

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Christian Roseck

Theater als Orte kultureller Bildung

Eine Programmanalyse von Bildungsangeboten an
Theatern in Deutschland

Lehrgebiet Erwachsenen- und Weiterbildung
Bachelorarbeit

Theater als Orte kultureller Bildung.
Eine Programmanalyse von
Bildungsangeboten an Theatern in
Deutschland.

Bachelorarbeit
zur Erlangung des Akademischen Grades
„Bachelor of Arts“ (B.A.)
im Studiengang Bildungswissenschaft

Verfasser: Christian Roseck
Matrikelnummer: XXXXXXXX

Prüferinnen:
Prof.in Dr.in Eva Cendon
Elise Glaß, M.A.

Eingereicht am: 18.03.2024

Inhaltsverzeichnis

Abbildungs- und Tabellenverzeichnis.....	
1. Einleitung	1
2. Theoretische Einführung und Begriffsklärungen	3
2.1 Kulturelle Bildung.....	5
2.2 Theater als Orte kultureller Bildung.....	7
2.2.1 Die Kunstform Theater	7
2.2.2 Kulturelle Bildung im Theaterspiel	8
2.2.3 Theaterkultur und ihre Spielstätten in Deutschland	10
2.3 Beigeordnete Bildung	11
2.3.1 Theater – <i>nur</i> beigeordnete Bildung?	14
3. Die Situation der deutschen Theaterlandschaft heute.....	17
3.1 Systematisierung	19
3.1.1 Die deutschen Staatstheater	21
3.1.2 Theatersparten und Kennzahlen	22
3.2 Aktuelle Entwicklungen und Tendenzen	24
4. Fragestellung	27
5. Methodik	27
5.1 Programme als Forschungsgegenstand	27
5.2 Programmanalyse.....	28
5.3 Sample	31
5.4 Vorgehen	34
6. Auswertung	36
6.1 Deskriptive Auswertung	37
6.2 Interpretation	41
6.3 Limitationen	44
7. Fazit, Schlussfolgerungen und Forschungsdesiderate	46
8. Literaturverzeichnis	49
9. Anhänge.....	56
9.1 Anhang 1 – Theaterprogramme und Codebuch	56
9.2 Anhang 2 – Kodierte Elemente nach Programmen	57
9.3 Anhang 3 – Kodierte Elemente nach Staatstheatern.....	58
9.4 Anhang 4 – Verteilung der gebildeten Kategorien	59

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Typen von Weiterbildungseinrichtungen und Anbietern beigeordneter Bildung	14
-------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Deutsche Staatstheater; Stand Februar 2024.	22
-------------------------------------------------------------	----

*Denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit,
und von der Nothwendigkeit der Geister,
nicht von der Nothdurft der Materie
will sie ihre Vorschrift empfangen.
(Schiller 1795, o.S.)*

1. Einleitung

Kulturelle Erwachsenenbildung fördert die Entwicklung biografischer Gestaltungskompetenz, indem sie gestalterische Fähigkeiten, künstlerische Sensibilität, kommunikative Fertigkeiten, Medienkompetenz und das Verständnis für soziokulturelle und interkulturelle Zusammenhänge stärkt. Dabei entzieht sie sich teilweise dem Effizienzdenken, das heute auch in Bildungsfragen vorherrscht und Bildung ausschließlich auf berufliche Qualifizierung verengt (Stang 2009, o.S.).

Bildung muss in der Gegenwart und Zukunft jedoch Antworten darauf finden, wie Menschen befähigt werden können, mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen umzugehen, den eigenen Alltag auch abseits von Arbeitsprozessen zu gestalten und ihre Persönlichkeit konstant weiterzuentwickeln, um gemeinsam eine humane Gesellschaft zu formen, die Bildung als langfristiges Gut betrachtet und nicht nur kurzfristig gewinnbringend vermarktet (ebd.).

Die Grundlage dafür bildet die Entwicklung von Schlüsselkompetenzen wie Kreativität, Flexibilität und Kommunikationsfähigkeit, auch bekannt als *Soft Skills*. Die Förderung dieser sozialen Kompetenzen ist ein zentrales Anliegen der allgemeinen Weiterbildung und insbesondere der kulturellen Erwachsenenbildung. Diskussionen über kulturelle Bildung konzentrieren sich vor allem auf die Förderung von Kindern und Jugendlichen, während gleichzeitig die kulturelle Erwachsenenbildung in gesellschaftlichen und politischen Bildungsdebatten zunehmend an Bedeutung verliert. Sie wird oft nicht mehr als grundlegende Versorgung angesehen, sondern als Luxus oder Freizeitangebot betrachtet (ebd.).

Angesichts der vielfältigen sozialen Problemlagen und Herausforderungen wie dem demografischen Wandel, Migration, Globalisierung oder zunehmender Armut wird es für unsere Gesellschaft in Zukunft entscheidend sein, die Perspektive zu ändern. Der Bedarf an gesellschaftlichen Schlüsselqualifikationen wird steigen und bereits jetzt wird auf die Bedeutung berufsbiografischer Gestaltungskompetenz hingewiesen. Letztendlich wird es darum gehen, Kompetenzentwicklung nicht nur im Hinblick auf Beschäftigungsfähigkeit zu betrachten, sondern vermehrt auch unter dem Aspekt der Gesellschaftsfähigkeit.

Besonders für Erwachsene, die mit den technologischen und gesellschaftlichen Veränderungen konfrontiert sind, stellt dies eine bedeutende Herausforderung dar (Stang 2009, o.S.).

Die kulturelle Erwachsenenbildung findet heutzutage in einer Vielzahl von Institutionen statt. Die deutschen Theater als Orte kultureller Bildung stehen im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses der vorliegenden Arbeit. Es soll erforscht werden, welche Bildungsangebote die Theater der Bevölkerung machen und wie diese Angebote auf die kulturelle Bildung der Menschen zurückwirken.

Die vorläufige Forschungsfrage soll daher lauten:

Welche öffentlich zugänglichen Bildungsveranstaltungen bieten deutsche Theater an und welche Funktionen erfüllen diese?

Zur Beantwortung dieser Frage wurden im Rahmen einer Programmanalyse die öffentlich zugänglichen und über das Internet (online) auffindbaren Bildungsangebote der 29 deutschen Staatstheater für die Spielzeit 2023/2024 gesammelt, gespeichert und interpretiert. Theatervorstellungen von Inszenierungen nach einem Regelspielplan fanden keine Berücksichtigung. Einer Vorstellung vorausgehende oder nachfolgende Angebote, wie zum Beispiel Stückeinführungen oder Publikumsgespräche, wurden jedoch für die Untersuchung berücksichtigt. Berücksichtigt wurden Angebote, die an physischen Veranstaltungsorten und in digitalen Räumen im Internet stattfinden.

Eine Eingrenzung der Programmanalyse auf die deutschen Staatstheater ist aus zwei Gründen notwendig und sinnvoll. Zum einen ist eine vollständige Analyse aller Staats- und Stadttheater, Landesbühnen und privat geführten Theaterbetriebe im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter wissenschaftlichen Qualitätskriterien nicht zu leisten. Zum anderen wurden im einleitenden Teil die Zusammenhänge von kultureller Bildung und politischen und gesellschaftlichen Strukturen herausgestellt. Staatstheater sind ein Teil der öffentlichen Kultur und werden mit öffentlichen Geldern zum Zweck der kulturellen Bildung finanziert. Somit ist zu erwarten, dass es gerade die Staatstheater sind, die Erwachsenen kulturelle Bildungsangebote unterbreiten. Diese Annahme lässt nicht den Rückschluss zu, dass an anderen Theatern keine kulturelle Bildungsvermittlung stattfindet. Die Ausklammerung anderer Theaterorganisationen erfolgt ausschließlich aus den genannten Gründen.

Die Exklusion von Theatervorstellungen geschieht in der Annahme, dass ein Vorstellungsbuch eine überwiegend passiv-rezeptive Tätigkeit darstellt, die in

einem geringeren Maß als Formate, die eine aktive Beteiligung einfordern, Bildungscharakteristika aufweist. Außerdem wird angenommen, dass Theatervorstellungen das Hauptbetätigungsfeld eines Theaters sind und somit unabhängig von impliziten oder expliziten Bildungsabsichten oder einem politischen Bildungsauftrag stattfinden.

Die zu untersuchende Fragestellung ist dem bildungswissenschaftlichen Bereich der Kulturpädagogik und hier im Speziellen der Theaterpädagogik zuzuordnen. Für die Bildungswissenschaft ist der angestrebte Erkenntnisgewinn relevant, um die Bedeutungsdimensionen kultureller Erwachsenenbildung zu präzisieren, einen aktuellen Sachstand abzubilden und so Möglichkeiten aufzuzeigen, Menschen passgenauer und in einem größeren Umfang als bisher kulturelle Bildungsteilnahme durch die von Theatern angebotenen Formate zu ermöglichen.

Im zweiten Kapitel wird nach einer theoretischen Einführung und der Definition zentraler Begriffe sowie immanenter Zusammenhänge überprüft, ob sich die kulturellen Bildungsangebote der Theater unter dem bildungswissenschaftlichen Fachbegriff der beigeordneten Bildung untersuchen lassen. Kapitel drei stellt die Strukturen, Besonderheiten und aktuellen Entwicklungen der deutschen Theaterlandschaft in der Gegenwart dar. Dabei werden auch die deutschen Staatstheater eingeführt. Im vierten Kapitel wird die geschärfte Forschungsfrage formuliert, die dann im fünften Kapitel mittels einer anbieterbezogenen und unmittelbaren, qualitativen Programmanalyse untersucht wird. Die gewonnenen Erkenntnisse werden in Kapitel sechs in deskriptiver und interpretativer Form ausgewertet. An dieser Stelle werden auch die Limitationen der vorliegenden Arbeit aufgezeigt. Die Arbeit schließt in Kapitel sieben mit einer kritischen Betrachtung der Ergebnisse, Empfehlungen für die weitere Forschung zur Fragestellung und den identifizierten Forschungsdesideraten.

2. Theoretische Einführung und Begriffsklärungen

Kulturelle Bildungsangebote der Theater finden nicht in formalen Lernsituationen statt, die zu einem staatlich anerkannten Bildungszertifikat oder zu einer direkten ökonomischen Verwertbarkeit im beruflichen Alltag führen. Vielmehr handelt es sich um informelle und in Einzelfällen auch um non-formale (außerschulische) Lernarrangements. Der Frage, ob die Einordnung als beigeordnete Bildung angemessen ist, wird in Teilkapitel 2.3 nachgegangen.

Den bildungswissenschaftlichen Bezugsrahmen für die Forschungsfrage sollen die Theorien der Persönlichkeitsentwicklung nach Hurrelmann und der Ermöglichungsdidaktik nach Arnold bilden.

Der Sozial- und Bildungswissenschaftler Hurrelmann beschreibt den Prozess der Persönlichkeitsentwicklung eines Individuums als produktive Auseinandersetzung zwischen sozialer und physischer Umwelt (äußere Realität) sowie körperlichem und psychischem Erleben (innere Realität). In diesem lebenslangen Syntheseprozess von exogenen und endogenen Impulsen findet Identitätsbildung statt. Sie führt sowohl zur Integration in die Gesellschaft, ermöglicht aber auch die persönliche Individuation (Ecarius et al. 2011, S. 43–44). Persönlichkeit ist nach Hurrelmann

(...) das einem Menschen spezifische organisierte Gefüge von Merkmalen, Eigenschaften, Einstellungen, Fertigkeiten und Handlungskompetenzen (...), das sich auf Grundlage der biologischen und psychischen Ausstattung als Ergebnis der Bewältigung von Lebensaufgaben jeweils lebensgeschichtlich ergibt. Als Persönlichkeitsentwicklung läßt sich die sequenzhafte und langfristige Veränderung wesentlicher Elemente dieses Gefüges im historischen Zeitverlauf und im Verlauf des Lebens bezeichnen (Hurrelmann 1991, S. 98).

Der Begriff der Ermöglichungsdidaktik wurde maßgeblich vom Pädagogen Rolf Arnold geprägt und hat seine Wurzeln im Konstruktivismus. Ermöglichungsdidaktik soll selbstständiges und selbstgesteuertes Lernen ermöglichen. Dabei wird Lernen als ein aktiv-aneignender Prozess verstanden, durch den Lernende Inhalte selbstständig de- und rekontextualisieren. Auf diesem Weg gelangen sie zu einer individuellen mentalen Repräsentation von Wissen und zum Erwerb vielfältiger Kompetenzen. Die inneren Lernprozesse von Lernenden können Lehrende nicht von außen erzeugen. Sie stehen aber in der Verantwortung, die Lernprozesse durch geeignete Rahmenbedingungen und ein großes Angebot an Lernwegen, Methoden und Themenzugängen zu ermöglichen. Die Rolle der Lehrenden gegenüber den Lernenden ist keine hierarchisch übergeordnete, sondern die eines Lernbegleiters und Lernarrangeurs. Dadurch unterscheidet sich die Ermöglichungsdidaktik maßgeblich von erzeugungsdidaktischen Ansätzen, die davon ausgehen, dass Lehrende ihr Wissen mithilfe bestimmter Methoden an Lernende vermitteln und weitergeben können (Haan und Rülcker 2009, S. 162; Schwehm 2017, S. 62–65).

Kulturelle Bildungsveranstaltungen an Theatern sollen, als ein spezifischer Teil allgemeiner, kultureller Bildungsabsichten, Teilnehmenden Persönlichkeitsentwicklung ermöglichen. Der gewählte Bezugsrahmen ist aus diesem Grund für das Forschungsvorhaben und den erwarteten Erkenntnisgewinn passend gewählt.

2.1 Kulturelle Bildung

Nähert man sich dem Begriff *Kulturelle Bildung*, fällt zunächst auf, dass weder auf nationaler noch auf internationaler Ebene eine verbindliche Definition existiert. Sehr allgemein wird unter kultureller Bildung die Produktion, Rezeption und Reflexion der Künste allgemein oder konkreter künstlerischer Sparten wie zum Beispiel der darstellenden Kunst im Theater verstanden (Keuchel 2020, S. 18–19).

Wird der Blick auf die Rechtslage in der Bundesrepublik Deutschland gerichtet, lassen sich zunächst folgende Sachverhalte feststellen:

1. Bereits 2007 forderte die Bundestags-Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* einstimmig, den Schutz und die Förderung der Kultur als Staatsziel im Grundgesetz zu verankern (Deutscher Bundestag 2007, S. 68). Trotz kontroverser Diskussionen und mehrerer Gesetzentwürfe wurde bisher keine entsprechende Grundgesetzänderung beschlossen (Deutscher Bundestag 2020, S. 3–7).
2. Dennoch versteht sich die Bundesrepublik Deutschland nach Ansicht des Bundesverfassungsgerichtes laut Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes als Kulturstaat, aus dem sich entsprechende Schutz- und Förderpflichten ableiten lassen (Bundesministerium der Justiz 2022a, o.S.; Deutscher Bundestag 2007, S. 76).
3. In Artikel 35, Absatz 1 des Vertrags zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands wird Deutschland explizit als Kulturstaat benannt (Bundesministerium der Justiz 2021, o.S.).
4. Die Bereiche Kultur und Bildung fallen unter die Kulturhoheit der einzelnen Bundesländer. Das hat zur Folge, dass nicht die Bundesregierung, sondern jedes einzelne Bundesland selbst für die Ausgestaltung und Umsetzung von kultureller Bildung zuständig ist. Diese Zuständigkeit ergibt sich aus Artikel 70, Absatz 1 des Grundgesetzes (Bundesministerium der Justiz 2022b, o.S.; Deutscher Bundestag 2014, o.S.).

Aus der Gesetzgebung lässt sich somit noch kein eindeutiger, verbindlicher und vor allem bundeseinheitlicher kultureller Bildungsauftrag ableiten. Dies wurde besonders während der Coronapandemie ab dem Jahr 2020 erlebbar, als eine breite Debatte über die Bedeutung und Fortführung kultureller Bildungsangebote geführt wurde (Rat für kulturelle Bildung e.V. 2020, S. 2–7).

Dennoch besteht grundsätzlich ein bildungswissenschaftlicher, politischer und gesellschaftlicher Konsens darüber, dass kulturelle Bildung in unserer Gesellschaft nicht nur wünschenswert, sondern ein elementarer Teil des allgemeinen Bildungsauftrags ist. Kulturelle Bildung dient der Vermittlung eines gemeinsamen kulturellen Erbes, zum Beispiel in Form von Sprache, Geschichten und Werten, und so der Stärkung des Zusammenhalts. Sie kann zur individuellen Persönlichkeitsentwicklung beitragen und im Umgang mit persönlichen und gesellschaftlichen Herausforderungen befähigen. Darüber hinaus fördert kulturelle Bildung intellektuelle und emotionale Fähigkeiten sowie kritisches Denken und bewirkt Transfereffekte, beispielsweise in den Bereichen Intelligenz und Sozialverhalten. Diese Transfereffekte nutzen auch kreative Lehr-/Lernmethoden, beispielsweise in der formalen mathematischen oder sprachlichen Bildung (Deutscher Bundestag 2007, S. 378–398; Keuchel 2020, S. 19–24; Robak und Fleige 2017, o.S.).

Karl Ermert, Bildungswissenschaftler und ehemaliger Direktor der Bundesakademie für Kulturelle Bildung, argumentiert, dass kulturelle Bildung eine wichtige Voraussetzung für ein erfolgreiches Leben sowohl in persönlicher als auch in gesellschaftlicher Hinsicht ist. Kulturelle Bildung ermöglicht kulturelle Teilhabe und somit erst die Beteiligung an den künstlerischen und kulturellen Ereignissen einer Gesellschaft sowie an ihren alltäglichen Lebens- und Handlungsweisen (Bundeszentrale für politische Bildung 2021, o.S.).

Verdichtet kann festgehalten werden, dass der kulturellen Bildung vielfältige Aufgaben zugeschrieben werden. Neben der Förderung von Kreativität und künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten dient sie der Erweiterung von Interpretationsfähigkeiten und ästhetischer Wahrnehmung. Seit den 2000er Jahren belegen Programmanalysen eine hohe Nachfrage nach selbsttätig-kreativen Angeboten sowie eine neue Tendenz zur Selbstoptimierung. Dieser Begriff umfasst nicht nur die berufliche Leistungsfähigkeit, sondern auch emotionalen Ausgleich und die Schaffung von Freiräumen. Betont werden außerdem Funktionen wie Teilhabe, Reflexion und Kommunikation (Robak und Fleige 2017, o.S.).

Kulturelle Bildung, in Form der vorausgegangenen Definition, kann an verschiedenen Orten, durch unterschiedliche Praktiken und in verschiedenen Lebenslagen stattfinden. Zu den zahlreichen und vielfältigen Bildungsorten in Deutschland gehören neben beispielsweise Schulen, Universitäten, Museen und Bibliotheken auch die Theater (Deutscher Bundestag 2007, S. 388–393), die im Folgenden genauer beschrieben werden.

2.2 Theater als Orte kultureller Bildung

Um die Theater als Orte kultureller Bildung beschreiben und verstehen zu können, ist es notwendig, den Begriff *Theater* selbst zu explizieren und zu definieren.

Der Begriff *Theater* wird häufig mehrdeutig verwendet und ist selbst innerhalb der Theaterwissenschaft nicht einheitlich festgelegt. So weist der Theaterwissenschaftler und Hochschullehrer Gerd Taube darauf hin, dass mit *Theater* sowohl eine **konkrete Aufführung**, ein **Ort**, an dem Theateraufführungen produziert und präsentiert werden, oder die **Kunstform** an sich gemeint sein kann (Taube 2013, S. 616).

Im Folgenden soll zunächst die allgemeine Definition der Kunstform Theater erfolgen. Daran anschließend werden einige Überlegungen vorgestellt, die der Frage nachgehen, wie Theaterkunst und kulturelle Bildung miteinander verbunden sind. Abschließend wird grob die neuzeitliche Entwicklung kultureller Bildung im Theater und die Entstehung der Spielstätten (Orte) in Deutschland skizziert.

2.2.1 Die Kunstform Theater

Die Theaterhistoriker Brockett und Hildy stellen heraus, dass die meisten menschlichen Interaktionen zahlreiche gemeinsame performative Elemente und Aktivitäten wie zum Beispiel Kleidung (Uniform, Kostüm), Klang (Sprache, Gesang) und Bewegung (Geste, Tanz) beinhalten. Sie sind in allen Gesellschaften, von politischen Kampagnen bis hin zu kindlichen Fantasien, zu verorten. Die Art und Weise, wie diese Elemente verwendet, miteinander kombiniert und letztendlich für einen bestimmten Zweck genutzt werden, unterscheidet eine Art von Interaktion von einer anderen. Obwohl diese Elemente also in verschiedenen Lebensaktivitäten vorkommen, muss eine klare Unterscheidung zwischen Theater als Kunstform und der bloßen Anwesenheit theatralischer Elemente getroffen werden (Brockett und Hildy 2014, S. 1–3).

Was Theater als eigenständige Kunstform in der Gegenwart von theatralem Alltagshandeln abgrenzt, versucht Taube pointiert zu definieren. Demnach ist Theater eine spezielle Form sozialer Interaktion. Sie basiert auf einer bestimmten Rahmung, Kommunikation und spezifischen Konventionen. Stark vereinfacht bedeutet der theatrale Kommunikationsprozess in der europäischen Literaturtheatertradition, dass A (Schauspieler*in) B (dargestellte Figur) spielt, während C (Publikum) zuschaut. Dabei gilt die unausgesprochene Vereinbarung, dass die Zuschauenden zwischen Alltagsrealität und spielerischer Fiktion zu unterscheiden vermögen. Es entsteht eine alternative Realität, in der das Handeln der Figuren als probeweises Handeln charakterisiert werden kann. Im postdramatischen und performativen Theater erfolgt die theatrale Wirklichkeitskonstruktion anders. A spielt nicht mehr B, sondern A zeigt sich als A und präsentiert den Zuschauenden C Realitätsmaterial, aus dem die spezielle Wirklichkeit der Performance entsteht. Sowohl im Literaturtheater als auch im performativen Theater ist die leibliche Ko-Präsenz von Spielenden und Zuschauenden für Taube entscheidend. Das Theater integriert nahezu alle künstlerischen Ausdrucksformen und setzt sie in Beziehung zueinander, wobei die Künste nicht eigenständig, sondern im Verhältnis zueinander wirken (Taube 2013, S. 616–617).

Doch was hat die Kunstform Theater mit kultureller Bildung zu tun oder, provokanter gefragt: Wie gelangte die kulturelle Bildung ins Theater?

2.2.2 Kulturelle Bildung im Theaterspiel

Brockett und Hildy greifen eine weit verbreitete anthropologische Theorie auf, die davon ausgeht, dass die Wurzeln des Theaters in Mythen und Ritualen liegen. In der Frühphase ihrer Entwicklung wird eine Gesellschaft auf Kräfte aufmerksam, die ihr Wohlergehen zu beeinflussen scheinen. Aufgrund begrenzten Verständnisses für natürliche Ursachen werden sowohl wünschenswerte als auch unerwünschte Ereignisse übernatürlichen oder magischen Kräften zugeschrieben. Die Gemeinschaft sucht nach Mitteln, um diese Kräfte zu besänftigen. Durch wiederholte, verfeinerte und formalisierte Handlungen entwickeln sich feste Zeremonien oder Rituale. Es entstehen Geschichten (Mythen), die Rituale erklären, verschleiern oder idealisieren. Oft beinhalten die Mythen Vertreter*innen (Gottheiten), die durch die Riten gefeiert oder beeinflusst werden sollen. Mit der Zeit können Kostüme und Masken genutzt werden, um Ereignisse, mythologische Charaktere oder übernatürliche Kräfte darzustellen. Mit wachsender Entwicklung der Gesellschaft können sich Vorstellungen von

übernatürlichen Kräften und kausalen Beziehungen ändern. Manche Rituale werden aufgegeben oder modifiziert, doch die Mythen bleiben als Tradition der Gruppe erhalten und können ohne rituelle Anliegen dargestellt, weitergegeben und so bewahrt werden. Unterhaltende, vermittelnde und ästhetische Werte ersetzen allmählich die einst mystischen Anliegen (Brockett und Hildy 2014, S. 1-2; S. 8-9).

Hier lassen sich Parallelen zur Ritualtheorie Victor Turners erkennen. Für ihn waren Rituale handlungsentlastende Modelle, durch die Menschen die Unübersichtlichkeit der Welt bewältigen und sich in komplexen Situationen (neu) orientieren können. Die dadurch entstehende und verbindende Gemeinschaftlichkeit bezeichnete Turner als *Communitas* (Förster 2003, S. 705–713).

Brockett und Hildy beziehen jedoch auch kritisch Stellung zu ihrer Theorie, da sie zum Teil auf der kulturdarwinistischen Annahme basiert, dass menschliche Kunstformen, einschließlich des Theaters, sich von einfachen zu komplexen Formen entwickelten. Derartige Theorien enthalten häufig implizit diskriminierende Haltungen, weil Gesellschaften mit eigenständigen Künsten als überlegen angesehen wurden und noch existierende primitive Gesellschaften als Beweise für die Entwicklung der europäischen Kultur dienen sollten. Es ist somit keinesfalls erwiesen, dass Theaterkunst notwendigerweise aus Ritualen entstand (Brockett und Hildy 2014, S. 2–3; S. 9).

Die Musikwissenschaftlerin Elisabeth Schmierer erkennt kulturelle Bildung in der Aufführung liturgischer Dramen, die in Westeuropa des zehnten Jahrhunderts innerhalb der christlichen Kirchenliturgie entstanden. Diese entwickelten sich im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert, zunehmend losgelöst aus dem Kirchenraum und aus kirchlichen Narrativen, zu eigenständigen Aufführungen wie dem Mysterienspiel, das verstärkt weltliche Bildungsansprüche integrierte und somit einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des Theaters als säkularisierte Kunstform kultureller Bildung markiert (Schmierer 2020, S. 13–14).

Zahlreiche weitere Theorien behandeln die Entstehung der Theaterkunst und ihrer Verschränkung mit kulturellen Bildungsansprüchen. Spätestens für die Zeit ab dem achten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung existieren wissenschaftliche Belege für die Ausformung und Etablierung darstellender Kunst auf dem europäischen Kontinent (Brockett und Hildy 2014, S. 4-8; S. 12), die an dieser Stelle jedoch aus Gründen des Umfangs unbehandelt bleiben müssen.

2.2.3 Theaterkultur und ihre Spielstätten in Deutschland

In Deutschland sind Bildungsabsichten, die einem ständigen gesellschaftlichen Wandel unterliegen, spätestens seit dem fünfzehnten Jahrhundert ein Teil der Theaterkultur. Zunächst dominierten die Vermittlung und Förderung sozialer Kompetenzen, wie zum Beispiel rhetorische Eloquenz, angemessenes Auftreten und Tugendhaftigkeit. Ebenso hatten die Theater auch eine bildende Funktion für die religiöse und moralische Festigung der bürgerlichen Ordnung. Das stehende (ortsgebundene), professionelle Berufstheater entwickelte sich im achtzehnten Jahrhundert aus der Mitte des Bürgertums heraus. Für diese wirtschaftlich einflussreiche, aber politisch weitgehend machtlose Schicht wurde das Theater im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts zu einem zentralen Mittel der Selbstverständigung, dessen Bildungsanspruch über moralische und tugendhafte Inhalte hinausging und sich auf die Artikulation politischer Ansprüche gegen die Vorherrschaft des Adels mit seinen Hof- und Residenztheatern verlagerte. Ab dem neunzehnten Jahrhundert wurden in den Städten vermehrt öffentlich geförderte Theater(-gebäude) errichtet (Taube 2013, S. 617–618; Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. 2024, o.S.).

Die Gründung der Weimarer Republik brachte einen entscheidenden Wendepunkt für die kulturellen Bildungsansprüche des Theaters mit sich. Das Theater wurde dem Postulat des Kulturstaates unterstellt, unter anderem mit dem Ziel, es der Arbeiterschaft durch Subventionen zugänglich zu machen. Die Organisation eines vielfältigen kulturellen Lebens wurde als zentrale staatliche Aufgabe und Theater als Erziehungsmittel von höchster Bedeutung angesehen. Die ehemaligen Hof- und Residenztheater wurden vom Staat übernommen und die meisten privat finanzierten Theater gelangten in kommunale Trägerschaft. Aus dieser Entwicklung gingen im weiteren historischen Verlauf vielfach die Stadt- und Staatstheater hervor (Heinrich 2017, S. 131–132; Rusch 2020, o.S.).

Angetrieben durch diese Politisierung entstanden im Verlauf der 1920er Jahre auch erste Konzepte antiinstitutioneller, offener Theaterformen, die sich von der bürgerlichen Theaterästhetik radikal abgrenzten und ganz eigene Bildungsansprüche vertraten. Nach der Vereinnahmung der gesamten Theaterlandschaft durch die Nationalsozialisten erlebte das Theater nach 1945 in beiden deutschen Staaten eine Restauration als Zentrum bürgerlicher Selbstverständigung. In der Bundesrepublik Deutschland (kurz: BRD) (in den Grenzen vor 1990) gelenkt durch die verfassungsmäßige Kulturhoheit der Länder, in der Deutschen

Demokratischen Republik (kurz: DDR) durch die zentralistische Kulturpolitik. Die Theater beider deutscher Staaten erfüllten bis 1989 die Funktion der kulturellen Bildung, jedoch mit unterschiedlichen Einflüssen auf Inhalte und Inszenierungen (Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. 2024, o.S.).

Das zeitgenössische Theater erfährt eine Diversifizierung des Publikums und einen kulturellen Wandel, worauf in Kapitel drei näher eingegangen wird. Die Darstellenden Künste agieren heute an verschiedenen Schnittstellen, darunter private und öffentliche Räume, Fiktion und Dokumentation, sowie der Verschmelzung von sogenannter Pop-, Alltags- und Hochkultur. Trotz der zunehmenden Schwierigkeiten der Zuordnungen und Definitionen bewahrt das Theater sowohl seinen Emanzipationsanspruch als Kunstform als auch seinen kulturellen Bildungsauftrag. Stets nutzen Theaterinszenierungen ein komplexes Zeichensystem, um Bedeutungen zu transportieren, die von den Zuschauenden entschlüsselt und interpretiert werden müssen. Diese Prozesse stellen eine spezielle Art des kritischen und analytischen Denkens dar. Bedeutungszuweisungen müssen dabei keinesfalls eindeutig sein, sondern lassen Raum für verschiedene Sichtweisen. Das Theater bietet durch kognitive oder sinnliche Zugänge Gelegenheit, die eigene Individualität und Identität zu überdenken und zu entwickeln, sich gesellschaftlicher Lagen bewusst zu werden und aktiv am Diskurs teilzunehmen, auch in einer widerständigen Weise (Deutscher Bundestag 2007, S. 390; Reuther 2019, o.S.; Taube 2013, S. 616–620; Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. 2024, o.S.).

Insgesamt zeigt sich, dass die Kunstform Theater auf eine lange Tradition zurückblicken kann. Es bestehen enge Zusammenhänge zwischen Theater und kultureller Bildung, die sich im Verlauf der Zeit immer wieder gewandelt haben. In Deutschland entstand seit der frühen Neuzeit eine Theatertradition mit zahlreichen Spielstätten und Strukturen, die bis in unsere Zeit hineinwirken.

2.3 Beigeordnete Bildung

Seit einigen Jahren findet der Begriff der *beigeordneten Bildung* Verbreitung im bildungswissenschaftlichen Diskurs. Eine Begriffsbestimmung und die Diskussion der Frage, ob er zur Beschreibung der Angebote an Theatern geeignet ist, folgt im kommenden Abschnitt.

Die Erwachsenenbildungswissenschaftlerinnen Steffi Robak und Marion Fleige stellen fest, dass in der Bevölkerung seit Jahrzehnten ein anhaltendes Interesse

daran besteht, die Welt aktiv zu gestalten und individuelle Möglichkeiten zur Entfaltung von Fähigkeiten und Beziehungen zu schaffen. Rasche Differenzierungsprozesse innerhalb der Gesellschaft, den Künsten und ihren Gestaltungsmöglichkeiten vollziehen sich in der Konfrontation mit neuen Wahrnehmungsformen. Dazu zählen insbesondere die zahlreichen digitalen Kommunikations- und Arbeitsformen, als auch die gleichzeitigen Anforderungen an individuelle Leistungssteigerung. Ebenso spielen die individuellen Bedürfnisse „(...) nach sinnlichen, leiblichen Ausdrucksformen und Beziehungsweisen (...)“ (Robak und Fleige 2017, o.S.) eine bedeutende Rolle. In diesem Kontext übernimmt die kulturelle Bildung im Erwachsenenalter eine transformative Funktion. Ihr Spektrum ist breit ausdifferenziert und erweitert sich gegenwärtig weiter (Robak und Fleige 2017, o.S.).

Ursprünglich war die kulturelle Bildung ein Teil der institutionalisierten Erwachsenen- und Weiterbildung der Volkshochschulen (kurz: VHS) und wurde später auch von verschiedenen anderen Bildungseinrichtungen übernommen. In den vergangenen Jahrzehnten hat die kulturelle Bildung ihren Einfluss weiter ausgedehnt und ist in öffentliche und private Institutionen und Organisationen wie Museen, Vereine und Cafés vorgedrungen, deren primäre Aufgabe nicht die Bildung ist. Hier verwirklicht sich kulturelle Bildung als beigeordnete Bildung in Form von punktuellen, veränderlichen Angeboten ohne festgelegte Struktur. Diese Entwicklung wirkt auch zurück auf die Organisationen der institutionalisierten, öffentlichen Erwachsenenbildung (zum Beispiel die VHS), die wiederum ein wachsendes und den Bedarfen angepasstes Angebot bereitstellen (Hippel und Stimm 2020, S. 423; Robak und Fleige 2017, o.S.).

Auch in der Arbeitswelt gewinnt beigeordnete Bildung zunehmend an Bedeutung. Denn obwohl kulturelle Bildung nicht traditionell im festen Kanon der beruflichen Weiterbildung verankert ist, ergänzen Unternehmen ihre Personalentwicklung durch derartige Bildungsangebote, um kreative Fähigkeiten der Mitarbeitenden zu fördern und nützliche Ressourcen für berufliche Tätigkeiten zu identifizieren. Der Begriff der beigeordneten Bildung greift auch hier, da Weiterbildung in Unternehmen nicht das Hauptanliegen ihres Aufgabenspektrums ist. Sie ist vielmehr Mittel zum Zweck (Hippel und Stimm 2020, S. 423; Robak und Fleige 2017, o.S.).

Neben den öffentlichen (zum Beispiel VHS, Museen, Bibliotheken) und privaten (zum Beispiel kommerzielle Sprachlernschulen, Großunternehmen, Cafés)

Einrichtungen, die sich im Spektrum zwischen non-formaler¹ und beigeordneter Bildung bewegen, werden dazwischenliegend zwei weitere, partikulare Einrichtungstypen identifiziert:

- a. Einrichtungen, die den Bildungsauftrag einer breiten gesellschaftlichen Gruppe repräsentieren, wie gewerkschaftliche Bildungsakademien, Landessportbünde oder Kirchengemeinden. Dieser Typ (partikular weit) zeichnet sich durch eine umfassendere Auslegung gesellschaftlicher Interessen aus.
- b. Einrichtungen, in denen Interessengemeinschaften in strukturierter Form kooperieren und den Bildungsauftrag einer kleinen gesellschaftlichen Teilgruppe vertreten, wie Heimatvereine oder Nachbarschaftsverbände. Im Gegensatz zum ersten partikularen Typ erscheint die Auslegung gesellschaftlicher Interessen und die Transformation in Weiterbildungsangebote bei diesem zweiten Typ (partikular spezifisch) arteigener und enger (Hippel und Stimm 2020, S. 420–422).

Einen Überblick über die gebildeten Kategorien und die, den jeweiligen Einrichtungen zugeschriebenen, Bildungszwecke ermöglicht Abbildung 1.

¹ Die Volkshochschulen definieren sich selbst als Einrichtungen der non-formalen Bildung, auch wenn sie unter anderem Bildungsangebote machen, die zu einem anerkannten Abschluss führen (Landesverband der Volkshochschulen von NRW e.V. 2012, S. 34).

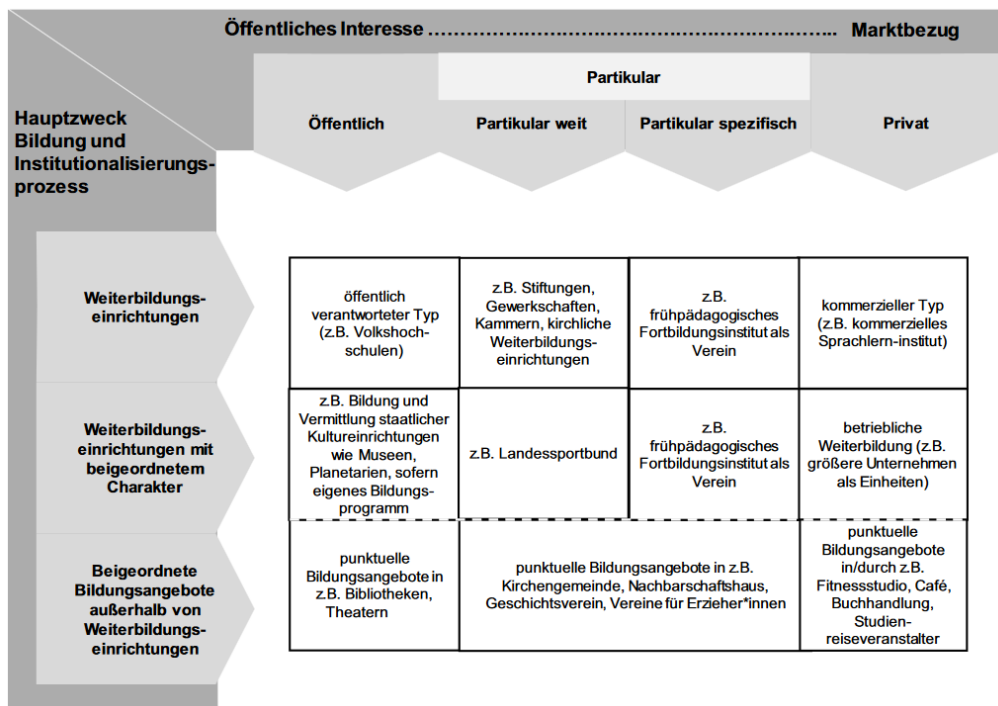


Abbildung 1: Typen von Weiterbildungseinrichtungen und Anbietern beigeordneter Bildung (Hippel und Stimm 2020, S. 424)

Die Einrichtungen können in Bezug auf die genannten Kriterien unterschiedliche Positionen einnehmen, es gibt möglicherweise Zwischenstufen oder Übergänge zwischen den einzelnen Kategorien oder Zuständen. Die vertikal gestrichelte Trennlinie in Abbildung 1 verweist auf diese Übergänge in Form von Entwicklungsprozessen und Wanderungsbewegungen (Hippel und Stimm 2020, S. 422–423).

Zusammenfassend kann definiert werden, dass beigeordnete Bildung, unabhängig davon, ob sie in öffentlichen, privaten oder partikularen Zusammenhängen stattfindet, stets durch folgende Merkmale gekennzeichnet ist:

1. Der primäre Zweck der Einrichtung liegt nicht in der (Erwachsenen-)Bildung, jedoch übernimmt Bildung Funktionen zur effektiveren Erfüllung der einrichtungsbezogenen Aufgaben.
2. Bildungsangebote finden punktuell und veränderlich, ohne festgelegte Struktur statt.
3. Die Einrichtung hat bislang keinen Institutionalisierungsprozess als Weiterbildungseinrichtung durchlaufen (Hippel und Stimm 2020, S. 423).

2.3.1 Theater – nur beigeordnete Bildung?

Gehören Veranstaltungen an Theatern grundsätzlich der beigeordneten Bildung an? Die Bildungsforscherinnen Hippel und Stimm scheinen dieser Auffassung

zu sein, denn sie ordnen das Theater in ihrer Systematik ausschließlich der beigeordneten Bildung zu (2020, S. 423–424). Auch Robak und Fleige stützen mit ihren Ausführungen diese Einschätzung (2017, o.S.). In Anbetracht der Erkenntnisse aus den vorangegangenen Abschnitten der vorliegenden Arbeit erscheint eine differenziertere Betrachtung und Diskussion angemessen.

Nach Taubes Definition (vgl. Kapitel 2.2.1) ist Theater (spielen) eine Form sozialer Interaktion, die Anwesenheit mindestens eines Spielenden und eines Zuschauenden konstitutiv. Ist diese Voraussetzung nicht gegeben, findet kein Theater, sondern höchstens theatrales Handeln statt.

Somit kann geschlossen werden, dass die Tätigkeit des Theaterspielens nicht ohne Zusammenhänge existieren kann und dass sie niemals zweckentfremdet bloß für sich alleine steht. Wo Theater stattfindet, wird kommuniziert und somit werden Aussagen transportiert. Ganz gleich, welche Botschaft von Seiten der/des Spielenden intendiert ist und wie das Dargestellte vom Publikum interpretiert wird. Auch spielt es keine Rolle, ob diese Botschaften (vermeintlich) schlichter Art, wie zum Beispiel in einem volkstümlichen Lustspiel einer Laientheatergruppe, oder (vermeintlich) epischer Art, wie zum Beispiel in einem Drama von Berthold Brecht an einem Staatstheater, sind.

Stets verhält sich das Publikum zum Dargebotenen, selbst wenn dessen Inhalt oder die Art Inszenierung nicht seine Zustimmung findet oder es sogar das weitere Verfolgen der Darbietung beispielsweise aus Langeweile vernachlässigt. „Verhalten hat kein Gegenteil, (...) man kann sich nicht nicht verhalten“ (Watzlawick 2015, S. 13). Da jedes Verhalten Kommunikation ist, sei es zwischen zwei oder mehr Menschen oder auch introspektiv (Watzlawick 2015, S. 13–14), bildet sich der Zuschauende am Erlebten. Und sei es auch nur – bewusst provokant formuliert – eine Meinung.

Dies führt zu der These, dass kulturelle Bildung dem Theater inhärent ist. Diese These soll an einem Beispiel veranschaulicht werden.

Auch wenn sich ein*e Darsteller*in in einem Theater vor Publikum für zwei Stunden regungs- und wortlos auf die Bühne setzen (oder auch legen) würde – es wäre ein kommunikativer Akt, zu dem sich Darsteller*in und Publikum reziprok verhalten. Darsteller*in und Publikum können „(...) nicht nicht kommunizieren (...)“ (Watzlawick 2015, S. 14). Das Theater kommuniziert mit dem Publikum, es sendet immer eine Botschaft, derer Rezeption sich das Publikum nicht entziehen kann.

Natürlich kann darüber diskutiert werden, in welchem Ausmaß diese oder eine andere Darbietung kulturelle Bildung in einem Individuum evoziert. Möglicherweise wirkt eine bestimmte Inszenierung von *Uhrwerk Orange* (Burgess 1997) auf einen Menschen positiv lebensverändernd, während ein anderer Mensch nur kurzfristige Ratlosigkeit verspürt. Doch ganz egal, wie positiv oder negativ, nachhaltig oder kurzfristig, bewusst oder unbewusst das Ausmaß der gewollten oder ungewollten Reflexion des Erlebten ist, die/der Einzelne hat sich daran gebildet. Es fand kulturelle Bildung statt, die in der Darbietung des Theaters wurzelt.

Mit Blick zurück auf die am Ende von Kapitel 2.3 definierten Merkmale beigeordneter Bildung und der erfolgten Einordnung der Theater in die Kategorie der beigeordneten Bildungsangebote außerhalb von Bildungseinrichtungen (Vgl. Abbildung 1), entstehen Zweifel, ob diese Zuweisung angemessen ist.

Werden die vorrausgegangenen Überlegungen zur Geschichte der Theaterkunst – mit ihrer steten Präsenz kultureller Bildungsinhalte durch Kirche, Staat und Bürgertum – und zur Inhärenz von kultureller Bildung und Theater berücksichtigt, erscheint die Beantwortung der Frage, was der ureigene Zweck des Theaters ist, sehr komplex. Vereinfacht gefragt: Wenn Bildung nicht der Hauptzweck des Theaters ist – was ist es dann? Eine abschließende Beantwortung dieser Frage kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit aus Gründen des Umfangs nicht erfolgen, erscheint jedoch für die weitere Klärung der Zusammenhänge zwischen Theater und (kultureller) Bildung als äußerst relevant.

Wird trotzdem zunächst einmal angenommen, dass die regulären Vorstellungen nach den Spielplänen der Theater keine Bildungsveranstaltungen sind, gilt es dennoch festzustellen, dass Bildungsangebote an vielen Theatern inzwischen einen festen Platz im Programm haben, wie in Kapitel sechs noch gezeigt werden wird. Ab wann sind diese Bildungsangebote nicht länger nur „(...) punktuelle Angebote, die dynamisch auf Anforderungen reagieren, ohne eine festgeschriebene Struktur zu entwickeln (...)“ (Hippel und Stimm 2020, S. 423)? Hier fehlt es an intersubjektiv nachvollziehbaren Kriterien, die punktuelle von regelmäßigen Bildungsangeboten abgrenzen.

Zuletzt sei angemerkt, dass Hippel und Stimm nicht darlegen, weshalb ihrer Ansicht nach Museen und Planetarien zu den Weiterbildungseinrichtungen gehören, Theater aber nicht. Ebenso lassen sie außer Acht, dass viele Theater zu den staatlichen Kultureinrichtungen gehören (Nix 2019, S. 17–18). Möglicherweise liegt der Grund hierfür in ihrer impliziten Annahme, dass Theater nicht

über eigene Bildungsprogramme verfügen (vgl. Abbildung 1). Erläutert wird dies in ihren Ausführungen jedoch nicht. Unstrittig ist jedoch, dass Theater bislang keinen Institutionalisierungsprozess als Weiterbildungseinrichtung durchlaufen haben.

Die Beschreibung kultureller Bildung an Theatern als beigeordnete Bildung erscheint somit als zu kurz greifend und bedarf der weitergehenden Erforschung.

3. Die Situation der deutschen Theaterlandschaft heute

Wie in Kapitel zwei erläutert wurde, definiert sich die BRD als Kulturstaat, woraus ein kultureller Bildungsauftrag abgeleitet wird. Dessen inhaltliche Ausgestaltung, gewachsene Theaterstrukturen, künstlerische Ansprüche und Fragen der Finanzierung sind Gegenstand eines anhaltenden Diskurses. Im kommenden Abschnitt soll ein kurzer Überblick über die aktuelle deutsche Theaterlandschaft gegeben werden. Aus Gründen des Umfangs kann dieser jedoch nur die wesentlichsten Fakten und Entwicklungstendenzen abbilden.

Deutschland kann auf eine beeindruckende Vielfalt an international herausragenden Theaterhäusern mit einer breiten Auswahl an Spielstätten und einem vielseitigen Programm verweisen. Im Jahr 2014 wurde die deutsche Theater- und Orchesterlandschaft in das bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes der UNESCO aufgenommen (Deutsche UNESCO-Kommission e.V. 2019b, S. 35). Im Gegensatz zu zentralistischen Theaterstrukturen in Ländern wie England und Frankreich konzentriert sich die Theaterkultur in Deutschland nicht nur in der Hauptstadt, sondern ist eng mit der Geschichte und Kultur der verschiedenen Städte verbunden (Berghausen 2019, o.S.; Deutscher Bundestag 2007, S. 106–107).

Die Theaterlandschaft in Deutschland wird hauptsächlich durch öffentlich finanzierte Theater geprägt, darunter Stadttheater, Staatstheater und Landes Bühnen. Zusätzlich spielen Privattheater, Opern-, Sinfonie- und Kammerorchester sowie Festspiele eine bedeutende Rolle. Gastspielhäuser ohne festes Ensemble, Tourneetheater, Gastspielproduzierende ohne festes Haus und freie Gruppen tragen ebenfalls zur Vielfalt bei. Diese Diversität ermöglicht es, überall in der Bundesrepublik Theateraufführungen und Konzerte zu erleben (Deutscher Bühnenverein 2020a, o.S.).

In ihrem Selbstverständnis bieten die Theater Räume für ein gemeinsames Erleben und lebendigen Austausch. Die dort Wirkenden verschiedener Herkunft, Kulturen und Milieus sehen sich als Mitgestaltende in den aktuellen

gesellschaftspolitischen und ästhetischen Debatten des Gemeinwesens. Durch ihre Arbeit mit Sprache, Körper, Räumen und Klängen tragen sie maßgeblich zur kulturellen Bildung bei, die in verschiedenen Darstellungsformen präsentiert wird. Diese Formen agieren abseits der rationalen Notwendigkeit von Handeln und Verhandeln und des kausalen und zielgerichteten Denkens. Ihr Wirken findet auf einem gesellschaftlichen Terrain statt, das durch emotionale Erfahrungen, dem Spiel mit dem Unerwarteten, Experimentellen und dem noch nicht Gedachten geprägt ist. Eine stetige Erneuerung verwirklicht sich beispielsweise durch die Schaffung andersartiger Dramaturgien, Ästhetiken und Theaterformen, die zum Beispiel Aufführungen aus dem Theatergebäude heraus in den öffentlichen Raum verlagern. Auch das Verhältnis zwischen Spielenden und Zuschauenden wird immer wieder in Frage gestellt und neu definiert. Es entsteht ein Raum der Reflexion und des spielerischen Erdenkens, Erfühlens und Erlebens der Welt (Deutsche UNESCO-Kommission e.V. 2019a, o.S.).

Dennoch befinden sich die deutschen Theater in einer fortwährenden Legitimations- und Akzeptanzkrise. Die divergenten föderalen Zuständigkeitsstrukturen werden als undurchsichtig wahrgenommen und der immer wieder postulierte kulturelle Bildungsauftrag des Theaters ist bis heute unklar formuliert. Es fehlt weitgehend an einer gemeinsamen, allgemein akzeptierten Auffassung darüber, welcher Art dieser Bildungsauftrag hauptsächlich sein und wie er sich auswirken soll. Es bestehen Forderungen zu seiner Eingrenzung und Schärfung (Eckstein 2024, o.S.; Keuchel 2013, S. 5-7; S. 10; S. 154-155). In dieser Debatte dominieren seit Langem Aspekte der Generierung unmittelbar verwertbaren Wissens und entsprechender Kompetenzen. Kulturelle Bildungsprozesse, wie sie an den Theatern stattfinden können, werden wohlwollend wahrgenommen und gelobt, aber nach wie vor als nicht zwingend erforderlich für die Zukunftsfähigkeit Deutschlands angesehen (Bolwin 2013, S. 622).

Besonders die hohen finanziellen Subventionen der öffentlichen Hand, die in Kapitel 3.1.2 mit Kennzahlen verdeutlicht werden, führen im Zusammenhang mit einem eher als abstrakt wahrgenommenen kulturellen Bildungsauftrag vielfach zu der Frage, warum der deutsche Staat die Theater finanziell unterstützt, anstatt dies dem freien Markt zu überlassen. Betrachtet man für einen Moment die an Theatern (mutmaßlich) erzeugte kulturelle Bildung als ein Gut, lässt sich diese Frage am verständlichsten beantworten. Der Staat hat sich durch seine Definition als Kulturstaat und dem daraus abgeleiteten Bildungsauftrag dazu verpflichtet, allen Bürger*innen den Konsum dieses Gutes zu ermöglichen.

Herstellung und Nachfrage wären jedoch ohne staatliche Eingriffe nicht ausreichend gewährleistet, deshalb fördert der Staat in Form finanzieller Unterstützung die Produktion und den Konsum des Gutes *Kulturelle Bildung*. Diese der Gesellschaft nützlichen Güter werden als *meritorische Güter* bezeichnet. Weitere Beispiele für meritorische Güter sind die gesetzliche Gesundheitsvorsorge oder der öffentlich-rechtliche Rundfunk. Die Definition eines meritorischen Gutes ist nicht allgemein festgelegt, sondern das Ergebnis eines öffentlichen politischen Diskurses, der von Gesellschaft zu Gesellschaft variiert (Klein 2010, o.S.).

Nicht zuletzt die Tatsache, dass das Theater in der Gegenwart von einem Großteil der Bevölkerung nicht – oder zumindest nicht als relevant – wahrgenommen wird, gilt es zu berücksichtigen. So konnte die Kulturforscherin Birgit Mandel anhand einer repräsentativen Untersuchung der deutschsprachigen wahlberechtigten Wohnbevölkerung ab 18 Jahren zeigen, dass 59 Prozent in den letzten 12 Monaten keine Veranstaltung an einem Theater besucht haben. Immerhin 31 Prozent waren bis zu dreimal im Theater, lediglich 10 Prozent waren öfter im Theater. Als Theaterveranstaltungen zählten in der Befragung eine Oper, Operette, ein Schauspiel oder Ballett. Eine Unterscheidung zwischen Stadt-, Staatstheatern und privaten Theatern erfolgte nicht (Mandel 2020, S. 13–14; S. 41). Diese Ergebnisse werden auch durch eine repräsentative Onlinebefragung unter 2505 Bürger*innen ab 18 Jahren aus dem Jahr 2023 gestützt. 57 Prozent der Befragten stimmten der Aussage zu, dass sich die meisten Angebote der Theater überhaupt nicht oder eher nicht an sie richten (Liz Mohn Center 2023, S. 24).

Mit Blick auf diese Bestandsaufnahme der deutschen Theaterlandschaft kann festgestellt werden, dass sich besonders die mit öffentlichen Geldern geförderten Theater in einem enormen Spannungsfeld zwischen kulturellem Bildungsauftrag, künstlerischen Ansprüchen und wirtschaftlicher Publikumsorientierung befinden (Deutscher Bühnenverein 2020a, o.S.; Klein 2010, o.S.).

3.1 Systematisierung

Im Unterschied zu Ländern wie den USA oder der Schweiz, in denen das Theatersystem hauptsächlich durch private Gründungen entstand und daher heute in verschiedenen privaten Rechtsträgern organisiert ist, ist das institutionalisierte, öffentliche Theater in Deutschland zum größten Teil ein staatliches System, bestehend aus Staats-, Stadt- und Landestheatern (Eckstein 2024, o.S.).

Öffentliche Theaterunternehmen sind solche, deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden oder Gemeindeverbände sind, unabhängig davon, in welcher Rechtsform sie betrieben werden (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 9).

In der Spielzeit 2020/2021 existierten in der BRD insgesamt 132 öffentliche Theater mit 632 Spielstätten. Davon befanden sich mit 23 dieser Theater die meisten in Nordrhein-Westfalen (kurz: NRW), mit nur einem Theater die wenigsten im Saarland (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 229). Die auffallend hohe Differenz zwischen Spielstätten und Anzahl der Theater erklärt sich dadurch, dass viele Theater über mehrere Spielstätten verfügen. So bespielen zum Beispiel die Oper und das Schauspiel Köln insgesamt sechs Spielstätten (Oper Köln im Staatenhaus o.J., o.S.; Schauspiel Köln im Carlswerk o.J., o.S.).

Für die Statistik berücksichtigt wurden

[s]tehende, in der angegebenen Zeit spielende Theater und Landesbühnen (Wanderbühnen) mit eigenem Ensemble, jedoch nicht Tourneetheater und Laienbühnen (...) sowie Varietés und Kabaretts (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 9).

Zu den öffentlichen Theaterunternehmen hinzu kommen 147 Privattheater. Auch hier befanden sich mit 32 Theatern die meisten in NRW, mit jeweils einem Theater die wenigsten in Mecklenburg-Vorpommern und dem Saarland (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 238). Die Anzahl der Spielstätten wird nicht genannt. Bei Privattheatern handelt sich um

(...) Theater mit eigener Spielstätte sowie Berufsschauspielern, deren rechtliche und wirtschaftliche Träger Privatpersonen oder juristische Personen sind und deren Gesellschafter oder Mitglieder Privatpersonen sind (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 207).

Die um 48 reduzierte Anzahl von Privattheatern im Vergleich zur vorherigen Spielzeit 2019/2020 wird teilweise nicht gelieferten Angaben zugeschrieben (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 238).

Zwar erfahren die Privattheater im Verlauf der weiteren Themenbearbeitung keine weitere Beachtung, jedoch verdeutlicht ihre Darstellung an dieser Stelle die starke Stellung der öffentlichen Theaterlandschaft in Deutschland. Des Weiteren zählte der Deutsche Bühnenverein in der Spielzeit 2020/2021 insgesamt 107 Orchester und 51 Festspiele (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 237–238),

deren weitere Differenzierung jedoch unterbleibt, da sie für die vorliegende Arbeit ebenfalls keine eigene Rolle spielen. Gleiches gilt für die Kinder- und Jugendtheater, Gastspielhäuser ohne festes Ensemble, Tourneetheater- und Gastspiele ohne festes Haus und freie Gruppen.

3.1.1 Die deutschen Staatstheater

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sind die deutschen Staatstheater von herausgehobener Bedeutung. Aus diesem Grund werden sie an dieser Stelle im Einzelnen aufgeführt. Auf die Arbeitsschritte, die zur Bestimmung der Staatstheater nötig waren, wird in Kapitel 5.3 (Sample) näher eingegangen.

In Deutschland existierten im Februar 2024 insgesamt 29 Staatstheater. Diese sind in Tabelle 1, nach Bundesländern sortiert, mit ihrer Eigenbezeichnung benannt und fortlaufend nummeriert, aufgeführt.²

Baden-Württemberg	1. Württembergische Staatstheater Stuttgart 2. Badisches Staatstheater Karlsruhe (Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg 2023, o.S.)
Bayern	3. Bayerische Staatsoper 4. Bayerisches Staatsschauspiel am Residenztheater 5. Staatstheater am Gärtnerplatz 6. Staatstheater Augsburg 7. Staatstheater Nürnberg (Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 2023a, o.S.)
Berlin	8. Deutsches Theater 9. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 10. Maxim Gorki Theater 11. Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin 12. Staatsoper Unter den Linden (Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt Abteilung Kultur 2023, o.S.)
Brandenburg	13. Staatstheater Cottbus (Landesregierung Brandenburg 2023, o.S.)
Hamburg	14. Hamburgische Staatsoper 15. Thalia Theater 16. Deutsches Schauspielhaus 17. Kampnagel Internationale Kulturfabrik (Behörde für Kultur und Medien Hamburg 2023, o.S.)
Hessen	18. Staatstheater Darmstadt 19. Staatstheater Kassel 20. Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur 2023, o.S.)
Mecklenburg-Vorpommern	21. Mecklenburgisches Staatstheater; Mecklenburg-Vorpommern (Landeshauptstadt Schwerin 2023, o.S.)

² Zugunsten einer besseren Lesbarkeit und Übersichtlichkeit wurde an dieser Stelle eine abweichende Formatierung gewählt.

Niedersachsen	22. Niedersächsische Staatstheater Hannover 23. Staatstheater Braunschweig 24. Oldenburgische Staatstheater (Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur 2022, o.S.)
Rheinland-Pfalz	25. Staatstheater Mainz (Ministerium für Familie, Frauen, Kultur und Integration des Landes Rheinland-Pfalz 2023, o.S.)
Saarland	26. Saarländisches Staatstheater (Ministerium für Bildung und Kultur Saarland 2023, o.S.)
Sachsen	27. Sächsische Staatstheater (Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus, Geschäftsbereich Kultur und Tourismus 2017, o.S.)
Thüringen	28. Deutsches Nationaltheater Weimar 29. Staatstheater Meiningen (Städtetourismus in Thüringen e.V. 2023, o.S.)

Tabelle 1: Deutsche Staatstheater; Stand Februar 2024. Eigene Darstellung.

Die Bundesländer Bremen, Nordrhein-Westfalen³, Schleswig-Holstein und Sachsen-Anhalt verfügen über keine Staatstheater (Der Senator für Kultur Bremen 2023, o.S.; Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen 2023, o.S.; Staatskanzlei des Landes Schleswig-Holstein 2023, o.S.; Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt 2023, o.S.). Bayern hat die Schaffung von zwei weiteren Staatstheatern angestoßen, diesen Prozess bisher jedoch noch nicht abgeschlossen (Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 2023b, o.S.).

3.1.2 Theatersparten und Kennzahlen

An vielen Theaterhäusern werden Aufführungen unterschiedlicher Sparten angeboten. Hierbei handelt es sich um die Sparten

- Sprechtheater (Schauspiel),
- Musiktheater (Oper, Operette, Musical)
- und Tanztheater (Ballett, Bühnentanz).

Uneinheitlich werden das Figuren-/Puppentheater oder das Kinder- und Jugendtheater als vierte Sparte bezeichnet. Bietet ein Theater Inszenierungen aus mehreren Sparten an, so wird dieses als Mehrspartentheater oder Mehrspartenhaus bezeichnet (Abfalter 2009, S. 96; Schmierer 2020, S. 14–21). In den zwei größten Sparten Sprech- und Musiktheater werden in jeder Spielzeit etwa 7.300 Inszenierungen von rund 5.000 Werken präsentiert, darunter 600 Ur- und deutschsprachige Erstaufführungen (Deutscher Bühnenverein 2020b, o.S.).

³ Das Schauspielhaus Düsseldorf wird paritätisch von Stadt und Land getragen.

Der Staat fördert Kunst und Kultur auf Bundes-, Landes- und kommunaler Ebene jährlich mit etwa acht Milliarden Euro. Öffentliche Theater finanzieren sich etwa zu 84 Prozent durch Subventionen, während lediglich 16 Prozent von ihnen selbst erwirtschaftet werden (Klein 2010, o.S.). Auch die privaten Theater erhalten unterschiedlich hohe staatliche Subventionen. 35,4 Prozent der gesamten öffentlichen Ausgaben für Kultur entfielen im Jahr 2015 auf den Bereich Theater und Musik (Berghausen 2019, o.S.).

Die Theaterstatistik der Spielzeit 2020/2021 reflektiert die erheblichen Auswirkungen der langanhaltenden Schließungen aufgrund der COVID-19-Pandemie. Aufgrund des zweiten, langen Lockdowns ab November 2020 sind sowohl die Anzahl der Veranstaltungen als auch die Besuchszahlen im Vergleich zum Vorjahr erheblich zurückgegangen. Es zeigte sich ein Rückgang um etwa 60 Prozent bei den Veranstaltungen und um etwa 80 Prozent bei den Besuchen. Die Betriebseinnahmen erreichen lediglich knapp 40 Prozent der Werte aus der vorherigen Spielzeit. Die Spielzeit 2022/2023 begann verhalten, aber die Besucherzahlen gewannen zum Jahresende 2022 spürbar an Dynamik (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 5; S. 230–231; S. 233).

Erstmalig bildet die Theaterstatistik Zahlen zur Nutzung kostenpflichtiger Digitalangebote der öffentlichen Bühnen ab. 10.188 Streamingproduktionen wurden in der Spielzeit 2020/2021 von 128.126 Personen in Anspruch genommen. Zahlen für die Privattheater liegen nicht vor (Deutscher Bühnenverein 2023, S. 5; S. 57; S. 231). Auch fehlt eine Differenzierung zwischen rein passiv konsumierenden Angeboten, wie zum Beispiel Aufführungsmitschnitte, und aktiv-partizipierenden Formaten, wie zum Beispiel einem Quiz, wie es vom Theater Magdeburg durchgeführt wurde (Rieß 2021, o.S.).

Belastbare Angaben zur Anzahl, Verbreitung und Art von Bildungsangeboten an den deutschen Staatstheatern konnten nicht ermittelt werden. Die Quellen, die sich mit Bildungsangeboten an Theatern auseinandersetzen, behandeln in ihren Fragestellungen strukturell übergeordnete oder gänzlich andersgelagerte Fragestellungen. Es lassen sich nur wenige, eher allgemeine Tendenzen fixieren.

So stellte Keuchel in einer Vermessungsstudie zur kulturellen Bildung bereits 2013 fest, dass sich die Theater und Mehrspartenhäuser zunehmend aktuellen Themen zuwenden und vermehrt Bildungsformate entwickeln. Im Jahr 2008 wurden von ihnen 18.365 Bildungsveranstaltungen durchgeführt. Im selben Zeitraum führten die Museen 2.144.394 Bildungsveranstaltungen durch und

waren damit führend im Bereich der klassischen Kultureinrichtungen. Nur 29 Prozent der Bildungsangebote der Theater und 43 Prozent der Mehrspartenhäuser richteten sich explizit nicht an Schulklassen. Es bleibt aber unklar, welche Altersstrukturen jeweils konkret mit diesen Angeboten angesprochen werden sollten. In der Studie werden insgesamt die kulturellen Bildungsangebote für Vorschulkinder unter sechs Jahren bis hin zu Erwachsenen bis 24 Jahren untersucht (Keuchel 2013, S. 58-60; S. 75; S. 133; S. 177).

3.2 Aktuelle Entwicklungen und Tendenzen

Auch wenn es aufgrund zahlreicher Unwägbarkeiten keine präzise Prognose über die quantitative Entwicklung des zukünftigen Theaterpublikums gibt, deuten verschiedene Faktoren darauf hin, dass der bisherige Trend eines rückläufigen Interesses an Theaterangeboten fortbestehen wird. Das kulturelle Interesse der aktuell jüngeren Generation scheint sich vermehrt hin zu popkulturellen Veranstaltungen zu verlagern. Die verstärkte Nutzung des Internets als neuer Kulturraum spielt hierbei eine signifikante Rolle. Diese Entwicklungen sind eher kohorten- als altersabhängig. Deshalb kann nicht davon ausgegangen werden, dass sich mit zunehmendem Alter automatisch ein Interesse an klassischen Kultureinrichtungen entwickelt. Diese Tendenz dürfte sich im Zuge demografischer Entwicklungen weiter fortsetzen (Mandel 2020, S. 33–34).

Dies bestätigt auch eine sehr aktuelle Untersuchung aus dem Jahr 2023. In ihr äußerten Befragte zwischen 18 und 30 Jahren vermehrt die Meinung, dass Angebote in Theaterhäusern nicht auf Personen wie sie ausgerichtet sind (43 Prozent). Zudem gaben sie an, sich dort häufig fehl am Platz zu fühlen (39 Prozent) und verunsichert zu sein, wie sie sich angemessen verhalten sollen (23 Prozent) (Liz Mohn Center 2023, S. 25).

Mandel kritisiert, dass keine institutionalisierten Kommunikationskanäle existieren, durch die Menschen ihre Erwartungen und Erfahrungen an die Theater herantragen können. Dabei ist gerade der reziproke Austausch konstituierend für die Legitimation des Theaters. Im Angesicht umfassender staatlicher Subventionierungen einerseits und des mangelnden Interesses an Theaterangeboten andererseits fragt Mandel, ob die Gefahr besteht, dass diese Strukturen und somit auch die Theater selbst von der Gesellschaft zunehmend in Frage gestellt werden. Sie fordert deshalb von den Theatern ein aktiveres Bemühen darum, von breiteren Bevölkerungsschichten als interessante und relevante Orte wahrgenommen zu werden. Auch dies gilt unter demographischen Gesichtspunkten besonders für junge Zielgruppen (Mandel 2020, S. 4; S. 37-39).

Theater verlieren an Bedeutung und Glaubwürdigkeit, wenn sie von breiten Teilen der Bevölkerung als entrückte Institutionen wahrgenommen werden, die ausschließlich anerkannte Kunst für Fachkreise produzieren und dabei die unterhaltungsorientierten und sozialen Aspekte vernachlässigen (Klein 2010, o.S.). 83 Prozent der Erwachsenen haben den Wunsch nach Theaterstücken, die humorvoll sind, und 81 Prozent wünschen sich Stücke, die für jeden nachvollziehbar sind (Liz Mohn Center 2023, S. 28). Publikumsorientierung ist ein entscheidendes Mittel, um langfristige Austauschbeziehungen zwischen den Theatern und Besuchenden zu etablieren. Dieser Ansatz bedeutet nicht, dass künstlerische Qualität geopfert wird, sondern dass Publikumsinteressen kontinuierlich ermittelt und evaluiert, den Theatern Freiheit für innovative Programme und Kooperationen gewährt und bürokratische Strukturen abgebaut werden (Klein 2010, o.S.).

Der Forderung nach Publikumsorientierung schließt sich auch Renz mit seinen Ausführungen zum *Audience Development* an und stellt heraus, dass es besonders Schwierigkeiten der Rezeption einer Inszenierung sind, die einen negativen Einfluss auf ein Gelegenheitspublikum haben. Für diese Publikumschicht ist das kognitive Verstehen des Theatertextes die zentrale Rezeptionsstrategie. Häufig wird dieser Zugang bereits durch Inszenierungsbesuche im Rahmen der formalen Bildung angelegt. Hier findet eine Reduzierung auf Autor*in, Werk und Kompatibilität zum Unterrichtsthema statt. Der Stückbesuch bleibt lediglich Zugabe zur bereits abgeschlossenen Auseinandersetzung mit der Thematik und die Interpretation des Werkes mit Hilfe verschiedener Theatertmittel (Kostüme, Requisiten, Bühnenbild) erfährt keine eigene Relevanz. Bei späteren Theaterbesuchen erfolgt ein Rückgriff auf diese erlernte Rezeptionsstrategie, die eigene Interpretationsmöglichkeiten be- oder sogar vollständig verhindert. Vielmehr wird die erlebte Inkongruenz zwischen der vertrauten Textvorlage und der Theaterinszenierung als störend, Pfusch am Original und nicht gewinnbringend empfunden. Modern inszenierte Theaterklassiker erweisen sich unter diesen Gesichtspunkten immer wieder als besonders problematisch (Renz 2015, S. 197–240).

Eingefahrene Strukturen und die mangelnde Integration digitaler Inhalte in den Theatern bemängeln Svenja Reiner und Henning Mohr vom Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft in Bonn. Dort sei noch immer der Glaube vorherrschend, dass die Integration neuer technischer Systeme negative Auswirkungen auf die Qualität einer Produktion haben könnte. Demnach

könne jede Form der darstellenden Künste nur an physischen Orten und in körperlicher (Ko-)Präsenz von Darstellenden und Publikum funktionieren (Reiner und Mohr 2022, S. 139; Taube 2013, vgl. Kapitel 2.2.1). Es

(...) wird weiterhin entsprechend eines tradierten Kanons produziert und ein daran angelehntes, teils eher konservatives Vermittlungsprogramm ausgerichtet (Reiner und Mohr 2022, S. 140).

Ein potenzielles Publikum, dessen Lebenswirklichkeit zunehmend im digitalen Raum stattfindet und das kreative Teilhabe, Mitbestimmung und Integration fordert, steht deshalb der konservativ-bewahrenden Erwartung eines normativen Hochkulturpublikums von Seiten der Theater diametral entgegen. Diese müssen sich in Zukunft verstärkt als interaktive Plattformen begreifen und auch digitale Partizipationsmöglichkeiten in ihre Produktionen integrieren. Dafür sind neue Formen der Kulturförderung erforderlich, die geänderte Abläufe, Kompetenzentwicklung und fachbereichsübergreifendes Arbeiten unterstützen (Reiner und Mohr 2022, S. 138–141).

So zeigt sich in den letzten Jahren immerhin eine zunehmende Durchlässigkeit zwischen den Sparten Schauspiel, Tanz und Musiktheater, die zur Entstehung neuer Spielformen beiträgt. Ein aktuelles Beispiel hierfür ist die Uraufführung von *Don't You Nomi?* an der Staatsoper Berlin, die Elemente aus Oper, Schauspiel und Performance in sich vereint (Fuchs 2023, o.S.; Staatsoper Unter den Linden 2023, o.S.). Auch im Bereich des Musicals hat es in den letzten Jahren signifikante Entwicklungen gegeben. Produktionen wie *Der König der Löwen* erreichten über Jahre hinweg hohe Besuchszahlen an speziellen Musicalbühnen. Die Beliebtheit von Musicals, die an Opernhäusern aufgeführt werden, beeinträchtigt dies nicht (Deutscher Bühnenverein 2020a, o.S.).

Öffentlich geförderte, langfristig angelegte und bundesweit stattfindende Projekte, die sich der Förderung und Vermittlung kultureller Bildung durch Theater widmen, adressieren regelmäßig Kinder und Jugendliche. So zum Beispiel *Kultur macht STARK* (Bundesministerium für Bildung und Forschung 2023, o.S.) oder das vom Deutschen Bühnenverein entwickelte Programm *Zur Bühne* (Deutscher Bühnenverein 2024, o.S.). Beide Projekte sprechen Kinder und Jugendliche zwischen drei und 18 Jahren an. Vergleichbare Projekte für Erwachsene konnten nicht ermittelt werden.

4. Fragestellung

Trotz eines unklaren kulturellen Bildungsauftrags und der ständigen Herausforderung, Inszenierungen zwischen künstlerischen Ansprüchen und wirtschaftlicher Publikumsorientierung auszubalancieren, liegt es zusätzlich in der Verantwortung der Theater, Bildungsangebote zu machen, die sich an ein volljähriges Publikum richten. Mit welchen Angeboten reagieren die Theater darauf, und lassen sich bestimmte Bildungsabsichten erkennen? Die geschärfte Forschungsfrage soll von daher lauten:

Bieten die deutschen Staatstheater öffentlich zugängliche kulturelle Bildungsangebote für erwachsene Personen ab 18 Jahren an? Welcher Art sind diese Angebote und welche kulturellen Bildungsabsichten sind erkennbar?

5. Methodik

Der forschungspraktische Teil der Arbeit wird als anbieterbezogene und unmittelbare Querschnittsanalyse (Nolda 2016, S. 3-5, S. 8-9) durchgeführt. Es wird ein qualitativ-quantitativ trianguliertes, entdeckendes Forschungsdesign mit deduktiver und induktiver (Mischform) Kategorienbildung verwendet (Nolda 2016, S. 9–10). Dieses Vorgehen erscheint in Hinblick auf den angestrebten Erkenntnisgewinn am geeignetsten, da inhaltlich vergleichbare Studien nicht vorliegen und direkt am Quellmaterial (den Spielzeit-/Jahresprogrammen der Theater) gearbeitet wird. Erläuterungen zur angewandten Forschungsmethode folgen in den Unterkapiteln.

5.1 Programme als Forschungsgegenstand

Als *Programme* werden, in der Programmforschung und der vorliegenden Arbeit, öffentliche Ankündigungen von Angeboten und Dienstleistungen in der Erwachsenenbildung verstanden.

Programme sind ein bedeutender Forschungsgegenstand in der wissenschaftlichen Untersuchung des Weiterbildungssegmentes in der Erwachsenenbildung. Sie dienen nicht nur der statischen Information über zukünftige Bildungsangebote, Dozierende, Zeiten und Orte. Vielmehr fungieren sie als reichhaltige Quellen, die in einem bestimmten soziokulturellen Kontext verankert sind. Über die schlichte Sachinformation der angebotenen Themen hinaus bieten die Art der Präsentation, die beteiligten Personen und sogar die strukturelle Gestaltung der Programme tiefe Einblicke in die aktuellen sozialen, politischen und kulturellen Strömungen und die zugrunde liegenden gesellschaftlichen Dynamiken.

Aus der Analyse solcher Programme lassen sich Bedürfnisse, Werte, Prioritäten und Trends in einer Gesellschaft in Hinblick auf Bildung allgemein und auf einzelne Bildungsbereiche im speziellen offenlegen (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 2–3). Programme dienen im Wesentlichen drei Zwecken:

1. Programme als Informationsträger:

Programme bieten einen Einblick in das Bildungsangebot, die Organisationsbedingungen und die didaktischen Arrangements von Weiterbildungseinrichtungen. Sie sind kurzlebig, da sie bereits kurze Zeit nach ihrer Veröffentlichung ihren primären Zweck verlieren. Dennoch dienen sie als wichtige Informationsquelle für Bildungsinteressierte und ermöglichen es Forschenden, Einblicke in die Praxis der Weiterbildung zu gewinnen.

2. Programme als Dokumente gesellschaftlichen Wandels:

Die Analyse von Programmen ermöglicht nicht nur Einblicke in aktuelle Angebote, sondern dient auch als zeitgeschichtlich materialisierter Ausdruck der gesellschaftlichen Auslegung von Bildung. Sie ermöglichen es, die Wechselwirkungen zwischen Bildungseinrichtungen und der sich wandelnden gesellschaftlichen Realität zu verstehen.

3. Programme als Marketinginstrumente:

Programme dienen auch als Marketinginstrumente für Bildungseinrichtungen. Sie zielen darauf ab, Bildungsinteressierte in Bildungsteilnehmende zu transformieren. Die Analyse von Programmen kann daher Einblicke in die Selbstpräsentation und Positionierung von Bildungseinrichtungen auf dem Weiterbildungsmarkt ermöglichen (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 1–3).

Welche Möglichkeiten und Limitationen ergeben sich aus der Analyse solcher Programme?

5.2 Programmanalyse

Die Programmanalyse in der Erwachsenenbildungs- und Weiterbildungsforschung hat in den letzten 40 Jahren stark an Bedeutung gewonnen. Sie bietet Möglichkeiten, die Verbindungen zwischen Profession, Institution, Angebot und Nachfrage zu erforschen und kann als explorative, Teil- oder Vollerhebung verschiedene Forschungsfragen zu Themen, Fachbereichen, Zielgruppen, Regionen und Institutionen bearbeiten. Als einmalige Querschnitt- oder mehrmalige Längsschnittanalyse bildet sie eine Momentaufnahme oder Entwicklungsverläufe im Feld zwischen pädagogischer Professionalität, Teilnehmenden und Institutionen ab (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 6).

Unmittelbare Programmanalysen arbeiten direkt am gedruckten oder online veröffentlichten Programm und ermöglichen so die Auswertung sämtlicher Informationen, wie zum Beispiel visueller Gestaltung, erklärender Texte oder Werbeanzeigen. Sie sind unbeeinflusst von den Erhebungsmodalitäten, die bei mittelbaren Programmanalysen (Sekundäranalysen) dazu führen, dass nur eine interpretierte Teilmenge der ursprünglichen Informationsquelle zur Verfügung steht. Die Analyse von Programmen erfolgt in der Regel mithilfe von Varianten der Inhaltsanalyse, die je nach Fragestellung und Erkenntnisinteresse entweder quantitativ oder qualitativ ausgerichtet sind (Nolda 2016, S. 7–8).

Unabhängig davon, ob die Inhaltsanalyse qualitativ oder quantitativ ausgerichtet ist, muss ein Kategoriensystem entwickelt werden, das die Kodierung relevanter Aspekte ermöglicht. Die Kategorien können entweder schrittweise anhand der Programme entwickelt und überarbeitet werden (induktiv) oder vorab mithilfe eines aus der Theorie abgeleiteten Kategoriengerüsts definiert werden (deduktiv), wobei Mischformen durchaus üblich sind. Kategoriensysteme beinhalten typischerweise Ober- und Unterkategorien. In Studien mit einer thematischen Begrenzung sind normalerweise weniger Ober- und spezifischere Unterkategorien erforderlich. Abhängig vom Forschungsinteresse enthalten diese Kategorien Themen, Begriffe, Bilder oder andere bestimmte Merkmale. Das Material wird dann anhand der Kategorien systematisch durchsucht und kodiert (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 8–10; Uhl 2018, S. 323–324).

Die quantitative Inhaltsanalyse zielt darauf ab, Informationen aus Programmen zu extrahieren und quantitativ zu analysieren. Dabei wird systematisch und regelgeleitet vorgegangen, um objektive und nachvollziehbare Ergebnisse zu generieren. Die kodierten Daten werden quantitativ erfasst und unter Anwendung statistischer Analysen ausgewertet. So können Aussagen über die Anzahl und Verteilung bestimmter Merkmale getroffen und mögliche Beziehungen zwischen verschiedenen Elementen aufgedeckt werden. Die quantitative Inhaltsanalyse bietet eine systematische Möglichkeit, große Mengen von Daten zu verarbeiten und empirische Erkenntnisse aus qualitativen Inhalten zu gewinnen (Nolda 2016, S. 8; Uhl 2018, S. 323–324).

Die qualitative Inhaltsanalyse entstand als Reaktion auf Kritik an der quantitativen Inhaltsanalyse. Die Kritik bezog sich darauf, dass die quantitative Inhaltsanalyse aufgrund ihrer stark technischen und auf das bloße Zählen ausgerichteten Methodik latente Sinnstrukturen und Textkontexte vernachlässigte. Um diese Einschränkungen zu überwinden und trotz der Komplexität der

vielschichtigen Bedeutungsebenen eine tiefere, interpretative Analyse des Materials zu ermöglichen, wurde die qualitative Inhaltsanalyse entwickelt. Bemerkenswerte Einzelfälle und auch Aspekte, die nicht expliziert im analysierten Material auftauchen, können in die Untersuchung einbezogen werden, ohne das Verfahren der systematischen Festlegung der Analyseaspekte und intersubjektiven Überprüfbarkeit aufzugeben. Diese Herangehensweise ermöglicht es, flexibel und umfassend komplexe Phänomene zu erforschen und dennoch wissenschaftlichen Standards gerecht zu werden (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 8; S. 11).

Für die Programmanalyse hat sich ein primär qualitatives Vorgehen etabliert, das jedoch quantitative Elemente integriert. In diesem dreistufigen Verfahren werden zunächst anhand eines qualitativen Zugangs Analysekatoren entwickelt, in der zweiten Stufe der Datengewinnung und -zuordnung die erfassten Daten quantitativ aufbereitet und in der dritten Stufe die Ergebnisse unter Rückbezug auf die Fragestellung qualitativ interpretiert. Dieses Vorgehen wird als Triangulation bezeichnet (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 11–12). Auf die Möglichkeit der Triangulation mit anderen Methoden wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen.

Programme in der Erwachsenenbildungsforschung dienen primär als Datenquelle für Informationen über das Weiterbildungssystem und bieten einen detaillierten Einblick in die Weiterbildungspraxis. Wenig ist jedoch bekannt über die Wahrnehmung von Programmen durch die Zielgruppe. Strukturelle Probleme, wie die Berücksichtigung von Kursausfällen, die komplexe Nachprüfbarkeit der erhobenen Daten und die Anfälligkeit für Instrumentalisierung stellen weitere Kritikpunkte dar. Im Vergleich zu Befragungen bietet die Programmanalyse Vorteile in Bezug auf Datenerhebung und Aufwand. Die Analyse von webbasierten Programmen bringt technische Herausforderungen mit sich, ermöglicht jedoch ungehinderten Zugriff auf entfernte Angebote. Die Generalisierbarkeit von Programmanalysen ist begrenzt und internationale Vergleiche sind aufgrund von Sprach- und kulturellen Unterschieden selten. Trotz Kritikpunkten können Programmanalysen dazu beitragen, (Vor-)Urteile über Weiterbildungsangebote zu überprüfen und zu korrigieren, da sie Einblicke in pädagogische Konzepte, Institutionen und die Nachfrage bieten (Käpplinger 2008, o.S.; Nolda 2016, S. 13–14).

5.3 Sample

Die Datengrundlage der durchgeführten Untersuchung bildete zunächst ein vollständiges Sample aller 29 deutschen Staatstheater, die in Kapitel 3.1.1 namentlich vorgestellt wurden.

Um die intersubjektive Nachvollziehbarkeit sicherzustellen, muss dargelegt werden, wie die Staatstheater in der Vielfalt der deutschen Theaterlandschaft identifiziert wurden. Dies erwies sich im Ausfertigungsprozess der vorliegenden Arbeit als unerwartet große Herausforderung.

Als verlässlichste Quelle zur Identifikation aller Staatstheater wurde zunächst der Deutsche Bühnenverein eingeschätzt und dessen *Publikation Theaterstatistik 2020/2021* aus dem Jahr 2023 bearbeitet. Es stellte sich jedoch heraus, dass sich die Staatstheater anhand dieser Statistik nicht ausfiltern lassen. Dies wurde im Austausch mit dem Deutschen Bühnenverein in einem Telefonat am 10. August 2023 bestätigt.

Bei der weiteren Recherche in der Literatur und im Internet erwiesen sich Zusammenstellungen der deutschen Staatstheater als veraltet, faktisch falsch und untereinander unvereinbar. So wurde beispielsweise das Stadttheater Bremen fälschlicherweise als Staatstheater benannt (Deutscher Musikrat 2024, o.S.). Zu diesem Zeitpunkt war bereits mit einer ersten Kodierung der Programme begonnen worden, die jedoch aufgrund der festgestellten mangelnden Reliabilität der Daten abgebrochen und später neu begonnen werden musste.

Auch die Recherche in den Spielzeitheften und auf den Webseiten der Theater brachte zunächst keine vollständige Klarheit. Nicht alle Theater nutzen den Titel *Staatstheater* in ihrer Namensführung oder erwähnen diesen in ihren Kommunikationskanälen. Das gilt zum Beispiel für die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2021, o.S.).

Im Bundesrecht finden sich keine Aussagen zur normativen Rahmung von Staatstheatern. Die Kulturhoheit der Länder regelt, dass alle 16 Bundesländer jeweils eigenständig für die Ernennung und die Finanzierung von Staatstheatern zuständig sind. Auch aus den jeweiligen Landesgesetzen der Bundesländer ließen sich jedoch keine Informationen gewinnen, welche Theater innerhalb eines Bundeslandes Staatstheater sind. Deswegen wurde letztlich beschlossen, auf den Webseiten der Landesministerien, Senate und Landeshauptstädte nach belastbaren Auflistungen der Staatstheater zu suchen. Dieses Vorgehen führte, mit einer Ausnahme, zum gewünschten Erfolg. Für das

Bundesland Thüringen mussten, aufgrund fehlender Informationen von staatlicher Seite, die Informationen eines eingetragenen Vereins (Städtetourismus in Thüringen e.V. 2023, o.S.) genutzt werden. Auf diesem Weg konnten letztlich die 29 Staatstheater in Deutschland bestimmt werden.

Im nächsten Schritt wurden die Webseiten der Theater besucht, um allgemeine Informationen über Ausrichtung, Betrieb und Angebote zu erlangen. Dabei zeigte sich, dass das *Theater an der Parkaue – Junges Staatstheater Berlin* ein Kinder- und Jugendtheater ist, welches sich ausschließlich an Personen unter 18 Jahren richtet (Theater an der Parkaue 2023, o.S.). Dies führte zum Ausschluss aus dem Sample. Es verblieben 28 Einrichtungen im Sample.

Die Webseiten der Theater wurden nach ihren jeweiligen Spielzeitheften für die Spielzeit 2023/2024 durchsucht. Für das weitere Verbleiben im Sample wurde vorausgesetzt, dass die Spielzeithefte in einer Form vorliegen, die eine dauerhafte Speicherung auf einer lokalen Festplatte ermöglichen, zum Beispiel als speicherbares PDF-Dokument. Möglich war dies bei 23 Theatern, diese Programme wurden am 24. und 25. August 2023 in ihrer tagesaktuellen Form gespeichert. Das Staatstheater Hannover und das Sächsische Staatstheater Dresden veröffentlichten für die Sparten Musiktheater und Schauspiel zwei einzelne Spielzeitprogramme. Da die Sparten jedoch eine organisatorische Einheit als Staatstheater bilden, wird hierauf im weiteren Verlauf der Arbeit nicht weiter eingegangen.

Fünf Theater, die ihre Programme in einer online einsehbaren, aber nicht speicherbaren Form anboten, wurden über das Kontaktformular oder die angegebene Emailadresse für Fragen am 28. August 2023 mit dem folgendem, standardisierten Text angeschrieben:

Sehr geehrte Damen und Herren,

gibt es für die gesamte Spielzeit 2023/2024 ein digitales Spielzeitheft zum Download (z.B. PDF)? Leider konnte ich dies nicht auf Ihrer Webseite finden.

Vielen Dank.

Mit freundlichen Grüßen,

(...)

Alle kontaktierten Staatstheater reagierten innerhalb von zwei Tagen. Das *Oldenburgische Staatstheater* sendete das Spielzeitheft als PDF-Datei im Anhang einer E-Mail. Die *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* in Berlin antwortete,

Die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz hat in dieser Spielzeit – wie auch in den vergangenen Saisonen – kein Spielzeitheft veröffentlicht (Fuchs 2024).

Die *Volksbühne* wurde aus dem Sampling ausgeschlossen, da kein Spielzeitprogramm vorliegt. Die *Bayerische Staatsoper*, das *Theater Kampnagel Internationale Kulturfabrik* und das *Staatstheater am Gärtnerplatz* teilten per E-Mail mit, dass es keine speicherbare Fassung ihrer Spielzeitprogramme gibt. Auch diese Theater wurden aus dem Sampling ausgeschlossen, da digitale, nicht lokal speicherbare Inhalte sich dynamisch verändern können. Eine Veränderung der Programme nach dem Erhebungs- und Auswertungszeitpunkt hätte eine spätere Überprüfung der Ergebnisse unmöglich gemacht und wäre wissenschaftlich nicht valide. Es verblieben 24 Staatstheater im Sampling.

Die *Hamburgische Staatsoper* und das *Staatstheater Mainz* verweisen in ihren Spielzeitprogrammen auf zusätzliche Publikationen zu diversen Beteiligungsformaten. Da diese eine Vielzahl von Angeboten für Erwachsene beinhalten und auch digital-lokal speicherbar waren, wurden diese zwei Programmschriften mit in die Auswertung aufgenommen. Die Anzahl der Staatstheater im Sample blieb dadurch unverändert bei 24.

Das *Staatstheater am Gärtnerplatz* bietet unter dem Namen *Junges Staatstheater am Gärtnerplatz* ein speicherbares Programm an. Dieses richtet sich zum größten Teil an Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren. Nur ein Angebot richtet sich auch an Jugendliche und Erwachsene zwischen 15 und 20 Jahren (Staatstheater am Gärtnerplatz 2023, S. 9). Aus diesem Grund wurde das Theater nicht wieder in das Sample aufgenommen.

Bei einer ersten Durchsicht der 24 Staatstheaterprogramme wurde festgestellt, dass das Spielzeitprogramm des *Deutschen Theaters* Berlin nur den Zeitraum September bis Dezember 2023 abdeckt (Deutsches Theater Berlin 2023, S. 121). Wegen Unvollständigkeit des Programms und daraus möglicherweise entstehender Verzerrung der Ergebnisse wurde das Theater aus dem Sample ausgeschlossen.

Die im Sample verbliebenen 23 Staatstheater entsprechen gerundet 79 Prozent aller Staatstheater in Deutschland und bilden somit eine Mehrheit ab. Staatstheater aus allen Bundesländern, die grundsätzlich über ein oder mehrere Staatstheater verfügen, sind weiterhin im Sample vertreten und bilden so das gesamte Bundesgebiet ab.

5.4 Vorgehen

Im Rahmen des gewählten dreistufigen Triangulationsverfahrens, das ein qualitatives Vorgehen mit quantitativen Elementen kombiniert, bestand der erste Schritt zur Datengewinnung aus den 23 Programmen darin, mittels eines qualitativen Zugangs induktiv und deduktiv Analysekatégorien zu entwickeln. Hierfür wurde das Computerprogramm *MAXQDA* verwendet.

Vor der ersten Sichtung und Kodierung der Theaterprogramme wurden folgende Regeln festgelegt:

- Ein eventuell vorhandenes Vorwort und/oder Leitbild wird gelesen.
- Werbeanzeigen, Interviews und Portraits werden nicht berücksichtigt.
- Sondervorstellungen und Gastspiele von anderen Theatern oder Ensembles werden nicht berücksichtigt, da ein bedeutender Teil der Angebotsleistung (Entwicklung, Durchführung) nicht vom jeweiligen Staatstheater erbracht wird und somit kein eigenes Angebot darstellt.
- Formate, bei denen ein Publikum nur passiv-rezipierend anwesend ist (Vorstellungen nach Spielplan, Preisverleihungen, Vorträge ohne Diskussion, über das Internet übertragende Formate ohne Interaktionsmöglichkeit), werden nicht berücksichtigt.
- Formate, die sich ausschließlich an Personen unter 18 Jahren richten, werden nicht berücksichtigt.
- Volks-, Bürger- und Laienspielgruppen werden berücksichtigt, wenn sie vom Staatstheater betreut oder veranstaltet werden.

Während der Kodierung der einzelnen Programme stellte sich heraus, dass weitere Kodierregeln notwendig sind, entsprechend wurde folgendermaßen ergänzt:

- Allgemeine Absichtsbekundungen ohne die Benennung konkreter Veranstaltungen werden nicht berücksichtigt.
- Formate, die sich mit dem Ziel der beruflichen Weiterbildung ausschließlich an Pädagog*innen richten, werden nicht berücksichtigt.

- Spielzeiteröffnungs- und Abschlussfeste, Festivals sowie Feiern werden nur dann berücksichtigt, wenn in ihrem Rahmen Formate stattfinden, die sich einer bestehenden Kategorie zuordnen lassen oder die Erstellung einer neuen Kategorie rechtfertigen.
- Angebote, die (bestimmte Räumlichkeiten der) Theater- oder Opernhäuser zum sogenannten *offenen Haus*, für private Treffen, zum Arbeiten oder Lesen erklären, werden berücksichtigt.
- Angebote, die ein Abonnement voraussetzen, werden nicht berücksichtigt, da diese nicht vollständig öffentlich sind. Im Gegensatz zu einer direkten Kursgebühr oder einem Kostenbeitrag für eine bestimmte Veranstaltung, die unabhängig von einem Abonnement besucht werden kann, dient die finanzielle Investition in ein Abonnement lediglich als Zugangsvoraussetzung für weitere (Bonus-)Leistungen in Form von Kursen und Angeboten.
- Angebote in Kooperationen mit den Volkshochschulen werden berücksichtigt, da es sich dabei um Kurse handelt, die ohne die vorherige Anschaffung eines Produkts (Abonnement) besucht werden können, das eventuell gar nicht gewünscht ist.
- Aus einem sehr ähnlichen Grund werden auch Angebote von kostenpflichtigen Förder- und Freundesvereinen berücksichtigt. Hier kann die finanzielle Zuwendung auch aus rein wohltätigen Gründen erfolgen, ohne die Verpflichtung, ein Produkt erwerben zu müssen.
- Sogenannte Kostproben oder Vorschauen ohne (sprachlichen) Austausch mit dem Publikum sind ausschließlich passiv-rezeptiv und werden nicht berücksichtigt.
- Angebote, die sich an Familien, in ihren Inhalten aber primär an Kinder und Jugendliche unter 18 Jahren richten, werden nicht berücksichtigt.
- Angebote, die sich nicht eindeutig einer Zielgruppe (Kinder, Jugendliche, Erwachsene) zuordnen lassen, werden einzeln auf ihren Kontext hin überprüft und darauffolgend wird über eine (Nicht-)Berücksichtigung entschieden.
- Angebote zur Vermittlung einer Begleitperson für einen Vorstellungsbesuch werden nur dann berücksichtigt, wenn vorab oder im Anschluss auch eine Möglichkeit des (sprachlichen) Austauschs mitorganisiert wird.

Im Verlauf der ersten Kodierung wurden drei Schlagwörter identifiziert, die häufig im Zusammenhang mit Angeboten/Formaten mit Bildungscharakter genannt

werden. Dies waren: *Bildung*, *Vermittlung* und *Mitmach*⁴. Alle Theaterprogramme wurden daraufhin mit der Wortsuchfunktion des PDF-Readers durchsucht, was zur Auffindung drei weiterer, bisher unentdeckter Angebote führte.

Nach Abschluss der ersten Kodierung ergaben sich aus den Programmen 29 einzelne Kategorien. Diese wurden im nächsten Schritt überprüft und zu 25 Kategorien verdichtet. Alle kodierten Segmente wurden erneut einzeln auf ihre richtige Zuordnung hin überprüft. Im Zuge dieser Überprüfung wurden einzelne Segmente neu kodiert oder gelöscht, da sie nicht mehr den erweiterten Kodierregeln entsprachen. Ziel war die eindeutige Zuordnung aller Segmente in jeweils eine Kategorie. Einzelfälle, die mehreren Kategorien zugeordnet werden konnten (wie zum Beispiel eine Theaterführung für Familien mit anschließendem Gespräch), wurden daraufhin überprüft, welcher Inhalt im Vordergrund steht. Dieser wurde entsprechend gewichtet und anschließend eindeutig kodiert.

Am Ende der Kodierung bestehen 22 Kategorien mit insgesamt 248 eindeutig kodierten Segmenten aus den 23 Programm-/Spielzeitheften und 2 ergänzenden Publikationen der deutschen Staatstheater.

Die Beteiligungsformate des Staatstheaters Mainz wurden überwiegend in der Ergänzungspublikation (Eigenbezeichnung *justmainz*) kodiert, da diese dort ausführlicher beschrieben werden als im (Haupt-)Spielzeitprogramm.

6. Auswertung

Der Umfang der Programmhefte lag zwischen 21 Seiten (Maxim Gorki Theater) und 236 Seiten (Staatstheater Cottbus). Die meisten Programmhefte waren klar und übersichtlich strukturiert und ermöglichten eine problemlose Auffindung, Analyse und Kodierung von Bildungsangeboten. Einzelne Programmhefte enthalten kein Inhaltsverzeichnis (Staatstheater Augsburg), unterbrechen durch ihre visuelle Gestaltung den Lesefluss (Staatstheater Kassel) oder erschweren durch die Art der Textformatierung das Verständnis von Zusammenhängen (Staatstheater Wiesbaden).

Bei der Auswertung und Überprüfung ist zu beachten, dass sich die zitierten Seitenzahlen im weiteren Verlauf dieses Textes und im Anhang 1 (Codierte Segmente) auf das elektronische PDF-Dokument beziehen. Die in den Programmen eingedruckten Seitenzahlen können davon abweichen. Zum Beispiel

⁴ Der Stern zeigt an, dass die Wortendung variieren kann. Es kann zum Beispiel sowohl *mitmachen* als auch *Mitmachtheater* gemeint sein.

befinden sich drei kodierte Angebote des Staatstheaters Mainz auf Seite 132 des PDF-Dokuments, während die im Dokument eingedruckte Seitenzahl 260 ist (Staatstheater Mainz GmbH 2023b).

Des Weiteren muss darauf hingewiesen werden, dass die Anzahl der kodierten Segmente nicht mit der Anzahl der Bildungsformate an den jeweiligen Staatstheatern gleichzusetzen ist. Dies erklärt sich dadurch, dass Formate in den Programmheften zum Teil mehrfach gelistet wurden, zum Beispiel in der Ankündigung neuer Formate und bei den Veranstaltungen der Sparten erneut. Was zu der Entscheidung führte, die Daten nicht von Mehrfachnennungen zu bereinigen und welche Limitationen sich daraus ergeben, wird in Kapitel 6.3 näher beschrieben.

Zunächst werden im kommenden Kapitel die kodierten Segmente deskriptiv aufbereitet, um dann in Kapitel 6.2 unter Rückbezug auf die Fragestellung qualitativ interpretiert zu werden.

6.1 Deskriptive Auswertung

Im Text dieses Teilkapitels wurde, um den Lesefluss nicht massiv einzuschränken und das Verständnis zu erschweren, auf die sich häufig wiederholenden und teils sehr langen Quellenverweise direkt nach jedem kodierten Segment verzichtet. Die vollständige Liste aller kodierten Segmente, mit Angaben der vergebenen Codes und der verwendeten Dokumente, kann im Anhang 1 eingesehen werden.

Insgesamt wurden

- 22 Kategorien gebildet die
- 248 eindeutig kodierte Segmente aus
- 23 Staatstheaterprogrammen und
- 2 ergänzenden Publikationen (Staatstheater Mainz und Staatsoper Hamburg) auf insgesamt
- 2.472 Seiten enthalten.

40 Segmente wurden in der Kategorie *Workshop/Werkstatt/Kurs/Labor mit festem Programm* subsumiert. Das entspricht circa 16 Prozent aller Bildungsangebote, die von den Theatern gemacht werden und ist damit die größte gebildete Kategorie. Die Begriffe *Workshop*, *Werkstatt*, *Kurs* und *Labor* werden von den Theatern nicht einheitlich verwendet und ermöglichen somit textuell keine

Rückschlüsse auf Inhalt und Struktur des jeweiligen Angebotes. Im Folgenden wird einheitlich der Terminus *Kurs* verwendet.

Innerhalb dieser Kategorie wurden insgesamt 16 Segmente kodiert, die Kurse zum Thema Tanz präsentieren. 11 Segmente verweisen entweder auf Kurse mit kombinierten künstlerischen Ausdrucksmitteln (zum Beispiel Tanz und Gesang) innerhalb einer singulären Veranstaltung oder wechselnden Themen bei mehrteiligen, regelmäßig stattfindenden Kursen. Je drei Segmente beschreiben Schauspielunterricht und die Auseinandersetzung mit dem Musiktheater. Zwei Segmente zeigen die Vor- und Nachbearbeitung eines Stückes im Kursformat an und jeweils ein Segment stellt die Themen Fasching/Karneval, Singen (als Kursformat), Diskutieren, Sprechtraining und kreatives Schreiben heraus.

Der Kategorie *Werk-/Stückerführung* wurden 27 kodierte Segmente zugeordnet, das entspricht gerundet 11 Prozent. Sie bildet die zweitgrößte Kategorie. Bei Werk- und Stückerführungen handelt es sich um unmittelbar vor einer Vorstellung stattfindende Veranstaltungen in Vortragsform, die Informationen zur Inszenierung bieten. Diese Einführungen finden in allen Sparten statt und werden häufig von Personen durchgeführt, die an der Produktion beteiligt sind, zum Beispiel Dramaturg*innen. Die Dauer beträgt im Schnitt circa 30 Minuten. Die Informationen können sich auf historische Hintergründe zum Stück, zu seiner Entstehung oder auf bestimmte künstlerische Aspekte beziehen, die in der Inszenierung besondere Aufmerksamkeit erfahren haben. Einige Theater bieten diese Formate zu jeder Vorstellung an, andere Theater nur zu ausgewählten Vorstellungen oder Inszenierungen.

Gesprächs- und Diskussionsformate ermöglichen einen verbalen Austausch zu verschiedenen Inhalten. 24 Segmente weisen auf derartige Veranstaltungen hin, das entspricht knapp 10 Prozent aller Formate. Diskutiert wird mit den Mitarbeitenden der Theater, aber auch mit anderen Persönlichkeiten aus den Bereichen Politik, Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft. Auch die Themenauswahl ist breit gefächert und deckt nicht nur Inhalte rund um das Theater ab.

Führungen durch ein Theatergebäude werden in 19 Segmenten erwähnt, das entspricht gerundet 8 Prozent. Diese Führungen ermöglichen es Interessierten, Bereiche der Theater kennenzulernen, die der Öffentlichkeit sonst nicht zugänglich sind. Dazu zählen beispielsweise Werkstätten, die Maskenabteilung oder die Hinterbühne. Auch spezielle Architekturführungen und Führungsformate für Menschen mit besonderen Bedürfnissen werden angeboten.

Ebenso häufig finden Volks- und Bürgerbühnen in den Programmen Erwähnung. Diese Angebote richten sich an Schauspiellaien, die gemeinsam eine Inszenierung entwickeln und diese zur öffentlichen Aufführung bringen. Die Betreuung durch die Staatstheater reicht dabei von ausschließlich beratender Tätigkeit auf Nachfrage bis hin zur regelmäßigen und professionell angeleiteten Proben für ein vom Theater ausgewähltes Stück, das in den Regelspielplan übernommen wird.

Nach- und Publikumsgespräche bieten die Möglichkeit, mit Beteiligten der Produktion über die zuvor erlebte Aufführung zu diskutieren. Strukturell sind sie Stückeinführungen sehr ähnlich. Ein großer Unterschied besteht darin, dass an diesem Format auch Schauspielende, Tanzende und Singende der Produktion beteiligt sind. 18 Segmente verweisen auf derartige Formate, was gut 7 Prozent entspricht.

Die flexiblen und Mischformate zeichnen sich dadurch aus, dass entweder die Theater einen festen Organisationsrahmen für ein Format vorgeben, dessen Inhalte jedoch zum Teil vom Publikum mitbestimmt werden oder mehrere Formate innerhalb der organisatorischen Rahmung gebündelt werden. So werden zum Beispiel Mischformate angeboten, die Workshops mit Proben- und Vorstellungsbesuchen und Diskussionen verbinden. Flexible Formate bieten einen Rahmen für beispielsweise Lesungen, Gespräche, Konzerte, Filme oder die Begegnung zwischen Künstler*innen und Publikum. 16 Segmente weisen ein derartiges Format auf, was knapp 7 Prozent entspricht.

Kostenpflichtige Förder- und Freundesvereine werden in 13 markierten Segmenten erwähnt, das entspricht 5 Prozent. Diese Vereine erheben von ihren Mitglieder*innen Jahresbeiträge und unterstützen mit diesen Geldern das jeweilige Staatstheater allgemein oder projektbezogen. Im Gegenzug erhalten die Vereine die Möglichkeit, zum Beispiel an exklusiven Führungen, Diskussionsrunden oder Treffen teilzunehmen. Auch gemeinsame Reisen oder ein Vorkaufrecht für Premieren werden beworben.

Mit 11 Segmenten, was noch gut 4 Prozent entspricht, soll die Kategorie *Interaktive und Improvisationsaufführungen* als letzte Kategorie eine differenzierte Beschreibung erhalten. Die Segmente dieser Kategorie eint, dass sie im Rahmen einer Aufführung stattfinden, die improvisierte oder interaktive Elemente aufweist, was sie von rein passiv-rezeptiven Aufführungen abgrenzt. Die Zuschauenden sind aufgefordert, sich aktiv in das Geschehen einzubringen. Das kann in Form einer Schiedsrichterfunktion bei einem Poetry Slam, der

Beteiligung an einer Tanzperformance im virtuellen Raum oder der Auswahl von Texten oder Liedern, die vom Ensemble interpretiert werden müssen, geschehen. Auch Aktionen, die das Publikum auf die Bühne holen und zum Singen oder Spielen animieren, werden angeboten.

Die verbleibenden Kategorien enthalten jeweils weniger als 10 einzelne Segmente (unter 4 Prozent) und werden deshalb zusammenfassend beschrieben.

Laien in professionellen Formaten (9 Segmente, knapp 4 Prozent) stehen meistens als Sprech- oder Gesangschor gemeinsam mit dem professionellen Ensemble des Theaters in bestimmten Aufführungen unterstützend auf der Bühne. Sie verstärken den (Berufs-)Opernchor in besonders aufwendigen Inszenierungen oder gestalten im Sprechtheater besondere Inszenierungen mit. In Einzelfällen bringen sie auch eigene Programme zur Aufführung.

Offene Formate für Ideen aus der Bevölkerung (8 Segmente, 3 Prozent) bieten Menschen die Möglichkeit, neue Inhalte in bestehende Formate einzubringen, neue Formate zu entwickeln oder die Theater als offene Räume für gemeinsame Aktivitäten zu nutzen. Beim gemeinsamen Singen ohne Aufführungsziel (5 Segmente, 2 Prozent) werden Lieder verschiedener Musikrichtungen, in loser Rahmung und ohne das Ziel einer gemeinsamen öffentlichen Aufführung, gesungen.

Gemeinschaften, Communitys und Clubs bieten an festen Orten einen Treffpunkt und/oder ein wechselndes Kulturprogramm, zum Teil unter Mitwirkung des Ensembles, an. Angebote aus der Kategorie Lebenshilfe und Rechtsberatung widmen sich der Hilfe Geflüchteter, demenziell Erkrankter oder dem Umgang mit dem Tod. Theatermuseen und Archive bieten die Möglichkeit, selbstständig oder geführt die historische Vergangenheit des Theaters kennenzulernen. Gesellschafts- und Computerspiele erlauben gemeinsames Spielen, ohne darstellerisch aktiv sein zu müssen (jeweils 4 Segmente, knapp 2 Prozent).

Spezielle Angebote, die sich an Familien richten, Möglichkeiten, dem Theater Feedback zukommen zu lassen, und die Veranstaltung wissenschaftlicher Seminare oder Symposien wurden jeweils drei Mal (1 Prozent) kodiert. Ein Buchclub, der sich dem gemeinsamen Lesen widmet, oder Kurse, für die Staatstheater und Volkshochschule kooperieren, sind je zwei Mal (knapp 1 Prozent) in den Programmheften kodiert worden.

10 Segmente (4 Prozent) sind inhaltlich unverständlich formuliert oder lassen darüber im Unklaren, an welche Zielgruppe sie sich richten. Aus diesem Grund

konnten diese Segmente nicht weiter untersucht und keiner anderen Kategorie zugeordnet werden.

Die meisten Segmente enthielten die Programme der Staatstheater Dresden, Kassel und Mainz mit jeweils 22 Kodierungen. Mit lediglich drei kodierten Segmenten bildet das Württembergische Staatstheater Stuttgart das Schlusslicht der Datenerhebung.

Der Begriff der Bildung wird zwei Mal in der Themenbeschreibung eines Diskussionsformats genannt (Stiftung Staatstheater Nürnberg 2023, S. 97), ebenfalls zwei Mal im Kontext mit einem Workshopformat als Wortbestandteil von *Fortbildung* (Badisches Staatstheater Karlsruhe 2023, S. 114; Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH 2023b, S. 31), einmal als *Ausbildung* für ein Tanzformat (Staatstheater Kassel 2023, S. 65) und einmal wird betont, dass die Bildung Interessierter keine Rolle spielt (Staatstheater Cottbus 2023, S. 155).

Die vollständigen Auswertungstabellen können im Anhang 2, 3 und 4 eingesehen werden.

6.2 Interpretation

Die deutsche Staatstheaterlandschaft präsentiert ein umfangreiches Angebot an öffentlich zugänglichen Bildungsangeboten für Erwachsene. Schon allein die entwickelten Kategorien verdeutlichen, dass zahlreiche Formate nicht nur als Zusatz zu existierenden Aufführungen im Spielplan konzipiert sind. Vielmehr handelt es sich bei diesen Veranstaltungen um eigenständige Formate, die zwar häufig, jedoch nicht immer, Bezüge zu den etablierten künstlerischen Ausdrucksformen des Theaters aufweisen.

Bereits die thematische Vielfalt der Kategorie *Workshop/Werkstatt/Kurs/Labor* macht das deutlich. Sie zeigt sich in einem Spektrum vom klassischen Schauspielkurs, der sich der „(...) Improvisation, Präsenz, Körper- und Stimmarbeit (...)“ (Staatstheater Cottbus 2023, S. 155) widmet, über Diskussionen zum Thema Klimaschutz (Staatstheater Darmstadt 2023, S. 34), bis hin zu „(...)transkulturellen, diversen und inklusiven Projekte[n] (...)“ (Thalia Theater GmbH 2023, S. 57).

Eine besondere Bedeutung scheint aktuell das Thema Tanz zu haben, denn eine Vielzahl von Segmenten adressiert dieses Interessenfeld. Die Angebote reichen vom offenen Training für Menschen aller Altersklassen ohne

Vorkenntnisse (Hessisches Staatstheater Wiesbaden 2023, S. 37) bis hin zum Erlernen „(...) einzelne[r] Sequenzen aus einem aktuellen Stück des Repertoires (...)“ (Staatstheater Darmstadt 2023, S. 83). Hier spiegelt sich möglicherweise das zuvor angesprochene Bedürfnis „(...) nach sinnlichen, leiblichen Ausdrucksformen und Beziehungsweisen (...)“ (Robak und Fleige 2017, o.S.) wieder.

Stückführungen und Nachgespräche gehen nur in Einzelfällen über einen diskursiven Austausch zwischen Publikum und Produktionsbeteiligten hinaus. Es erscheint diskutabel, ob Stückführungen und Nachgespräche als selbstständige Bildungsangebote betrachtet werden sollten. Einerseits ist davon auszugehen, dass überwiegend Personen diese Formate nutzen, die ohnehin die zugehörige Vorstellung besuchen, andererseits kann angenommen werden, dass vor- und nachgeschaltete Austauschformate von einigen Zuschauenden für die Rezeption und (Re-)Kontextualisierung der Inszenierung als hilfreich empfunden werden. So wird den von Renz aufgezeigten Rezeptionsschwierigkeiten entgegengewirkt.

Diskussionsformate der Theater bieten eine Plattform zum informellen Austausch über verschiedene Themen im Kontext des Theaters und der Gesellschaft. Von Diskussionen über künstlerische Inszenierungen bis hin zu gesellschaftlichen Fragen über Klassismus, Demokratie und Desinformation reicht das Themenspektrum und verdeutlicht so, dass sich die Theater als Institutionen in der Mitte der Gesellschaft verorten (Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH 2023, S. 51; Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH 2023a, S. 16; Stiftung Staatstheater Nürnberg 2023, S. 97–98). Diese Haltung spiegelt sich auch in Angeboten der Rechtsberatung (Thalia Theater GmbH 2023, S. 55) und der gesellschaftlichen Teilhabe Erkrankter (Staatstheater Kassel 2023, S. 109) wieder.

Auch jungen Erwachsenen wenden sich die Staatstheater gezielt zu. Mischformate verbinden Workshops, Probenbesuche, Diskussionen und gemeinsames Feiern mit Vorstellungsbesuchen (Die Staatstheater Stuttgart 2023, S. 28) oder tragen Angebote in Form von dialogischen Konzerten, Lesungen oder Performances aus dem Theater heraus in den öffentlichen Stadtraum (Staatstheater Braunschweig 2023, S. 40). Offene Formate bieten Gelegenheit, kreative Potenziale zu entfalten (Stiftung Staatstheater Augsburg 2023, S. 18) und selbst in verschiedenen Inszenierungen auf der Bühne zu stehen (Badisches

Staatstheater Karlsruhe 2023, S. 110; Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH 2023, S. 61; Staatstheater Cottbus 2023, S. 156).

Interaktive und Improvisationsaufführungen bieten, zum Teil unter Mitwirkung der professionellen Ensembles, Möglichkeiten der kreativen Teilhabe, Mitbestimmung und Integration (Badisches Staatstheater Karlsruhe 2023, S. 50; Busse und Almstedt 2023, S. 34), wie sie von Reiner und Mohr gefordert wurden. Zudem ist es denkbar, dass diese Formate, im Vergleich zu einer klassischen Theateraufführung, von Interessierten als weniger förmlich wahrgenommen werden und sie sich so weniger deplatziert und verunsichert fühlen (vgl. Kapitel 2.3).

Interaktive Elemente unterstützen eine weitere deutliche Entwicklung, die in der zunehmenden Nahbarkeit zwischen Spielenden und Publikum zu verorten ist. Bis in das 20. Jahrhundert hinein galten klare Grenzen zwischen den beiden Gruppen und vom Publikum wurde eine gewisse Passivität und Distanziertheit erwartet. Mit dem Aufkommen neuer Theaterkonzepte wie dem epischen Theater von Bertolt Brecht oder der Verfremdungstechnik begannen sich diese Grenzen bereits aufzulösen (Höhne 2014, S. 37–48). Diese Entwicklung setzt sich in aktuellen Formaten verstärkt fort, die zum Beispiel das gemeinsame Singen von Berufssingenden und Laien (Staatstheater Mainz GmbH 2023a, S. 67) oder die Präsentation der Ideen von Schauspielenden im zwanglosen Rahmen anbieten (Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH 2023a, S. 15). Die direkten Interaktionen zwischen Spielenden und Publikum können zu einem intensiveren, immersiveren und persönlicheren Theatererlebnis führen. Das von Mandel kritisierte Fehlen institutionalisierter Kommunikationskanäle zum Austausch zwischen Theater und Publikum kann, mit Blick auf die zahlreichen Gesprächs-, Austausch-, Beteiligungsformate und inhaltsoffenen Angebote, zumindest für die Staatstheater nicht belegt werden.

Digitale Angebote, die über das sogenannte Streamen von Inhalten hinausgehen, sind in den Programmen der Theater nur sehr wenige zu finden. Nur zwei solcher Angebote konnten identifiziert werden. Beide Angebote stammen vom Staatstheater Augsburg, das dem Digitaltheater sogar eine eigene Rubrik im Spielzeitheft einräumt. Es handelt sich zum einen um eine interaktive Digitalseerie und zum anderen um eine interaktive Tanzperformance im virtuellen Raum (Stiftung Staatstheater Augsburg 2023, S. 14). Die Kritik von Reiner und Mohr an der mangelnden Integration digitaler Inhalte und Teilhabemöglichkeiten (vgl. Kapitel 3.2) kann somit vollumfänglich nachvollzogen werden.

Auffallend ist außerdem die geringe Anzahl an Angeboten, die sich an Familien richten. Es besteht der Eindruck, dass die Bildungsangebote der Theater eher auf einzelne, zum Teil sehr ausdifferenzierte Gruppen und Themen ausgerichtet sind. So zum Beispiel auf Menschen, die Darbietungen im niederdeutschen Dialekt präsentieren möchten (Oldenburgisches Staatstheater 2023, S. 54) oder ein wissenschaftliches Symposium, das die Parallelen zwischen Theater und Gottesdienst untersucht (Stiftung Staatstheater Nürnberg 2023, S. 51).

Abschließend kann festgestellt werden, dass die deutschen Staatstheater ein thematisch und methodisch vielfältiges Bildungsangebot offerieren, das sich nicht darauf beschränkt, Personen lediglich als passive Empfänger*innen anzusprechen. Stattdessen wird die Bedeutung des Austausches, der Gemeinsamkeit und der kreativen Impulse aus der Mitte der Gesellschaft betont. Das vollständige Fehlen des Begriffes der kulturellen Bildung und die seltene Verwendung des Begriffes Bildung in den kodierten Segmenten deuten auf eher informelle oder möglicherweise sogar unbewusste Bildungsabsichten von Seiten der Theater hin.

Die Theater unterbreiten Angebote, die durch ihre diversen Themen, Rahmungen, didaktischen Methoden und Zugänge den Teilnehmenden selbstständige und selbstgesteuerte Bildung ermöglichen, um in aktiv-aneignender Weise konkrete Angebotsinhalte zu entkontextualisieren, diese auf die eigene Lebenswirklichkeit zu transferieren und sie in diesem Zusammenhang zu rekontextualisieren. Derart können im Individuum Potenziale gefördert, Wissen erworben und Fähigkeiten erweitert werden. Diese Form des Lernens entspricht der Ermöglichungsdidaktik.

Die produktive Auseinandersetzung mit endogenen und exogenen Impulsen und die Wahrnehmung von äußerer und innerer Realität innerhalb der Angebote ermöglicht den Teilnehmenden sowohl eine Individuation als auch die Integration in gesellschaftliche Strukturen und ist kennzeichnend für Persönlichkeitsentwicklung. Die ausgewerteten Bildungsangebote der Staatstheater erwecken den Eindruck, dass Bildungsangebote, die sich an junge Erwachsene richten, eher die Individuation unterstützen, während Angebote für Erwachsene ab etwa 30 Jahren eher die gesellschaftliche Integration fördern.

6.3 Limitationen

Die bereits zuvor angesprochenen, allgemeinen Einschränkungen der Methode Programmanalyse zeigen sich auch in dieser Untersuchung. Aussagen über die

Wahrnehmung der Programme durch die Zielgruppe können ebenso wenig getroffen werden wie darüber, ob die angekündigten Angebote auch tatsächlich stattgefunden haben oder stattfinden werden. Mit Blick auf die vorliegende Arbeit wurden weitere, konkrete Limitationen identifiziert.

Die durchgeführte Untersuchung wurde als Querschnittanalyse durchgeführt. Die verwendeten Daten entstammen den Programmheften der Staatstheater aus dem Jahr 2023 und zeigen somit eine Momentaufnahme. Es können keine Aussagen über mögliche Entwicklungen gegenüber den Vorjahren oder über zukünftige Entwicklungen getroffen werden. Um die vorliegenden Untersuchungsergebnisse zu festigen und eventuelle Veränderungen und Tendenzen aufzuzeigen, wären Folgeuntersuchungen in Form von Längsschnittanalysen angemessen.

Aussagen über die konkrete Anzahl der angebotenen Bildungsveranstaltungen insgesamt und an einzelnen Staatstheatern lässt diese Untersuchung nicht zu. Zu Beginn des Kapitels wurde bereits kurz angesprochen, dass der Grund hierfür in einigen Mehrfachnennungen von Angeboten innerhalb eines Programmheftes liegt. Es wurde erwogen, die Daten von Mehrfachnennungen zu bereinigen, um so Aussagen über die Quantität der Bildungsangebote tätigen zu können. Diese Überlegung wurde jedoch aus zwei Gründen verworfen.

1. Im Vordergrund der durchgeführten Studie stehen qualitativ-entdeckende Interessen. Nicht die Anzahl einzelner Veranstaltungen oder die Gesamtheit aller Veranstaltungen ist das Hauptkenntnisinteresse, sondern ihre Beschaffenheit, Vielfältigkeit und das Potential zur Bildungsermöglichung.
2. Es erscheint durchaus plausibel, dass bestimmte Angebote von den Verfassenden der Programme bewusst mehrfach platziert wurden, um so die Chance zu erhöhen, dass sie von Lesenden wahrgenommen werden.

Aus diesem Grund können zwar keine Aussagen über die Gesamtzahl von Bildungsveranstaltungen getroffen werden, die Verteilung der 248 kodierten Segmente auf die einzelnen Theater wurde jedoch ausgeführt.

Der Inhalt aller Programmschriften verteilte sich auf insgesamt 2.472 Seiten. Zusätzlich zur Menge an Informationen, die gesichtet und analysiert werden musste, erschwerte die visuelle Gestaltung einiger Programme diesen Prozess maßgeblich. Trotz zweifacher Sichtung aller Programme kann nicht ausgeschlossen werden, dass einzelne Bildungsangebote übersehen wurden.

Die getroffenen Aussagen gelten nur für eine numerische Mehrheit der deutschen Staatstheater in der Spielzeit 2023/2024. Sechs Staatstheater mussten aus verschiedenen Gründen aus dem Sample ausgeschlossen werden. Ebenso wenig lassen sich die Aussagen auf andere Theater (zum Beispiel Stadttheater, Landesbühnen, freie Theater) in Deutschland oder andere Ländern übertragen.

Die Theatervorstellungen der Inszenierungen im Spielplan wurden im Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert und ausgewertet. Daher ist es nicht möglich festzustellen, wie sich die Anzahl von Vorstellungen und Bildungsveranstaltungen zueinander verhält. Ebenso wenig kann ausgesagt werden, ob und in welchem Ausmaß Bildungsformate inhaltlich mit den Inszenierungen verknüpft sind.

Auch konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht eindeutig herausgearbeitet werden, welche Bedeutung der oft zitierte politisch-gesellschaftliche Bildungsauftrag konkret für die alltägliche Theaterarbeit hat. Fragen danach, ob dieser überhaupt – und falls ja, in welcher Weise – Einfluss auf die Programmgestaltung hat, bleiben vollständig ungeklärt. Ob Bildungsveranstaltungen von den Verantwortlichen der Staatstheater aus einem Bewusstsein für die Notwendigkeit zur kulturellen Bildung oder möglicherweise aus taktischen Interessen zur Publikumsgewinnung für den Vorstellungsbetrieb initiiert werden, muss ebenso unbeantwortet werden. Diese Feststellungen sind besonders bemerkenswert, wenn bedacht wird, dass es sich bei Staatstheatern um staatliche Intuitionen mit entsprechend zweckgebundener öffentlicher Finanzierung handelt.

7. Fazit, Schlussfolgerungen und Forschungsdesiderate

Die zu Anfang noch sehr umfassend und allgemein formulierte Forschungsfrage nach der Existenz von öffentlichen Bildungsangeboten an den deutschen Theatern und deren möglichem Zweck musste, nach einer ersten Betrachtung der zur Verfügung stehenden Informationen, deutlich kleiner skaliert und inhaltlich geschärft werden. Die Reduktion der Untersuchung auf die Staatstheater und die Eingrenzung der angesprochenen Zielgruppe auf erwachsene Personen ab 18 Jahren führten, ebenso wie die verwendete qualitativ-entdeckende Forschungsmethode und der gewählte bildungswissenschaftliche Bezugsrahmen, zu einem sehr spezifischen und ausschnittartigen Blick auf das Thema und die Fragestellung. Innerhalb dieses Rahmens können folgende Ergebnisse manifestiert werden:

1. Öffentliche Bildungsangebote, die sich an Personen ab 18 Jahren richten, sind in der Spielzeit 2023/2024 ein integraler Bestandteil der Staatstheaterprogramme.
2. Inhalte, Rahmungen, Zugänge und das angesprochene Zielpublikum der Bildungsangebote sind sehr vielfältig. Überwiegend, aber nicht ausschließlich, wird das Interesse an künstlerischen Ausdrucksformen (Schauspiel, Gesang, Tanz) adressiert. Gesellschaftliche und soziale Themen bilden einen zweiten Schwerpunkt. Hier werden vor allem Fragen der Integration und Inklusion verhandelt. Als überschriftartige Frage kann formuliert werden: Wie wollen und können wir gut zusammenleben?
3. Theaterseitig werden kulturelle Bildungsabsichten kaum expliziert. Stattdessen enthalten die Inhaltsbeschreibungen der Angebote sehr häufig Umschreibungen wie zum Beispiel *Erkennen*, *Erforschen*, *Entwickeln*, *Erleben* und *Entdecken*. Besonders deutlich wird das bei Betrachtung der kodierten Segmente in der Kategorie *Workshop/Werkstatt/Kurs/Labor mit festem Programm*. Bildungsabsichten und Ziele werden implizit verschlüsselt, betont wird die Ermöglichung von Bildung und Persönlichkeitsentwicklung für das Individuum in der Gemeinschaft. Ob von Seiten der Theater eine bewusste Bildungsabsicht vorliegt oder nicht, kann abschließend nicht beantwortet werden.

Wissenschaftliche Arbeiten, die der gleichen Fragestellung wie die vorliegende Arbeit nachgehen, sind dem Autor nicht bekannt. Aus diesem Grund können keine direkten Ergebnisvergleiche durchgeführt werden. Jedoch betonte der Deutsche Bühnenverein bereits 2002 die Notwendigkeit, Theater in den Medien präsenter und als zeitgemäße Form der Freizeitgestaltung zu positionieren. Ein Theaterbesuch sollte als ein besonderes, aber nicht elitäres Erlebnis angesehen werden, das über die passive Teilnahme hinausgeht. Weiter wurde die Förderung von Kontakten zwischen Theaterschaffenden und Besuchenden durch geeignete Formate und die Entwicklung und Unterstützung weiterer kultureller Bildungsangebote angeregt (Deutscher Bühnenverein 2003, S. 13–15). Wie gezeigt werden konnte, wurden viele dieser Empfehlungen inzwischen umgesetzt.

Um weitergehende Erkenntnisse zur Quantität, Qualität und Entwicklung von Bildungsangeboten an den deutschen Theatern zu erlangen, wären regelmäßige Folgeuntersuchungen notwendig. Für eine direkte Vergleichbarkeit mit den hier formulierten Ergebnissen wäre ein ähnliches Studiendesign angebracht. Dies könnte an einigen Stellen jedoch noch Verbesserungen erfahren.

So sollten die Kategorien zur Kodierung weiter verfeinert werden, um in Zukunft die Bildungsangebote genauer auf Inhalte, Rahmung und Zielgruppe hin differenzieren zu können. Ebenso kann es einen Erkenntnisgewinn darstellen, durch die Vermeidung mehrfach erfasster Angebote, die genaue Anzahl von Bildungsangeboten insgesamt und an einzelnen Theatern zu ermitteln. Die Integration der Stadttheater, freien Theater und anderen Bühnen kann Vergleiche ermöglichen und würde neue Perspektiven zur Verbreitung kultureller Bildungsangebote in der deutschen Theaterlandschaft – in der die Staatstheater eine Minderheit bilden – schaffen.

Die Frage, ob seitens der Theater eine intendierte Bildungsabsicht vorliegt, könnte durch eine semantische Textanalyse der Programme oder mittels Methodentriangulation mit Experteninterviews oder Fragebögen, die sich an Programmverantwortliche richten, beantwortet werden. Mit Hilfe von Fragebögen oder Interviews ließe sich sehr wahrscheinlich auch die Frage beantworten, welchen arbeitsanteiligen Aufwand Bildungsangebote im Vergleich zum Vorstellungsbetrieb ausmachen.

Eine qualitativ detailliertere Untersuchung oder Quantifizierung kultureller Bildungsangebote an den deutschen Theatern muss, ebenso wie die Wahrnehmung derartiger Angebote durch Teilnehmende, Aufgabe weiterführender Arbeiten sein.

Die Politik ist dazu aufgerufen den kulturellen Bildungsauftrag zu präzisieren und seine Umsetzung zu evaluieren, um auf diesem Wege zu einer gesamtgesellschaftlichen Akzeptanz über seine Bedeutung, Ziele, Aufgaben und Zuständigkeiten zu gelangen. Hierbei sollte besonders die kulturelle Bildung Erwachsener mehr in den Blick genommen werden als bisher.

Mit einem Eingriff in die Kunstfreiheit darf dies – an den Theatern und in allen Kunstformen – keinesfalls einhergehen.

8. Literaturverzeichnis

Abfalter, Dagmar (2009): Das Unmessbare messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater. 1. Aufl. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften (VS research).

Badisches Staatstheater Karlsruhe (Hg.) (2023): Badisches Staatstheater Karlsruhe. Spielzeitheft 23/24. Karlsruhe.

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.) (2023a): Staatstheater. Online verfügbar unter <https://www.stmwk.bayern.de/kunst-und-kultur/theater-und-musik/staatstheater.html>, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.) (2023b): Theater Regensburg wird Staatstheater. Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst. Online verfügbar unter <https://www.stmwk.bayern.de/allgemein/meldung/6993/theater-regensburg-wird-staatstheater.html>, zuletzt aktualisiert am 21.03.2023, zuletzt geprüft am 01.03.2024.

Behörde für Kultur und Medien Hamburg (Hg.) (2023): Institutionelle Förderung von Theatern. Online verfügbar unter <https://www.hamburg.de/bkm/theater-institutionelle-foerderung/>, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Berghausen, Nadine (2019): Der Staat und die Freiheit der Kunst. Theaterfinanzierung. Goethe-Institut e. V. Online verfügbar unter <https://www.goethe.de/ins/es/de/kul/sup/bew/21506299.html>, zuletzt aktualisiert am 26.02.2024, zuletzt geprüft am 22.10.2023.

Bolwin, Rolf (2013): Theater als Ort Kultureller Bildung. In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss und Wolfgang Zacharias (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. 1. Aufl. München: kopaed (Kulturelle Bildung, 30), S. 622–627.

Brockett, Oscar Gross; Hildy, Franklin Joseph (2014): History of the Theatre. Pearson New International Edition. 10. Aufl. Essex: Pearson Education Limited.

Bundesministerium der Justiz (2021): Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag). EinigVtr, vom 12.07.2021. Online verfügbar unter <https://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/BJNR208890990.html>, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Bundesministerium der Justiz (2022a): Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland Artikel 5. Art 5 Abs. 3 GG, vom 19.12.2022. Online verfügbar unter https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Bundesministerium der Justiz (2022b): Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland Artikel 70. Art 70 Abs. 1 GG. Online verfügbar unter https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_70.html, zuletzt geprüft am 28.02.2024.

Bundesministerium für Bildung und Forschung (Hg.) (2023): Inhalt und Ziele. Kultur macht STARK. BMBF Bündnisse für Bildung. Online verfügbar unter <https://www.buendnisse-fuer-bildung.de/buendnissefuerbildung/de/programm/inhalt-und-ziele/inhalt-und-ziele.html>, zuletzt aktualisiert am 06.03.2024, zuletzt geprüft am 06.03.2024.

Bundeszentrale für politische Bildung (2021): Was ist kulturelle Bildung? - Dossier Kulturelle Bildung. In: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 23.06.2021. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59910/was-ist-kulturelle-bildung/>, zuletzt geprüft am 20.04.2023.

Burgess, Anthony (1997): Clockwork Orange. München: Heyne (Heyne-Bücher : 1, Heyne allgemeine Reihe, Nr. 10496).

Busse, Bodo; Almstedt, Matthias (Hg.) (2023): Saarländisches Staatstheater. Spielzeit 2023|2024. Saarbrücken.

Der Senator für Kultur Bremen (Hg.) (2023): Theater. Der Senator für Kultur. Senat Bremen. Online verfügbar unter <https://www.kultur.bremen.de/senatorische-behoerde/fachreferate/theater-1967>, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hg.) (2019a): Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe. Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft. Deutsche UNESCO-Kommission. Online verfügbar unter <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/theater-orchester>, zuletzt geprüft am 23.02.2024.

Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hg.) (2019b): Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe. Wissen. Können. Weitergeben. A bis Z. 3., aktualisierte Auflage. Bonn.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2003): Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater. Eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins. Online verfügbar unter https://miz.org/sites/default/files/documents/Buehnenverein_NichtbesucherAnalyse.pdf, zuletzt geprüft am 16.03.2024.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2020a): Theater- und Orchesterlandschaft. Bundesverband der Theater und Orchester. Online verfügbar unter <https://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/theater-und-orchesterlandschaft.html>, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2020b): Theaterstatistik 2018/2019. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. Deutscher Bühnenverein. 54. Auflage, revidierte Ausgabe. Köln: Deutscher Bühnenverein Bundesverband dt. Theater.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2023): Theaterstatistik 2020/2021. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele. 56. Ausgabe. Bundesverband der Theater und Orchester. Online verfügbar unter <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>, zuletzt geprüft am 20.06.2023.

Deutscher Bühnenverein (Hg.) (2024): Zur Bühne. Kultur macht Stark. Bundesverband der Theater und Orchester. Online verfügbar unter <https://zurbuehne.de/>, zuletzt aktualisiert am 06.03.2024, zuletzt geprüft am 06.03.2024.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2007): Schlussbericht der Enquete-Kommission Kultur in Deutschland. Berlin (Schriftenreihe / Bundeszentrale für Politische Bildung, Drucksache 16/7000). Online verfügbar unter <https://dserver.bundestag.de/btd/16/070/1607000.pdf>, zuletzt geprüft am 11.01.2024.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2014): Deutscher Bundestag. Staatliche Aufgaben sind grundsätzlich Ländersache. Online verfügbar unter https://www.bundestag.de/webarchiv/textarchiv/2014/47689345_kw02_grundgesetz_30-213968, zuletzt aktualisiert am 28.02.2024, zuletzt geprüft am 28.02.2024.

Deutscher Bundestag (Hg.) (2020): Sachstand. Kultur als Staatsziel im Grundgesetz. Wissenschaftliche Dienste (WD 3 - 3000 - 139/20). Online verfügbar unter <https://www.bundestag.de/resource/blob/708994/ef08759545a07a838acb4d097b23ad85/WD-3-139-20-pdf-data.pdf>, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Deutscher Musikrat (Hg.) (2024): Theater Bremen. miz.org. Deutscher Musikrat gGmbH. Online verfügbar unter <https://miz.org/de/institutionen/theater-bremen-i9332>, zuletzt aktualisiert am 02.01.2024, zuletzt geprüft am 14.02.2024.

Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH (Hg.) (2023): SPIELZEIT 2023 2024. Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar. DNT. Weimar.

Deutsches Theater Berlin (Hg.) (2023): Demoversion Dopamin Denkmal Darkroom Dauerwellen Deutsches Theater. Spielzeit 2023/2024. September - Dezember. Online verfügbar unter https://www.deutschestheater.de/fileadmin/INHALTSSEITEN/2_Programm/2_2_Spielzeit-und-Stuecke/2023-2024/DT_Spielzeitmagazin_20230620.pdf, zuletzt geprüft am 27.02.2024.

Die Staatstheater Stuttgart (Hg.) (2023): Spielzeit 2023/24. Stuttgart.

Ecarius, Jutta; Eulenbach, Marcel; Fuchs, Thorsten; Walgenbach, Katharina (2011): Jugend und Sozialisation. 1. Aufl. Wiesbaden: VS-Verl. (Lehrbuch, Bd. 3).

Eckstein, Markus (2024): Wörterbuch. Theater als öffentliche Institution. Deutsches Archiv für Theaterpädagogik. Hg. v. Deutsches Archiv für Theaterpädagogik am Institut für Theaterpädagogik. Hochschule Osnabrück. Online verfügbar unter <https://www.archiv-datp.de/worterbuch-theater-als-offentliche-institution/>, zuletzt aktualisiert am 02.03.2024, zuletzt geprüft am 09.02.2024.

Förster, Till (2003): Victor Turners Ritualtheorie. Eine ethnologische Lektüre. In: *Theologische Literaturzeitung* 128 (7/8), S. 703–716. Online verfügbar unter https://ethnologie.philhist.unibas.ch/fileadmin/user_upload/ethnologie/Dokumente/Forschung_und_Doktorat/Foerster_-_Victor_Turners_Ritualtheorie.pdf, zuletzt geprüft am 23.02.2024.

Fuchs, Jörn Florian (2023): Deutschlandfunk. Musiktheater über Counter (sic!) Klaus Nomi an der Staatsoper Berlin. Deutschlandfunk.de. Online verfügbar unter <https://www.deutschlandfunk.de/don-t-you-nomi-musiktheater-ueber-counter-klaus-nomi-an-der-staatsoper-berlin-dlf-cde00694-100.html>, zuletzt aktualisiert am 06.03.2024, zuletzt geprüft am 07.03.2024.

Fuchs, Lena (2024): Ihre Anfrage. Berlin, 28.08.2024. Email an Christian Roseck.

Haan, Gerhard de; Rülcker, Tobias (2009): Der Konstruktivismus als Grundlage für die Pädagogik. Frankfurt, M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, NY, Oxford, Wien: Lang (Berliner Beiträge zur Pädagogik, Bd. 7).

Heinrich, Anselm (2017): Theater im Ruhrgebiet 1871–1945. In: *Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie* 10 (Sonderband 5), S. 122–153.

Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Forschung, Kunst und Kultur (Hg.) (2023): Hessens Theaterlandschaft. Bühne frei! Online verfügbar unter <https://wissenschaft.hessen.de/kultur-erleben/theater>, zuletzt aktualisiert am 19.02.2024, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Hessisches Staatstheater Wiesbaden (Hg.) (2023): DAS PROGRAMM DES HESSISCHEN STAATSTHEATERS WIESBADEN. HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN. SPIELZEIT 2023.2024. Wiesbaden.

Hippel, Aiga von; Stimm, Maria (2020): Typen von Weiterbildungseinrichtungen. Überblick und Ausdifferenzierungen für die Programm- und Organisationsforschung. In: *ZfW* 43 (3), S. 413–427. DOI: 10.1007/s40955-020-00164-1.

Höhne, Steffen (2014): Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart. In: Sigrid Bekmeier-Feuerhahn (Hg.): Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement 2012. Bielefeld: transcript (Jahrbuch für Kulturmanagement, 4.2012), S. 29–52.

Hurrelmann, Klaus (1991): Bio-psycho-soziale Entwicklung. Versuche, Sozialisations-theorie wirklich interdisziplinär zu machen. In: *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie* 11 (2), S. 98–103.

Käpplinger, Bernd (2008): Programmanalysen und ihre Bedeutung für pädagogische Forschung. In: *Forum qualitative Sozialforschung* 9 (1), Artikel 37. DOI: 10.17169/fqs-9.1.333.

Keuchel, Susanne (2013): mapping//kulturelle-bildung. Hg. v. Stiftung Mercator GmbH. Zentrum für Kulturforschung (ZfKf). Essen. Online verfügbar unter https://www.stiftung-mercator.de/content/uploads/2020/12/Keuchel_mapping_kulturelle-bildung.pdf, zuletzt geprüft am 05.01.2024.

Keuchel, Susanne (2020): Gesellschaftspolitische Dimension Kultureller Bildung. Im Spannungsfeld emanzipatorischer und gestalterischer Prozesse. In: Susanne Keuchel und Bünyamin Werker (Hg.): Gesellschaftspolitische Dimensionen der Kulturellen Bildung. Bielefeld: transcript (Perspektivwechsel kulturelle Bildung, Band 3), S. 17–37.

Klein, Armin (2010): Öffentliche Kulturbetriebe zwischen Bildungsauftrag und Besucherorientierung. Dossier Kulturelle Bildung. Außerschulische kulturelle Bildung. Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/60011/oeffentliche-kulturbetriebe-zwischen-bildungsauftrag-und-besucherorientierung/>, zuletzt aktualisiert am 23.06.2021, zuletzt geprüft am 02.09.2023.

Landeshauptstadt Schwerin (Hg.) (2023): Mecklenburgisches Staatstheater. Landeshauptstadt Schwerin. Online verfügbar unter <https://www.schwerin.de/kultur-tourismus/erlebnisse-in-schwerin/mecklenburgisches-staatstheater/index.html>, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Landesregierung Brandenburg (Hg.) (2023): Kultur in Brandenburg | Landesregierung Brandenburg. Online verfügbar unter <https://www.brandenburg.de/cms/detail.php/bb1.c.474971.de>, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Landesverband der Volkshochschulen von NRW e.V. (Hg.) (2012): Reader politische Bildung an Volkshochschulen. Grundlagen und Praxisbeispiele. Düsseldorf.

Liz Mohn Center (Hg.) (2023): Relevanzmonitor Kultur. Stellenwert von Kulturangeboten in Deutschland. 2023. Gütersloh. Online verfügbar unter https://liz-mohn-stiftung.de/wp-content/uploads/2024/01/2023_05_31_RelevanzmonitorKultur2023_Liz-MohnCenter_BertelsmannStiftung-1.pdf, zuletzt geprüft am 07.03.2024.

Mandel, Birgit (2020): Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung. 1. Aufl. Unter Mitarbeit von Moritz Steinhauer. Institut für Kulturpolitik. Hildesheim.

Ministerium für Bildung und Kultur Saarland (Hg.) (2023): Saarland. Saarländisches Staatstheater. Online verfügbar unter https://www.saarland.de/mbk/DE/portale/kulturportal/kultursparten/darstellendekunst/saarlaendischesstaatstheater/saarlaendischesstaatstheater_node.html, zuletzt aktualisiert am 29.05.2020, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Ministerium für Familie, Frauen, Kultur und Integration des Landes Rheinland-Pfalz (Hg.) (2023): Kulturstiftungen und Beteiligungen des Landes. Ministerium für Familie, Frauen, Kultur und Integration des Landes Rheinland-Pfalz. Online verfügbar unter <https://mffki.rlp.de/themen/kultur/kulturstiftungen-und-beteiligungen-des-landes>, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen (Hg.) (2023): Theater in Nordrhein-Westfalen. Kultur und Wissenschaft in Nordrhein-Westfalen. Online verfügbar unter <https://mkw.nrw/kultur/sparten/theater-nrw>, zuletzt aktualisiert am 20.02.2024, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg (Hg.) (2023): Staatstheater. Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg. Online verfügbar unter <https://mwk.baden-wuerttemberg.de/de/kunst-kultur/kultursparten/theater/staatstheater>, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH (Hg.) (2023a): 2023 / 2024. SCHAUSPIEL HANNOVER. Hannover.

Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH (Hg.) (2023b): 2023 2024. STAATS-OPER HANNOVER. Hannover.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur (Hg.) (2022): Niedersächsische Staatstheater. Nds. Ministerium für Wissenschaft und Kultur. Online verfügbar unter <https://www.mwk.niedersachsen.de/startseite/kultur/kultursparten/theater/staatstheater/niedersaechsische-staatstheater-19028.html>, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Nix, Christoph (Hg.) (2019): Theaterrecht. Handbuch für Theatermacher. Theater der Zeit GmbH. [1. Auflage]. Berlin, Germany: Theater der Zeit.

Nolda, Sigrid (2016): Programmanalyse in der Erwachsenenbildung/Weiterbildung. Methoden und Forschungen. In: Rudolf Tippelt und Aiga von Hippel (Hg.): Handbuch Erwachsenenbildung/Weiterbildung. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 1–17, zuletzt geprüft am 22.06.2023.

Oldenburgisches Staatstheater (Hg.) (2023): 23 24. Oldenburgisches Staatstheater. Oldenburg.

Oper Köln im Staatenhaus (Hg.) (o.J.): Rund um den Opernbesuch. Oper Köln. Online verfügbar unter <https://www.oper.koeln/de/rund-um-opernbesuch>, zuletzt geprüft am 19.12.2023.

Rat für kulturelle Bildung e.V. (Hg.) (2020): Kulturelle Bildung und Corona: Was uns die Krise lehrt. Position des Rates für kulturelle Bildung. Online verfügbar unter <https://www.stiftung-mercator.de/de/publikationen/kulturelle-bildung-und-corona-was-uns-die-krise-lehrt/>, zuletzt aktualisiert am April 2020, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Reiner, Svenja; Mohr, Henning (2022): Mehr als Partizipation. Das digitale Publikum als Innovationstreiber der Darstellenden Künste. In: Wolfgang Schneider (Hg.): Transformationen der Theaterlandschaft. Zur Fördersituation der Freien Darstellenden Künste in Deutschland. Bielefeld: transcript (Theater, 148), S. 138–151.

Renz, Thomas (2015): Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development. Bielefeld: transcript Verlag (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement).

Reuther, Eva Maria (2019): Das öffentliche Theater als Spiegel der Gesellschaft. Sein Bildungsauftrag und sein Beitrag zum demokratischen Diskurs. OPUS Kulturmagazin. Hg. v. Verlag Saarkultur gGmbH. Online verfügbar unter <https://opus-kulturmagazin.de/das-oeffentliche-theater-als-spiegel-der-gesellschaft/>, zuletzt aktualisiert am 15.03.2019, zuletzt geprüft am 26.02.2024.

Rieß, Martin (2021): Online und Bühne im Theater Magdeburg. In: *Volksstimme*, 21.05.2021. Online verfügbar unter <https://www.volksstimme.de/lokal/magdeburg/online-und-buhne-im-theater-magdeburg-3172969>, zuletzt geprüft am 06.03.2024.

Robak, Steffi; Fleige, Marion (2017): Kulturelle Erwachsenenbildung: (Bildungs-)Interessen, Strukturen, Partizipationsformen - und ihre Übersetzung in Wissensstrukturen für Programmentwicklung. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.25529/92552.283>, zuletzt aktualisiert am 2017, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Rusch, Julia (2020): Oper & Tanz 2020/04. Schwerpunkt: Musiktheaterbau in Deutschland. Ein Abriss über die historische Entwicklung. Köln (Oper & Tanz Zeitschrift für Musiktheater und Bühnentanz, 4-5/2020). Online verfügbar unter https://www.operundtanz.de/archiv/2020/04/schwerpunkt_01_musiktheaterbau.shtml, zuletzt aktualisiert am 01.01.2024, zuletzt geprüft am 01.01.2024.

Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft, Kultur und Tourismus, Geschäftsbereich Kultur und Tourismus (Hg.) (2017): Theater. Kulturland Sachsen. sachsen.de. Online verfügbar unter <https://www.kulturland.sachsen.de/buehne-4431.html>, zuletzt aktualisiert am 09.02.2024, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Schauspiel Köln im Carlswerk (Hg.) (o.J.): Depot & Carlsgarten. Schauspiel Köln. Das Schauspiel in Köln Mülheim. Online verfügbar unter <https://www.schauspiel.koeln/depot-carlsgarten/>, zuletzt geprüft am 19.12.2023.

Schiller, Friedrich (1795): Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen. Zweiter Brief. Hg. v. Hella Reuters. Projekt Gutenberg-DE. Online verfügbar unter <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz.html>, zuletzt aktualisiert am 27.01.2024, zuletzt geprüft am 07.03.2024.

Schmierer, Elisabeth (2020): Kleine Geschichte der Oper. Ditzingen: Reclam (Reclam Sachbuch premium, Nr. 14026).

Schwehm, Johannes (2017): Systemisch unterrichten. Fachunterricht prozessorientiert gestalten. Erste Auflage. Heidelberg: Carl-Auer.

Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt Abteilung Kultur (Hg.) (2023): Theater und Tanz. Berlin.de. Online verfügbar unter <https://www.berlin.de/sen/kultur/kultureinrichtungen/theater-und-tanz/>, zuletzt aktualisiert am 11.01.2023, zuletzt geprüft am 20.02.2024.

Staatskanzlei des Landes Schleswig-Holstein (Hg.) (2023): schleswig-holstein.de. Kulturpolitik. Theater. Online verfügbar unter <https://www.schleswig-holstein.de/DE/fachinhalte/K/kulturpolitik/theater.html>, zuletzt aktualisiert am 27.08.2019, zuletzt geprüft am 21.06.2023.

Staatskanzlei und Ministerium für Kultur Sachsen-Anhalt (Hg.) (2023): Landesportal Sachsen-Anhalt. Theater. Online verfügbar unter <https://kultur.sachsen-anhalt.de/kultur-entdecken/kulturland-entdecken/theater>, zuletzt aktualisiert am 09.02.2023, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Staatsoper Unter den Linden (Hg.) (2023): Don't You Nomi? Staatsoper Berlin. Stiftung Oper in Berlin. Online verfügbar unter <https://www.staatsoper-berlin.de/de/veranstaltungen/don-t-you-nomi.12164/>, zuletzt geprüft am 30.01.2024.

Staatstheater am Gärtnerplatz (Hg.) (2023): Programm. Junges Gärtnerplatztheater. 2023/2024. Online verfügbar unter https://www.gaertnerplatztheater.de/file.php?file=uploads/JGPT/Jahreshefte/Spielzeitbuch+JGPT_2324.pdf&cropping=, zuletzt geprüft am 11.03.2024.

Staatstheater Braunschweig (Hg.) (2023): Fühlst du mein Herz schlagen? Staatstheater Braunschweig. 2023/2024. Braunschweig.

Staatstheater Cottbus (Hg.) (2023): Spielzeitheft. 23 24. Staatstheater Cottbus. Cottbus.

Staatstheater Darmstadt (Hg.) (2023): SCHÖN GETRÄUMT? Staatstheater Darmstadt. Spielzeit 2023/2024. Darmstadt.

Staatstheater Kassel (Hg.) (2023): Staatstheater Kassel. 23 24. Kassel.

Staatstheater Mainz GmbH (Hg.) (2023a): justmainz. Junges Staatstheater Mainz. Spielzeit 2023/24. Mainz.

Staatstheater Mainz GmbH (Hg.) (2023b): Staatstheater Mainz. Spielzeit 2023/24. Mainz.

Städtetourismus in Thüringen e.V. (Hg.) (2023): emotional. große Theater. Thüringer Städte. Online verfügbar unter <https://www.thueringer-staedte.de/essentials/theater-und-festivals>, zuletzt geprüft am 21.02.2024.

Stang, Richard (2009): Kulturelle Erwachsenenbildung. Dossier Kulturelle Bildung. Hg. v. Bundeszentrale für politische Bildung. Online verfügbar unter <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59927/kulturelle-erwachsenenbildung/>, zuletzt aktualisiert am 23.06.2021, zuletzt geprüft am 17.02.2024.

Stiftung Staatstheater Augsburg (Hg.) (2023): Spielzeit 23 24. Staatstheater Augsburg. Augsburg.

Stiftung Staatstheater Nürnberg (Hg.) (2023): Staatstheater Nürnberg. Spielzeit 2023/2024. Nürnberg.

Taube, Gerd (2013): Theater und Kulturelle Bildung. In: Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand-Weiss und Wolfgang Zacharias (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. 1. Aufl. München: kopaed (Kulturelle Bildung, 30), S. 616–621.

Thalia Theater GmbH (Hg.) (2023): Thalia. 2023 & 2024. Hamburg.

Theater an der Parkaue (Hg.) (2023): Startseite. Theater an der Parkaue. Junges Staatstheater Berlin. Online verfügbar unter <https://www.parkaue.de/>, zuletzt aktualisiert am 21.10.2023, zuletzt geprüft am 14.12.2023.

Uhl, Benjamin (2018): Quantitative Inhaltsanalyse. Quantifizieren um jeden Preis?! In: Jan M. Boelmann (Hg.): Empirische Forschung in der Deutschdidaktik. Erhebungs- und Auswertungsverfahren, Bd. 2. [1. Auflage]. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH (2), S. 323–340.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (2021): Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Seite 1. Online verfügbar unter <https://www.volksbuehne.berlin/#/de/seite-1>, zuletzt geprüft am 08.11.2023.

Watzlawick, Paul (2015): Man kann nicht nicht kommunizieren. Das Lesebuch. 2. Auflage. Göttingen: Hogrefe AG.

Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts e. V. (Hg.) (2024): touring-artists. Darstellende Kunstszene. Online verfügbar unter <https://www.touring-artists.info/ressourcen/kulturszene-deutschland/darstellende-kunstszene>, zuletzt aktualisiert am 26.02.2024, zuletzt geprüft am 26.02.2024.

9. Anhänge

9.1 Anhang 1 – Theaterprogramme und Codebuch

In telefonischer Absprache mit Frau Glaß, M.A. wurde am 05. März 2024 vereinbart, die umfangreichen Anhänge ausschließlich in digitaler Form per Dateientransfer zur Verfügung zu stellen. Dies sind im Einzelnen:

- 27 Theaterprogrammschriften in Form von 27 PDF-Dateien.
- 1 Codebuch mit allen kodierten Segmenten, Angabe der vergebenen Codes und verwendeten Dokumente in Form einer PDF-Datei.

Eine E-Mail mit den Links zum Download wurde am 18.03.2024 an Frau Prof.in Dr.in Cendon, Frau Glaß, M.A. und das Lehrgebiet geschickt.

Interessierten Leser*innen werden die Dateien auf Anfrage gerne zur Verfügung gestellt.

9.2 Anhang 2 – Kodierte Elemente nach Programmen

Liste der Dokumente	Kodierte Segmente
19 HESSEN - Staatstheater Kassel - Mehrspartenhaus	22
20 HESSEN - Hessisches Staatstheater Wiesbaden - Mehrspartenhaus	16
24 NIEDERSACHSEN - Oldenburgisches Staatstheater - Mehrspartenhaus	16
02 BAWÜ - Badisches Staatstheater Karlsruhe - Mehrspartenhaus	15
13 BRANDENBURG - Staatstheater Cottbus - Mehrspartenhaus	15
25b RLP - Staatstheater Mainz Just Mainz - Mehrspartenhaus	15
26 SAARLAND - Saarländisches Staatstheater - Mehrspartenhaus	14
27 SACHSEN - Sächsische Staatstheater Staatsoper Dresden - Mehrspartenhaus	12
06 BAYERN - Staatstheater Augsburg - Mehrspartenhaus	11
07 BAYERN - Staatstheater Nürnberg - Mehrspartenhaus	11
28 THÜRINGEN - Deutsches Nationaltheater Weimar - Mehrspartenhaus	11
27b SACHSEN - Sächsische Staatstheater Staatsschauspiel Dresden - Sprechtheater	10
18 HESSEN - Staatstheater Darmstadt - Mehrspartenhaus	9
23 NIEDERSACHSEN - Staatstheater Braunschweig - Mehrspartenhaus	9
25 RLP - Staatstheater Mainz - Mehrspartenhaus	7
29 THÜRINGEN - Staatstheater Meiningen - Mehrspartenhaus	7
21 MECK POMM - Mecklenburgisches Staatstheater - Mehrspartenhaus	6
22 NIEDERSACHSEN - Staatsoper Hannover - Mehrspartenhaus	6
15 HAMBURG - Thalia Theater - Sprechtheater	5
16 HAMBURG - Deutsches Schauspielhaus - Sprechtheater	5
22b NIEDERSACHSEN - Schauspiel Hannover - Sprechtheater	5
04 BAYERN - Bayerisches Staatsschauspiel Residenztheater - Sprechtheater	4
10 BERLIN - Maxim Gorki Theater - Sprechtheater	4
12 BERLIN - Staatsoper Unter den Linden - Mehrspartenhaus	4
14 HAMBURG - Hamburgische Staatsoper - Mehrspartenhaus	4
01 BAWÜ - Württembergische Staatstheater Stuttgart - Mehrspartenhaus	3
14b HAMBURG - Hamburgische Staatsoper Junge Staatsoper - Mehrspartenhaus	2
Insgesamt	248

Eigene Darstellung

9.3 Anhang 3 – Kodierte Elemente nach Staatstheatern

Liste der Staatstheater	Kodierte Segmente
Staatstheater Kassel	22
Staatstheater Mainz	22
Staatstheater Dresden	22
Hessisches Staatstheater Wiesbaden	16
Oldenburgisches Staatstheater	16
Badisches Staatstheater Karlsruhe	15
Staatstheater Cottbus	15
Saarländisches Staatstheater	14
Staatstheater Augsburg	11
Staatstheater Nürnberg	11
Deutsches Nationaltheater Weimar	11
Staatstheater Hannover	11
Staatstheater Darmstadt	9
Staatstheater Braunschweig	9
Staatstheater Meiningen	7
Mecklenburgisches Staatstheater	6
Hamburgische Staatsoper	6
Thalia Theater	5
Deutsches Schauspielhaus	5
Bayerisches Staatsschauspiel Residenztheater	4
Maxim Gorki Theater	4
Staatsoper Unter den Linden	4
Württembergische Staatstheater Stuttgart	3
Insgesamt	248

Eigene Darstellung

9.4 Anhang 4 – Verteilung der gebildeten Kategorien

Code	Häufigkeit	Prozent
Workshop/Werkstatt/Kurs/Labor mit festem Programm	40	16,13
Werk-/Stückerführung	27	10,89
Gesprächs-/Diskussionsformate	24	9,68
Volks- und Bürgerbühne mit Aufführungsziel	19	7,66
Führungen durch das Theater	19	7,66
Nach-/Publikumsgespräch	18	7,26
Flexible oder Mischformate in fester Rahmung	16	6,45
Kostenpflichtige Förder- und Freundesvereine	13	5,24
Interaktive und Improvisationsaufführungen	11	4,44
Unverständlich oder unklar formuliert	10	4,03
Laien in professionellen Formaten	9	3,63
Offene Formate für Ideen aus der Bevölkerung	8	3,23
Gemeinsames Singen ohne Aufführungsziel	5	2,02
Theatermuseen & Archive	4	1,61
Gemeinschaft, Community, Club mit wechselndem Programm	4	1,61
Zusammen spielen aber nicht Theater	4	1,61
Lebenshilfe und Rechtsberatung	4	1,61
Wissenschaftliches Symposium/Seminar	3	1,21
Angebote für Familien	3	1,21
Feedbackmöglichkeit	3	1,21
Kooperation mit VHS	2	0,81
Buchclub	2	0,81
GESAMT (gültig)	248	100,00
Fehlend	0	0,00
GESAMT	248	100,00

Eigene Darstellung

Danksagung:

Ich möchte meiner Frau Yvonne, meinen Eltern und Schwiegereltern meinen aufrichtigen Dank aussprechen für ihre großartige und anhaltende Unterstützung während meines Studiums und der Entstehung dieser wissenschaftlichen Arbeit.

Ein besonderer Dank geht an meine Freundinnen und Freunde, deren Unterstützung und Ermutigung mir stets eine große Hilfe waren.

Die Schauspielerin Carmen Steinert und der Schauspieler Thomas Schneider verdienen meinen Dank für ihre inspirierende Arbeit, die einen wichtigen Beitrag zu diesem Werk geleistet hat.

Ein herzliches Dankeschön gilt auch Elisabeth Gabriel, der Chefdramaturgin und stellvertretenden Schauspielregisseurin a.D. des Theaters Magdeburg, für ihre Unterstützung bei der Themenfindung.

Clemens Kellner, dem Leiter der Statisterie und Mitarbeiter des künstlerischen Betriebsbüros a.D. des Theaters Magdeburg, danke ich für den anregenden fachlichen Austausch und seinen großen Enthusiasmus, der meine Arbeit bereichert hat.

Ein Dank gebührt auch allen Theaterschaffenden dieser Welt – auf, vor und hinter der Bühne – für ihre unermüdliche Hingabe und Leidenschaft für die Kunst.

Abschließend möchte ich mich bei den Mitarbeitenden der Fernuniversität Hagen bedanken für ihre durchgehend kompetente und freundliche Betreuung während meines Studiums.