Frank Nolte

Theite Schäfer

Özden Yesilcicek

Opernpublikum – Musicalpublikum

Eine Studie zur Soziologie des Musiktheaters

Bremen 2001

Inhalt

Vorwort....4
1. Einleitung....6
1.1. Fragestellung und Forschungsstand....6
1.2. Vorgehensweise....9
2. Demographische Struktur....11
2.1. Alter....11
2.2. Geschlecht....12
2.3. Familienstand....14
2.4. Schulbildung....16
2.5. Beruf....19
2.6. Zusammenfassung....20
3. Kulturelle Praxis....22
3.1. Anfahrtsweg zum Theater....22
3.2. Bevorzugte Musikarten....24
3.3. Spielen eines Musikinstrumentes....25
3.4. Häufigkeit des Musiktheaterbesuches....27
3.5. Interessensgebiete....28
4. Kulturelle Werthaltungen....31
4.1. Die Bedeutung der Musik....31
4.2. Bedeutung des Musiktheaters....32
4.3. Assoziationen zu den Begriffen „Oper“ und „Musical“....33
4.4. Bewertungen der Musikarten....35
4.5. Typische Vertreter der Musikarten....36

5. Politische Einstellungen 38
5.1. Politische Selbsteinstufung 38
5.2. Parteienpräferenzen 39
5.3. Politisches Engagement 43
6. „Bildungskonsument“ und „Unterhaltungshörer“ – auf den Spuren von Adornos Hörertypologie 44
6.1. Der „Bildungskonsument“ 45
6.2. Der „Unterhaltungshörer“ 47
6.3. Schluß 50
Literatur 53

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis eines Forschungsprojektes, das zu großen Teilen von Studierenden der Universität Bremen mit gestaltet wurde. Ausgangspunkt war ein Seminar im Sommersemester 1999 in den Studiengängen Soziologie und Musikwissenschaft zum Thema „Empirische Musiksoziologie: Rezeption im Konzertsaal“. Zum einen wurde den Studierenden dort Einblicke in ein bestimmtes Segment der Rezeptionsforschung gegeben, zum anderen war es ein Anliegen, daß die Studentinnen und Studenten Möglichkeiten und Probleme von Forschungen zu dieser Thematik durch ein eigenes kleines Forschungsprojekt kennenlernen sollten. Sowohl in der Auswahl der Methode als auch bei der Wahl der zu beantwortenden Fragestellung lag die Entscheidung bei den Studierenden. Das es dann eine vom Veranstalter aufgeworfene Fragestellung im Bereich Musiktheater war die ausgewählt wurde, war letztlich zufällig.

Die Studierenden waren an jeder Phase des Forschungsprojektes beteiligt: von der Fragestellung, der Methodenwahl, der Entwicklung des Fragebogens, der Auswahl geeigneter Software für die Auswertung, der Datenerhebung im Theater und der entsprechenden (praktischen) Vorarbeiten, der Eingabe der Daten in die EDV, der Auswertung der Daten/Erstellung von Diagrammen und schließlich der Texterstellung. Es liegt nun in der Natur eines solchen - in die Lehre eingebetteten - Forschungsprojektes, daß Studierende und Dozent sich nicht „hauptberuflich“ damit beschäftigen können, sondern die Abwicklung des Projektes neben vielen anderen Aufgaben geschehen mußte. Letztlich führte dies dazu, daß fast zwei Jahre für diesen Arbeitsprozeß benötigt wurden. In dieser Zeit schrumpfte auch die Gruppe der Beteiligten zusammen: vom Seminar auf eine fünfköpfige Arbeitsgruppe in der Vorbereitungs- und Erhebungsphase,

schließlich auf zwei Studentinnen und den Dozenten bei der Auswertung der Daten und dem Schreiben des Forschungsberichtes. Ich möchte allen Studierenden, die an diesem Projekt mitgewirkt haben, noch einmal herzlich für ihre kreative Mitarbeit danken - vor allem natürlich Özden Yesilcicek und Theite Schäfer, die bis zum Schluß mitarbeiten konnten. Danken möchte ich an dieser Stelle auch dem Statistischen Landesamt Bremen für die Bereitstellung von Wahlurnen. Schließlich danke ich dem Bremer Theater, namentlich dem Generalintendanten Prof. Dr. Klaus Pierwoß und Inge Schierlein von der Öffentlichkeitsarbeit, die eine Datenerhebung im Theater ermöglichten.

Bremen, im Juni 2001

Frank Nolte

1. Einleitung

1.1. Fragestellung und Forschungsstand

1.1.1. Will man die Aufgabenstellung dieser Studie grob fassen, so könnte man es mit der Frage „Unterscheiden sich die Publika von Oper und Musical?“ tun. Dieser Frage sollte anhand einer Publikumsbefragung im Bremer Theater im Rahmen der Aufführungen der Oper „La Traviata“ und des Musicals „West Side Story“ nachgegangen werden. Aus der Vielzahl der Aspekte, bei denen man einen möglichen Unterschied feststellen könnte, haben wir vier Punkte herausgegriffen, um an ihnen diese Frage zu beantworten.

- *Demographische Variablen:* Gefragt wurde nach den „klassischen“ demographischen Daten wie z.B. Alter, Geschlecht, Familienstand, Berufs- und Schulbildung. Diese Angaben sollten u.a. eine Einordnung unserer Ergebnisse in den bisherigen Forschungsstand ermöglichen (z.B. Bremer Theater/Statistisches Landesamt 1999, Dollase u.a. 1986).
- *Kulturelle Praxis:* Gefragt wurde danach, wie die Freizeit im kulturellen Bereich gestaltet wird, wie häufig man ins Theater geht, ob man selbst aktiv musiziert, welche Musik bevorzugt wird.
- *Kulturelle Einstellungen:* Gefragt wurde danach, wie Oper, Musical und andere Musikarten bewertet werden, sowie welchen Stellenwert und welche Funktion der Musik und dem Musiktheater beigemessen werden.
- *Politische Einstellungen:* Gefragt wurde nach der Einordnung im politischen Spektrum, ob man selbst politisch aktiv ist und welche Partei man wählen würde.

Allen vier Aspekten ist gemein, daß sie helfen können unsere zentrale Hypothese zu überprüfen: Wir gehen davon aus, daß es sich bei der Oper um ein kulturell wertkonservatives, politisch rechts-liberales Publikum mit

überdurchschnittlichem Bildungs- und Berufsstandard handelt, während das Publikum des Musicals *eher* einen repräsentativen Durchschnitt unserer Gesellschaft wiedergibt. Griffig formuliert könnte man sagen: die Oper ist das Musiktheater der „Bildungsbürger", während das Musical ein modernes „Volkstheater" darstellt – so unsere Hypothese, die zur Überprüfung stand.

1.1.2. In der Anlage und der Durchführung folgt diese Studie damit weitestgehend der Untersuchung von Dollase u.a. (1986), denen es ebenfalls um die Unterschiede zwischen den Publika verschiedener musikkultureller Veranstaltungen ging, wobei neben den demographischen Variablen ebenfalls kulturelle Werthaltungen und politische Ausrichtung abgefragt wurden. Unsere Studie erweitert die Untersuchungsergebnisse von Dollase u.a. dahingehend, daß hier die Publika eines Genres – dem Musiktheater, das bei Dollase u.a. durch zwei „Fidelio"-Aufführungen Berücksichtigung fand – weiter aufgesplittet wird. Auch unsere Hypothese orientiert sich im weitesten Sinne an den Ergebnissen der Studie von Dollase u.a., die u.a. eine Publikums-Typologie entwarfen:

„Die Publika lassen sich grob in zwei Gruppen teilen: einmal in diejenige, in der eine nüchterne, rein auf Unterhaltungsaspekte konzentrierte Bedeutung von Musik vorherrscht (dazu gehören die Konzertbesucher von Peter Alexander, Maria Hellwig und Boney M.), für die im Grund gilt ‚Es gibt wichtigere Dinge als Musik'. Musik mit allerlei symbolischen Bedeutungen zu verknüpfen, ist wiederum Kennzeichen der zweiten großen Gruppe von Auditorien, wozu – mit Unterschieden versteht sich – alle anderen gehören. Dort nimmt man Musik viel wichtiger, hält sie zu großen Teilen gar für einen ‚unverzichtbaren Teil des Lebens' und macht sie deshalb auch für allerlei Effekte verantwortlich, über deren reale Wirksamkeit man sich streiten mag" (Dollase u.a. 1986: 232).

In der weiteren Beschreibung ihrer Konzertbesuchertypologie führen Dollase u.a. dann die Begriffe „Realkultur“ und „Symbolkultur“ ein, die die o.g. Befunde zusammenfassen.

Eine zweite Studie, die – zumindest in ihrem empirischen Teil – für uns von Bedeutung ist stammt von Behr (1983), der verschiedene Musiktheater-Publika miteinander vergleicht. Auch hier gibt es eine große Affinität zu unserer Studie in der Art der Befragung sowie bei einigen abgefragten Variablen. Interessant ist diese Studie vor allem deshalb, weil in ihr ebenfalls ein „West Side Story“-Publikum befragt wurde. Auch ein Verdi-Publikum wurde untersucht, jedoch nicht das einer „La Traviata“-Vorstellung, sondern das einer „Il Trovatore“-Aufführung (1853), einem Werk, das – zusammen mit „Rigoletto“ (1851) – in großer Nähe zur „Traviata“ (1853) steht[1].

Eine letzte Studie, auf die hier zurückgegriffen wurde ist eine Publikumsumfrage im Bremer Theater, die das Statistische Landesamt Bremen (1999) durchführte. Obwohl diese Studie sich in der Fragestellung (der Schwerpunkt lag vor allem auf Marketingaspekten), in der Anlage (befragt wurden Publika aller Sparten, d.h. Musiktheater, Tanztheater, Sprechtheater; keine getrennte Auswertung) und in der Art der Befragung (standardisierter Fragebogen mit Interviewern) deutlich von unserer unterscheidet, liefert sie doch einige interessante Vergleichswerte im demographischen Bereich, die die Besonderheiten der beiden speziellen von uns untersuchten Publika noch schärfer zu Tage treten lassen.

[1] Die drei Werke werden häufig auch als Verdis „Trilogia popolare“ bezeichnet (vgl. Gerhartz 1997: 50).

1.2. Vorgehensweise

Die Publikumsbefragung am Bremer Theater erfolgte an zwei Aufführungsabenden durch eine Fragebogenerhebung mit standardisierten und offenen Fragen.

1.2.1. Am 25.06.1999 erhielten die Besucher der Freitagabend-Vorstellung der Oper „La Traviata“ jeweils am Eingang den Fragebogen sowie das Schreibmaterial von unserem Forschungsteam. Mit einer kurzen und freundlichen Begrüßung wurden die Theatergäste empfangen, gebeten sich an der Befragung zu beteiligen und später die ausgefüllten Fragebögen zurück in die bereitgestellten Urnen zu werfen, von denen sich in dem mehrstöckigen Theaterhaus jeweils zwei auf jeder Etage befanden. In der Pause sowie zum Ende der Vorstellung standen die Teammitglieder bei den Urnen, um für eventuelle Fragen ansprechbar zu sein und den Rücklauf zu beobachten. Insgesamt wurden 709 Fragebögen verteilt; zurückgegeben wurden 207. Somit ergibt sich eine Rücklaufquote von 29,2% bei der Opernvorstellung.

1.2.2. Am 29.06.1999 erfolgte die zweite Befragung bei der Dienstagabend-Vorstellung des Musicals „West Side Story“. Auf Wunsch des Theaters wurden die Fragebögen und das Schreibmaterial diesmal nicht direkt am Eingang ausgehändigt, sondern jeweils an den Aufgängen zu den Rängen und zum Parkett. Ansonsten erfolgte die Ausgabe und Rückgabe der Fragebögen der gleichen Dramaturgie wie bei der „Traviata“-Vorstellung. Von den insgesamt 342 ausgegebenen Fragebögen wurden 107 zurück gegeben, so daß eine Rücklaufquote von 31,3% bei der Musical-Vorstellung erzielt wurde.

1.2.3. Obwohl beide Vorstellungen ausverkauft und alle 900 Plätze des Theaters besetzt waren, zeigt es sich an der Anzahl der ausgegebenen Fragebögen, daß die Besucher der beiden Aufführungen in unterschiedlichem Maße erreicht

wurden. Als möglicher Grund wäre zunächst der bereits genannte Umstand anzuführen, daß die Verteilung der Fragebögen jeweils an unterschiedlichen Orten erfolgte. Inwieweit dies einen Einfluß auf die Ausgabe hatte ist jedoch nicht mehr eindeutig zu klären. Von Bedeutung ist allerdings die vom Team gemachte Beobachtung, daß die Besucher der „West Side Story“ sehr viel häufiger die Annahme der Fragebögen verweigerten. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß dies wiederum mit den unterschiedlichen Ausgabeorten zusammenhängt.

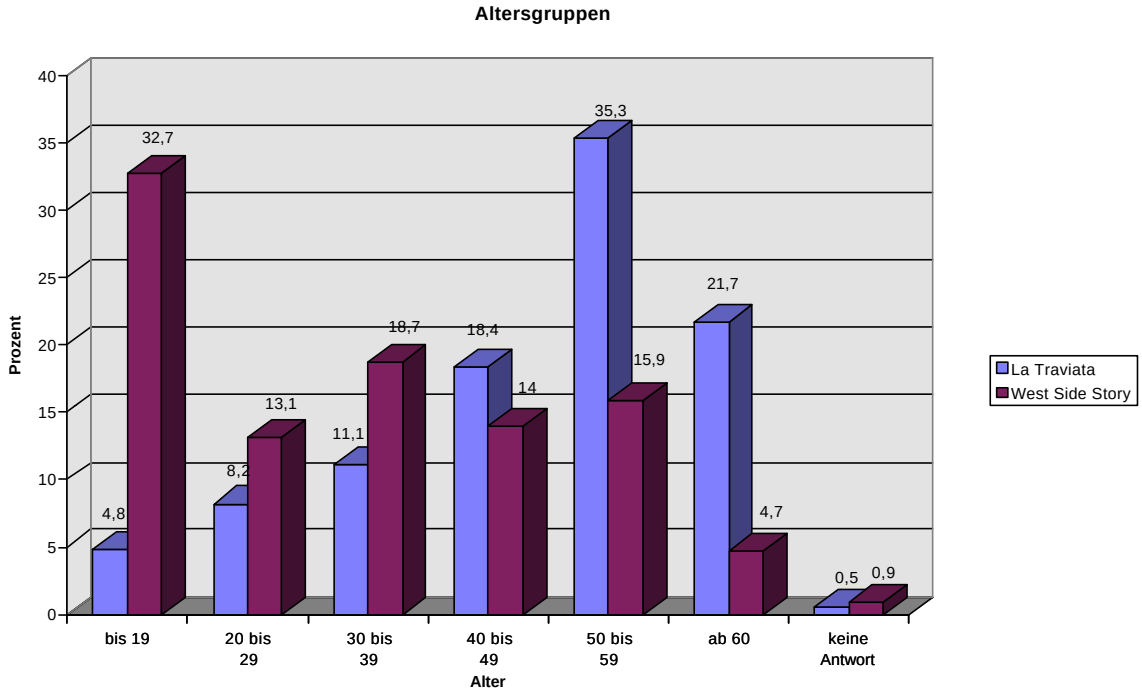
1.2.4. Es muß weiterhin festgehalten werden, daß die Befragungen an unterschiedlichen Wochentagen stattgefunden haben: „La Traviata“ wurde an einem Freitagabend aufgeführt, „West Side Story“ wurde dagegen an einem Dienstagabend gespielt. Ob dies einen Einfluß auf die Zusammensetzung des Publikums hatte muß offen bleiben. Jedoch weist die Publikumsumfrage des Statistischen Landesamtes Bremen (1999: 32) darauf hin, daß die Besucher eher von bestimmten Aufführungen ausgehen, als von bestimmten Wochentagen - wenngleich sich der Freitag und der Sonnabend, aus nachvollziehbaren Gründen, als beliebteste Theatertage erwiesen.

2. Demographische Struktur

2.1. Alter

Vergleicht man den prozentualen Anteil der jeweiligen Altersgruppen in den beiden untersuchten Publika, so läßt sich unschwer feststellen, daß die Anteile der Altersgruppen bis 39 Jahren in der „West Side Story“ - z.T. sehr deutlich - überwiegen, während umgekehrt die Altersgruppen ab 40 in „La Traviata“ - z.T. ebenso deutlich - dominieren (Abb. 1). Dieser erhebliche Unterschied in der Altersstruktur spiegelt sich auch im Durchschnittsalter beider Publika wieder: dieser liegt beim Publikum der „Traviata“ bei 48,7 Jahren, beim Publikum der „West Side Story“ hingegen bei 33,1 Jahren.

Abb. 1: Altersgruppen



Betrachtet man die Daten der Abb. 1 im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Untersuchung des Statistischen Landesamtes Bremen (1999), in der das

Publikum des Bremer Theaters insgesamt (d.h. Musiktheater, Schauspiel und Tanztheater) befragt wurde, so läßt sich fesstellen, daß das Publikum der „West Side Story“ jünger ist als der Durchschnitt, das Publikum der „Traviata“ hingegen in den Altersgruppen bis 39 Jahren unter den Werten des Bremer Theaterpublikums liegt, in den Gruppen 40-49 und „ab 60 Jahre“ ähnliche Werte erreicht und in der Gruppe 50-59 Jahre mit 35,3% deutlich über dem Vergleichswert von 20,9% liegt (vgl. Tab. 1).

Tab. 1: Altersstruktur des Bremer Theaters

Alter	bis 19	20-29	30-39	40-49	50-59	ab 60	k.A.
Prozent	10,3%	11,1%	14,0%	19,3%	20,9%	23,1%	1,2%

(Quelle: Statistisches Landesamt Bremen, 1999, Tabelle 61)

Im Hinblick auf den Altersdurchschnitt liegen unsere Ergebnisse ganz im Rahmen der Daten von Behr (1983). Dieser nannte als Durschnittsalter des von ihm untersuchten Hagener „West Side Story“-Publikums 32,9 Jahre (hier: 33,1 Jahre) und für das Publikum von Verdis „Il Trovatore“ 45,2 Jahre (hier: „La Traviata“ 48,7 Jahre) (vgl. Behr 1983: 144 und 154).
Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß das Publikum der „West Side Story“ deutlich jünger ist als jenes der „Traviata“-Vorstellung und daß sich die Daten im Rahmen früherer Forschungsergebnisse bewegen.

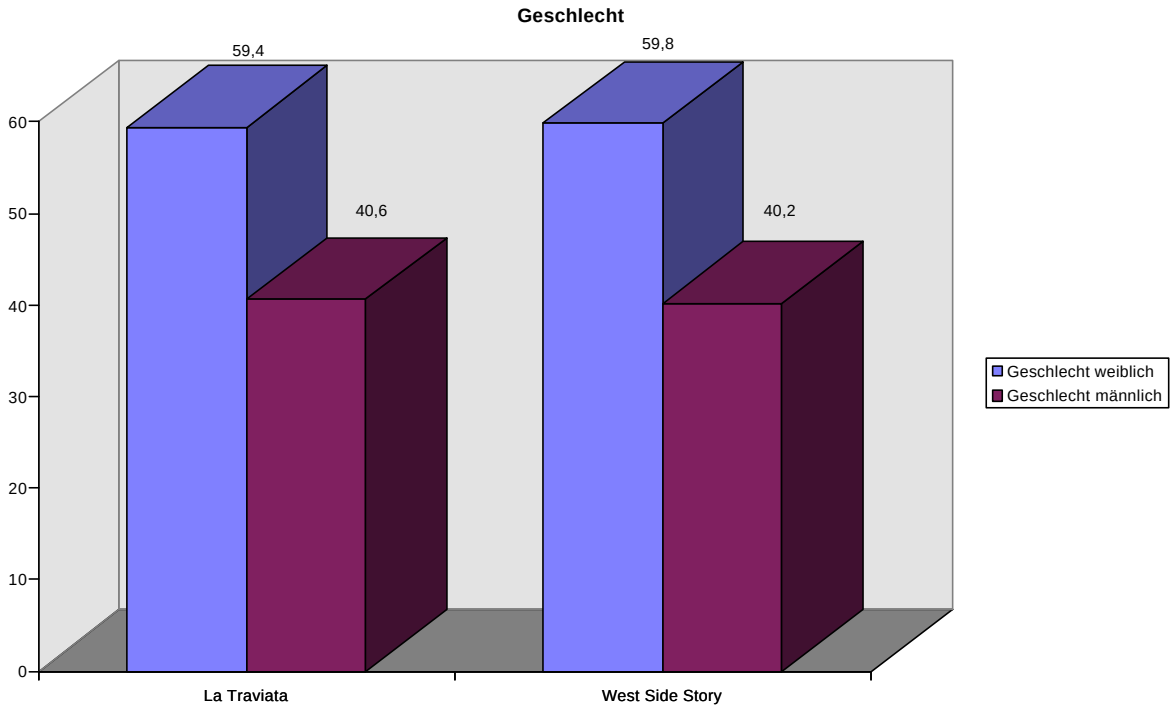
2.2. Geschlecht

Auch im Hinblick auf die Geschlechterverteilung liegen die von uns erhoben Daten im Rahmen vergleichbarer Forschungen. Zunächst einmal ist zu konstatieren, daß die prozentuale Geschlechterverteilung in den Publika von „La Traviata“ und „West Side Story“ identisch ist, sieht man von den Zahlen hinter

den Kommata ab (vgl. Abb. 2). Diese Verteilung der Geschlechter scheint für das Bremer Theater insgesamt zu gelten, denn auch das Statistische Landesamt Bremen (1999: 59) nennt mit 63,1% Frauen und 36,9% Männern ähnliche Werte.

Vergleicht man die Ergebnisse mit denen anderer Städte, so ergeben sich ebenfalls Parallelen: Dollase u.a. (1986: 37) geben für die Kölner Abonnementsvorstellung von Beethovens „Fidelio“ eine Verteilung von ca. 57% Frauen zu 43% Männern an, Behr (1983: 144) für die Gelsenkirchener „Il Trovatore“-Vorstellung ein Verhältnis von 64% zu 36%.

Abb. 2: Geschlecht



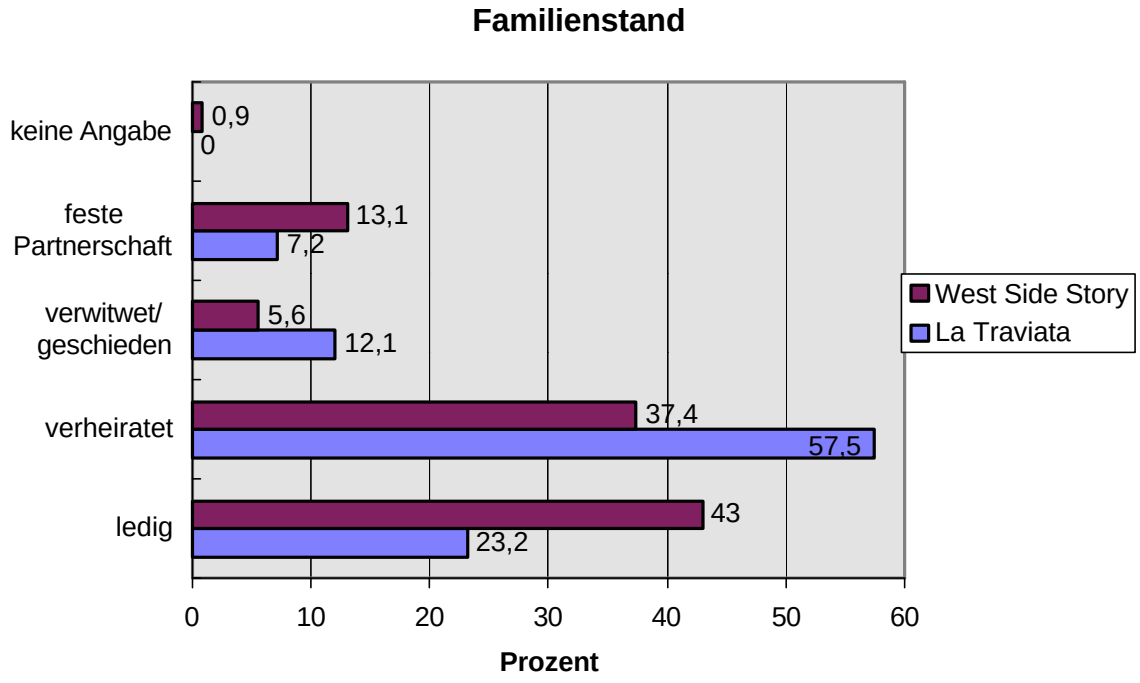
Für die Hagener Aufführung der „West Side Story“ macht Behr (1983: 155) die Aussage, daß sich das „Verhältnis von männlichen und weiblichen Besuchern [...] im Rahmen des üblichen“ bewegt. Das meint den von ihm in insgesamt sieben Aufführungen unterschiedlicher Werke des Musiktheaters ermittelten

Wert von 60,4% Frauen und 39,6% Männern (vgl. Behr 1983: 127) - ebenfalls Werte, die mit unseren fast identisch sind.

2.3. Familienstand

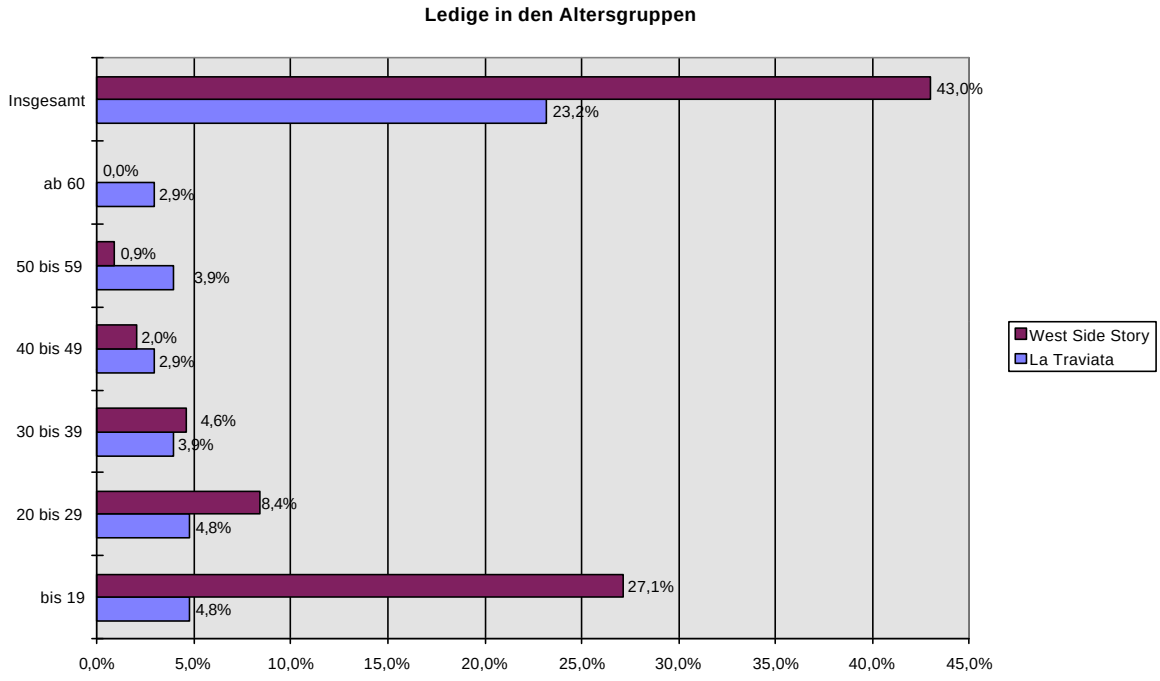
Bei der Betrachtung der erhobenen Daten zum Familienstand der beiden Publika fallen einige Unterschiede auf: So überwiegen beim Publikum der „Traviata“ gegenüber der „West Side Story“ - jeweils deutlich - die Verheirateten und die Gruppe der Geschiedenen und Verwitweten. Anders herum hat das Publikum der „West Side Story“ in den Gruppen der Ledigen und derjenigen mit festen Partnerschaften ein deutliches Übergewicht (vgl. Abb. 3). Die jeweils am Stärksten vetretene Gruppe ist in der „Traviata“ mit 57,5% die Gruppe der Verheirateten, in der „West Side Story“ hingegen die der Ledigen (43%; vgl. Abb. 3).

Abb. 3: Familienstand



Diese Befunde lassen sich in erster Linie auf die bereits festgestellte unterschiedliche Altersstruktur der beiden Publika zurückführen. Dies belegt u.a. die Verteilung der Gruppe der Ledigen auf die einzelnen Altersgruppen (vgl. Abb. 4). Hier wird deutlich, daß das Übergewicht von 43% („West Side Story“) zu 23,2% („Traviata“) vor allem in der Altersgruppe „bis 19 Jahre“ entsteht - also in der Altersgruppe, die im Publikum der „West Side Story“ am stärksten verteten ist.

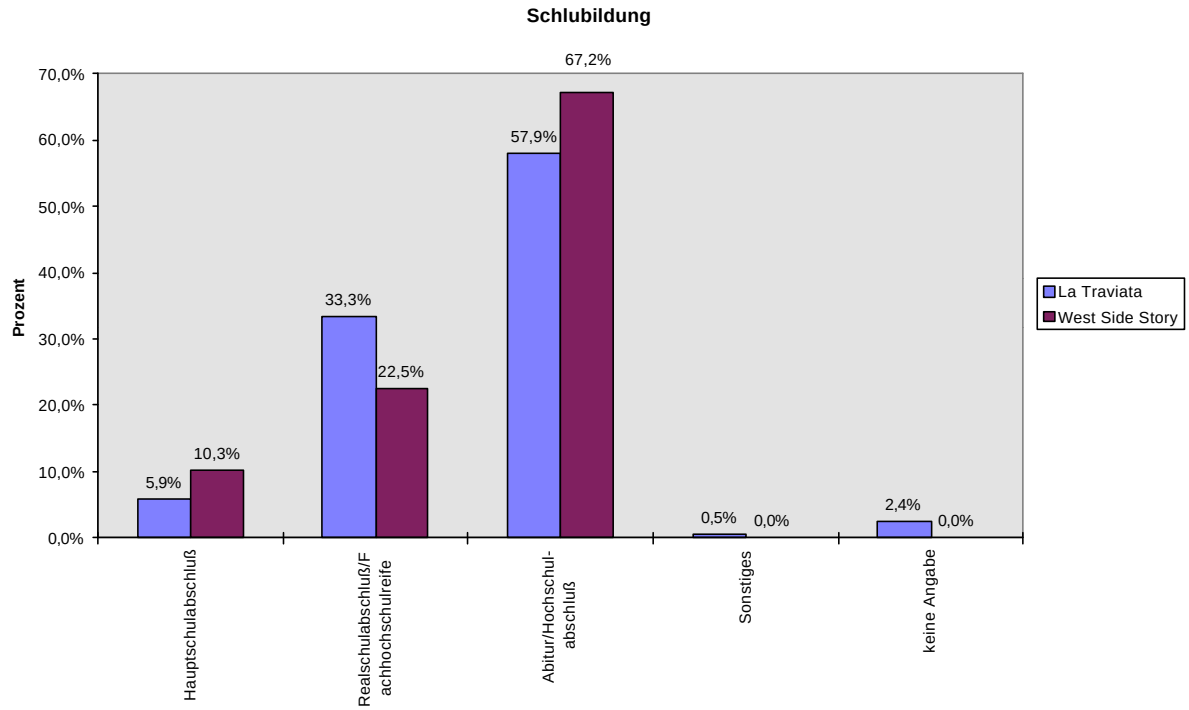
Abb. 4: Anteil der Ledigen in den einzelnen Altersgruppen



2.4. Schulbildung

Vergleicht man die Schulbildung[2] der Publika von „West Side Story“ und „La Traviata“, so erhält man kein eindeutiges Bild. In der Vorstellung der „West Side Story“ saßen zwar annähernd doppelt soviel Hauptschüler wie im Publikum der „Traviata“, dafür überwiegen die Abiturienten/Hochschulabsolventen mit 67,2% zu 57,9% (vgl. Abb. 5). Dieses Ergebnis scheint der von uns aufgestellten Hypothese zu widersprechen („Bildungstheater“ vs. „Volkstheater“), da man also - von den Gewichtungen her – von einer annähernd gleichen Bildungsstruktur sprechen kann. Jedoch muß in diesem Zusammenhang auf das Phänomen der steigenden Bildung hingewiesen werden.

Abb. 5: Schulbildung



[2] Schülerinnen/Schüler und Studentinnen/Studenten sollten jeweils den nächsten angestrebten Abschluß ankreuzen.

Betrachtet man die Verteilung des Schulabschlusses „Abitur/Hochschulabschluß“ auf die einzelnen Altersgruppen (vgl. Tab. 2), so kann man eindeutig erkennen, daß der prozentuale Anteil der Abiturienten und Hochschulabsolventen in den jüngeren Altersgruppen deutlich größer ist als in den älteren[3]. Es zeigt sich, daß die in der Nachkriegszeit - insbesondere in den 70er Jahren - beginnende „Bildungsinflation“ sich auch hier bemerkbar macht. Da nun bei der „West Side Story“ der Altersdurchschnitt deutlich niedriger ist und insbesondere die Altersgruppe „bis 19“ am stärksten vertreten ist, lassen sich unsere Ergebnisse vor allem durch a) die Entwicklung der Schulausbildung und b) die unterschiedliche Altersstruktur der beiden Publika deuten.

Tab. 2: Abitur/Hochschulabschluß und Alter

	La Traviata			West Side Story		
Alter	Anzahl	Gesamt	Prozent	Anzahl	Gesamt	Prozent
bis 19	6	10	60,0%	31	35	88,6%
20-29	14	17	82,4%	11	14	78,6%
30-39	19	23	82,6%	10	20	50,0%
40-49	30	38	78,9%	10	15	66,7%
50-59	39	73	53,4%	7	17	41,2%
ab 60	12	45	26,7%	3	5	60,0%
k. Angabe	0	1	0,0%	0	1	0,0%
Insgesamt	120	207	57,9%	72	107	67,2%

Die o.g. Deutung der Ergebnisse wird auch durch das Heranziehen früherer Untersuchungen gestützt. Behr (1983) gelangt z.B. in seiner Untersuchung auf einen Wert von 35% mit höherem Bildungsabschluß (= mehr als Mittel-/Realschule) in der „West Side Story“ und 41% bei der Aufführung des „Troubadours“. Die entsprechenden Vergleichswerte aus unserer Untersuchung wären 89,7% („West Side Story“) und 90,8% („La Traviata“).

[3] Eine Ausnahme bildet in der „West Side Story“ die Altersgruppe „ab 60“. Dort steigt der prozentuale Anteil wieder an; jedoch kann es aufgrund des sehr kleinen Samples in dieser Altergruppe zu Verzerrungen kommen.

Es wäre zu diskutieren, inwieweit bzw. unter welchen Aspekten die schulische Bildung - vor allem in Zusammensicht mit der beruflichen Situation - als Merkmal für soziale Schichtung überhaupt noch herangezogen werden kann. Dollase u.a. (1986) befürworteten eine solche Vorgehensweise:

„Wenn auch heutzutage nicht mehr in dem Maße wie vielleicht noch vor zehn, erst recht vor zwanzig oder dreißig Jahren, korreliert die berufliche Situation bei der überwältigenden Mehrheit der Angestellten und erst recht der Beamten mit dem jeweiligen Bildungsabschluß“ (Dollase u.a. 1986: 43).

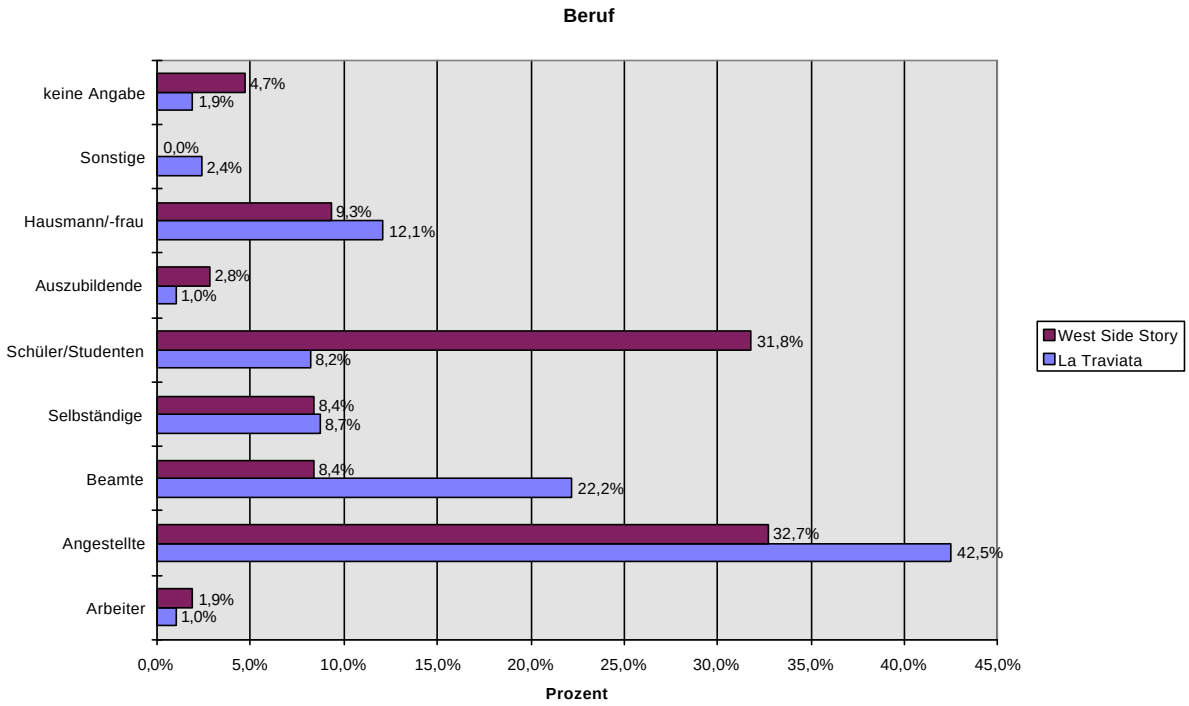
Der einleitenden Einschränkung „Wenn auch heutzutage nicht mehr in dem Maße...“ muß unseres Erachtens heute mehr denn je Rechnung getragen werden. Im Zeitalter von Taxifahrern mit Hochschulabschluß einerseits und Verkäufern, bei deren Einstellung „mindestens“ ein Realschulabschluß vorausgesetzt wird, scheint eine klare Zuordnung von schulischer Ausbildung und beruflicher Situation kaum noch gewährleistet - insbesondere, wenn zunehmend mehr Menschen einen identischen (hohen) Bildungsabschluß erworben haben[4]. Sinnvoll wäre hier möglicherweise eine Trennung dieser beiden Faktoren: Getrennt könnten sie Indikatoren für soziale Schichtung sein: für „kulturelles Kapital“ einerseits (Schulbildung) und „ökonomisches Kapital“ andererseits (Beruf). Diesen von Bourdieu eingeführten Begriffen könnte bei der Aufgabe der sozialen Schichtung eine wichtige Funktion zukommen: es bliebe dann nicht nur die Frage, wie eine Gesellschaft von oben nach unten geschichtet ist, sondern auch horizontal, d.h. gemäß welchen Kategorien – und „Bildung“ und „Geld“ haben in unserer Gesellschaft immer noch einen großen Stellenwert, wenngleich sie nicht unbedingt mehr etwas miteinander zu tun haben müssen.

[4] Das Statistische Landesamt Bremen gibt an, daß 1998 den 14.916 Gymnasiasten im Lande Bremen 5.047 Haupt- und 6.648 Realschüler gegenüber standen (vgl. Statistisches Landesamt Bremen; http://www.bremen.de/info/statistik/biz99/06199.htm)

2.5. Beruf

Ist das Bildungsniveau zwischen den beiden Publika annähernd ausgeglichen, so zeigen sich bei der beruflichen Situation deutliche Unterschiede. Jeweils die am stärksten vertretene Berufsgruppe sind die Angestellten mit 42,5% („La Traviata“) und 32,7% („West Side Story“). Gefolgt von den Beamten in der „Traviata“ (22,2%) und den Schülern und Studenten in der „West Side Story“ (31,8%). Die größten Unterschiede zeigen sich in den Gruppen „Schüler/Studenten“ (Differenz: 23,6%), „Beamte“ (Diff.: 13,8%) und „Angestellte“ (Diff.: 9,8%); in den übrigen Berufsgruppen sind die Unterschiede dagegen sehr gering (vgl. Abb. 6).

Abb. 6: Beruf



Es läßt sich also festhalten, daß im Publikum der „Traviata“ Angestellte und Beamte überwiegen (zusammen 64,7%), die gleiche Gruppe in der „West Side

Story“ jedoch nur einen Anteil von 41,1% ausmacht. Auch diese Befunde lassen sich z.T. im Zusammenhang mit der Altersstruktur erklären und mit dem damit verbundenen hohen Anteil von Schülern und Studenten in der „West Side Story“. Nicht erklärt wird so jedoch, warum der Anteil z.B. der Selbständigen kaum davon betroffen ist. Zieht man die Ergebnisse des Statistischen Landesamtes Bremen (1999: Tab. 67, S. 33 im Anhang) heran, so ist bemerkenswert, daß die Zahlen für das Publikum aller Sparten des Bremer Theaters eher denen des „West Side Story“-Publikums entsprechen: Angestellte und Beamte haben einen Anteil von 44,3%, selbständig sind 7,4% und Arbeiter sind mit 1,5% stark unterrepräsentiert.

Auch ein Vergleich mit den Angaben, die Dollase u.a. (1986: 46) für die Kölner „Fidelio“-Abonnementsvorstellung machen zeigen, daß der Anteil von Angestellten und vor allem Beamten im Bremer „Traviata“-Publikum vergleichsweise hoch ist. So nennen Dollase u.a. einen Anteil von 13% Beamten und 31% Angestellten; hingegen weichen die Werte der Selbständigen mit 9% und der Hausfrauen mit 12% kaum von den Bremer Werten ab.

2.6. Zusammenfassung

Die Feststellung von Behr (1983: 214), daß es „längst bekannt [ist], daß die Theater überproportional von gehobenen Bevölkerungsschichten frequentiert werden“ bewahrheitet sich in unserer Studie auf zweifache Weise: Für das Publikum der „West Side Story“ in bezug auf eine „gehobene Bildung“, für das Publikum der „La Traviata“ bezüglich einer „gehobenen Bildung“ *und* einer (stark) „gehobenen Berufssituation“. Dieser Unterschied, der letztlich auch ein unterschiedliches ökonomisches Potential widerspiegelt, ist vor allem auf Unterschiede in der Altersstruktur der beiden Publika zurückzuführen. So liegt

das Publikum der „Traviata“ in der Altersgruppe „bis 19“ mit 4,8% weit unter dem bremischen Landesdurchschnitt (unter *15* Jahre: 13,9%), das Publikum der „West Side Stroy“ mit 32,7% deutlich darüber. Der Anteil der Frauen ist mit knapp 60% in den beiden Publika identisch und liegt damit über dem bremischen Landesdurchschnitt von 52% Frauen.

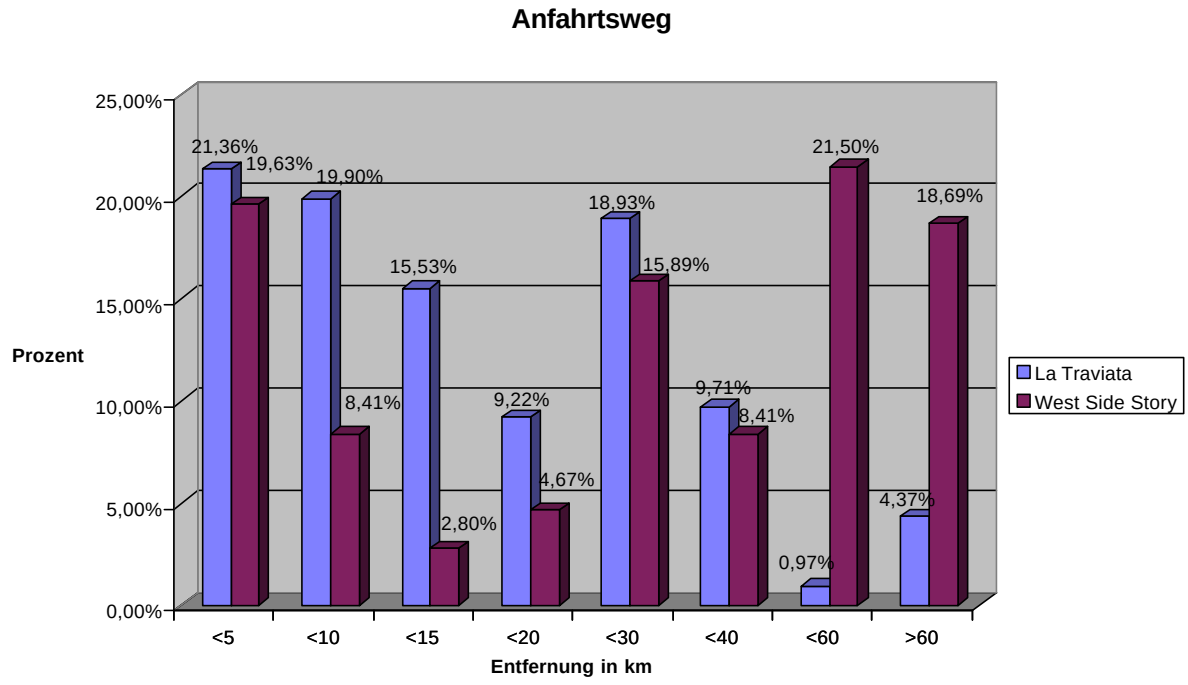
Insgesamt bestätigen die erhobenen Daten zu den demographischen Aspekten die in früheren Untersuchungen gemachten Aussagen (vgl. insb. Behr 1983) oder passen in den vorgegeben Rahmen (vgl. Statistisches Landesamt Bremen 1999).

3. Kulturelle Praxis

3.1. Anfahrtsweg zum Theater

Um einen Eindruck davon zu bekommen, wie es sich mit der Ausgestaltung der kulturellen Praktiken in den beiden Publiken verhält, wurde u.a. danach gefragt, wie weit der Anfahrtsweg zum Theater war – oder anders formuliert: wie viele Kilometer war man bereit zurückzulegen, um dem jeweiligen Ereignis beizuwohnen. Schon die Durchschnittswerte zeigen erhebliche Abweichungen: Während die Besucher der „West Side Story“ durchschnittlich 38,6 km zum Theater zurücklegten, war es bei dem Publikum der „Traviata“ mit 17,8 km weniger als die Hälfte der Distanz.

Abb. 6: Anfahrtsweg zum Theater



Betrachtet man nun die Unterschiede in den Entfernungsstaffelungen (Abb. 6) so fällt zunächst auf, daß beim geringsten Anfahrtsweg von weniger als fünf Kilometern zum Bremer Theater die Werte sehr nahe beieinander liegen. Jeweils ein Fünftel der Besucher („La Traviata“ 21,4%, „West Side Story“ 19,6%) kamen aus der unmittelbaren Nähe des Theaters.

Insgesamt gesehen lassen sich jedoch deutliche Unterschiede ausmachen. So kommen 94,6% der „Traviata“-Besucher aus einem Umkreis von bis zu 40 km vom Theater, während es beim Publikum der „West Side Story“ nur 59,8% sind.

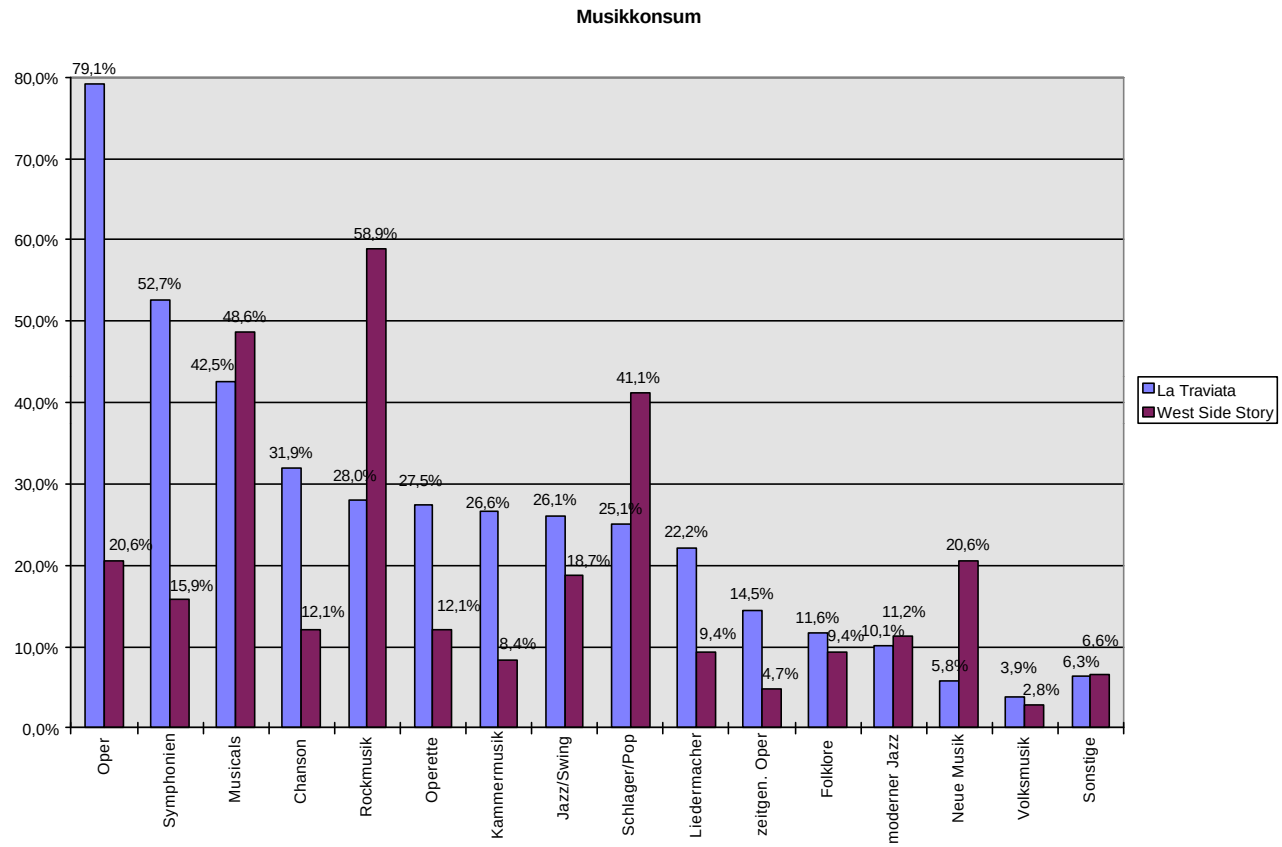
Tab. 3: Anfahrtsweg und Altersdurchschnitt

La Traviata		**West Side Story**	
Entfernung (km)	Altersdurchschnitt (%)	Entfernung (Km)	Altersdurchschnitt (%)
< 5	48,2	< 5	42,5
< 10	50,8	< 10	51,7
< 15	51,9	< 15	37,3
< 20	49,2	< 20	31,8
< 30	47,8	< 30	37,6
< 40	38,8	< 40	32,9
< 60	47,0	< 60	19,2
> 60	51,8	> 60	27,0

Zur Erklärung dieser Unterschiede stellten wir die Hypothese auf, daß es möglicherweise einen Zusammenhang zwischen dem Alter und der Bereitschaft weitere Anfahrtswege zu einem Event in Kauf zu nehmen gibt. Wie aus Tabelle 3 deutlich wird, beträgt das Durchschnittsalter bei einem Anfahrtsweg zwischen 40 und 60 km und über 60 km beim Musical-Publikum 19,2 bzw. 27 Jahre – beim Opernpublikum jedoch 47 und 51,8 Jahre. Berücksichtigt man nun, daß in diesen beiden Entfernungskategorien erhebliche Differenzen in bezug auf die prozentualen Anteile im jeweiligen Publikum vorliegen („La Traviata“ 5,4%, „West Side Story“ 40,2%), so läßt sich folgende Schlußfolgerung ziehen: Das

deutlich jüngere Musical-Publikum ist eher bereit auch weitere Anfahrtswege zu akzeptieren, als das ältere Opernpublikum.

Abb. 7: Musikkonsum



3.2. Bevorzugte Musikarten

Auf die Frage, welche Musikarten die Zuschauer bevorzugt hören, Mehrfachnennungen waren möglich (vgl. Abb. 7), nannten die Opernbesucher am häufigsten die klassische Oper (79,1%), gefolgt von Symphonien (52,7%) und Musicals (42,9%). Ganz anders entschieden sich da die Musicalbesucher,

denn mit 58,9% ist die Rockmusik die am häufigsten genannte Musikart, gefolgt von Musicals (48,6%) und Schlager-/Popmusik (41,1%).

Die Differenzen zwischen den bevorzugten Musikarten der beiden Publika zeigen sich auch, wenn man die Werte von klassischer Oper und Rockmusik miteinander vergleicht: Während die Opernbesucher die klassische Oper bevorzugen und der Rockmusik mit 28% eine eher geringe Bedeutung zukommt, hören die Musicalbesucher bevorzugt Rockmusik und nur 20% die klassische Oper.

Insgesamt läßt sich festhalten, daß sich der Musikkonsum der beiden Publika zumeist erheblich unterscheidet. Präferiert das Opernpublikum deutlich die Musikarten der klassischen Musik, so werden vom Musicalpublikum populäre Musikarten bevorzugt - dies läßt sich auf die bereits konstatierten Altersunterschiede zurückführen. Ähnliche Werte gibt es beim traditionellen Jazz und interessanterweise beim Musical. Moderner Jazz, Folklore und vor allem Volksmusik finden bei beiden Publika kaum Gehör. Der erhebliche Unterschied bei Neuer Musik – also z.B. der atonalen Musik Schönbergs, Berg und Weberns –, die mit 20% beim Publikum der „West Side Story“ genannt wurde (und nur mit 5,8% beim Publikum der „Traviata“) ist auf ein Mißverständnis zurückzuführen. Viele der jungen Besucher assoziierten mit Neuer Musik neue musikalische Stile der populären Musik und verfehlten somit die eigentlich gemeinte Musikart.

3.3. Spielen eines Musikinstrumentes

Im Hinblick auf die Verbreitung der Musizierpraxis liegen die Publika von „La Traviata“ und „West Side Story“ in ähnlichen Bereichen. 37% des

Opernpublikums und 45% des Musicalpublikums spielen ein Instrument (vgl. Tab. 4).

Bei den musizierenden Opernbesuchern ist dabei das Klavier mit 48,8% das am häufigsten angegebene gespielte Instrument (vgl. Tab. 5), gefolgt von Flöte (15,8%) und Gitarre (10,5%). Auch beim musizierenden Teil des Musicalpublikums ist das Klavier das am häufigsten genannte Instrument, jedoch teilt es sich hier mit 22,9% den Spitzenplatz mit der Gitarre. Es folgt wiederum die Flöte mit 12,5%.

Tab. 4: Spielen eines Musikinstrumentes

	La Traviata	West Side Story
Ja	37%	45%
Nein	61%	54%
Keine Angabe	2%	1%

Wie bereits in Kapitel 2 dargestellt wurde (vgl. Abb. 1), differiert der Altersdurchschnitt der Musicalbesucher (33,1 Jahre) und der Opernbesucher (48,7 Jahre) um 15,6 Jahre. Ähnliche große Differenzen zeigen sich zwischen den Altersdurchschnitten der Klavierspieler im „Traviata“-Publikum (48,8 Jahre) und den Gitarristen im Musicalpublikum (32,7 Jahre) – beides die favorisierten Instrumente: er beträgt 16,1 Jahre. Somit läßt sich die größere Popularität der Gitarre – als einem Instrument, daß in der jugendlichen Musikkultur eine besondere Stellung genießt – über die unterschiedliche Altersverteilung in den beiden Publiken erklären.

Tab. 5: Die fünf bevorzugten Instrumente

La Traviata		West Side Story	
Instrumente	Prozent	Instrumente	Prozent
Klavier	48,8%	Gitarre	22,9%
Flöte	15,8%	Klavier	22,9%
Gitarre	10,5%	Flöte	12,5%
Geige	7,9%	Klarinette	8,3%
Akkordeon	6,6%	Geige	6,3%

3.4. Häufigkeit des Musiktheaterbesuches

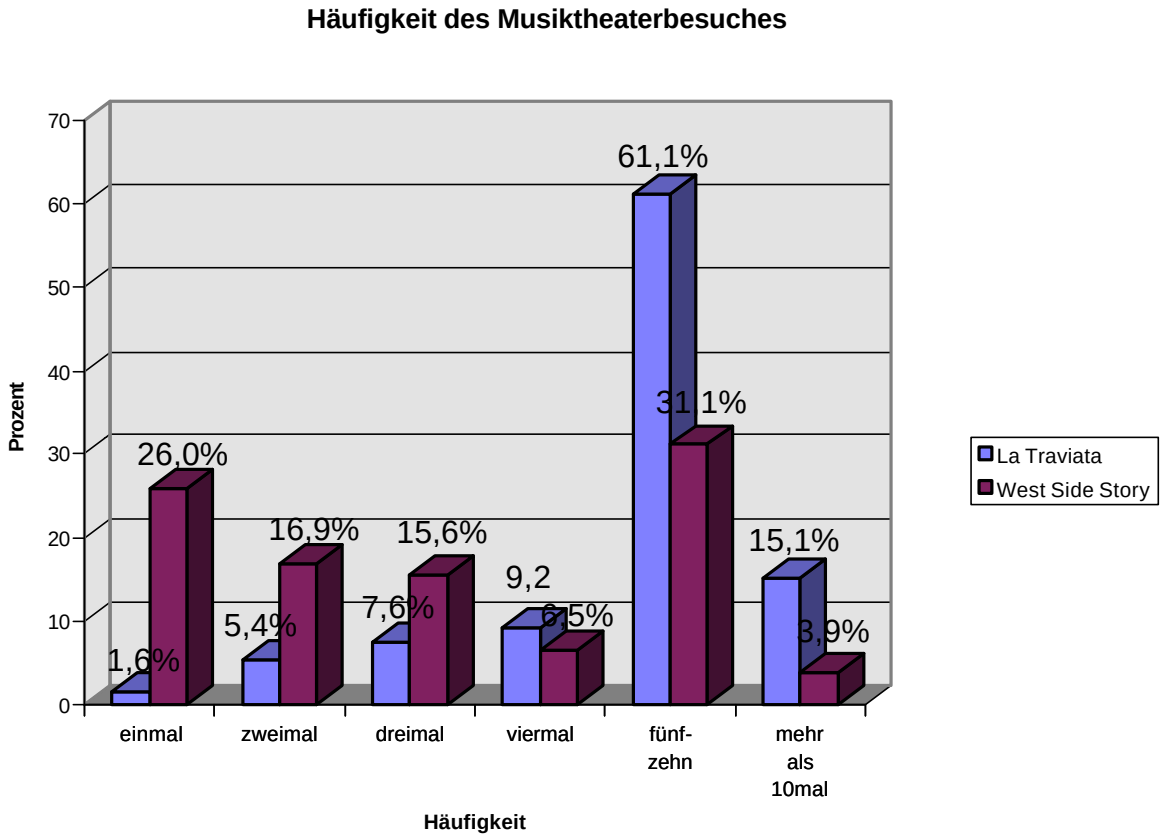
Die Besucher von „La Traviata“ und „West Side Story“ wurden ebenfalls danach befragt, wie häufig sie im Jahr ins Musiktheater gehen (vgl. Abb. 8).

Die Antworten zeigen, daß 65% des Musicalpublikums das Theater weniger als fünf mal besucht und der Schwerpunkt auf dem einmaligen Besuch (26,0%) liegt. Beim Opernpublikum hingegen sind nur 23,8% weniger als fünf mal im Musiktheater und der einmalige Besuch kommt mit 1,6% so gut wie nicht vor. In den Kategoreien 5-10 Besuche und „mehr als 10 Besuche“ liegen die Besucher der „Traviata“ mit insgesamt 76,2% gegenüber 35% des Musicalpublikums deutlich vorn.

Ziehen wir zum Vergleich die Ergebnisse von Behr (1983) hinzu, so zeigt sich in der Tendenz ein ähnliches Verhalten in der Besuchshäufigkeit. Die Besucher der Oper „Il Trovatore“ kommen im Durchschnitt 10,6 mal jährlich ins Theater (hier: „La Traviata“ 14,6 mal), während die Besucher des „West Side Story“ nur 8,3 mal (hier: „West Side Story“: 2,9 mal) den Weg ins Theater finden.

Insgesamt lassen sich also bezüglich der Besuchshäufigkeit deutliche Unterschiede konstatieren: Opernbesucher gehen häufiger ins Theater als Musicalbesucher.

Abb. 8: Häufigkeit des Musiktheaterbesuches



3.5. Interessengebiete

Bei der Frage nach den Interessengebieten der Zuschauer von „La Traviata“ und „West Side Story“ (Mehrfachnennungen waren möglich) wurde die Oper von den Opernbesuchern mit 70% und die Unterhaltungsfilme von den Musicalbesuchern mit 55,1% jeweils am häufigsten genannt (vgl. Tab. 6).

Betrachtet man die Rangfolge der Nennungen bei beiden Publika miteinander, so zeigt sich deutlich, daß das Interesse des Opernpublikums stärker in Richtung klassischer Bildung und Kultur geht: neben der Oper interessiert man sich für

Kunstausstellungen (53,6%), Museen (51,7%), Klassische Literatur (47,3%) und Malerei (45,4%). Eher der Unterhaltung zugeordnete Gebiete folgen erst an 7. Stelle mit der Bestseller Literatur. Anders gestaltet sich die Reihenfolge bei den Besuchern der „West Side Story“. Hier sind die drei am häufigsten genannten Interessensgebiete (Unterhaltungsfilme, Musicals und Bestseller Literatur) allesamt dem Unterhaltungsbereich zuzuordnen.

Tab. 6: Interessensgebiete

La Traviata		West Side Story	
Interessen	Prozent	Interessen	Prozent
Oper	70,0%	Unterhaltungsfilme	55,1%
Kunstausstellungen	53,6%	Musicals	53,3%
Museen	51,7%	Bestseller Literatur	42,1%
Klassische Literatur	47,3%	Museen	35,5%
Malerei	45,4%	Problemfilme	31,8%
Andere Kulturen	40,1%	Kunstausstellungen	30,8%
Bestseller Literatur	38,2%	Sprachen	30,8%
Problemfilme	36,7%	Modernes Theater	28,0%
Unterhaltungsfilme	34,8%	Andere Kulturen	28,0%
Architektur	34,3%	Klassische Literatur	27,1%
Musicals	31,4%	Malerei	25,2%
Ballett	30,0%	TV Shows	25,2%
Sprachen	29,0%	Architektur	24,3%
Modernes Theater	27,1%	Fußball	22,4%
Gedichte	25,6%	Comics	22,4%
Vorträge	24,6%	Oper	19,6%
Fußball	20,8%	Gedichte	18,7%
Operette	19,3%	Vorträge	15,0%
Volkstheater	8,7%	Ballett	11,2%
TV Shows	8,2%	Operette	10,3%
Comics	6,3%	Volkstheater	5,6%

Grundsätzlich gilt, daß die Bereiche klassischer Bildung und Kultur[5] beim „Traviata“-Publikum auf größeres Interesse stoßen als beim Musical-Publikum,

[5] Neben den bereits genannten wären dies Andere Kulturen, Architektur, Ballett, Gedichte und Vorträge.

und umgekehrt Unterhaltungsgebiete bei letzterem stärker bevorzugt werden. Eine Ausnahme hiervon bilden die Interessensgebiete, die bei beiden Publika ähnlich stark oder schwach ausgebildet sind. Hierzu gehören die Problemfilme, das Interesse an Sprachen, Modernes Theater, Fußball und die gleichsam wenig ausgeprägte Vorliebe für das Volkstheater.

4. Kulturelle Werthaltungen

4.1. Die Bedeutung der Musik

Bei der Beantwortung der Frage welche Bedeutung Musik allgemein für den jeweiligen Theaterbesucher hat, fiel die Zustimmung zu den vorgegebenen Antworten insgesamt gesehen ähnlich aus (vgl. Tab. 7). Die Auswertung zeigt, daß die von uns untersuchten Publika von Oper und Musical sich bezüglich der Prioritäten der Musikbedeutung nicht unterscheiden, d.h. bei beiden Publika ist „entspannt mich“ die am häufigsten genannte Antwort und „höre ich überwiegend als Hintergrundmusik“ die am wenigsten genannte.

Tab. 7: Aussagen über die Bedeutung von Musik

Musik...	Oper	Musical
...entspannt mich	85,5%	92,6%
...berührt mich emotional	73,2%	66,7%
...ist ein wesentlicher Teil meines Lebens	58,5%	62,0%
...lenkt mich von Alltagsproblemen ab	55,1%	61,1%
...ist für mich Gegenstand von Bildung	44,0%	37,0%
... dient mir allein zur Unterhaltung	17,4%	31,5%
...höre ich überwiegend als Hintergrundmusik	16,4%	30,6%

Trotz der gemeinsamen Hierarchie lassen sich wichtige Unterschiede in der Gewichtung einiger Antworten feststellen. So betonen die Musicalbesucher eher die unterhaltenden Funktionen von Musik. Dies zeigt sich bei den Antworten „entspannt mich“ (92,6% gegenüber 85,5%), „dient mir allein zur Unterhaltung“ (31,5% zu 17,4%) und „höre ich überwiegend als Hintergrundmusik“ (30,6% zu 16,4%). Hinzu kommt eine etwas stärkere Hervorhebung der „Ablenkungsfunktion“ (61,1% zu 55,1%).

Das Opernpublikum hingegen hebt dafür die Bildungsfunktion stärker hervor (44,0% zu 37,0%) und verhält sich gegenüber den Unterhaltungsfunktionen eher

ablehnend. Der Aussage „dient mir allein zur Unterhaltung stimmen nur 17,4% zu, während 33,8% diese Aussage explizit verneinen. Kaum Abweichung zwischen den Publika ergibt sich bei der Aussage, das Musik wesentlicher Teil des Lebens sei.

Diese Ergebnisse werden auch durch die Studie von Dollase u.a. (1986:) gestützt und lassen sich ebenfalls in deren Publikumstypologie wiederfinden. Die Bremer Musicalbesucher lassen sich *eher* in der Gruppe Realkultur verorten, da sie Musik stärker mit Unterhaltungsfunktionen verbinden. Dagegen legen die Opernbesucher *eher* wert auf den Bildungsaspekt von Musik und entsprechen damit der Symbolkultur.

4.2. Bedeutung des Musiktheaters

Ähnlich der in 4.1. gestellten Frage nach der Bedeutung von Musik, wurde auch nach der Bedeutung des Musiktheaters gefragt. Wiederum zeigt sich eine gleiche Rangfolge bei der Antwortverteilung – jedoch z.T. mit gewichtigen Unterschieden (vgl. Tab. 8).

Tab. 8: Aussagen über die Bedeutung des Musiktheaters

Musiktheater...	Oper	Musical
...ist für mich Kulturgut	89,9%	63,9%
...ist für mich allein Unterhaltung	33,3%	48,1%
...ruft bei mir körperliche Reaktionen hervor	32,9%	26,9%
...führt mich zu gesellschaftskritischer Haltung	19,8%	20,4%
...ist für mich Ausdruck von Klassenzugehörigkeit	6,3%	13,9%

Die gravierendsten Unterschiede zeigen sich in der enormen Zustimmung der „La Traviata“-Besucher zu der Aussage „...ist für mich Kulturgut“: 89,9%

stimmten dieser Aussage zu und nur 1,9% verneinten diese Aussage („West Side Story“: 63,9% ja; 13,0% nein).

Die Musicalgäste hingegen betonen besonders die Unterhaltungsfunktion des Musiktheaters: Die Aussage, daß das Musiktheater lediglich zur Unterhaltung diene, erhielt von 33,3% der Opernbesucher und von 48,1% der Musicalgäste Zustimmung.

Insgesamt zeichnet sich ab, daß die Besucher der „West Side Story“ das Musiktheater eher als Institution der Kultur und Unterhaltung sehen, während die Opernbesucher es vor allem als Kulturtempel betrachten.

4.3. Assoziationen zu den Begriffen „Oper“ und „Musical“

Beide Publika wurden auch befragt, welche der aufgelisteten Begriffe[6] sie mit Oper und Musical in Verbindung bringen. Vergleicht man die erhobenen Daten zur Oper-Assoziation bei den beiden Publika, so zeigt sich, daß die Eigenwahrnehmung der jeweiligen Gruppe sich nicht gravierend von der Fremdwahrnehmung abgrenzt. Die vier am häufigsten genannten Assoziationen zu dem Begriff „Oper“ sind – auch in der Gewichtung – bei beiden Besuchergruppen nahezu identisch (vgl. Tab. 9).

Tab. 9: Assoziationen zum Begriff „Oper“

La Traviata	**West Side Story**
1. anspruchsvoll: (78,7%)	1. anspruchsvoll: (72,2%)
2. kunstvoll: (72,9%)	2. kunstvoll: (68,5%)
3. Unterhaltung: (57,0%)	3. Unterhaltung: (55,6%)
4. konservativ: (36,7%)	4. konservativ: (46,3%)

[6] Bei den Begriffen handelte es sich um: anspruchsvoll, kunstvoll, Unterhaltung, konservativ.

Beide Publika scheinen sich absolut einig darüber zu sein, daß es sich bei der Oper um eine anspruchs- und kunstvolle Unterhaltung handelt. Lediglich bei dem Begriff „konservativ“ gehen die Meinung etwas auseinander: so halten die Musicalbesucher „Oper“ mit 46,3% stärker für ein konservatives Kulturgut als die Opernbesucher mit 36,7%.

Auch bei der Vorstellung über „Musical“ herrscht in weiten Teilen Übereinstimmung. So sind sich beide Publika darüber einig, daß das „Musical“ populäre Unterhaltung ist (vgl. Tab. 10). Doch während die Musicalbesucher das von ihnen besuchte Genre ferner als „kunstvoll“ (51,9%) und leicht (42,6%) beschreiben, sehen die Besucher der Oper im Musical vor allem „leichte“ (56,5%) Kommerzialität (42,5%).

Tab. 10: Assoziationen zum Begriff „Musical“

La Traviata		West Side Story	
1. Unterhaltung:	(67,1%)	1. Unterhaltung:	(74,1%)
2. populär:	(58,0%)	2. populär:	(61,1%)
3. leicht:	(56,5%)	3. kunstvoll:	(51,9%)
4. kommerziell:	(42,5%)	4. leicht:	(42,6%)

Diese Ergebnisse stützen unsere Hypothese, daß das Musical eher als ein modernes „Volkstheater“, die Oper hingegen als „Hochkultur“ angesehen wird – und zwar von allen Beteiligten. Die Struktur des Antwortverhaltens entspricht dabei weitgehend dem von Elias definierten „Etablierten-Außenseiter-Verhältnis“ (Elias/Scotson 1990): Demnach orientieren sich die Außenseiter am Werte- und Geschmackskanon der Etablierten; hingegen versuchen die Etablierten den „Abstand nach unten“ aufrecht zu erhalten[7]. Wir sehen dieses

[7] Elias verdeutlicht dieses Ringen um den Geschmackskanon auch in seiner Mozart-Studie (1991).

Verhältnis in der gemeinsamen Anerkennung der etablierten „Hochkultur Oper“ und in den Versuchen das Musical künstlerisch aufzuwerten (durch das Musicalpublikum) bzw. als kommerzielles Produkt der Kulturindustrie zu bewerten (durch das Opernpublikum).

4.4. Bewertungen der Musikarten

Die Tendenz zur „Hochkultur“ bei dem Publikum der „Traviata“ und zur „Unterhaltungskultur“ bei der „West Side Story“ setzt sich auch bei der folgenden Frage fort: Bei der Aufforderung die verschiedenen Musikarten subjektiv zu beurteilen, erhielten besonders die für das Genre typischen Musikarten bei dem jeweiligen Publikum gute Noten. Somit sind die „klassische“ Oper und die „klassische“ Musik für das befragte Opernpublikum die Favoriten; und ebenso erklären die Musicalgäste – aus ihrer Sicht – das Musical als die beste Musikart (vgl. Tab. 11).

Tab. 11: Subjektive Bewertung der Musikarten (Noten 1-5)

La Traviata		West Side Story	
Musikart	∅Note	Musikart	∅Note
1. „klassische Oper“	1,7	1. Musical	1,9
2. „klassische“ Musik	1,8	2. Rockmusik	2,2
3. Musical	2,7	3. „klassische“ Musik	2,5
3. Jazz	2,7	4. Jazz	2,7
4. Rockmusik	2,8	4. „klassische Oper“	2,7
5. zeitgenöss. Oper	3,1	5. zeitgenöss. Oper	3,1
6. Schlager	3,5	6. Schlager	3,4
7. Volksmusik	3,7	7. Volksmusik	4,1

Betrachtet man die Reihenfolge der Präferenzen bei den beiden Publika, so zeigen sich z.T. deutliche Unterschiede. Läßt sich die Rangliste des „Traviata“-Publikums als Gang von den höchsten Ebenen der Hochkultur in die „Niederungen“ der Unterhaltungskultur beschreiben (mit Ausnahme der Einstufung der zeitgenössischen Oper, die ein spezielles Problem darstellt), so zeigt sich beim Antwortverhalten der „West Side Story“-Besucher ein anderes Schema. Gewisse Musikarten, die klassischer Weise der Unterhaltungskultur zugeordnet werden (Rockmusik, Musical) erfahren hier eine Aufwertung, traditionelle Musikarten („klass.“ Oper und „klass.“ Musik) werden subjektiv schlechter bewertet.

Interessant ist jedoch, daß es Musikarten gibt, die sowohl vom Opern- als auch vom Musicalpublikum schlecht bewertet werden. Dies gilt insbesondere für den Schlager und die Volksmusik – Musikarten also, die für Musiktheaterbesucher insgesamt besonders geeignet erscheinen, um darüber die Nase zu rümpfen.

4.5. Typische Vertreter der Musikarten

Um einen Anhaltspunkt zu bekommen, wie die in 4.4. bewerteten Musikartarten von den Besuchern inhaltlich „gefüllt“ wurden, fragten wir auch nach typischen Vertretern[8] dieser Musikarten. Tabelle 12 zeigt, daß die befragten Gruppen fast allen Musikarten adäquate Interpreten zuordneten. Lediglich bei der zeitgenössischen Oper tauchten bei den Antworten der Musicalbesucher Namen auf (Pavarotti, Beethoven), die mit zeitgenössischer Oper nichts zu tun haben. Diese „Unwissenheit“ in Bezug auf diese Musikart muß also beim Antwortverhalten von 4.4. berücksichtigt werden.

[8] Dabei war offen, ob Komponisten oder Interpreten zu nennen waren.

Tab. 12: Typische Vertreter (3 häufigste Nennungen)

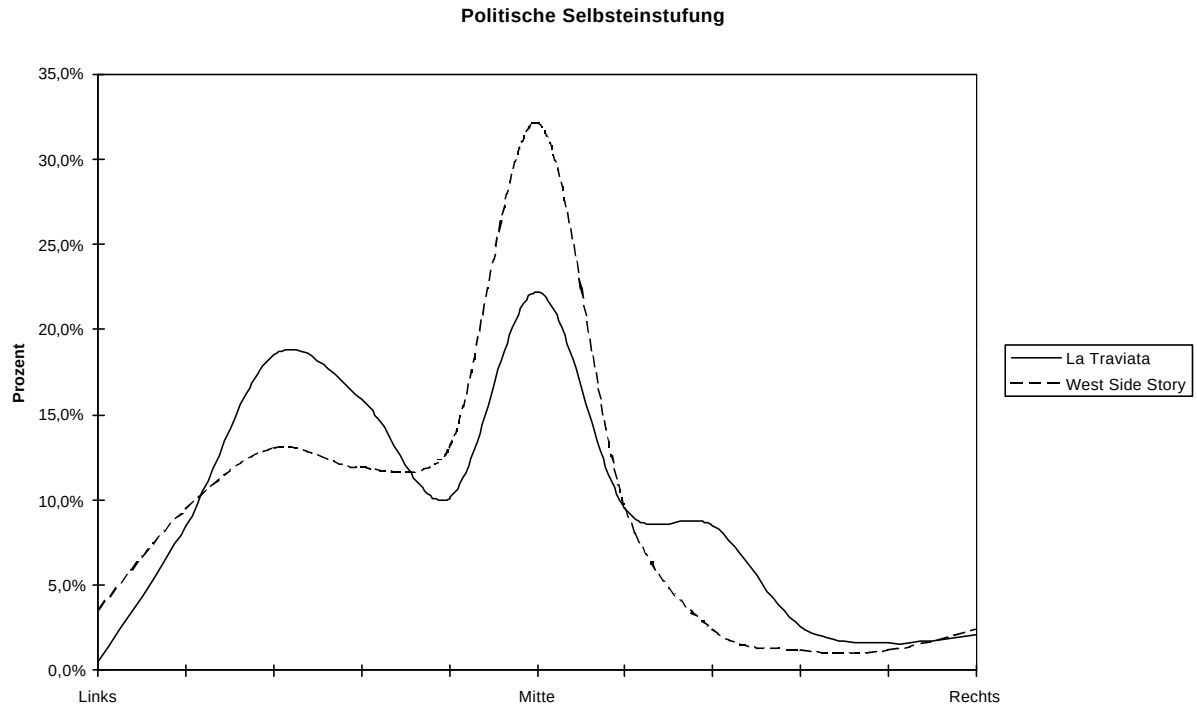
Musikart	La Traviata	West Side Story
Rockmusik	• Rolling Stones • Elvis • B.Springsteen	• Rolling Stones • Aerosmith • Elvis
Schlager	• U.Jürgens • R.Black • W.Petry	• W.Petry • G.Horn • U.Jürgens
Jazz	• L.Armstrong • M.Davis • E.Fitzgerald	• L.Armstrong • H.Mancini • M.Davis
Zeitgenössische Oper	• Berg • Henze • Britten	• L.Pavarotti • Wozzek • L.Beethoven
„klassische“ Oper	• G.Verdi • W.Mozart • L.Pavarotti	• G.Verdi • W.Mozart • R.Wagner
Volksmusik	• Heino • P.Lindner • Marianne&Michael	• Heino • E.Mosch • St.Härtel
Musical	• A.Webber • L.Bernstein • F.Strauß	• A.Webber • Tin Pan Alley • L.Bernstein
„klassische“ Musik	• W.Mozart • J.Bach • L.Beethoven	• W.Mozart • J.Bach • L.Beethoven

5. Politische Einstellungen

5.1. Politische Selbsteinstufung

Um einen Überblick über die politische Ausrichtung der beiden Publika zu erhalten, stellten wir insgesamt drei Fragen. Die erste bezog sich darauf, wie sich die Zuschauer politisch selbst einstufen. Der genaue Wortlaut der Frage war: „Es ist schwierig, die politische Position einer Person genau einzuordnen. Die folgende Skala bietet eine vorläufige Lösung dieses Problems. Wo würden Sie Ihren politischen Standort sehen?“ Der Zuschauer hatte dann die Möglichkeit sich in einer Reihe von elf Ankreuzfeldern einzuordnen. Die Felder waren (von links nach rechts) skalenartig betitelt mit „links – Mitte – rechts“. Die Fragestellung und die Anlage der Anwortmöglichkeiten wurden komplett aus der Studie von Dollase u.a. (1986: 135 ff.) übernommen.

Abb. 9: Politische Selbsteinstufung



Vergleicht man nun das Antwortverhalten beider Publika miteinander, so fällt ein ähnlicher Kurvenverlauf auf (vgl. Abb. 9). Dabei ist beim Publikum der „West Side Story“ eine stärkere Gewichtung der Mitte zu beobachten, während sich die „La Traviata“-Besucher etwas stärker auf der „halb-linken“ Position einordnen. Beide Ausschläge – sowohl „Mitte“ wie auch „halb links“ – sind jedoch bei beiden Kurven vorhanden. Dies ist nicht der Fall auf der Position „halb-rechts“: hier gibt es nur ein verstärktes Antwortverhalten bei den Besuchern der „Traviata“.

Insgesamt zeigt sich, daß beide Publika sich überwiegend der Mitte, bzw. „halb-links“ („Traviata“ und „West Side Story“) oder „halb-rechts“ zuordnen. Extreme Anworten (ganz links/ganz rechts) gibt es kaum; lediglich das Publikum der „West Side Story“ erreicht bei der Position „links“ nahezu 5%.

Vergleicht man diese Befunde mit den Ergebnissen von Dollase u.a. (1986), so zeigt sich, daß der Kurvenverlauf des „Traviata“-Publikums dem des von den Autoren befragten „Fidelio“-Publikums gleicht (vgl. Dollase u.a. 1986: 140, Abb. 33). Gleiches gilt – mit Ausnahme der Anhebung auf der „halb-rechten“ Position – auch für das Publikum der „West Side Story“[9].

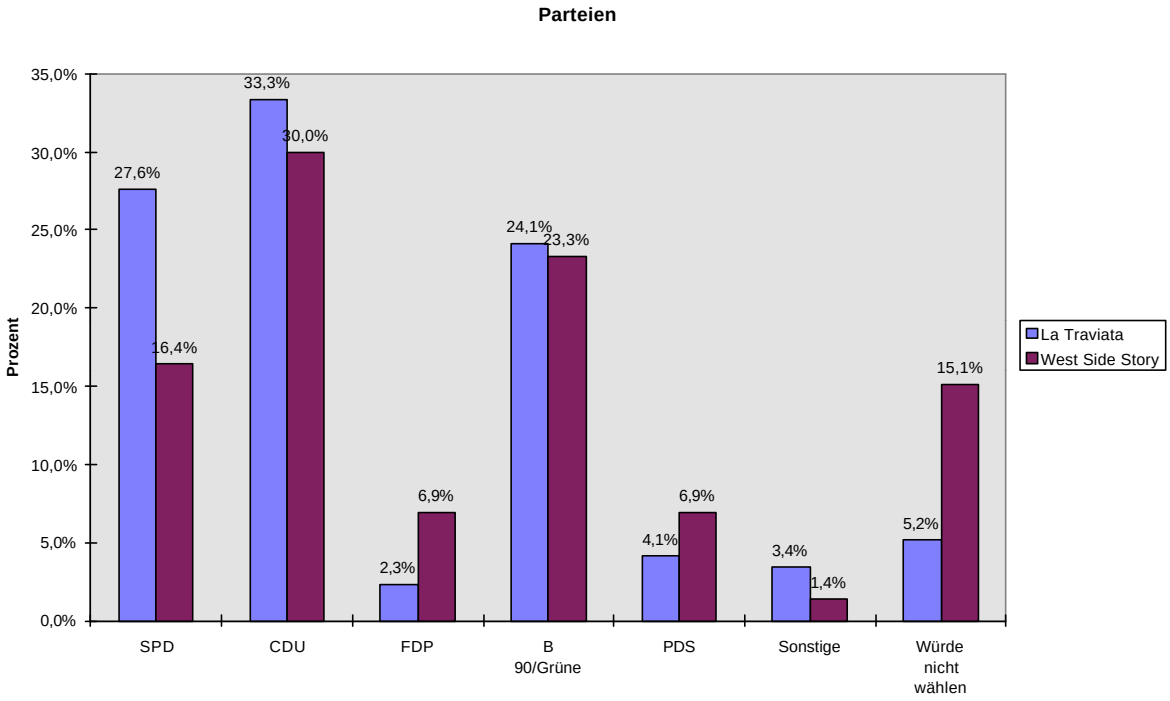
5.2. Parteienpräferenzen

Dieses weitgehend um die Mitte herum orientierte Antwortverhalten läßt offen, wie sich die Zuschauer dem politischen Parteienspektrum zuordnen würden. Um auch dies heraus zu arbeiten, stellten wir die bekannte Frage „Wenn am nächsten Sonntag Bundestagswahlen wären, welche Partei würden sie wählen?“ Die „Wahlergebnisse“ beider Publika haben – insbesondere für bremische Verhält-

[9] Völlig andere Kurvenverläufe sind z.B. bei den Besuchern von Maria Hellwig, Peter Alexander, Boney M. (allesamt mit starker Präferenz der Mitte) sowie Jazzhaus oder Wolf Biermann, die sich ausgesprochen links definieren (vgl. Dollase u.a. 1986: 140).

nisse – überrascht (vgl. Abb. 10). Sowohl das Abschneiden der SPD („Traviata“ 27,6%, „West Side Story“ 16,4%) als auch das der Grünen („Traviata“ 24,1%, „West Side Story“ 23,%) ist in Hinblick auf die kurz vorher stattgefundene Bürgerschaftswahl (SPD 43%, Grüne 9%; vgl. Tab. 13) eine mehr als große Überraschung. Geringer hingegen die Unterschiede bei den Werten der CDU: „La Traviata“ 33,3%, „West Side Story“ 30,0%, Bürgerschaftswahl 37%. Erwähnenswert sind ebenfalls die Prozentzahlen der PDS, die in der Bürgerschaftswahl 3% errang, bei dem Publikum der „Traviata“ 4,1% und bei dem der „West Side Story“ sogar 6,9%.

Abb. 10: Parteienpräferenzen



Tab. 13: Ergebnisse der Bremer Bürgerschaftswahl vom 6.6.1999

SPD	CDU	FDP	Grüne	PDS	Sonstige	Nichtwähler
43%	37%	3%	9%	3%	6%	40%

(Quelle: Statistisches Landesamt Bremen)

Um diese interessanten Ergebnisse etwas genauer zu analysieren, haben wir zunächst die Parteienaffinität in Zusammenhang mit dem Alter gebracht (vgl. Tab. 14). Jedoch bringt auch dies kein eindeutiges Erklärungsmuster zu Tage: Bei beiden Publika sehen wir durch alle Altersgruppen hindurch eine – gemessen an den Bürgerschaftswahlen – schwache SPD. Bei der CDU zeigt sich beim Publikum der „Traviata", daß es hier vor allem die (größte, n= 93) Altersgruppe „ab 50" ist, die diese Partei wählen würde, während sie in der Altersgruppe „30-49" unterdurchschnittlich abschneidet. Beim Publikum der „West Side Story" hingegen liegt die CDU jeweils im Bereich des Durchschnittswertes (30,0%).

Tab. 14: Altersgruppe und Parteienaffinität

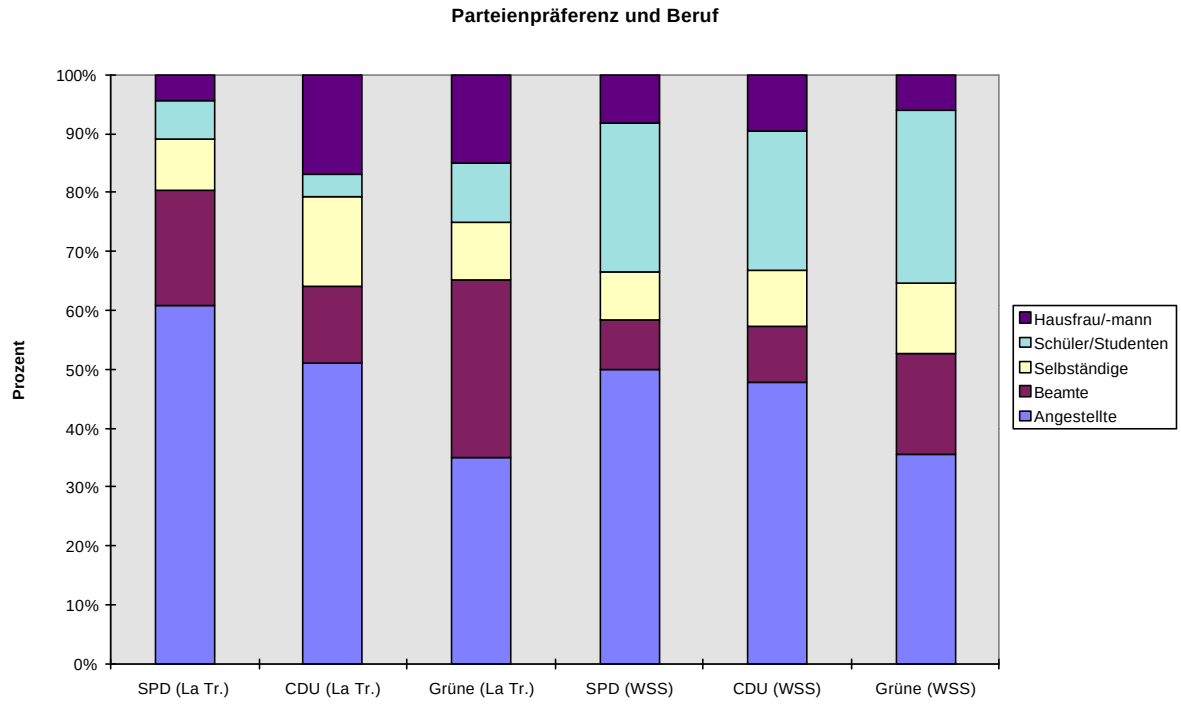
La Traviata									
Alters-gruppe	SPD	CDU	FDP	Grüne	PDS	DVU	Sonstige	Nicht Wähler	Insgesamt
bis 29	25,0%	37,5%	4,2%	12,5%	4,2%	0,0%	4,2%	12,5%	100% (n= 24)
30-49	28,6%	21,4%	3,6%	32,1%	3,6%	1,8%	3,6%	5,4%	100% (n= 56)
ab 50	26,9%	39,8%	1,1%	21,5%	4,3%	2,2%	0,0%	3,2%	100% (n= 93)
West Side Story									
bis 29	11,8%	29,4%	5,9%	14,7%	11,8%	0,0%	0,0%	26,5%	100% (n= 34)
30-49	26,3%	31,6%	10,5%	31,6%	0,0%	0,0%	0,0%	0,0%	100% (n= 19)
ab 50	16,7%	33,3%	5,6%	33,3%	5,6%	0,0%	5,6%	0,0%	100% (n= 18)

Die Grünen schneiden – wiederum gemessen an den Ergebnissen der Bürgerschaftswahl – in allen Altersgruppen überdurchschnittlich ab, am stärksten jedoch in den Altersgruppen „30-49" („La Traviata") und „ab 50" („West Side Story"). Sehr unterschiedlich die Werte bei der PDS: während sie beim Publikum in allen Altersgruppen um den Durchschnittswert (4,1%) herum liegt, ist es beim Musicalpublikum vor allem die (größte; n= 34) Gruppe „bis 29", die diese Partei wählen würde.

Auch der berufliche Status scheint für die Affinität zu einer bestimmten Partei keine übergeordnete Rolle zu spielen (vgl. Abb. 11). Es fällt lediglich auf, daß die Beamten bei den Grünen einen größeren Anteil haben als bei SPD/CDU – und umgekehrt: der Anteil der Angestellten bei den potentiellen Grünen-Wählern ist niedriger als bei den „großen" Parteien.

Insgesamt läßt sich festhalten, daß es bei beiden Besuchergruppen – weitgehend unabhängig von Fragen des Alters und des Berufs – jeweils starke Gruppen von Grünen-[10] und CDU-Anhängern gibt, während diejenigen, die der SPD bei der Bürgerschaftswahl ein Ergebnis von 43% bescherten, scheinbar nicht ins Theater gehen.

Abb. 11: Parteienpräferenz und Beruf



[10] Interessant die Grünen-Werte beim „Fidelio"-Publikum der Studie von Dollase u.a. Die Autoren stellten ebenfalls die Sonntags-Bundestagswahlfrage und erhielten beim Premieren-Publikum einen Wert von 12% für die Grünen, beim Abonnementspublikum 3%. Diese Werte kommentierten sie damals mit den Worten: „pikant in der ‚Fidelio'-Premiere der für ein ‚Klassik'-Publikum geringe CDU- [28% gegenüber 42% im Abonnement,

5.3. Politisches Engagement

Letztlich wollten wir von den Besuchern wissen, ob sie in irgend einer Weise politisch aktiv sind. So fragten wir nach Mitgliedschaften in Parteien, Bürgerinitiativen, Gewerkschaften o.ä. Es zeigt sich, daß immerhin nahezu jeder zehnte Theaterbesucher auch politisch aktiv in einer solchen Gruppe mitarbeitet (vgl. Tab. 15). Insgesamt läßt sich hier ein fast identisches Antwortverhalten bei Opern- und Musicalpublikum konstatieren.

Tab. 15: Politisches Engagement

Politisch aktiv?			
	Ja	Nein	Keine Angabe
La Traviata	13,5%	79,2%	7,3%
West Side Story	8,4%	77,6%	14,0%

Das Ausmaß politischen Engagement des Opernpublikums fügt sich auch den von Dollase u.a. ermittelten Werten. Sie nennen für die beiden „Fidelio"-Aufführungen Werte von 10% (Premiere) und 18% (Abonnement)[11] (vgl. Dollase u.a. 1986: 142).

d. Verf.] und deutliche Grünen-Anteil" (Dollase u.a. 1986: 136) – dies bestätigt noch einmal die mehr als spektakulären Bremer Werte.

[11] Zum Vergleich auch die übrigen Werte: Maria Hellwig (11%), Boney M. (10%), Peter Alexander (7%), Jazzhaus Festival (20%), Klaus Hoffmann (20%), Wolf Biermann (29%), London Symphony Orchester (16%), Orlando Quartett (10%), Gürzenich-Orchester (5%), Jethro Tull (8%), Neue Musik (9%) (vgl. Dollase u.a. 1986: 142).

6. „Bildungskonsument“ und „Unterhaltungshörer“ - auf den Spuren von Adornos Hörertypologie

Bei der Suche nach Unterschieden zwischen Opern- und Musicalpublikum mußten wir feststellen, daß sich beide Publika in vielen Bereichen nicht nennenswert voneinander unterscheiden: bei der Geschlechterverteilung, der Schulbildung, dem politischen Engagement, der Parteienaffinität oder in der politischen Selbsteinschätzung. Diese Ergebnisse ließen uns z.T. Abschied nehmen von einzelnen Bestandteilen unserer Hypothese (s. Kap. 1.1.): weder läßt sich beim Opernpublikum ein - gegenüber dem Musicalpublikum - höherer Bildungsstandard beobachten noch ist es politisch eindeutig als rechts-liberal zu identifizieren. Im Gegenteil: beide Publika scheinen sich aufzusplitten in zwei - für Bremer Verhältnisse - große Fraktionen von Anhängern der CDU und der Grünen. Der etwas höhere Berufsstandard beim Publikum der Oper schließlich läßt sich z.T. mit den großen Altersunterschieden in beiden Publika erklären

Dort jedoch, wo wir Unterschiede fanden, weisen sie allerdings darauf hin, daß ein zentraler Punkt unserer Hypothese zu belegen ist: das es sich beim Publikum der Oper um ein kulturell wertkonservativeres handelt. Dies zeigt sich in den unterschiedlichen Musikpräferenzen, den Bewertungen von Oper, Musical und Musikarten sowie den außermusikalischen Interessen. Das Opernpublikum ist tendenziell eher der „Symbolkultur“ (Dollase u.a. 1986) zuzurechnen; es schreibt der Kunstgattung Oper einen symbolischen Wert zu: Kulturgut ist es, Ausdruck von Bildung, ein Stück Kultur jenseits der Kommerzialität. Das Musicalpublikum hingegen entspricht eher der „Realkultur“, die nach Dollase u.a. (1986) in der von ihr präferierten Kunstgattung mehr die nüchterne Befriedigung eines Bedürfnisses nach Unterhaltung sucht. Auf Mechanismen des Aufstiegs einer „Außenseiterkultur“ in die Gefilde der „Etabliertenkultur“

und die damit verbundene Orientierung am Geschmacks- und Wertekanon der Etablierten wurde bereits an den entsprechenden Stellen hingewiesen (vgl. Kap. 4.3.). Dennoch ist trotz dieses - wenn man so will egalitären - Prozesses ein Unterschied zwischen der Orientierung zur „Symbolkultur“ (oder „Hochkultur“) und „Realkultur“ (oder „Unterhaltungskultur“) in den Publika deutlich zu erkennen. Um diese Differenzen noch deutlicher hervorzuheben, soll im folgenden versucht werden die beiden Adornoschen Typen „Bildungskonsument“ und „Unterhaltungshörer“ in den beiden Publika ausfindig zu machen. Beide Typen bieten sich von daher an, weil sie sich einerseits hervorragend in das „E-Musik“-„U-Musik“-Schema eingliedern lassen und andererseits die von uns erhobenen Daten auf diese Typen hinarbeiten[12].

6.1. Der „Bildungskonsument“

Der „Bildungskonsument“ ist nach Adorno (1968: 17) der bürgerliche Erbe des „guten Zuhörers“, den er fast ausschließlich in höfischen und aristokratischen Zirkeln ausmacht. Der „Bildungskonsument“ sei „maßgebend unter den Opern- und Konzertbesuchern“ (ebda.). Seine weitere Charakterisierung:

„Er hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitude reicht vom Gefühlt ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. [...] Dieser Typus verfügt nicht selten über ausgebreitete Kenntnisse der Literatur, aber derart, daß man die Themen berühmter und immer wiederholter Musikwerke summt, das Vernommene sogleich identifiziert. Die Entfaltung einer Komposition ist gleichgültig, die Hörstruktur atomistisch: der Typus lauert auf

[12] Eine scharfe Bestimmung z.B. des „Experten“ wäre mit den von uns gestellten Fragen nicht möglich.

bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke. Sein Verhältnis zur Musik hat insgesamt etwas Fetischistisches. Er konsumiert nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten. [...] Vor ein oder zwei Generationen pflegte dieser Typus als Wagnerianer sich gerieren; heute wird er eher auf Wagner schimpfen[13]*. Besucht er das Konzert eines Geigers so interessiert ihn, was er dessen Ton nennt, wenn nicht gar die Geige; beim Sänger die Stimme; beim Pianisten gelegentlich wie der Flügel gestimmt ist. Er ist ein Mann der Würdigung. Das einzige, worauf dieser Typus primär anspricht, ist die exorbitante, sozusagen meßbare Leistung, also etwa halsbrecherische Virtuosität, ganz im Sinne des Show-Ideals. Ihm imponiert Technik, das Mittel, als Selbstzweck; insofern ist er gar nicht so weit vom heute verbreiteten Massenhören. Allerdings gebärdet er sich massenfeindlich und elitär. Sein Milieu ist das obere und gehobene Bürgertum, mit Übergängen zum kleinen; seine Ideologie meist wohl reaktionär kulturkonservativ. [...] Quantitativ wäre auch er, selbst in Ländern großer musikalischer Tradition wie Deutschland und Österreich, immer noch als recht unerheblich einzuschätzen [...]. Doch handelt es sich um eine Schlüsselgruppe. Sie entscheidet weitgehend über das offizielle Musikleben. Nicht nur rekrutieren sich aus ihr wohl die Stammabonnenten der großen Konzertgesellschaften und der Opernhäuser; nicht nur jene, die zu Feststätten wie Salzburg und Bayreuth pilgern, sondern insbesondere auch die Gremien, welche die Programme und Spielpläne gestalten“ (Adorno 1968: 17 f.)*

Soweit die Skizzierung des „Bildungskonsumenten“-Typus durch Adorno. Um einen Eindruck davon zu bekommen, ob Adornos Einschätzung für das heutige

[13] Diese Äußerungen gilt es in Hinblick auf den zeitlichen Abstand zu relativieren: heute fährt der Bildungskonsument wieder ohne Vorbehalte nach Bayreuth (vgl. dazu die Untersuchung von Gebhardt/Zingerle 1998).

Opernpublikum noch relevant ist, ordneten wir diesem Typus ein bestimmtes Antwortverhalten zu. Wer dem Typus des „Bildungskonsumenten“ angehört, der würde unseres Erachtens folgenden von uns gestellten Fragen zustimmen:

- Welche Musikarten hören Sie bevorzugt? Antwort: Oper
- Welche Musikarten hören Sie bevorzugt? Antwort: Symphonien
- Musik ist für mich Ausdruck von Bildung.
- Musiktheater ist für mich Kulturgut.
- Interessiert sich für Oper
- Interessiert sich für klassische Literatur

Nur wer alle diese sechs Fragen mit „ja“ beantwortet, bzw. den entsprechenden Antworten zugestimmt hat wurde von uns als „Bildungskonsument“ bezeichnet[14]. Im Publikum der „La Traviata“ fanden wir immerhin einen Anteil von 14,5%, die dieses Antwortverhalten aufwiesen. Wie bedeutend dieser Anteil ist, zeigt sich vor allem im Vergleich mit dem Publikum der „West Side Story“: dort hat dieser Typus nur einen Anteil von 0,9%.

6.2. Der „Unterhaltungshörer“

Dem „Bildungskonsumenten“, der seine Musik zur Symbolkultur erhebt, steht - zumindest in diesem Punkt - der „Unterhaltungshörer“ gegenüber, den an seiner Musik nur der „reale“ Unterhaltungswert interessiert. Adorno charakterisiert diesen Hörertypus wie folgt:

„Quantitativ der erheblichste aller Typen ist sicherlich derjenige, der Musik als Unterhaltung hört und nichts weiter. [...] Der Typus des Unterhaltungshörers ist der, auf den die Kulturindustrie geeicht ist, sei es, daß diese, nach ihrer eigenen

[14] Wir sind uns bewußt, daß eine scharfe Abgrenzung sowohl zum „Experten“ als auch zum „guten Zuhörer“ durch dieses Antwortmuster nicht gegeben ist.

Ideologie, ihm sich anpaßt, sei es, daß sie ihn erst schafft oder hervorlockt“ (Adorno 1968: 25).

Adorno weist dann zweifach auf eine innere Beziehung zwischen „Bildungskonsumenten“ (oder „Kulturkonsumenten“) und Unterhaltungshörer hin. Zum einen ist der „Unterhaltungstypus“ vorbereitet „in dem des Kulturkonsumenten durch den Mangel an spezifischer Beziehung zur Sache; Musik ist ihm nicht Sinnzusammenhang sondern Reizquelle“ (ebda.), zum anderen wagt Adorno die These, daß im Typus des „Unterhaltungshörers“ die „Unterschicht unrationalisiert der Unterhaltung sich überläßt, die obere sie idealistisch als Geist und Kultur zurechtstutzt und danach auswählt“ (ebda.). Es scheint, als ob sich „Bildungskonsument“ und „Unterhaltungshörer“ nur graduell von einander unterscheiden: und zwar vor allem in der Frage, wie sehr sie die von ihnen präferierte Musik innerhalb eines (bürgerlichen) Geschmackskanons symbolisch überfrachten. Anders formuliert stehen beide Typen ihrer Musik - durch mangelnde Kenntnisse - mit Unverständnis gegenüber. Der „Bildungskonsument“ sucht dieses Manko durch Orientierung an herrschenden Geschmacksurteilen wettzumachen, der „Unterhaltungshörer“ schert sich nicht weiter darum und will Spaß und Zerstreuung:

„Möglicherweise werden, beim Extrem dieses Typus, nicht einmal mehr die atomisierten Reize goutiert, Musik überhaupt kaum mehr in irgend faßlichem Sinn auch nur genossen. Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschalten des Radioapparats definiert als durch den sei’s auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft“ (Adorno 1968: 26).

„Er [der Typus; d. Verf.] bringt wahrscheinlich sehr Heterogenes auf einen Nenner. Man könnte sich eine Anordnung vorstellen, die von dem, der nicht

arbeiten kann, ohne daß das Radio dudelt, über den der die Zeit totschlägt und Einsamkeit paralysiert durch ein Hören, das ihm die Illusion des bei was auch immer dabeiseins vermittelt, über die Liebhaber von Potpourries und Operettenmelodien, über die, welche Musik als Mittel der Entspannung werten, bis zu der nicht zu unterschätzenden Gruppe genuin Musikalischer führt, die durch ihren Ausschluß von der Bildung überhaupt und vollends der musikalischen und durch ihre Stellung im Arbeitsprozeß an der genuinen Musik nicht teilhaben und sich mit Stapelware abspeisen lassen" (Adorno 1968: 27).

Adorno betont ferner die entschlossene Passivität dieses Typus und seine Wehr gegen jede Form der „Anstrengung, die Kunstwerke ihn zumuten" (ebda.) sowie die Frage sozio-kultureller Distinktion:

„Rümpft der Kulturkonsument über leichte Musik die Nase, so ist es Sorge des Unterhaltungshörers, daß man ihn nur ja nicht zu hoch stelle. [...] Die spezifische Hörweise ist die der Zerstreuung und Dekonzentration, unterbrochen wohl von jähen Augenblicken der Aufmerksamkeit und des Wiedererkennens [...] Schwer fällt es, den Unterhaltungshörer einer bestimmten sozialen Gruppe zuzuordnen. Die eigentliche Bildungsschicht wird in Deutschland zumindest der eigenen Ideologie nach von ihm sich distanzieren, ohne daß bewiesen wäre, daß die Mehrheit ihrer Angehörigen tatsächlich so viel anders hört" (Adorno 1968: 27).

Auch hier deutet sich an, daß die Übergänge zwischen „Bildungskonsument" und „Unterhaltungshörer" fließend sind, daß es hierbei vor allem Tendenzen sind, die es auszumachen gilt. Wir ordneten dem „Unterhaltungshörer" folgendes Antwortschema zu:

- Bevorzugte Musikarten: Musicals
- Bevorzugte Musikarten: Schlager/Pop
- Musik entspannt mich

- Musik dient mir allein zur Unterhaltung
- Musiktheater ist für mich allein Unterhaltung
- Interessiert sich für Musicals
- Interessiert sich für Unterhaltungsfilme

Im Publikum der „La Traviata“ fanden wir einen Anteil von 1,9% der Zuschauer die diesem Antwortschema entsprachen. Deutlich größer, nämlich 9,4%, war der Anteil der „Unterhaltungshörer“ im Publikum der „West Side Story“.

6.3. Schluß

Bei der Klärung der Frage nach Unterschieden zwischen Opernpublikum und Musicalpublikum ging es von vornherein nicht um ein „entweder-oder“ sondern vielmehr um ein „mehr oder weniger“. Viele Indizien ließen dies vermuten: die Tatsache, daß beide Aufführungen im Bremer Theater stattfanden; das mit „West Side Story“ eines der angeseheneren Musicals ausgewählt wurde[15] und schließlich: daß - gerade in Hinblick auf „E- und U-Musik“ - die Unterschiede zwischen Oper und Musical weniger gravierend sein sollten als z.B. zwischen Oper und Volksmusikkonzerten[16]. So war also von Anfang an nicht zu vermuten, daß in der Oper ausschließlich „Bildungskonsumenten“ sitzen und im Musicalpublikum nur „Unterhaltungshörer“. Begreift man die Adornoschen Typen jedoch als Idealtypen und nähert sich ihnen auf dem Weg Max Webers so wird deutlich, daß das Opernpublikum eine deutlich größere Affinität zur „Symbolkultur“ und dem Typus des „Bildungskonsumenten“ aufweist als das Musicalpublikum, das sich eher der „Realkultur“ und dem Typus des „Unterhaltungshörers“ zuneigt.

[15] Die Frage wäre zu untersuchen, wie die Publika rein kommerziell orientierter Musicals á la „Phantom der Oper“ oder „Jeckyll und Hyde“ sich von dem Musicalpublikum des Bremer Theaters unterscheiden.
[16] Vgl. dazu Dollase u.a.1986.

Im Sinne eines „mehr oder weniger“ wären dann auch die Übergänge zu betrachten. In der Adornoschen Typologie wären dies z.B. der „emotionale Hörer“ und der „Jazzfan“. Der „emotionale Hörer“[17] erreicht beim „La Traviata“-Publikum einen Anteil von 11,1%, beim Publikum der „West Side Story“ 1,9%. Der „Jazzfan“[18] wurde bei uns zum „Rockfan“[19] (den Adorno damals selbstverständlich noch nicht kennen konnte); er erreicht Anteile von 2,4% („La Traviata“) und 8,4% („West Side Story“). Es zeigt sich also auch bei diesen „Zwischentypen“ eine eindeutige Tendenz: Der mehr dem „Bildungskonsumenten“ nahestehende „emotionale Hörer“ ist eher in der Oper zu finden, der dem „Unterhaltungshörer“ näher stehende „Rockfan“ ist häufiger im Musical zu finden - die Übergänge sind fließend.

Als Fazit dieser Untersuchung, die sich als Studie zur „Soziologie des Musiktheaters“ - mit explorativem Charakter - versteht, möchten wir drei Punkte hervorheben, die gleichermaßen als Ausgangspunkt für weitere Forschungen und Diskussionen auf diesem Gebiet dienen könnten:

1. Es gibt sehr wohl feststellbare Unterschiede zwischen dem Publikum der Oper und des Musicals: sowohl in der Zusammensetzung (demographische Struktur) als auch in den Einstellungen und Erwartungen gegenüber dem Musiktheater.
2. Das Publikum der Oper begreift sich und seine musikalische Kultur eher als Teil der Hochkultur und versucht sich gegenüber musikalischen Kulturen mit

[17] Adorno beschreibt ihn als jemanden, dem es vor allem um das Ausleben von zivilisatorisch gebändigten Triebregungen geht und der besonders emotional getönte Musik (Tschaikowsky) bevorzugt. „Die Übergänge zum Kulturkonsumenten sind fließend“ (Adorno 1968: 19). Wir ordneten dem „emotionalen Hörer“ folgende Antworten zu: er hört Opern und Symphonien, Musik lenkt ihn vom Alltag ab und berührt ihn emotional, Musiktheater ist für ihn Kulturgut und er interssiert sich für Oper und Ballett.

[18] Der „klassische“ Jazzfan ist mit 1,9% („La Traviata“) und 0% („West Side Story“) in diesem Zusammenhang ohne Bedeutung.

[19] Antwortschema: hört Rockmusik, Musik entspannt und dient - ebenso wie das Musiktheater - der Unterhaltung, er interessiert sich für Unterhaltungsfilme. Dieser „Rockfan“ ist damit näher am „Unterhaltungshörer“ als am „Ressentimenthörer“ (vgl. Adorno 1968: 21 ff.).

geringerem Ansehen abzugrenzen. Das Publikum des Musicals tastet die Hochkulturstellung der Oper weitgehend nicht an, versucht aber die eigene Kultur aufzuwerten.

3. Dies alles berührt nicht die bereits von Adorno aufgeworfene Frage, ob es zwischen dem „Hören“ von „Bildungskonsument“ und „Unterhaltungshörer“ tatsächlich Unterschiede gibt (vgl. Adorno 1968: 27). Denn hier haben wir es ausschließlich mit subjektiven und intersubjektiven Wirklichkeiten zu tun; mit Wissen, das zwar Aufschluß gibt über die Beschaffenheit einer gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit des Musiktheaters nicht aber über das „Musikerlebnis“ selbst.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Reinbek 1968.

Behr, Michael: Musiktheater – Faszination, Wirkung, Funktion. Wilhelmshaven 1983.

Dollase, Rainer u.a.: Demoskopie im Konzertsaal. Mainz u.a. 1986.

Elias, Norbert; Scotson, John L.: Etablierte und Außenseiter. Frankfurt a.M. 1990

Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt a.M. 1991.

Gebhardt, W.; Zingerle, A.: Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursoziologische Studie. Konstanz 1998.

Gerhartz, Leo Karl: „Macbeth" – Spiegel der Opernwerkstatt Verdis. In: F. Nolte (Hg.): Bremer Jahrbuch für Musikkultur, Bd. 3, 1997. Bremen 1996, S. 49-54.

Nolte, Frank: Die Welt auf der Bühne. Oper und Gesellschaft. Herdecke 1999.

Statistisches Landesamt Bremen: Publikumsumfrage am Bremer Theater 1998. Bremen 1999 (= Stadtforschung, H. 13, Februar 1999).

Anschrift der Verfasser:
Dr. Frank Nolte
Bremer Institut für Drogenforschung (BISDRO)
Universität Bremen, FB 8
Postfach 330440
28334 Bremen
E-mail: fnolte@uni-bremen.de

Homepage: http://people.freenet.de/Frank.Nolte