwa über den zunehmenden Einsatz „künstlicher Intelligenz“ wäre, so fahrlässig wäre andererseits eine pauschale Abwehr digitaler Strukturen, die doch den Alltag auch der Wissenschaft prägen. Es gibt also Gründe genug, den Umgang mit Theaterdaten näher in den Blick zu nehmen, um bereits eröffnete Diskussionen fortzuführen und zugleich an historische Entwicklungen zu erinnern.

Grundlage der Theaterforschung ist immer die Theaterpraxis, die ja vielfältige Spuren hinterlässt: Notizen und Dokumente aller Art, Programmhefte, Besetzungszettel, Plakate und Kritiken, Bühnenmodelle und Fotos sowie audiovisuelle Aufzeichnungen von Proben und Aufführungen. Vieles davon wird aufbewahrt, angefangen bei Verwaltungsdokumenten, Verträgen und Korrespondenzen. Schon für die analoge Archivierung galt, dass die Theater selbst bestimmen, was sie für bewahrenswert halten. Wenn die Theater ihre Archive aber vernachlässi-

gen, ihre eigene Geschichte nicht dokumentieren, bleibt für das kulturelle Gedächtnis und auch für die Forschung wenig übrig. Das gilt noch verschärft im Digitalen: Immer weniger „Dokumente“ bleiben als materielle Zeugen der Theaterarbeit erhalten. Stattdessen wird das meiste von dem, was früher gedruckt wurde, digital produziert und veröffentlicht, mit Daten in kommerziell beschränkten proprietären Softwaresystemen auf einzelnen Rechnern oder externen Festplatten, die ein gezieltes Datenmanagement erfordern. Die Theater selbst sind mit dieser Aufgabe aber oft überfordert, zumal ihr Gedächtnis als Institution kaum über die Dauer einer Intendanz hinausreicht. Es sei denn, sie verfügen über eigens betreute Hausarchive, was leider immer weniger der Fall ist. Zwar gibt es seit Jahrzehnten auch einige Spezialarchive für Tanz und Theater, die aber selbst nur begrenzte Kapazitäten haben und keine regelmäßige, auch die jeweils aktuellen Produktionen erfassende Betreuung leisten können. Kommunale oder regionale Archive sind in der Regel nur für Verwaltungsakten zuständig. Dabei bietet die zunehmende Digitalisierung aller Arbeitsabläufe und Materialien an den Theatern eine neue Grundlage auch für die digitale Erhaltung von Fotos, Programmheften etc., wenn sie denn systematisch, mit strukturierten Daten und Metadaten geschieht.

STRATEGISCHE ALLIANZEN GEGEN DAS VERSCHWINDEN

Um diese Grundlage eines sorgfältigen Umgangs mit Theaterdaten zu gewährleisten, wäre eine strategische Allianz zwischen künstlerischer Praxis, Gedächtnisinstitutionen und Forschung wichtig. Dies würde jedoch ein stärker ausgeprägtes Bewusstsein für den Wert der Daten erfordern, nicht nur im Rückblick auf eine Spielzeit oder ein Kalenderjahr, sondern auch über längere Zeiträume, mit denen die Theater- und die Werkstatistik der tanz- und theaterwissenschaftlichen Forschung eine neue Grundlage geben könnten. Ein näheres Verständnis der Produktions- und Vermittlungsprozesse kann dann umgekehrt, etwa durch Evaluationen seitens der Forschung, auch auf die Praxis zurückwirken und nicht zuletzt der Kulturpolitik Argumente für die Erhaltung und Förderung künstlerischer Arbeit geben.

Dieses besondere Potenzial ist übrigens schon lange vor der Digitalisierung erkannt worden. Zahlen zu Produktionen und Aufführungen, zur Nutzung der vorhandenen Plätze, zu den künstlerischen Beteiligten, zu Ausgaben und Einnahmen usw. sind schon in früheren Jahrhunderten erhoben und ausgewertet

„Um diese Grundlage eines sorgfältigen Umgangs mit Theaterdaten zu gewährleisten, wäre eine strategische Allianz zwischen künstlerischer Praxis, Gedächtnisinstitutionen und Forschung wichtig.“

worden. Sind damit doch Entwicklungen über längere Zeiträume hinweg besser zu verstehen, z. B. im Hinblick auf das Repertoire oder die Zusammensetzung des Publikums. Hier bewegt sich der Umgang mit Daten auf einer Spur, die bereits im Kontext der Institutionalisierung des höfisch-bürgerlichen Theaters um 1800 in den Blick kam. So reicht eine Auflistung der Aktivitäten, die Johann W. Goethe damals für den Weimarer Hof organisierte, von Daten aus den Kunstsammlungen über Literatur und Pädagogik, Bauwerke und Gärten über Fabriken und Handwerke bis hin zum Theater. Von 1791 an arbeitete Goethe über 25 Jahre in der Direktion des Weimarer Hoftheaters daran, diese Anstalt zu einer der bedeutendsten Bühnen seiner Zeit zu machen, auch im Hinblick auf die Vielfalt der gezeigten Stücke: „Es ist überraschend wenn man hört, daß vom Januar 1784 an 90 Schauspieler auf dem hiesigen Theater erschienen sind, daß man 410 neue Stücke gegeben hat, daß (außer der Entführung aus dem Serail die 25 mal, außer der Zauberflöte die 22 mal aufgeführt worden ist) keins der beliebtesten Stücke bis jetzt die 12. Vorstellung erreicht hat. Die Anzahl der Stücke die eine, höchstens 2 Repräsentationen erlebt haben ist groß. Eine Rezension der Stücke die sich am längsten gehalten, würde selbst über die letzten 10 Jahre des deutschen Theaters eine Übersicht ge-

ben.“ Mit den Ergebnissen der Statistik warb Goethe für den Aufbau eines Repertoires. Interessant ist, dass er es noch eigens rechtfertigt, das Theater einmal zahlenmäßig zu betrachten, um den Spielplan und Erfolg dieser Anstalt auszuwerten. Im Hinblick auf die Dominanz populärer Autoren wie Iffland und Kotzebue war diese Statistik ernüchternd. Sie zeigt aber zugleich, dass der Repertoirebetrieb schon in seinen Anfängen auch für die Durchsetzung ästhetischer und kuratorischer Interessen auf den Gebrauch von Daten angewiesen war.

ERSTE SCHRITTE ZUM ERHALT VON THEATERDATEN UND IHRER KONTEXTUELLEN EINBETTUNG

Die statistischen Daten der Theaterinstitutionen sind allerdings nur die „Spitze des Eisbergs“, insofern sie vor allem die zählbaren Fakten abbilden, deren Auswertung und Interpretation je nach Fragestellung zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann, auch im Hinblick auf das Zusammenspiel mit einem Publikum. Zusätzlich zu den Daten, die Produktionsprozesse und Aufführungen hervorbringen, können digital generierte Daten im Internet (Onlinerezensionen, Werbetrailer, Social-Media-Posts) relevant sein, als Ergänzung zu Theaterkritik und -journalismus. Umso mehr bleibt eine Aufgabe der Forschung neben der Analyse und Auswertung dieser Daten zugleich ihre Kontextualisierung. Die Theaterinstitutionen, die Gedächtniseinrichtungen und die Forschung sollten noch viel enger kooperieren mit dem Ziel, die Veränderung von Infrastrukturen zur Nutzung ihrer Daten kritisch und konstruktiv zu begleiten. Wichtige Schritte in diese Richtung sind z. B. theaterspezifische Portale wie Theatris und Theapolis, die Datenangebote des Fachinformationsdienstes (FID) Darstellende Kunst (performing-arts.eu), das Projekt *Performing the Archive* für die freie Szene, die Recherche- und Vernetzungsplattform tanz:digital, die Arbeit der Akademie für Theater und Digitalität in Dortmund, die noch auf die Pandemie zurückgehende Etablierung von Digitalsparten an vielen Stadttheatern, das Projekt Smarte Theaterdienste zur automatischen Erfassung von Spielplänen und eine im Rahmen von *NFDI4Culture* derzeit entwickelte Produktions- und Aufführungsdatenbank. Gerade im Hinblick auf die fachspezifische und zugleich kulturpolitische Relevanz von strukturierten Daten wird jedenfalls die Notwendigkeit erkennbar, digitale Umgebungen für Theaterdaten zu verbessern und damit auch die Kunst (noch) stärker zur Geltung zu bringen. ■

Literatur:

AG ARCHIV (Melanie Gruf, Patrick Primavesi, Franziska Voss u. a.): „Flüchtigkeit und Dauer der Archive. Exemplarische Positionen und Perspektiven“, in: Nikolaus Müller-Schöll u. a. (Hg.): *In Transformation. 33 Jahre Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Arbeitsgruppen, Netzwerke, Positionen*, Freiburg 2026.

Johann W. Goethe: „Zweige der hiesigen Tätigkeit“, in: Ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Dieter Borchmeyer u. a., Frankfurt a. M. 1985–2009, hier: Bd. 18, S. 391.

Beate Hochholdinger-Reiterer u. a. (Hg.): *Theater und Tanz. Handbuch für Wissenschaft und Studium*, Baden Baden 2023, darin Klaus Illmayer: „Digital Humanities“, Sarah Tiefenbacher: „Archiv“ und Ramona Mosse: „Theater und Digitalität“, S. 265–271, 433–438, 569–575.

Andreas Münzmay, Patrick Primavesi, Nora Probst u. a.: „Digitalität in der Theaterwissenschaft. Forum der AG ARCHIV mit NFDI4Culture“, in: Doris Kolesch u. a. (Hg.): *Matters of Urgency. Herausforderungen der Gegenwart in Theater und Wissenschaft*. Berlin 2025, S. 412–429.

Patrick Primavesi: „Theaterwissenschaftliche Forschung und die Methoden des Archivs“, in: *Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Christopher Balme und Berenika Szymanski-Düll, Tübingen 2020, S. 99–117.



PATRICK PRIMAVESI

ist Professor am Institut für Theaterwissenschaft, das er seit 2017 als geschäftsführender Direktor leitet. Er ist im Vorstand des Tanzarchivs Leipzig e.V. und leitet seit 2016 die AG ARCHIV in der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (gtw). Seit 2021 ist er mit dem Schwerpunkt Datenstandards für die Performing Arts beteiligt am DFG-Konsortium *NFDI4Culture*. Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind: Geschichte und Theorie von Theater, Tanz und Performance, Öffentlichkeit und Bewegung im urbanen Raum, Archive in digitalen Umgebungen.



MELANIE GRUFF

ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin seit 2018 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig sowie seit Januar 2021 im Konsortium *NFDI4Culture* beschäftigt. Sie promoviert zum Thema „Synästhesie als Diskurs. Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft“. Aktuell arbeitet Melanie Gruff neben ihrer Tätigkeit im Vorstand des Tanzarchivs Leipzig e.V. auch im Forschungsprojekt „Kulturerbe Tanz in der DDR. Pilotprojekt zur Modellierung von Ereignisdaten unter exemplarischer Berücksichtigung des Erfahrungswissens von Expert:innen“.

Szenenbild aus „100 % Klagenfurt“



Foto: Arnold Pöschl

100 % STADT-THEATER

44 Projektrealisierungen in 43 Städten und 28 Ländern auf fünf Kontinenten über einen Zeitraum von 18 Jahren mit über 4.500 Beteiligten: Diese beeindruckenden Zahlen beschreiben „100 % Stadt“ von **Rimini Protokoll**. 100 Menschen einer Stadt verkörpern darin nüchterne demografische Daten und ausgeklügelte statistische Verfahren. Ein Gespräch mit dem Regietrio über die Arbeit mit Daten als Form des politischen Widerstands, dem Leben hinter den Ziffern und Diagrammen – und wie Kunst Zahlen auf der Bühne als Spielwiese der Demokratie zum Tanzen bringen kann

INTERVIEW HILKO EILTS

Seit jetzt fast zwei Jahrzehnten setzt ihr euch in euren „100% Stadt“-Performances sehr intensiv mit demografischen Daten und statistischen Verfahren auseinander und unterläuft damit den gerade unter Kulturschaffenden verbreiteten antistatistischen Reflex. Kunst und Statistik sind in eurer Arbeit keine unvereinbaren Gegensätze, sondern gehen eher auf eine sehr spielerische Art und Weise eine kritisch-produktive Symbiose ein. Was ist euer Blick auf Statistik heute, und ist er ein anderer als vor 18 Jahren?

Helgard Haug Wir haben schon vor unseren „100% Stadt“-Produktionen mit Zahlen und Statistiken gearbeitet, wenn wir eingeladen worden sind, ein ortsspezifisches Projekt zu machen, und im Vorfeld versucht haben, uns ein Bild von diesem Ort und den Menschen, die dort leben, zu machen. Wenn man dann vor Ort ist, spielen die Statistiken und abstrakten Zahlen oft keine Rolle mehr, aber für die erste Recherchebewegung, für eine erste Beobachtung sind sie spannend. Und ich glaube, daraus ist dann – als wir uns anlässlich des hundertsten Geburtstags des HAU gefragt haben, wie wir statt einzelner Expert:innen die ganze Stadt auf die Bühne kriegen können – die Idee entstanden, als strukturierendes Element im Castingprozess Demografie und Statistik quasi als Werkzeuge zu nutzen. Dass wir damit nicht wirklich die ganze Stadtgesellschaft sauber abgebildet bekommen, war uns von vornherein klar. Allein dadurch, dass in der Statistik nur Menschen auftauchen, die offiziell gemeldet sind, also einen festen Wohnsitz haben, findet ja schon ein Ausschluss statt. Wir etablieren mit den Statistiken und der Anwendung statistischer Verfahren Spielregeln, die sich dann selber hinterfragen, allein durch die anwesenden 100 Leute, von denen jede:r Einzelne ein anschauliches Beispiel dafür ist, dass alles viel komplexer und oft auch widersprüchlicher ist, als irgendeine Statistik zeigen kann. Und darum ging es ja auch: Die Menschen hinter den Zahlen zu zeigen.

Daniel Wetzel Es gibt die verschiedensten Perspektiven auf eine Stadt, und die statistische ist eine davon.

Sie ist bei uns sozusagen die „Art Method“. Das bedeutet ja nicht, dass man die Statistik absolut setzt, aber dass man dieses Mittel der Selbstreflexion einer Gesellschaft nutzt zur Herstellung von etwas, was man sich dann anschaut und wo dann die Grenzen des Verfahrens mit den Mitteln des Theaters miterzählt werden. Das heißt, man ist im gleichen Raum und macht gemeinsame Erfahrungen mit diesem sehr speziellen Verfahren und seinem Ergebnis. Statistiken insgesamt sind, das ist eine der Erfahrungen unserer „100% Stadt“-Projekte der letzten 18 Jahre, ein absolut orts- und gesellschaftsgebundenes Phänomen. Es gab zum Beispiel mal die Frage, ob wir in

Rimini Protokoll

Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel haben im Jahr 2000 das Theaterlabel Rimini Protokoll gegründet und arbeiten seither in verschiedenen Konstellationen unter diesem Namen. Sie erweitern die Mittel des Theaters, um neue Perspektiven auf die Wirklichkeit zu schaffen. „Expert:innen des Alltags“ prägen ihre Stückentwicklungen. Die Gruppe erhielt zahlreiche Auszeichnungen, u. a. den Deutschen Theaterpreis DER FAUST.



Stefan Kaegi,
Helgard Haug und
Daniel Wetzel (v. l.)

PERSPEKTIVEN AUS DER KUNST I

Beirut „100% Stadt“ machen. Aber da war klar, dass es die notwendigen Daten von der Verwaltungsseite gar nicht gibt. Da müsste man die Telefonfirmen fragen, die haben bessere Daten.

Helgard Haug Wir etablieren mit den Statistiken ein Spiel, dessen Grenzen und Mängel offensichtlich sind. Zum Beispiel, wenn bei „100% Berlin“ die Teilnehmer:innen nach ihrem „Geschlecht“ zugeordnet werden. Offiziell gab es zwei mögliche Antworten darauf: „Männer“ oder „Frauen“. Und schon vor 18 Jahren gab es das starke Bedürfnis von vielen Menschen, sich gegen diese binäre Aufteilung öffentlich zu positionieren. Was dann zu einer eigenen Szene bei der Inszenierung wurde.

Ihr habt fünf in euren Augen relevante statistische Felder, die als eine Art Raster dienen für die Zusammenstellung der Menschen auf der Bühne im Rahmen einer, wie ihr es genannt habt, „statistischen Kettenreaktion“: Geschlecht, Alter, Familienstand, Herkunft, und Wohnbezirk. Sind die einzelnen Variablen dieser Felder in den verschiedenen Ländern und Städten, in denen ihr das Projekt realisiert habt, ähnlich, und arbeiten die Statistischen Ämter in etwa mit den gleichen Begriffen?

Daniel Wetzel Überhaupt nicht. Im Westen der USA operieren die Ämter etwa nicht mit dem Begriff der Nationalität, sondern mit dem der „Race“, wenn es um Herkunft geht, in Philadelphia hingegen mit dem der „Ethnicity“. Und dann sind jeweils Menschen auf der Bühne, die sagen: Das passt alles nicht auf mich. Wir stehen dann etwas komisch da und antworten, dass wir die Statistiken und ihre Kategorien nicht gemacht haben.

Stefan Kaegi Ein anderes Beispiel ist Brasilien, wo die Daten des städtischen Statistikamtes ein wichtiges Tool für die Bürger:innen sind. Das Amt arbeitet mit den hautfarbenbezogenen Begriffen „preto/a“ und „pardo/a“, mit denen bestimmte Bevölkerungsgruppen beschrieben werden sollen. Für diese Bevölkerungsgruppen müssen qua Gesetz soundso vie-

le Prozente an Studienplätze freigehalten werden, damit diese gesellschaftlich benachteiligte Gruppe einen angemessenen Zugang zu den Universitäten bekommt. Dass es dieses Kriterium gibt, überrascht einen in Deutschland erst mal, in Brasilien wird es aber als Schutz vor Benachteiligung betrachtet. Und genauso unterscheiden sich auch unsere Fragen, die den Beteiligten während der Aufführungen gestellt werden und die Teil des Spiels sind. Etwa die Hälfte der Fragen sind ausschließlich ortsspezifische. In einer islamisch geprägten Stadt zum Beispiel war das die Frage, ob es „haram“ ist, sein Geld auf die Bank zu bringen. Oder die Frage, ob vorehelicher Sex verboten werden sollte, war eine typisch indonesische



„100% Karlsruhe“
im Jahr 2011

Frage. In Berlin würde es überhaupt keinen Sinn machen, diese Fragen zu stellen.

Macht das Arbeiten mit Statistiken bei all diesen Einschränkungen ihrer Aussagekraft und ihrer offensichtlich starken spezifischen Bedingtheiten überhaupt Sinn? Welchen Mehrwert haben Statistiken für eine Gesellschaft und ihre Institutionen vor dem Hintergrund der Erfahrungen, die ihr gemacht habt?

Stefan Kaegi Klar ging es uns einerseits darum, zu zeigen, dass Statistiken ein konstruiertes gesellschaftliches Phänomen sind, das gefährlich genutzt und manipuliert werden kann. Aber Statistik war gleichzeitig schon immer ein Instrument der Aufklärung, mit dem sich wichtige Aussagen über den Zustand und die Veränderung von Gesellschaften machen lassen.

Daniel Wetzel Demokratie ohne Demografie funktioniert einfach nicht. Demografisch-statistische Daten sind die Grundlage jeglicher politischen Argumentation, weil sie Veränderungsprozesse spiegeln, und das wird nicht immer gern gesehen. Den Statistiker in Hongkong, der den Abend eröffnete, fand ich besonders beeindruckend. Der hat mit seinem unabhängigen Befragungsinstitut daran gearbeitet, möglichst viele öffentlich sonst nicht mehr generierte Daten zur Verfügung zu stellen. Das war 2021 mittlerweile ein lebensgefährliches Unterfangen. Er war auch Präsident der internationalen Statistikgesellschaft WAPOR. Allein 2025 wurden er und Familienmitglieder mehrfach verhaftet und befragt hinsichtlich des Verdachts auf unpatriotisches Verhalten. Er hatte als Erkennungszeichen auf der Bühne ein Foto von Einstein und auf der Rückseite eins von Gandhi als Repräsentation der beiden kulturellen Pole, zwischen denen er seine Energie gewinnt: gewaltfreie politische Arbeit auf der einen Seite und wissenschaftliche Beschreibung von Realität im Zeichen der Aufklärung auf der anderen. In Philadelphia hat uns der Festivalleiter gesagt, er wolle durch das Projekt der Be-

völkerung der Stadt mal spiegeln, dass die meisten Bewohner:innen schwarz sind. Er wollte, dass die Menschen einfach mal zwei Stunden mit dieser statistisch hergestellten visuellen Evidenz verbringen, der sie sonst ausweichen. Und dann gibt es auch eine Tradition von Widerstand qua Statistik wie im Fall Julius Gumbel in den 1920er-Jahren: pazifistischer Widerstand gegen die Nazis.

„Welchen Mehrwert haben Statistiken für eine Gesellschaft und ihre Institutionen vor dem Hintergrund der Erfahrungen, die ihr gemacht habt?“

Hilko Eilts

in dieser Zeit stattgefunden haben, zu thematisieren. Das war sehr emotional, weil uns vor Augen geführt wurde, wie veränderlich, aber eben auch vergänglich das Leben ist. Der Mensch, der beim ersten „100% Berlin“ der Säugling war und im Arm der Mutter die Aufführung verschlief, war plötzlich ein 12-jähriger, der total selbstbewusst auf der Bühne Fußball kickt. Wir haben Leute dazugewonnen, aber auch verloren, weil sie verstorben sind oder wir sie nicht mehr auffinden konnten. Es war sehr spannend, zu sehen, wo sich Mehrheiten verschieben, wie sich Meinungen und damit auch Zahlen ändern. Ich würde sagen, das ist vielleicht auch für Statistik eigentlich immer das Spannendste: der Abgleich mit etwas anderem. Die einzelne Zahl selber ist nicht so bedeutsam, aber Zahlen können sehr emotionsbesetzt sein, wenn sie sich verändern.

„Statistik war gleichzeitig schon immer ein Instrument der Aufklärung, mit dem sich wichtige Aussagen über den Zustand und die Veränderung von Gesellschaften machen lassen.“

Stefan Kaegi

Stefan Kaegi So geht es mir auch bei den Statistik-Rankings, die zurzeit oft in den Social-Media-Kanälen auftauchen. Die sind attraktiv, weil sie komplex und dynamisch animiert sind und dadurch auf einer rein visuellen Ebene längerfristigen Wandel gut vermitteln können.

Der Grund, warum wir dieses Interview führen, ist ja, dass in Bezug auf Theater die

Statistiken des Bühnensvereins genau das leisten: Sie können, wenn man sie entsprechend aufarbeitet, komplexe Veränderungsprozesse einzelner Theater oder der Theaterlandschaft insgesamt transparent machen und damit die Voraussetzung dafür schaffen, Wandel auch selber zu gestalten. Abseits der Datenlage an euch die Frage: Wie erlebt ihr denn diesen Wandel insbesondere bei den öffentlich getragenen Theatern der letzten Jahre, und welche Fragen würdet ihr an die Theater- oder auch die Werkstatistik gerne stellen? Ihr seid ja viel und seit Jahrzehnten an diversen Häusern unterwegs.

Helgard Haug Für uns ist es deutlich schwieriger geworden, Kooperationspartner unter Stadt- und Staatstheatern zu finden. Wir hören dann oft, dass sich die Häuser wieder auf ihr „Kerngeschäft“ konzentrieren müssen. Also keine experimentellen Projekte machen wollen oder können. Das ist schon total rückschrittlich. Ich glaube durchaus, dass die Häuser sich öffnen wollen für ein neues Publikum, Dritte Orte schaffen, all das passiert. Aber sie wollen eigentlich darüber hinaus nichts infrage stellen.

Stefan Kaegi Ja, man hat diese Outreach-Abteilungen geschaffen, die es glaube ich vor 20 Jahren noch nicht in dieser Massivität gab, man hat versucht, über Themensetzungen, Marketing und was weiß ich nicht alles Menschen reinzuholen in die Gebäude, was, glaube ich zum Teil auch gelungen ist. Aber gleichzeitig hat man sich hinter die eigenen Mauern zurückgezogen.

Daniel Wetzel Bestimmte Produktionsstrukturen sind in den Häusern mittlerweile wieder mehr eingerastet, und Abweichungen davon scheinen eine Belastung, der sich viele Theater nicht mehr so aussetzen wollen. Dabei ist Theater ja eigentlich der Ort, an dem ständig neue Formen des Zusammenkommens erfunden und probiert werden können, statt einfach im Dunkeln zu sitzen und nach vorne zu gucken. Diese anderen Formen des Zusammenkommens werden im Grunde Jahr für Jahr wichtiger. Und die Theaterstatistiken des Bühnensvereins repräsentieren teilweise ebenfalls den Versuch, die Theaterarbeit in starre Kategorien zu

Das Staatsschauspiel Dresden schreibt zur Dresdner Variante von 2013:

„Für Statistiken verwandeln sich Menschen in Tortenstücke, Säulen und Kurven, die für politische Argumentationen und ökonomische Kosten-Nutzen-Strategien verwendet werden. Was wäre, wenn diese Statistiken Gesichter bekämen? Wenn Dresden sich auf einer Bühne durch 100 Menschen vertreten ließe, eine Menge, so ausgesucht, dass sie statistisch ‚korrekte‘ Aussagen machen kann? Zum 100-jährigen Jubiläum des Schauspielhauses Dresden bildet das Theaterkollektiv Rimini Protokoll die Stadt auf der Bühne ab: ‚Dresden in Zahlen‘, Zahlen aus Dresden. In einer mehrmonatigen Recherche werden 100 Bewohner Dresdens nach statistischen Kriterien ermittelt und als Repräsentanten auf die Bühne des Schauspielhauses gebracht.“



„100 % Dresden“

unterteilen, als wäre Theaterarbeit nicht dynamisch. Das wäre eine spannende Frage: Wie kriegt man diese Dynamik in die Theaterstatistiken übersetzt?

Führt ihr denn in Bezug auf eure eigenen Arbeiten Statistiken?

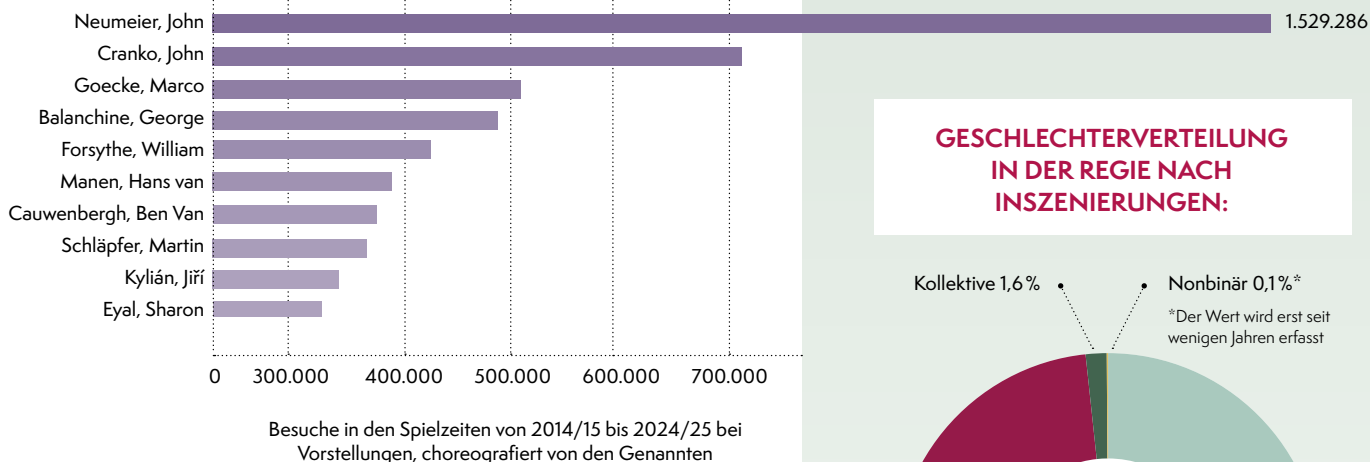
(allgemeines Lachen)

Daniel Wetzel Nein, wir beschäftigen uns nur mit unseren Zahlen, wenn der Bühnensverein uns mal wieder für die Werkstatistik bittet, welche abzugeben – und wir machen das aus Freundlichkeit. ■

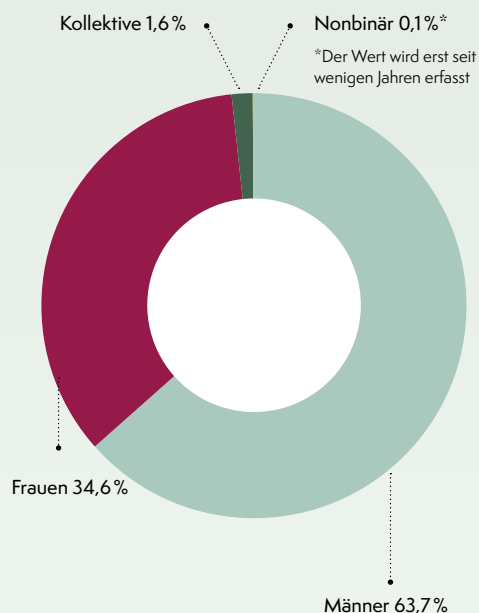
AUFFÄLLIGE ZAHLEN

Diese Zahlen stammen aus den Werkstatistiken der Spielzeiten 2014/15 bis 2024/25. Sie beziehen sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz.

CHOEORAF:INNEN MIT DEN HÖCHSTEN BESUCHSZAHLEN



GESCHLECHTERVERTEILUNG IN DER REGIE NACH INSZENIERUNGEN:



INITIATIVE HAUS DER STATISTIK
 Jahrelang stand das *Haus der Statistik* mitten in Berlin leer. Die *Initiative Haus der Statistik*, eine Gruppe engagierter Künstler:innen, Architekt:innen, Kulturschaffender und Politiker:innen verhinderte die Pläne für den Verkauf an Investor:innen und den Abriss. Damit wurde der Weg frei für eine gemeinwohlorientierte Entwicklung des Areals. 2022 begann die Sanierung des Gebäudes.



Der längste Titel der Spielzeit 2015/16:
 „Ich wuchs auf einem Schrottplatz auf, wo ich lernte, mich von Radkappen und Stoßstangen zu ernähren“ (am Deutschen Theater Berlin)

Die kürzesten Titel der Spielzeit 2015/16:
 „4“ (eine Choreografie am Staatstheater Mainz)
 „7“ (eine Choreografie an der Deutschen Oper am Rhein)

Foto: AbBA

EUROPÄISCHE DATEN

Stimmen aus der Nachbarschaft zur Theaterstatistik und ein Blick auf den Umgang mit Theaterdaten in Tschechien



Was bedeuten die deutschen Statistiken der Theater für die europäische Kulturlandschaft? Statements von **Anita Debaere**, Direktorin von Pearlle*, und **Karen Stone**, Direktorin von Opera Europa



Kultur ist eines der größten Güter Europas: Sie prägt gemeinsame Werte, Identität und Zugehörigkeitsgefühl. Die langfristige Dokumentation kultureller Vielfalt durch systematische Datenerhebung ist eine unschätzbare Quelle des Wissens und des kollektiven Gedächtnisses.

Seit Jahrzehnten setzen die beiden statistischen Statistiken, die die deutschsprachigen Regionen Europas abdecken, Maßstäbe in Sachen Zuverlässigkeit und Kontinuität und liefern aktuelle quantitative und qualitative Erkenntnisse für Kulturschaffende. Ihre anhaltende Qualität und methodische Stringenz machen sie zu einer unverzichtbaren Grundlage für eine evidenzbasierte Kulturpolitik. Wie in dem kürzlich veröffentlichten *Kulturkompass* der Europäischen Union hervorgehoben wird, ist die Entwicklung eines europäischen Kulturdaten-zentrums zur Erhebung, Analyse und Überwachung von Kulturdaten ein wichtiges Ziel. Ich bin überzeugt, dass eine solche europäische Initiative von der Expertise und Erfahrung des Teams hinter beiden Theaterstatistiken profitieren würde, dessen Arbeit besondere Anerkennung verdient.

Anita Debaere ist Direktorin von Pearlle* Live Performance Europe



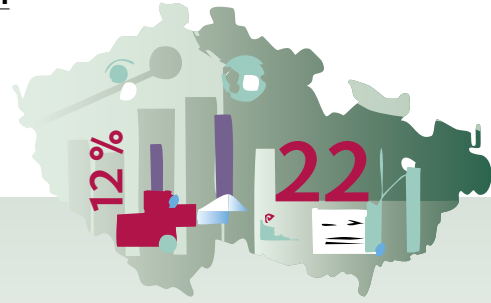
Die Theater- und Werkstatistiken aus Deutschland haben einen hohen Wert, weil sie seit vielen Jahren verlässlich, differenziert und systematisch erhoben werden. Sie ermöglichen es Theatern und Opernhäusern, ihre künstlerische, technische und wirtschaftliche Tätigkeit realistisch einzuordnen, Entwicklungen über Zeiträume hinweg zu erkennen und fundierte Entscheidungen zu treffen.

Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie wichtig Benchmarking gerade im Bereich der Publikumsentwicklung ist. Statistiken helfen, Veränderungen in der Publikumsdynamik zu verstehen — etwa die Auswirkungen eines veränderten Repertoires oder einer neuen Preisstruktur. Ebenso lassen sich Verschiebungen vom Abonnement- hin zum Einzelkartenverkauf nachvollziehen.

Die europäische Zusammenarbeit würde deutlich von stärker vergleichbaren und fundierten Theaterstatistiken profitieren. Gemeinsame Daten schaffen eine belastbare Grundlage für Dialog, Benchmarking und strategische Zusammenarbeit über nationale Grenzen hinweg. Sie helfen, Unterschiede in Finanzierungssystemen, Produktionsmodellen und Arbeitsbedingungen besser zu verstehen, und fördern Vertrauen sowie gegenseitiges Lernen. In einer Zeit wachsender Herausforderungen sind verlässliche Statistiken ein wichtiges Instrument, um die Rolle der darstellenden Künste in Europa sichtbar zu machen und ihre Zukunft nachhaltig zu gestalten.

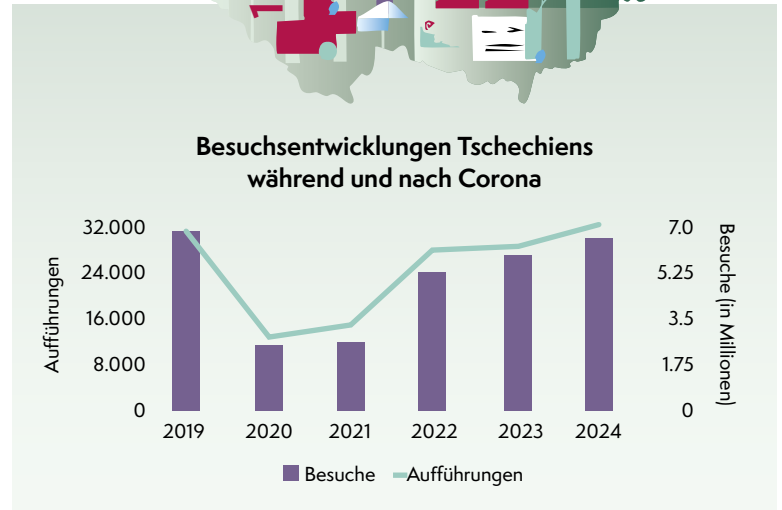
Karen Stone ist britisch-deutsche Regisseurin und Intendantin. Seit 2023 ist sie Direktorin von Opera Europa

Fotos: privat [Debaere], Andreas Lander [Stone]



Die Tschechische Republik hat nicht nur ein dichtes Stadttheaternetz, sondern auch eine aufwendige Theaterstatistik. **Juraj Gerbery**, am Kulturinstitut des Landes für Theater- und Orchesterstatistiken verantwortlich, stellt sie vor und ordnet die letzte Ausgabe von 2024 in die Entwicklung der Theater Tschechiens ein

VON JURAJ GERBERY



Die umfassendste Erhebung, Analyse und Veröffentlichung von Daten zu Theatern im Land wird vom *Tschechischen Kulturinstitut*, das dem Kulturministerium unterstellt ist, durchgeführt. Diese Statistik der darstellenden Künste erfolgt primär über Onlineabfragen bei den Institutionen; derzeit werden die Daten für das Jahr 2025 erfasst. Die Theater füllen dafür etwa 280 Datenfelder aus. Der Fragebogen erfasst Daten zu Betrieb, Personal, Produktion, Besuchszahlen und Wirtschaftlichkeit. Er umfasst Informationen zu Bühnen und künstlerischen Ensembles, einschließlich Mehrspartenhäusern in größeren tschechischen Städten, sowie zum Betrieb von Kostüm- und Bühnenbildwerkstätten. Die Personaldaten unterscheiden zwischen verschiedenen Vertragsformen und Mitarbeiter:innenkategorien, seit 2024 werden auch die geleisteten Arbeitsstunden aufgeführt.

Die Produktionsdaten umfassen die Zahl der Produktionen und Aufführungen nach Region, Ort und Genre sowie den Umfang des Repertoires, die Zahl der Premieren, der angebotenen Plätze und Besuche. Die wirtschaftlichen Abschnitte konzentrieren sich auf Einnahmen und Ausgaben, einschließlich Einnahmen aus dem Kartenverkauf, den Einnahmen aus Gastspielen sowie staatlichen Unterstützungen und Investitionsmitteln. In weiteren Abschnitten werden Ticketpreise, Rabatte, Abonnements und Daten zu Gastensembles erfasst. Vor zwei Jahren hat das *Tschechische Kulturinstitut* mit der Vorbereitung eines Theater-Benchmarkings

begonnen. Dabei handelt es sich um ein Onlinetool, das allen interessierten Nutzer:innenn zugänglich ist. Dieses Benchmarkingsystem wird im Jahr 2026 voll funktionsfähig sein.

Die Theater können darin freiwillig etwa 40 zusätzliche Indikatoren hinzufügen. Sie umfassen Daten zum Umsatz, Informationen zum Anteil von Frauen in Führungspositionen, zu Programmen für Menschen mit Behinderungen und zum ökologischen Fußabdruck. Das Theater-Benchmarking dient als Onlinetool zum Vergleich quantitativer Leistungsindikatoren von Theatern und wird als Grundlage für Managemententscheidungen sowie für Lobbyarbeit gegenüber Trägern, Partnern und Spender:innen genutzt. Interesse an den Daten dürfte auch im akademischen Bereich bestehen.



Juraj Gerbery

studierte Digital Humanities und Semiotik an der Karls-Universität Prag. Seit 2000 ist er in Marketing- und PR-Positionen an Theatern und Festivals in der Tschechischen Republik und der Slowakei tätig. Am Tschechischen Kulturinstitut ist er für Theater- und Orchesterstatistiken verantwortlich. Außerdem ist er Geschäftsführer des zeitgenössischen Tanzfestivals Tanec Praha und Sekretär des Tschechischen Festivalverbands.

In Tschechien gibt es drei Haupttypen von Theatern: Theater, die von öffentlichen Stellen (Staat, Regionen und Gemeinden) getragen werden, unabhängige Theater, die aus verschiedenen Quellen finanziert werden, und private Theater, die von Unternehmen betrieben werden. Die zehn Theater in der Tschechischen Republik mit den höchsten Einnahmen aus dem Kartenverkauf machten 59 Prozent der Gesamteinnahmen im Segment der Theater mit Ensembles aus.

Bezogen auf das Jahr 2019, also vor der Covid-Pandemie, zeigen die Daten, dass die Theater bei der Gesamtzahl der Aufführungen bereits das Niveau vor der Pandemie erreicht und sogar um zwei Prozent übertroffen haben. Bei den Besuchszahlen besteht weiterhin ein Rückstand von etwa fünf Prozent.

Foto: Andrea Jicova

THEATER EVIDENZBASIIERT WEITERENTWICKELN

Die Theater- und Werkstatistiken können durch ihre komplexen Daten eine Vielzahl von für die Theater relevanten Fragen beantworten. Aber auf eine der drängendsten Fragen, welches Publikum die Theater mit ihren sich immer weiter diversifizierenden Programmen erreichen und welches nicht, geben sie keine Auskunft. Immer unentbehrlicher wird in diesem Zusammenhang die Publikums- oder Teilhabeforschung. Auf sie hat sich das von **Vera Allmanritter** geleitete Berliner *Institut für Kulturelle Teilhabeforschung* spezialisiert. Im Interview berichtet sie von der anwendungsorientierten Forschungsarbeit ihres Institutes und lädt zur Zusammenarbeit ein

INTERVIEW HILKO EILTS



Vera Allmanritter leitet das *Institut für Kulturelle Teilhabeforschung* (IKTf) in der *Stiftung für Kulturelle Weiterbildung und Kulturberatung* in Berlin. Sie ist Honorarprofessorin für Kultur und Management an der Fachhochschule Potsdam. Zuvor war sie u. a. wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim und im Jüdischen Museum Berlin sowie Koordinatorin des Zentrums für Audience Development an der FU Berlin.

Foto: IKTf/C. Kärcher

Frau Allmanritter, Beratungsfirmen, deren Angebote sich an Kultureinrichtungen wie Theater richten, gibt es viele. Ihr öffentlich finanziertes, gemeinnützig arbeitendes *Institut für Kulturelle Teilhabeforschung* ist in diesem Feld eine Besonderheit. Wie ist es zur Gründung des Institutes gekommen?

Vera Allmanritter Das *Institut für Kulturelle Teilhabeforschung*, kurz: IKTF, gibt es seit 2020. Es ist von der Berliner Senatskulturverwaltung als unterstützende Einrichtung für den kompletten Kulturbereich gegründet worden, vor allem aber, um den Kulturinstitutionen Berlins Daten zur kulturellen Teilhabe zu liefern und sie so dazu zu befähigen, evidenzbasiert zu arbeiten und Daten in strategische wie operative Entscheidungen einzubringen. Schließlich haben zumindest die öffentlich finanzierten Kultureinrichtungen eine besondere Verantwortung dafür, chancengleich Zugänge zu schaffen und zu evaluieren, wie erfolgreich die Bemühungen der Einrichtungen in dieser Hinsicht sind.

Auf wen zielt Ihre Forschungs- und Beratungstätigkeit aktuell?

Vera Allmanritter Unsere Zielgruppen sind sehr vielfältig. Das sind Kultureinrichtungen, Projekte oder Einzelpersonen, die unsere Daten brauchen können. Es sind aber auch Kulturverwaltungen, die Kulturpolitik, Verbände oder Medien. Wir werden nicht nur von Akteur:innen aus Berlin angefragt, sondern derzeit auch stark aus dem Bundesland Nordrhein-Westfalen, städtischen Kulturverwaltungen oder öffentlich getragenen sowie privaten Kultureinrichtungen andernorts. Mittlerweile haben wir ein sehr breites Spektrum von rund 200 Institutionen aus dem gesamten Bundesgebiet in unserem Pool, für die wir Daten erheben und die wir beraten: Theater, Konzerthäuser, Museen, Gedenkstätten, Bibliotheken und in NRW sogar einen Aquazoo, der ja nicht unbedingt in das Spektrum der klassischen Kulturinstitutionen fällt.

Welche Daten erheben Sie genau?

Vera Allmanritter Wir haben im Grunde drei Datenlinien, mit denen wir uns beschäftigen. Erstens sind das Daten zu den Besucher:innen von Kultur- und Freizeiteinrichtungen, die wir im Rahmen unseres *KulturMonitorings* (KulMon) erheben. Wie sich die Besucher:innen von Kultureinrichtungen strukturell zusammensetzen, was die Besuchsmotive sind, wie hoch die Zufriedenheit mit dem Besuch einer Kultureinrichtung ausfällt, ob etwaige Erwartungen erfüllt wurden oder nicht – all das erheben wir mithilfe von standardisierten Fragebögen. Die zweite Datenlinie betrifft die Nichtbesucher:innen von Kultureinrichtungen. Dazu machen wir repräsentative Bevölkerungsbefragungen, in denen wir auf der Grundlage eines breiten Kulturbegriffs nicht nur den Besuch/Nichtbesuch klassischer Kulturangebote erheben, sondern auch den von Clubs, Kinos oder Sportveranstaltungen. Und dann evaluieren wir noch Förderlinien und Modellprojekte im Kulturbereich, das ist unsere dritte Datenlinie. Wir schauen uns in der Regel solche Projekte

Das Institut für Kulturelle Teilhabeforschung (IKTF) liefert dem Berliner Kulturbetrieb Zahlen, Daten und Fakten über Besuchende und Nichtbesuchende von Kultur- und Freizeiteinrichtungen. Zudem untersucht das Institut Modellprojekte und Förderlinien in Bezug auf Optimierungspotenziale. Zentrale Aufgabe des Instituts ist die Projektleitung, wissenschaftliche Qualitätssicherung und Weiterentwicklung der Publikumsbefragung *KulturMonitoring* (KulMon) in derzeit spartenübergreifend 200 Kultur- und Freizeiteinrichtungen. Eine weitere zentrale Aufgabe des IKTF liegt in der inhaltlichen Konzeption und Auswertung der Nichtbesucher:innenstudie „Kulturelle Teilhabe in Berlin“ (Bevölkerungsbefragung).



„Mittlerweile haben wir ein sehr breites Spektrum von rund

200
INSTITUTIONEN

aus dem gesamten Bundesgebiet in unserem Pool, für die wir Daten erheben und die wir beraten: Theater, Konzerthäuser, Museen, Gedenkstätten, Bibliotheken.“

Vera Allmanritter

an, die eine übergreifende Wirkung erzielen sollen. Dazu gehört beispielsweise der eintrittsfreie Museumssonntag in Berlin, wo wir auf einer breiten Datenbasis untersucht haben, ob sich das Publikum an diesen Sonntagen in den entsprechenden Häusern eigentlich vom sonst üblichen Publikum unterscheidet und damit das kulturpolitische Ziel dieser Aktion erfüllt wurde: Nämlich ein anderes und neues Publikum für einen Besuch zu begeistern bzw. Nichtbesucher:innen zu aktivieren.

Wenn ein Theater oder eine andere Einrichtung Sie für ein KulturMonitoring anfragt, an welche Voraussetzungen sehen Sie das gebunden? Gibt es Einrichtungen aus einem bestimmten Bereich, die häufiger an Sie herantreten als andere?

Vera Allmanritter Das lässt sich so generell gar nicht sagen. Ob eine Einrichtung an uns herantritt, hängt in erster Linie von der Grundhaltung der jeweiligen Einrichtung bzw. der Einrichtungsleitung ab: Wird das Publikum oder das Nichtpublikum als Herzensangelegenheit betrachtet, um die sich alles dreht, oder eben nicht? Wird das eigene Haus als lernende Organisation verstanden, die sich auf neue gesellschaftliche Entwicklungen, auf wandelnde Bedarfe und Bedürfnisse von Besucher:innen und Nichtbesucher:innen einstellt, oder definiert es sich stark über das Bewahren eines kulturellen Erbes oder über die Produktion einer quasi als autonom gedachten Kunst jenseits der konkreten Ansprüche eines Publikums? Davon hängt ab, ob ein Theater datenbasiertes Arbeiten „umarmt“ und Ressourcen dafür bereitstellt oder eben nicht. Ein weiterer Faktor ist, dass in vielen Kultureinrichtungen schlicht das Personal fehlt, das qua Ausbildung die Qualifikation für das Arbeiten mit Daten mitbringt. Und tendenziell spielt auch der Eigenfinanzierungsanteil einer Einrichtung eine Rolle. Je höher dieser ist, desto eher ist eine Einrichtung entweder schon längst auf dem Weg, datenbasiert zu arbeiten, oder die starke Bereitschaft ist vorhanden, diese Aufgabe in Angriff zu nehmen. Bei diesen Einrichtungen spielt schlicht marktwirtschaftliches Denken eine größere Rolle, und da ist es völlig klar, dass Zielgruppenanalysen eine zentrale Handlungsgrundlage sind. Es gibt einzelne Bühnen, mit denen wir viel zu tun haben und die über verschiedene Hierarchie-Ebenen hinweg regelmäßig Fragen zu ihren Daten stellen oder zusätzlichen Datenbedarf anmelden. Manche dieser Häuser suchen auch Tipps für hausinterne Workshops, in denen datenbasiertes Arbeiten vermittelt wird. Aber grundsätzlich finde ich, dass speziell Einrichtungsleitungen noch viel stärker dafür sensibilisiert werden müssen, in welchem Maße datenbasiertes Arbeiten und evidenzbasierte Entscheidungsfindung für sie ganz zentrale Aufgaben darstellen, um ihre Einrichtungen zukunftsfähig aufzustellen.

Wie konkret können Daten des IKTF Theatern helfen? Welche Informationen liefern sie?

Vera Allmanritter Das KulturMonitoring, in dem wir Besucher:innen von Kultureinrichtungen befragen, gibt Auskunft zur strukturellen Zusammensetzung des Publikums, also zum

„Grundsätzlich finde ich, dass speziell Einrichtungsleitungen noch viel stärker dafür sensibilisiert werden müssen, in welchem Maße datenbasiertes Arbeiten und evidenzbasierte Entscheidungsfindung für sie ganz zentrale Aufgaben darstellen, um ihre Einrichtungen zukunftsfähig aufzustellen.“

Vera Allmanritter

Beispiel Alter, Geschlecht, Bildung, beruflicher Hintergrund, aber auch zu sogenannten Kulturmilieus. Diese Kulturmilieus sind ein gut geeignetes Segmentierungsinstrument für Kultureinrichtungen, um Zielgruppen genau zu definieren und zu erfassen, wie viele Menschen aus diesen Zielgruppen sie bereits erreichen. Darüber hinaus lässt sich beobachten, wie sich die Zusammensetzung des Publikums verändert, wenn die Einrichtungen bestimmte Maßnahmen ergreifen – wie es viele Theater bereits tun. Aber eben, ohne die tatsächlichen Effekte dieser Maßnahmen zu evaluieren, um ggf. nachzusteuern. Gerade bei enger werdenden Ressourcen hilft es Einrichtungen sehr, sich im Kleinen wie im Großen effektiver aufzustellen, weil sie nicht Mittel in etwas hineinstecken können, von dem sich gar nicht prognostizieren lässt, ob das Sinn macht oder nicht. Aber sie können dann im Verlauf der Maßnahmenumsetzung auf der Basis der von uns regelmäßig erhobenen Daten evaluieren, ob diese von Erfolg gekrönt sind. Für die Kultureinrichtungen kann das in der Folge auch ein ganz zentraler Punkt sein, damit man mit den Fördergeldgebern ins Gespräch gehen kann. Etwa um nachzuweisen, dass man als Haus erfolgreich Projekte, mit denen man sich um ein neues Publikum bemüht, umgesetzt

hat und diese Projekte sich mithilfe weiterer finanzieller Förderungen noch optimieren oder erweitern ließen. Wir können darüber hinaus zeitnah erheben, wie zufrieden ein Publikum mit dem gegenwärtigen Angebot eines Hauses ist, sodass die Hausleitung noch im Laufe einer Spielzeit bei Bedarf nachsteuern kann. Anderes aktuelles Beispiel: Ist das Publikum mit dem neu etablierten digitalen Programm- oder Spielzeithaft zufrieden, oder will es mehrheitlich wieder ein gedrucktes? Erheben können wir auch, wie ausgeprägt die Preissensibilität eines Publikums ist, sodass die Häuser sehen, inwieweit man zum Beispiel an den Preisen an verschiedenen Stellen für verschiedene Personengruppen noch etwas verändern könnte.

De facto werden viele Theater ja aus einer anderen Überzeugung heraus geleitet und programmiert, nämlich dass man durch künstlerische Intuition und Ambition in Kombination mit der Diversifizierung des eigenen Programmes sowie der Intensivierung der Vermittlungsaktivitäten die Stadtgesellschaft in ihrer Breite erreichen kann. Das datenbasierte Arbeiten wird aus dieser Perspektive eher als unkünstlerisch betrachtet.

Vera Allmanritter Also, für mich ist das definitiv ein Mythos, dass man ohne entsprechende Daten die Stadtgesellschaft um einen herum verstehen kann. Wir alle leben ja in unseren Blasen. Und die Annahme, dass man als Einzelperson oder als ein bestimmter Personenkreis ohne Weiteres verstehen könnte, was Menschen außerhalb dieser Blase beschäftigt, welche Bedürfnisse, Wahrnehmungsweisen und Bedarfe sie haben oder was ihnen an einem Theaterbesuch Spaß macht oder machen könnte, ist unrealistisch. Wenn man Zielgruppen außerhalb der eigenen Bubble erreichen möchte, muss man sie ins Boot holen und in einen intensiven Austausch mit ihnen treten, um Angebote gemeinsam zu entwickeln – oder aber auf der Basis von Daten etwas über diese Zielgruppen außerhalb des eigenen Milieus in Erfahrung bringen. Ich selber gehe oft und gezielt in möglichst unterschiedliche Formen von Theater, nicht nur aus privatem Interesse, sondern auch um zu sehen, was in der Breite des Feldes so passiert. Und ich schätze und verteidige die Vielfalt und die Freiheit der Kunst. Dennoch gilt gerade für die Theater: Ohne Publikum ist alles nichts. Für mich steht insbesondere die darstellende Kunst dafür, dass sie erst im Kontakt mit den Rezipient:innen entsteht. Darüber hinaus hat öffentlich geförderte Kunst jenseits aller ökonomischen Notwendigkeiten den Auftrag einer breiten Teilhabeorientierung und sollte chancengleiche Zugänge herstellen.

Angesichts der Situation der öffentlichen Haushalte geraten auch die Theater zunehmend unter Druck und sehen sich teils mit drastischen Kürzungsszenarien konfrontiert wie hier in Berlin. Hat das Auswirkungen auf die von Ihnen geforderte breite Teilhabeorientierung der Häuser?

Vera Allmanritter Ja, weil vielerorts die spezifischen Förderlinien, die eine breite Teilhabeorientierung unterstützen sollen, als Erstes gefährdet sind dadurch, dass sie im Verhältnis zur

„Wenn man Zielgruppen außerhalb der eigenen Bubble erreichen möchte, muss man sie ins Boot holen und in einen intensiven Austausch mit ihnen treten, um Angebote gemeinsam zu entwickeln – oder aber auf der Basis von Daten etwas über diese Zielgruppen außerhalb des eigenen Milieus in Erfahrung bringen.“

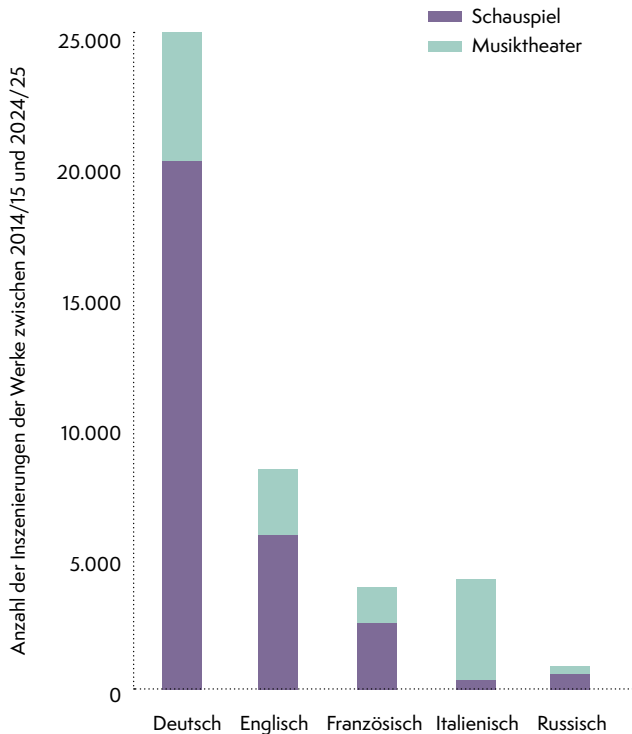
Vera Allmanritter

künstlerischen Produktion vielleicht doch nicht als so wichtig erachtet werden. Zugleich wird von Häusern, die sparen müssen, der Fokus in der Regel als Erstes auf die Aufrechterhaltung von möglichst viel Programm gesetzt; teilhabeorientierte Aktivitäten dagegen werden zurückgefahren. Und das ist meiner Meinung nach durchaus problematisch. Die Einrichtungen müssten meines Erachtens mit Unterstützung der Kulturpolitik und -verwaltung weg von der einseitigen Fokussierung darauf, einfach nur möglichst viele Menschen in ihre Häuser zu bekommen. Nicht, dass das ein irrelevanter Faktor wäre, aber die Theater müssen sich viel stärker darum bemühen, ganz andere Menschen für ihre Angebote zu begeistern. Nur dann wird es den Einrichtungen gelingen, sich zukunftssicher aufzustellen. Dafür müssen sie wiederum in Daten investieren, um zu evaluieren, was sie da eigentlich tun oder noch tun müssten. Genau dabei kann unser Institut Theater unterstützen. Und dazu möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich einladen: gemeinsam und unter Einbeziehung empirischer Daten Theater und Kulturinstitutionen insgesamt im Sinne des Teilhabegedankens weiterzuentwickeln. ■

AUFFÄLLIGE ZAHLEN

Diese Zahlen stammen aus den Werkstatistiken der Spielzeiten 2014/15 bis 2024/25. Sie beziehen sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz

ORIGINALSPRACHEN DER WERKE: SCHAUSPIEL vs. MUSIKTHEATER



„Wie können bei 1.397 Aufführungen von ‚Nathan der Weise‘ nur 10 Zuschauer:innen anwesend gewesen sein?“

*Weil es ein Zahlendreher war und eigentlich 10 Aufführungen mit 1.397 Zuschauer:innen.“

Anne Fritsch, redaktionelle Mitarbeiterin
Werkstatistik

STATISTIK ÜBER ALLES UND NICHTS:

Bernd Moss als Statistiker
Dr. Wooley in „Eine Minute der
Menschheit“ nach Stanislaw Lem
am Deutschen Theater Berlin.



Der Durchschnittsautor im Schauspiel ist
79 Jahre alt und männlich.
Erfrischend jung, wenn man bedenkt,
dass Shakespeare über
460 Jahre alt ist.

Bedenklich alt, wenn man all die
Bemühungen um junge Autor:innen
und Stimmen im Theater bedenkt.



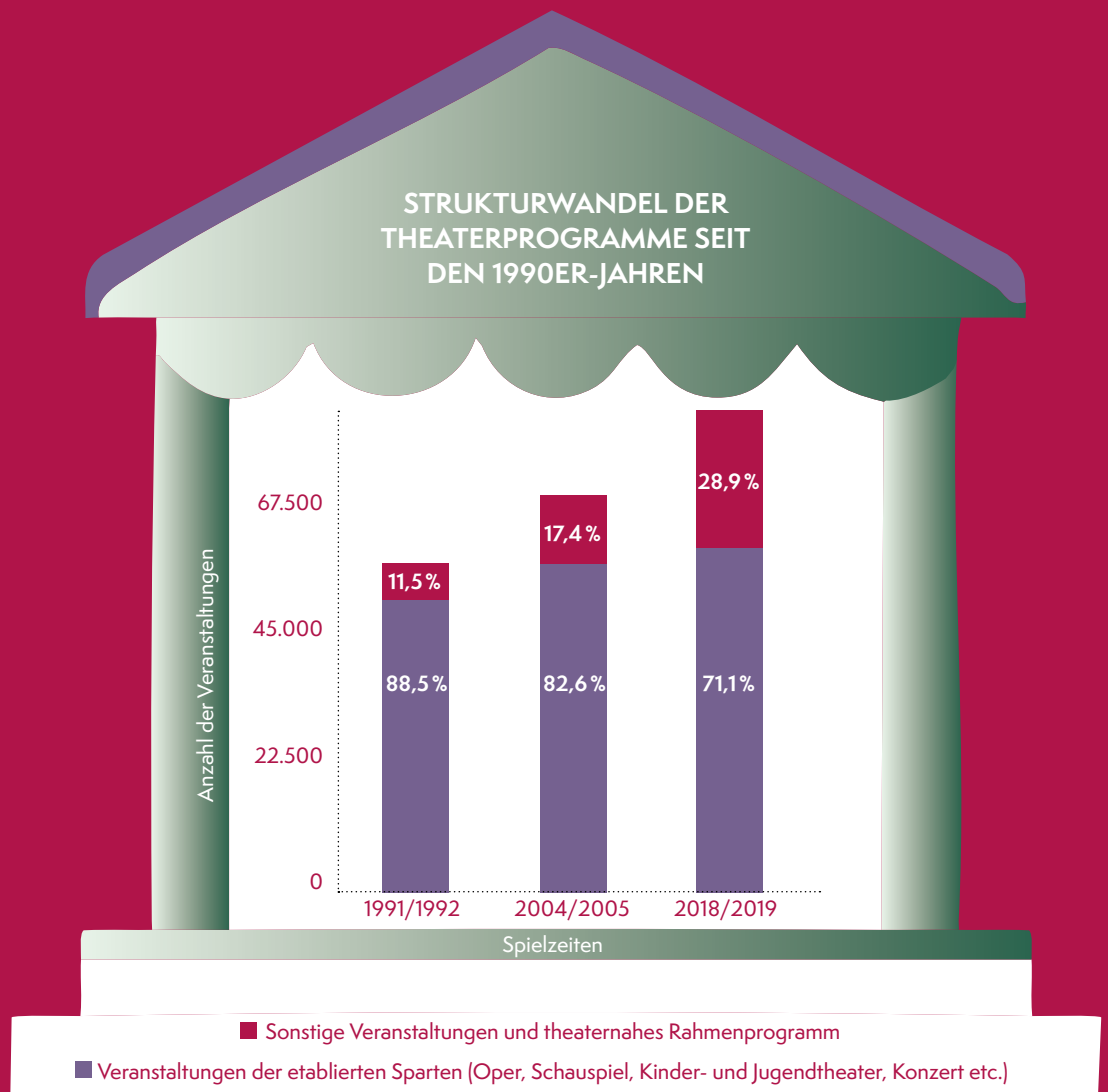
Zur Kritik der Inszenierung

Foto: Elke Walkenhorst

VOM DAZWISCHEN UND AUSSERHALB

Zur Veränderung des Repertoires in den letzten zwei Jahrzehnten. Eine Bilanz aus der DFG-Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste – institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart*

VON BIANCA MICHAELS



Am Anfang war die Theaterstatistik. Das klingt in einer Sonderpublikation der DEUTSCHEN BÜHNE zur Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins entweder anbietend oder völlig überzogen. Doch für die Genese des Forschungsprojekts „Von Bürgerbühnen und Stadtprojekten – Neu-Formatierung als Symptom des institutionellen Wandels im gegenwärtigen deutschen Stadt- und Staatstheater“ (2018–2021) sowie des Nachfolgeprojekts „Outside the Box: Ästhetische Neu-Formatierung an öffentlich getragenen Theatern im Anschluss an die pandemiebedingten Schließungen 2020 in Deutschland, Großbritannien und der Schweiz“ (2021–2025) im Rahmen der Forschungsgruppe *Krisengefüge der Künste* war ein Befund aus der Theaterstatistik mit ausschlaggebend: Eine erste Analyse vor Antragstellung hatte ergeben, dass die Anzahl an Veranstaltungen der sogenannten fünften Sparte in den vergangenen 20 Jahren signifikant zugenommen hatte, während sich der prozentuale Anteil der etablierten Sparten insgesamt verringerte.

Davon ausgehend wollten wir anhand der Veränderungen im Programmangebot untersuchen, wie sich die öffentlich getragene Theater in Deutschland im Spannungsfeld aus ererbten und noch immer existierenden Funktionszuschreibungen, aktuellen gesellschafts- und kulturpolitischen Anforderungen an eine öffentlich getragene Institution angesichts des gesellschaftlichen und demografischen Wandels sowie aktueller ästhetischer Praxis positionieren.

„SONSTIGE VERANSTALTUNGEN“

Entscheidender Ausgangspunkt für die Untersuchung war die Rubrik der erhobenen Veranstaltungen der öffentlich getragenen Theater in der Theaterstatistik. Dabei dienten die Veranstaltungen innerhalb der etablierten Kategorien Oper, Tanz, Schauspiel etc. als Referenz, um von dort aus diejenigen Angebote abgrenzen und untersuchen zu können, die zwischen und außerhalb der genannten Kategorien liegen. Die Theaterstatistik listet hier seit der Spielzeit 2004/05 Veranstaltungen in den beiden Kategorien „Sonstige Veranstaltungen“ und „Theaternahes Rahmenprogramm“. Als Beispiele sind für die sonstigen Veranstaltungen „Kabarett, Lesungen, Liederabende etc.“ angegeben, während das theaternahes Rahmenprogramm folgendermaßen umrissen ist: „Einführungsveranstaltungen, spezielle Angebote für Lehrer:innen, Führungen sowie andere Angebote, die der Vermittlung dienen und für die kein oder nur geringes Entgelt genommen wird“ (Theaterstatistik 2022/23: 37). Aus den Zahlen der Statistik selbst ist nicht abzuleiten, wie die einzelnen Theater bei ihren Meldungen jeweils konkret die Kategorien interpretieren. Grundsätzlich nicht miteingerechnet werden jedoch bei der Erhebung „Veranstaltungen ohne Theatercharakter“ (ebd.). Nähere Angaben dazu, was genau unter Veranstaltungen ohne Theatercharakter zu verstehen ist, sind dort nicht aufgeführt.

Anhand der Statistiken der Spielzeiten 1991/92 (erste Spielzeit nach der Wiedervereinigung), 2004/05 (Einführung der neuen Kategorie „theaternahes Rahmenprogramm“) bis 2018/19 als letzter Vor-Corona-Spielzeit zeigt sich, dass die Gesamtzahl in beiden Kategorien stark gestiegen ist. Insbesondere die Zahl der Angebote im theaternahen Rahmenprogramm hat sich von 6.040 Veranstaltungen 2004/05 auf 17.249 Einträge 2018/19 fast verdreifacht. Während diese beiden Kategorien 2004/05 zusammen noch ca. 17 Prozent der gesamten erhobenen Angebote ausmachten, waren es in der Spielzeit 2018/19 rund 29 Prozent, das heißt fast ein Drittel aller Veranstaltungen.

Für die folgenden Jahre der Pandemie ergibt sich aufgrund des hohen Anteils digitaler Angebote für die Spielzeit 2020/21 sogar ein Anteil von rund 50 Prozent für die drei Rubriken sonstige Veranstaltungen, theaternahes Rahmenprogramm und Streamingproduktionen, welche aufgrund der Pandemie kurzzeitig neu in die Theaterstatistik eingeführt wurde.

Zusätzlich zur Auswertung der Theaterstatistiken haben wir für die beiden Forschungsprojekte jeweils breit angelegte Angebotsanalysen vorgenommen, unter anderem anhand von Spielzeithelfen, (Online-)Spielplänen und Social-Media-Auftritten. Die erhobenen Angebote haben wir dann geclustert und heuristisch kategorisiert (etwa bezüglich Aufführungssituation, Teilhabeorientierung, Digitalität etc.). Auf dieser Datenbasis wurden leitfadengestützte Interviews mit insgesamt 62 Verantwortlichen verschiedenster öffentlich getragener Theater in allen Bundesländern (sowie in England und der Schweiz) geführt, um so die quantitativen und qualitativen Ergebnisse um die Perspektive der Theaterschaffenden bezüglich des Programmangebots zu erweitern.

AUSWEITUNG UND DIVERSIFIZIERUNG DES PROGRAMMS

An dieser Stelle können aus Platzgründen nur einige Aspekte unserer Erkenntnisse skizziert werden: Seit Beginn der Nullerjahre hat sich die Programmgestaltung signifikant verändert, das heißt, es ist eine deutliche Ausweitung und Diversifizierung von Veranstaltungsformaten außerhalb der etablierten Aufführungsformen festzustellen. Dabei zeigt sich insbesondere die gesteigerte Bedeutung von Programmangeboten, die gesellschaftspolitische Dialoge ermöglichen (zum Beispiel Workshops, Podiumsdiskussionen etc.), eine deutlich verstärkte Teilhabeorientierung, die sich in unterschiedlichsten Formaten abbildet, sowie auch verschiedene weitere analoge und vor allem digitale Formate bis hin zur punktuellen Gründung neuer digitaler Sparten – sowohl während als auch nach der Coronapandemie.

Bereits in den Jahren vor der Pandemie positionierten sich öffentlich getragene Theater nicht ausschließlich als Orte der Produktion von künstlerischen Aufführungsereignissen, son-

dern wurden und werden von den Theaterschaffenden in den jeweiligen Städten als vielseitige öffentliche Orte und soziale Netzwerke begriffen, in welchen Austausch, Begegnungen und Hilfeleistungen stattfinden. Dies gilt verstärkt für die Zeit seit Beginn der pandemiebedingten Einschränkungen: „Theater ‚versorgen‘ das Publikum bzw. die Gesellschaft demnach nicht nur mit künstlerischen Erlebnissen, sie unterstützen Menschen mit alltagspraktischer Hilfe, geben Anreize und Ideen für (kreative) Beschäftigungen in Zeiten von Lockdowns und Distanzgebot.“ (Endres 2026, S. 44).

HERAUSFORDERUNG FÜR DATENERFASSUNG UND VERGLEICHBARKEIT

Das sich wandelnde Programmangebot der Theater mithilfe der bestehenden Kategorien der Theaterstatistik abzubilden, wird mit zunehmender Diversifizierung der Veranstaltungen schwieriger. Eine Erfassung ist auch deshalb herausfordernd, da die Statistik auf Langlebigkeit und Vergleichbarkeit der Daten ausgerichtet ist, während gerade das Feld der Programmangebote von ständigen Transformationsprozessen bestimmt ist. Hier ist die bereits begonnene Zusammenarbeit zwischen Forschenden und Bühnenverein für die Weiterentwicklung der Theaterstatistik sehr zu begrüßen.

Angesichts der Bandbreite der erhobenen Formen und Formate und der vielgestaltigen Veränderungen in der Programmgestaltung zeigt sich, dass eine Grenzziehung zwischen Veranstaltungen mit und ohne „Theatercharakter“ zunehmend schwierig wird. Vor dem Hintergrund gesellschaftspolitischer Veränderungen verändern sich sukzessive auch die Erwartungen an Theater. Deshalb stellt sich die Frage, ob nicht das Gesamtangebot von öffentlich getragenen Theatern an die Zivilgesellschaft immer bedeutsamer wird und damit gerade auch das „Dazwischen“ und „Außerhalb“ inklusive der Veranstaltungen ohne eindeutigen Theatercharakter.

ERWEITERTE LEGITIMIERUNG DER INSTITUTION THEATER

Die Ergebnisse unserer Forschungsgruppe zeigen, dass die untersuchten Programmangebote auch wichtige Argumente im Kampf um Legitimität öffentlich getragener Einrichtung darstellen können. Jede soziale Institution – insbesondere solche, deren Organisationen sich in öffentlicher Trägerschaft befinden – ist zum Überleben auf Legitimität angewiesen. Indem das Programmangebot das Profil eines Hauses auch jenseits des transitorischen Moments der Aufführung abbildet, ist es zugleich auch immer eine Manifestation des eigenen Selbstbildes, welche die vielgestaltigen Ansprüche an Theater und der Theater an sich selbst zum Vorschein bringt. Somit ist das Programm nicht nur künstlerische Setzung, sondern immer auch als Teil der Arbeit an der eigenen Legitimation zu begreifen.

Gerade die aktuellen Diskussionen um Etat Kürzungen im Kultur- und Theaterbereich sprechen dafür, dass öffentlich getragene Theater und Orchester von einer erhöhten Sichtbarkeit des gesamten Angebotsspektrums inklusive ihrer „theaterferneren“ Aktivitäten profitieren könnten. Dies würde im Idealfall eine auch datengestützte Diskussion darüber ermöglichen, welche vielfältigen Funktionen Theater als öffentliche Orte im 21. Jahrhundert wahrnehmen. ■

Literatur

- Deutscher Bühnenverein. Theaterstatistik 1991/1992: Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Köln: Deutscher Bühnenverein, 1993.
- Ders. Theaterstatistik 2004/2005. Köln: Deutscher Bühnenverein, 2006.
- Ders. Theaterstatistik 2018/2019. Köln: Deutscher Bühnenverein, 2020.
- Ders. Theaterstatistik 2022/2023. Köln: Deutscher Bühnenverein, 2025.
- Endres, Angelika: „Outside the Box: Neuformatierung, Transformation und Legitimation am Theater seit der Pandemie“. In: Axel Haunschild et. al. (Hrsg.): Theater: Zwischen Krisen. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart. Berlin: Walter De Gruyter, 2026, S. 43–59.
- Michaels, Bianca: „Spielplangestaltung im Kampf um Anerkennung – Diversifizierung als Legitimationsstrategie“. In: Birgit Mandel und Annette Zimmer (Hrsg.): Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten. Wiesbaden: Springer VS, 2021, S. 147–164.
- Michaels, Bianca: „It’s the programme, stupid! Programmangebot und institutioneller Wandel des Theaters in Deutschland seit Beginn des 21. Jahrhunderts“. In: Axel Haunschild et. al. (Hrsg.): Theater: Zwischen Krisen. Institutionelle Transformationsdynamiken in den darstellenden Künsten der Gegenwart. Berlin: Walter De Gruyter, 2026, S. 61–76.
- Scott, W. Richard. Institutions and Organizations. Ideas, Interests and Identities. Thousand Oaks: Sage, 2014.
- Stempel, Lukas: „Neue Formen und andere Räume. Gegenwärtige Programmentwicklungen im öffentlich getragenen deutschen Theater“. In: Julius Heinicke und Katrin Lobeck (Hrsg.): Elfenbeinturm oder Kultur für alle? Kulturpolitische Perspektiven und künstlerische Formate zwischen Kulturinstitutionen und Kultureller Bildung. München: kopaed, 2020, S. 89–107.



BIANCA MICHAELS

studierte an den Universitäten Erlangen, Mainz, Wien und Stanford (USA) und promovierte an der Universität von Amsterdam (NL) über amerikanische Oper im Medienzeitalter. Seit 2007 arbeitet sie als Theaterwissenschaftlerin mit einem Hang zu Zahlen an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU), wo sie u. a. für Aufbau und Leitung der wissenschaftlichen Weiterbildung Theatermanagement zuständig und seit 2016 als Geschäftsführerin des Departments Kunstwissenschaften an der LMU tätig ist.

NAVIGATIONSHILFE IM KULTURELLEN KLIMAWANDEL

Vor gut einem Jahrzehnt hat **Ulf Schmidt** auf einer Jahrestagung der Dramaturgischen Gesellschaft einen pointierten, mit Theaterstatistikdaten unterlegten Vortrag über die Zukunft der Stadttheater gehalten. Seine Prognose damals: Langfristig sinkende Besuchszahlen in Kombination mit abnehmenden Ressourcen, einem stetig zunehmenden Produktionsdruck bei abnehmender Fähigkeit der Theater, angemessen auf sich radikal verändernde soziale oder künstlerische Realitäten zu reagieren, könnten innerhalb der nächsten Dekade zu einem Verschwinden der Stadttheater führen. Rettung böte allein der Bruch mit überkommenen Produktions- und Denkroutinen zugunsten eines umfassend neu organisierten, agilen Theaters. Ein Hausbesuch am Saarländischen Staatstheater, wo Schmidt seit der Spielzeit 2025/26 als Chefdramaturg und Chefautor arbeitet.

INTERVIEW HILKO EILTS



Ulf Schmidt
ist seit der Spielzeit 2025/26
Chefdramaturg und Chefautor
am Saarländischen Staatstheater
Saarbrücken. Er arbeitete zuvor
als Dramatiker und freier Autor.





Der Science-Fiction-Roadmovie „future 2 (lose your self)“ am Saarländischen Staatstheater

Herr Schmidt, wenn Sie Ihr vor mehr als zehn Jahren gehaltenes Plädoyer für ein agiles Theater inklusive aller Befunde und Prognosen heute lesen, wie geht es Ihnen damit?

Ulf Schmidt Die These, dass, wenn wir uns nicht radikal verändern, in zehn Jahren die Theater verschwunden sein würden, hat sich zum Glück nicht bewahrheitet. Es gibt uns noch – trotz aller Herausforderungen der letzten 15 Jahre inklusive Corona –, und das verdient Respekt. Die Theatersäle sind zwar nicht mehr so voll, aber es kommen doch noch überraschend viele Menschen zu uns, was auch die Theaterstatistiken zeigen. Aber ich glaube nach wie vor, dass uns das nicht davon abhalten darf, über die Transformation der Theater und ihrer Strukturen nachzudenken. Und ich finde, dieses Nachdenken ist auch in vollem Gange. Ansonsten habe ich den Aufsatz gerade noch mal überflogen und gedacht: Das meiste finde ich nach wie vor ziemlich gültig und würde ich auch wieder so schreiben.

Zum Beispiel?

Ulf Schmidt Dass etwa die Einführung anderer Arbeitsweisen immer noch auf der Tagesordnung steht, wenn man Theater als eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart betrachtet und sich nicht darin erschöpft, zu sagen: Ich schau mal, was aus dem Bücherschrank zur Gegenwart passt. Ich finde, das Theater muss von einer Reproduktionsanstalt mehr zu einer originären Produktionsanstalt werden, wo sozusagen von ei-

„Ich glaube nach wie vor, dass uns das nicht davon abhalten darf, über die Transformation der Theater und ihrer Strukturen nachzudenken. Und ich finde, dieses Nachdenken ist auch in vollem Gange.“

Ulf Schmidt

ner Phase 0 an Projekte aus einem Theater heraus entwickelt werden wie das teilweise schon beim Tanz der Fall ist. Aber ganz klar setzt das die Theater und auch mich selbst akut unter Stress. Trotzdem ist es das, woran ich arbeiten möchte und was vor dem Hintergrund umfassender Veränderungen, wie sie sich auch an den Daten der Werk- und Theaterstatistiken ablesen lassen, unausweichlich ist.

Die Theater- und Werkstatistiken begleiten also Ihre Arbeit – auch als Chefdramaturg – nach wie vor?

Ulf Schmidt Ja, ich führe meine Tabellen mit den Datenreihen nach wie vor weiter, trotz der coronabedingt eingeschränkten Aussagekraft der letzten Jahrgänge, und bin an den Entwick-



„Schuld und Schein“
von Ulf Schmidt
2013 am Münchner
Metropoltheater

lungen, die die Statistiken dokumentieren, massiv interessiert – nicht nur als Dramatiker, sondern genauso als Chefdramaturg. Was diese Statistiken leisten können, ist vielleicht ganz gut vergleichbar mit der Klimaforschung. Während wir in unseren jeweiligen Häusern quasi von den Wetterphänomenen des Theateralltags absorbiert sind, machen die Theater- und Werkstatistikdaten überregionale gesellschaftliche Klimawandelphänomene sichtbar. Einige Wetterphänomene lassen sich wesentlich besser erklären, wenn man eine Klimaforschung im Hintergrund und die Entwicklungen der letzten 60 Jahre vor Augen hat. Man kann dann auch den Auswirkungen der lokalen Wetterschwankungen anders vorbauen. Wobei es nicht nur darauf ankäme, die Daten zu erheben, was ja an sich schon mit viel Aufwand verbunden ist. Ein zentraler Arbeitsschritt bestünde darin, aus den Ergebnissen der Datenanalyse dann Hypothesen und Erklärungsmodelle zu entwickeln, die umfassendere Wirkungszusammenhänge beschreiben. Welche sozialen oder medialen Einflussfaktoren haben zu bestimmten Entwicklungen geführt?

Ist das denn von den Theatern zu leisten?

Ulf Schmidt Das ist nur von größeren Forschungsinstituten zu leisten. Spannend finde ich etwa, wie sich beispielsweise nicht nur die Besuchszahlen entwickelt haben, sondern wie sich grundsätzlich Theater als Orte in der Stadt verändern. Wie werden sie wahrgenommen, wie haben sich die Menschen und Bevölkerungsgruppen verändert, die in die Theater gehen. Diese

„Während wir in unseren jeweiligen Häusern quasi von den Wetterphänomenen des Theateralltags absorbiert sind, machen die Theater- und Werkstatistikdaten überregionale gesellschaftliche Klimawandelphänomene sichtbar.“

Ulf Schmidt

Fragen treiben mich immer noch um. Es ändert sich einfach so wahnsinnig viel. Wir in der Praxis merken das und es beschäftigt uns, aber das auch auf einer Datenbasis reflektieren zu können, ist extrem wichtig.

Können Sie ein paar der Veränderungen, die sich Ihrer Meinung nach aus den Theater- oder Werkstatistiken ableiten lassen, kurz beschreiben?

Ulf Schmidt Was für unsere praktische Theaterarbeit, insbesondere die Spielplangestaltung, ein wichtiger Befund ist, der sich in den Werkstatistiken zeigt: Die Positionen und Stoffe, auf die

man mit einiger Sicherheit setzen kann und die einem eine gute Auslastung bescheren – sozusagen die „Silver Bullets“ –, werden immer weniger. Vor 20 Jahren hat man vielleicht noch den „Faust“ oder einen Brecht ansetzen können, und man hätte gewusst, die Bildungsbürger:innen und vielleicht noch die Schulklassen kommen auf jeden Fall. Da gibt es heute aber keinen Automatismus mehr, der hat sich weitgehend aufgelöst. Einerseits steht man dann als Dramaturgie ein bisschen vor dem Nichts. Auf der anderen Seite kann man aber auch sagen, es entsteht ein künstlerischer Freiraum und eben die Notwendigkeit neuer Arbeitsweisen. Verlangt wird von uns viel mehr Offenheit und viel mehr Beweglichkeit.

Und was sagen Ihnen die Daten der Theaterstatistiken?

Ulf Schmidt Die Theaterstatistiken weisen etwa bei den Kartenverkäufen in eine ähnliche Richtung: Das klassische Abonnement schmilzt ab, und dadurch sind wir als Häuser immer mehr auf den Freiverkauf angewiesen. Das ist dann wirklich „Wetter“. Du weißt nie, ob es nächsten Monat regnet oder die Sonne des Publikumsinteresses scheint. Damit verbunden ist eine andere Adressierung unseres Publikums. Wie transformieren wir die Wege und Strategien, mit denen wir unser Publikum erreichen, welche digitalen Tools nutzen wir? Wie lassen sich neue Beziehungen schaffen zwischen Publikum und Theater? Mit den Bürger:innenbühnen ist da von vielen Häusern ein wichtiges Format geschaffen worden, das zumindest in den Theaterstatistiken noch keinen richtigen Niederschlag gefunden hat. Und das zeigt: Auch die Statistiken müssen sich ihrerseits verändern, indem neue Kategorien eingeführt, alte differenziert oder neu definiert werden. Sie bleiben genauso wenig von Phänomenen der zunehmenden Auflösung, sei es der von Sparten oder Gattungen, verschont wie die Theater. In Saarbrücken haben wir uns jetzt auf die Agenda geschrieben, die Grenzen zwischen den Sparten durchlässiger zu machen und insgesamt die Bürger:innenensembles stärker mit einzubauen. Aus theaterstatistischer Perspektive ist das heikel, weil sich dann gegebenenfalls Produktionen gar nicht mehr festgelegten Sparten zuordnen ließen.

„Das klassische Abonnement schmilzt ab, und dadurch sind wir als Häuser immer mehr auf den Freiverkauf angewiesen. Das ist dann wirklich ‚Wetter‘. Du weißt nie, ob es nächsten Monat regnet oder die Sonne des Publikumsinteresses scheint.“

Ulf Schmidt

„Ich bin fest davon überzeugt, dass Autor:innen eine entscheidende Rolle spielen werden bei all den Veränderungen, die auf die Theater zukommen, insbesondere bei der Auseinandersetzung mit der Gegenwart.“

Ulf Schmidt



Sie sind Mitglied des Verbandes der Theaterautor:innen, an dessen vor Kurzem erschienener Broschüre „Theaterautor:innen brauchen Honorarstandards“ Sie mitgewirkt haben. Auch dort finden sich erstaunlich viele Daten und Grafiken.

Ulf Schmidt Ja, als Autor habe ich durch die Beschäftigung mit Zahlen etwa der Werkstatistik viel gelernt. Lange habe ich gedacht: Ein:e gute:r Autor:in ist man, wenn man vom Schreiben leben kann. Und wenn man sich dann einfach mal mit Zahlen beschäftigt, stellt man fest: Es ist faktisch ein Ding der Unmöglichkeit, von Tantiemen zu leben. Und zwar nicht nur über ein oder zwei Jahre, wenn man mal was geschrieben hat, was durch 15 Theater geht, sondern über ein Berufsleben hinweg. Darauf haben wir dann in der Broschüre unsere Forderungen nach einer angemessenen Bezahlung von Theaterautor:innen aufgebaut.

Verschwindet die Autor:innenschaft zunehmend?

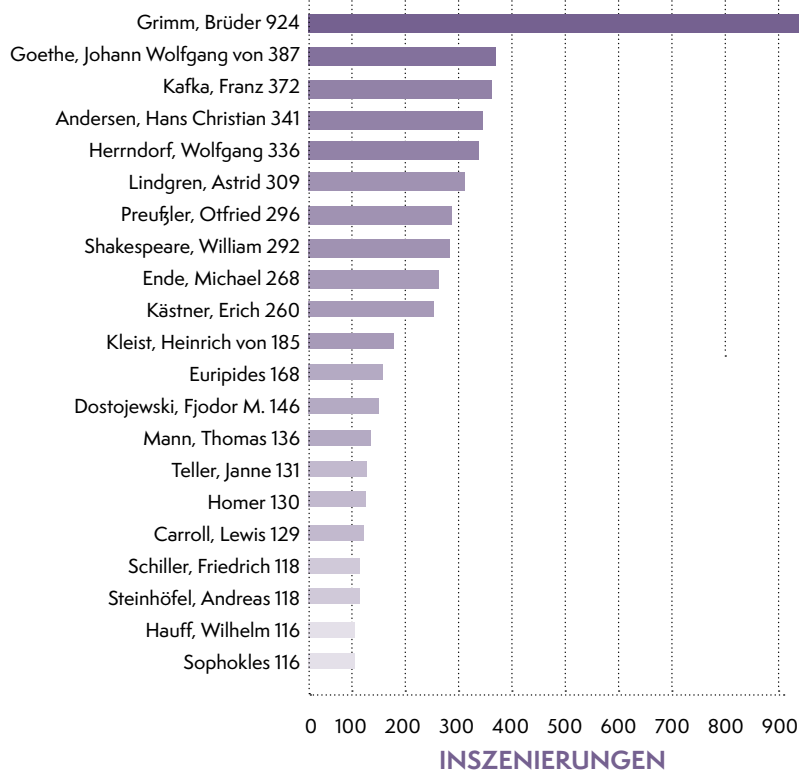
Eine Langzeitanalyse der Werkstatistikdaten könnte das nahelegen.

Ulf Schmidt Auf keinen Fall. Ich bin fest davon überzeugt, dass Autor:innen eine entscheidende Rolle spielen werden bei all den Veränderungen, die auf die Theater zukommen, insbesondere bei der Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Ich glaube, dass Autor:innen und die Zusammenarbeit der Theater mit Autor:innen so wichtig werden wie nie in der Nachkriegszeit. Aber auch die Autor:innenschaft verändert sich und wird sich weiter verändern. Sie ist heute schon wesentlich vielgestaltiger als noch vor wenigen Jahrzehnten. Natürlich gibt es noch das klassische geschriebene Stück, das uraufgeführt wird. Aber daneben gibt es noch das Schreiben des Textes für einen Audiowalk, für ein theatrales Hörspiel oder für eine Projektentwicklung mit Expert:innen des Alltags. Am Saarländischen Staatstheater suchen wir aktiv nach neuen Möglichkeiten einer engeren Zusammenarbeit, etwa mit „Writers’ Room“-Modellen. Die herkömmliche Definition von Autor:innenschaft, wie sie den Werkstatistiken zugrunde liegt, bildet die neuen Formen von Autor:innenschaft nicht ab. Auch für Statistiken muss also gelten: mehr Beweglichkeit und Offenheit für das Neue trotz der Herausforderungen und Risiken, die das bedeutet. ■

AUFFÄLLIGE ZAHLEN

Diese Zahlen stammen aus den Werkstatistiken der Spielzeiten 2014/15 bis 2024/25. Sie beziehen sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz

MEISTINSZENIERTE AUTOR:INNEN VON VORLAGEN IM SCHAUSPIEL UND JUNGEN THEATER



Karl May als Open-Air-Spektakel in Bad Segeberg

Zahlenspotlight zu Besuchen im Schauspiel aus der Saison 2016/17:

Die Bad Segeberger Freilichtfassung von Karl Mays Roman „Old Surehand“ zog

372.646

Zuschauer:innen an.

Das Gewinnerstück des Mülheimer Stückepreises, „Mädchen in Not“ von Anne Lepper, kam in der einzigen Inszenierung, der Uraufführung vom Nationaltheater Mannheim, auf

706

Besuche.

Shakespeares „Richard III.“ sahen in vier unterschiedlichen Inszenierungen

47.877

Menschen.

Das Top-Indoor-Stück „Terror“ wurde in seiner zweiten Spielzeit vor

148.776

Zuschauer:innen gezeigt.

Zwischen 2014 und 2025 gab es in den Theatern **83.524 Inszenierungen mit 246.693.525 Besuchen**

Diese Zahl liegt dreimal über der gesamten Bevölkerung Deutschlands oder um 6.000 Menschen über der Bevölkerungszahl von Pakistan, des nach Bevölkerung fünftgrößten Landes der Erde.



Ferdinand von Schirachs „Terror“ mit Nicole Heesters am Düsseldorfer Schauspielhaus

Fotos: Karl-May-Spiele / Claus Harlandt; Sebastian Hoppe („Terror“)

EINE SCHNITTSTELLE FÜR DIGITALE SELBSTBESTIMMUNG

Wie lassen sich Daten unkompliziert austauschen, wie kann man etwa die unterschiedlichen Spielplanformate der Theater zur digitalen Auswertung auf einen Nenner bringen? Die maschinenlesbare Schnittstelle *Open Repertoire Interchange Format* ist hier ein erster Schritt. Autorin **Sina Schmidt** koordinierte für den Deutschen Bühnenverein von 2023 bis 2025 die *Smarten Theaterdienste im Datenraum Kultur*

VON SINA SCHMIDT



MASCHINENLESBARE SPIELPLÄNE – JSON:API

Menschenlesbar

Maschinenlesbar



Programm des Staatstheater Augsburg Browseransicht



Programm Staatstheater Augsburg als JSON

W er einmal in die Verlegenheit kommt, sich mit der digitalen Infrastruktur im Inneren eines Theaters oder Orchesters zu beschäftigen, stößt schnell auf eine Vielzahl unterschiedlicher Programme, Dateiformate und Speicherlogiken, die nur mit erheblichem Aufwand miteinander in Austausch gebracht werden können. Diese Strukturen spiegeln die internen Arbeitsprozesse wider und sind über Jahrzehnte organisch gewachsen: Dispositions-, Buchhaltungs- und Ticketprogramme stehen neben diversen Tabellen, Kalendern und Textdokumenten, die im ungünstigsten Fall auch noch in mehreren Versionen kursieren. Solange alles irgendwie funktioniert, steht die digitale Infrastruktur eher unten auf der Prioritätenliste. Zudem fehlt es oft an Zeit und Geld, um digitale Werkzeuge nicht nur als einmaliges Projekt, sondern als fortlaufenden Prozess zu betrachten, der Veränderungen in Arbeitsabläufen, Zuständigkeiten und Strukturen nach sich zieht.

EINE SCHNITTSTELLE FÜR DIVERSE DATEN UNTERSCHIEDLICHER THEATER

Die eigentliche Arbeit beginnt, sobald ein Datensatz, etwa der aktuelle Spielplan, über die Grenzen des Hauses hinaus verbreitet werden soll: Vieles muss immer wieder in ähnliche, aber nie gleiche Eingabemasken eingetragen werden, da jede Plattform ihr eigenes Vokabular, eigene Formate und Strukturen nutzt. Wird eine Aufführung im Theater beispielsweise als „performativer Audiowalk“ bezeichnet, kann man auf der Veranstaltungsplattform im besten Fall noch einen Haken bei „Theater“ oder „Führung“ setzen. Genau hier setzen die *Smarten Theaterdienste* an, ein vom *BKM Bund* gefördertes Projekt im Rahmen des *Datenraums Kultur*, das von Anfang 2023 bis August 2025 unter Federführung des Deutschen Bühnenvereins, in Kooperation mit der Akademie für Theater und Digitalität Dortmund

und dem Konsortium *NFDI4culture*, umgesetzt wurde. Ziel war es, auf Basis bestehender Standards eine gemeinsame maschinenlesbare Schnittstelle für Theaterspielpläne zu entwickeln: das *Open Repertoire Interchange Format* (ORIF).

Mit ORIF lassen sich Spielpläne automatisiert an Dritte weitergeben, ohne dass die Daten noch einmal abgetippt oder manuell angepasst werden müssen. Die Schnittstelle ist im Grunde eine alternative Ansicht des Spielplans und ordnet das spezifische Vokabular des Theaters einem Standardvokabular zu. Einmal durch die Webagentur in die hauseigene Website implementiert, können die Spielplandaten wie ein Google-Doc-Link weitergegeben werden, wobei Änderungen auf der Theaterwebsite – etwa Umbesetzungen, Absagen, Ersatzaufführungen – sofort in der Schnittstelle sichtbar werden. ORIF will auf diese Weise eine Brücke schlagen: Spielplandaten sollen so strukturiert werden, dass sie von unterschiedlichen Systemen gleichermaßen verstanden und korrekt einsortiert werden können, egal wie fein oder grob die jeweiligen Kategorien ursprünglich waren. Ob das gelingt, hängt weniger von den technischen Möglichkeiten als vom Interesse und Engagement der beteiligten Partner:innen ab. Viele große Ticketing- und Veranstaltungsplattformen setzen weiterhin auf eigene, proprietäre Lösungen und erwägen die Integration offener Standards meist erst dann, wenn diese branchenweit genutzt werden und damit einen finanziellen Mehrwert für ihr Geschäft bieten.

AUSTAUSCH OFFENER DATEN UND GESCHÜTZTE WEITERGABE

Um genau diese Frage ging es im *Datenraum Kultur*, einer Initiative von *BKM Hamburg*, der *Akademie für Technikwissenschaften* (acatech) und dem *Fraunhofer FIT*. Verschiedene Kultursparten sollten mit einer gemeinsamen digitalen Infrastruktur ausgestattet werden, über die Daten sicher, standardisiert und nachvollziehbar ausgetauscht werden können. Im Unterschied zu klassischen Plattformen setzen Datenräume nicht auf zentrale Speicherung, sondern auf dezentrale Vernetzung – mit dem Ziel, Barrieren zwischen Institutionen, Häusern, Plattformen und Wissenschaft abzubauen. So könnte eine ORIF-Schnittstelle als Datenangebot im *Datenraum Kultur* hinterlegt und dort über ein zentrales Katalogsystem gefunden werden. Während ORIF vor allem den Austausch offener Daten erleichtert, ist die Übertragungstechnologie des *Datenraums* auf die sichere Weitergabe geschützter Daten spezialisiert.

DROHENDER VERLUST DES WISSENS UM SCHNITTSTELLEN UND STANDARDS

Mit dem Auslaufen der Anschubfinanzierung droht nun der Verlust des gesammelten Wissens, des interdisziplinären Netzwerks und wertvoller Erfahrungen. Die Etablierung nachhaltiger und verbindlicher Datenstandards in Kunst und Kultur darf keine technische Randnotiz sein, sondern bleibt eine zentrale Aufgabe, die nur im Zusammenspiel von Kulturinstitutionen, Forschung, Technik und Kreativwirtschaft gelingen kann. Die Modellierung und Strukturierung von Daten betrifft längst nicht mehr nur IT-Abteilungen oder Softwareunternehmen – sie ist ein gesellschaftliches Anliegen, bei dem es letztlich um Deutungshoheit, Zugänglichkeit und den Erhalt unseres kulturellen Erbes geht, das ansonsten bald in großen Datensilos verschwindet, während KI-Systeme mit einseitigen, fehleranfälligen oder vorgefilterten Informationen gefüttert werden und sich die Grenze von Fakt und Fiktion immer weiter verschiebt.

ORIF allein kann die Silostrukturen in Theatern, Forschung und Kreativwirtschaft nicht auflösen, schafft aber eine Möglichkeit, offene Daten unkompliziert zu teilen – perspektivisch auch zur Befüllung der Werkstatistik –, und regt dazu an, die eigene Datenwelt kritisch zu hinterfragen. Erste Theater haben ORIF bereits implementiert, Webagenturen, Veranstaltungsplattformen und Museen zeigen Interesse an der Schnittstelle des Bühnensvereins. Entscheidend ist nun, dass Wissen über Schnittstellen und Standards kein Spezialwissen bleibt, sondern in die alltägliche Praxis vieler Häuser und Sparten einfließt. Nur so können künstlerische Institutionen ihre Routinen und Zuständigkeiten weiterentwickeln, den souveränen Umgang mit ihren Daten gewinnen – und damit Zeit, Mittel und Energie wieder auf das zu richten, was im Zentrum stehen soll: die künstlerische Arbeit. ■



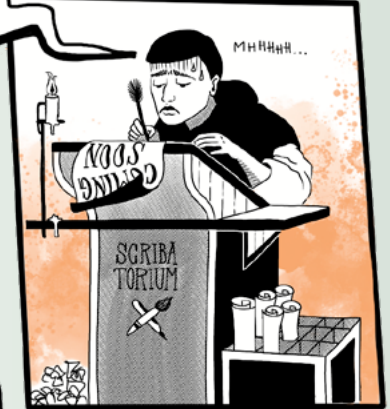
SINA SCHMIDT

ist freie Theatermacherin, Forscherin und Projektmanagerin mit Fokus auf den digitalen Wandel. Nach einem Studium der Germanistik, Philosophie und Musikwissenschaft arbeitete sie als Regieassistentin und in der Öffentlichkeitsarbeit, wo die Konfrontation mit Theaterdaten unausweichlich war. Seit 2012 realisiert sie eigene Arbeiten. Von 2023 bis 2025 koordinierte sie u. a. für den Deutschen Bühnensverein die *Smarten Theaterdienste* im *Datenraum Kultur*.

Johannes machte sich also an die Arbeit, den Spielplan in die richtige Form für jeden Veranstaltungskalender zu bringen.

Titel, Untertitel, Besetzung ...

... es gibt kein Feld für Untertitel?! Dann schreibe ich das jetzt eben mit zum Titel!

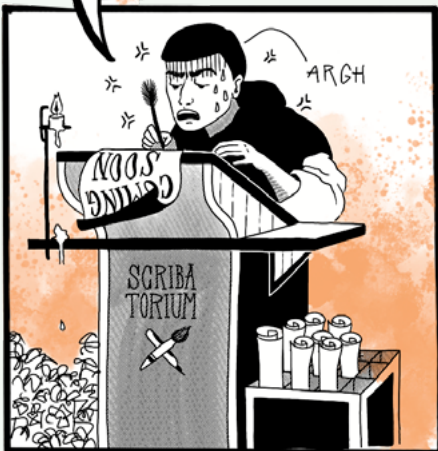


... Moment, hier muss die Besetzung einzeln aufgelistet werden: Schauspielerin, Schauspieler und Tanz ...

DATENEINGABE FÜR EINE WERKSTATTIK AUS DER EPOCHE VOR DEM MASCHINENLESBAREN SPIELPLAN



Tanz?!? Warum denn jetzt Tanz und nicht Tänzerin und Tänzer???



Wieso kann ich hier nur zwischen Puppen- oder Kindertheater wählen???



Das ist aber doch Objekttheater im städtischen Raum!!!



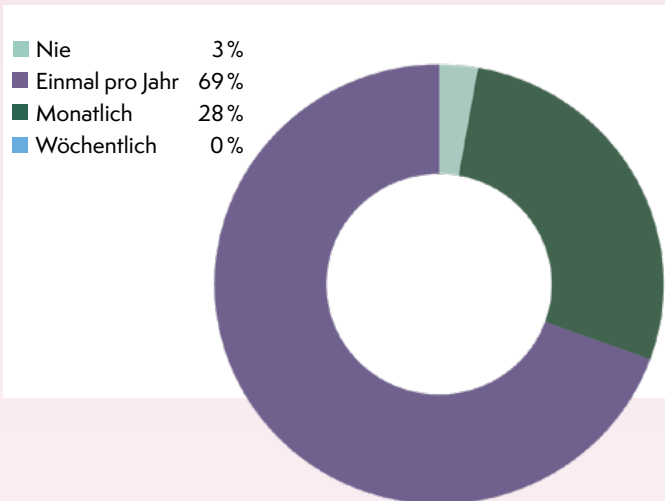
WIE WIRD DIE THEATERSTATISTIK IN DER KULTURPOLITIK VERWENDET?

Die Funktionen der 37 Teilnehmenden

12 Kulturdezernent:innen, 4 Kulturamtsleiter:innen, 5 Referatsleiter:innen, 5 Bürgermeister:innen, 4 Kultursenator:innen sowie 7 weitere Entscheider:innen in Kulturverwaltungen haben auf unsere sechs Fragen geantwortet. Wir haben die Antworten anonym ausgewertet. Vielen Dank allen für die Teilnahme!

Wie häufig nutzen Sie die Daten der Theaterstatistik?

Überwiegend nutzen die Teilnehmer:innen der Umfrage die Theaterstatistik einmal im Jahr. Ein gutes Viertel immerhin monatlich.

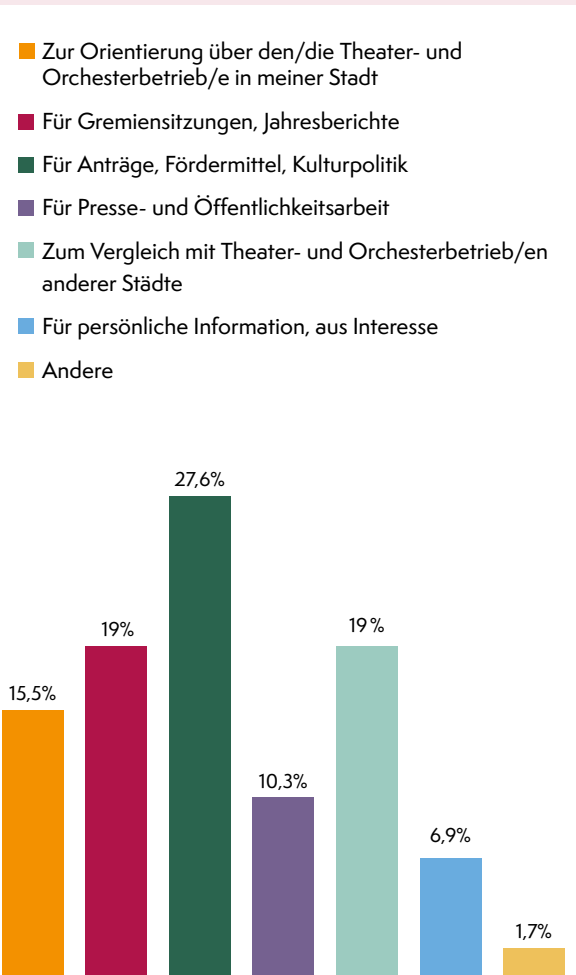


Wie sehr helfen Ihnen die Daten bei Entscheidungen?

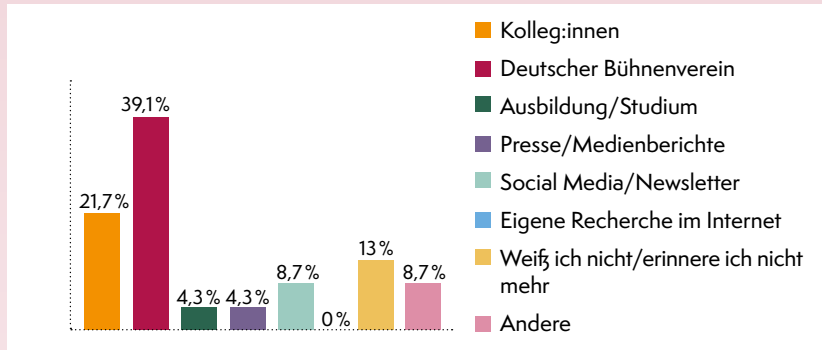
Hier scheint es insgesamt noch Luft nach oben zu geben. Allerdings ist die Spanne der Einschätzung auffallend weit. Zwischen 0 und 10 Punkten ist die Spanne der Antworten groß, der Konsens unter den Nutzer:innen der Theaterstatistik eher gering. Der Mittelwert aller Antworten von knapp 4 Punkten entspricht wohl einem schulischen „Ausreichend“.

Wofür nutzen Sie die Zahlen konkret?

Die Theaterstatistik hilft vor allem bei der Erstellung von Anträgen, bei der Beantragung von Fördermitteln oder kulturpolitischen Argumentationen. Als weitere Motivationen für die Lektüre der Statistik – Mehrfachnennungen waren möglich – sind fast gleichauf genannt: Für „Gremiensitzungen/Jahresberichte“ sowie „Zum Vergleich mit Theater- und Orchesterbetrieben anderer Städte“ und „Zur Orientierung über den/die Theater- und Orchesterbetrieb/e in meiner Stadt“. Angekreuzt wurden auch „Für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit“ und „Für persönliche Information/aus Interesse“.



UMFRAGE

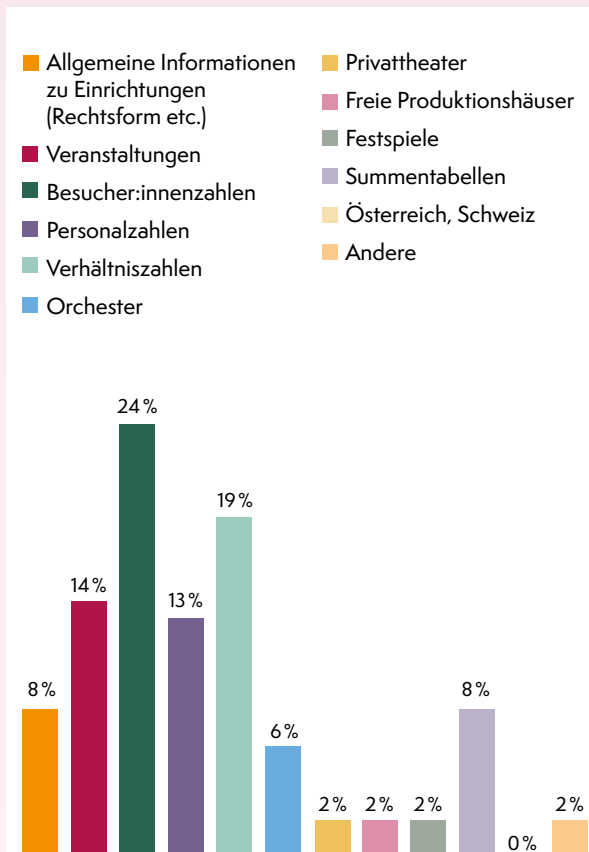


Wie sind Sie zum ersten Mal auf die Theaterstatistik aufmerksam geworden?

Auch hier liegen Licht und Schatten für den Bühnenverein nah beieinander. Mit Abstand die meisten Nennungen erhält der Bühnenverein selbst als Hinweisgeber auf die Statistik. Die Kommunikation des Verbandes funktioniert also. Für die Statistik wäre es allerdings sinnvoller, wenn sie bereits in Ausbildung bzw. Studium bleibende Spuren hinterließ. Dies wurde aber nur in einer Antwort bejaht.

Welche Abschnitte der Theaterstatistik sind für Sie am wichtigsten?

Die Besuchszahlen stehen hier an der Spitze, auch hier waren Mehrfachnennungen möglich. Es folgen (mit abnehmender Tendenz): „Verhältniszahlen“, „Veranstaltungen“, „Personalzahlen“, „Allgemeine Informationen zu Einrichtungen“, „Summentabellen“, „Orchester“ sowie gleichauf „Privattheater“, „Freie Produktionshäuser“ und „Festspiele“.



Für welche Fragen rund um die Theater- und Orchesterbetriebe hätten Sie gern mehr oder andere Zahlen?

VIELFALT • BILDHAFTE AUSWERTUNG

- ZUSAMMENHÄNGE
- RELEVANTERE ZAHLEN
- MEHR PRAXISORIENTIERTE AUFBEREITUNG
- MEHR FOKUS • KOMMUNIKATION • INHALTLICHER BEZUG • VIELE VERSCHIEDENE STATISTIKEN • PRIVATE THEATER • EUROPÄISCHER VERGLEICH • POLITISCHE RELEVANZ • INTERNATIONALER VERGLEICH • INTERNATIONALE DATEN
- ENTSCHEIDUNGSHILFE • VERGLEICHSWERTE ENTWICKLUNGEN

Auswertung

Zum einen klingt in den Antworten an, dass die Präsentation der Daten noch „verbraucherfreundlicher“ sein könnte. „Entwicklungen aufzeigen“ wird gewünscht oder „Mehr praxisorientierte Aufbereitung!“ sowie „Relevantere Zahlen nach vorne stellen“. Ein hervorstechendes Desiderat ist auch „Internationale Daten“. Die müssten allerdings auch gut präsentiert werden, immerhin bemängelt eine Stimme, dass es „derweil zu viele Statistiken“ gebe.

Vorgängerumfrage

Eine ähnliche Umfrage, allerdings auf die in den Theatern mit der Theaterstatistik befassten Mitglieder des Bühnenvereins ausgerichtet, wurde im Vorfeld der Neugestaltung der Statistik im Jahr 2025 durchgeführt. Die Ergebnisse waren ähnlich: Am wichtigsten schienen die Besuchszahlen, der Nutzen der Statistik wurde als gegeben und ausbaufähig beurteilt. Genutzt wird die Statistik aber im Vergleich beider Umfragen stärker in den Kulturverwaltungen als in den Theatern selbst.

WIE NUTZEN DRAMATURG:INNEN DIE WERKSTATISTIK?

Die Funktionen der 48 Teilnehmenden

Auch diese Umfrage wurde anonym ausgewertet. Von den 48 festgestellten Dramaturg:innen, die geantwortet haben, arbeiten 17 in der Theaterleitung.

Wofür nutzen Sie die Zahlen konkret?

Inhaltlich werden die Daten vor allem genutzt für Produktionsdramaturgie (8 von 12) und für Spielplangestaltung sowie für persönliche Information/Interesse. Groß auch der Anteil bei Anträgen/Fördermitteln/Kulturpolitik (10 von 17) und Gremiensitzungen/Jahresberichten (8 von 17).

Wie sehr helfen Ihnen die Daten bei Entscheidungen?

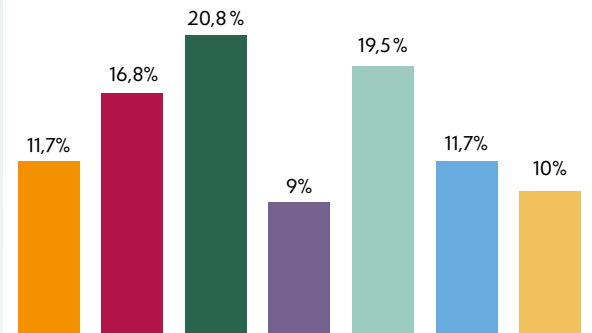
Die Entscheidungsrelevanz der Statistik wird bei Dramaturg:innen in Leitungsfunktionen niedriger eingeschätzt (im Mittel 2,2 von 10 Punkten). Dramaturg:innen, die auch in Vermittlung/Education arbeiten, geben hingegen im Mittel eine Entscheidungsrelevanz von 7,2 von 10 möglichen Punkten.

SCHULNOTE

4

Insgesamt ergibt sich ein Wert von knapp 4 von 10 als Relevanzwert der Werkstatistik für die Arbeit der Befragten. Das ist bei allen sonstigen Unterschieden exakt der gleiche Wert wie der für die Theaterstatistik von Nutzer:innen aus der Kulturpolitik.

- Spielplangestaltung
- Gremiensitzungen, Jahresberichte
- Anträge, Fördermittel, Kulturpolitik
- Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
- Produktionsdramaturgie
- persönliche Information/Interesse
- Andere



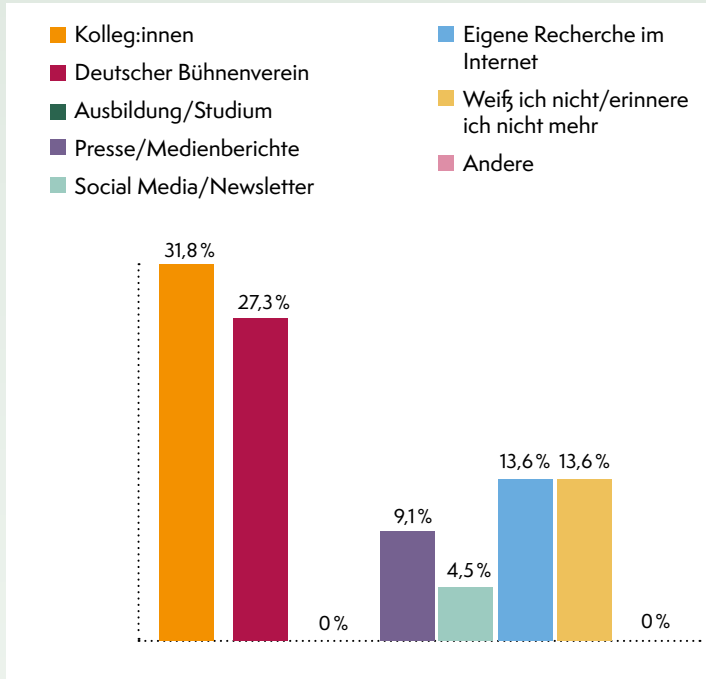
- Nie 15%
- Einmal pro Jahr 50%
- Monatlich 31%
- Wöchentlich 4%

Wie häufig nutzen Sie die Daten der Werkstatistik?

Die Antworten deuten auf zwei unterschiedliche Nutzungslogiken hin. Bei Befragten aus dem Bereich Leitung/Intendanz wird die Werkstatistik häufig nur einmal pro Jahr genutzt. Personen aus Vermittlung/Education nutzen die Werkstatistik deutlich regelmäßiger: 7 von 12 monatlich, 1 Person sogar wöchentlich, hier antwortete niemand: „nie“.

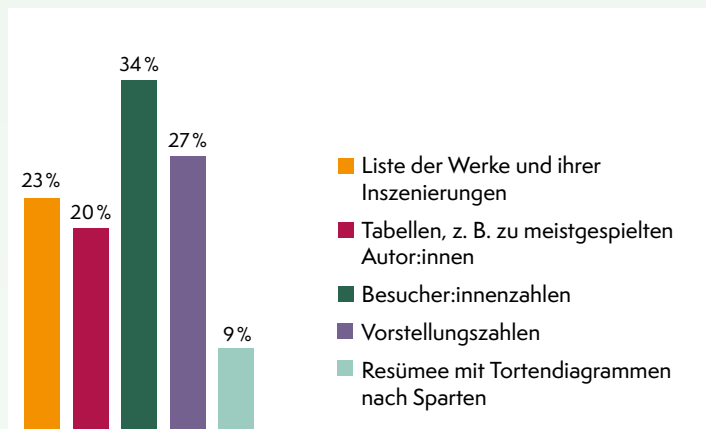
Wie sind Sie zum ersten Mal auf die Werkstattstatistik aufmerksam geworden?

Hauptinformant sind Kolleg:innen, gefolgt vom Bühnenverein. Dass niemand sich an eine Begegnung im Studium erinnern kann, ist bemerkenswert.



Welche Abschnitte der Werkstattstatistik sind für Sie am wichtigsten?

Bei der Frage nach den wichtigsten Abschnitten der Werkstattstatistik gibt es hingegen weniger starke Unterschiede: Sowohl Vermittlung als auch Leitung priorisieren vor allem Besuchs- und Vorstellungszahlen. Mehrfachnennungen waren möglich.



Für welche Fragen rund ums Theater hätten Sie gern mehr oder andere Zahlen?

In den Freitextantworten nach Wünschen an die Werkstattstatistik zeigt sich vor allem der Wunsch nach mehr Einordnung statt bloßer Häufigkeitszahlen. Mehrfach wird angemerkt, dass Angaben dazu, was häufig gespielt wird, für künstlerische Entscheidungen nur begrenzt aussagekräftig seien und wenig über Qualität oder Relevanz aussagten. Gleichzeitig wird die Werkstattstatistik von einigen ausdrücklich als hilfreich für Anträge, Fördermittel, Öffentlichkeit und kulturpolitische Argumentation beschrieben.

Wiederholt genannt werden außerdem Themen, zu denen sich Befragte mehr oder differenziertere Daten wünschen. Insbesondere hinsichtlich Diversität, Publikum/Demografie, teils auch gesellschaftlich relevantere Einordnungen sowie Aspekte wie Verkehrsanbindung im ländlichen Raum. Insgesamt spricht aus den Freitexten der Wunsch nach einer stärker inhaltlich deutenden und kontextualisierten Aufbereitung der Zahlen.

VIELFALT • BILDHAFTERE AUSWERTUNG • ZUSAMMENHÄNGE • RELEVANTERE ZAHLEN • MEHR PRAXISORIENTIERTE AUFBEREITUNG • MEHR FOKUS • KOMMUNIKATION • INHALTLICHER BEZUG • VIELE VERSCHIEDENE STATISTIKEN • PRIVATE THEATER • EUROPÄISCHER VERGLEICH • POLITISCHE RELEVANZ • INTERNATIONALER VERGLEICH • INTERNATIONALE DATEN • ENTSCHEIDUNGSHILFE • VERGLEICHSWERTE • ENTWICKLUNGEN

Vielen Dank allen Teilnehmer:innen beider Umfragen! Wir danken auch der *Dramaturgischen Gesellschaft* für die logistische Unterstützung bei der Verteilung der Umfrage zur Werkstattstatistik!

WEITERE DATENPROFIS

Eine Übersicht über Institutionen, die sich regelmäßig mit Kulturstatistik befassen



STATISTISCHES BUNDESAMT

Als dem Innenministerium unterstehende Bundesbehörde erhebt, sammelt und analysiert das Statistische Bundesamt statistische Informationen zu Gesellschaft, Umwelt und Wirtschaft in Deutschland, die in zahlreichen Publikationen veröffentlicht werden. Auch für den Bereich der Kultur bemüht sich das Statistische Bundesamt seit 2014 im Auftrag des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie der Kulturministerkonferenz verstärkt um den Aufbau einer fundierten Datenbasis, in die unter anderem die Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins mit einfließen.



DEUTSCHES MUSIKINFORMATIONSZENTRUM (MIZ)

Das 1998 gegründete Deutsche Musikinformationszentrum (miz) ist eine Informations- und Dokumentationseinrichtung des Deutschen Musikrates, deren Aufgabe es ist, einen Überblick über die komplexe, weitverzweigte Musiklandschaft in Deutschland zu geben. Sie stellt dafür Statistiken, Strukturdaten und Hintergrunddaten bereit, bietet Orientierung über aktuelle Fördermöglichkeiten, Fachveranstaltungen sowie Fort- und Weiterbildungsangebote im Bereich Musik und unterstützt mit ihren Angeboten Diskussion und Meinungsbildung. Die Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins bilden für das miz eine wichtige Datenbasis.



DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK UND DEUTSCHE DIGITALE BIBLIOTHEK

Die Deutsche Nationalbibliothek ist die zentrale Archivbibliothek Deutschlands. Sie sammelt, dokumentiert und archiviert alle Medienwerke in Schrift, Bild und Ton seit 1913, die in Deutschland oder in deutscher Sprache veröffentlicht werden. Die vom *FIZ*



Karlsruhe – Leibniz-Institut für Informationsinfrastruktur betriebene Deutsche Digitale Bibliothek trägt dazu bei, nationales Erbe digital zugänglich zu machen. Die gelieferten Metadaten werden mit dem Ziel bearbeitet, die einheitliche Suche zu ermöglichen und eine breite Palette an Suchergebnissen zu erzielen.



INSTITUT FÜR KULTURELLE TEILHABEFORSCHUNG (IKTF)

Über die Aufgabe und Entstehung des IKTF siehe das Interview mit Institutsleiterin Vera Allmanritter auf S. 47.



GEMEINSAME NORMDATEI (GND)

Die Gemeinsame Normdatei (GND) ist die größte Normdatensammlung für Kultur- und Forschungsdaten im deutschsprachigen Raum. Ursprünglich ein Arbeitswerkzeug in Bibliotheken, wächst im Zuge der digitalen Transformation mit ihrer Öffnung ihre Bedeutung als ein zentrales Angebot von Knotenpunkten im Netz.

DAS THEATERMAGAZIN FÜR ALLE SPARTEN

Mit einem Schwerpunktthema und Beiträgen zu Inszenierungen, Theatern und Künstler:innen bietet das Heft einen Überblick über Entwicklungen in Schauspiel, Musiktheater und Tanz sowie kulturpolitische Themen.



Hier geht es direkt zum Aboshop



WWW.DIE-DEUTSCHE-BUEHNE.DE



IMPRESSUM

Herausgeber

Deutscher Bühnenverein – Bundesverband der Theater und Orchester

Redaktion

Dr. Detlev Baur: Hefleitung, Chefredaktion, Konzeption
Hilko Eilts: Konzeption und redaktionelle Mitarbeit
Miguel Schneider: redaktionelle Mitarbeit
Almut Moritz: Artdirektion/Grafik
Tina Hohl: Schlusskorrektur

Anschrift Redaktion

DIE DEUTSCHE BÜHNE,
St.-Apern-Straße 17–21, 50667 Köln,
Tel.: +49 221 208 12 18,
E-Mail: info@die-deutsche-buehne.de

Verlag

SP Medienservice Verlag Druck & Werbung
Inhaber: Sascha Piprek
Reinhold-Sonnek-Str. 12, 51147 Köln
Tel.: +49 2203 980 40 31
www.sp-medien.de, info@sp-medien.de

ISBN 978-3-931715-14-4

Erscheinungstag: 6.5.2026

Umschlagfoto (erste und letzte Seite):
„100 % Klagenfurt“ von Rimini Protokoll
Foto: Arnold Pöschl

Ein besonderer Dank geht für die Anregung für das Heft und für die konstruktive Begleitung an die Arbeitsgruppe *Daten-Theater* mit Prof. Dr. Patrick Primavesi (Universität Leipzig), Dr. Melanie Grufz (Universität Leipzig), Dr. Bianca Michaels (Universität München), Hilko Eilts (FU Berlin), Claudia Schmitz (Geschäftsführende Direktorin Deutscher Bühnenverein), Stefan Eschelbach (Hauptgeschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins), Mareike Osenau (Hauptgeschäftsstelle des Deutschen Bühnenvereins) und Sina Schmidt (Freie Theatermacherin, Forscherin und Projektmanagerin).

**DIE deutsche
BÜHNE**