



**BERGISCHE
UNIVERSITÄT
WUPPERTAL**

Dissertation im Fach
Soziologie

Mit dem Titel

**Innovativität und Diversität in deutschen Kulturtheatern.
Eine quantitative Längsschnitt-Analyse, 1995-2018.**

Zur Erlangung des akademischen Grades
Dr. rer. soc.

durch die Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften der
Bergischen Universität Wuppertal

Vorgelegt von
Maria Glasow

Wuppertal, 13. Dezember 2022

Für Bagus & Nestor

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Erstbetreuer Prof. Dr. Thomas Heinze, durch welchen ich überhaupt erst im Rahmen eines Forschungspraktikums bereits 2015/16 auf das Thema *Kultur und Innovativität* aufmerksam geworden bin. Das Thema begleitet mich also dementsprechend schon eine Weile und zieht sich seitdem durch meinen Lebenslauf wie ein roter Faden. Thomas Heinze danke ich darüber hinaus für jede erdenkliche, hilfreiche Unterstützung bei der Realisierung meiner Dissertation sowie für seine stets motivierende, kompetente und problemlösungsorientierte Art. Gleichzeitig gab er mir die Freiheit eigene Forschungsideen auszuprobieren, was ausschlaggebend für das Gelingen meiner Dissertation war. Ich hätte mir keine bessere und fähigere Betreuung meiner Dissertation wünschen können.

Ebenfalls danken möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Mark Lutter sowie Prof. Dr. Reinhard Schunk für den hilfreichen sowie spannenden methodischen Input. Darüber hinaus möchte ich meiner Bürokompanin Marie von der Heyden danken: Zum einen für unseren fachlichen Austausch und zum anderen für ihren emotionalen Support.

Danken möchte ich abschließend von Herzen meinen Eltern, meiner Oma und meinen Freunden sowie Freundinnen, welche mir in dieser aufregenden Zeit der Verfassung meiner Dissertation allzeit unterstützend zur Seite standen.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsgegenstand und Relevanz	1
1.2	Struktur der Arbeit	3
2	Definitionen, Theorie und Forschungsstand.....	6
2.1	Der Kultur- und Theaterbegriff.....	6
2.2	Der Innovationsbegriff und der aktuelle Forschungsstand	7
2.2.1	Isomorphie und organisationales Lernen.....	9
2.2.2	Konformität	12
2.2.3	Alignment und Konventionalität	14
2.2.4	Neuerungen und Innovationen.....	15
2.3	Diskussion und Zwischenfazit	17
3	Theoretische Rahmung der Hypothesenherleitung.....	20
3.1	Ressourcenlage und Theatergröße	21
3.2	Einbettung im Organisationsfeld	24
3.3	Aufführungskapazitäten.....	25
3.4	Aufnahmekapazität für Neuerungen	26
3.5	Diskussion und Zwischenfazit	26
4	Besonderheiten der deutschen Theaterlandschaft	29
4.1	Historie.....	29
4.2	Theaterfinanzierung	35
4.3	Zeit- und Krisendiagnostik im Theaterwesen	40
4.4	Strukturdaten zum öffentlichen Theatersektor in Deutschland	42
4.4.1	Theaterdichte	43

4.4.2	Angebot	48
4.4.3	Nachfrage.....	49
4.4.4	Finanzierung	50
4.5	Diskussion und Zwischenfazit	52
5	Daten und Methode	58
5.1	Datengrundlage und -erhebung	58
5.2	Datenstruktur	62
5.3	Operationalisierung der Variablen.....	64
5.3.1	Wettbewerb.....	64
5.3.2	Konformität	65
5.3.3	Alignment und Konventionalität	67
5.3.4	Neuerungen und Innovationen.....	70
5.4	Methode und Analyseverfahren.....	71
6	Empirische Ergebnisse	76
6.1	Deskriptive Repertoiresanalyse	76
6.1.1	Diversität des deutschen Repertoires.....	77
6.1.2	Häufigkeit von Neuerungen und Innovationen	83
6.1.3	Meistgespielte Theaterstücke und Autor*innen	89
6.1.4	Angebot und Nachfrage nach Neuerungen und Innovationen.....	95
6.1.5	Theater großer Gemeinden sind besonders innovativ und divers.....	100
6.1.6	Diskussion und Zwischenfazit.....	103
6.2	Inferenzstatistische Analyse der Diversität und Innovativität	108
6.2.1	Konformität	109
6.2.2	Alignment	115
6.2.3	Konventionalität	117

6.2.4	Neuerungen.....	120
6.2.5	Innovationen	123
6.2.6	Diskussion und Zwischenfazit.....	127
7	Fazit	133
7.1	Zusammenfassung und Diskussion.....	133
7.1.1	Regional unterschiedlich stark ausgeprägte Krisenerscheinungen.....	133
7.1.2	Innovationskrise	135
7.1.3	Divergierende Operationalisierungen von Innovativität und Diversität..	136
7.1.4	Einflussfaktoren der Innovativität und der Diversität	137
7.2	Forschungsausblick.....	141
7.2.1	Erweiterung des Datensatzes	141
7.2.2	Simulationen.....	142
7.2.3	Covid-19-Pandemie und der Russisch-Ukrainische Krieg.....	143
7.2.4	Weitere Analysedimensionen.....	144
	Literaturverzeichnis	146
	Anhang A.....	154
	Anhang B.....	178
	Anhang C.....	253

Abkürzungsverzeichnis

AV: Abhängige Variable

BMBF: Bundesministerium für Bildung und Forschung

BRD: Bundesrepublik Deutschland

CPI: Wettbewerbsindex

DBV: Deutscher Bühnenverein

FD: First-Differences Regression

FE: Fixed-Effects Regression

IfK: Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft

KI: Konformitätsindex

KV: Kontrollvariable

LSDV: Least Square Dummy Variable

NRW: Nordrhein-Westfalen

OLS: Ordinary-Least-Squares Regression

RE: Random-Effects Regression

UV: Unabhängige Variable

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Visuelle Darstellung des öffentlichen Theatersektors in Deutschland..... 45

Abbildung 2: Durchschnittswerte für Konformität und Alignment in Gesamtdeutschland, 1995-2018..... 78

Abbildung 3: Durchschnittswerte für Konventionalität in Gesamtdeutschland, 1995-2018
..... 79

Abbildung 4: Anzahl von Stücken im Repertoire sowie Anteil der Neuerungen und Innovationen, 1995-2018..... 84

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Übersicht der Hypothesen	20
Tabelle 2: Entwicklung der Theaterdichte in Ost- und Westdeutschland zwischen 1990/91 und 2017/18	34
Tabelle 3: Kennzahlen zu kommunalen und landeseigenen Theatern in Deutschland ..	44
Tabelle 4: Beispiel zur Berechnung des Konformitätsindex	66
Tabelle 5: Vergleich FE- und OLS- Regression für die Anzahl der Neuerungen (AV4), 1995-2018	73
Tabelle 6: Top-20 aufgeführte Stücke (Neuerungen).....	90
Tabelle 7: Top-20 aufgeführte Stücke (alle).....	91
Tabelle 8: Top-20 der Autor*innen mit den meisten Stückenennungen, 1995-2018.....	94
Tabelle 9: Top-20 der Autor*innen mit den meisten Neuerungen, 1995-2018.....	95
Tabelle 10: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des gesamtdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert pro Spielzeit	97
Tabelle 11: OLS zur Innovativität und Diversität nach Gemeindegröße	102
Tabelle 12: Fixed-Effects-Regression Konformität (AV1) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018	111
Tabelle 13: Fixed-Effects-Regression Alignment (AV2) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018	116
Tabelle 14: Fixed-Effects-Regression Konventionalität (AV3) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018	119
Tabelle 15: Fixed-Effects-Regression Neuerungen (AV4) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018	122
Tabelle 16: Fixed-Effects-Regression Innovationen (AV5) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2008	125

Anhang A

Tabelle A 1: Kennzahlen zu kommunalen und landeseigenen Theatern in Deutschland auf Bundeslandebene im Vergleich zwischen 1995/96 und 2017/18.....	154
Tabelle A 2: Durchschnittliche Theaterdichte auf Bundesländerebene, 1995-2018	156
Tabelle A 3: Anzahl und Anteil von Neuerungen in den deutschen Theatern, 1995-2018	157
Tabelle A 4: Innovativität und Diversität der Bundesländer pro Spielzeit, 1995-2018	163
Tabelle A 5: Deskriptive Statistik zu den abhängigen Variablen.....	164
Tabelle A 6: Korrelationsanalysen nach Pearson	165
Tabelle A 7: Veränderungen der Repertoirekennzahlen pro Spielzeit in Deutschland, 1995-2018.....	166
Tabelle A 8: Aggregierte Anzahl von Neuerungen und Stücken auf Ebene der Bundesländer, 1995-2018.....	168
Tabelle A 9: Veränderungen von Angebot und Nachfrage im gesamtdeutschen Repertoire pro Spielzeit.....	169
Tabelle A 10: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des ostdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert	170
Tabelle A 11: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des westdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert.....	171
Tabelle A 12: Übersicht der (un-)bestätigten Hypothesen	172
Tabelle A 13: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Konformität (AV1) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018	173
Tabelle A 14: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Alignment (AV2) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018	174
Tabelle A 15: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Konventionalität (AV3) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018	175

Tabelle A 16: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Neuerungen (AV4) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018 176

Tabelle A 17: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Innovationen (AV5) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018 177

Anhang B

Abbildungssammlung B 1: Jährliche Konformität auf Theaterebene 178

Abbildungssammlung B 2: Jährliches Alignment auf Theaterebene 193

Abbildungssammlung B 3: Jährliche Konventionalität auf Theaterebene 208

Abbildungssammlung B 4: Anzahl und Anteil der Neuerungen auf Theaterebene 223

Abbildungssammlung B 5: Anzahl und Anteil der Innovationen auf Theaterebene.... 238

Anhang C

Abbildungssammlung C 1: Jährliche durchschnittliche Konformität auf Bundeslandebene..... 253

Abbildungssammlung C 2: Jährliches durchschnittliches Alignment auf Bundeslandebene..... 256

Abbildungssammlung C 3: Jährliche durchschnittliche Konventionalität auf Bundeslandebene..... 258

Abbildungssammlung C 4: Anzahl und Anteil der Neuerungen auf Bundeslandebene260

Abbildungssammlung C 5: Anzahl und Anteil der Innovationen auf Bundeslandebene 262

1 Einleitung

1.1 Forschungsgegenstand und Relevanz

Die vorliegende Promotionsarbeit untersucht das Thema *Innovation und Diversität* im öffentlich getragenen Kulturtheaterbereich Deutschlands mithilfe quantitativer Längsschnittdaten für den Zeitraum 1995 bis 2018. Erhoben wurden alle öffentlich getragenen Kulturtheater in Deutschland, welche in der Sparte *Schauspiel* Veranstaltungen verzeichnen, womit die Datenerhebung den Charakteristika einer Vollerhebung entspricht. Im Vordergrund steht die Untersuchung der organisationalen Merkmale und Veränderungen der öffentlich getragenen deutschen Theaterlandschaft sowie die Gestaltung des Gesamtrepertoires. Das Forschungsvorhaben erhält aufgrund von mehreren unterschiedlichen Argumenten eine besondere organisations- und kultursoziologische, aber auch gesamtgesellschaftliche Relevanz. Diese Argumente sollen nachfolgend dargelegt werden.

Erstens wurden bislang keine umfassenden wissenschaftlichen Untersuchungen hinsichtlich der Struktur und des Wandels der deutschen Theaterlandschaft durchgeführt. Während die Repertoiresentscheidungen von Theatern wie auch von Opern und Sinfonieorchestern vor allem im US-amerikanischen Raum bereits Gegenstand einiger Untersuchungen gewesen sind (zum Beispiel DiMaggio und Stenberg 1985a, 1985b; Durand und Kremp 2016; Jensen und Kim 2014; Kim und Jensen 2011; Kremp 2010), sind die Programmmentscheidungen deutscher Kulturbetriebe und speziell Theater bislang bis auf wenige Ausnahmen (Gerlach-March 2011; Glasow und Heinze 2022; Neligan 2006) ein Desiderat.

In der Schließung dieser Forschungslücke liegt die Relevanz der vorliegenden Arbeit. Denn bislang hat die deutsche kultursoziologische Forschung die Fragen, inwiefern sich die kulturelle Praxis deutscher Theater selbst erneuert und inwieweit sich auf diese Art und Weise neue Publikumsschichten erschließen lassen, vernachlässigt. Ebenfalls unberücksichtigt blieb in diesem Zusammenhang bislang die Untersuchung von Repertoireentscheidungen: Unklar ist wie ähnlich oder unähnlich sich die einzelnen Theater hinsichtlich ihres Repertoires und der gespielten Theaterstücke sind. Zusätzlich werden erstmals die beiden bislang getrennten Forschungspfade hinsichtlich der Untersuchung von Diversität beziehungsweise Konformität auf der einen Seite und Innovativität auf der

anderen Seite in den Fokus genommen und Aussagen über den Zusammenhang beider Pfade ermöglicht.

Zweitens, ist die deutsche Theaterlandschaft im weltweiten Vergleich durch eine einzigartige Theaterdichte und hohe staatliche Subventionen gezeichnet. Daher liegt die zu prüfende Annahme nahe, dass sich die Befunde vorangehender Studien, welche vorrangig den Theaterbereich im angelsächsischen Raum untersucht haben, nicht zwangsläufig auf den deutschen Theaterbereich übertragen lassen.

Und drittens, stellt der deutsche Theatersektor als Untersuchungsgegenstand selbst ein hochrelevantes gesellschaftliches Feld dar: Ihre gesellschaftliche Relevanz erhalten Theater und andere Kulturorganisationen insofern, als dass sie wichtige gesellschaftliche Aufgaben übernehmen. Als Beispiele hierfür seien zwei Projekte zu nennen, welche der Vermittlung kultureller Bildung für bildungsbenachteiligte Kinder und Jugendliche dienen: Zum einen das Projekt "Kultur macht stark", gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF 2022) und zum anderen „Zur Bühne“, organisiert vom Deutschen Bühnenverein (DBV 2022b). Weitere Aufgaben der Kulturorganisationen liegen in der Förderung der Kreativität vor allem von Kindern und Jugendlichen sowie in der Aufklärung hinsichtlich integrativer und sozialer Themen wie beispielsweise Migration, Bildungsungleichheit und Gleichstellung zwischen den Geschlechtern (Glogner und Föhl 2011).

Gleichzeitig sind Theater jedoch trotz ihres gesellschaftlichen Stellenwerts von einer Nachfragekrise betroffen: Obwohl die deutsche Bevölkerung von Jahr zu Jahr wächst, ist das Theaterpublikum im Schwinden begriffen. Während nämlich das Publikum immer älter wird und nach und nach verstirbt, gelingt es den Theatern nur in unzureichendem Ausmaß neues (jüngeres) Publikum zu gewinnen und langfristig zu binden. In Anbetracht der gesellschaftlichen Funktionen, welche Theater übernehmen, sollten diese (langfristig) in ihrer Vielfalt erhalten bleiben, indem der Besucher*innenrückgang aufgehalten und umgekehrt wird. Da Theater eine hohe öffentliche Förderung erhalten, führt ein weiteres Absinken der Nachfrage nach kulturellen Angeboten zu einer Erhöhung des Legitimationsdrucks. Die Folgen könnten Theaterschließungen oder -fusionen sein. Bereits 1984 stellt Henrichs fest: „Das Theater stirbt, wenn sein Publikum ausstirbt“ (Henrichs 1984).

Möglicherweise sind gerade neue und vom Gesamtrepertoire abweichende Theaterstücke ein Weg um neues Publikum zu gewinnen: Denn ganz im Sinne von March (1991) ist es für Organisationen hinsichtlich der Sicherung der eigenen Existenz unabdingbar nach neuem Wissen, Arbeitsprodukten oder eben auch nach einer innovativen Aufführungspraxis zu streben. Denn statt immer und immer wieder dieselben Klassiker aufführen zu lassen, könnten gerade künstlerische Experimente mittel- und langfristig neue Besucher*innen anlocken. Eine der vorliegenden Arbeit vorangehenden Machbarkeitsstudie bestätigt diese Annahme: Für das Bundesland Nordrhein-Westfalen (NRW) konnte bereits gezeigt werden, dass sich mittels innovativer Repertoiresentscheidungen die Publikumszahlen erhöhen lassen (Glasow und Heinze 2022). Inwieweit dies für Gesamtdeutschland gilt, soll mittels der vorliegenden Arbeit geklärt werden.

Im Zentrum stehen neben einer deskriptiven Erschließung des deutschen Theatersystems und seiner Innovativität sowie Diversität auch Regressionsanalysen zur Ermittlung derjenigen Faktoren, welche die Innovativität beziehungsweise Diversität der Programmgestaltungen beeinflussen. Zusammenfassend soll eine den deutschen Theatersektor betreffende Forschungslücke zumindest teilweise geschlossen und damit an vorrangig internationalen Arbeiten angeknüpft werden.

1.2 Struktur der Arbeit

Der Aufbau der Arbeit gestaltet sich folgendermaßen: Kapitel 2 dient der Klärung der wichtigsten verwendeten Begriffe und Definitionen. Hierzu zählen vor allem die divergierenden Operationalisierungen von Innovativität und Diversität im Kulturbereich, welche sich in fünf unterschiedliche Konzepte niederschlagen: Konformität, Alignment, Konventionalität, Neuerungen und Innovationen. Als theoretische Basis für die einzelnen Konzepte fungieren die Überlegungen zur Isomorphie nach DiMaggio und Powell (1983) sowie zum organisationalen Lernen nach March (1991).

Kapitel 3 baut die theoretische Rahmung hinsichtlich der Herleitung der Hypothesen weiter aus, die mittels inferenzstatistischer Analysen im weiteren Verlauf der Arbeit überprüft werden sollen. Ziel hierbei ist die Identifizierung derjenigen Faktoren, welche

die Innovativität beziehungsweise Diversität in Form von Konformität, Alignment, Konventionalität, Neuerungen und Innovationen beeinflussen.

Nachdem die Theorie sowie die relevanten Begrifflichkeiten erläutert worden sind, sollen in Kapitel 4 die Besonderheiten der deutschen Theaterlandschaft vorgestellt werden: Hierfür soll einerseits die Historie seit den Anfängen der Theater in Deutschland und die Charakteristika der öffentlich finanzierten Theaterlandschaft im föderal geprägten Deutschland nachgezeichnet werden. Dabei soll vor allem darauf eingegangen werden, wie sich die finanzielle Unterstützung von in öffentlicher Trägerschaft befindliche Theater auf gesamtdeutscher, aber auch auf Ebene einzelner Bundesländer entwickelt hat und wie sich Theaterbetriebe in öffentlicher von denen in privater Trägerschaft unterscheiden.

Andererseits sollen die in der Literatur aufgeworfenen Theaterkrisen besprochen werden. Hierzu zählen im Wesentlichen neben einer sogenannten Finanzierungskrise der auf Nachfrageseite stattfindende Rückgang der Besucher*innen. Jener Rückgang konnte gleichzeitig mit der Ausweitung der Angebotsseite nicht mithalten: Hier lässt sich nämlich eine regelrechte Überproduktion beziehungsweise ein Überangebot identifizieren. Daran anschließend sollen mittels deskriptiver Kennzahlen zu kommunalen und landeseigenen Theatern in Deutschland 1995-2018 nicht nur die in der Literatur aufgeworfenen Krisenerscheinungen überprüft werden, sondern es sollen auch die generelle Entwicklung des deutschen Theatersektors nachgezeichnet und bundeslandtypische Unterschiede herausgearbeitet werden.

Darauf folgt der empirische Teil der Arbeit: Kapitel 5 stellt zunächst die für die empirischen Analysen verwendeten Datensätze, Methoden und Analyseverfahren vor, während Kapitel 6 die empirischen Analysen und Befunde enthält. Das Kapitel ist wie folgt gegliedert: Unterkapitel 6.1 enthält eine deskriptive Repertoiresanalyse und Unterkapitel 6.2 die inferenzstatistische Analyse der Diversität und Innovativität zur Überprüfung der in Kapitel 3 formulierten Hypothesen.

Die Repertoiresanalyse des Unterkapitels 6.1 verbildlicht und vergleicht die einzelnen deskriptiven Entwicklungen der in Kapitel 2 vorgestellten Konzepte zur Messung von Innovativität und Diversität zur Beschreibung des Repertoires. Weiterhin soll das

gesamtdeutsche Repertoire weiter spezifiziert und besonders häufig gespielte Autor*innen und Theaterstücke identifiziert werden. Zentral ist hierbei die Frage, in welchem Umfang neue Autor*innen sowie Stücke in die Theaterspielpläne aufgenommen werden und inwieweit sich diese Neuerungen im Sinne des Ausbaus der Erneuerungsfähigkeit im gesamtdeutschen Repertoire etablieren können. In diesem Zusammenhang soll zudem die Frage beantwortet werden, in welchem Umfang Neuerungen und Innovationen zur Generierung von Besucher*innenzahlen geeignet sind. Diese Frage erhält vor allem hinsichtlich der eingangs beschriebenen Krisendiagnostik des Publikumsrückgangs eine besondere Relevanz.

Die in Unterkapitel 6.2 enthaltenen inferenzstatistischen Analysen der Diversität und Innovativität zur Überprüfung der in Kapitel 3 formulierten Hypothesen, sollen Aufschluss über die institutionellen und organisationalen Faktoren geben, welche ein innovatives oder auch diverseres Repertoire bedingen. Zudem sollen die einzelnen Konzepte zur Messung der Innovativität und Diversität mittels Konformität, Alignment, Konventionalität, Neuerungen und Innovationen miteinander verglichen und überprüft werden, inwieweit sich ihre Einflussfaktoren überschneiden oder unterscheiden.

Kapitel 7 schließt die Arbeit mit einem Fazit ab, in welchem die Hauptbefunde der Arbeit zusammengefasst, aufeinander bezogen und diskutiert werden sollen. Zudem wird ein Forschungsausblick gegeben, in welchem Forschungslücken, Limitierungen der Arbeit und darauf aufbauend mögliche weitere Anschlussprojekte formuliert werden sollen.

2 Definitionen, Theorie und Forschungsstand

Dieses Kapitel dient als Einführung in die grundlegenden Begrifflichkeiten und Messmethoden sowie Definitionen von *Innovativität* im Theaterbereich. Eingegangen werden soll hierbei zunächst auf die relevanten Begriffe wie *Kultur*, *Theater* und *Innovativität* im Kulturbereich und wie die jeweiligen Definitionen in der vorliegenden Arbeit verstanden werden. Anschließend werden unterschiedliche Methoden und ihre theoretische Herleitung zur Messung von *Innovativität* und *Diversität* vorgestellt, welche für die vorliegende Arbeit als theoretische Rahmung sowie als zugrundeliegende Methode für die empirischen Analysen (Kapitel 6) dienen. Im Zuge dessen wird zudem der aktuelle Forschungsstand wiedergegeben.

2.1 Der Kultur- und Theaterbegriff

Allgemein kann sich der Begriff *Kultur* als soziologisches Konstrukt als „raum-zeitlich eingrenzbare Gesamtheit gemeinsamer materieller und ideeller Hervorbringungen, internalisierter Werte und Sinndeutungen, sowie institutionalisierter Lebensformen von Menschen“ definieren lassen (Schäfers 2003: 198-199). Folglich sind die Definitionen und Vorstellungen des Kulturbegriffs kulturspezifisch. In der vorliegenden Arbeit wird nachfolgend jedoch ein differenztheoretischer Kulturbegriff genutzt, welcher einem Alltagsverständnis von (Hoch-)Kultur zugrunde liegt und dabei Bereiche wie Theater, Schauspiel, bildende Kunst, klassische Musik, Literatur und Oper miteinschließt (Adloff et al. 2014; Reckwitz 2015). Jenes Alltagsverständnis des Begriffs *Kultur* wird beispielsweise in den Bezeichnungen *Kultursektor*, *Kulturfinanzierung*, *Kulturpolitik* und *Kulturwirtschaft* sichtbar. Mit diesen Begriffen sind vor allem Bereiche der bildenden und darstellenden Künste sowie der Literatur und damit auch die zugehörigen Akteur*innen und Institutionen gemeint (Gerlach-March 2011: 28).

Die vorliegende Arbeit berücksichtigt nur diejenigen Theater, die der Sparte *Schauspiel* zuzuordnen sind (*Kinder- und Jugendtheater* sind hierbei miteingeschlossen). So bleiben Sonderformen wie zum Beispiel das *Puppen-* oder *Tanztheater* nachfolgend unberücksichtigt (siehe Kapitel 5.1). Als weitere Grundlage für die vorliegende Arbeit

soll nachfolgend der aktuelle Forschungsstand zur Untersuchung von Innovativität im Theaterbereich nachgezeichnet werden.

2.2 Der Innovationsbegriff und der aktuelle Forschungsstand

In der soziologischen Literatur können zwei unterschiedliche Forschungspfade identifiziert werden, welche die Innovativität im Kulturbereich anhand der Arbeitsprodukte (wie Theaterstücke und Autor*innen) von Kultureinrichtungen unterschiedlich konzeptualisieren und messen. Erstens DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b), die das Ausmaß der *Konformität* beziehungsweise der *Diversität* eines Repertoires analysieren. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass hiermit nicht die Diversität der Kulturschaffenden oder Konsument*innen bezüglich sexueller Identität, ethnischer oder regionaler Herkunft gemeint ist (z.B. Gerhards et al. 2020; Sharifi 2014), sondern die Abweichung der Repertoires untereinander. Der zweite Forschungspfad wird gebildet von Castañer und Campos (2002), Gerlach-March (2011) und Kremp (2010), welche *Neuerungen*, *Alignment* und *Konventionalität* im Repertoire, also die Verbreitung von (neuen) Autor*innen beziehungsweise Komponist*innen sowie von (neuen) Stücken untersuchen.

Jene Messkonzepte werden im Zuge der Aufarbeitung des Forschungsstandes der beiden vorgestellten Forschungspfade in den nachfolgenden Kapiteln 2.2.2 bis 2.2.4 näher beleuchtet. Zudem fungieren die Messkonzepte nicht nur als teilweise theoretische Grundlage der vorliegenden Arbeit, sondern auch als methodische Grundlage des empirischen Teils (siehe Kapitel 6).

Vorab sollte jedoch hinsichtlich des aktuellen Forschungsstandes erwähnt werden, dass die Untersuchung der Innovationstätigkeit und Diversität des Kulturbereichs in Deutschland bislang, abgesehen von wenigen Ausnahmen, ein Desiderat ist (Gerlach-March 2011; Neligan 2006). Bis auf die Machbarkeitsstudie von Glasow und Heinze (2022), die den Theatersektor in Nordrhein-Westfalen 1995-2018 hinsichtlich seiner Erneuerungsfähigkeit analysiert haben, fehlen quantitative Längsschnittanalysen des deutschen Theatersektors bisher völlig. Stattdessen hat insbesondere die deutschsprachige kultursoziologische Forschungsliteratur vorrangig ihren Schwerpunkt auf die Themen Sozialstruktur sowie Lebensstile gelegt und untersucht, ob und inwieweit

der soziale Status und der kulturelle Geschmack zusammenhängen. Die Schlüsselwerke in diesem Themenzusammenhang werden durch die gegensätzlichen Werke von Bourdieu (1984) und Peterson (1992) gebildet (Gerhards et al. 2013; Kunißen et al. 2018; Rössel 2006; Rössel et al. 2017).

Umfassende Bevölkerungs- und Publikumsumfragen bilden einen weiteren Forschungsschwerpunkt, welcher sich mit dem deutschen Kulturbereich beschäftigt. Durch diese Umfragen wurde bereits ein differenziertes Abbild der aktuellen und potenziellen Konsument*innen von Kulturangeboten geschaffen: So werden Konsument*innen von Kulturangeboten immer älter und versterben nach und nach, werden gleichzeitig jedoch nicht durch jüngere Kohorten ersetzt, während zudem die Abonnementzahlen sinken (beispielsweise Glogner-Pilz und Lutz 2011; Mandel 2020; Renz 2014; Reuband 2005, 2017b; Tauchnitz 2004). Hierhin zeigt sich die bereits benannte Krisenerscheinung auf Nachfrageseite, welche im weiteren Verlauf der Arbeit im Zuge der Aufarbeitung der Zeit- und Krisendiagnostik der Theater ausführlicher dargelegt werden soll (Kapitel 4.3).

Nachfolgend soll jedoch zunächst der aktuelle Forschungsstand zur Untersuchung von Diversität und Innovativität im Kulturbereich (oder spezieller im Theaterbereich) nachgezeichnet werden. Da wie beschrieben derartige Analysen für den deutschen Kulturbereich bislang bis auf wenige Ausnahmen fehlen, wird vor allem internationale Literatur genannt, welche in erster Linie andere Länder (als Deutschland) zum Untersuchungsgegenstand haben. Jene Literatur wird anhand der beiden eingangs erwähnten Forschungspfade und ihrer dazugehörigen Schlüsselwerke nachgezeichnet: DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b), Durand und Kremp (2016) sowie Gerlach-March (2011). Zunächst sollen jedoch die den Forschungspfaden zugrunde liegenden Theorien vorgestellt werden.

2.2.1 Isomorphie und organisationales Lernen

Bevor in den nachfolgenden Kapiteln die einzelnen Konzepte der beiden Forschungspfade vorgestellt werden, sollen zunächst die den Konzepten zugrunde liegenden Theorien näher erläutert werden: Erstens die isomorphen Mechanismen (DiMaggio und Powell 1983) und zweitens die Prozesse von Exploration und Exploitation hinsichtlich des organisationalen Lernens (March 1991).

Die Arbeit von DiMaggio und Powell (1983) ist im Neoinstitutionalismus zu verordnen, bei welchem die Idee im Vordergrund steht, dass zur Reduzierung der steigenden Komplexität formaler Organisationsstrukturen institutionell rationalisierte Regeln benötigt werden. Jene institutionellen Regeln basieren auf in der Organisationsumwelt formulierte gesellschaftlich geteilte Prinzipien, Werte oder auch Gesetze. Diese Regeln wiederum geben Auskunft darüber, wie die soziale Realität beschaffen sein sollte, was jedoch nicht zwangsläufig bedeutet, dass diese auch aussagen, wie die soziale Realität tatsächlich beschaffen ist. Die institutionellen Regeln sind zwar in (neu geschaffenen) formalen Organisationsstrukturen verankert, werden aber in Wirklichkeit nicht zwangsläufig auch umgesetzt: Beispielsweise können sich Prinzipien, Werte und Gesetze widersprechen. Dadurch fungieren die institutionellen Regeln als rationale Mythen, die sich Organisationen zu eigen machen, um Legitimität, Ressourcen, Stabilität und bessere Überlebenschancen zu erlangen. In der Konsequenz gleichen sich die Organisationen hinsichtlich der Mythen der institutionellen Umwelt immer weiter aneinander an. Oder anders gesagt: Die Organisationen werden hinsichtlich ihrer Strukturen und Merkmale isomorpher (Meyer und Rowan 1977).

DiMaggio und Powell (1983) ergänzen die genannten Ausarbeitungen von Meyer und Rowan (1977): Hierbei setzen sie ihren Fokus auf diejenigen Interaktionen zwischen Organisationen und Mechanismen, die dafür sorgen, dass sich Organisationsstrukturen und -merkmale innerhalb eines Organisationsfeldes ausbreiten, wodurch die Organisationen isomorpher werden. Ihrer Definition nach befinden sich in einem solchen Feld Organisationen, welche im Austausch sowie in gegenseitiger Beobachtung zueinanderstehen. Ein weiteres Kennzeichen von organisationalen Feldern ist, dass sich bestimmte Organisationsstrukturen sowie -merkmale im Feld verbreiten und sich die einzelnen Organisationen hierdurch immer stärker aneinander angleichen (DiMaggio und Powell 1983).

Dies geschieht laut den Autoren im Zuge von drei außerwettbewerblichen Mechanismen, bei welchen der Wettbewerb zwischen Organisationen allerdings als eine Hintergrundannahmen fungiert: Einer der drei Mechanismen ist die sogenannte Isomorphie durch Zwang, bei welcher Strukturen und Merkmale (oder auch im Sinne von Meyer und Rowan (1977) Mythen) aufgrund finanzieller oder auch rechtlicher Abhängigkeiten oder Vorgaben durch den Staat von Organisationen zwangsweise übernommen werden. Ein weiterer Mechanismus wird durch die normative Isomorphie gebildet, bei welcher sich im Zuge der Ausbildung von Professionen Standards (beispielsweise in Form neuen Wissens oder neuer Techniken) herausbilden. Hiermit gehen auch bestimmte sich teilweise widersprechende Organisationsstrukturen sowie unterschiedliche Erwartungen an die Organisationen einher. Daher ist die normative beziehungsweise auf Zwang basierende Isomorphie nicht immer gegeben: Beispielsweise da nicht immer eindeutig ist, welche von den teilweise sich widersprechenden Umweltafordernungen an die Organisationen umgesetzt werden sollen und welche vernachlässigbar sind. Hierbei greift als dritter Mechanismus die mimetischen Isomorphie, welche besagt, dass Organisationsstrukturen und -merkmale genau dann von anderen Organisationen im selben Feld nachgeahmt werden, wenn sie von den anderen Organisationen als erfolgreich eingeschätzt werden (DiMaggio und Powell 1983).

Die vorliegende Arbeit betrachtet vor allem die mimetische Isomorphie, da hinsichtlich der Isomorphie durch Zwang keine rechtlichen oder finanziellen Vorgaben auf die künstlerische Freiheit und damit auf die Spielplangestaltung bezüglich Diversität und Innovativität wirken. Auch auf Ebene der normativen Isomorphie spielen Professionalisierungen im Hinblick der Spielplangestaltung keine Rolle.

Übertragen auf den Theaterbereich bedeutet dies, dass diejenigen Theater hinsichtlich ihrer Repertoiresentscheidungen nachgeahmt werden, die von den anderen Theatern im Feld als erfolgreich angesehen werden. Erfolgsmerkmale könnten beispielsweise eine hohe Nachfrage seitens des Publikums und damit verbunden hohe Auslastungszahlen sein oder auch Stücke, welche auf eine künstlerisch hohe Reputation schließen lassen. Durch die Übernahme einzelner Stücke untereinander, würden sich die Theater im Sinne der mimetischen Isomorphie immer weiter (auf Repertoireebene) angleichen. Die Ähnlichkeit der Repertoires soll im weiteren Verlauf der Arbeit mittels der Konzepte Konformität, Alignment und Konventionalität untersucht werden.

Die zweite genannte Theorie nimmt das organisationale Lernen in den Fokus: Zentral sind hierbei die Begriffe Exploitation und Exploration hinsichtlich der Beschaffung und Verarbeitung von Informationen. Mittels Exploitation verarbeiten Organisationen auf routinierte Art und Weise bereits angeeignetes, allgemein anerkanntes Wissen und entwickeln Technologien weiter. Hierdurch lassen sich Technologien sowie Wissen verfeinern, wodurch die Effizienz bestimmter bereits bestehender Prozesse und Organisationsmerkmale gesteigert werden kann. In der Regel sind Organisationen auf Exploitation ausgerichtet (March 1991). Übertragen auf den Theaterbereich bedeutet dies, dass Theater, welche stärker auf Exploitation ausgerichtet sind, vor allem Theaterstücke aufführen lassen, welche allgemein im Feld auch von anderen Theatern häufig gespielt werden und dadurch seltener auf Neuerungen (Erst- und Uraufführungen) oder vom Durchschnittsrepertoire abweichende Stücke zurückgreifen.

Auf Exploitation ausgerichtete Theater setzen also wiederkehrend die gleichen Stücke auf ihre Spielpläne, von denen sie wissen, dass diese viele Besucher*innen in das Theater locken. Denn künstlerische Experimente wie beispielsweise neue (=Erst- oder Uraufführungen) sowie vom Repertoire abweichende Theaterstücke sind in der Regel mit einem gewissen Risiko des (finanziellen) Misserfolgs verbunden: So lässt sich im Vorfeld nur schwer einschätzen, in welchem Umfang sich Besucher*innenzahlen durch Experimente generieren lassen beziehungsweise wie das (potentielle) Publikum jene Experimente aufnehmen wird (Pierce 2000; Sgourev 2012).

Mit Exploration hingegen ist die Suche nach neuem Wissen und Technologien gemeint, wodurch sich einer Organisation neue Möglichkeiten und auch Perspektiven eröffnen können. Damit einher gehen eine erhöhte Risikobereitschaft, Experimentierfreude, Flexibilität und Innovativität (March 1991). Analog zum „neuen Wissen“ ließen sich neue Theaterstücke in Form von Erst- und Uraufführungen nennen.

Laut March (1991) ist es für Organisationen im Hinblick auf ihre Weiterentwicklung trotz möglicher Risiken vorteilhaft nach neuem Wissen und neuen Technologien zu suchen, um so neue Handlungsmöglichkeiten in einer sich stets im Wandel befindlichen Umwelt zu eröffnen. Andernfalls riskieren sie ihre Existenz. Jedoch ist hierbei eine Synthese aus Exploitation und Exploration wichtig: Denn eine Organisation, die rein auf Exploration ausgerichtet ist, ist ständig erhöhten Kosten des Experimentierens und einem höheren

Risiko des Scheiterns ausgesetzt. Darüber hinaus können Organisationen ohne Exploitation neue Ideen und Technologien zur Effizienzsteigerung nicht weiterentwickeln und verfeinern (March 1991).

Übertragen auf den Theaterbereich wäre es beispielsweise fraglich, ob ein Theater, welches Jahr für Jahr exakt das gleiche Programm anbietet, ausreichend Besucher*innen zur Aufrechterhaltung des Spielbetriebs anlocken könnte. Schließlich liegt die Annahme nahe, dass das Publikum nicht Jahr für Jahr identische Aufführungen sehen will. Sinnvoll erscheint es daher, dass auch Theater zwischen bekannten, aber auch neuen Theaterstücken variieren: Auf der einen Seite also Stücke aufführen lassen, welche bereits im gesamtdeutschen Repertoire etabliert sind und im Sinne der genannten Risikokalkulation eine gewisse Anzahl an Besucher*innen anziehen. Auf der anderen Seite werden Theater aber auch Neuerungen auf den Spielplan setzen, um beispielsweise neue Publikumschichten zu erschließen und dem wiederkehrenden Publikum Abwechslung bieten zu können, mit dem Ziel dieses auch langfristig zu binden. In den nachfolgenden Kapiteln sollen nun die einzelnen Konzepte zur Innovativität und Diversität vorgestellt werden. Den Anfang macht die Konformität.

2.2.2 Konformität

Dem von DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b) begründeten Forschungspfad liegt die Annahme zugrunde, dass sich die Innovativität im Theaterbereich nicht direkt messen lässt, da die in diesem Bereich verorteten Akteur*innen unter dem Begriff der *Innovation* Unterschiedliches verstehen und sich die Arbeitsprodukte nur schwer auf einer ordinalen Skala verorten lassen. Daher messen die Autor*innen die *Nonkonformität*, welche in Anlehnung an die Theorie der mimetischen Isomorphie (DiMaggio und Powell 1983) als Abweichung einer Kulturorganisation von ihrem Organisationsfeld operationalisiert ist: Hierbei wird der Grad der Abweichung des Repertoires des fokalen Theaters von den Repertoires aller anderen Theater analysiert. Je mehr das Repertoire eines Theaters mit dem der anderen Theater übereinstimmt, desto konformer ist dessen Aufführungspraxis. Und umgekehrt: Je stärker das Repertoire des fokalen Theaters von dem der übrigen Theater abweicht, desto nonkonformer die Aufführungspraxis (DiMaggio und Stenberg 1985a, 1985b).

Einige auf DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b) aufbauende Folgestudien haben den Konformitätsindex entweder direkt gemessen (Jensen und Kim 2014; Kim und Jensen 2011; Neligan 2006; O'Hagan und Neligan 2005; Tamburri et al. 2015) oder in angepasster, aber vergleichbarer Operationalisierung genutzt (Dowd et al. 2002; Durand und Kremp 2016; Pompe et al. 2011). Zusammengenommen lauten die Ergebnisse der Studien, dass die Konformität durch eine stärkere Marktabhängigkeit, höhere Einkommensraten und mehr verfügbare Sitzplätze befördert wird, während im Gegensatz dazu hohe Subventionen und Spenden sowie der Zugang zu potenziellen Zuschauer*innen mit einem ausgeprägten kulturellen Kapital die Nonkonformität erhöhen (DiMaggio und Stenberg 1985b; Neligan 2006; O'Hagan und Neligan 2005; Tamburri et al. 2015). Ebenfalls auf Ebene des Publikums zeigt sich, dass ein heterogenes Publikum zu einer Ausbalancierung zwischen konventionellen und unkonventionellen Opern führt (Jensen und Kim 2014). Zudem fanden DiMaggio und Stenberg (1985b) auf Grundlage von 165 US-amerikanischen Theatern heraus, dass New Yorker Theater nonkonformer sind, da sie weniger stark vom Wachstum und dem Markt beeinflusst werden als die übrigen amerikanischen Theater (DiMaggio und Stenberg 1985b).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass DiMaggio und Stenberg die Innovativität von Theatern nicht auf der Ebene von Design oder Performance einordnen, sondern dass sie mithilfe des KI die (Non-)Konformität beziehungsweise Vielfalt eines Feldes untersuchen. *Nonkonformität* wird hier als Äquivalent für *Innovativität* angesehen, wofür Castañer und Campos (2002) den Konformitätsindex kritisieren: Nach ihnen lässt sich ein vielfältig aufgestelltes nonkonformes Repertoire nicht per se mit einer besonders innovativen Aufführungspraxis in Form von bislang unbekanntem Autor*innen oder Theatertücken gleichsetzen, genauso wenig wie Nonkonformität ohne weiteres mit einem hohen Maße an Innovativität einhergeht. Aufgrund dessen schlagen die Autoren vor, den in der Wissenschafts-, Technik- und Kreativitätsforschung geläufigen Begriff von *Innovativität* zu nutzen, bei welchem die Herstellung und die Verbreitung neuen Wissens beziehungsweise neuer Produkte im Vordergrund steht (Castañer und Campos 2002). Auf jene Konzeptualisierung, welche den zweiten Forschungspfad bildet und in den nächsten Kapiteln dargelegt wird, bauen Gerlach-March (2011) sowie Durand und Kremp (2016) auf.

2.2.3 Alignment und Konventionalität

Durand und Kremp (2016) folgen dem ersten Forschungspfad und untersuchen die Verbreitung und Übernahme von Arbeitsprodukten innerhalb eines Organisationsfeldes. Hierfür operationalisieren sie für den Orchesterbereich zwei unterschiedliche Formen in Anlehnung des Konformitätskonzepts nach DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b). Als theoretische Grundlage fungiert auch hierbei die mimetische Isomorphie (DiMaggio und Powell 1983). Zwar haben die Autoren mittels der beiden Konzepte den Orchesterbereich untersucht, jedoch lassen sich diese auch auf den Theaterbereich übertragen.

Erstens *Alignment*, womit der Prozess der Angleichung von Organisationen an ihre Konkurrenz durch die Übernahme ähnlicher Merkmale gemeint ist, wie beispielsweise das Ausmaß, in welchem ein Orchester in seiner Repertoirezusammensetzung anderen Orchestern ähnelt. Gründe für ein erhöhtes Alignment sind Bestrebungen einer Organisation, sich an die (erfolgreiche) Konkurrenz anzugleichen und um drohende Sanktionen (beispielsweise Misserfolge) zu vermeiden (Durand und Kremp 2016; Kremp 2010).

Zweitens der Grad der *Konventionalität* einer Organisation, womit die selektive Übernahme von prägnanten Eigenschaften gemeint ist. Hierbei ermöglicht ein hohes Maß an Konventionalität es einer Organisation, sich von der Konkurrenz abzuheben, indem sie hervorstechende Merkmale aufweist, die für ihren Bereich oder ihre Branche entscheidend sind. Übertragen auf das Repertoire eines Orchesters bedeutet dies, dass mittels Konventionalität gemessen wird, inwieweit ein Orchester die von anderen Orchestern häufig gespielten Komponist*innen selbst besonders häufig oder aber auch selten spielt. Organisationen streben dann einen höheren Grad von Konventionalität an, wenn sie im Sinne einer Qualitätssicherung bestimmte häufig vorfindbare (und erfolgreiche) Merkmale von anderen Organisationen im Feld übernehmen (Durand und Kremp 2016; Kremp 2010).

Die Konzepte *Konventionalität* und *Alignment* dienen also zur Beschreibung des Repertoires eines Kulturbetriebs im Verhältnis zu dem Repertoire aller anderen Kulturbetriebe im Feld und stellen somit zwei Wege der Anpassung an die Umwelt dar. Nachfolgend soll die Berechnung beider Konzepte dargelegt werden, beginnend mit dem Alignment.

In ihrer Studie untersuchen Durand und Kremp (2016) hauptsächlich den Einfluss des Status von Orchestern und Dirigent*innen auf das Alignment und die Konventionalität.

Den Status operationalisieren die Autoren über Netzwerke und die Fähigkeit, neue Komponist*innen und Werke im Spielplan einzuführen sowie zu übernehmen. So finden sie heraus, dass Organisationen mit mittlerem Status ein höheres Alignment aufweisen und Dirigent*innen mit mittlerem Status konventionellere Entscheidungen treffen als ihre Kolleg*innen mit niedrigem oder hohem Status. Hierbei wird das Ausmaß, in dem Dirigent*innen mit mittlerem Status konventionelle Programme übernehmen, durch den Status der Organisation und ihrem Alignmentgrad bedingt (Durand und Kremp 2016).

In einem vorangegangenen Aufsatz zeigt Kremp (2010) zudem, dass vor allem bereits etablierte, ältere Orchester neue Komponist*innen aufführen und neuere beziehungsweise jüngere Orchester eher klassische Komponist*innen und Werke spielen. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass ein höherer Status eines Orchesters mit der Freiheit in Form eines Puffers einhergeht, Experimente zu wagen. Denn Experimente bergen immer auch ein Risiko eines Misserfolgs. Ein weiterer Befund der Studie ist, dass je mehr Werke ein Orchester spielt, desto höher ist die Anpassung an das Repertoire (Kremp 2010).

Weiterhin fand das Konzept der Konventionalität Anwendung im Bereich italienischer Opern: Untersucht wurde hierbei ebenfalls der Zusammenhang zwischen Konventionalität und Organisationsstatus (Cancellieri 2020). Aber auch in (hoch-)kulturfernen Bereichen, wie hinsichtlich der Konstruktion von Unternehmensidentitäten im Salesbereich hinsichtlich des Bewerbens von Produkten (Cutolo et al. 2020).

2.2.4 Neuerungen und Innovationen

Ähnlich wie Kremp (2010) legt Gerlach-March (2011) ihren Fokus auf die Verbreitung neuer Stücke und ist damit ebenfalls dem zweiten Forschungspfad und der Konzeptualisierung von Castañer und Campos (2002) zuzuordnen. Die Begriffe *Innovation* und *Viel-falt* lassen sich als Gegenstücke zu *Konventionalität* und *Konformität* einordnen. Laut Gerlach-March (2011) geht mit der *Innovation* grundsätzlich das Generieren von etwas Neuem einher, sodass Kreativität immer auch ein Bestandteil der Definition von Kunst ist, wodurch Kunstformen (wie das Theater) Innovativität automatisch implizieren. Wie auch schon DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b) sowie Durand und Kremp (2016) geht auch Gerlach-March (2011) von einem divergierenden Verständnis innerhalb des

Kultursektors hinsichtlich der Einflussfaktoren auf den Grad von Innovativität aus. Als Gründe hierfür nennt sie unterschiedliche nationale Denkweisen und disziplinäre Definitionen des Begriffs *Innovation*.

Im Sinne von Castañer und Campos (2002) betrachtet Gerlach-March (2011) *Neuerungen* im Theaterbereich und setzt diese mit *Innovativität* gleich. Hierzu ordnet sie Theaterstücke auf einer Ordinalskala mit vier Ausprägungen ein, welche nachfolgend aufsteigend nach ihrem Innovationsgrad geordnet sind: Die schwächste Innovativität besitzen Neuinterpretationen eines Theaterstückes (=Neuinszenierungen). Darauf folgen Interpretationen und Überarbeitungen von Texten beziehungsweise bestehender Materialien aus einem anderen Medium (wie Bücher oder Filme) für ein Theaterstück (=Adaptionen). Die dritte Ausprägung bilden Übersetzungen beziehungsweise Übertragungen und Anpassungen eines Stückes aus einer anderen Sprache (=Erstaufführung). Die stärkste Innovativität besitzen originär neue Stücke (=Uraufführungen). Folglich sind deutschsprachige Erst- und Uraufführungen als am innovativsten zu bewerten.

Da die einzelnen Ausprägungen fließend ineinander übergehen können, betont die Autorin, dass es um das jeweilige Potential für Innovationen gehe, also die angelegte Möglichkeit, Neues zu schaffen. Zudem verweist sie darauf, dass Innovationen sich abnutzen können: Zum Beispiel kann ein mit Konventionen brechender oder eine neue Technik nutzender Regieeinfall bei erstmaliger Aufführung als innovativ angesehen werden. Bei mehrmaligem Gebrauch jenes Einfalls wird dieser jedoch mit der Zeit zum Standard (Gerlach-March 2011).

Adaptionen und Neuinszenierungen erhalten in der vorliegenden Arbeit keine Gewichtung, weil ihre Identifizierung ein qualitatives Vorgehen benötigen würde. Für einzelne Theaterstücke müsste mittels Einzelbetrachtungen entschieden werden, ob eine Inszenierung das Innovationspotential realisiert hat oder nicht. Dieser Einordnungsprozess kann unter Umständen durchaus subjektiv ausfallen. Darüber hinaus lassen sich beide Formen nicht immer trennscharf einordnen. Daher werden im weiteren Verlauf der Arbeit aus Gründen der Objektivität und Quantifizierbarkeit ausschließlich Erst- und Uraufführungen (=Neuerungen) in den Analysen berücksichtigt. Beide Formen werden in den vom Deutschen Bühnenverein herausgegebenen Werkstatistiken dokumentiert (siehe Abschnitt 5.1).

Ergänzend hierzu wird in der vorliegenden Arbeit das Konzept der *Neuerungen* durch eine weitere Ebene in Form von *Innovationen* erweitert (Glasow und Heinze 2022): Wenn sich eine *Neuerung* erfolgreich im Organisationsfeld etablieren konnte, indem sie von anderen Theatern im Spielplan aufgenommen wurde, wird nachfolgend von einer *Innovation* gesprochen (zur detaillierten Operationalisierung und Berechnung siehe Kapitel 5.3.4). Als theoretische Grundlage fungiert hierbei das Konzept des organisationalen Lernens (March 1991): Theater, welche stärker auf Exploration ausgerichtet sind, spielen vergleichsweise häufiger Neuerungen und Innovationen, während Theater, welche dem Exploitation-Ansatz folgen, tendenziell bereits bekannte und im Repertoire verbreitete Stücke auf den Spielplan setzen.

2.3 Diskussion und Zwischenfazit

Auf Basis der vorangegangenen Ergebnisse der Literaturrecherche lässt sich der Schluss ziehen, dass *Nonkonformität* (oder Diversität/ Vielfalt, Gegenteil: Konformität) und *Innovativität* (oder Neuerung, Gegenteil: Kanon, Repertoire) sich miteinander nicht gleichsetzen lassen: Beispielsweise wäre es denkbar, dass im Sinne von DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b) ein Theater über große Zeitspannen hinweg einen einmaligen, diversen, vielfältigen Spielplan mit vielen unterschiedlichen Theaterstücken aufführen lässt, welcher von keinen anderen Theater gespielt wird. Nach Gerlach-March (2011) wäre jenes Theater damit aber nicht per se innovativ, denn Innovativität hängt ihrer Definition nach von der Art der Stücke und ihrem Innovationspotential ab. Daher müsste zunächst untersucht werden, ob es sich bei der Spielplanzusammensetzung um immer gleiche jahrhundertalte Klassiker oder um Erst- beziehungsweise Uraufführungen handelte.

Zusätzlich vorgestellt wurden die Konzepte *Alignment* und *Konventionalität*, welche die Verbreitung der kulturellen Arbeitsprodukte auf Ebene der Komponist*innen und ihrer Aufführungen abbilden. Im Umkehrschluss lässt sich im Grunde aber auch hierbei sagen, dass wie schon bei dem Konzept der *Konformität* die Ähnlichkeit beziehungsweise Abweichung der untersuchten Repertoire analysiert wird. Ein Theater, welches ein hohes Alignment oder eine hohe Konventionalität aufweist, ähnelt den anderen Theatern hinsichtlich seiner Gestaltung des Repertoires: Das Theater spielt also vergleichsweise

häufig die gleichen Stücke wie die restlichen Theater. Zum Vergleich: Ein hoher Konformitätsindex deutet ebenfalls darauf hin, dass das Repertoire auf Ebene der Stücke den Repertoires der übrigen Theater ähnelt.

An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Arbeit den Grad des Alignments und der Konventionalität nicht analog zu Durand und Kremp (2016) auf Ebene der Autor*innen messen wird, sondern auf Ebene der Stücke und ihrer Aufführungszahlen. Dies hat zwei Gründe: Erstens sind die Messungen dadurch kongruent mit den Messungen der Konformität, Neuerungen und Innovationen, welche ebenfalls allesamt auf Ebene der Stücke und nicht auf Ebene der Autor*innen gemessen werden. Zweitens werden in der Regel nur sehr wenige Theaterstücke pro Autor*in pro Spielzeit je Theater aufgeführt: Durchschnittlich 2,5. Derartig kleine und annähernd identische Ausprägungen haben zur Folge, dass die Alignment- und Konventionalitätswerte kaum Variationen aufweisen.

Wie ebenfalls ersichtlich wurde, lassen sich die vorgestellten Konzepte mit den Theorien der mimetischen Isomorphie (DiMaggio und Powell 1983) sowie des organisationalen Lernens und den dazugehörigen Begriffen Exploitation und Exploration (March 1991) erklären: Mittels der *Konformität*, des *Alignments* und der *Konventionalität* zeigt sich das Ausmaß, in welchem sich die einzelnen Theater hinsichtlich ihrer Aufführungspraxis und Repertoiresentscheidungen ähneln beziehungsweise aneinander angleichen und daher eine mimetische Isomorphie aufweisen. Die Konzepte der *Neuerungen* (=Erst- und Uraufführungen) sowie zum Teil auch der *Innovationen* (=in das Repertoire übernommene Neuerungen) lassen sich auf die Theorie des organisationalen Lernens zurückführen: Theater, welche auf Exploration ausgerichtet sind, führen vergleichsweise viele Neuerungen und Innovationen auf, während Theater, welche stärker auf Exploitation ausgerichtet sind, künstlerische Experimente tendenziell eher meiden.

Zusammenfassend sind die vorgestellten Konzepte allesamt relevant in der (vor allem internationalen) kultur- und organisationssoziologischen Forschung. In der vorliegenden Arbeit sollen jene Konzepte beziehungsweise Messmethoden auf den öffentlich getragenen Theatersektor in Deutschland angewendet werden (Kapitel 6.2): Analysiert werden sollen die Ausprägungen von *Konformität*, *Konventionalität*, *Alignment* sowie der

Neuerungen sowie *Innovationen* und welche Faktoren jene Ausprägungen beeinflussen. Im Zuge dessen sollen unterschiedliche Hypothesen getestet werden, deren Herleitung Gegenstand des nachfolgenden Kapitels sein wird.

3 Theoretische Rahmung der Hypothesenherleitung

Als nächstes sollen insgesamt 31 Hypothesen formuliert werden, die im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit mittels Regressionsanalysen getestet werden sollen (Kapitel 6.2). Die Hypothesen 1.1, 1.2 ... 5.4 beziehen sich auf die Ressourcensituation der Theater, 6.1, 6.2 ... 6.5 auf die Einbettung der Theater in das Organisationsfeld, 7.1, 7.2 ... 7.5 auf die Aufführungskapazitäten und Hypothese 8 auf die Aufnahmekapazitäten. Anders gesagt: Die Hypothesen 1.1, 2.1 ... 7.1 beziehen sich auf das Konzept des Konformitätsindex, Hypothesen 1.2, 2.2 ... 7.2 auf Alignment sowie 1.3, 2.3 ... 7.3 auf die Konventionalität, Hypothesen 1.4, 2.4 ... 7.4 auf die Neuerungen und Hypothesen 6.5, 7.5 und 8 auf die Innovationen.

Tabelle 1 enthält eine Übersicht der einzelnen Hypothesen, deren Herleitungen nachfolgend näher beschrieben werden sollen. Die Hypothesen entstammen vorangehenden Studien, welche sich den zuvor genannten Forschungspfaden zuordnen lassen, und wurden bisher für verschiedene Kulturbetriebe (vorrangig in den USA) empirisch getestet. Zudem wurde bei der Hypothesenformulierung ausgehend von den verfügbaren Daten und Variablen forschungspragmatisch vorgegangen.

Tabelle 1: Übersicht der Hypothesen

Modell	Hypothese	Bezeichnung	
Ressourcensituation	Je höher die staatlichen Subventionen eines Theaters,desto nonkonformer.	H 1.1
		...desto niedriger das Alignment.	H 1.2
		...desto weniger konventionell.	H 1.3
		...desto mehr Neuerungen.	H 1.4
	Je höher die Betriebseinnahmen,desto konformer.	H 2.1
		...desto höher das Alignment.	H 2.2
		...desto konventioneller.	H 2.3
		...desto weniger Neuerungen.	H 2.4
	Je höher die Anzahl der angebotenen Sitzplätze,desto konformer.	H 3.1
		...desto höher das Alignment.	H 3.2
		...desto konventioneller.	H 3.3
		...desto weniger Neuerungen.	H 3.4
Je höher die Anzahl der Spielstätte,desto konformer.	H 4.1	
	...desto höher das Alignment.	H 4.2	
	...desto konventioneller.	H 4.3	

		...desto weniger Neuerungen.	H 4.4
	Je höher die Anzahl der Abonnements,desto konformer.	H 5.1
		...desto höher das Alignment.	H 5.2
		...desto konventioneller.	H 5.3
		...desto weniger Neuerungen.	H 5.4
Einbettung im Organisationsfeld	Je stärker der Wettbewerbsdruck,desto konformer.	H 6.1
		...desto höher das Alignment.	H 6.2
		...desto konventioneller.	H 6.3
		...desto mehr Neuerungen.	H 6.4
		...desto mehr Innovationen	H 6.5
Aufführungskapazitäten	Je höher die Anzahl der Aufführungen,desto nonkonformer.	H 7.1
		...desto niedriger das Alignment.	H 7.2
		...desto weniger konventionell.	H 7.3
		...desto mehr Neuerungen.	H 7.4
		...desto mehr Innovationen	H 7.5
Aufnahmekapazitäten für Neuerungen	Je höher die Zahl der Neuerungen (Stücke) in allen Theatern,desto mehr Innovationen	H 8

3.1 Ressourcenlage und Theatergröße

Beginnend mit den Hypothesen 1.1, 1.2 ... 5.4 (Tabelle 1) soll in Anlehnung an die bestehende Forschungsliteratur überprüft werden, inwieweit die Ressourcenlage und damit zusammenhängend die Größe eines Theaters den Grad der Innovativität beziehungsweise Diversität und Konformität beeinflusst (DiMaggio und Stenberg 1985b; Glasow und Heinze 2022; Neligan 2006; O'Hagan und Neligan 2005). Vor allem hinsichtlich der Ressourcensituation gehen Innovationen in der Regel mit einem (finanziellen) Risiko bei Misserfolgen einher, da sich bei künstlerischen Experimenten im Vorfeld nicht immer abschätzen lässt, wie diese vom Publikum aufgenommen werden (Pierce 2000; Sgourev 2012). Denkbar wäre es daher, dass Theater zur Vermeidung derartiger Risiken auf Exploitation setzen und vorrangig Stücke spielen, die bereits bekannt und möglicherweise vom theatereigenen Ensemble eingeübt worden sind. Folglich würde die Exploration in den Hintergrund rücken und Neuerungen sowie vom Repertoire abweichende Stücke würden weniger oft auf den Spielplan gesetzt werden (March 1991).

In dem Zusammenhang finden DiMaggio und Stenberg (1985b) sowie O'Hagan und Neligan (2005) heraus, dass je höher der Grad der Marktabhängigkeit in Form von

selbsterwirtschafteten Betriebseinnahmen sowie Sitzplatzkapazitäten und einer höheren Anzahl an Spielstätten ausfällt, desto höher ist auch der Grad der Konformität eines Theaters. Die Autor*innen erklären die Wahl der Variablen folgendermaßen: Ein Theater, welches hohe Eigeneinnahmen generieren muss, ist hinsichtlich der Spielplangestaltung weniger autonom und orientiert sich vorrangig an bereits etablierten Theaterstücken, welche dem Mehrheitsgeschmack der Besucher*innen entsprechen und auch in anderen Theatern aufgeführt werden (=hohe Konformität).

Austen-Smith (1980) schrieb bereits, dass Theater gerade dann Stücke, welche sich in der Vergangenheit beim Publikum „bewährt“ haben, aufführen lassen, wenn sie weniger hohe bis keine Subventionen erhalten und somit auf die eigens erwirtschafteten Betriebseinnahmen angewiesen sind. Zu beachten ist hierbei, dass sich dieser Befund auf die Theater in Großbritannien bezieht, welche im Vergleich zum deutschen Theatersektor weniger stark subventioniert werden (Austen-Smith 1980). Mit derartigen massenattraktiven Stücken sinkt das Risiko, die zur Aufrechterhaltung des Theaterbetriebs benötigten Betriebseinnahmen nicht generieren zu können. Die Betriebseinnahmen generieren sich aus den Besucher*innen selbst, beispielsweise durch Ticketerlöse, Gastronomie und dem Verkauf von Merchandise beispielsweise in Form von kostenpflichtigen Programmheften sowie Souvenirs wie Tassen, Postkarten oder CDs.

Damit verbunden sind auch die Anzahl der Sitzplätze und Spielstätte: Werden Theatervorstellungen schlecht besucht, schlägt sich dies zum einen in den Betriebseinnahmen nieder und zum anderen ist es für ein Theater mit vergleichsweise hohen Sitzplatzkapazitäten schwieriger diese auszulasten, als für ein Theater mit nur wenigen Sitzplätzen (DiMaggio und Stenberg 1985b; Martorella 1977; Neligan 2006). Heilbrun (2001) und Pierce (2000) hingegen finden in ihren Studien keine signifikanten Befunde für den Zusammenhang zwischen Experimentierfreude und den Sitzplatzkapazitäten.

Es wird an dieser Stelle daher darauf hingewiesen, dass divergierende Interpretationen bezüglich der Größe eines Theaters existieren: Auf der einen Seite verfügen große Organisationen in der Regel über umfangreichere (finanzielle) Ressourcen sowie eine erhöhte Einkommensstabilität, was die Experimentierfreudigkeit begünstigen könnte. Auf der anderen Seite geht mit einer größeren Organisationsgröße möglicherweise aber auch eine erhöhte Trägheit einher, mit der Folge, dass derartige Organisationen Veränderungen

(wie zum Beispiel Experimente in Form von Neuerungen), welche negative Folgen nach sich ziehen könnten, vermeiden und stärker auf Exploitation setzen (Castañer und Campos 2002; March 1991; O'Hagan und Neligan 2005).

Auf Basis der vorangegangenen empirischen Studien soll dennoch die Annahme überprüft werden, dass Theater mit hohen Betriebseinnahmen, Sitzplatzkapazitäten sowie vielen zur Verfügung stehenden Spielstätten weniger Experimentierfreude aufweisen und daher weniger innovativ sind. Der Hypothese nach tendieren derartige Theater im Sinne einer Risikokalkulation zu bereits etablierte, auf den Massengeschmack ausgerichtete Theaterstücke (siehe hierfür vertiefend auch Kapitel 6.1.3).

In diesem Zusammenhang soll zudem folgende Hypothese geprüft werden: Je höher die Anzahl an Abonnements, desto weniger innovativ und weniger divers ist das Repertoire. Die Hypothese kann damit begründet werden, dass nicht nur die Abhängigkeit von den Betriebseinnahmen, sondern auch von den Abonnent*innen, welche den festen Kern eines Theaterpublikums bilden, Theater dazu bringt, im Repertoire etablierte Stücke auf den Spielplan zu setzen, um die jährlich wiederkehrenden Abonnent*innen zu binden. Vorangegangene Studien ergaben, dass die Anzahl der Abonnements einen negativen Einfluss auf die Anzahl der Neuerungen ausübt (Glasow und Heinze 2022) beziehungsweise, dass die Abonnent*innenanzahl sich zunächst positiv, aber nach Überschreitung eines Schwellenwertes negativ auswirkt (Voss et al. 2006).

Im Gegensatz dazu würde eine stärkere Marktunabhängigkeit in Form von höheren öffentlichen Zuschüssen und Subventionen auch einen höheren Grad an Experimentierfreude bedeuten, denn möglicherweise erweitern diese als Puffer den Spielraum für finanzielle Misserfolge: Eine sichere Ressourcenlage, die ein bestimmtes Maß an Einnahmen garantiert, ermöglicht einem höher subventionierten Theater eine stärkere Unabhängigkeit vom Markt und damit auch einen weniger stark ausgeprägten Druck, Betriebseinnahmen zu generieren und Sitzplatzkapazitäten möglichst auszulasten. In der Konsequenz ist ein finanzieller Misserfolg für ein höher subventioniertes Theater weniger belastend, wodurch dessen Experimentierfreude für Innovationen und diversere Spielplangestaltungen höher ausfallen könnte (DiMaggio und Stenberg 1985b; Glasow und Heinze 2022; Martorella 1977; Neligan 2006; O'Hagan 1998; Voss et al. 2006). In Bezug auf die zuvor

vorgestellten Messkonzepte von Innovativität und Diversität sollen daher auf Ebene der Ressourcenlage die Hypothesen 1.1, 1.2 ... 5.4 überprüft werden (Tabelle 1).

3.2 Einbettung im Organisationsfeld

Ebenfalls untersucht werden soll der Einfluss des Organisationsfeldes in Form des Wettbewerbsdrucks der Theater untereinander auf die Innovationsfähigkeit und Diversität (siehe Tabelle 1 H 6.1, 6.2 ... 6.5). So finden Jansen et al. (2006) ausgehend von March (1991) heraus, dass bei erhöhtem Wettbewerbsdruck zwischen Organisationen, eine stärker exploitativ ausgerichtete Vorgehensweise die Profitabilität erhöht. Der Argumentation der Studie nach, ist in einem vom starken Wettbewerb geprägten Feld der Kostendruck erhöht, weshalb vor allem diejenigen Organisationen eine höhere Profitabilität aufweisen, die besonders routiniert auf bekannte Probleme reagieren.

In diesem Zusammenhang finden Jensen und Kim (2014) für den Bereich der US-amerikanischen Opernhäuser heraus, dass diese ihre Spielpläne effektiver auf divergierende Zuschauer*innenpräferenzen abstimmen und nonkonformer sind, wenn sie einem geringeren Wettbewerbsdruck ausgesetzt sind. Gemessen wird der Wettbewerbsdruck in ihrer Studie mithilfe des Wettbewerbsindex (CPI) auf Basis der Anzahl der Stücke der Opernhäuser sowie der geografischen Dichte der Opernhäuser in der näheren Umgebung (zur Berechnung des CPI siehe Kapitel 5.3): So ist es für Opern von Vorteil, wenn sie einem weniger starken Wettbewerb ausgesetzt sind, da sie so erfolgreicher Zuschauer*innen generieren und langfristig halten können. Gleichzeitig erhöht sich die Konformität des Repertoires, wenn der Wettbewerbsdruck zunimmt (Jensen und Kim 2014). Im Sinne von Jansen et al. (2006) reagieren Opernhäuser also auf stärkeren Wettbewerbsdruck mit konformen Repertoiresentscheidungen.

In einer vorangegangenen Studie wurde der von Jensen und Kim (2014) aufgeworfene Befund auf den nordrhein-westfälischen öffentlichen Theatersektor übertragen: Statt den Einfluss des Wettbewerbsdrucks auf die Konformität zu messen, wurde hierbei der Einfluss auf die Anzahl der Neuerungen (Erst- und Uraufführungen) untersucht. Als Befund lässt sich feststellen, dass je stärker der Wettbewerbsdruck ausfällt, desto höher ist die Anzahl der Neuerungen in einem Repertoire (Glasow und Heinze 2022).

Der Befund widerspricht folglich den Ergebnissen von Jensen und Kim (2014), denn Neuerungen lassen sich zu nonkonformen, explorativen Maßnahmen zählen. Daher ließe sich eine Gegenhypothese zum mimetischen Isomorphismus formulieren: Gerade dann, wenn Theater einem erhöhten Wettbewerb ausgesetzt sind, versuchen sie sich im Sinne von Spezialisierungen oder auch einmaligen Merkmalen von der Konkurrenz abzuheben, beispielsweise durch viele Erst- und Uraufführungen oder auch durch die direkte Übernahme von diesen (=Innovation). Die einzelnen Hypothesen sind Tabelle 1 zu entnehmen. Zu beachten ist hierbei zudem, dass mittels des CPI auf Basis der vorliegenden Daten nur der Wettbewerbsdruck des öffentlichen Theatersektors berechnet werden kann, da für die Privattheater keine lückenlose Datengrundlage vorliegt (siehe hierfür auch Kapitel 5.3). Immerhin kann jedoch zur Messung des Wettbewerbsdrucks zusätzlich die Anzahl der Privattheater in der jeweiligen Stadt eines Theaters in die Analyse miteinbezogen werden.

3.3 Aufführungskapazitäten

Weiterhin wurde in der Literatur die Aufführungskapazität von Kulturbetrieben untersucht: Dowd et al. (2002), Durand und Kremp (2016) sowie Kremp (2010) finden heraus, dass je höher die Anzahl der Konzerte insgesamt (=Aufführungskapazität) eines Orchesters, desto höher ist auch die Anzahl neuer Komponist*innen im Repertoire. Glasow und Heinze (2022) liefern für NRW den Befund, dass je mehr Aufführungen ein Theater verzeichnet, desto mehr Neuerungen sich befinden in seinem Repertoire.

Begründen lassen sich die Befunde damit, dass eine erhöhte Aufführungskapazität die Möglichkeit für Neuerungen und Diversität schafft. Dahinter steht das Argument, dass ein Theater, welches beispielsweise vier unterschiedliche Theaterstücke jeweils zwanzigmal aufführen lässt, einen diverseren Spielplan bietet als ein Theater, welches in der Summe ebenfalls 80 Aufführungen anbietet, jedoch nur von einem einzigen Stück. Schlussfolgern lässt sich daraus, dass je niedriger die Anzahl der Aufführungen insgesamt ist, desto konformer und weniger innovativ ist ein Theater (Austen-Smith 1980; O'Hagan und Neligan 2005). Für den gesamtdeutschen Theatersektor soll daher ebenfalls überprüft werden, ob umgekehrt eine Steigerung der Aufführungskapazitäten zu einer Erhöhung der Anzahl der Neuerungen, der Innovativität und Diversität des Repertoires führt (Tabelle 1; H 7.1, 7.2 ... 7.5).

3.4 Aufnahmekapazität für Neuerungen

Zusätzlich untersucht werden soll, ob sich Neuerungen in Form von Erst- und Uraufführungen im zeitlichen Verlauf durchsetzen können und wodurch eine erfolgreiche Durchsetzung beeinflusst wird. Bei erfolgreicher Etablierung einer Neuerung lässt sich von einer Innovation sprechen (siehe für die Definition und Operationalisierung Kapitel 2.2.4 und 5.3). In dem Zusammenhang soll die Hypothese formuliert werden, dass die Anzahl der Neuerungen der einzelnen Theater sowie die summierte Anzahl der Stücke im Organisationsfeld der deutschen öffentlichen Theater die Herausbildung von Innovationen an einzelnen Theatern positiv beeinflusst (H 8).

So findet Kremp (2010) heraus, dass je höher die Dichte (neuer) Komponist*innen ausfällt, desto eher werden auch andere neue Komponist*innen erneut gespielt. Die genannte Dichte wird in Zusammenhang mit Offenheit und Ressourcen für Neuerungen auf der Feldebene gebracht, durch welche die Etablierung neuer Komponist*innen in den Spielplänen der einzelnen Theater befördert wird. Untermauert wird der Befund durch einen Ansatz aus der Populationsökologie (Woywode und Beck 2014): Ein Organisationsfeld, welches eine erhöhte Aufnahmekapazität für Neuerungen bietet, kreiert einen geeigneten Kontext für die Übernahme jener Neuerungen durch andere Organisationen im Feld.

3.5 Diskussion und Zwischenfazit

Zusammenfassend sollen in der vorliegenden Arbeit also vor allem die Organisationsebene, das Organisationsfeld der Theater sowie die auf diese wirkenden finanziellen Faktoren untersucht werden. Hierzu zählen die Ressourcensituation, der Wettbewerb und die Aufführungskapazitäten sowie die Aufnahmekapazitäten hinsichtlich Neuerungen. Dennoch sollen an dieser Stelle weitere mögliche Analysedimensionen genannt werden, die im Rahmen der Arbeit aufgrund einer fehlenden Datenbasis nicht abgedeckt worden sind.

So wäre eine detailliertere Untersuchung der (potentiellen) Publikumsstruktur verbunden mit einer sozioökonomischen Analyseebene denkbar. Beispielsweise ließen sich die geografische Lage und die Bevölkerungszusammensetzung des Einzugsgebiets der jeweiligen Theater miteinbeziehen. Als Variablen würden sich Angaben zur Alters-, Bildungs- sowie Einkommensstruktur eignen oder auch, welche politische Ausrichtung innerhalb

einer Gemeinde überwiegt (DiMaggio und Stenberg 1985b; Neligan 2006; O'Hagan und Neligan 2005; Pierce 2000).

Eine weitere Analyseebene stellt die Theaterleitung in Form von Dirigent*innen beziehungsweise Theaterdirektor*innen dar. Hierbei könnte der (nicht-)künstlerische Hintergrund der Leitungsebene eine Rolle spielen: Ein künstlerischer Hintergrund könnte experimentellere und möglicherweise innovativere Repertoiresentscheidungen begünstigen (DiMaggio und Stenberg 1985b; O'Hagan und Neligan 2005). Weitere Überlegungen gehen auf Krebs und Pommerehne (1995) zurück: Möglicherweise wird eine Theaterleitung von der örtlichen Politik beeinflusst sowie von dem Druck, möglichst hohe Auslastungszahlen zu erreichen. Weiterhin ist es denkbar, dass eine Theaterleitung zu intellektuell besonders anspruchsvollen „high-brow“ Theaterstücken neigt, um die eigene Reputation gegenüber anderen Kunstschaaffenden zu erhöhen (Krebs und Pommerehne 1995; O'Hagan und Neligan 2005).

Durand und Kremp (2016) finden ausgehend von der Mittelstatustheorie heraus, dass Theaterleitungen von mittlerem Status überwiegend konventionelle Programmmentscheidungen treffen, während Orchester von ebenfalls mittlerem Status ein höheres Alignment aufweisen als diejenigen mit einem niedrigen beziehungsweise hohen Status. Weiterhin finden die Autoren heraus, dass das Ausmaß von konventionellen Programmübernahmen durch Dirigent*innen mit mittlerem Status beeinflusst wird durch den Organisationsstatus und dem Grad des Alignments. Zur Operationalisierung des Orchesterstatus haben die Autoren die Netzwerkzentralität gemessen, welche die Fähigkeit eines Orchesters angibt, neue Komponist*innen und deren Werke, die bis dahin von noch keinem anderen Orchester gespielt worden sind, einzuführen und zu übernehmen. Zur Operationalisierung des Status der Dirigent*innen haben die Autoren ebenfalls mittels einer Netzwerkanalyse die Verbreitung neuer Komponist*innen unter den Dirigent*innen gemessen (Durand und Kremp 2016).

Cancellieri (2020) baut auf Durand und Kremp (2016) auf und untersucht im Bereich italienischer Opernhäuser den Zusammenhang von Konventionalität und Status: Hierbei findet sie heraus, dass Opern mit mittlerem Status ihre Konventionalität senken, um ihren eigenen Status zu verbessern. Gleichzeitig sinkt die Bereitschaft von Organisationen mit

hohem und niedrigem Status, unkonventionelle Opern aufzuführen, wenn Risiken des Statusverlustes und des kommerziellen Scheiterns drohen (Cancellieri 2020).

Eine weitere Studie findet ebenfalls auf Ebene des Theaterpersonals heraus, dass eine erhöhte Improvisationsarbeit einen positiven Effekt auf die Innovativität nehmen kann. Jene Improvisationsfähigkeit ist beispielsweise im Rahmen von Workshops erlernbar. Innovationen sind in dieser Studie definiert als Output in Form einer erfolgreichen Umsetzung von kreativen Ideen einer Organisation (Vera und Crossan 2005). Hierfür wäre also eine mögliche weitere Forschungsperspektive Improvisationstheater(gruppen) näher hinsichtlich des Grads der Repertoiresdiversität sowie der Anzahl der Neuerungen im Vergleich zu den restlichen Theatern zu untersuchen. Abschließend lässt sich also feststellen, dass neben der Analyse der Organisationsebene von Theatern einige weitere Analysedimensionen in Frage kommen. Diese können jedoch aufgrund der Datenlage in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden.

4 Besonderheiten der deutschen Theaterlandschaft

Nachfolgend soll näher auf die Besonderheiten der deutschen Theaterlandschaft eingegangen werden. Hierfür wird zunächst zwecks Übersicht die historische Entwicklung der Traditionen sowie Trägerschaften deutscher öffentlicher Theater nachgezeichnet, um in dem Zusammenhang anschließend die Finanzierungsformen jener Theater zu erläutern. Schwerpunktmäßig werden hierbei die Kulturförderung und ihre Legitimierung erörtert. Daran anknüpfend soll die Entwicklung der deskriptiven Wirtschaftsdaten der öffentlichen kommunalen und landeseigenen (Mehrsparten-) Theater in Deutschland im Zeitraum 1995 bis 2018 beschrieben und auf die Besonderheiten einzelner Bundesländer sowie Krisenerscheinungen eingegangen werden.

4.1 Historie

Zunächst soll die historische Entwicklung der öffentlichen Theaterlandschaft mit dem Schwerpunkt auf ihre Finanzierung nachgezeichnet werden. Die deutsche Theaterlandschaft hebt sich hinsichtlich ihrer Dichte und Vielfalt weltweit von anderen Theaterlandschaften ab. Anders als beispielsweise in Frankreich und England, welche im Gegensatz zu Deutschland keine föderalen Kultursysteme aufweisen, ist die heutige deutsche Theaterlandschaft im Wesentlichen auf die damals vorherrschenden feudalen Kleinstaaten und auf die sich daraus ergebenden föderalen Strukturen zurückzuführen. Diese wirken sich zum einen auch auf die Gestaltung der Spielpläne aus, denn vor allem die ehemaligen Hoftheater sind teilweise noch heute stark mit ihrer jeweiligen Stadt und Gemeinde verbunden. Zum anderen wirken sich die föderalen Strukturen auf die vergleichsweise hohe staatliche Förderung aus, wodurch die öffentlichen Theater Deutschlands weniger stark auf das Generieren eigener Betriebseinnahmen angewiesen sind (siehe hierfür auch Kapitel 4.4), was vor allem vor dem Hintergrund der Hypothesenbildung der Ressourcensituation (Kapitel 3.1) eine tragende Rolle spielt.

Seinen Ursprung hat das deutsche Theater in den sogenannten Wanderbühnen, welche sich seit dem 17ten Jahrhundert vorrangig aus Italien und England nach Deutschland begaben: Gemeint sind aufgrund fehlender fester Spielstätte umherziehende Schauspielgruppen, deren Programm mittels Parodien und akrobatischen Einlagen in erster Linie

seichte, wenig ernsthafte Unterhaltung boten (Fischer-Lichte 1999). In dieser Zeitepoche spielten die Hoftheater ebenfalls eine zentrale Rolle, welche zunächst bis auf wenige Ausnahmen kein Schauspiel anboten, sondern sich zu repräsentativen Zwecken auf die Oper konzentrierten und vorrangig von einem aristokratischen Publikum besucht wurden (Düffel 2003).

Die Hoftheater wurden finanziert durch ihren Hof und den dazugehörigen Fürsten und Könige. Da diese in gewisser Weise auch den Staat repräsentierten, lässt sich sagen, dass bereits zu Beginn der Entstehung der öffentlichen Theaterlandschaft die Theater staatlich finanziert worden sind. Dennoch waren die Theater nicht für die Öffentlichkeit zugänglich, sondern waren vor allem Teil des höfischen Lebens und entsprechend auf den höfischen Geschmack ausgerichtet (Beek 2002). Weiter galten die Hoftheater als Status- und Prestigeobjekte hinsichtlich der Selbstdarstellung sowie Repräsentation der Fürsten und prägten zusätzlich in den jeweiligen Gebieten die regionale Identität der Menschen und spiegelten ihre Weltoffenheit wider (Düffel 2003).

Erst im Zuge der Aufklärung und des Wandels von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft im 18ten Jahrhundert wurden die Hoftheater auch für das nicht-aristokratische Publikum geöffnet, wodurch das Schauspiel eine relevantere Rolle erhielt als noch zu Zeiten der Wanderbühnen, welche sich vorrangig an ein nicht-aristokratisches Publikum richteten: Bürgerliche Intellektuelle nutzten nun das Theater als „Gegenöffentlichkeit“ zum höfischen Milieu, wodurch sich das damals politisch einflusslose Bürgertum auf den Schauspielbühnen reflektiert und widergespiegelt sah, indem auf Missstände verwiesen, Einspruch formuliert sowie im Sinne einer Bildungsinstanz moralische Werte geteilt werden konnten, während die Unterhaltungsfunktion in den Hintergrund rückte (Beek 2002; Schöblier 2012). Beispiele hierfür sieht Düffel (2003) in Schillers Stück „Kabale und Liebe“, welches eine Kritik an die Adelherrschaft enthält sowie in Goethes Werk „Faust“, in welchem sich eine Selbstreflexion des Bürgertums widerspiegelt (Düffel 2003). Das Theater verschob durch jene Verbürgerlichung den Fokus vom einstigen Repräsentationsbedürfnis des Adels hin zur bürgerlichen Selbstdarstellung (Schöblier 2012).

Im Zuge dessen kam es jedoch nicht nur zu einer „ideologischen Aufwertung“, sondern auch zu einer damit einhergehenden stärkeren Reglementierung der institutionellen Prozesse zur Literarisierung des Theaters (Daniel 1995; Schöblier 2012): Anders als bei den

Wanderbühnen, deren Fokus auf Requisiten, Kostümen und Akrobatik lag, rückte nun die Literatur beziehungsweise der Theatertext selbst in den Mittelpunkt (Waidelich 1991). Gründe für die Literarisierung sind eine Ökonomisierung sowie marktwirtschaftliche Ausrichtung der Hoftheater, nachdem diese im 18ten Jahrhundert für das nicht-aristokratische, dafür aber zahlende Publikum geöffnet wurden (Schößler 2012).

Mit dieser Ökonomisierung ging zudem eine Zunahme der Anzahl an Hoftheatern (getragen von Landesfürsten, aber oft von bürgerlichen Intellektuellen beraten) und stehenden (Stadt-)Theatern (marktwirtschaftlich ausgerichtete Theater der Prinzipale oder städtische Einrichtungen, die von der Stadt vermietet wurden) einher. Gelenkt wurden die Stadttheater hinsichtlich Organisation und Spielplangestaltung vor allem durch die Stadt selbst (Beek 2002; Fischer-Lichte 1999; Schößler 2012). Bis zum Ende des 19ten Jahrhunderts entwickelten sich die so entstandenen Theater hinsichtlich der Spezialisierung und Arbeitsteilung des Berufs Schauspieler*in beziehungsweise des Berufszweigs Sprechtheater sowie der qualitativen Standards der Aufführungspraxis immer weiter. Zusätzlich kam es zu einer Ausdifferenzierung weiterer alternativer Theaterformen, wie das Nationaltheater, Varieté und Kabarett, welche untereinander im (personellen) Austausch standen. Um 1900 setzte dann eine Entliterarisierung ein: So entstanden neben dem Avantgarde-Theater weitere freie institutionelle, weniger subventionierte und experimentierfreudige Theaterformen, bei denen die Theatertexte stärker in den Hintergrund rückten (Schößler 2012).

Gleichzeitig wurden im Zuge der Demokratisierung der höfischen und absolutistischen politischen Systeme die Hof- und Stadttheater verstaatlicht und dementsprechend subventioniert. Dieser Prozess war zum Einsetzen der Weimarer Republik im Jahre 1919 beendet. Viele Gründungen beziehungsweise Übernahmen heutiger Theater gehen auf diese Zeit zurück. Nichtsdestotrotz gab es zu dieser Zeit trotz Verstaatlichung weiterhin viele Privattheater, welche größtenteils jedoch im Zuge der Weltwirtschaftskrise im Jahre 1929 aufgrund fehlender Finanzierungsmöglichkeiten verschwanden. Während des darauf folgenden Nationalsozialismus wurden ausgewählte Theater zwar vergleichsweise stark subventioniert, gleichzeitig unterlagen die Theater jedoch einem starken Einfluss, während viele Künstler*innen aus Deutschland fliehen mussten (Beek 2002).

Im Zuge der Beendigung des Nationalsozialismus gingen die Theater wieder in den Besitz der Städte sowie Bundesländer und damit in eine föderale Struktur über (Föhl 2011; Waidelich 1991). Zudem verzeichneten die Theater in der Nachkriegszeit eine hohe Nachfrage, während im Zuge der mit dem Wiederaufbau einhergehenden hohen finanziellen Ressourcen vielfach über effizientere Theaterstrukturen und Finanzierungsmöglichkeiten diskutiert wurde, vor allem in Phasen der Rezession wie beispielsweise in der ersten Nachkriegsrezession 1967 (Föhl 2011; Pesel 2000). Gleichzeitig erhielten die Theater während der Nachkriegszeit ihre künstlerische Freiheit zurück und wurde zunehmend als schöpferische, autonome Kunstform begriffen, wodurch sich ab der Hälfte des 20ten Jahrhunderts das Regietheater entwickelte (Schößler 2012), bei welchem der oder die Regisseur*in nach eigenem Ermessen einen wesentlichen Einfluss auf die Interpretation und Inszenierung eines Theaterstücks nimmt, womit der Originaltext in den Hintergrund gerät.

Ein weiteres einschneidendes historisches Ereignis war die Teilung von Ost- und Westdeutschland im Zeitraum 1949 bis 1990: Im Zuge dessen wurde in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) die einstig föderale Struktur der Theaterlandschaft und die Möglichkeit von hauptstadtunabhängigen Entscheidungen durch eine zentrale Steuerung von Berlin ausgehend ersetzt. Jene Steuerung der Theater basierte überwiegend auf der Grundlage zentral formulierter, ideologisch begründeter Kulturkonzepte vom Staat, von Industriebetrieben oder auch landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften (Althoff et al. 2021; Brauneck 2018; IfK 2010; Reißig 2000).

Im Vergleich dazu bestand die föderale Struktur in den westdeutschen Bundesländern fort, wodurch sich die beiden Theatersektoren in Ost- und Westdeutschland stark unterschieden: So waren die Theater in der damaligen DDR im Vergleich zu den westdeutschen Theatern, welche bereits hohe staatliche Zuschüsse erhielten, noch stärker subventioniert. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Theatersektoren liegt darin, dass sich die DDR-Theater allesamt in staatlicher Obhut befanden. Folglich existierten im Gegensatz zur Bundesrepublik Deutschland (BRD) in der DDR keinerlei Privattheater. Dementsprechend kam es im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990 aufgrund der Systemübertragung der alten auf die neuen Bundesländer im Kulturbereich zu starken Veränderungen im ostdeutschen Kulturbereich: In den neuen Bundesländern wurden nach westlichem Vorbild die Zuständigkeit für die Kulturpolitik den jeweiligen

Bundesländern und vor allem Kommunen übertragen, während die Theater in neue Besitzverhältnisse überführt und als Staats- oder Stadttheater umstrukturiert wurden. Dieser Prozess kann seit Ende der 1990er Jahre als abgeschlossen betrachtet werden (Althoff et al. 2021; Föhl 2011; Ibs 2016; IfK 2010; Reißig 2000).

Dazu kam, dass in den neuen Bundesländern viele Theater baulich-technisch sanierungsbedürftig waren, weshalb im Zuge der Wiedervereinigung aufgrund der Reduzierung der Kulturförderung zunächst eine unkontrollierte Schließungswelle befürchtet wurde. Zwar kam es nicht zu jener befürchteten Schließungswelle, da der Bund im Rahmen der "Übergangsfinanzierung Kultur" Finanzierungsmittel zur Verfügung stellte (Einigungsvertrag, Artikel 35) (IfK 2010), dennoch mussten einige Theater geschlossen oder fusioniert werden.

Auch für den Bereich der Orchester stellen Allmendinger und Hackman (1996) fest, dass diese durch die sozialistische Politik und ihren Zusammenbruch im Zuge der Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland hinsichtlich ihrer institutionellen Eigenschaften stark beeinflusst worden sind. Beispielsweise mussten die Orchester der neuen Bundesländer sich von nun an selbst verwalten und waren finanziell weniger stark abgesichert als noch zu Zeiten der DDR. Einigen Orchestern gelang die Anpassung an die neuen politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen besser als anderen (Allmendinger und Hackman 1996).

Weiter lassen sich auffallende Unterschiede hinsichtlich der Dichte öffentlicher Theater in beiden Gebieten ausmachen: Tabelle 2 verdeutlicht die Auswirkungen der erwähnten Angleichungsprozesse im Zuge der Wiedervereinigung in Form von Theaterschließungen und -fusionierungen in Ostdeutschland: Die Anzahl der öffentlichen ostdeutschen Theater sinkt in den Vergleichsspielzeiten 1990/91 und 2017/18 von 64 auf 50 (-21,88%), während die Anzahl der Theater in Westdeutschland von 85 auf 92 (+3,53%) leicht ansteigt (die Spielzeit 1990/91 wurde daher an dieser Stelle gewählt, da diese die erste Spielzeit darstellt, in welcher Ost- und Westdeutschland nach Wiedervereinigung gemeinsam vom Deutschen Bühnenverein dokumentiert worden sind).

Interessant sind die Zahlen vor allem vor dem Hintergrund, dass Ostdeutschland mit einer Gebietsfläche von 108.950 km² und einer Bevölkerungszahl von 18.185.543 im Jahr 1991 (inklusive Berlin) deutlich kleiner ausfällt als Westdeutschland mit 61.567.684

Einwohner*innen und 248.635 km². Damit fällt auch die Theaterdichte direkt nach der Wiedervereinigung von Ostdeutschland mit 1702 km² beziehungsweise 284.149 Einwohner*innen pro öffentliches Theater deutlich höher aus als von Westdeutschland mit 2925 km² beziehungsweise 724.326 Einwohner*innen.

Tabelle 2: Entwicklung der Theaterdichte in Ost- und Westdeutschland zwischen 1990/91 und 2017/18

	Gebietsfläche	Bevölkerung		Anzahl Theater	
		1990/91	2017/18	1990/91	2017/18
Neue Bundesländer (inklusive Berlin)	108.950 km ²	18.185.543	16.195.821	64	50
Alte Bundesländer (exklusive Berlin)	248.635 km ²	61.567.684	66.823.392	85	92

Quelle: Statistisches Bundesamt (2021), DBV (1992, 2019)

Durch die Reduzierung der Theater- und Bevölkerungszahl in Ostdeutschland und der gleichzeitigen Zunahme in Westdeutschland verändert sich jedoch auch die Theaterdichte über den Beobachtungszeitraum: In der Spielzeit 2017/18 verzeichnet Ostdeutschland 2179 km² (+477 km²) beziehungsweise 323.916 Einwohner*innen (+39.767) pro Theater und Westdeutschland 2703 km² (-222 km²) beziehungsweise 726.341 Einwohner*innen (+2015). Unterm Strich nimmt die Theaterdichte in Ostdeutschland zwar ab und in Westdeutschland leicht zu, nichtsdestotrotz zeigt sich in Ostdeutschland im Vergleich nach wie vor eine höhere Theaterdichte.

Föhl (2011) äußert in diesem Zusammenhang die Vermutung, dass das Ungleichgewicht der Theaterdichte zwischen Ost- und Westdeutschland nicht auf die temporäre Teilung beider Gebiete zurückzuführen ist, sondern auf bereits vorher sich im historischen Kontext herausgebildete Strukturen: Folglich muss bereits vor dem zweiten Weltkrieg eine vergleichsweise höhere Anzahl von Theatern in Ostdeutschland existiert haben, da ansonsten viele Theaterschließungen in Westdeutschland stattgefunden haben müssten, welche jedoch nicht nachvollziehbar seien (Föhl 2011).

Zusammenfassend lässt sich der Ursprung des deutschen Theaters auf die feudalen Kleinstaaten zurückführen. Die Folge ist eine föderale Struktur mit der Möglichkeit hauptstadtunabhängigen Entscheidungen treffen zu können, wodurch die einzelnen Theater teilweise auch heute noch mit dem Leben der jeweiligen Städte eng verbunden sind, wie auch schon zu Zeiten der feudalen Kleinstaaten. Weiterhin wurde deutlich, dass die (öffentliche) Theaterlandschaft in Deutschland früher höfisch und später staatlich finanziert wurde. Über die Höhe der staatlichen Finanzierung sowie die Anzahl der Theater im Zeitverlauf kann leider keine nähere Aussage aufgrund fehlender Datenlage getroffen werden. Entsprechend wäre an dieser Stelle eine umfangreiche historische auf Daten basierende Aufarbeitung lohnend. Aufgrund dessen, dass die staatliche Förderung der Theater einen solch hohen Stellenwert in Deutschland einnimmt, soll im nachfolgenden Kapitel näher auf die Kulturfinanzierung und spezieller auf die Kulturförderung eingegangen werden, welche vor allem im Rahmen der inferenzstatistischen Analyse eine wichtige Rolle spielen wird.

4.2 Theaterfinanzierung

Die Kulturförderung lässt sich als ein Teil der Kulturfinanzierung fassen: So zählen zu Letzterer nicht nur reine Geldbeträge, sondern auch alle Sach- und Dienstleistungen, welche dem kulturellen Betrieb oder der Herstellung kultureller Produkte dienen. Die Finanzierung geschieht durch Investor*innen, Förder*innen sowie Konsumierende und umfasst folgende Quellen: Staatliche Subventionen, Spenden, Erlöse durch Verkauf von Produkten, Tickets oder Ähnlichem sowie Kredite, Darlehen und Eigenkapital. Die Kulturförderung hingegen ist ein Unterbegriff der Kulturfinanzierung und umfasst jegliche Arten (nicht-)monetärer Beiträge, welche nicht dem Ziel der Profitsteigerung dienen. Hier von wiederum sind die Betriebseinnahmen abzugrenzen, welche all diejenigen Einnahmen umfassen, die nicht unter die staatliche oder private Kulturförderung fallen, also beispielsweise Einnahmen durch den Verkauf von Tickets sowie Aufführungsrechten, den Betrieb eines Cafés oder Restaurants oder die Vermietung von Räumlichkeiten oder Techniken (Gerlach-March 2010).

Auf Ebene der Kulturförderung bildeten sich im Zuge der zuvor beschriebenen historischen Entwicklung zwei Hauptformen aus: Zum einen die öffentliche und zum anderen

die nicht-öffentliche Finanzierung. Unter erstere fallen die Staatstheater, welche ehemals vor ihrer Kommunalisierung Hoftheater waren und nach 1918 übernommen wurden. Diese wurden durch das Land unter Beteiligung des jeweiligen Ortes finanziert. Zweitens die Stadttheater (ehemals Nationaltheater und in den 1920er Jahren kommunalisiert), finanziert durch die jeweilige Stadt und drittens die Landestheater (finanziert durch das Land). Unter öffentliche Träger fallen Bund, Länder und Gemeinden. Im Gegensatz dazu fallen unter die nicht-öffentliche Finanzierung Privattheater, freie Theater und Tourneetheater, welche allesamt durch private oder juristische Personen finanziert werden. Zum Vergleich: Nicht in allen Ländern ist die öffentlich finanzierte Kultur bei der Kulturwirtschaft eingeschlossen: Länder wie die USA, Kanada oder Australien differenzieren nicht zwischen den Finanzierungsquellen, im Gegensatz zu Deutschland. Hier werde grundsätzlich zwischen subventionierter Kultur und kommerzieller Kulturwirtschaft unterschieden (Gerlach-March 2011).

Hinsichtlich der Kulturförderung und der Organisationsstruktur grenzt sich die deutsche Theaterlandschaft zudem durch einige auffallende Merkmale von anderen Ländern ab. Zu nennen wären hierbei sowohl die beiden bereits genannten Merkmale hinsichtlich einer dezentralen geografischen Verbreitung der einzelnen Theater sowie des gängigen Regiemangements, als auch das oft vorzufindende Mehrspartentheater sowie die große Anzahl an Abonnements. Zudem ist der Anteil der öffentlichen Theater in Deutschland im internationalen Vergleich höher. Auf deutschlandweiter Ebene heben sich die öffentlichen Theater von den privaten Theatern insofern ab, als dass sie sowohl größer und hierarchischer, als auch von überwiegend künstlerischen (im Gegensatz zu kommerziellen) Entscheidungsträgern gekennzeichnet sind (Gerlach-March 2011; Neligan 2006).

Weiter lässt sich das System der Kulturförderung der öffentlichen Theater in Deutschland als *etatistisch* bezeichnet: So ist in Deutschland der öffentliche Kultursektor (und damit eingeschlossen auch der Theaterbereich) in erster Linie die Aufgabe der Bundesländer: Die Subventionierung der öffentlichen Theater wird ungefähr jeweils zur Hälfte von den Ländern und den Kommunen getragen (Abfalter 2010). Hierbei setzt der Bund die rechtlichen sowie steuerlichen Rahmenbedingungen für die Kulturförderung, während die einzelnen Länder durch den Kulturföderalismus und die Länderhoheit sich hinsichtlich der Höhe der Subventionen unterscheiden können (Gerlach-March 2010).

Die Höhe der Subventionen ist eng mit der Kulturpolitik verknüpft, welche unter anderem zur Aufgabe hat, die Finanzierung der öffentlichen Theater aus Steuermitteln gegenüber der Öffentlichkeit zu legitimieren (Zimmer und Mandel 2021). Denn wie auch andere Organisationen sind Theater in eine institutionelle Umwelt und in einem organisationalen Feld eingebettet, welche zum einen durch ökonomische, rechtliche und politische Rahmenbedingungen wie privatwirtschaftliche Partnerschaften, Theatergesetze, kulturpolitische Zielsetzungen, demographische Veränderungen, Digitalisierungsprozesse, unterschiedliche Rechtsformen und Organisationsstrukturen gebildet werden. Zum anderen wird die institutionelle Umwelt von Theatern durch das Angebot und die Nachfrage sowohl im Kulturbereich selbst, als auch durch die herrschende Konkurrenz von anderen Freizeit-, Medien- und Unterhaltungsmärkten (beispielweise Kinos, Streamingdienste und Videospiele) gestaltet (Abfalter 2010; DiMaggio und Powell 1983).

Hiermit verbunden ist ein Konkurrenzdruck um die Gewinnung sowie Bindung von Konsument*innen (Glogner-Pilz und Lutz 2011; Wagner 2005), begleitet von einem sogenannten Legitimationsdruck, welcher mit dem Rückgang staatlicher Subventionen zunehmend erhöht wird: Denn Theater unterliegen einem öffentlichen Rechtfertigungsdruck hinsichtlich der Legitimität ihrer staatlichen finanziellen Förderung, welche im Wesentlichen aus Steuergeldern besteht (Abfalter 2010; Mandel 2020).

Damit einher gehen regelrechte Legitimationszwänge für die Kulturmanager*innen, -politiker*innen und -vermittler*innen gegenüber der Kulturpolitik und Öffentlichkeit (Glogner und Föhl 2011). Aber nicht nur durch andere Bereiche der Unterhaltung entsteht Legitimationsdruck, sondern auch auf Ebene der einzelnen Kommunen durch unterschiedliche öffentliche (soziale) Aufgabenfelder: Hierunter fallen beispielsweise die Finanzierung von örtlichen Schwimmbädern, Jugendclubs, Frauenhäusern oder Kinderkrippen. Es werden also mehr und mehr „Kosten und Nutzen“-Rechnungen unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche gegeneinander abgewogen, was dazu führt, dass genauer nachgefragt wird, für was finanzielle (steuerliche) Mittel im Kulturbereich ausgegeben werden (Wagner 2005). Folglich sind auch Theater in der Verantwortung, ihre Ausgaben der Subventionen zu begründen.

Zentrale Begründungen staatlicher Kulturförderung sind hierbei vielfältig: So werden künstlerische Produkte oder Dienstleistungen als meritokratische Güter angesehen, die zwar von der Gesellschaft als wertvoll und schützenswert erachtet werden, aber nicht im entsprechendem Ausmaß nachgefragt werden (Föhl 2011; Gerlach-March 2010). Eine weitere Begründung sind positive Wirkungen auf die Konsument*innen von Kulturangeboten, wie beispielsweise die Steigerung der Kreativität, der Kommunikation und der sozialen Integration über Identitäts- und Persönlichkeitsbildung sowie die gesellschaftliche Aufklärung und die Ausbildung politischer Emanzipation (Glogner und Föhl 2011). Im Zusammenhang mit den genannten positiven Wirkungen von Kunst und Kultur wird zudem der sogenannte „Rechtfertigungskonsens“ genannt, welcher impliziert, dass es bei der Kulturförderung und der damit verbundenen Kulturpolitik sowie deren kulturpolitischen Ziele keiner kritischen Hinterfragung bedarf, denn „Kultur kann nur gut sein“ (Schulze 1997). Eine weitere Legitimationsbegründung besteht in der Kunstautonomie: Kunst dürfe nicht durch einen Mangel an verfügbaren (finanziellen) Mitteln eingeschränkt werden (Gerlach-March 2010). Alles in allem dient die staatliche Kulturförderung dazu, die Diskrepanz zwischen Wertschätzung und sinkender Nachfrage, welche sich in dem Rückgang der Besucher*innenzahlen zeigt (siehe Kapitel 4.3 und 4.4), auszugleichen.

Mögliche Folgen von mangelnder Kulturförderung sind Theaterschließungen oder -fusionen. Exemplarisch sollen zwei Fälle solcher Fusionen nachgezeichnet werden: Eine erfolgreiche Fusion der Städte Krefeld und Mönchengladbach sowie eine gescheiterte Fusion der Städte Gelsenkirchen und Wuppertal. So bilden die Vereinigten Städtischen Bühnen in Krefeld und Mönchengladbach bereits eine lange Theatergemeinschaft, welche vertraglich am 19. April 1950 gegründet worden ist. Gründungsgründe waren zum einen finanzielle Schwierigkeiten und zum anderen die Nachwirkungen der 1943 stattgefundenen Bombenangriffe, bei welchen vor allem das Theater in Krefeld zerstört worden war (Theater Krefeld und Mönchengladbach 2022).

Zu der Zeit waren in der Umgebung derartige Theaterfusionen häufig: Beispielsweise haben die Theater der Städte Aachen, Krefeld und Mönchengladbach immer wieder miteinander kooperiert. Die Fusion zwischen Krefeld und Mönchengladbach ist jedoch deshalb bereits von so langer Dauer, da dort eine langandauernde personelle Kontinuität

herrscht und ein sich bereits in anderen Fällen bewährter Theatervertrag genutzt wird, in welchem unter anderem die Rechtsform, der Theatername, Aspekte der Finanzierung, Spielplangestaltung, Organisation und Theaterleitung sowie Geschäftsführung festgehalten werden. Zudem sind beide Städte in Bezug auf anstehender Entscheidungen gleichberechtigt (Schneider 2011).

Zwischen dem Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen und den Wuppertaler Bühnen bestand ebenfalls eine Zeit lang eine Theaterfusion: 1996 bis 2001 bespielten beide Städte gemeinsam das Schillertheater mit dem Ziel, aufgrund von Subventionskürzungen finanzielle Ausgaben einzusparen. Zwar konnte zunächst tatsächlich ein Teil der Ausgaben eingespart werden, jedoch führte die Fusion zu einem erhöhten Verwaltungsaufwand und Stellenabbau. Eine weitere Folge zeigte sich auf Ebene des Publikums: So reduzierte sich die Anzahl der Opernbesucher*innen in Wuppertal, während die gleichen Opernaufführungen in den Spielstätten Gelsenkirchens besser vom Publikum aufgenommen wurden. In diesen unterschiedlichen Nachfrageentwicklungen beider Städte zeigt sich die abweichende Publikumsstruktur und deren hoher Grad hinsichtlich der regionalen Identifizierung mit dem jeweiligen Theater (und das, obwohl die beiden Städte nur ca. 28 km Luftlinie voneinander entfernt liegen). All dies sowie eine politische Abstimmung im Stadtrat Wuppertal, in welcher CDU und FDP die Mehrheit erreichten, führten letztendlich zur Entfusionierung (dpa 2000a, 2000b). Sowohl das Musiktheater im Revier in Gelsenkirchen, als auch die Wuppertaler Bühnen bestehen noch heute. Zu erwähnen sei an dieser Stelle nochmals, dass es vor allem im Zuge der Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990 aufgrund der genannten Systemübertragung der alten auf die neuen Bundesländer im Kulturbereich zu Theaterschließungen und -fusionen kam. Dieser Sachverhalt wird vor allem im Zuge der Analyse der Strukturdaten eine tragende Rolle spielen (Kapitel 4.4).

Nachfolgend soll jedoch zunächst näher auf die in der Literatur aufgeworfenen Krisenerscheinungen im Theaterbereich eingegangen werden, um dann im darauffolgenden Kapitel im Rahmen einer Analyse der Strukturdaten des öffentlichen Theatersektors in Deutschland weiter zu erörtern, wie sich jener Sektor im Zeitraum 1995 bis 2018 entwickelt hat und ob sich einzelne Theatersektoren voneinander unterscheiden.

4.3 Zeit- und Krisendiagnostik im Theaterwesen

In der wissenschaftlichen Literatur und im Feuilleton werden im Wesentlichen folgende Krisenformen im deutschen öffentlichen Theatersektor adressiert: Erstens der Rückgang der Kulturförderung, zweitens der Besucher*innenschwund auf der Nachfrage- und drittens die Überproduktion auf der Angebotsseite. Zu beachten ist, dass diese drei Krisenformen teilweise miteinander zusammenhängen, wie im Laufe der Arbeit näher anhand der Strukturdaten des deutschen Theatersektors erläutert werden soll (Kapitel 4.4 und 4.5).

Die finanzielle Krise des deutschen Theatersektors wurde bereits vielfach in der wissenschaftlichen Literatur benannt, welche zum einen bedingt ist durch die Finanzkrise im Jahre 2009 und die daraus resultierende Abnahme der Theatereinnahmen und Spenden (Gerlach-March 2010) sowie durch die Abnahme der staatlichen Zuschüsse aufgrund einer Finanznot der Länder und Gemeinden (Schneider 2004; Wagner 2004). Zum anderen aufgrund einer teilweise ineffizienten Führung der Theater, beispielsweise infolge eines wenig nachhaltigen sowie wenig sparsamen Umgangs mit öffentlichen Fördermitteln (Abfalter 2010, S. 21). Die Folgen sind (drohende) Theaterschließungen und -fusionen sowie Sparmaßnahmen, wobei in dem Zusammenhang nochmals auf den besonderen Umstand der Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland verwiesen sei, welcher aufgrund von Umstrukturierungs- und Angleichungsprozesse an den Westen Theaterschließungen und -fusionen zur Folge hatte (siehe Kapitel 4.1 und 4.4).

Die finanzielle Krise des deutschen Theatersektors wurde auch immer wieder im Feuilleton thematisiert: Zu nennen seien hier der Rückgang der Kulturförderung aufgrund der Finanz- und Wirtschaftskrise sowie der Verschuldung einzelner Kommunen (Laudenbach und Tholi 2022; Magel 2022; Strauss 2022) sowie fehlende Finanzierungsmittel für Sanierungsarbeiten, während das Land die Kommunen bei der Kulturförderung nur in Ausnahmefällen bei besonders bedrohten Theatern unterstützt (Burger 2009). Sogar von Subventionsbetrug ist die Rede (Strauss 2022). Die Folgen der fehlenden Kulturförderungen sind die Reduzierung von Mitarbeiter*innen, Spartenschließungen, Theaterfusionen und in letzter Konsequenz -schließungen (Brachmann 2011; Rossmann 2009). Zusätzlich wird in dem Zusammenhang mit der

Theaterfinanzierung auch der steigende Legitimationsdruck thematisiert, welcher sich in einer sinkenden Akzeptanz der Theater in den Stadtparlamenten und in der lokalen Politik zeigt (Burger 2009; Rossmann 2009).

Eine weitere häufig benannte Krisenerscheinung besteht in dem Rückgang der Besucher*innenzahlen (Gerlach-March 2011; Glasow und Heinze 2022; Klein 2004). Gründe hierfür liefern Bevölkerungs- und Publikumsumfragen, durch welche bereits ein differenziertes Bild des (potentiellen) Theaterpublikums nachgezeichnet werden konnte: Zum einen besuchen vergleichsweise nur wenige Menschen regelmäßig das Theater, was sich auch in den gleichzeitig sinkenden Abonnent*innenzahlen zeigt. Folglich sinkt damit auch der feste Publikumsstamm (Mandel 2021; Reuband 2017a). Zum anderen werden die Besucher*innen zunehmend älter und versterben nach und nach. Gleichzeitig werden diese jedoch nicht durch jüngere Zuschauer*innen ersetzt (Glogner-Pilz und Lutz 2011; Renz 2014; Reuband 2013, 2016, 2018; Tauchnitz 2004).

Auch im öffentlichen Diskurs des Feuilletons überregionaler Zeitungen wird über den fortlaufenden Publikumsschwund geschrieben: In den 1980er Jahren wurde bereits erkannt, dass das Theater nicht fortbestehen kann, wenn sein Publikum ausstirbt (Henrichs 1984). Den Theatern ist das auch in der wissenschaftlichen Literatur identifizierte Problem der „Überalterung“ des Publikums bewusst: So sollen über digitale und diverse Angebote jüngere Besucher*innen gewonnen werden (Strauss 2022). Gleichzeitig wird aber nicht nur eine „Überalterung“ des Publikums, sondern auch der Theaterkritiker*innen ausgemacht (zum Beispiel Makowsky 2001). Generell wird vor allem seit Anfang der 2000er Jahre ein Publikumsrückgang beobachtet (zum Beispiel Schindhelm 2000; Schlaffer 2014; Sucher 2001) sowie in Übereinstimmung mit der wissenschaftlichen Literatur ein Rückgang der Abonnements (Laudenbach und Tholi 2022; Scherfig 2021).

Eine weitere Krisenerscheinung, auf welche die vorliegende Arbeit einen Fokus legt, wurde bereits in der wissenschaftlichen Literatur (Glasow und Heinze 2022; Haselbach et al. 2012; Schmidt 2017) sowie im Feuilleton diskutiert: Bedingt durch frühere Fördergelder wurde das Angebot stark ausgeweitet, um eine „Kultur für alle“ zu ermöglichen, mit dem Ziel, die Publikumszahlen zu erhöhen. Die Folge ist eine

„kulturelle Expansion“ seit Ende der 1970er-Jahre, welche der Publikumsnachfrage jedoch weit voraus ist (Haselbach et al. 2012):

So konnte bereits für NRW gezeigt werden, dass seit Mitte der 1990er-Jahre die Nachfrage angesichts der sinkenden Besucher*innenzahlen deutlich zurückgegangen ist, während die Theater gleichzeitig ihr Angebot in Form neuer Spielstätten und unterschiedlicher Theaterstücke stark ausgebaut haben. Identifiziert werden konnte also ein Angebotsproblem, bei welchem bekannte Stücke auf den Theaterspielplänen vorherrschen bei einem zu niedrigen Anteil an Neuerungen und Innovationen, obwohl gerade letztere neue Besucher*innen generieren können (Glasow und Heinze 2022). Auch im Feuilleton wird wiederholt von einer Experimentiermüdigkeit der Theater sowie von nicht ausverkauften Premieren (zum Beispiel Hering 2019; Rossmann 2006; Stadelmaier 2002) berichtet, in Kombination mit dem Wunsch nach mehr neuen, innovativen Theaterstücken (zum Beispiel Stephan 2003). Die benannten Krisenbefunde sollen im weiteren Verlauf auf Basis von Strukturdaten für Gesamtdeutschland, aber auch für die einzelnen Bundesländer untersucht und eingeordnet werden.

4.4 Strukturdaten zum öffentlichen Theatersektor in Deutschland

Dieses Kapitel dient der näheren Auseinandersetzung mit den deskriptiven Kennzahlen der öffentlichen kommunalen und landeseigenen (Mehrsparten-)Theater Deutschlands und deren Entwicklung im Zeitraum 1995 bis 2018 (zur Begründung des Analysezeitraumes vgl. Abschnitt 5.1). Zudem sollen nachfolgend regionale Unterschiede der deutschen Theaterlandschaft hinsichtlich der deskriptiven Kennzahlen näher herausgearbeitet werden, wobei ein Schwerpunkt auf den Unterschied zwischen West- und Ostdeutschland (=Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen) gelegt wird. Jener Vergleich ist insofern interessant, als dass es aufgrund der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 im Kulturbereich durch einen Institutionentransfer zu einer Übertragung des Systems der alten auf die neuen Bundesländer kam (siehe Kapitel 4.1).

Der Deutsche Bühnenverein (DBV) definiert öffentliche Theater als „stehende, [...] spielende Theater und Landesbühnen (Wanderbühnen) mit eigenem Ensemble, jedoch nicht Tourneetheater und Laienbühnen (Märchenbühnen, Heimatbühnen) sowie Varietés und Kabarettts (...), deren rechtliche und/oder wirtschaftliche Träger Länder, Gemeinden, Gemeindeverbände sind, unabhängig davon, in welcher Rechtsform sie betrieben werden“. Im Gegensatz dazu werden Privattheater als „Theater mit eigener Spielstätte sowie Berufsschauspielern, deren rechtliche und wirtschaftliche Träger Privatpersonen oder juristische Personen sind, deren Gesellschafter oder Mitglieder ausschließlich Privatpersonen sind“ (DBV 2017a) definiert. Aufgrund der unzureichenden Datenlage werden Privattheater in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt (siehe für die genauere Begründung Kapitel 5.1).

4.4.1 Theaterdichte

Tabelle 3 zeichnet die Kennzahlen zu allen kommunalen und landeseigenen (Mehrsparten-)Theater in Deutschland für den Zeitraum 1995/06 bis 2017/18 nach, während Tabelle A 1 jene Kennzahlen für die beiden Vergleichszeitpunkte 1995/95 und 2017/18 aufgeschlüsselt auf Bundesländerebene sowie als Ost-/Westvergleich enthält. Als Erstes fällt der kontinuierliche Rückgang der Theaterunternehmen von 154 in der Spielzeit 1995/96 auf 142 in 2017/18 (-7,8%) auf, welcher durch Theaterschließungen oder -fusionen bedingt ist (Tabelle 3). Jener Rückgang verteilt sich folgendermaßen auf die einzelnen Bundesländer (Tabelle A 1): Niedersachsen und NRW verlieren innerhalb der beiden Beobachtungszeitpunkte jeweils ein Theater; Brandenburg, Hessen und Mecklenburg-Vorpommern verlieren jeweils zwei Theater; und Sachsen beziehungsweise Sachsen-Anhalt sogar drei beziehungsweise sechs Theater. Gleichzeitig werden aber ein Theater in Baden-Württemberg und jeweils zwei in Bayern und Rheinland-Pfalz eröffnet. Deutlich wird hierbei, dass vor allem die neuen Bundesländer den Großteil an Theaterschließungen oder -fusionen verzeichnen, welche eine Folge der bereits erläuterten Wiedervereinigung von Ost- und Westdeutschland sind (Kapitel 4.1).

Tabelle 3: Kennzahlen zu kommunalen und landeseigenen Theatern in Deutschland

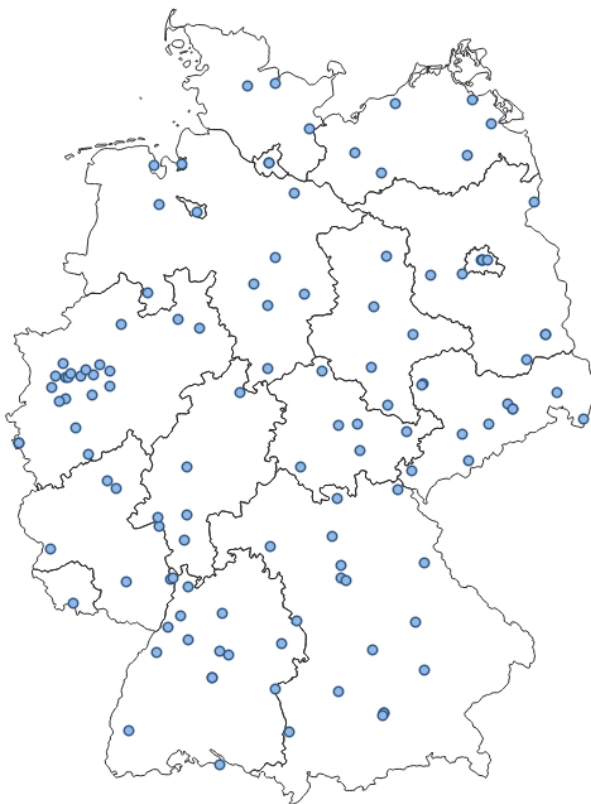
	1995/ 1996	2000/ 2001	2005/ 2006	2010/ 2011	2015/ 2016	2017/ 2018
Anzahl Theaterunternehmen	154	150	143	140	143	142
Anzahl Spielstätten	655	728	793	890	815	804
Anzahl Sitzplätze in Tsd.	242	260	278	278	258	249
Veranstaltungen am Standort	61.914	62.989	62.749	67.755	67.257	65.450
Vollpreis-/Tageskarten in Tsd.	6720	7321	6813	7968	8337	8045
Abonnements in Tsd.	4727	4392	3885	3423	3205	3106
Besucher*innen am Standort in Tsd.	20.550	20.057	18.769	19.017	19.078	18.367
Reale Betriebseinnahmen	315.131	344.740	353.454	376.889	386.665	392.318
Zuschüsse privater Einrichtungen	7615	11.462	16.307	23.769	26.858	26.919
Reale Zuschüsse (Bund und Länder)	1.988.545	1.925.869	1.827.501	1.836.607	1.908.026	1.982.376
Einnahmen insgesamt	2.328.403	2.294.059	2.214.431	2.254.708	2.344.159	2.432.459
Anzahl Theaterunternehmen	118	115	117	120	118	118
Anzahl Spielstätten	546	625	690	787	691	694
Anzahl Aufführungen	33.235	32.521	34.118	35.486	34.778	32.755
Gespielte Stücke insgesamt	2259	2207	2716	3180	2998	2914
Davon: Erst- und Uraufführungen	168	198	265	332	288	362

Quelle: DBV (1997-2019a, b); Finanzangaben in Tsd. Euro und inflationsbereinigt (Basis: 1995)

Tabelle A 2 enthält aufgeschlüsselt auf Bundeslandebene Durchschnittswerte für die Spielzeiten 1995/96 bis 2017/18 zur Untersuchung der Theaterdichte: Die gemessen an der Fläche ausgeprägteste Theaterdichte findet sich in Berlin. Das Bundesland verzeichnet über den Analysezeitraum neun bis zehn Theater und eine Durchschnittsfläche von

93km² pro Theater. Darauf folgen Bremen mit zwei Theatern und einer Durchschnittsfläche von 164km² und Hamburg (drei Theater; 252km² pro Theater). Da es sich hierbei um Stadtstaaten mit einer im Vergleich zu anderen Bundesländern geringen Fläche handelt, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Liste von ausgerechnet diesen drei Bundesländern angeführt wird. Rang 3 bis 6 belegen Sachsen, NRW und Sachsen-Anhalt und weisen daher ebenfalls eine vergleichsweise hohe Theaterdichte auf (1248 bis 2196 km² pro Theater). Anders sieht der Fall bei Brandenburg, Niedersachsen und Schleswig-Holstein aus: Hier liegt die durchschnittliche Fläche in km² pro Theater bereits bei 4474 bis 5253 km² (Tabelle A 2).

Abbildung 1: Visuelle Darstellung des öffentlichen Theatersektors in Deutschland



Anmerkung: Abgebildet sind ausschließlich die 120 Theater der Repertoiresanalyse (siehe Kapitel 6.1)

Abbildung 1 erlaubt eine visuelle Betrachtungsweise auf den deutschen öffentlichen Theatersektor: Hierfür wurden die Standorte der 120 Theater, welche Eingang in die Reper-toiresanalyse (Kapitel 6.1) gefunden haben sowie in Tabelle 3 den unteren Teil bilden, in eine Deutschlandkarte eingetragen. Zu beachten ist hierbei, dass aufgrund von (Ent-)Fu-sionierungen die Anzahl der Theater in Tabelle 3 zwischen 115 und 120 Theatern schwankt. Die Karte unterstützt die zuvor genannten Befunde: Vor allem in NRW und Berlin ist eine hohe Theaterdichte sichtbar. Gleichzeitig wird eine geringe Theaterkon-zentration vor allem in Brandenburg und Niedersachsen deutlich. Auch in Bayern, dem flächenmäßig größten Bundesland, scheint es vergleichsweise wenig Theater zu geben. Jedoch ist hierbei zu beachten, dass Bayern zwei Konzentrationspunkte aufweist: Erstens in München mit drei von 19 bayerischen Theatern und zweitens insgesamt vier Theater in den Städten Bamberg, Erlangen, Fürth und Nürnberg.

Ein ganz anderes Bild zeigt die Rangverteilung hinsichtlich der durchschnittlichen An-zahl an Einwohner*innen pro Theater: Die Stadtstaaten Berlin, Bremen und Hamburg belegen nun die Ränge 5, 6 und 8 mit durchschnittlichen Einwohner*innenzahlen pro Theater von 334.723 bis 587.298. Sachsen-Anhalt (vormals Rang 6) belegt nun mit durchschnittlich 246.644 Einwohner*innen Rang 1, Sachsen verbleibt auf Rang 3 (288.045 Einwohner*innen) und NRW rutscht ab auf Rang 12 (698.863 Einwohner*in-nen) (Tabelle A 2). Die stark abweichenden Rangordnungen werden durch den Befund einer Korrelationsanalyse nach Spearman bestätigt: Diese ergibt, dass sich zwischen der durchschnittlichen Fläche in km² pro Theater und der durchschnittlichen Anzahl an Ein-wohner*innen pro Theater keine signifikante Korrelation feststellen lässt.

Weiterhin zeigt Tabelle 3, dass trotz des Rückgangs der Theater insgesamt die Anzahl der Spielstätten in Gesamtdeutschland zwischen beiden Zeitpunkten von 655 auf 804 Spielstätten (+22,8%) mit einem Spitzenwert von 890 (2010/11) angewachsen ist. Tabelle A 1 ermöglicht einen detaillierteren Blick: Obwohl in den ostdeutschen Bundesländern (inklusive Berlin) die Anzahl der Theater über den Beobachtungszeitraum stark abnimmt, steigt auch hier die Anzahl der Spielstätten von 262 auf 301 an (+14,9%). Ausnahmen mit nur einer geringen Abnahme der Anzahl der Spielstätten bilden Brandenburg (- sechs Spielstätten), Schleswig-Holstein (- vier) und Hamburg (- zwei).

Gleichzeitig sinkt die Anzahl der Sitzplätze pro Spielstätte von 369 (1995/96) auf 309 (2017/18) in Gesamtdeutschland (Tabelle 3). Westdeutschland ist hiervon stärker betroffen (-9,5%) als Ostdeutschland (-1%): So wächst die Anzahl der Sitzplätze pro Spielstätte in Brandenburg (+22%) und Mecklenburg-Vorpommern (+26%) besonders stark an, während sie im Vergleich dazu besonders stark in Bayern, Bremen, Hessen, NRW, Rheinland-Pfalz und Thüringen sinkt (allesamt jeweils zwischen -24% und -35%) (Tabelle A 1). Insgesamt betrachtet, führt die Angebotsausweitung bei den Spielstätten jedoch zu einer Reduktion des durchschnittlichen Angebots an Sitzplätzen.

In dem Zusammenhang lässt sich weiterhin eine Entwicklung hin zu vielen unterschiedlichen Spielstätten pro Theater von durchschnittlich 4,3 (1995/96) auf 5,7 Spielstätten (2017/18) pro Theater in Gesamtdeutschland beobachten (Tabelle 3). Im Vergleich zwischen Ost- und Westdeutschland zeigen sich erneut die zuvor benannten Fusionsprozesse: Während die durchschnittliche Anzahl an Spielstätten pro Theater im Westen von 4,3 auf 5,5 (+26,6%) ansteigt, steigt sie im Osten deutlich stärker von 4,2 auf 6 (+44,8%) an (Tabelle A 1). Mit dem im Vergleich zum Westen stärkeren Anstieg der Anzahl der Theater im Osten, ist auch die Anzahl der Spielstätten aufgrund der genannten Fusionierungen stärker angestiegen, denn der Großteil der Theater wurde nicht geschlossen, sondern einzelne Theater und ihre Spielstätten wurden zu „größeren“ Theatern (gemessen an den Spielstätten) zusammengelegt. Dementsprechend sind daher auch die Sitzplatzzahlen nicht so stark gesunken wie im Westen.

Ein Vorteil von vielen unterschiedlichen Spielstätten pro Theater mit durchschnittlich weniger Sitzplätzen ist, dass sich diese leichter mit Besucher*innen füllen lassen. Ein weiterer Vorteil von mehreren unterschiedlichen Spielstätten je Theater besteht darin, dass die Theater hierdurch in der Lage sind, mehr unterschiedliche Stücke gleichzeitig aufführen und proben zu lassen. Gleichzeitig lassen sich „Misserfolge“ in Form aufgeführter Stücke, die nur wenige Besucher*innen anziehen, aufgrund der sowieso schon geringeren Sitzplatzkapazitäten der einzelnen Spielstätten besser kompensieren (durch stärker ausgelastete Stücke in anderen Spielstätten).

4.4.2 Angebot

Auf Ebene des Angebots in Form der Veranstaltungen am Standort nimmt zwar die absolute Anzahl deutschlandweit im Beobachtungszeitraum zu (+5,7%), sinkt jedoch auf Ebene der durchschnittlichen Anzahl von Veranstaltungen pro Spielstätte (wie auch schon die Sitzplätze pro Spielstätte) von 95 (1995/96) auf 81 (2017/18) (Tabelle 3). Jene Abnahme fällt in Ostdeutschland mit -22,9% deutlich stärker aus als in Westdeutschland mit -7,8%. Folglich bedeutet dies, dass trotz des deutschlandweiten Ausbaus an Spielstätten (+148) zwischen 1995 und 2018 im Mittel 15% weniger Veranstaltungen aufgeführt wurden (-14). Auf Bundeslandebene sind besonders stark betroffen Mecklenburg-Vorpommern, NRW (Zuwachs an Spielstätten zwischen 41% und 47%, Rückgang der Veranstaltungen bei knapp einem Viertel) und Berlin (Spielstätten -37%, Veranstaltungen -35%) (Tabelle A 1).

Ebenfalls auf Ebene des Angebots lässt sich deutschlandweit eine Zunahme der Theaterstücke insgesamt und der Erst- und Uraufführungen feststellen. Diese werden aber gleichzeitig im Analysezeitraum weniger häufig zur Aufführung gebracht. Zu beachten ist hierbei, dass sich diese Beobachtung ausschließlich auf die knapp 120 Theater bezieht, welche im empirischen Teil (Kapitel 6) der vorliegenden Arbeit analysiert werden, da nur für diese Theater (statt der knapp 140 bis 154 Theater aus Tabelle 3) verlässliche Daten zu ihren Werken vorliegen. Aufgrund von Fusionen, die teilweise wieder rückgängig gemacht worden sind, schwankt die Anzahl leicht zwischen 115 und 120 Theatern, während auch hier ein Ausbau der Anzahl der Spielstätten zu beobachten ist. Zudem steigt auch die Anzahl der gespielten Stücke insgesamt um +29% und die Anzahl der Erst-/Uraufführungen sogar um +115,5% über den beobachteten Zeitraum von 2259 beziehungsweise 168 (1995/96) auf 2914 beziehungsweise 362 (2017/18) an. Gleichzeitig sinkt wiederum die durchschnittliche Anzahl der Aufführungen pro Theaterstück im Beobachtungszeitraum von 15 auf 11 um knapp ein Viertel (Tabelle 3, unterer Teil).

4.4.3 Nachfrage

Auf der Nachfrageseite sind die deutschlandweiten Besucher*innenzahlen ebenfalls sinkend: Wurden 1995/96 noch 20,5 Mio. Besucher*innen verzeichnet, sind es 2017/18 nur noch 18,3 Mio. (-11,7%) (Tabelle 3). Im Westen fällt der Rückgang mit -11,4% von 14,1 Mio. (1995/96) auf 12,5 Mio. (2017/18) etwas stärker aus als im Osten von 6,5 Mio. auf 5,9 Mio. (-9%). Besonders stark fällt der Besucher*innenrückgang in NRW (-20,8%), Sachsen-Anhalt (-15,5%) und Berlin (-15,2%) aus. NRW ist insofern ein interessanter Fall, als dass es vom Rückgang am stärksten betroffen ist. So handelt es sich nicht nur um das bevölkerungsreichste Bundesland, sondern weist zudem die höchste räumliche Theaterdichte auf: Der Rückgang von ca. einem Fünftel fällt hier doppelt so hoch aus wie in Gesamtdeutschland (Glasow und Heinze 2022).

Schleswig-Holstein (+4,1%) und Mecklenburg-Vorpommern (+20,3%) sind im Gegensatz dazu die einzigen Bundesländer, die eine Zunahme der Besucher*innenzahlen verzeichnen können (Tabelle A 1). Insgesamt sinken die Publikumszahlen deutschlandweit, während die Anzahl der Theaterstücke ansteigt. Zwischen beiden Variablen kann jedoch keine statistische signifikante Korrelation ($p < 0,05$) nachgewiesen werden.

Ein weiterer Befund auf Ebene der Publikumszahlen ist der Rückgang der Abonnenten*innenzahlen von 4,7 Mio. auf 3,1 Mio. (-34%), welcher durch eine gleichzeitige Zunahme der Einzelticketverkäufe von 6,7 Mio. auf 8 Mio. (+19,4%) teilweise ausgeglichen werden kann (Tabelle 3). Diese Entwicklung ist sowohl in Ost-, als auch in Westdeutschland zu erkennen, jedoch in unterschiedlich starker Ausprägung: Die absolute und relative Zunahme der Einzeltickets ist im Osten (+613.000 beziehungsweise +16,3%) etwas weniger stark, aber im Wesentlichen vergleichbar mit dem Westen (+677.000 beziehungsweise -19,1%). Auf Ebene der relativen und absoluten Anzahl der Abonnements hingegen sind die Entwicklungen der beiden Regionen weniger gut vergleichbar: Im Osten sinken die Abonnements im Analysezeitraum um -47,6% (-462.000 Abonnements) und im Westen um -30,64% (-1,2 Mio.) (Tabelle A 1). Dennoch sinkt in beiden Regionen die Anzahl der Abonnements, während die Einzelticketverkäufe zunehmen.

Diese Entwicklung lässt sich in allen Bundesländern identifizieren, außer in Brandenburg: Hier nehmen zwar die Vollpreis-/Tageskarten ebenfalls zu (+125.000 beziehungsweise 89,5%), gleichzeitig nehmen aber auch die Abonnementszahlen zu (+7000 beziehungsweise 12,7%). Die Besucher*innenzahlen insgesamt unterliegen daher auch kaum einer Veränderung (-12.000 beziehungsweise -2,9%), was bedeutet, dass in Brandenburg der Verkauf anderer Ticketarten gesunken ist (wie Besucher*innenorganisationen, Gebührenkarten sowie Schüler*innen-, Studierenden-, Kinder- und Jugendkarten oder sonstige rabattierte Karten) (Tabelle A 1).

Insgesamt kann im Osten im Gegensatz zum Westen der Rückgang der Abonnements größtenteils durch die Zunahme der Einzelticketverkäufe ausgeglichen werden. Dementsprechend fällt auch der Rückgang der Besucher*innenzahlen insgesamt im Osten weniger stark aus als im Westen. Die gegensätzlichen Entwicklungen der beiden Ticketvarianten verdeutlicht eine Verschiebung der Abonnements hin zu mehr Einzelticketverkäufen, während der Besucher*innenrückgang vor allem auf den Rückgang der Abonnements zurückzuführen ist.

4.4.4 Finanzierung

Auf Ebene der Finanzkennzahlen werden die Folgen des Besucher*innenschwunds vor allem auf regionaler und weniger auf gesamtdeutscher Ebene deutlich: So sind die inflationsbereinigten Gesamteinnahmen sowie die Zuschüsse von Bund und Ländern für Gesamtdeutschland über den Beobachtungszeitraum recht konstant. Zwar verzeichnen beide Kennzahlenverläufe ab Anfang der 2000er Jahre einen kleinen Einbruch, fangen sich jedoch ab 2010/11 und steigen ab da wieder leicht an. Auf Ebene der Betriebseinnahmen hingegen lässt sich ein deutlicher Anstieg zwischen 1995/96 und 2017/18 von 297 Mio. Euro auf 392 Mio. Euro (+31,9%) feststellen. Zum Vergleich dazu steigen die Subventionen nur um 1,5% an. In der Konsequenz legen die Einnahmen insgesamt im Vergleichszeitraum um 6,6% von 2.280.970 Euro (1995/96) auf 2.432.459 Euro (2017/18) zu. (Tabelle 3).

Weiterhin machen die Zahlen deutlich, dass der Hauptanteil der Einnahmen insgesamt durch die Zuschüsse von Bund und Ländern gebildet wird, welche durchschnittlich fünfmal so hoch sind wie die Betriebseinnahmen, obwohl letztere sich um knapp ein Drittel erhöht haben. Auch die Zuschüsse von privaten Einrichtungen wie Spenden steigen zwar kontinuierlich an, machen im Vergleich aber nur einen unwesentlichen Anteil der Einnahmen insgesamt aus, womit die Hauptfinanzierungsquelle nach wie vor die Kulturförderung in Form von staatlichen Zuschüssen bleibt (Tabelle 3).

Bei Betrachtung der aggregierten Werte auf Ebene von Ost- beziehungsweise Westdeutschland in Tabelle A 1 zeigt sich hingegen ein differenziertes Bild: Im Osten bleiben die Einnahmen insgesamt mit 794.079 Euro (1995/06) und 787.087 Euro (2017/18) im Wesentlichen unverändert, während sich im Westen eine Zunahme von 1.486.890 auf 1.645.371 (+10,7%) beobachten lässt.

Für die Einnahmen insgesamt pro Theater bedeutet dies im Zeitraum 1995/96 bis 2017/18 für Gesamtdeutschland eine Steigerung von 15,6%, im Westen von 9,5% und im Osten sogar von 24,9%. Auch die Höhe der Subventionen pro Theater steigen auf allen drei Aggregationsebenen an (zwischen 8% und 11%) und auf Ebene der Betriebseinnahmen zeichnet sich ein sogar noch stärkerer Anstieg ab: In Gesamtdeutschland steigen diese im Beobachtungszeitraum um 43,1%, in Westdeutschland um 21,2% und in Ostdeutschland um 92,8% (Tabelle 3 und Tabelle A 1). Die genannten Zahlen verdeutlichen auf Ebene der Finanzierung den Effekt der Theaterfusionierungen und -schließungen, welche vor allem in Ostdeutschland stattgefunden haben, durch welche eine Art Umverteilung der Einnahmen ermöglicht wurde.

Auf den ersten Blick lässt sich also keine Krisenerscheinung auf Finanzebene erkennen. Bei detaillierterer Betrachtung der Bundesländer zeigt sich jedoch ein anderes Bild (Tabelle A 1): Bayern (+25,3%) und Rheinland-Pfalz (+23,3%) verzeichnen die stärksten Zunahmen der Einnahmen insgesamt. In beiden Bundesländern erhöht sich die Anzahl der Theater jeweils um zwei. Im Gegensatz dazu findet in Brandenburg (-17,3%) beziehungsweise Sachsen-Anhalt (-19,5%) der stärkste Rückgang der Einnahmen insgesamt statt. In beiden Bundesländern fand im Analysezeitraum jeweils eine Reduktion von zwei beziehungsweise sechs Theatern statt. Ebenfalls von einem

Rückgang der Einnahmen insgesamt (und genauer: der Subventionen) betroffen sind Berlin, Bremen, Mecklenburg-Vorpommern, Saarland und Thüringen. Hierbei ist anzumerken, dass die Bundesländer Bremen beziehungsweise Saarland nur zwei beziehungsweise ein Theater im gesamten Zeitraum verzeichnen können und daher weniger repräsentativ auf aggregierter Bundeslandebene sind.

Folglich sind vor allem Bundesländer in Ostdeutschland vom Rückgang der Einnahmen insgesamt und der Subventionen betroffen. Jedoch nicht alle, weshalb auf aggregierter Ebene von Ostdeutschland zunächst kein Rückgang der Einnahmen insgesamt ausgemacht werden konnte. Dort sorgt Sachsen für einen Ausgleich: Hier erhöhen sich die Einnahmen von 223.212 Euro (1995/96) auf 258.510 Euro (2017/18) um 15,8%. Zum Vergleich: Auch in Sachsen reduzieren sich die Anzahl der Theater um drei und die Publikumszahlen um knapp 7%.

Mittels der Theaterzunahmen beziehungsweise -abnahmen lassen sich möglicherweise die unterschiedlichen Entwicklungen der Finanzdaten auf Bundesländerebene und auf den beiden Aggregationsebenen zwischen Ost- und Westdeutschland erklären: Vermutlich konnten in Ostdeutschland die Einnahmen insgesamt konstant gehalten werden, da der ostdeutsche Theatersektor über den Zeitverlauf weniger stark bezuschusst werden musste, aufgrund dessen, dass sich die Anzahl der Theater dort durch Schließungen und Fusionen reduziert hat, im Gegensatz zum Westen Deutschlands, wo die Theateranzahl recht konstant blieb. Dennoch bildet das Bundesland Sachsen einen Sonderfall.

4.5 Diskussion und Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die einzelnen Kennzahlen im Untersuchungszeitraum in regionaler Abhängigkeit unterschiedlich entwickelt haben. Vor allem die neuen Bundesländer stellen hierbei einen Sonderfall dar, aufgrund der durch die Wiedervereinigung bedingten Angleichungsprozesse an den Westen und die damit einhergehenden Umstrukturierungsprozesse, begleitet von einem kulturellen Wandel. Die Folge sind die vor allem im Osten stattgefundenen Theaterschließungen und

-fusionen. Nachfolgend sollen die Befunde der Analyse der Strukturdaten und die eingangs benannten Krisenerscheinungen zusammengeführt werden.

Die Strukturdaten erlauben einen detaillierten Blick auf die in der Fachliteratur sowie im Feuilleton benannte Finanzierungskrise im deutschen öffentlichen Theatersektor: So konnte gezeigt werden, dass nicht der gesamte Theatersektor von sinkenden Einnahmen und vor allem von der sinkenden Kulturförderung betroffen ist, sondern dass hier regional differenziert werden muss, denn die inflationsbereinigten Gesamteinnahmen und die Subventionen von Bund sowie Ländern sind im Analysezeitraum 1995 bis 2018 auf gesamtdeutscher Ebene bis auf einen leichten Einbruch Anfang der 2000er Jahre recht konstant.

Erst mit Blick auf die einzelnen Bundesländer zeigt sich ein anderes Bild: Unter anderem sind vor allem diejenigen Bundesländer von einem Rückgang der Finanzmittel betroffen, die auch eine vergleichsweise hohe Reduktion an Theatern (durch Schließungen und/oder Fusionen) aufweisen. Ein weiterer interessanter Befund besteht darin, dass sich auf Ebene der aggregierten Werte der ostdeutschen Bundesländer auf den ersten Blick kein Rückgang der Finanzangaben feststellen lässt. Auf Ebene der einzelnen Bundesländer wird hingegen deutlich, dass in allen ostdeutschen Bundesländern die Gesamteinnahmen sowie auch die Subventionen sinken. Eine Ausnahme bildet Sachsen: Hier steigen die genannten Einnahmen an und sorgen so für einen Ausgleich, welcher sich auf der aggregierten Ebene in den konstanten Finanzdaten widerspiegelt. Hierin zeigt sich der Effekt der Theaterfusionierungen und -schließungen, welche sich primär in den ostdeutschen Bundesländern ereignet haben und zu einer Art Umverteilung der Finanzeinnahmen geführt haben. Jene Umverteilung zeigt sich in den größtenteils konstanten Gesamteinnahmen des ostdeutschen Theatersektors, während diese in den westlichen Bundesländern (deren Anzahl an Theatern relativ konstant blieb) leicht ansteigen.

Auf Ebene der Betriebseinnahmen zeigt sich eine andere Entwicklung: Diese steigen in allen Bundesländern (bis auf Hamburg) an, machen allerdings nur ca. ein Sechstel der Gesamteinnahmen aus und erhalten dadurch eine weniger starke Gewichtung als die Kulturförderung. Zusammenfassen ließe sich also am ehesten von einer finanziellen Krise

in den ostdeutschen Bundesländern (mit Ausnahme von Sachsen) sprechen. Allerdings sollte beachtet werden, dass bei der Darstellung der Finanzdaten theaterindividuelle Aspekte wie die mögliche Erhöhung laufender Kosten wie für Miete und Strom, anfallende Kosten für Sanierungs- und Modernisierungsarbeiten sowie Verhandlungen um Tarif- und Arbeitsverträge nicht berücksichtigt wurden. All das sind jedoch theaterindividuelle Einflussfaktoren, welche die Finanzsituation einzelner Theater mehr oder weniger stark beeinflussen können. Beispielsweise führte der Ukrainekrieg im Jahre 2022 unter anderem zu steigenden Energie- und Strompreisen. So schreibt das Feuilleton bereits jetzt von einer „Energiekrise“ im Theaterbereich, deren finanzielle Auswirkungen sich bislang noch nicht beziffern lassen (Hanschke 2022).

Hinsichtlich individueller Sanierungs- und Modernisierungsarbeiten bietet der geplante Neubau am Staatstheater Augsburg ein aktuelles Beispiel: Hier führte eine Fehlkalkulation dazu, dass die geplanten Baukosten immer höher wurden und sich die geplante Fertigstellung immer weiter nach hinten verzögerte, während der Stadt gleichzeitig Gelder für andere Projekte fehlt. Ein Ende ist noch nicht genau absehbar (Fuchs 2022).

Bezüglich Verhandlungen um Tarif- und Arbeitsverträge sei der der Normalvertrag (NV Bühne) zu benennen, welcher nun bereits seit 2003 für das künstlerische Personal gilt und mehrere ehemalige Tarifverträge vereint (ehemals NV Solo, NV Chor/Tanz sowie die Bühnentechnikertarifverträge BTT und BTTL). Als Gründe für die Zusammenführung der einzelnen Verträge nennt der DBV Flexibilisierungen hinsichtlich der Arbeits- und Probenzeit, die Erhöhung der Mindestgage sowie die Möglichkeit, unbefristeten Arbeitsverträgen künstlerisch Beschäftigter entgegenzuwirken (DBV 2022a, 2022c). Allerdings gibt es auch Stimmen, die sich gegen den NV Bühne aussprechen, beispielsweise aufgrund einer unangemessenen Bezahlung, fehlender rechtlicher Standards wie Arbeitszeiterfassung sowie sich kurzfristig ändernder Arbeitszeiten. Das Resultat sind regelmäßige Tarifverhandlungen, welche laut des Deutschen Bühnenvereins unter Umständen die Theater sowie ihre Träger*innen finanziell belasten (DBV 2022c; dpa 2022).

Weiterhin konnte die bereits in der Forschungsliteratur und im Feuilleton identifizierte Besucher*innenkrise mittels der Strukturdaten nachgezeichnet werden: So sinken die Publikumszahlen deutschlandweit im Analysezeitraum um -11,73%. Wie auch schon auf der Finanzebene lassen sich aber auch hier regionale unterschiedlich stark ausgeprägte

Abweichungen erkennen: So ist die Abnahme im Westen mit -11,38% etwas stärker als im Osten mit -8,97%. Zudem lässt sich mit den Strukturdaten ebenfalls der bereits genannte Befund auf Ebene der Abonnent*innenzahlen bestätigen: Diese verringern sich im Zeitverlauf, während die Einzelticketverkäufe zunehmen. In Ostdeutschland gelingt es sogar, den Abonnent*innenrückgang durch die Zunahme der Einzelticketverkäufe auszugleichen, weswegen auch der Rückgang der Besucher*innenzahlen insgesamt dort weniger stark ausfällt. Es findet also deutschlandweit in unterschiedlich starker regionaler Ausprägung ein Besucher*innenrückgang statt, während das Publikum sich gleichzeitig von einem festen Abonnent*innenkern hin zu einem hinsichtlich der Einnahmen weniger verlässlichen Publikum entwickelt hat und vorzugsweise Tageskarten anstelle von Abonnements kauft.

Weiterhin konnten die Strukturdaten die eingangs erwähnte Überproduktion und die damit einhergehende Nachfragekrise verdeutlichen: Über den Beobachtungszeitraum wird das Angebot in Form von Theaterstücken insgesamt und von Erst- beziehungsweise Uraufführungen zunehmend ausgeweitet und verdichtet, bei im Wesentlichen gleichbleibenden finanziellen Ressourcen. Es werden im Zeitverlauf jährlich immer mehr Theaterstücke einstudiert, welche jedoch gleichzeitig zunehmend weniger oft aufgeführt werden. Möglicherweise zugunsten der Qualität: Beispielsweise erhöht sich die Anzahl der auswendig zu lernenden Texten und einzustudierenden Proben für die Schauspieler*innen, Bühnen- und Requisitengestalter*innen müssen mehr Kostüme, Bühnenbilder und Ähnliches entwerfen und die Verantwortung der Regisseur*innen zur Umsetzung einzelner Stücke steigt.

In Rückbezug auf den Befund zu dem Besucher*innenrückgang, zeigt sich, dass die Nachfrage seitens des Publikums nicht mit dem Wachstum des Kulturangebots mithalten konnte. Insgesamt lässt sich auf Basis der strukturellen Befunde für Gesamtdeutschland eine Nachfragekrise identifizieren: Obwohl das Angebot in Form von Theaterstücken insgesamt und Erst- sowie Uraufführungen ausgeweitet wurde, sinken die Publikumszahlen. Gleichzeitig ist die durchschnittliche Anzahl der Aufführungen pro Theaterstück um knapp ein Viertel zwischen den beiden Vergleichszeitpunkten 1995/96 und 2017/18 gesunken, und das, obwohl die Anzahl der Stücke insgesamt um knapp ein Drittel angestiegen ist. Theaterstücke werden also weniger oft zur Aufführung gebracht.

Abschließend lässt sich sagen, dass die genannten Krisenerscheinungen zusammenhängen: Die sinkenden Publikumszahlen konnten nicht mit einer Ausweitung des Angebots umgekehrt oder wenigstens aufgehoben werden. Aufgrund der sinkenden Besucher*innenzahlen erhöht sich jedoch der Legitimationsdruck hinsichtlich der Kulturförderung, welche den wesentlichen Anteil der Einnahmen insgesamt der öffentlichen Theater in Deutschland ausmacht.

Aufgrund dessen, dass die Kulturpolitik die Finanzierung von Theatern aus Steuermitteln gegenüber der Öffentlichkeit legitimieren muss (Zimmer und Mandel 2021), ist eine mögliche Folge bei unzureichender Legitimation ein Rückgang der Kulturförderung in Form von Zuschüssen von Bund und Ländern, wie dies in einigen Bundesländern bereits der Fall ist (Tabelle A 1) und in letzter Konsequenz (drohende) Theaterschließungen und -fusionen. Hierdurch entsteht ein zunehmender Druck hinsichtlich der Erhöhung der theatereigenen Einnahmen über beispielsweise Eintrittsgelder, Gastronomie und Sonderveranstaltungen: Wie die Strukturdaten zeigen, wurden die Betriebseinnahmen bereits signifikant erhöht.

Mit dem Legitimationsdruck geht ein gesteigener Konkurrenzdruck um die Gewinnung sowie langfristige Bindung von Besucher*innen einher, was wiederum einen zentralen Punkt für den nachhaltigen Erfolg eines Theaters bildet. Konkurrenz herrscht zudem nicht nur zwischen den einzelnen Theatern, sondern geht in hohem Maße auch vom postmodernen Freizeitmarkt aus (siehe Kapitel 4.1).

Das Theaterpublikum ist nicht nur das Ziel der Kulturpolitik, sondern bildet auch die Legitimationsgrundlage für die Kulturförderung. Daher kann es besonders für Theater (und auch andere Kulturorganisation) von erhöhter Relevanz sein, einen möglichst detaillierten Einblick hinsichtlich der Präferenzen von (potentiellen) Besucher*innen zu erhalten, um so zielgerichtet einen Spielplan zu gestalten, mit welchem sich nicht nur neue Besucher*innen generieren lassen, sondern um diese anschließend auch langfristig zu binden sowie um potentielle Zielgruppen zu identifizieren.

Darauf aufbauend lassen sich die beiden Fragen stellen, ob erstens die genannte kulturelle Expansion zu einer Erneuerung des Repertoires durch Erst- und Uraufführungen des

deutschen öffentlichen Theatersektors führte und zweitens, ob eine Expansion im Sinne jener Repertoireerneuerung dazu führen kann, dass neues Publikum gewonnen wird. Um diese Fragen zu beantworten, soll in Kapitel 6.1 mittels einer Repertoiresanalyse des deutschen Theatersektors im Zeitraum 1995-2018 untersucht werden, welche Art von Theaterstücken und welche Autor*innen beim Publikum besonders gefragt sind. Darüber hinaus soll mit Blick auf den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit untersucht werden, ob und inwieweit sich Neuerungen (Erst- und Uraufführungen) im Repertoire der deutschen öffentlichen Theater im Sinne einer Innovation etablieren können sowie in welchem Ausmaß sich mittels Neuerungen sowie Innovationen neue Besucher*innen generieren lassen. Zunächst aber folgt in dem nachfolgenden Kapitel 5 die Erläuterung des Datensatzes und seiner Variablen sowie dessen Erhebung.

5 Daten und Methode

Für die vorliegende Arbeit werden zwei unterschiedliche Datensätze analysiert (siehe Analysekapitel 6), welche in diesem Kapitel hinsichtlich ihrer Datenstruktur, Datengrundlage sowie ihres Erhebungs- und Cleaningprozesses näher erläutert werden sollen. Zudem sollen jeweils die in den beiden Datensätzen enthaltenen Variablen (sowie gegebenenfalls deren Operationalisierung) vorgestellt werden.

5.1 Datengrundlage und -erhebung

Die empirische Datengrundlage der vorliegenden Arbeit setzt sich aus den jährlich erscheinenden Theater- und Werkstatistiken des Deutschen Bühnenvereins (DBV) zusammen, welcher seinen Standort in Köln hat und 1846 gegründet worden ist. Er fungiert als Bundesverband der öffentlichen sowie privaten Träger der Theater und Orchester in Deutschland, welcher die arbeitsrechtlichen und politischen Interessen seiner rund 520 Mitglieder (Stand November 2022) vertritt. Weitere Aufgaben des DBV sind seine Funktion als Tarifpartner der Bühnengewerkschaften, die Veranstaltung von Fortbildungen und Symposien sowie die Herausgabe der Theater- und Werkstatistiken (DBV 2022e). Letztere fungieren für die vorliegende Dissertation als Datengrundlage und decken die Spielzeiten 1995/96 bis 2017/18 ab. Der Analysezeitraum lässt sich folgendermaßen begründen: Da erst ab der Spielzeit 1995/96 die Werkstatistiken in disaggregierter Form, das heißt auf Organisationsebene einzelner Theater vorliegen, beginnt die Analyse ab diesem Zeitpunkt.

In den Werkstatistiken finden sich Informationen dazu, welche Theaterstücke und Autor*innen die Theater in der jeweiligen Spielzeit aufführen ließen, inklusive Angaben zu Erst- und Uraufführungen sowie Aufführungs- und Besucher*innenzahlen auf Theater- und Stückerbene pro Spielzeit. Den Theaterstatistiken hingegen lassen sich Angaben zu den Veranstaltungen, Besucher*innenzahlen, Personal, Einnahmen und Ausgaben auf Theatersebene pro Spielzeit entnehmen.

In den beiden Statistiken sind alle sich in öffentlicher, zumeist kommunaler sowie auch einige sich in privater Trägerschaft befindliche Theater abgebildet. Infolgedessen, dass

die Meldung der statistischen Daten der privaten Theater auf freiwilliger Basis erfolgt (anders als bei den meldepflichtigen öffentlichen Theatern), sind jene Daten weit weniger verlässlich in den Theater- und Werkstatistiken abgedeckt: Zum einen sind einzelne Spielzeiten einzelner Privattheater nicht vorliegend und zum anderen sind nicht annähernd alle Privattheater in den Statistiken verzeichnet, vor allem auf Ebene kleinerer Städte und Gemeinden. Leider ist somit aufgrund der erheblichen Datenlücken ein flächendeckender und zeitlich langangelegter Vergleich zwischen öffentlichen und privaten Theatern auf Datenbasis des Deutschen Bühnenvereins ohne Weiteres nicht möglich. In der vorliegenden Arbeit wurden somit ausschließlich öffentliche Theater berücksichtigt.

Auf Basis der vorgestellten Datengrundlage ergeben sich zwei Teildatensätze: Der eine basiert auf den Theaterstatistiken und der andere auf den Werkstatistiken. Die deskriptiven Analysen des Repertoires (Kapitel 6.1) basieren auf zweiterem Datensatz. Für die Regressionsanalysen (Kapitel 6.2) wurden beide Teildatensätze kombiniert.

Der Prozess der Datenerhebung und des -cleanings beider Teildatensätze wurde unterstützt durch studentische Hilfskräfte und soll nachfolgend erläutert werden: Sowohl die Theater- als auch die Werkstatistiken liegen ausschließlich in gedruckter Buchform vor, weshalb diese zunächst manuell transkribiert und für die Analysen in Microsoft Excel sowie STATA 14.2 aufbereitet werden mussten. Anschließend mussten die erhobenen Daten auf Übertragungsfehlern und Ausreißer hin überprüft werden. Um das Risiko von Übertragungsfehler bei der Datenerhebung zu vermeiden beziehungsweise gegebenenfalls zu korrigieren, wurden umfangreiche Teile der Datensätze nach dem Vier-Augen-Prinzip überprüft. Die genannten einzelnen Schritte gestalteten sich jeweils unterschiedlich für die beiden Datengrundlagen der Theater- und Werkstatistiken und sollen nachfolgend erläutert werden.

Auf Ebene der Werkstatistik ergaben sich durch die Datentranskribierung 62.685 Beobachtungen, welche sich wie folgt zusammensetzen: Erhoben worden sind Daten von 120 Theatern für durchschnittlich 22,73 Spielzeiten von maximal 23 Spielzeiten sowie genauer: 14.268 unterschiedliche Stücke von 5394 unterschiedlichen Autor*innen. Im ersten an die Datenerhebung anschließenden Schritt wurden zunächst Ausreißer sowie

stichprobenartig einzelne Theater und Spielzeiten nach dem Vier-Augen-Prinzip mit den Originaldaten der Werkstatistiken abgeglichen und gegebenenfalls korrigiert, womit etwa 60% des Teildatensatzes überprüft worden sind.

Anschließend wurden im zweiten Schritt in gegebenen Fällen die Bearbeiter*innen durch die Originalautor*innen der einzelnen Theaterstücke ersetzt, womit gewährleistet ist, dass Theaterstücke nicht mehreren unterschiedlichen Autor*innen zugeordnet sind. Denn vor allem in den Werkstatistiken zu den Spielzeiten 2014/15 bis 2017/18 werden zusätzlich zu den Originalautor*innen die Bearbeiter*innen der Stücke (zum Beispiel bei Neuinterpretationen) benannt. Beispielsweise ist das Theaterstück „Romeo und Julia“ im Datensatz ausschließlich William Shakespeare zugeordnet, während Bearbeiter*innen unberücksichtigt blieben.

Im dritten Schritt wurden anschließend alle Autor*innen- und die dazugehörigen Stückennamen hinsichtlich Rechtschreibfehler und einer einheitlichen Schreibweise (zum Beispiel neue Grammatik- und Rechtschreibregeln) angepasst, womit für jeden*r Autor*in- beziehungsweise jeden Werksnamen nur eine einzige Schreibweise existiert und die Namen sowie Titel damit eindeutig zuordbar sind.

Auf Ebene der Theaterstatistiken (2641 Beobachtungen beziehungsweise Zeilen in Excel) wurde nach der Datentranskribierung zunächst ebenfalls ein stichprobenartiger Abgleich der erhobenen Daten mit den Originaldaten der Theaterstatistiken nach dem Vier-Augen-Prinzip durchgeführt, womit etwa 70% des betreffenden Teildatensatzes überprüft worden sind. Anschließend wurden die Daten, bei welchen es sich ausschließlich um Zahlenwerte handelt, auf Ausreißer hin überprüft. Hiermit sind Werte gemeint, die besonders stark vom Mittelwert abweichen. Bei Identifizierung derartiger Ausreißer, wurden diese zunächst erneut mit den Originaldaten abgeglichen. Konnten Übertragungsfehler ausgeschlossen werden, wurde überprüft, ob sich die Ausreißer auf bestimmte Ereignisse zurückführen lassen (beispielsweise temporäre Theaterschließungen durch Sanierungsarbeiten, Überschwemmungen, Umzug oder Ähnliches), welche dann als Kontrollvariable vermerkt worden sind. Wenn auch derartige Ereignisse ausgeschlossen werden konnten, wurden die Ausreißerwerte mit dem Vor- und Nachjahreswert gemittelt. Da die Anzahl der gemittelten Ausreißerwerte jedoch gering

ist, macht es in den Regressionsanalysen (Kapitel 6.2) keinen Unterschied, ob die gemittelten oder die originalen Ausreißerwerte in den Analysen verwendet werden.

Insgesamt enthält der Datensatz basierend auf den Werkstatistiken (welcher der deskriptiven Repertoiresanalyse in Kapitel 6.1 zugrunde liegt) n=120 Theater und der andere Datensatz basierend auf der Kombination von Theater- und Werkstatistiken (welcher den Regressionsanalysen in Kapitel 6.2 zugrunde liegt) n=116 Theater. Tabelle A 3 enthält eine Liste mit allen Theatern. Die abweichenden Zahlen von n=120 beziehungsweise n=116 kommen folgendermaßen zustande: Von den im Analysezeitraum zwischen 140 und 153 variierenden öffentlichen Theatern (siehe Tabelle 3), die in den Theaterstatistiken des Deutschen Bühnenvereins gelistet werden, wurden für den Datensatz zunächst nur diejenigen Theater erhoben, welche in den Werkstatistiken in der Sparte *Schauspiel* Veranstaltungen verzeichnen konnten, weshalb einige öffentliche Theater wie *Puppen-* oder *Tanztheater* nicht erhoben worden sind.

Hierbei wurden zudem nur diejenigen Theater berücksichtigt, die mindestens 17 der für den Analysezeitraum zur Verfügung stehenden 23 Spielzeiten abdecken und keine systematischen Ausfälle verzeichnen, um eine möglichst vollständige Abdeckung zu gewährleisten. Ausnahmen bilden hierbei folgende Neugründungen: Das Landestheater Oberpfalz in Leuchtenberg (gegründet im Jahre 2010) sowie das Theater Naumburg (2009), welche vollständig erst ab 2010/11 beziehungsweise 2009/10 im Datensatz verzeichnet sind.

Darüber hinaus wurden einige der Theater im Beobachtungszeitraum 1995/96 bis 2017/18 fusioniert, weshalb die Daten der betroffenen Theater in den Spielzeiten, in denen sie in den Berichten separat aufgeführt sind, zusammengefasst wurden. Hiervon betroffen sind die zwölf folgenden Theater: Theater Altenburg/ Gera, Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg/ Buchholz, Mittelsächsisches Theater Döbeln/ Freiberg, Landestheater Eisenach/ Rudolstadt/ Saarfild, Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz/ Zittau, Theater Vorpommern Greifswald/ Putbus/ Stralsund, Theater für Niedersachsen Hildesheim/ Hannover, Theater Krefeld/ Mönchengladbach, Landestheater Niederbayern Landshut/ Passau/ Straubing, Theater und Orchester Neubrandenburg/ Neustrelitz,

Theater Zwickau/ Plauen und Schleswig-Holsteinisches Landestheater Rendsburg/ Schleswig.

Einen Sonderfall bilden die Daten der Wuppertaler Bühnen und des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen. Beide Theater bildeten als das Schillertheater nur für einen kurzen Zeitraum eine Fusion zu Beginn des Analysezeitraums (Spielzeiten 1996/1997 bis 2000/2001). Daher wurden ausgehend von den Daten der Theaterstatistiken derjenigen Spielzeiten, in denen die beiden Theater separat dokumentiert sind, für die betroffenen Spielzeiten die Anteilswerte ermittelt, um die beiden Theater in den Fusionsspielzeiten aufsplitten zu können. Die Daten der Werkstatistiken konnten auf Basis des angegebenen Aufführungsortes den jeweiligen Städten zugeordnet und somit ohne Weiteres aufgesplittet werden.

Basierend auf den Werkstatistiken verbleiben damit $n=120$ Theater im Datensatz. Anschließend wurden in dem Datensatz basierend auf der Kombination von Theater- und Werkstatistiken nur diejenigen Theater von den verbleibenden 120 zusammengetragen, die für den Analysezeitraum 1995-2018 jährlich durchgehende Werte in den abhängigen (AV1 bis AV5) und unabhängigen Variablen (UV) aufweisen. Aufgrund dessen, dass einige Theater erhebliche Datenlücken aufweisen, konnten bei den Regressionsanalysen von den ursprünglich 120 Theatern nur $n=116$ berücksichtigt werden (siehe Tabelle A 3). Somit kann von einer Vollerhebung aller öffentlicher Theater in Deutschland gesprochen werden, die in der Sparte *Schauspiel* vollständige Veranstaltungsdaten verzeichnen können.

5.2 Datenstruktur

Wie bereits erörtert, existieren für die vorliegende Arbeit zwei Datensätze: Ein Datensatz basierend auf den Werkstatistiken fungiert als Basis für die Repertoiresanalysen (Kapitel 6.1) und ein aus den Theater- und Werkstatistiken kombinierter Datensatz für die Regressionsanalysen (Kapitel 6.2). Beide Datensätze sollen nachfolgend hinsichtlich ihrer Datenstruktur und den enthaltenden Variablen näher beleuchtet werden, beginnend mit dem Datensatz für die Repertoiresanalysen. Dieser enthält 62.685 Beobachtungen,

welche folgende Datenstruktur bilden: Auf Ebene der einzelnen Theater wurden jeweils je Spielzeit die gespielten Autor*innen und die dazugehörigen Theaterstücke sowie dazugehörige Informationen erhoben, genauer gesagt handelt es sich hierbei um folgende Variablen: *Theater*, *Stadt*, *Bundesland*, *Spielzeit*, *Originalautor*in*, *Theaterstück*, *Anzahl Aufführungen* sowie *Besucher*innen* (des jeweiligen Stücks) und ob es sich um eine *Erst-/Uraufführung* und gegebenenfalls um eine *Innovation* handelt. Die Innovationen wurden auf Basis der Erst- und Uraufführungen berechnet (siehe weiter unten).

Der aus den Theater- und Werkstatistiken kombinierte Datensatz, welcher den Regressionsanalysen zugrunde liegt, setzt sich aus den dazugehörigen abhängigen und unabhängigen Variablen sowie Kontrollvariablen (KV) zusammen. Diese wurden zum einen forschungspragmatisch ausgewählt und zum anderen im Sinne einer Anschlussfähigkeit an die einschlägige Forschungsliteratur und den darin enthaltenen Theorien, Hypothesen sowie Variablen abgeleitet (Kapitel 3). Wie bereits in Kapitel 2.2 erörtert, sollen unterschiedliche Messkonzepte zur Beschreibung des Repertoires angewendet werden: *Konformität* (AV1), *Alignment* (AV2), *Konventionalität* (AV3), *Neuerungen* (AV4) und *Innovationen* (AV5).

Die Datenstruktur sieht bei dem kombinierten Datensatz folgendermaßen aus: Die einzelnen unabhängigen Variablen liegen jährlich pro Theater vor. Bei den Analysen der *Konformität* (AV1), *Alignment* (AV2), *Konventionalität* (AV3) und *Neuerungen* (AV4) wird der gesamte Erhebungszeitraum 1995/96 bis 2017/18 analysiert, während bei der Analyse der *Innovationen* (AV5) nur ein Ausschnitt des Datensatzes (1995/96 bis 2007/08) analysiert werden kann.

Aufgrund dessen, dass die Hauptanalysemethode der vorliegenden Arbeit durch Fixed-Effects Regressionen gebildet wird (siehe Kapitel 5.4), sollte an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass bei der Auswahl der unabhängigen Variablen darauf geachtet worden ist, dass es sich bei diesen um über die Zeit inkonstante Variablen handelt. Damit gehen in den einzelnen Analysen in variierender Kombination folgende unabhängige Variablen ein: Aus den Theaterstatistiken stammend die *Betriebseinnahmen*, *Subventionen*, die Anzahl der *Sitzplätze*, *Spielstätten* sowie *Privattheater*, die Anzahl der *Abonnements* und die *Gemeindegröße*. Aus den

Werkstatistiken stammen die Anzahl der *Aufführungen*, die *Stücke insgesamt pro Jahr* sowie der *Competitive-Pressure-Index* (CPI), welcher für den öffentlichen Theatersektor berechnet worden ist (siehe nächster Absatz). Zudem fungiert die abhängige Variable *Neuerungen* in einer der Regressionsanalysen als eine unabhängige Variable. Kontrollvariablen sind im Zuge der Regressionsanalysen an den entsprechenden Stellen gekennzeichnet und werden teilweise interpretiert. Sie sind jedoch nicht durch Hypothesen gestützt. Zudem sind alle Finanzdatenvariablen inflationsbereinigt (Basisjahr: 1995) und in Euro angegeben.

5.3 Operationalisierung der Variablen

Nachfolgend soll die Operationalisierung der unabhängigen Variable *Competitive-Pressure-Index* sowie der abhängigen Variablen *Konformität* (AV1), *Alignment* (AV2), *Konventionalität* (AV3), *Neuerungen* (AV4) und *Innovationen* (AV5) erläutert werden.

5.3.1 Wettbewerb

Für die Berechnung der UV *Competitive-Pressure-Index* (CPI) (Jensen und Kim 2014), welcher den Wettbewerb misst, wurden die geografisch kürzesten Luftlinien (in Meilen) zwischen den einzelnen Theatern verwendet, die mit dem STATA-Befehl *geodist* auf der Grundlage von Koordinaten der Theaterstandorte berechnet worden sind. Bei Theatern mit mehreren Spielstätten und damit auch mit mehreren Standorten, wurden die Koordinaten des Haupthauses gewählt. In dem Zusammenhang soll zudem hervorgehoben werden, dass der CPI den Wettbewerbsdruck ausschließlich des öffentlichen Theatersektors in Deutschland abbildet, was bedeutet, dass Privattheater bei der Berechnung des CPI (aufgrund genannter unzureichender Datenlagen) unberücksichtigt blieben. Der CPI ist wie folgt definiert:

$$CPI_i = \sum_{j=1}^n R_j d_{ij}^{-\alpha}$$

C_i = Wettbewerbsindex

n = Anzahl der Theaterunternehmen im Datensatz

R_j = Anzahl der unterschiedlichen Theaterstücke des fokalen Theaters im Untersuchungszeitraum

d_{ij} = Distanz in 100 Meilen zwischen dem fokalen Theater und allen anderen Theatern

$\alpha = 2$

α erhält den Wert 2, da davon auszugehen ist, dass mit zunehmender Entfernung der Wettbewerbsdruck zwischen den Theatern abnimmt. Zudem führt das Austauschen des Werts durch $\alpha = 1$ beziehungsweise $\alpha = 3$ in den nachfolgenden Analysen zu vergleichbaren Ergebnissen (in Anlehnung an Jensen und Kim (2014)). Ebenfalls erwähnt werden soll an dieser Stelle vor dem Hintergrund der im weiteren Verlauf durchgeführten Fixed-Effects Regressionen, dass es sich bei der Wettbewerbsvariable um keine zeitkonstante Variable handelt, da nicht nur die über die Zeit konstanten lokalen Distanzen der einzelnen Theater zueinander mit in die Berechnung einfließen, sondern auch die sich über die Zeit ändernde Anzahl der Theaterstücke.

5.3.2 Konformität

Für die Datenanalyse wurde weiterhin die AV1 *Konformität* nach DiMaggio und Stenberg (1985a, 1985b) operationalisiert. Mittels der Konformität lässt sich der Grad der Abweichung eines Theaterrepertoires von den übrigen Repertoires im Organisationsfeld messen (siehe auch Kapitel 2.2.2). Jener Grad der Abweichung findet Ausdruck im Konformitätsindex (KI), mit welchem sich jedes Repertoire charakterisieren lässt. Berechnet wird der KI als Mittelwert der Häufigkeit, mit der jedes Stück eines fokalen Theaters an allen anderen Theatern in der angegebenen Zeitperiode inszeniert worden ist: Je höher der Wert, desto homogener ist das Programmangebot beziehungsweise je niedriger der Wert, desto heterogener (oder diverser) ist das Angebot. Die Formel zur Berechnung des KI sieht folgendermaßen aus:

$$KI_j = \frac{\sum_{i=1}^n p_i}{n}$$

KI_j : Wert des Konformitätsindex des fokalen Theaters j

P_i : Anzahl an Theatern in dem Sample unter Berücksichtigung, welche die einzelnen jeweiligen Stücke aus dem Repertoire des fokalen Theaters j ebenfalls in der untersuchten Periode spielten

n : Gesamtanzahl an Stücken, welche das fokale Theater j in der untersuchten Periode aufführen ließ

Tabelle 4 enthält ein fiktives Beispiel, welches die Berechnung des KI veranschaulichen soll: Das Theater j hat hierbei in einer Spielzeit fünf unterschiedliche Theaterstücke aufführen lassen. Stück 1 wurde beispielsweise von 17 anderen Theatern ebenfalls in der gleichen Spielzeit aufgeführt. Hieraus lässt sich ein KI-Wert von 7 berechnen, welcher besagt, dass jedes Stück des fokalen Theaters im Untersuchungszeitraum von durchschnittlich sechs anderen Theatern aufgeführt wurde. Ein Wert von 1 hingegen würde bedeuten, dass kein anderes Theater eines der Stücke des untersuchten Theaters in dem untersuchten Zeitraum aufführen ließ. Beim KI handelt es sich also um die durchschnittliche Anzahl von Theatern, in denen jedes von dem fokalen Theater aufgeführte Stück in einem bestimmten Zeitraum an anderer Stelle aufgeführt wurde.

Tabelle 4: Beispiel zur Berechnung des Konformitätsindex

Stücke eines Theaters j innerhalb einer Spielzeit	p_i
Stück 1	17
Stück 2	3
Stück 3	5
Stück 4	2
Stück 5	8
$\sum p_i$	35
$KI_j = \sum p_i / n$	7

Zusätzlich haben die Autor*innen auch einen korrigierten KI eingeführt, um Theater miteinander über mehrere Jahre umfassende Zeiträume vergleichen zu können. Denn unter Umständen variiert die Anzahl der Theater über die Zeit. Um den KI zu korrigieren, wird der unkorrigierte KI durch die zweifache Anzahl der Theater, die in den betreffenden Spielzeiten Stücke verzeichnen können, dividiert. Anders gesagt: Der bereinigte Konformitätsindex gibt an, wie oft die Stücke des fokalen Theaters durchschnittlich von den übrigen Theatern in einer bestimmten Zeitperiode (beispielsweise zwei Jahre) gespielt wurden. Das Ganze wird als Prozentanteil an der maximal möglichen Anzahl an Nennungen (durch andere Theater) angegeben. Der so korrigierte KI eignet sich daher vor allem für intertemporale Vergleiche, bei denen die Anzahl der Theater über die Beobachtungsjahre schwankt (DiMaggio und Stenberg 1985a).

Da der Datensatz der vorliegenden Arbeit hinsichtlich der Anzahl der Theater über die einzelnen Spielzeiten annähernd ausbalanciert ist, wird in den später folgenden Analysen der unkorrigierte KI verwendet. Hierfür spricht auch der Befund, dass bei Verwendung des korrigierten KI in den Hauptregressionsanalysen (Kapitel 6.2.1) die R^2 -Werte sowie die Signifikanzen der einzelnen Variablen unverändert blieben. Einzig die Koeffizienten verringerten sich leicht.

5.3.3 Alignment und Konventionalität

Die Konzepte *Alignment* (AV2) und *Konventionalität* (AV3) nach Durand und Kremp (2016) dienen ebenfalls zur Beschreibung des Repertoires eines Kulturbetriebs im Verhältnis zu dem Repertoire aller anderen Kulturbetriebe im Feld und stellen somit zwei Wege der Anpassung an die Umwelt dar (siehe Kapitel 2.2.3). Nachfolgend soll die Berechnung beider Konzepte dargelegt werden, beginnend mit dem Alignment.

Das Konzept des Alignments spiegelt sich in einem Index wider, welcher angibt, inwieweit das Repertoire eines Orchesters mit den Repertoires der übrigen Orchester übereinstimmt. Genauer: Alignment gibt an, inwieweit der Anteil der Komponist*innen auf Basis der Aufführungshäufigkeit am Repertoire eines Orchesters mit dem Anteil der Komponist*innen am Repertoire aller anderen Orchester übereinstimmt. Die Berechnung des Alignments erfolgt auf Grundlage von Distanzwerten: Im ersten Schritt wird jahresweise

die Summe der quadratischen Abstände ($=d_i$) zwischen dem Anteil, den ein*e Komponist*in am Repertoire des fokalen Orchesters ausmacht und dem Anteil, den diese*r Komponist*in am Repertoire aller übrigen Orchester ausmacht, berechnet:

$$d_i = \sum_c \left(\frac{n_{ic}}{N_i} - \frac{n_{oc}}{N_o} \right)^2$$

d_i : Distanz eines Orchesters zu den anderen Orchestern hinsichtlich des Repertoires

n_{ic} : Anzahl der Aufführungen der Werke des Komponisten beziehungsweise der Komponistin c durch das Orchester i (einschließlich der wiederholten Aufführungen derselben Stücke)

N_i : Gesamtanzahl der Aufführungen der Werke eines beliebigen Komponisten beziehungsweise Komponistin durch das Orchester i

n_{oc} : Gesamtanzahl der Aufführungen von Werken des Komponisten beziehungsweise der Komponistin c durch andere Orchester

N_o : Anzahl der Aufführungen von Werken eines beliebigen Komponisten beziehungsweise Komponistin durch andere Orchester

Anschließend werden die einzelnen so berechneten Distanzwerte d_i durch den maximal möglichen Distanzwert d_i^{\max} (zwischen dem fokalen Orchester und den übrigen Orchestern) dividiert, um im letzten Schritt den so ermittelten Wert zu logarithmieren, wodurch der Wertebereich des Alignmentindex zwischen 0 und $+\infty$ liegt. Die logarithmische Transformation reduziert den Einfluss der Ausrichtungswerte am unteren Ende der Verteilung.

$$alignment_i = -\log\left(\frac{d_i}{d_i^{\max}}\right)$$

alignment: Verhältnis der Distanz zur maximal möglichen Distanz

$d_{i\max}$: Maximal mögliche Distanz

Es gilt: Je höher der Alignmentwert, desto geringer die Distanzwerte und desto angepasst ist das Repertoire eines Orchesters an das durchschnittliche Repertoire aller anderen Orchester. Erhält ein Orchester also einen Wert von 0, weist es die maximal mögliche Distanz zu allen anderen Orchestern auf. Damit sind jedoch die so gebildeten Indexwerte kaum intuitiv interpretierbar, was einen Nachteil darstellt.

Anders ist dies beim Konventionalitätsindex der Fall, welcher einen anderen Ansatz verfolgt: Dieser gibt an, inwieweit ein Orchester sich auf Komponist*innen fokussiert, welche von anderen Orchestern besonders häufig oder aber auch selten auf dem Spielplan stehen. Ein Orchester wird dann als konventionell bezeichnet, wenn es überwiegend Repertoireentscheidungen trifft, welche auch in den anderen Orchestern verbreitet sind. Mittels der Konventionalität wird also das Ausmaß erfasst, in welchem sich die Spielplangestaltung eines Orchesters auf die besonders verbreiteten Komponist*innen im Feld konzentriert. Eine hohe Konventionalität bedeutet also die systematische Neigung hin zu Programmmentscheidungen, die unter anderen Orchestern weit verbreitet sind. Der Wertebereich des Konventionalitätsindex deckt hierbei einen Bereich von $-\infty$ und $+\infty$ ab.

Inhaltlich lässt sich der Wertebereich folgendermaßen aufgliedern: Ein Wert von unter 1 bedeutet, dass das fokale Orchester weniger häufig Komponist*innen aufführt, die einen großen Anteil am Repertoire anderer Orchester ausmachen. Das heißt jenes Orchester zeigt ein unterdurchschnittliches Engagement für kanonische, populäre Komponist*innen. Ein Wert von über 1 ergibt sich hingegen, wenn ein Großteil des Spielplans eines fokalen Orchesters von Komponist*innen bestimmt ist, welche auch einen großen Anteil an den Aufführungen anderer Orchester haben. In dem Fall liegt also ein überdurchschnittliches Engagement für kanonische, populäre Komponist*innen vor. Ein Wert von exakt 1 würde folglich bedeuten, dass ein Orchester weder konventionell, noch unkonventionell ist.

Zur Berechnung des Konventionalitätsindex wird das Ausmaß gemessen, in dem die Programmmentscheidungen eines Orchesters mit den Entscheidungen der übrigen Orchester zusammenhängen, indem die verschiedenen Komponist*innen im Repertoire des fokalen Orchesters dem Anteil genau dieser Komponist*innen im Repertoire aller anderen Orchester in einer bestimmten Spielzeit gegenübergestellt werden. Jener Index lässt sich als Regressionskoeffizient der Regression der Anteile der Komponist*innen am Repertoire des fokalen Orchesters auf die Anteile der Komponist*innen am Repertoire der übrigen Orchester berechnen:

$$\frac{n_{ic}}{N_i} = \hat{a}_i \frac{n_{oc}}{N_o} + b_i + u_{ic} \text{ mit } E(u_{ic}) = 0$$

n_{ic} : Anzahl der Aufführungen der Werke des Komponisten beziehungsweise der Komponistin c durch das Orchester i (einschließlich der wiederholten Aufführungen derselben Stücke)

N_i : Gesamtanzahl der Aufführungen der Werke eines beliebigen Komponisten beziehungsweise Komponistin durch das Orchester i

n_{oc} : Gesamtanzahl der Aufführungen von Werken des Komponisten beziehungsweise der Komponistin c durch andere Orchester

N_o : Anzahl der Aufführungen von Werken eines beliebigen Komponisten beziehungsweise Komponistin durch andere Orchester

Die Konventionalität wird als die Steigung der Regressionsgeraden verstanden:

$$\text{Konventionalität}_i \equiv \hat{a}_i = \frac{\text{cov}\left(\frac{n_i}{N_i}, \frac{n_o}{N_o}\right)}{\text{var}\left(\frac{n_o}{N_o}\right)}$$

Die beiden vorgestellten Konzepte des *Alignments* und der *Konventionalität* stehen zwar hinsichtlich der Berechnungsgrundlage in Form von Komponist*innen und der Anzahl ihrer Aufführungen im Zusammenhang, müssen aber nichtsdestotrotz voneinander abgegrenzt werden: Beispielsweise kann sich ein Orchester von seinem Organisationsfeld dadurch unterscheiden (=geringes Alignment), dass es besonders konventionell ist, indem es häufig gespielte Komponist*innen vorzugsweise auf den eigenen Spielplan setzt (=hohe Konventionalität). Diese Abgrenzung zeigt sich auch darin, dass in der Studie von Durand und Kremp (2016) beide Maße miteinander unkorreliert sind ($r=0,02$). Dies gilt auch für den dieser Arbeit vorliegenden Datensatz ($r=-0,002$).

5.3.4 Neuerungen und Innovationen

Zwei weitere abhängige Variablen werden gebildet durch die *Neuheiten* (AV4) und *Innovationen* (AV5) (siehe Kapitel 2.2.4). Die AV4 wird in Anlehnung an Gerlach-March (2011) mittels der Anzahl der Erst- und Uraufführung operationalisiert, welche vom Deutschen Bühnenverein im Zuge der herausgegebenen Werkstatistiken dokumentiert werden (siehe Abschnitt 5.1). Im Gegensatz dazu erweitert die AV5 *Innovationen* die AV4 (Glasow und Heinze 2022): Von einer *Innovation* ist die Reden, wenn eine *Neuerung* sich

erfolgreich im Organisationsfeld etablieren konnte, indem sie von anderen Theatern im Spielplan aufgenommen worden ist.

Dadurch kann wie bereits beschrieben im Zuge der AV5 *Innovationen* statt des gesamten Analysezeitraums (1995/96 bis 2017/18) nur ein Ausschnitt (1995/96 bis 2007/08) betrachtet werden. Dies lässt sich folgendermaßen erklären: Die abhängige Variable *Neuerungen* (AV4) misst die absolute Anzahl von Ur- und Erstaufführungen jedes Theaters pro Spielzeit und wird von den Werkstatistiken definiert, womit die AV4 eine Information des Deutschen Bühnenvereins selbst ist. Die Variable *Innovationen* (AV5) wurde auf Basis der AV4 berechnet und misst den Erfolg von Erst- Uraufführungen im zeitlichen Verlauf (wiederaufgeführte *Neuerung* = *Innovation*). Hierfür wurde berechnet, ob eine Erst- oder Uraufführung in den zehn Folgejahren nach ihrem erstmaligen Auftauchen von mindestens einem weiteren der untersuchten Theater des Datensatzes aufgeführt wurde. Zehn Jahre wurden im Sinne symmetrischer Beobachtungszeiträume untersucht, um möglichen Verzerrungen der abhängigen Variable *Innovationen* entgegenzuwirken. Dies bedeutet, dass bei den Analysen der AV5 nicht der komplette Zeitraum 1995/96 bis 2017/18 (wie bei den anderen AVs) betrachtet werden kann, sondern nur ein Ausschnitt, nämlich diejenigen Erst- und Uraufführungen (*Neuerungen*) und unabhängigen Variablen der Spielzeiten 1995/96 bis 2007/08, für welche die nachfolgenden zehn Beobachtungsspielzeiten zur Verfügung stehen

5.4 Methode und Analyseverfahren

Wie beschrieben, handelt es sich bei dem Datensatz um Paneldaten. Die darin enthaltenen Variablen wurden auf Ebene je Theater (n=116) pro Jahr (=23 Spielzeiten) beobachtet. Durchschnittlich liegen pro Theater 22,4 (von 23) beobachtete Spielzeiten vor, was bedeutet, dass der Paneldatensatz annähernd ausbalanciert ist.

Im Gegensatz zu Analyseverfahren, welche sich rein auf Querschnittsdaten beziehen, liegt der Vorteil in der Analyse von Paneldaten darin, dass sich die unbeobachtete Heterogenität von zeitkonstanten Drittvariablen, die das Modell stören könnten, kontrollieren lässt, womit konsistente Schätzungen ermöglicht werden (Giesselmann und Windzio 2012, 2014). Hierfür wurden zur Analyse der AV1 bis AV5 Fixed-Effects Regressionen (FE) gewählt, bei denen die „within“-Effekte der über die Zeit variierenden Variablen

analysiert werden können. In einer FE werden anders als beispielsweise bei einem Pooled-Ordinary-Least-Squares-Modell (OLS), welches sich grundsätzlich ebenfalls für Paneldaten eignen würde, die individuellen Merkmalsausprägungen der untersuchten Theater berücksichtigt, welche im Zeitverlauf konstant beziehungsweise unverändert bleiben und gleichzeitig nicht mit den untersuchten Variablen des Modells korreliert sind. Erreicht wird dies, indem die einzelnen Variablenwerte in Differenz zum dazugehörigen theaterspezifischen Mittelwert jener Variablen gesetzt werden, um so die Niveauunterschiede zwischen den Theatern herauszurechnen und die Abweichung vom theaterspezifischen Mittelwert mittels der Koeffizienten abzubilden (Gelman 2005; Giesselmann und Windzio 2012). Hierbei ist es möglich, mithilfe von Paneldaten das Ausmaß der über die Zeit unbeobachteten konstanten Merkmale u_i darzustellen und im Rahmen der FE herauszurechnen (Giesselmann und Windzio 2014). Die nachfolgende Gleichung beschreibt das Modell:

$$y_{it} = b * x_{it} + w_{it}, \quad w_{it} = e_{it} + u_i$$

y_{it} = Die für die Einheit i zum Zeitpunkt t beobachtete abhängige Variable

x_{it} = Die für die Einheit i zum Zeitpunkt t beobachtete unabhängige Variable

b = Der effektstimmende Koeffizient zwischen x und y

w_{it} = Der Fehlerterm, der sich aus dem Einfluss der über die Zeit unbeobachteten, aber konstanten Merkmale (u_i) und den zeitabhängigen Fehlern (e_{it}) zusammensetzt

Mittels eines Vergleichs soll jener Sachverhalt näher erläutert werden (Tabelle 5): Hierfür wurde in Modell (1) eine OLS und in Modell (2) eine FE auf Basis des zuvor beschriebenen Paneldatensatzes durchgeführt (116 Theater und 23 Spielzeiten). Als abhängige Variable fungiert die AV4 *Neuerungen* (=Anzahl Erst- und Uraufführungen) und als unabhängige Variable der *Wettbewerb*. Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass die Größenordnung der Koeffizienten äußerst ähnlich ausfällt (4500,863 und 4593,081). Im Gegensatz dazu fällt bei Betrachtung der R^2 -Werte ein großer Unterschied auf: Mittels der OLS lassen sich knapp 27% der Streuung der AV *Neuerungen* durch die UV *Wettbewerb* erklären, wohingegen sich durch die FE nur noch knapp 13% erklären lassen.

Tabelle 5: Vergleich FE- und OLS- Regression für die Anzahl der Neuerungen (AV4), 1995-2018

Variable	(1)	(2)
Wettbewerb	4500,863*** (144,265)	4593,081*** (236,464)
Methode	OLS	FE
R ²	0,272	-
R ² (within)	-	0,132
Prop > F	0,000	0,000
N	2609	2609

Standardfehler in Klammern

*p<0,05, **p<0,01, ***p<0,001

Hieraus lässt sich schließen, dass der *Wettbewerb* einen größeren Anteil der Abweichung zwischen den einzelnen Theatern als zwischen den Spielzeiten innerhalb der Theater erklären kann. Verantwortlich hierfür sind zeitkonstante unbeobachtete Merkmale, welche unkontrolliert im OLS-Modell mit in den Koeffizienten einfließen. In der FE werden jene zeitkonstanten unbeobachteten Merkmale hingegen kontrolliert und herausgerechnet, was zum Absenken des R²-Werts führt.

An dieser Stelle sollen zwei der Vollständigkeit halber zwei weitere Regressionsarten zur Analyse von Paneldaten benannt werden: Zum einen die First-Differences Regressionen (FD) und zum anderen die Random-Effects Regressionen (RE). Mittels der FD soll überprüft werden, ob sich der Einfluss von Veränderungen der unabhängigen Variablen nachhaltig auf die abhängige Variable auswirkt oder nicht. Denn anders als bei der FE wird nicht von jeder einzelnen Variablenausprägung der dazugehörige theaterspezifische Mittelwert jener Variablen subtrahiert, sondern bei der FD wird eine Differenz zu den theaterspezifischen zeitlich vorangegangenen Werten der einzelnen Variablen gebildet und so mittels des Koeffizienten der Einfluss einer Veränderung vom vorangegangenen Wert dargestellt. Folglich lässt sich mittels einer FD feststellen, ob Einflüsse von Variablenveränderungen nachhaltig sind oder nicht (Allison 2011; Andraß et al. 2013). Im Rahmen des vorliegenden Datensatzes ließen sich jedoch keine signifikanten Ergebnisse mittels der FD erzielen, woraus sich schließen lässt, dass Veränderungen der UVs in der Regel

keine langfristigen Folgen für die AVs nach sich ziehen. Daher bleibt die FD in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt.

Anders als bei der FE werden bei der RE theaterspezifische, unbeobachtete Einflüsse als zufällige Effekte und nicht als *fixe* zeitlich konstante Effekte angesehen. Hierfür wird zum einen der Einfluss der Variablen und die Varianz zwischen den Theatern sowie die Varianz innerhalb der Gruppen geschätzt. Anders bei der FE: Hier wird nur die Varianz innerhalb der Theater berücksichtigt (Gelman 2005).

Aus folgenden Gründen wurde die RE in der hier vorliegenden Arbeit nicht verwendet: Zum einen spricht für alle durchgeführten Fixed-Effects-Analysen der Hausman-Spezifikationstest, welche eine RE ablehnte. Zum anderen berücksichtigt die RE nicht nur die Varianz innerhalb der Einheiten über die Zeit, sondern auch die Abweichungen zwischen den Einheiten, wodurch bei der Durchführung einer RE ein Anteil der theaterspezifischen Heterogenität in den Variablen und Koeffizienten sowie im Fehlerterm u_i (= zeitkonstante, unbeobachtete Merkmale) verbleibt. Die Konsequenz ist, dass die errechneten Koeffizienten die Effekte der unkontrollierten, mit der UV korrelierten über die Zeit konstanten Merkmale wiedergeben. Zusammengefasst lässt sich feststellen, dass sobald eine Korrelation zwischen einer UV und einem unbeobachteten über die Zeit konstanten Merkmal vorliegt, die Folge eine Verzerrung der Koeffizienten einer Random-Effect-Regression ist. Eine FE ist somit geeigneter, um unbeobachtete Heterogenität bei zeitveränderlichen unabhängigen Variablen zu kontrollieren und einheitsspezifische Effekte aus dem Fehlerterm u_i herauszurechnen (Giesselmann und Windzio 2012; Halaby 2004; Hsiao 2014).

Zuletzt sei an dieser Stelle eine weitere Regressionsart zu erwähnen, welche ebenfalls keinen Eingang in die vorliegende Arbeit gefunden hat: Und zwar die Least Square Dummy Variable (LSDV), bei welcher zwar die Schätzung der Koeffizienten und der Standardfehler identisch ist wie bei der FE, jedoch bei den beiden Analyseverfahren der R^2 -Wert auf unterschiedliche Art und Weise berechnet wird. Jene unterschiedliche Berechnungsweise resultiert daraus, dass unterschiedliche Annahmen getroffen werden: FE geht von festen (fixen) Gruppeneffekten aus, während unbeobachtete Effekte aus dem Modell heraus gerechnet werden. Im Gegensatz dazu werden bei der LSDV die Gruppeneffekte geschätzt und nehmen daher Einfluss auf die Gesamtsumme der Quadrate in dem

Modell, weshalb hier die Gesamtwirkung der Effekte auf das Modell berücksichtigt wird (Gould 2022; Hsiao 2014; McCaffrey et al. 2012). In der Konsequenz produziert die LSDV im Falle des vorliegenden Datensatzes vergleichsweise hohe R^2 -Werte, während die Koeffizienten und Standardfehler identisch mit denen in der FE sind. Um eine Überschätzung der R^2 -Werte zu vermeiden, wurden Fixed-Effects Regressionen durchgeführt.

6 Empirische Ergebnisse

In diesem Kapitel werden die erhobenen Daten aus den Theater- und Werkstatistiken des Deutschen Bühnenvereins analysiert und interpretiert. Hierfür wird zunächst auf Basis der Daten aus den Werkstatistiken eine deskriptive Repertoiresanalyse (Kapitel 6.1) durchgeführt, in welcher die Beschaffenheit und Entwicklung über den Zeitverlauf 1995 bis 2018 des Repertoires der öffentlichen Theater in Deutschland analysiert wird. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf dem Angebot und der Nachfrage, vor allem auf Ebene der Diversität (=Konformität, Alignment und Konventionalität) sowie der Neuerungen und Innovationen. Daran schließt die Analyse des zweiten Datensatzes (auf Basis der kombinierten Daten der Theater- und Werkstatistiken) an, in welchem mittels Regressionsanalysen die Diversität und Innovativität des deutschen Theatersektors untersucht werden sollen (Kapitel 6.2).

6.1 Deskriptive Repertoiresanalyse

Im Rahmen der deskriptiven Repertoiresanalyse sollen nachfolgend erstens die Diversität in Form von Konformität, Alignment und Konventionalität des Repertoires untersucht werden sowie zweitens das Vorkommen und die Regelmäßigkeit von Neuerungen und Innovationen im Vergleich zu bereits etablierten Stücken des deutschen Theatersektors. Drittens soll den Fragen nachgegangen werden, welche die meistgespielten Theaterstücke und Autor*innen sind sowie viertens, wie das Angebot und die Nachfrage in Form der Besucher*innenzahlen aller Theaterstücke und spezieller von Neuerungen und Innovationen in Deutschland verteilt sind. Abschließend sollen Unterschiede hinsichtlich Diversität und Innovativität auf lokaler Ebene identifiziert werden. Für die nachfolgenden deskriptiven Analysen dienen als Datengrundlage die Werkstatistiken des Deutschen Bühnenvereins. Zudem sollte darauf hingewiesen werden, dass eine graphische Darstellung zur Veranschaulichung der Entwicklung der Innovativität und Diversität auf Ebene der einzelnen Theater dem Anhang B und auf Ebene der Bundesländer dem Anhang C zu entnehmen ist.

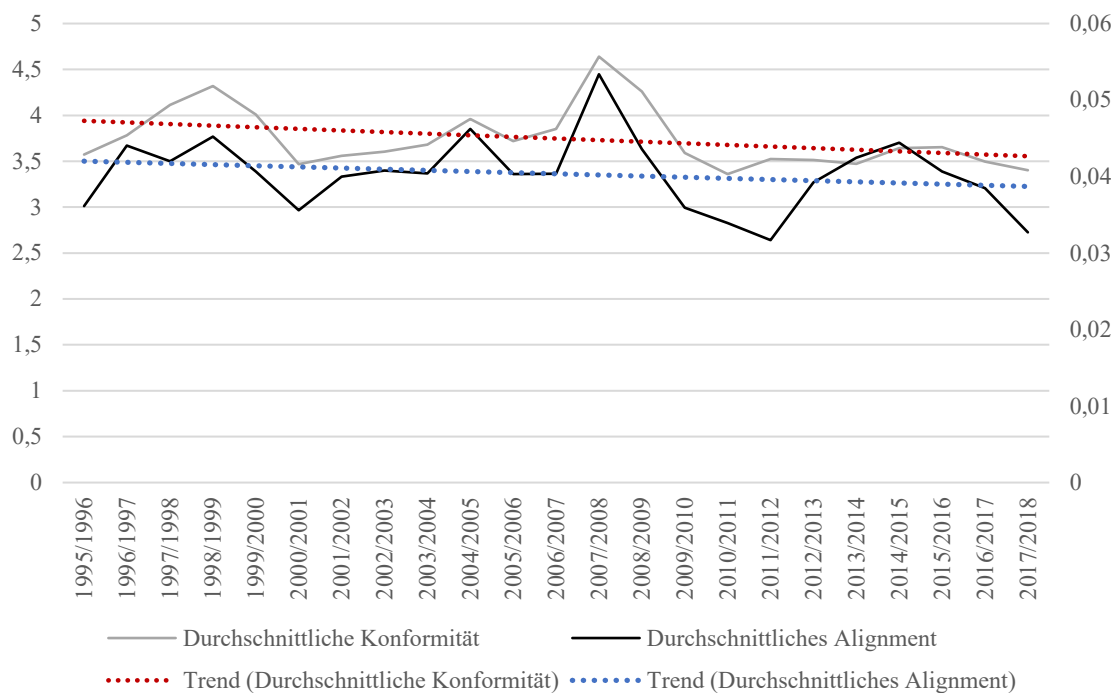
6.1.1 Diversität des deutschen Repertoires

Im Zuge der Repertoiresanalyse wird untersucht, wie das gesamtdeutsche Repertoire hinsichtlich Konformität, Alignment und Konventionalität beschaffen ist. Im Fokus steht hierbei die Frage, wie divers, unterschiedlich oder auch angepasst die einzelnen Theaterspielpläne sind und ob einzelne Bundesländer sich hinsichtlich der Aufführungspraxis ihrer Theater von den übrigen abheben. Die nachfolgenden Analysen zur Diversität beziehen sich auf diejenigen 116 Theater, welche auch Teil der später folgenden Regressionsanalysen sind.

Zur Erinnerung: Der KI gibt an, wie ähnlich sich Theater hinsichtlich der gespielten Theaterstücke sind, während das Alignment anhand von Distanzwerten berechnet wird und angibt, inwieweit der Anteil der Theaterstücke auf Basis der Aufführungshäufigkeit am Repertoire eines Theaters mit dem Anteil der Stücke am Repertoire aller anderen Theater übereinstimmt. Je höher der Alignment-Wert, desto kleiner die Distanz und desto stärker ist ein Repertoire an das durchschnittliche Repertoire aller anderen Theater angeglichen. Die Konventionalität wiederum gibt das Ausmaß an, in dem die Programmmentscheidungen eines Theaters mit den Entscheidungen der übrigen Theater zusammenhängen.

Abbildung 2 zeichnet zunächst den jährlichen Verlauf für die Spielzeiten 1995/95 bis 2017/18 von Konformität und Alignment für Gesamtdeutschland nach. Hierfür wurden jeweils die jährlichen Mittelwerte der theaterspezifischen Werte gebildet ($n=116$). Auf den ersten Blick fällt sofort die Ähnlichkeit zwischen den beiden Kurven von Konformität und Alignment auf: Nach einem vergleichsweise starken Anstieg bis 1998/99 fallen die Werte jeweils auf ein ähnliches Niveau wie zu Beginn des Analysezeitraums ab und steigen ab 2000/01 kontinuierlich an, um dann von der Spielzeit 2006/07 auf 2007/08 sprunghaft auf die durchschnittlichen Maximalwerte 4,64 (Konformität) und 0,053 (Alignment) anzusteigen. Zum Vergleich: Bei Konformität beträgt der durchschnittliche Minimalwert 3,36 (2010/11) und bei Alignment 0,032 (2011/12). Anschließend sinken die Werte beider Kurven ab 2007/08 wieder ab.

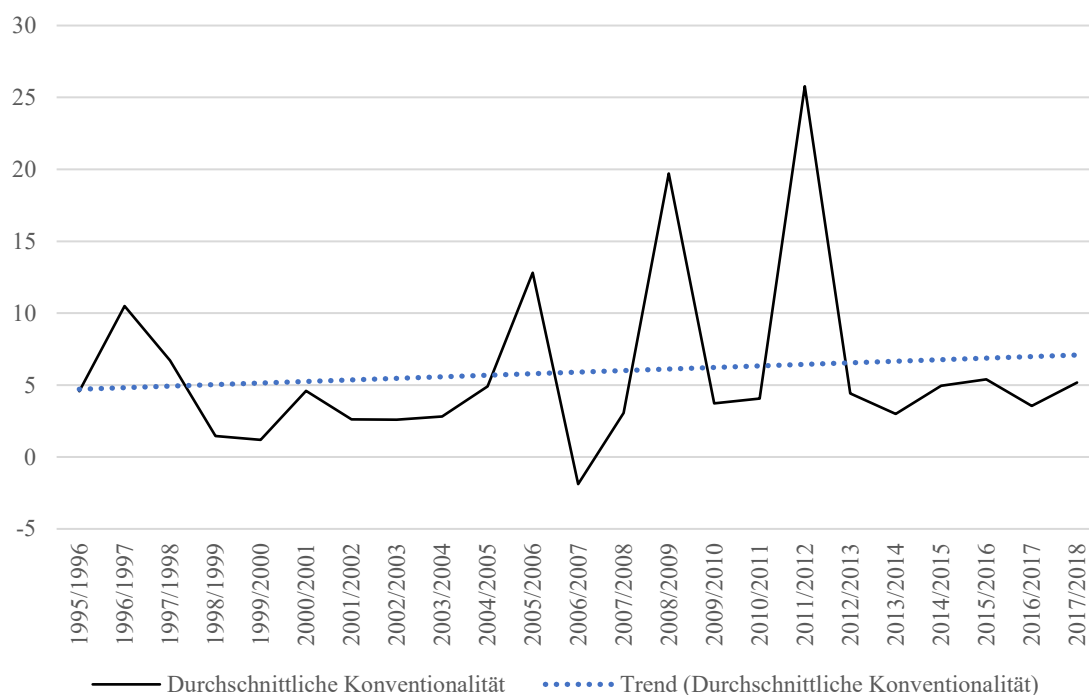
Abbildung 2: Durchschnittswerte für Konformität und Alignment in Gesamtdeutschland, 1995-2018



Die Konformitätskurve bleibt in den letzten Beobachtungsspielzeiten 2009/10 bis 2017/18 recht konstant, während die Alignmentkurve im gleichen Zeitraum ab 2011/12 bis 2014/15 einen Anstieg und ab dann wieder einen Abstieg verzeichnet. Jene Ähnlichkeit zwischen den Kurven zeigt sich auch in den beiden ähnlich stark sinkenden linearen Trendlinien. Statt der Gesamttrendlinien wäre es auch möglich jeweils zwei Trendlinien durch die beiden Reihen zu legen: Eine bis 2007/8, die andere von da an bis 2017/18. Die erste verzeichnet einen Anstieg, während die andere absinkt. Der Gesamttrend ist somit zwar leicht sinkend, lässt sich jedoch auf zwei Teilperioden zurückführen. Unterm Strich sinken die Konformität und das Alignment der gesamtdeutschen Theaterlandschaft nach und nach ab, woraus sich schließen lässt, dass sich die Theater hinsichtlich ihrer Repertoireszusammensetzung auf Ebene der Stücke zunehmend unterscheiden (Abbildung 2).

Im Gegensatz dazu enthält Abbildung 3 den jährlichen Verlauf der durchschnittlichen Konventionalität für Gesamtdeutschland 1995/95 bis 2017/18. Im Gegensatz zu den beiden Kurven der Konformität und des Alignments wird ersichtlich, dass die Konventionalität eine abweichende Entwicklung zeigt: So folgt die Trendlinie einer positiven Zunahme, was darauf schließen lässt, dass die Programmgestaltung der Theater konventioneller wird.

Abbildung 3: Durchschnittswerte für Konventionalität in Gesamtdeutschland, 1995-2018



Zur Erinnerung: Ein Wert kleiner 1 verweist auf eine unkonventionelle Spielplangestaltung, was bedeutet, dass ein fokales Theater weniger häufig Stücke auf den Spielplan setzt, die einen großen Anteil am Repertoire anderer Theater ausmachen. Liegt der Wert über 1, bedeutet dies, dass der Spielplan eines fokalen Theaters von Stücken bestimmt ist, welche auch einen großen Anteil an den Aufführungen anderer Theater verzeichnen können (siehe Kapitel 2.2.3).

Hierbei können Alignment und Konventionalität teilweise im Zusammenhang stehen: Ein Theater kann einen Alignmentwert von 0 aufweisen und gleichzeitig einen Konventionalitätswert von 1, was bedeutet, dass das Repertoire eines fokalen Theaters verglichen mit denen der übrigen Theater weder besonders konventionell, noch besonders unkonventionell ist, sich gleichzeitig aber gerade hierdurch von den anderen Theatern abhebt (=geringes Alignment). Dennoch messen beide Konzepte nicht das Gleiche: Ein Theater, welches einen vergleichsweise geringen Alignmentwert aufweist und sich daher von den restlichen Theatern unterscheidet, kann gleichzeitig konventionell sein, indem es vor allem von anderen Theatern häufig gespielte Stücke auf den eigenen Spielplan setzt. Da keine Spielzeit einen gesamtdeutschen Durchschnittswert von 0 auf Ebene des Alignments

verzeichnet, lässt sich also auch kein Konventionalitätswert von genau 1 beobachten (siehe hierfür auch Kapitel 2.2.3).

Weiterhin zeigt Abbildung 3, dass allein die Spielzeit 2006/07 einen negativen Konventionalitätswert (-1,884) aufweist. Die restlichen Werte liegen allesamt zwischen 1,183 und 25,776 und damit im Spektrum der Konventionalität. Besonders auffällig sind die Spielzeiten 1996/96, 2005/06, 2008/09 und 2011/12, in welchen die Konventionalität sprunghaft ansteigt, während die Werte sich in den Spielzeiten 2012/13 bis 2017/18 zwischen 3,0 und 5,4 einpendeln.

Aufgeschlüsselt auf die Bundesländer verteilen sich die Durchschnittswerte von Konformität, Alignment und Konventionalität pro Theater pro Spielzeit folgendermaßen (Tabelle A 4 und Abbildungssammlung B 1 bis Abbildungssammlung B 3): Berlin verzeichnet mit 2,708 den niedrigsten durchschnittlichen Konformitätsindex, was bedeutet, dass jedes Berliner Stück pro Spielzeit von durchschnittlich 1,708 anderen Theatern gespielt wurde, woraus sich schließen lässt, dass Berlin als Hauptstadt ein besonders diverses Repertoire aufweist. Gleichzeitig machen die Neuerungen im Repertoire der Berliner Theater einen vergleichsweise großen Anteil an den Stücken insgesamt aus (11,379%), was auf Nonkonformität hindeutet, denn Neuerungen werden in der Regel nicht bereits in der Premierspielzeit von anderen Theatern übernommen. Hinsichtlich der Konformität wird Berlin gefolgt von Hamburg (3,43) und Mecklenburg-Vorpommern (3,46). Am Schluss stehen Sachsen-Anhalt (4,18) Thüringen (4,21) und Saarland (4,37).

Gleichzeitig verdeutlicht Tabelle A 4 sowie Abbildungssammlung C 1 bis Abbildungssammlung C 3 aber auch, dass die drei Bundesländer, welche über den Zeitverlauf die niedrigsten KI-Werte erreichen, relativ hohe Alignment-Werte erreichen: Hamburg erreicht sogar den höchsten Alignment-Mittelwert mit 0,059. Berlin befindet sich im unteren Mittelfeld mit 0,045 und Mecklenburg-Vorpommern im oberen Mittelfeld mit 0,039. Die Theater der drei Bundesländer spielen folglich zwar besonders viele Stücke, die von allen anderen Theatern nicht gespielt werden (=niedrige Konformität). Gleichzeitig lassen sie jedoch besonders häufig diejenigen Stücke aufführen, die auch von anderen Theatern gespielt werden. Die niedrigsten durchschnittlichen Alignmentwerte (dafür aber moderate KI-Werte) erreichen Rheinland-Pfalz (0,029), Bayern und NRW (jeweils 0,034).

Auf Ebene der Konventionalität zeigt sich wiederum, dass diejenigen Bundesländer besonders niedrige Durchschnittswerte aufweisen, die auch niedrige Konformitätswerte erreichen konnten: Berlin, Hamburg und Mecklenburg-Vorpommern liegen allesamt unter dem Konventionalitätswert 2. Den niedrigsten Konventionalitätswert verzeichnet jedoch Bremen mit 0,086. Gleichzeitig liegt der Konformitätswert für Bremen mit 3,988 vergleichsweise hoch.

Weiterhin soll die Diversität auf Ebene der einzelnen Theater näher untersucht werden. Abbildungssammlung B 1 bis Abbildungssammlung B 3 enthält Diagramme zu jedem untersuchten Theater, in welchen der Verlauf von Konformität, Alignment und Konventionalität für den Untersuchungszeitraum 1995/96 bis 2017/18 dargestellt sind. Tabelle A 5 enthält diesbezüglich eine deskriptive Statistik der abhängigen Variablen AV1 bis AV5. Dieser lässt sich entnehmen, dass auf Ebene der Theater je Spielzeit der Durchschnittswert des Konformitätsindex bei 3,745 liegt (bei Ausprägungen zwischen 1 und 13,167), welcher besagt, dass durchschnittlich jedes Stück eines Theaters von 2,745 der 115 anderen Theater des Datensatzes gespielt worden ist. Zum Vergleich: In der Studie von O'Hagan und Neligan (2005), in welcher die Autor*innen für die Spielzeiten 1996/96 bis 1998/99 Non-Profit-Theater Englands untersuchen, nimmt der Konformitätsindex ähnliche Werte an. Der Durchschnittswert liegt bei 4,9, das Minimum bei 1,9 und das Maximum bei 7,9.

Anders bei der Studie von Durand und Kremp (2016), welche amerikanische Synchronorchester im Zeitraum 1879 bis 1969 untersuchen: Hier liegt der Durchschnittswert von Alignment bei 4,06 mit einer minimalen Ausprägung von 2,19 und einer maximalen Ausprägung von 5,3. In dem vorliegenden Datensatz fallen die Vergleichswerte deutlich geringer aus, mit einem Durchschnittswert von 0,04 bei Ausprägungen zwischen 0 und 0,25. Aufgrund des Wertebereichs des Alignment, welcher von 0 bis $+\infty$ reicht, sind die Werte nur begrenzt interpretierbar. Es lässt sich jedoch aus dem vorangegangenen Vergleich ableiten, ist, dass sich die Orchester in den USA ähnlicher sind als die untersuchten Theater in Deutschland. Weiterhin lässt sich der Studie von Durand und Kremp (2016) entnehmen, dass auf Ebene der Konventionalität ein Durchschnittswert von 0,92, ein Minimalwert von 0,32 und ein Maximalwert von 1,91 gemessen werden konnten. Zum Vergleich weisen die Werte für den deutschen Theaterdatensatz einen Durchschnittswert von 5,916 bei Ausprägungen zwischen -597,192 und 2042,261 auf. Im Vergleich sind die

Programme der deutschen Theater im Durchschnitt also konventioneller als die US-amerikanischen Orchester.

Weiterhin untersucht wurden die Korrelationen zwischen den drei Variablen Konformität, Alignment und Konventionalität (Tabelle A 6), welche die vorangegangenen deskriptiven Befunde untermauern: Zwischen der Konformität und dem Alignment liegt ein positiver mittelstarker signifikanter Einfluss vor ($r=0,501$; $p<0,001$): Je höher das Alignment, desto höher die Konformität und umgekehrt. Zwischen der Konventionalität und der Konformität ($r=-0,083$; $p<0,001$) lässt sich keine Korrelation und zwischen der Konventionalität und dem Alignment ($r=0,191$; $p<0,001$) nur eine schwach positive Korrelation feststellen.

Die abweichenden Werte hinsichtlich des Alignments und der Konventionalität können mit der unterschiedlichen Aufführungspraxis von Theatern und Orchestern begründet werden: Während Theater in der Regel an mehreren Tagen ein einziges Stück einer*s Autor*in pro Spielzeit aufführen lassen, werden im Rahmen von Orchesteraufführungen oft mehrere Stücke einer*s Komponist*in an einem Abend aufgeführt, während die einzelnen Konzerttermine im Vergleich zu Theaterterminen weniger oft wiederholt werden. Dementsprechend verändert sich die Gewichtung bei den Berechnungen des Alignment und der Konventionalität, da diese stark von der Aufführungszahl abhängen (siehe für die Berechnung Kapitel 2.2.3).

Zum anderen könnten kulturpolitische und systembezogene Unterschiede zwischen der amerikanischen Orchester- und der deutschen Theaterlandschaft weitere Gründe sein. Hierfür spricht der Befund, dass der deutsche Theatersektor hinsichtlich seiner durchschnittlichen Konformität, Konventionalität und des durchschnittlichen Alignments eine hohe Systemstabilität mit relativ wenigen Schwankungen über den Untersuchungszeitraum 1995/96 bis 2017/18 aufweist. Jene Systemstabilität könnte durch den hohen Grad der öffentlichen Subventionierung bedingt sein. Zur Erinnerung: Der Anteil der Betriebseinnahmen bildet nur etwa ein Fünftel der Gesamteinnahmen. Der Rest geht auf staatliche Subventionen zurück. Daher sind die deutschen Theater weniger stark darauf angewiesen einnahmenorientiert zu handeln. Inwiefern die unterschiedlichen Einnahmenquellen die Diversität der Theater beeinflussen, soll eingehender im Zuge der inferenzstatistischen Analysen in Kapitel 6.2 untersucht werden.

6.1.2 Häufigkeit von Neuerungen und Innovationen

Im nächsten Schritt soll das Repertoire der n=120 Theater des Datensatzes für den Analysezeitraum (1995/96-2017/18) auf Basis der Tabelle A 7 untersucht und erste deskriptive Befunde hinsichtlich der Häufigkeit von *Neuerungen* im Repertoire auf der Ebene des Organisationsfeldes aller deutscher Theater abgeleitet werden. Allgemein lässt sich zunächst feststellen, dass die Anzahl der pro Spielzeit aufgeführten Theaterstücke (inklusive Duplikate) von 2259 (1995/96) auf 2914 (2017/18) (+28,99%) angestiegen ist. Diese Werte stimmen überein mit der Anzahl der pro Spielzeit aufgeführten unterschiedlichen Stücke (ohne Duplikate): Diese steigen von 1286 auf 1771 um einen ähnlichen prozentualen Wert an (+37,28%), welcher auf eine im Analysezeitraum zunehmende Stückevariation im deutschlandweiten Repertoire schließen lässt. Ein Anteil jener Variation wird durch die Ur- und Erstaufführungen gebildet, deren Anzahl sich in den entsprechenden Spielzeiten von 168 auf 362 (+115,48%) mehr als verdoppelt hat. Auch die Innovationen, also diejenigen Neuerungen, die in den nachfolgenden zehn Spielzeiten von mindestens einem weiteren Theater aufgeführt worden sind, verzeichnen einen starken prozentualen Anstieg von +135,14%. In absoluten Zahlen bedeutet dies einen Anstieg von 38 (1995/96) auf 87 (2007/08) Innovationen im Analysezeitraum (Tabelle A 7).

Gleichzeitig ist in den beiden Vergleichsspielzeiten 1995/96 und 2017/18 die Anzahl aller Aufführungen pro Jahr von 33.235 auf 32.755 beinahe unverändert und über die einzelnen Spielzeiten hinweg recht konstant mit einem Höhepunkt in der Spielzeit 2011/12 mit 36.571 und einem Tiefpunkt 1999/00 mit 32.322 Aufführungen. Aus diesen Werten lassen sich folgende Schlussfolgerungen ableiten: Zum einen sinkt die durchschnittliche Anzahl an Aufführungen pro Stück von 15 (1995/96) auf 11 (2017/18), was bedeutet, dass Stücke im Laufe des Analysezeitraums weniger oft zur Aufführung gebracht werden, während immer mehr unterschiedliche Stücke sowie neue Stücke (dafür aber weniger oft als zu Beginn des Analysezeitraums) einstudiert und gezeigt werden. Weiterhin lässt sich auch auf Ebene der Autor*innen eine zunehmende Variation feststellen: 1995/96 lag die Anzahl der aufgeführten Autor*innen noch bei 705 und 2017/18 schon bei 1130 (+60,28%). Dies zeigt sich auch in der durchschnittlichen Anzahl an Stücken pro Autor*in, welche von 3,20 auf 2,58 (-19,51%) sinkt (Tabelle A 7). Aus den zuvor

genannten Werten lässt sich schließen, dass das Angebot im Sinne von mehr (neuen) Theaterstücke deutlich ausgebaut wurde und gleichzeitig in seiner Variation (mehr unterschiedliche Stücke sowie Autor*innen) erhöht wurde. Dieser Befund verweist auf die zuvor erläuterte Kulturexpansion (siehe Kapitel 4.3 und 4.4).

Abbildung 4: Anzahl von Stücken im Repertoire sowie Anteil der Neuerungen und Innovationen, 1995-2018

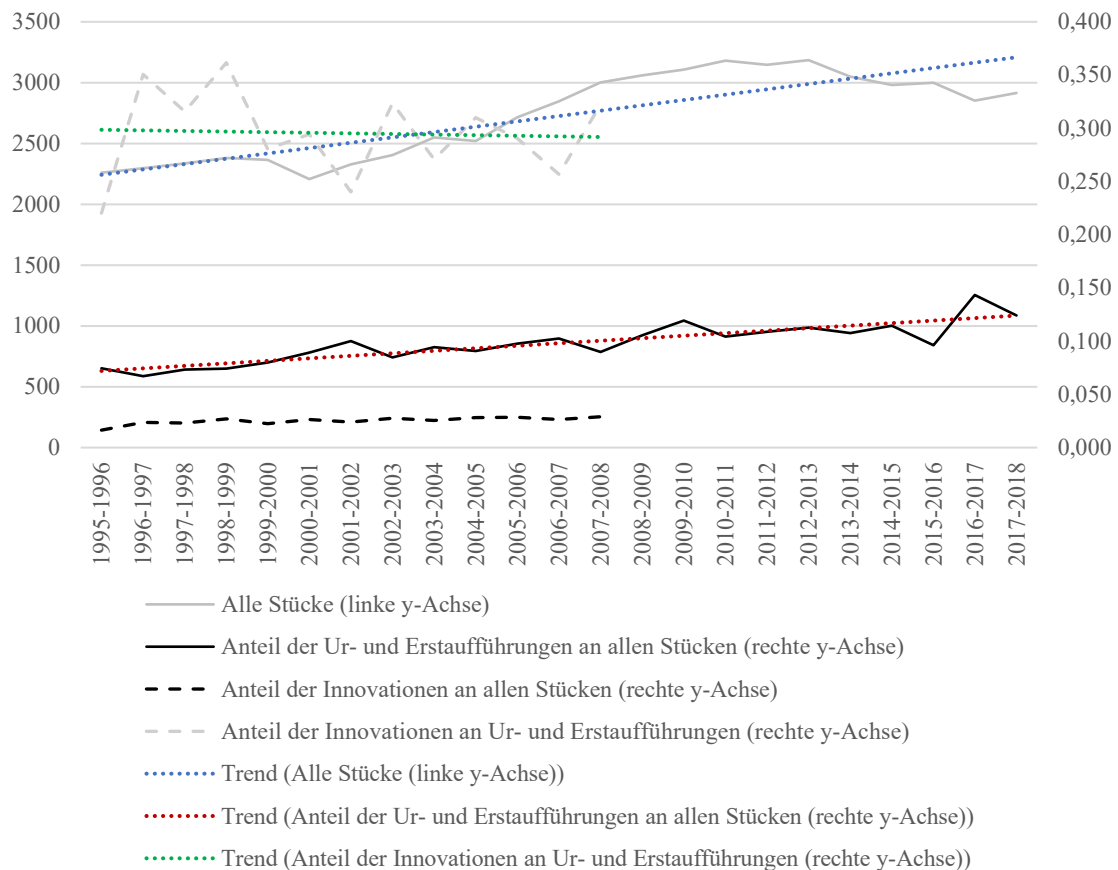


Abbildung 4 gewährt einen detaillierteren Blick auf die Entwicklung der Stücke insgesamt, Neuerungen und Innovationen: Zunächst lässt sich eine kontinuierliche Zunahme der Anzahl an Stücken insgesamt bis zur Spielzeit 2012/13 feststellen, wobei Werte von über 3.000 Stücken ab der Spielzeit 2007/08 erreicht werden. Nach 2012/13 sinkt die Anzahl der Stücke erneut kontinuierlich auf Werte von unter 3000. Eine ähnliche Entwicklung zeigt sich auch auf Seiten der Neuerungen (=Erst- und Uraufführungen): Bis auf wenige leichte Ausreißer, steigt ihre Anzahl zunächst substanziell auf 371 (2009/10)

und dann auf ein Plateau an, welches jedoch auf 288 Neuerungen (2015/16) absinkt und dann in der Folgespielzeit sprunghaft auf 409 ansteigt (Abbildung 4 und Tabelle A 7).

Weiterhin zeichnet Abbildung 4 den Kurvenverlauf der Anteile der Neuerungen an den absoluten Zahlen der Stücke insgesamt nach, welcher dem Kurvenverlauf der absoluten Zahlen aller Stücke ähnelt, denn beide steigen kontinuierlich bis auf wenige kleine Schwankungen über den Zeitverlauf in ähnlicher Art und Weise an. Dieser Zusammenhang zeigt sich auch im direkten Vergleich der absoluten Zahlen: Insgesamt wurden 62.685 Theaterstücke gespielt (über alle Spielzeiten 1995/96 bis 2017/18 hinweg summiert, inklusive Mehrfachaufführungen). Davon waren 6.244 Erst- und Uraufführungen, was 9,96% entspricht.

Bei Betrachtung der einzelnen Spielzeiten fällt auf, dass die Anteile der Neuerungen an den Stücken insgesamt nur geringfügig um wenige Prozentpunkte von diesem Durchschnittswert abweichen: Der Maximalwert liegt bei 14,34% (2016/17) und der Minimalwert bei 6,71% (1996/97) (Tabelle A 7). Hieraus lässt sich der Schluss ziehen, dass womöglich die Anzahl der Erst- und Uraufführungen von der Anzahl der Theaterstücke abhängig ist. Eine Korrelationsanalyse nach Pearson bestätigt diese Schlussfolgerung: Mit einem signifikanten Wert ($p > 0,001$) von $r = 0,885$ besteht ein sehr starker positiver linearer Zusammenhang zwischen der Anzahl der unterschiedlichen, zur Aufführung gebrachten Theaterstücke (nicht zu verwechseln mit den Aufführungen) und der Anzahl der Ur- und Erstaufführungen. Dies bedeutet, dass in denjenigen Spielzeiten besonders viele *Neuerungen* gespielt werden, in denen auch insgesamt viele Theaterstücke gespielt werden.

Ähnliches lässt sich auch bei Betrachtung des Kurvenverlaufs des Anteils der *Innovationen* an allen Stücken sowie des Kurvenverlauf des Anteils der *Innovationen* an den Ur- und Erstaufführungen feststellen: Vor allem der Kurvenverlauf des Anteils der *Innovationen* an allen Stücken stimmt mit den beiden zuvor erläuterten Kurvenverläufen überein. Zur Erinnerung: Für die *Innovationen* lassen sich nur Werte für die Spielzeiten 1995/96 bis 2007/08 nutzen, aufgrund des benötigten Berechnungszeitraums von zehn Folgejahren ab Ersterscheinen der zugrundeliegenden Neuerung (für die Berechnung der *Innovationen* siehe Kapitel 5.3).

Zwei weitere Korrelationsanalysen (Pearson) zwischen der Anzahl der Neuerungen beziehungsweise der Stücke insgesamt und der Anzahl der Innovationen bestätigt den Zusammenhang der Kurvenverläufe: Hier zeigen sich ebenfalls hohe, positive, signifikante Zusammenhänge mit Werten von $r=0,798$ ($p > 0,01$) beziehungsweise $r=0,872$ ($p>0,001$), woraus sich ableiten lässt, dass je höher die Anzahl der *Neuerungen* beziehungsweise der Stücke insgesamt, desto höher ist auch die Anzahl der *Innovationen*. Zu erwähnen seien an dieser Stelle jedoch die geringen Prozentwerte, die der Anteil der *Innovationen* an den *Neuerungen* erreicht: die Werte schwanken zwischen 2,2% (1995/96) und 3,62% (1998/99), was bedeutet, dass nur wenige Neuerungen zur Innovation werden. Auch Gerlach-March (2011) fand bereits für die Spielzeiten 2000/01-2002/03 heraus, dass Erst- und Uraufführungen weniger häufig gespielt werden als bereits etablierte Theaterstücke.

Tabelle A 8 dokumentiert die Anzahl von Innovationen, Neuerungen und Stücken auf Ebene der sechzehn Bundesländer im Zeitraum 1995 bis 2018 (siehe für eine grafische Darstellung auch Abbildungssammlung C 4 und Abbildungssammlung C 5): Hinsichtlich der absoluten Zahlen besitzt NRW die stärkste Erneuerungsfähigkeit: Das Bundesland verzeichnet mit 22 die meisten Theater (zum Vergleich: der Mittelwert der Anzahl der Theater liegt für alle Bundesländer zusammengenommen bei 7,5 Theatern) und gleichzeitig auch die höchste Anzahl an Innovationen (176), Neuerungen (1.231) und Theaterstücken insgesamt (10.348), gefolgt von Baden-Württemberg mit fünfzehn Theatern und 135 Innovationen, 1.084 Neuerungen sowie 8.680 Theaterstücken und Sachsen mit elf Theatern und 65 Innovationen, 612 Neuerungen sowie 7072 Theaterstücken insgesamt. Hinsichtlich der Innovationen belegt jedoch Bayern mit 73 den dritten Platz. Am Ende der Verteilung stehen diejenigen Bundesländer, die auch die wenigsten Theater verzeichnen: Bremen (zwei Theater), Schleswig-Holstein (drei) und Saarland (eins). Ihre Anzahl an Innovationen, Neuerungen beziehungsweise Stücken insgesamt liegen allesamt knapp unter 16, 130 beziehungsweise 1506 (Tabelle A 8).

Bei Betrachtung der durchschnittlichen Anzahl von Neuerungen pro Jahr und Theater zeigt sich ein anderes Bild (Tabelle A 8 sowie Abbildungssammlung B 4 und Abbildungssammlung B 5): Nun wird die Liste angeführt von zwei Bundesländern, die eine vergleichsweise geringe Anzahl an Theatern verzeichnen können: Hamburg (zwei

Theater) und Berlin (vier) erzielen eine durchschnittliche Anzahl von Neuerungen pro Jahr und Theater von 5,478 und 4,413 und eine durchschnittliche Anzahl von Stücken insgesamt pro Jahr und Theater von 40,63 und 38,783. Die genannten Werte stellen die höchsten Durchschnittswerte im Datensatz dar. Folglich spielen die dazugehörigen Theater nicht nur generell sehr viele Stücke, sondern auch besonders viele Ur- und Erstaufführungen. Zudem führten bereits die beiden Bundesländer Berlin und Hamburg die Rangliste mit der geringsten Konformität des Programms an (Tabelle A 4).

Die geringste durchschnittliche Anzahl von Neuerungen pro Jahr und Theater weisen jene Bundesländer auf, welche nah am zuvor genannten Durchschnittswert von 7,5 Theater pro Bundesland liegen und damit im Mittelfeld zu verorten sind: Sachsen-Anhalt (fünf Theater), Thüringen (sechs) und Mecklenburg-Vorpommern (sechs), welche allesamt ostdeutsche Bundesländer sind. Hier liegt die durchschnittliche Anzahl von Neuerungen pro Jahr und Theater zwischen 1 und 1,252 (zum Vergleich: der Durchschnitt aller Bundesländer liegt bei 2,384) und die durchschnittliche Anzahl von Stücken insgesamt pro Jahr und Theater zwischen 17,913 und 24,072 (bundesweiter Durchschnitt: 23,967). (Tabelle A 8). Auch hier zeigen sich Parallelen zum Ranking der nonkonformsten Theater: Die Theater in Sachsen-Anhalt und Thüringen sind neben dem Saarland die mit dem vergleichsweise konformsten Programmen (Tabelle A 4).

Auf Ebene der durchschnittlichen Anzahl an Innovationen pro Jahr und Theater zeigt sich wiederum ein anderes Bild: Hier führen diejenigen Theater die Liste an, die auch besonders viele Stücke insgesamt sowie Erst- und Uraufführungen verzeichnen können: NRW (durchschnittlich 7,23 Innovationen pro Jahr und Theater), Bayern (4,77) und Baden-Württemberg (4,3). Berlin (1,27), Hamburg (1,02) und Bremen (0,58) liegen diesmal auf den hintersten Rangplätzen (Tabelle A 8). Dieser Sachverhalt könnte probabilistisch gedeutet werden: Je mehr Neuerungen ein Theater verzeichnet, desto höher ist auch die Wahrscheinlichkeit, dass sich diese als Innovation im gesamtdeutschen Repertoire etablieren können.

Nichtsdestotrotz scheinen es dennoch (sowohl auf Ebene der absoluten, als auch der relativen Zahlen) vor allem die großen Städte in Deutschland zu sein, deren Theater für besonders viele Neuerungen verantwortlich sind. Dies wird durch Tabelle A 3 und Abbildungssammlung B 4 bestätigt: So verzeichnen im Analysezeitraum 1996/96 bis

2017/18 vor allem Theater aus Großstädten mit Gemeindezahlen von 100.000 aufwärts den Großteil der Erst- und Uraufführungen. Die Top-3 sind hierbei das Nationaltheater Mannheim (n=170 Neuerungen), das Staatstheater Stuttgart (n=159) und das Deutsche Schauspielhaus Hamburg (n=156). Gleichzeitig verzeichnen vor allem Kleinstädte bis 20.000 und mittelgroße Städte bis 100.000 Einwohner*innen vergleichsweise wenige Neuerungen, wie die Landesbühne Neuwied (n=2), das Eduard-von-Winterstein-Theater Annaberg/ Buchholz (n=2) und das Landestheater Leuchtenberg (n=3). Bei Betrachtung der Anteile der Neuerungen an allen Stücken der jeweiligen Theater über den Analysezeitraum zeigt sich ein leicht abweichendes Bild: Beispielsweise erreichen das Staatstheater Stuttgart (Platz 15 mit 15,6%), das Nationaltheater Mannheim (Platz 10 mit 16,1%) und das Deutsche Schauspielhaus Hamburg (Platz 7 mit 17%) zwar nach wie vor hohe Werte, stehen in der Rangfolge weiter unten. Die Befunde hinsichtlich der absoluten Anzahl an Neuerungen beziehungsweise ihres Anteils an allen Stücken in Abhängigkeit von der Gemeindegröße soll in Kapitel 6.1.5 näher untersucht werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich die in Kapitel 4.3 erläuterte Krisenerscheinung der Überproduktion als Folge der Kulturexpansion sowohl auf Ebene der Stücke insgesamt als auch spezieller auf Ebene der Erst- und Uraufführungen zeigt. Neben den genannten Kennzahlen sind auch die Anzahl an unterschiedlichen Autor*innen und Stücken über den Analysezeitraum 1995 bis 2018 kontinuierlich angestiegen. Dies bedeutet, dass das Angebot nicht nur erhöht, sondern auch diverser geworden ist. Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die einzelnen Theaterstücke über den Zeitraum immer seltener zur Aufführung gebracht wurden. Dieser Befund wurde bereits im Zuge der Analyse der Strukturdaten besprochen (Kapitel 4.4.2). Im nachfolgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit sich Erst- und Uraufführungen im Repertoire der deutschen öffentlichen Theater etablieren können und inwieweit sich mit Neuerungen und Innovationen neue Besucher*innen generieren lassen.

6.1.3 Meistgespielte Theaterstücke und Autor*innen

Beginnend soll mittels einer einfachen Berechnung deskriptiv analysiert werden, ob sich Erst- und Uraufführungen (Neuerungen) im Repertoire der deutschen, öffentlichen Theater etablieren können und wenn ja, in welchem Ausmaß. Für diese Berechnung wurde in einem ersten Schritt in Anlehnung an die Berechnung der AV5 *Innovationen* (siehe Kapitel 5.3) ermittelt, welche Theaterstücke eine Erst- oder Uraufführung im Zeitraum 1995/96 bis 2007/08 verzeichnen konnten. In einem zweiten Schritt wurde die Abdeckung auf Ebene der Spielzeiten jener Theaterstücke berechnet, indem ermittelt wurde, in wie vielen nachfolgenden Spielzeiten das jeweilige Theaterstück erneut gespielt wurde.

Im Anschluss daran wurde die ermittelte Zahl von Innovationen in Relation zur Anzahl aller Spielzeiten gesetzt, in denen das Theaterstück hätte auftauchen können. Ein Beispiel verdeutlicht diese Berechnung: Das Theaterstück „Dossier: Ronald Akkerman“ von Susanne van Lohuizen wurde in der Spielzeit 1995/96 erstaufgeführt und insgesamt in zehn von möglichen 23 Spielzeiten (welche sich aus dem Analysezeitraum 1995/96 bis 2017/18 ergeben) verzeichnet, womit das Stück eine Abdeckung von 43,48% erreicht.

Auf Basis dieser Berechnung lassen sich zwei deskriptive Befunde für den hier analysierten Datensatz festhalten: Erstens, zwischen den beiden Variablen *Anzahl der Spielzeiten, in denen das neue Stück auftaucht* und *Anzahl der Spielzeiten, in denen das Stück hätte gespielt werden können* lässt sich kein linearer Zusammenhang feststellen ($r=0,054$; signifikant bei $p=0,01$). Zweitens, von den Erst- und Uraufführungen erreichen 17,826% eine Abdeckung von mindestens 50%. Folglich werden diejenigen Theaterstücke, welche als Erst- oder Uraufführung in dem Analysezeitraum 1995/95 bis 2007/08 gespielt wurden, nur selten erneut gespielt und können sich folglich nur in Ausnahmefällen im Repertoire langfristig etablieren.

In einem nächsten Schritt wurde überprüft, ob und inwieweit Neuerungen auf Vorlagen wie Büchern, Filmen oder anderen Theaterstücken beruhen oder ob es sich bei den Neuerungen um originär neue Stücke handelt. Hierfür wurde für die 50 am häufigsten aufgeführten Erst- und Uraufführungen recherchiert, ob diese jeweils auf einer Vorlage basieren und wenn ja, um welche Art von Vorlage es sich handelt. Zum Vergleich wurden

auch die Vorlagen der Top-50 Stücke recherchiert, die in dem Analysezeitraum (1995-2018) keine Erst- oder Uraufführung verzeichnen konnten (Tabelle 6 und Tabelle 7 dokumentieren jeweils die Top-20).

Tabelle 6: Top-20 aufgeführte Stücke (Neuerungen)

Alle Stücke	Anzahl Aufführungen	Durchschnittliche Aufführungszahl pro Spielzeit	Besucher*innen pro Aufführung
<i>Tschick</i>	3406	487	141
Shakespeares sämtliche Werke (leicht gekürzt)	2021	96	204
<i>norway.today</i>	1509	84	90
<i>An der Arche um Acht</i>	1170	90	137
Die 39 Stufen	1098	100	199
Medea	1058	46	297
<i>Erste Stunde</i>	933	78	25
<i>Creeps</i>	928	66	105
<i>Supergute Tage oder Die sonderbare Welt des Christopher Boone</i>	910	182	147
<i>Krieg: Stell dir vor, er wäre hier</i>	900	113	42
<i>Moby Dick</i>	887	44	127
<i>Frau Müller muss weg</i>	886	111	225
Das Fest	863	48	244
<i>Die Wanze</i>	829	52	63
Die Grönholm-Methode	827	64	132
<i>Flasche leer</i>	799	50	27
Der Vorname	770	128	245
<i>Wir alle für immer zusammen</i>	730	66	86
<i>Ein Schaf für's Leben</i>	685	69	72
<i>Tintenherz</i>	667	61	521

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken. In der dritten Spalte wurde das arithmetische Mittel gebildet. Kinder-/Jugendtheaterstücke stehen kursiv.

Tabelle 7: Top-20 aufgeführte Stücke (alle)

Alle Stücke	Anzahl Aufführungen	Durchschnittliche Aufführungszahl pro Spielzeit	Besucher*innen pro Aufführung
Kabale und Liebe	4457	194	321
Romeo und Julia	4168	181	357
Ein Sommernachtstraum	4091	178	371
<i>Die Schneekönigin</i>	4041	176	462
Nathan der Weise	3973	173	355
Faust I	3924	171	391
<i>Pinocchio</i>	3459	150	422
<i>Tschick</i>	3406	487	141
Die Dreigroschenoper	3295	150	494
Hamlet	3133	136	366
Der Zerbrochne Krug	2807	122	326
<i>Der Räuber Hotzenplotz</i>	2720	118	445
<i>Ronja Räubertochter</i>	2714	118	538
Die Räuber	2707	118	367
<i>Der Zauberer Von Oz</i>	2675	127	460
Woyzeck	2644	115	262
Was ihr wollt	2581	112	362
Die Leiden des jungen Werther	2567	117	137
Antigone	2559	111	247
Maria Stuart	2513	109	372

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken. In der dritten Spalte wurde das arithmetische Mittel gebildet. Kinder-/Jugendtheaterstücke stehen kursiv.

An dieser Stelle sollte erwähnt werden, dass hierbei nur Erst- und Uraufführungen berücksichtigt wurden, welche im Datensatz auch in der jeweiligen Spielzeit das erste Mal genannt wurden, in dem ihre Erst-/Uraufführung vom DBV in den Werkstatistiken verzeichnet worden ist. Wurde beispielsweise ein bereits bestehendes Stück ohne Namensanpassung neuinterpretiert und erhielt dadurch den Zusatz Erst- oder Uraufführung, wurde das Stück nicht in der Top-50 Liste mit aufgenommen. Zur Veranschaulichung: Das Stück „Hamlet“ von William Shakespeare wurde Anfang des 17ten Jahrhunderts uraufgeführt. Dennoch listet der DBV in den Werkstatistiken das Stück in der Spielzeit 2015/16 als eine Uraufführung im Sinne einer Neuinterpretation. Derartige Fälle blieben beim Erstellen der Top-50-Listen und somit in Tabelle 6 und Tabelle 7 unberücksichtigt. Zu erwähnen sei an dieser Stelle, dass die AV4 *Neuerungen* und AV5 *Innovationen* derartige Neuinterpretationen enthält.

Zunächst einmal lässt sich Tabelle 6 und Tabelle 7 entnehmen, dass die „Kassenschlager“, also diejenigen Stücke, die insgesamt besonders viele Aufführungen verzeichnen, zum Großteil auf klassische Theaterstücke zurückgehen, welche vorrangig im 17. Jahrhundert bis Anfang des 20. Jahrhunderts verfasst worden sind. „Antigone“ von Sophokles ist sogar noch älter und stammt aus der Antike. Jene „Klassiker“ werden zum Großteil jedes Jahr verteilt in Gesamtdeutschland aufgeführt und scheinen dementsprechend bei den Zuschauer*innen besonders beliebt zu sein. Dies spiegelt sich auch in den hohen Besucher*innenzahlen pro Aufführung wider (Tabelle 7). Das Stück „Kabale und Liebe“ von Friedrich Schiller aus dem Jahr 1784 erzielt insgesamt über den kompletten Beobachtungszeitraum summiert 4457 Aufführungen (Tabelle 7), während „Tschick“ basierend auf dem Roman von Wolfgang Herrndorf aus dem Jahr 2010 mit 3406 die Neuerung mit den meisten Aufführungen ist (Tabelle 6). Obwohl dessen Uraufführung (2011/12) nur wenige Jahre zurückliegt, wurde das Stück bereits sehr oft aufgeführt und ist somit ein Beispiel für eine Innovation, welche in das gesamtdeutsche Repertoire übernommen worden ist.

Auf Basis der durchschnittlichen Aufführungszahlen pro gespielter Spielzeit sowie der Besucher*innenzahlen pro Aufführung lässt sich Tabelle 6 und Tabelle 7 weiter entnehmen, dass die Top-20 aller Stücke mit durchschnittlich 3222 Aufführungen und 360 Besucher*innen pro Aufführung häufiger gespielt werden und höhere Besucher*innenzahlen erreichen als die Top-20 Neuerungen mit durchschnittlich 1094 Aufführungen und 157 Besucher*innen pro Aufführung. Gründe für die geringeren durchschnittlichen Besucher*innenzahlen der Neuerungen sind zum einen, dass neue Stücke weniger oft zur Aufführung gebracht werden und zum anderen, dass neue Stücke aufgrund einer Risikokalkulation möglicherweise vorzugsweise auf Neben Bühnen mit geringeren Sitzplatzkapazität angeboten werden.

Auf Seiten aller Stücke finden sich unter den Top-50 untersuchten Stücken 17 Theaterstücke (34%), die auf eine Vorlage zurückgehen, darunter dreizehn Buch-, drei Märchen- und eine Theaterstückvorlage. Auf Ebene der Neuerungen gehen 27 der 50 Theaterstücke auf Vorlagen zurück (54%): 19 Roman-, fünf Film- und drei Theaterstückvorlagen. Weiterhin fällt auf, dass viele der Theaterstücke als Kinder-/Jugendstücke klassifiziert werden: Auf Ebene aller Theaterstücke finden sich 16 (von den

untersuchten 50 Stücken) Kinder-/Jugendstücke (32%) und auf Ebene der Top-50 Neuerungen 26 (52%). So werden Jugendliche sowie Eltern und ihre Kinder von einem großen Anteil der Top-50 Theaterstücke adressiert, woraus sich eine Nachfrage nach Kinder- und Jugendstücken ableiten lässt, welche sich vor allem in den zuvor dargelegten hohen Aufführungszahlen sowie Besucher*innenzahlen zeigt (Tabelle 6 und Tabelle 7): Die dreizehn Kinder- und Jugendstücke der Top-20-Neuerungen (Tabelle 6) verzeichnen summiert 1.780.144 Besucher*innen, während die restlichen Stücke 1.589.087 Besucher*innen verzeichnen. Auf Ebene der Top-20 aller Stücke zeigt sich ein etwas anderes Bild (Tabelle 7): Die sechs gelisteten Kinder- und Jugendstücke verzeichnen 7.705.255 Besucher*innen und die restlichen Stücke knapp doppelt so viele (15.604.754). Auf Ebene der durchschnittlichen Zahlen zeigt sich jedoch, dass die Kinder-/Jugendstücke etwas besser abschneiden: 1.284.209 zu 1.114.625 Besucher*innen pro Stück.

Als nächstes sollen die meistgespielten Autor*innen (1995-2018) betrachtet werden. Tabelle 8 stellt die Top-20 derjenigen Autor*innen dar, welche die meisten Stückenennungen (inkl. Duplikate) über den gesamten Beobachtungszeitraum verzeichnen können. Bis auf vier Personen sind alle (teilweise weit) vor 1900 geboren. Dieser Befund stimmt mit jenem aus Tabelle 6 und Tabelle 7 überein, nämlich, dass vor allem Jahrhunderte alte Klassiker besonders hohe Aufführungszahlen generieren

Im Vergleich dazu enthält Tabelle 9 diejenigen Autor*innen, welche die meisten Neuerungen und damit vorrangig auch den Großteil der Theaterstücke aus Tabelle 7 verfasst haben. Bei Betrachtung der Tabelle 9 fallen im Vergleich zu Tabelle 8 die Geburtsjahre auf, die erwartungsgemäß weniger weit zurückliegen. René Pollesch ist mit 59 Treffern mit Abstand für die meisten Neuerungen verantwortlich. Dies spiegelt sich jedoch nicht in der Gesamtanzahl seiner Stücke (inkl. Duplikate) wider, welche vergleichsweise mit 163 sehr niedrig ausfallen. Hiervon betroffen sind auch die anderen Autor*innen der Tabelle 9. Dies stützt die zuvor genannten Befunde einmal mehr: Nämlich, dass Neuerungen nur selten erneut gespielt werden und sich noch seltener langfristig im Repertoire der deutschen Theater etablieren können.

Tabelle 8: Top-20 der Autor*innen mit den meisten Stückenennungen, 1995-2018

Autor*in	Anzahl Stücke (inkl. Duplikate)	Geburtsjahr
Shakespeare, William	2374	1564
Goethe, Johann Wolfgang von	1248	1749
Schiller, Friedrich	1207	1759
Brüder Grimm	1085	1785/1786
Brecht, Bertolt	1002	1898
Ibsen, Henrik	739	1828
Kleist, Heinrich von	733	1777
Lessing, Gotthold Ephraim	672	1729
Tschechow, Anton	650	1860
Molière	611	1622
Büchner, Georg	588	1813
Hübner, Lutz	537	1964
Sophokles	431	497/496 v. Chr.
Horváth, Ödön von	419	1901
Reza, Yasmina	400	1959
Euripides	359	484/480 v. Chr.
Beckett, Samuel	358	1906
Andersen, Hans Christian	343	1805
Kafka, Franz	336	1883
Lindgren, Astrid	331	1907

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Ein weiterer Befund ist, dass sich die Top-20 Autor*innen aller Stücke (Tabelle 8) als „Spitzenautor*innen“ bezeichnen lassen: Sie sind für den Großteil der Stücke insgesamt mit einem Anteil von 23,01% verantwortlich. Zum Vergleich: Im Datensatz insgesamt sind 5439 unterschiedliche Autor*innen enthalten. Dies bedeutet, dass knapp ein Viertel aller Stücke, die im Zeitraum 1995 bis 2018 gespielt wurden, von nur 20 Autor*innen stammt. Auf Ebene der Top-20 Autor*innen aller Neuerungen insgesamt (Tabelle 9) zeigt sich ein anderes Bild: Diese machen zusammen genommen einen Anteil von 6,9% an allen Neuerungen im gesamten Beobachtungszeitraum aus. Dies bedeutet, dass sich auf der Ebene der Neuerungen nicht im Umfang wie bei den Stücken insgesamt derartige „Spitzenautor*innen“ identifizieren lassen.

Tabelle 9: Top-20 der Autor*innen mit den meisten Neuerungen, 1995-2018

Autor*in	Anzahl Neuerungen	Anzahl Stücke (inkl. Duplikate)	Geburtsjahr
Pollesch, René	59	163	1962
Hübner, Lutz	33	537	1964
Düffel, John von	25	80	1966
Jelinek, Elfriede	24	292	1946
Schimmelpfennig, Roland	21	190	1967
Kricheldorf, Rebekka	21	45	1974
Lewandowski, Rainer	20	112	1950
Neumann, Jan	19	52	1975
Löhle, Philipp	19	95	1978
Gieselmann, David	19	44	1972
Laucke, Dirk	18	51	1982
Kater, Fritz	18	81	1966
Berg, Sibylle	18	105	1962
Becker, Marc	18	65	1969
Šagor, Kristo	17	78	1976
Call, Daniel	17	54	1967
Stephens, Simon	16	128	1971
Schanz, Peter	16	40	1957
Kamerun, Schorsch	16	22	1963
Heckmanns, Martin	16	78	1971

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass es vor allem die konventionellen, teilweise alten Klassiker und ihre dazugehörigen Autor*innen sind, welche die Spielpläne der deutschen Theater füllen. Nichtsdestotrotz gibt es aber auch einige Neuerungen, welche sich ebenfalls zu sogenannten „Kassenschlagern“ entwickeln konnten und Eingang in das Repertoire gefunden haben. Dennoch gelingt es den Neuerungen nur selten, sich langfristig im Repertoire zu etablieren. Nachfolgend soll daher näher auf das Angebot sowie die Nachfrage nach Neuerungen und Innovationen eingegangen werden.

6.1.4 Angebot und Nachfrage nach Neuerungen und Innovationen

Die vorangegangenen Befunde konnten zeigen, dass Neuerungen nur im begrenzten Umfang langfristig in das gesamtdeutsche Repertoire übernommen werden. Daher soll nachfolgend erörtert werden, ob und inwieweit die bisherige Erneuerung der

Theaterprogramme durch die Aufnahme von Erst- und Uraufführungen sowie deren Wiederaufführung (=Innovationen) neue Besucher*innen generieren konnte, um so der zuvor identifizierten Krise auf der Nachfrageseite (Kapitel 4.4) hinsichtlich des Besucher*innenrückgangs entgegenzuwirken. Der Zusammenhang zwischen Erneuerung der Theaterprogramme und Besucher*innenzahlen soll mithilfe von Tabelle 10 erörtert werden, deren Berechnung wiederum auf Tabelle A 9 beruht.

Tabelle 10 stellt vergleichend die Veränderung zwischen den beiden Zeitperioden 2005/06-2009/10 und 2013/14-2017/18 auf Ebene der Anzahl der Besucher*innen insgesamt von Neuerungen (Ur- und Erstaufführungen) sowie Innovationen und im Vergleich dazu die Publikumszahlen der restlichen Stücke (also exklusive der Neuerungen und Innovationen) gegenüber. Die Innovationen wurden auf Basis der AV5 berechnet (Kapitel 5.3): Wenn eine Neuerung (=Erst- oder Uraufführung) innerhalb der nachfolgenden zehn Jahre nach ihrer Premiere erneut gespielt wird, wird sie zu einer Innovation. Wenn eine Neuerung jedoch mehr als zehn Jahre nach Ersterscheinen erneut aufgeführt wird, handelt es sich nicht mehr um eine Innovation, sondern dann gilt die Neuerung als im Repertoire der deutschen Theater etabliert. Ausgehend von dieser Definition ergibt sich in Abhängigkeit von den Innovationen ein beobachtbarer Zeitraum von 2005/06 bis 2017/18, denn erst für die Spielzeit 2005/06 können rückwirkend zehn Spielzeiten (also 1995/96 bis 2004/05) hinsichtlich der Neuerungen analysiert werden.

Ein Beispiel soll den Gebrauch der Definition des in der Tabelle 10 genutzten Innovationsbegriffs veranschaulichen: So wurde das Stück „4.48 Psychose“ von Sarah Kane in der Spielzeit 2001/02 von den Münchener Kammerspielen uraufgeführt und war damit in der genannten Spielzeit eine Neuerung. In den nachfolgenden Spielzeiten 2002/03 bis 2011/12 wurde das Stück in jeder Spielzeit (bis auf 2010/11) aufgeführt und erhält damit in den betreffenden Spielzeiten die Bezeichnung *Innovation*. Ebenfalls aufgeführt wurde das Stück in den Spielzeiten 2012/13 bis zum Ende des Beobachtungszeitraums 2017/18. Da dieser Zeitraum jedoch nicht in dem Zeitraum von zehn Jahren ab Uraufführungsjahr liegt, handelt es sich bei dem Stück ab der Spielzeit 2012/13 nicht mehr um eine Innovation, sondern um ein etabliertes Stück des gesamtdeutschen Repertoires.

Tabelle 10 sind die so errechneten Gesamtzahlen pro Spielzeit mit Fokus auf die relativen Zahlen zu entnehmen: Zu Beginn in den Spielzeiten 2005/06-2009/10 liegt die durchschnittliche Anzahl an Besucher*innen von Neuerungen/Innovationen insgesamt pro Spielzeit bei 1.689.750 und für die restlichen Stücke (also exkl. Neuerungen und Innovationen) bei 5.798.523, während im Vergleichszeitraum 2013/14-2017/18 die durchschnittliche Anzahl der Besucher*innen von den Neuerungen/Innovationen einen Zuwachs von 55% auf 2.620.603 (+930.854) verzeichnet, wohingegen die Besucher*innenzahl der restlichen Stücke um -23% auf 4.450.523 (-1.348.000) sinkt.

Tabelle 10: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des gesamtdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert pro Spielzeit

	2005/06- 2009/10	2013/14- 2017/18	Absolute Veränderung	Prozentuale Veränderung
Anzahl an Besucher*innen von Neuerungen/Innovationen insgesamt	1.689.750	2.620.603	+930.854	+55%
Anzahl an Besucher*innen von Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) insgesamt	5.798.523	4.450.523	-1.348.000	-23%
Anzahl an Besucher*innen von allen Stücken insgesamt	7.488.273	7.071.126	-417.146	-5,6%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen/Innovationen pro Spielzeit	898	1.173	+275	+31%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen (exkl. Innovationen) pro Spielzeit	304	346	+42	+14%
Durchschnittliche Anzahl an Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) pro Spielzeit	2048	1786	-263	-13%

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Auf Ebene der Stücke ist die durchschnittliche Anzahl der Neuerungen/ Innovationen pro Spielzeit in den beiden Vergleichszeiträumen um 31% von 898 auf 1173 angestiegen, während vergleichend dazu die Anzahl der restlichen Stücke um -13% von 2048 auf 1786 gesunken ist. Auf Ebene der Stücke insgesamt fällt der Besucher*innenrückgang mit 5,6% weniger stark aus: Insgesamt wurden 7.488.273 Besucher*innen im Zeitraum 2005/06-2009/10 und 7.071.126 2013/14-2017/18 (-417.146) verzeichnet. Folglich fällt

der prozentuale Besucher*innenrückgang mit 5,6% auf Ebene der Theater, die in der Sparte *Schauspiel* Veranstaltungen verzeichnen, weniger stark aus im Vergleich zu allen öffentlichen Theatern mit 10,9%. Bei Letzteren sind auch Theatersonderformen enthalten, wie beispielsweise das Puppen- oder Tanztheater (Kapitel 4.4, Tabelle 3).

Darüber hinaus lässt sich ein weiterer Rückbezug zu einem Befund der Strukturdaten (Kapitel 4.4) ziehen, der sich nun differenzierter interpretieren lässt: Obwohl das Angebot in Form von unterschiedlichen Theaterstücken im Analysezeitraum in Gesamtdeutschland erhöht wurde, sank die Nachfrage in Form der Anzahl an Besucher*innen kontinuierlich, woraus sich zunächst eine Überproduktion an Theaterstücken schlussfolgern ließe (Schmidt 2017). Unter Zuhilfenahme von Tabelle 10 ist nun eine differenziertere Betrachtung möglich: So sind Neuerungen und Innovationen in der Lage, neue Besucher*innen zu generieren, sofern auch das Angebot auf Ebene der Neuerungen und Innovationen erhöht wird. Gleichzeitig verzeichnen die restlichen Stücke trotz der Erhöhung ihrer Anzahl einen Rückgang der Nachfrage. Diese Beobachtung für Gesamtdeutschland stimmt mit der Entwicklung in NRW überein (Glasow und Heinze 2022) und lässt sich auch auf Ebene der anderen Bundesländer größtenteils feststellen.

In diesem Zusammenhang sollte zudem auf die Fallstudie von Gerlach-March (2011) verwiesen werden: Ihr zufolge weist der Theatersektor in Großbritannien einen höheren Anteil an Uraufführungen auf als der Sektor in Deutschland. Hieraus schließt die Autorin, dass vor allem kulturpolitische Vorgaben und Traditionen die Erneuerungsfähigkeit beeinflussen und weniger die Höhe der staatlichen Zuschüsse (öffentliche Theater in Deutschland sind höher subventioniert als in Großbritannien): So ist das Autor*innentheater in Großbritannien häufig vorzufinden. Hierbei entscheiden vor allem die Autor*innen selbst, welche Theaterstücke aufgeführt werden und welche Stücke ersetzt werden. Im Gegensatz dazu ist in Deutschland überwiegend das Regietheater verbreitet, bei welchem es nicht die Autor*innen, sondern die Regisseur*innen sind, die Einfluss auf die Spielplangestaltung nehmen. Eventuell könnte die Erneuerungsfähigkeit der deutschen Theater durch kulturpolitische Vorgaben wie in Großbritannien erhöht werden.

Die vorangegangene Analyse der Veränderungen von Angebot und Nachfrage bezog sich auf das gesamtdeutsche Repertoire im Zeitraum 2005 bis 2018. Nachfolgend sollen zwei Aggregationsebenen gegenübergestellt werden: Die neuen (inklusive Berlin) und die alten Bundesländer (Tabelle A 10 und Tabelle A 11). Im Vergleich fällt als erstes auf, dass die Anzahl der Besucher*innen insgesamt zwischen den beiden Zeiträumen 2005/06-2009/10 und 2013/14-2017/18 in Ostdeutschland beinahe unverändert bleibt (leichte Zunahme von 1.695.923 auf 1.712.942), während in Westdeutschland die Anzahl zwischen den genannten Zeiträumen von 5.792.350 auf 5.358.184 um -7,5% sinkt.

In Ostdeutschland gelingt es, den Rückgang der Anzahl der Besucher*innen von allen Stücken insgesamt (-182.775, -13%) durch eine Zunahme der Anzahl der Besucher*innen von Neuerungen und Innovationen insgesamt (+199.795, +85%) auszugleichen. Dies gelingt, indem in den beiden Vergleichszeiträumen 2005/06-2009/10 und 2013/14-2017/18 jeweils durchschnittlich 21 Stücke (ohne Neuerungen und Innovationen) weniger pro Spielzeit gezeigt wurden, gleichzeitig aber durchschnittlich 107 Neuerungen und Innovationen mehr pro Spielzeit gespielt worden sind (Tabelle A 10 und Tabelle A 11).

Zusammenfassend verweisen die deskriptiven Befunde auf eine *Innovationskrise* im öffentlichen Theatersektor Deutschlands (für NRW siehe Glasow und Heinze (2022), wobei der Westen stärker als der Osten betroffen ist. Neuerungen etablieren sich vergleichsweise nur selten im Repertoire und werden meist nur ein einziges Mal aufgeführt. Dennoch werden auch einige Neuerungen langfristig zu Publikumserfolgen (beispielsweise „Tschick“, „Shakespeares sämtliche Werke (leicht gekürzt)“, „Norway.Today“ oder „An der Arche um Acht“). Allerdings handelt es sich hierbei um wenige Ausnahmen. Nichtsdestotrotz konnte gezeigt werden, dass Neuerungen und Innovationen durchaus Besucher*innen generieren können und dementsprechend eine Nachfrage nach dieser Art von Theaterstücken besteht. Korrelationsanalysen nach Spearman untermauern den Befund zusätzlich: Zwischen der Anzahl an Neuerungen pro Theater pro Spielzeit und der Anzahl der Besucher*innen liegt ein positiver mittelstarker Zusammenhang vor ($r=0,416$; $p<0,001$).

In diesem Zusammenhang sind die Befunde zu Ostdeutschland zu nennen (Tabelle A 10): Hier wurden zwischen den beiden Analysezeiträumen prozentual besonders viele Neuerungen und Innovationen in das ostdeutsche Repertoire übernommen, wodurch der

Besucher*innenrückgang insgesamt (im Gegensatz zum Rest Deutschlands) ausgeglichen werden konnte.

Weiterhin konnte auf Ebene aller Stücke sowie spezieller auf Ebene der Neuerungen gezeigt werden, dass vor allem Jugendliche sowie Kinder und ihre Eltern eine Zielgruppe darstellen. Dieser Befund steht im Einklang mit den Ergebnissen einer Bevölkerungsumfrage unter (Nicht-)Theatergänger*innen von Mandel (2020, 2021), mittels welcher die Autorin herausfand, dass die Befragten hinsichtlich der Spielplangestaltung sich vor allem „Programme für Kinder und Jugendliche“ (89% der Befragten gaben diese Antwort an) und „aktuelle Stücke und künstlerische Experimente“ (66%) wünschen. Letzteren Wunsch gaben vor allem die 18 bis 39-Jährigen an, also diejenige Altersgruppe, welche die „sterbenden“ Kohorten ersetzen könnten (Reuband 2011, 2016, 2017a).

Es wäre also eine denkbare Strategie zur Gewinnung neuer Besucher*innen, wenn aufbauend auf jener Erwartungshaltung und auf den zuvor genannten deskriptiven Befunden erstens mehr Kinder- und Jugendstücke sowie zweitens mehr Neuerungen in Form von Ur- und Erstaufführungen aufgeführt werden würden. Vor allem die Befunde der ostdeutschen Bundesländer zeigen, dass eine Nachfrage nach Neuerungen und Innovationen herrscht und sich hiermit der Rückgang des Publikums aufhalten lässt.

6.1.5 Theater großer Gemeinden sind besonders innovativ und divers

Ebenfalls untersucht werden soll die Lokalität der einzelnen Theater hinsichtlich ihrer Gemeindegröße und wie diese mit der Innovativität und Diversität zusammenhängt. Vorangegangene Studien haben gezeigt, dass die Gemeindegröße einen Einfluss auf die Innovativität und Diversität des Repertoires nimmt. Gerlach-March (2011) findet heraus, dass Theater in Metropolen wie beispielsweise Berlin weniger Neuerungen spielen, während vor allem kleinere Städte mit einer Gemeindegröße von 100.000 bis 200.000 besonders innovativ sind. Die Autorin führt als Begründung das in Deutschland vorzufindende föderale System der Kulturfinanzierung an, welches Neuerungen vor allem in den mittelgroßen Städten ermöglicht (Gerlach-March 2011).

Auf Ebene der Konformität, findet Neligan (2006) ebenfalls für Deutschland heraus, dass diese absinkt, je größer die Gemeinde ist. So verzeichnen größere Gemeinden nicht nur mehr (Privat-)Theater, sondern ermöglichen auch Spezialisierungen im Repertoire, was sich wiederum in einer geringeren Konformität zeigt. Im Gegensatz dazu finden DiMaggio und Stenberg (1985b) für amerikanische Theater heraus, dass die Theater in der Metropole New York nonkonformer und weniger vom Markt abhängig sind als Theater anderer Gebiete der USA.

Um den Zusammenhang zwischen der Gemeindegröße und den unterschiedlichen Konzepten von Innovativität und Diversität zu überprüfen, wurden OLS-Regressionsanalysen durchgeführt, in welchen die *Gemeindegröße* als kategoriale Variable, aufgeteilt in unterschiedliche Gemeindegrößen, die unabhängige Variable bildet. Als abhängige Variablen fungieren jeweils die AV1 bis AV5 (vergleiche die einzelnen Modelle (1) bis (6) in Tabelle 11). Da sich die *Gemeindegröße* als Variable nicht theoretisch begründen lässt, soll die nachfolgende Analyse als deskriptiver Befund aufgeführt werden. Als Datengrundlage dient der Datensatz, welcher auch für die später folgenden inferenzstatistischen Analysen genutzt wird (siehe zur detaillierteren Beschreibung des Datensatzes Kapitel 5). Dieser enthält 116 Theater mit jeweils 23 Spielzeiten.

In Tabelle 11 fungiert in den Modellen jeweils die Gemeindekategorie *1-99.999* als Referenzkategorie. Beginnend mit Modell (1) lässt sich anhand der positiven signifikanten Koeffizienten ablesen, dass für die AV1 *Konformität* gilt, dass vor allem Gemeindegrößen von *100.000 bis 299.999* konformer sind, während die negativen signifikanten Koeffizienten der drei Kategorien *400.000-499.999*, *500.000-599.999* und *über 600.000* darauf verweisen, dass vor allem Theater in größeren Städten eine nonkonforme Aufführungspraxis verfolgen. Vor allem Gemeinden mit *über 600.000* Einwohner*innen üben den stärksten negativen Effekt mit einem Koeffizienten von -0,462 auf die Konformität aus. Die für die Konformität geltenden Befunde stimmen mit den Befunden von DiMaggio und Stenberg (1985b) und Neligan (2006) überein: Mit zunehmender Gemeindegröße sinkt die Konformität der Theater.

Tabelle 11: OLS zur Innovativität und Diversität nach Gemeindegröße

Gemeindegröße	(1) Konformität (AV1)	(2) Alignment (AV2)	(3) Konventiona- lität (AV3)	(4) Neuerungen (AV4)	(5) Anteil Neue- rungen	(6) Innovativität (AV5)
1-99.999	0	0	0	0	0	0
100.000- 199.999	0,184** (0,0616)	0,00722*** (0,00130)	1,110 (0,694)	0,772*** (0,120)	0,0333*** (0,00444)	0,154* (0,0613)
200.000- 299.999	0,216** (0,0753)	0,0117*** (0,00158)	0,454 (0,849)	1,207*** (0,146)	0,0366*** (0,00543)	0,251*** (0,0754)
300.000- 399.999	-0,172 (0,119)	0,0134*** (0,00250)	-0,571 (1,335)	2,646*** (0,231)	0,0753*** (0,00857)	0,880*** (0,121)
400.000- 499.999	-0,422** (0,140)	0,0125*** (0,00293)	0,541 (1,578)	0,975*** (0,272)	0,0232* (0,0101)	0,480*** (0,124)
500.000- 599.999	-0,303** (0,0948)	0,0179*** (0,00199)	-1,806 (1,071)	3,670*** (0,184)	0,0906*** (0,00683)	1,133*** (0,0959)
Über 600.000	-0,462*** (0,0812)	0,0154*** (0,00170)	-3,284*** (0,912)	2,847*** (0,158)	0,0581*** (0,00585)	0,994*** (0,0818)
(adj) R- squared	0,033	0,056	0,008	0,201	0,092	0,157
RMSE	1,205	0,0253	13,52	2,343	0,087	0,902
Prop>F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	2608	2604	2585	2608	2608	1474

Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Modell (2), in welchem das *Alignment* die abhängige Variable bildet, zeigt ein etwas anderes Bild: Hier sind alle Koeffizienten positiv und signifikant, jedoch lässt sich ausgehend von der Referenzkategorie *1-99.999* erkennen, dass die Koeffizienten mit zunehmender Gemeindegröße zunehmen. Die beiden Kategorien *500.000-599.999* und *über 600.000* weisen mit 0,0179 und 0,015 die höchsten Werte auf. Dies bedeutet, dass die Theater sich mit zunehmender Gemeindegröße tendenziell ähnlicher werden. Mit „ähnlicher“ ist hierbei die Übereinstimmung des Anteils der Stücke auf Basis der Aufführungshäufigkeit am Repertoire eines fokalen Theaters mit dem Anteil der Stücke am Repertoire aller anderen Theater gemeint.

Die Befunde des Modells (3) zur AV3 *Konventionalität* entsprechen wiederum eher den Befunden des Modells (1) zur AV1 *Konformität*: Hier ist nur der Koeffizient der Gemeindeklasse *über 600.000* signifikant (-3,284). Das negative Vorzeichen verweist darauf, dass Theater, welche sich in Gemeinden *über 600.000* Einwohner*innen befinden, unkonventioneller sind als Theater der Gemeindeklasse *1-99.999*. Da Diversität in der

Aufführungspraxis angezeigt wird, zeigt sich hier eine Parallele zu Modell (1), in welchem Theater größerer Gemeinden ebenfalls nonkonformer sind.

Ähnliches lässt sich auch auf Basis von Modell (4) zur AV4 *Neuerungen* feststellen: Alle Koeffizienten sind positiv und signifikant, wobei besonders die Kategorien *300.000-399.999*, *500.000-599.999* und *über 600.000* mit höheren Koeffizienten hervorstechen. Folglich kann erneut festgehalten werden, dass es vor allem die Theater größerer Gemeinden sind, welche eine innovativere Aufführungspraxis in Form der Anzahl der Neuerungen verzeichnen. Modell (5) enthält eine Variation des Modells (4) und bestätigt dieses: In Modell (5) enthält als AV statt der absoluten Anzahl an *Neuerungen* die Anteile der *Neuerungen* an den *Stücken insgesamt*. Folglich kann der eingangs erwähnte Befund von Gerlach-March (2011), dass vor allem Städte mit einer Gemeindegröße von *100.000 bis 200.000* für besonders viele Neuerungen verantwortlich sind, nicht bestätigt werden. Zu erwähnen sei an dieser Stelle jedoch, dass sie nur die Spielzeiten 1996/97 und 1997/98 betrachtet hat und damit nur eine wenig aussagekräftige Stichprobe analysiert hat.

Schließlich soll auch das Modell (6) näher erläutert werden: Als abhängige Variable fungieren die absolute Anzahl an *Innovationen*. Alle Koeffizienten sind signifikant und positiv. Erneut zeigt sich, dass vor allem die Kategorien *500.000-599.999* und *über 600.000* ein höheres Maß an Innovativität aufweisen als Gemeindeklassen mit weniger Einwohner*innen.

Zusammenfassend zeigt sich, dass besonders die größeren Gemeindeklassen mit einem höheren Maß an Innovativität und Diversität assoziiert sind. So sind es besonders die Theater größerer Städte (besonders *ab 500.000* Einwohner*innen), welche vom Durchschnittsrepertoire abweichen und im Vergleich besonders viele Neuerungen und Innovationen produzieren. Eine Ausnahme bildet das Modell zu Alignment, welches sich mit zunehmender Gemeindegröße erhöht.

6.1.6 Diskussion und Zwischenfazit

Abschließend sollen auf Basis der vorangegangenen Repertoiresanalyse ein Zwischenfazit gezogen und die bisherigen Befunde diskutiert werden. Hinsichtlich der Diversität in Form von Konformität, Alignment und Konventionalität konnte festgestellt werden, dass sich die beiden erstgenannten Konzepte hinsichtlich ihrer deutschlandweiten

Entwicklung im Zeitraum 1995/96 bis 2017/18 stark ähneln und einem leicht negativen Trend folgen: Die Programmgestaltung der deutschen Theaterlandschaft wird im Laufe des Analysezeitraums zunehmend diverser und auch der Grad des Alignments ist rückläufig.

Diese Entwicklung kann mit dem deskriptiven Befund der zunehmenden Angebotsvariation begründet werden: Wie gezeigt werden konnte, haben die Theater ihr Angebot stark ausgeweitet und immer mehr unterschiedliche Stücke, Erst- sowie Uraufführungen und Autor*innen auf die Spielpläne gesetzt. Gleichzeitig sinkt jedoch die durchschnittliche Anzahl an Aufführungen pro Stück pro Spielzeit im Analysezeitraum: Die zunehmende Anzahl an Stücken wird also im Laufe der Zeit immer seltener pro Spielzeit zur Aufführung gebracht. Dies wiederum führt dazu, dass die Programmgestaltung der Theater nonkonformer wird und sie sich hinsichtlich ihres Repertoires nach und nach unähnlicher werden (=Rückgang des Alignments), da der Pool an jährlich angebotenen Theaterstücken wächst.

Gleichzeitig zeigt sich, dass die untersuchte Theaterlandschaft über die Jahre immer konventioneller wird. Infolgedessen hängen die getroffenen Programmmentscheidungen der einzelnen Theater zunehmend stärker von den Entscheidungen der übrigen Theater ab: Theater konzentrieren sich also zunehmend auf die im Feld besonders verbreiteten Stücke (=hohe Konventionalität), spielen aber gleichzeitig immer öfters Stücke, die andere Theater nicht spielen und bringen diese weniger häufig zur Aufführung (=Nonkonformität und niedriges Alignment).

Insgesamt lässt sich daher festhalten, dass die beiden Konzepte der Konformität und des Alignments annähernd das Gleiche messen, trotz unterschiedlicher Berechnungsweisen (siehe hierfür Kapitel 2.2): Und zwar den Grad der Abweichung eines Repertoires vom durchschnittlichen Repertoire aller anderen Theater. Hierbei fällt auf, dass es sich bei dem öffentlichen Theatersektor in Deutschland um ein recht stabiles System hinsichtlich seiner Repertoiresdiversität handelt, mit nur leichten Schwankungen und einer leichten Zunahme der Diversität.

An dieser Stelle sollte erläutert werden, dass sich die genannten Befunde nicht widersprechen: Die Konformität beziehungsweise das Alignment und die Konventionalität unterscheiden sich dahingehend, als dass die Konformität auf der Ebene der Stücke selbst

gemessen wird, während die Messung der Konventionalität (und des Alignments) eine Aussage darüber ermöglicht, inwieweit die Repertoiresentscheidungen eines Theaters mit den Entscheidungen der anderen Theater übereinstimmen, gemessen über die Stücke und ihre Aufführungshäufigkeiten. Letzteres bleibt bei der Konformität unberücksichtigt: Hierbei wird nur ermittelt, ob ein Stück gespielt wurde oder nicht, ungeachtet dessen, wie groß der Anteil hinsichtlich der Aufführungshäufigkeit des Stücks ist. Ein Stück, welches besonders häufig gespielt worden ist, erhält bei der Berechnung der Konventionalität (und des Alignments) eine stärkere Gewichtung, während diese Information bei Berechnung der Konformität keine Berücksichtigung findet.

Zudem sei an dieser Stelle der Vollständigkeit halber nochmals auf die abweichenden Berechnungsweisen von Alignment und Konventionalität verwiesen: Mittels Alignment wird berechnet wie ähnlich sich die Theater hinsichtlich gespielter Stücke und Aufführungshäufigkeiten sind, mittels Konventionalität hingegen, inwieweit die Repertoiresentscheidungen eines Theaters mit den Entscheidungen der anderen Theater übereinstimmen. Die Konventionalität erfasst also das Ausmaß, in welchem sich die Spielplangestaltung eines Theaters auf die besonders verbreiteten Stücke im Feld konzentriert. Oder anders ausgedrückt: Mittels der Konventionalität wird die systematische Neigung zu Programmentscheidungen gemessen, die unter anderen Theatern weit verbreitet und akzeptiert sind (siehe Kapitel 2.2). Der Befund zur Konventionalität steht daher nicht im Widerspruch zu den Befunden zu Konformität und Alignment.

Weiterhin konnten die Repertoiresanalysen Aufschluss über die Erneuerungsfähigkeit der deutschen öffentlichen Theaterlandschaft geben: Der Anteil der Erst- und Uraufführungen (=Neuerungen) an den Stücken insgesamt schwankt jährlich zwischen 6,71% und 14,34%. Diese Zahlen variieren teilweise sehr stark je nach Bundesland. Zudem sind beide Kennzahlen stark korreliert: Je höher die Anzahl der Stücke insgesamt, desto höher auch die Anzahl der Erst- und Uraufführungen in einer Spielzeit. Noch niedriger fallen die Anteilswerte hinsichtlich der Innovationen an den Neuerungen aus: Hierbei schwanken die jährlichen Werte zwischen 2,2% und 3,62%. Auch zwischen diesen beiden Kennmaßen konnte eine hohe Korrelation identifiziert werden.

In dem Zusammenhang gab eine weitere Analyse Aufschluss darüber, welche Art von Theaterstücken und Autor*innen besonders häufig auf den Theaterspielplänen stehen: In

Anbetracht der zuvor genannten Zahlen, ist es nicht verwunderlich, dass es vor allem die bekannten, teilweise Jahrhunderte alten Klassiker und längst verstorbenen Autor*innen sind, welche den Großteil der Spielplangestaltung ausmachen. Diese „Spitzenautor*innen“ kennzeichnen das Theaterfeld: So gehen knapp ein Viertel aller Stücke, die im Zeitraum 1995 bis 2018 gespielt worden sind, auf nur 20 Autor*innen zurück. Auf Ebene der Erst- und Uraufführungen können derartige „Spitzenautor*innen“ hingegen nicht identifiziert werden. Zwar gelingt es einigen Neuerungen, sich langfristig erfolgreich im gesamtdeutschen Repertoire zu etablieren und viele Besucher*innen anzulocken, jedoch machen diese Innovationen nur einen geringen Anteil an den Stücken insgesamt aus.

Allerdings können Neuerungen und Innovationen trotz der geringen Anteilswerte an allen Stücken insgesamt erfolgreich hohe Zuschauer*innenzahlen generieren und so möglicherweise auch neue Besucher*innenschichten erschließen. Zur Erinnerung: Obwohl das Angebot in Form von unterschiedlichen Theaterstücken im Analysezeitraum in Gesamtdeutschland erhöht wurde, sank die Nachfrage in Form der Anzahl an Besucher*innen kontinuierlich (siehe Kapitel 4.4), woraus sich zunächst eine Überproduktion an Theaterstücken (Schmidt 2017) schlussfolgern ließe.

Durch die vorangegangene Repertoiresanalyse (spezieller Tabelle 10) wird eine differenzierte Betrachtungsweise ermöglicht: Mittels Neuerungen und Innovationen lassen sich erfolgreich hohe Besucher*innenzahlen generieren, sofern auch das Angebot auf Ebene der Neuerungen und Innovationen weiter ausgebaut wird. Im Gegensatz dazu konnte gezeigt werden, dass auch die Anzahl der restlichen Stücke (exklusive Neuerungen und Innovationen) im Untersuchungszeitraum stark ausgebaut wurde. Die dazugehörigen Publikumszahlen sind jedoch (anders als die der Neuerungen und Innovationen) rückläufig.

Weiterhin konnte gezeigt werden, dass ein großer Teil der neuen Stücke, die hinsichtlich der Höhe der Aufführungs- und Besucher*innenzahlen besonders erfolgreich sind und sich mittel- oder langfristig erfolgreich im Repertoire etablieren konnten, auf Kinder- oder Jugendbüchern basieren. Eine mögliche Zielgruppe könnten folglich Eltern mit Kindern sowie Jugendliche sein. Jedoch sollte bei diesem Befund bedacht werden, dass ein Theaterstück zwar auf einem Kinder- oder Jugendbuch basiert, die Inszenierung jedoch unter Umständen für Erwachsene aufbereitet worden ist. Mittels einer Recherche möglicher Anschlussstudien könnten daher Spielpläne anhand qualitativer Merkmale

ausgewertet werden, um zu ermitteln, ob ein Stück sich an Erwachsene oder an Kinder beziehungsweise Jugendliche richtet.

So oder so liegt die Annahme daher nah, dass es vor allem Neuerungen und Innovationen sind, die jüngere Menschen in das Theater ziehen. Hierfür spricht nicht nur der zuvor genannte Befund, dass unter den erfolgreichen Neuerungen (gemessen an den Besucher*innen und erreichten Aufführungszahlen) viele Kinder- und Jugendstücke zu finden waren, sondern auch die in diesem Zusammenhang genannten Studien von Mandel (2020, 2021). Von hoher Dringlichkeit wäre es daher, im Rahmen von Anschlussstudien mittels großflächig angelegter Publikums- und Bevölkerungsumfragen herauszufinden, wie die Präferenzen von jungen Menschen hinsichtlich des Theaters gestaltet sind. Denn wie bereits umfassend dargelegt wurde, sind die Besucher*innenzahlen stark rückläufig: Vorrangig machen ältere Kohorten den Großteil der Theaterbesucher*innen aus. Diese versterben jedoch nach und nach und werden gleichzeitig nur unzureichend durch jüngere Kohorten „ersetzt“ (siehe Kapitel 4.3).

Zusammenfassend lässt sich also nicht nur eine Krise der Überproduktion als Folge der Kulturexpansion, sondern vor allem eine Innovationskrise diagnostizieren: Gezeigt werden konnte, dass die Anzahl der Besucher*innen von Neuerungen und Innovationen zunimmt, während die Anzahl der Besucher*innen der restlichen Stücke sinkt (obwohl sowohl die Anzahl der Neuerungen und Innovationen als auch die Anzahl der restlichen Stücke stark ausgeweitet wurden). Um dieser Innovationskrise zu begegnen und eine weitere Überproduktion zu vermeiden, müssten systematisch alte Theaterstücke aus dem deutschlandweiten Repertoire entfernt und durch Neuerungen (welche zu Innovationen werden) ersetzt werden. Hierdurch freigesetzte (finanzielle) Ressourcen könnten beispielsweise zur Förderung von Nachwuchsautor*innen (nach Vorbild Großbritanniens) genutzt werden, um weitere Neuerungen zu generieren, welche gemäß der vorgestellten Befunden neues Publikum erschließen können.

Als abschließender deskriptiver Hauptbefund soll zudem genannt werden, dass es vor allem die Theater größerer Städte mit Gemeindegrößen ab 500.000 Einwohner*innen aufwärts sind, die den größten Teil der Erneuerungsfähigkeit in Form von erhöhter Nonkonformität, Diversität und besonders vielen Neuerungen sowie Innovationen produzieren.

6.2 Inferenzstatistische Analyse der Diversität und Innovativität

Nachfolgend soll das Repertoire des deutschen öffentlichen Theatersektors (n=116 Theater) analysiert und die in Kapitel 3 hergeleiteten Hypothesen überprüft werden. Der Tabelle A 12 kann hierfür eine Übersicht der bestätigten und unbestätigten Hypothesen in Kurzform entnommen werden. Zur Beschreibung des Repertoires werden unterschiedliche Dimensionen betrachtet, für welche unterschiedliche abhängige Variablen operationalisiert worden sind (siehe Kapitel 2.2 und 5.3): Mittels der AV1 *Konformität* werden die Hypothesen 1.1 bis 7.1 überprüft (Kapitel 6.2.1), mittels AV2 *Alignment* H 1.2 bis 7.2 (Kapitel 6.2.2), mittels der AV3 *Konventionalität* werden die Hypothesen 1.3 bis 7.3 (Kapitel 6.2.3) überprüft sowie mittels AV4 *Neuerungen* H 1.4 bis 7.4 (Kapitel 6.2.4) und mittels AV5 *Innovationen* sollen H 6.5, 7.5 und 8 (Kapitel 6.2.5) überprüft werden. Abschließend sollen die Befunde der einzelnen Analysen aufeinander bezogen und in Zusammenhang gebracht werden (Kapitel 6.2.6).

Die nachfolgenden Analysen wurden allesamt in STATA (Version 14.2) durchgeführt. Zudem wurden in allen Regressionsanalysen Fixed-Effects genutzt. Hierfür sprachen Hausman-Spezifikationstests, welche Random-Effects Regressionen ablehnten (für weitere Argumente siehe Kapitel 5.4). Zusätzlich wurden im Zuge der Analysestrategie weitere Tests durchgeführt: Zu nennen sind hier Korrelations- sowie Multikollinearitätsanalysen zur Überprüfung möglicher Zusammenhänge zwischen zwei oder mehr Variablen, die die Modelle verzerren könnten. Weiterhin wurde mittels des Wooldridge-Tests auf mögliche Autokorrelationen und mithilfe des modifizierten Wald-Tests auf gruppenweise Heteroskedastizität getestet.

In den folgenden Kapiteln sollen nun die Ergebnisse der Hypothesenprüfung mithilfe der Regressionsanalysen vorgestellt werden. Tabelle A 5 enthält zudem eine Übersicht der deskriptiven Kennzahlen der einzelnen abhängigen Variablen AV1 bis AV5, auf welche in den nachfolgenden Kapiteln zurückgegriffen wird und welche bereits detailliert in Kapitel 6.1 besprochen worden sind. Tabelle A 6 sind zudem die Korrelationsanalysen zwischen den einzelnen abhängigen und unabhängigen Variablen zu entnehmen.

Zusätzlich zu den nachfolgenden Hauptanalysen wurden zunächst für die einzelnen Bundesländer Regressionen mit dem identischen Variablenset durchgeführt, um mögliche bundesländertypische Befunde identifizieren zu können. Jedoch fällt die Anzahl der

Einheiten bei den Analysen pro Bundesland teilweise äußerst gering aus (mit Abstand die höchste Anzahl mit 20 Theatern weist beispielsweise das Bundesland NRW auf). Zudem liegen je nach Bundesland Annahmeverletzungen zur Durchführung von Fixed-Effect Regressionen vor.

Daher wurden als Alternative auf Ebene deutscher Gebiete Bundesländer zusammengefasst. Diese gliedern sich folgendermaßen auf: Zum einen das Gebiet Norddeutschland (16 Theater verteilt auf Bremen, Hamburg, Niedersachsen und Schleswig-Holstein), Ostdeutschland (38 Theater verteilt auf Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen), Süddeutschland (31 Theater verteilt auf Baden-Württemberg und Bayern) und Westdeutschland (31 Theater Hessen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz und Saarland). Zusätzlich wurden in einem weiteren Modell die Gebiete Nord-, Süd- und Westdeutschland zusammengefasst, um einen Vergleich zwischen Ostdeutschland und dem Rest Deutschlands zu ermöglichen. Die auf Basis der genannten Gebiete durchgeführten FE lassen sich der Tabelle A 13 bis Tabelle A 17 entnehmen.

6.2.1 Konformität

Begonnen werden soll mit der Untersuchung derjenigen Faktoren, die Einfluss auf den Grad der *Konformität* (AV1) nehmen. Tabelle 12 enthält die Ergebnisse der Fixed-Effects-Regressionen, bei denen *Konformität* als die abhängige Variable fungiert. Hierfür wurden zudem jahresweise fixe Effekte in die Analysen mitaufgenommen, um zeitlich abhängige Veränderungen kontrollieren zu können. Um der gegebenen Autokorrelation und der gruppenweisen Heteroskedastizität entgegenzuwirken, wurden in der Analyse zudem die Driscoll-Kraay-Standard Errors berechnet und miteinbezogen.

Der Modellaufbau der Regressionsanalyse der Tabelle 12 sieht folgendermaßen aus: Modell (1) enthält nur die Kontrollvariable *Gemeinde* und Modell (2) bis (8) die unabhängigen Variablen links beginnend in absteigender Reihenfolge ihres univariaten R^2 -Werts. Modell (8) fungiert als das Hauptmodell und (9) sowie (10) als Variationen, bei welchen die UV *Subventionen* (*log*) aufgrund hoher Korrelationswerte zwischen den Variablen durch weitere Finanzvariablen ersetzt worden ist (Tabelle A 6): Modell (9) enthält statt

der *Subventionen (log)* die UV *Betriebseinnahmen (log)* und Modell (10) die *Gesamteinnahmen (log)*.

Die Modelle (8) bis (10) weisen R²-Werte zwischen 0,117 und 0,12 auf und verzeichnen allesamt sehr niedrige p-Werte, weshalb von einer signifikanten Erklärungsgüte bei einem Signifikanzniveau von $\alpha=0,001$ gesprochen werden kann. Im Hauptmodell (8) sind die unabhängigen Variablen *Subventionen (log)*, *Wettbewerb*, *Plätze (log)* und *Abonnements (log)* signifikant und in Modell (10) die *Gesamteinnahmen (log)*. Nachfolgend sollen der Zusammenhang zwischen Konformität und Ressourcensituation sowie Theatergröße (H 1.1 bis 5.1), die Einbettung in das Organisationsfeld (H 6.1) sowie die Aufführungskapazitäten (H 7.4) näher untersucht werden.

H 1.1/2.1: Die Variable *Subventionen (log)* in Modell (8) übt auf die AV1 *Konformität* einen negativen Einfluss ($p=0,001$) aus, womit H 1.1 bestätigt wird. Bei der Interpretation des Koeffizienten, welcher bei -0,449 liegt, muss beachtet werden, dass es sich bei der UV *Subventionen (log)* um eine logarithmierte Version handelt: Dies bedeutet, dass ein Anstieg der *Subventionen (log)* von 1% die AV *Konformität* um 0,004 Einheiten verringert. Berechnen lässt sich das Ergebnis folgendermaßen: $0,449 \cdot \log(1,01) = 0,004$. Dies bedeutet, dass sich die Subventionen um 25% erhöhen müssten, um den Konformitätsindex um eine Einheit zu senken (Berechnung: $0,449 \cdot \log(1,25) = 0,1$).

Im Vergleich dazu konnte für H 2.1 kein signifikantes Ergebnis auf gesamtdeutscher Ebene ermittelt werden: Modell (9) enthält aufgrund der hohen Korrelation die UV *Betriebseinnahmen (log)* statt der *Subventionen (log)*. Offensichtlich spielen die Betriebseinnahmen im gesamtdeutschen Theatersektor eine untergeordnete Rolle: So fallen die Subventionen durchschnittlich fünf Mal so hoch aus wie die Betriebseinnahmen, obwohl Letztere sich im Beobachtungszeitraum 1995-2018 um knapp ein Drittel erhöht haben (siehe Kapitel 4.4.4).

Hierfür spricht auch das Modell (10), welches statt der UVs *Subventionen (log)* und *Betriebseinnahmen (log)* die *Gesamteinnahmen (log)* enthält: Auch diese weisen einen negativen Koeffizienten (-0,367) auf. Jedoch fällt der p-Wert mit 0,033 weniger signifikant aus als in Modell (8), in welchem der p-Wert der UV *Subventionen (log)* unter 0,001 liegt. Folglich schwächen die in den *Gesamteinnahmen (log)* enthaltenen *Betriebseinnahmen (log)* den Effekt der *Subventionen (log)* ab.

Tabelle 12: Fixed-Effects-Regression Konformität (AV1) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
Gemeinde (in 100.000)	-0,0301 (0,0518)	-0,0511 (0,0507)	-0,0696 (0,0514)	-0,0948 (0,0591)	-0,0498 (0,0719)	-0,0314 (0,0672)	-0,0413 (0,0677)	-0,0434 (0,0959)	-0,104 (0,0785)	-0,0757 (0,0919)
Plätze (log)	-	0,148 (0,0850)	0,136 (0,102)	0,123 (0,100)	0,172 (0,110)	0,170 (0,109)	0,243 (0,117)	0,242* (0,116)	0,218 (0,119)	0,243* (0,113)
Abonnements (log)	-	-	0,0827 (0,0417)	0,0879* (0,0419)	0,112* (0,0405)	0,101* (0,0428)	0,0933* (0,0393)	0,0932* (0,0393)	0,0755* (0,0318)	0,103* (0,0380)
Aufführungen (in 100)	-	-	-	-0,0960* (0,0367)	-0,0941* (0,0366)	0,00604 (0,0164)	0,00670 (0,0158)	0,00667 (0,0159)	0,00835 (0,0175)	0,00754 (0,0163)
Subventionen (log)	-	-	-	-	-0,475*** (0,115)	-0,458*** (0,111)	-0,449*** (0,110)	-0,448*** (0,115)	-	-
Wettbewerb	-	-	-	-	-	-908,1** (256,0)	-901,3** (258,3)	-901,0** (257,3)	-930,1** (251,3)	-918,2** (249,9)
Spielstätte	-	-	-	-	-	-	-0,0207 (0,0142)	-0,0206 (0,0142)	-0,0260 (0,0156)	-0,0227 (0,0158)
Privattheater	-	-	-	-	-	-	-	-0,000491 (0,00955)	-0,00517 (0,00894)	-0,00130 (0,0102)
Betriebsnahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-0,0461 (0,133)	-
Gesamteinahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-0,367* (0,171)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,0923	0,0944	0,101	0,106	0,110	0,119	0,120	0,120	0,117	0,119
Prob > F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	2608	2568	2272	2272	2259	2259	2259	2259	2267	2272

Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Aufgrund der ausgeprägten staatlichen Subventionierung sind die eigenen Betriebseinnahmen der Theater insgesamt also weniger relevant hinsichtlich der Konformität. Dieser Befund ist im Sinne der Hypothesenbildung, nach welcher die Subventionen als eine Art Puffer für Experimente fungieren und eine stärker ausgeprägte Unabhängigkeit vom Markt konformitätsreduzierend wirkt. Denn künstlerische Experimente gehen wie beschrieben in der Regel mit dem Risiko einher, dass vom gängigen Repertoire abweichende Stücke vom Publikum weniger stark besucht werden mit der (möglichen) Folge eines finanziellen Misserfolgs.

Jedoch sollte bedacht werden, dass vor dem Hintergrund der teilweise rückläufigen staatlichen Zuschüsse in einigen Bundesländern (Kapitel 4.4) eine solch umfangreiche Erhöhung der Subventionen zur Absenkung der Konformität weniger realistisch erscheint, womit die Variable *Subventionen* eine weniger große Effektstärke aufweist. Dennoch gibt sie einen Hinweis darauf, dass stärker subventionierte Theater grundsätzlich nonkonformer sind.

Bei Betrachtung der Analysen auf Bundesländerebene (Tabelle A 13) zeigt sich auf Ebene der UV *Subventionen* (*log*), dass sich ausschließlich für die im Westen liegenden Bundesländer (Hessen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz und Saarland) ein signifikanter, negativer Koeffizient von -0,514 ($p < 0,05$) feststellen lässt sowie für die zusammengefassten Bundesländer von Nord-, Süd- und Westdeutschland (Modell (9); $p < 0,01$). Dieser Befund bestätigt erneut die Hypothese H 1.1. Im Vergleich dazu konnte für die Region Norddeutschland (Bremen, Hamburg, Niedersachsen und Schleswig-Holstein) ein weiterer Befund festgestellt werden: Je höher die Betriebseinnahmen, desto höher die Konformität. Damit lässt sich H 2.1 für Norddeutschland bestätigen. Der Koeffizient beträgt hierbei 0,483 ($p < 0,05$), was bedeutet, dass sich die Konformität um eine Einheit erhöht, wenn sich die Betriebseinnahmen um 23% erhöhen. Die zu Norddeutschland zählenden Bundesländer sind bis auf Hamburg von einer Zunahme der Betriebseinnahmen zwischen den Jahren 1995/96 und 2017/18 gekennzeichnet. Hierbei verzeichnet Niedersachsen die prozentual stärkste Zunahme der Betriebseinnahmen von 23,293%. (Tabelle A 1). Dieser Wert entspräche laut der Analyse durchschnittlich einer Einheitserhöhung der Konformität.

Empirische Bestätigung liefert hierfür ein weiterer deskriptiver Befund: So lag der durchschnittliche KI von Niedersachsen in der Spielzeit 1995/96 noch bei 3,521 und erhöhte sich in der Vergleichsspielzeit 2017/18 um 0,585 Einheiten auf 4,106 (siehe Tabelle A 4 und Abbildungssammlung C 1). Zur Erinnerung: Bei auf Basis von Regressionsanalysen ermittelten Koeffizientenwerten handelt es sich immer um Durchschnittswerte, weshalb bei dem deskriptiven Befund nicht der Wert von genau 1 beobachtet wurde. Dennoch lässt sich mit dem deskriptiven Befund der Einfluss der Betriebseinnahmen auf die Konformität darstellen.

H 3.1/4.1: Die Hypothese 3.1 lässt sich ebenfalls bestätigen: Je höher die Zahl der angebotenen Sitzplätze, desto konformer (Tabelle 12, Modell (8); $p < 0,05$). Oder genauer: Die Erhöhung der Sitzplatzanzahl um 55%, hätte die Erhöhung der Konformität um eine Einheit zur Folge. Je nachdem, wie umfangreich die Sitzplatzkapazitäten eines Theaters sind, ist diese Größenordnung plausibel: Beispielsweise weist das Aachener Grenzlandtheater in Nordrhein-Westfalen im Analysezeitraum konstant nur eine Spielstätte mit rund 200 Sitzplätzen auf. Würde ein derartiges Theater nun eine zweite Spielstätte bauen oder mieten, welche die Sitzplatzanzahl um mindestens 55% erhöht, würde sich dies positiv auf die Konformität auswirken. Dieser Befund kann ebenfalls für die Region Westdeutschland und für den zusammengefassten Bereich Nord-, Süd- und Westdeutschlands bestätigt werden (Tabelle A 13).

Im Gegensatz dazu kann die Hypothese 4.1 aufgrund unzureichender Signifikanzwerte auf Ebene der Anzahl der Spielstätte für Gesamtdeutschland nicht bestätigt werden. Für Westdeutschland und den zusammengefassten Bereich Nord-, Süd- und Westdeutschlands hingegen zeigt sich, dass je höher die Anzahl der Spielstätten, desto nonkonformer. Der Koeffizient für Westdeutschland beispielsweise beträgt $-0,106$ ($p < 0,01$), was bedeutet, dass sich die Konformität bei der Zunahme von 9,434 Spielstätten um eine Einheit verringern würde. Die Anzahl der Spielstätten im Datensatz nimmt einen Minimalwert von 1 und einen Maximalwert von 22 an, bei einem Durchschnitt von 5,872. Eine Erhöhung der Spielstättenanzahl um 9,434 ist also nicht auszuschließen.

Hierbei ist jedoch der Neubau mehrerer Spielstätten auf Ebene einzelner Theaterbetriebe eher weniger denkbar, da eine derartige Erhöhung mit hohen Kosten verbunden wäre. Denkbar hingegen wäre die Anmietung vieler einzelner Spielstätten für eine oder mehrere

Spielzeiten: Beispielsweise verzeichnete das Aachener Stadttheater in der Spielzeit 2006/07 15 Spielstätten, während es in 19 von 23 Spielzeiten nur fünf bis sieben Spielstätten bespielte. Dementsprechend ist eine Erhöhung von 9,434 Spielstätten denkbar, aber eher die Ausnahme.

H 5.1: Ebenfalls zur Untersuchung der Ressourcensituation fungiert die UV *Abonnements (log)*, mittels derer sich die H 5.1 ebenfalls bestätigen lässt. *Abonnements (log)* übt mit einem Koeffizienten von 0,093 einen positiven Effekt auf *Konformität* aus ($p < 0,05$) (Tabelle 12). Jedoch ist die Effektstärke hinsichtlich des Koeffizienten vor dem Hintergrund der deutschlandweit sinkenden Abonnementszahlen äußerst gering: Erst eine Erhöhung um 195% der Abonnements würde zur Erhöhung einer Einheit der Konformität führen. Dieser Befund lässt sich auch für den ostdeutschen Theatersektor feststellen, jedoch mit einem noch niedrigeren Koeffizienten von 0,116 ($p < 0,05$) (Tabelle A 13).

Allerdings ist der Befund auch an dieser Stelle ein Hinweis darauf, dass hohe Abonnentenzahlen im Sinne der Ressourcensituation als ein fester Publikums-kern angesehen werden können, welcher tendenziell etablierte und weniger vom gesamtdeutschen Repertoire abweichende Stücke sehen will, was wiederum zu einem eher konformen Repertoire führt. Denn einmal gebundenes Publikum soll natürlich auch langfristig gebunden werden. Und wie bereits weiter oben erwähnt, gehen mit künstlerischen Experimenten gewisse Risiken einher, wie finanzielle Misserfolge und in der letzten Konsequenz der Verlust von Publikum.

H 6.1: Die Hypothese 6.1 bezieht sich auf die Einbettung der Theater in das Organisationsfeld und spezieller auf den Wettbewerb zwischen den einzelnen Theatern und dessen Einfluss auf die Konformität. Hierbei lässt sich H 6.1 nicht bestätigen (Tabelle 12, Modell (8)). Jenes Ergebnis zeigt sich auch ausnahmslos in den Variationsanalysen der unterschiedlichen Gebiete, welche ebenfalls allesamt einen negativen Effekt von Wettbewerb auf Konformität aufweisen (Tabelle A 13).

Hiermit findet der vorliegende Befund für den deutschen Theatersektor keinen Anschluss an die bestehende Forschungsliteratur, welche vorrangig die weniger stark subventionierten Theatersysteme in Großbritannien und Amerika untersucht haben: So nimmt der Wettbewerb einen negativen Einfluss auf die Konformität. Folglich versuchen öffentliche Theater Deutschlands, welche einem stärkeren Wettbewerb ausgesetzt sind, sich mittels

nonkonformen und innovativeren Repertoiresentscheidungen (möglicherweise im Sinne einer Spezialisierung) von der Konkurrenz abzuheben und gleichen sich nicht hinsichtlich der Spielplangestaltung im Sinne der neoinstitutionellen Isomorphiethese aneinander an. Für die Variable Anzahl der *Privattheater* in der jeweiligen Stadt, konnte kein signifikanter Einfluss festgestellt werden, weder für Gesamtdeutschland noch für einzelne Gebiete.

H 7.1: Hinsichtlich der Aufführungskapazitäten lässt sich kein signifikanter Einfluss messen, weshalb die Hypothese weder bestätigt noch widerlegt werden kann.

6.2.2 Alignment

Als nächstes sollen diejenigen Faktoren untersucht werden, welche den Grad des *Alignments* (AV2) beeinflussen. Die Ergebnisse lassen sich der Tabelle 13 entnehmen. Ähnlich wie bei der Analyse der AV1 *Konformität* (Tabelle 12) wurden hierfür Fixed-Effects-Regressionen mit jahresweisen fixen Effekten gerechnet, um zusätzlich zeitlich abhängige Veränderungen zu kontrollieren. Ebenfalls berechnet wurden die Driscoll-Kraay-Standard Errors, um der gegebenen Autokorrelation und gruppenweisen Heteroskedastizität entgegenzuwirken. Erneut fungiert die *Gemeinde* als Kontrollvariable und auch der Aufbau der einzelnen Modelle in Tabelle 13 entspricht dem in Tabelle 12: Modell (1) enthält nur die Kontrollvariable und Modell (2) bis (8) die unabhängigen Variablen links beginnend in absteigender Reihenfolge ihres univariaten R^2 -Werts. Hierbei unterscheidet sich die Reihenfolge von der in Tabelle 9.

Modell (8) fungiert jedoch erneut als Hauptmodell und (9) sowie (10) als dessen Variationen. Die R^2 -Werte der Modelle (8) bis (10) nehmen ähnliche Ausprägungen von 0,144 und 0,145 an und weisen sehr niedrige p-Werte auf, was auf eine signifikante Erklärungsgüte bei einem Signifikanzniveau von $\alpha = 0,001$ hindeutet. In Modell (8) sind nur die Variablen *Wettbewerb* ($p < 0,001$) und die Kontrollvariable *Gemeinde* ($p < 0,01$) signifikant.

H 6.2: Dies bedeutet, dass nur die Hypothese zur Einbettung der Theater in das Organisationsfeld bestätigt werden kann: Je stärker der Wettbewerb, desto höher der Grad des Alignments und desto angepasster ist ein Theater an das Repertoire (Tabelle 13 Modell (8)). Dieser Zusammenhang zwischen dem Wettbewerb und dem Grad des Alignments lässt sich in allen Bereichen Deutschlands identifizieren (Tabelle A 14).

Tabelle 13: Fixed-Effects-Regression Alignment (AV2) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
Gemeinde (in 100.000)	-0,00203 (0,00143)	-0,00223* (0,00107)	-0,00218 (0,00113)	-0,00272** (0,000962)	-0,00296** (0,000945)	-0,00325** (0,00105)	-0,00343** (0,00101)	-0,00600*** (0,00151)	-0,00619** (0,00165)	-0,00590** (0,00169)
Wettbewerb	-	37,79*** (3,082)	36,95*** (3,821)	36,20*** (4,074)	36,10*** (4,063)	37,70*** (4,125)	37,83*** (4,105)	38,22*** (4,123)	38,16*** (4,152)	38,00*** (4,104)
Aufführungen (in 100)	-	-	0,000240 (0,000631)	0,000200 (0,000620)	0,000243 (0,000626)	0,000177 (0,000560)	0,000190 (0,000554)	0,000145 (0,000566)	0,000140 (0,000570)	0,000148 (0,000585)
Subventionen (log)	-	-	-	0,00163 (0,00150)	0,000954 (0,00137)	-0,000486 (0,00166)	-0,000317 (0,00172)	0,000286 (0,00169)	-	-
Plätze (log)	-	-	-	-	0,00203 (0,00150)	0,00231 (0,00185)	0,00368 (0,00251)	0,00342 (0,00246)	0,00329 (0,00241)	0,00349 (0,00229)
Abonnements (log)	-	-	-	-	-	0,00106 (0,000980)	0,000925 (0,000875)	0,000773 (0,000872)	0,000766 (0,000829)	0,00100 (0,000907)
Spielsstätte	-	-	-	-	-	-	-0,000389 (0,000504)	-0,000363 (0,000487)	-0,000409 (0,000491)	-0,000405 (0,000466)
Privattheater	-	-	-	-	-	-	-	-0,000614 (0,000304)	-0,000631 (0,000311)	-0,000594 (0,000310)
Gesamteinnahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	0,00142 (0,00162)	-
Betriebseinnahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-0,000610 (0,000225)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,0571	0,136	0,136	0,136	0,138	0,143	0,143	0,145	0,143	0,143
Prob > F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	2604	2604	2604	2582	2550	2258	2258	2258	2271	2266

Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Anders als bei dem KI erhöht verstärkter Wettbewerb also das Alignment. Obwohl der KI und das Alignment ähnliche deskriptive Entwicklungen verzeichnen (siehe 6.1.1) sowie eine Korrelation von 0,449 ($p > 0,001$) und damit einen mittelstarken positiven linearen Zusammenhang aufweisen (Tabelle A 6), wird deutlich, dass beide Messkonzepte sich nicht gleichsetzen lassen. Vielmehr greift beim Grad des Alignments für den gesamtdeutschen Theatersektor die mimetische Isomorphie nach DiMaggio und Powell (1983), welche dazu führt, dass als erfolgreich geltende Strukturen und Organisationsmerkmale von anderen Organisationen im selben Feld nachgeahmt werden. Jener Befund auf Ebene des Wettbewerbs und des Alignments findet sich auch in den anderen Bereichsanalysen wieder (Tabelle A 14): Im Wettbewerb stehende Theater gleichen sich als aneinander an, indem sie sich hinsichtlich der Häufigkeit der gespielten Theaterstücke ähnlicher werden. Ebenfalls zeigt genanntes Modell (8) (Tabelle 13), dass die Kontrollvariable *Gemeinde* einen negativen Einfluss ($p < 0,001$) auf den Grad des Alignments ausübt. Dies bedeutet, dass mit sinkender Gemeindegröße der Grad des Alignments steigt. Dieser Befund lässt sich auch für Westdeutschland bestätigen. Für Norddeutschland hingegen gilt: Je größer die Gemeinde, desto höher das Alignment (Tabelle A 14). Hinsichtlich der Finanzvariablen (H 1.2 und 2.2), der Anzahl der Abonnements (H 5.1) und der Aufführungen (H 7.2) konnten weder auf gesamtdeutscher noch auf Ebene einzelner Gebiete signifikante Ergebnisse gefunden werden. Die Theatergröße hingegen verzeichnet zwar auf gesamtdeutscher Ebene keine signifikanten Werte, jedoch auf Ebene einzelner Gebiete: In den westlichen Bundesländern und in dem zusammengefassten Gebiet Nord-, Süd- und Westdeutschlands üben höhere Sitzplatzzahlen einen positiven und höhere Anzahlen an Spielstätten einen negativen Einfluss auf das Alignment aus. In Süddeutschland erzielen höhere Sitzplatzzahlen ebenfalls einen positiven Einfluss und in Norddeutschland einen negativen Einfluss. Die Befunde widersprechen sich teilweise und sollen unter Hinzunahme der theoretischen Ausgangslage im Rahmen des Zwischenfazit näher diskutiert werden (Kapitel 6.2.6).

6.2.3 Konventionalität

Wie bereits vorangehend für die Konformität und für das Alignment sollen auch diejenigen Faktoren untersucht werden, welche Einfluss auf die *Konventionalität* (AV4) nehmen

(Tabelle 14). Erneut wurden Fixed-Effects-Regressionen inklusive jahresweisen fixen Effekten und Driscoll-Kraay-Standard Errors aufgrund gruppenweiser Heteroskedastizität berechnet. Wie bereits bei den vorangegangenen Analysen enthält Modell (1) der Tabelle 14 die KV *Gemeinde*, Modell (2) bis (8) die UVs als stufenweise Einführung in absteigender Reihenfolge ihres univariaten R²-Werts und Modell (9) und (10) Variationen hinsichtlich der Finanzvariablen, welche miteinander stark korreliert sind und daher nicht gemeinsam in eine Regression eingehen sollten. Die Modelle (8) bis (10) erreichen nur sehr niedrige R²-Werte zwischen 0,012 und 0,016 ($p < 0,001$). In Hauptmodell (8) sind zudem nur die Variablen *Aufführungen* ($p < 0,05$) und *Plätze (log)* ($p < 0,01$) signifikant.

H 3.3/H 6.3: Aufgrund dessen, dass die UV *Plätze (log)* einen negativen Koeffizienten von -5,318 ($p < 0,01$) aufweist, muss H 3.3 abgelehnt werden: Je höher die Anzahl der Sitzplätze, desto unkonventioneller das Repertoire (Tabelle 14). Dieser Befund zeigt sich auch in der Analyse auf Basis des Gebietes von Norddeutschland (Tabelle A 15). H 6.3 hingegen lässt sich mit einem Koeffizienten von -0,672 ($p < 0,05$) bestätigen: Je höher die Anzahl der Aufführungen, desto unkonventioneller (Tabelle 14). Bestätigen lässt sich die Hypothese zudem auch für Nord- und Ostdeutschland (Tabelle A 15).

Zu den *Subventionen (log)* (H 1.1) konnten weder für Gesamtdeutschland, noch für einzelne Gebiete signifikante Ergebnisse gefunden werden. Bei den zusammengefassten westlichen Bundesländern zeigt sich jedoch, dass je höher die Betriebseinnahmen, desto konventioneller das Programm, womit die Hypothese 2.3 bestätigt wird. Für die Anzahl der *Abonnements (log)* (H 5.3) lässt sich nur auf Ebene der westdeutschen Bundesländer und der zusammengefassten Gebiete Nord-/Süd- und Westdeutschlands ein signifikanter Befund feststellen, welcher die Hypothese nicht bestätigt: Je höher die Anzahl der Abonnements, desto unkonventioneller das Programm. Für die UVs *Spielstätte* (H 4.3) und *Wettbewerb* sowie die Anzahl der *Privattheater* (H 6.3) konnten im Zusammenhang mit der *Konventionalität* keinerlei signifikante Ergebnisse gefunden werden. Insgesamt lässt sich feststellen, dass die R²-Werte in allen Modellen der Tabelle 14 und Tabelle A 15 äußerst gering ausfallen. Daher können die genannten signifikanten unabhängigen Variablen nur relativ wenig der Varianz der abhängigen Variable erklären.

Tabelle 14: Fixed-Effects-Regression Konventionalität (AV3) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
Gemeinde (in 100.000)	-1,529 (1,127)	-1,442 (1,116)	-1,578 (0,815)	-1,751 (0,911)	-1,790 (0,960)	-1,785 (0,956)	-1,416 (0,977)	-2,187* (0,977)	-2,144* (0,938)	-2,302* (0,945)
Plätze (log)	-	-2,551* (0,946)	-2,401* (1,083)	-2,482* (1,057)	-2,545* (1,012)	-2,546* (1,009)	-5,239** (1,595)	-5,318** (1,643)	-5,192** (1,622)	-5,470** (1,717)
Abonnements (log)	-	-	0,00618 (0,432)	0,0432 (0,425)	0,000375 (0,455)	-0,00338 (0,460)	0,272 (0,408)	0,226 (0,395)	0,282 (0,424)	0,0151 (0,601)
Aufführungen (in 100)	-	-	-	-0,648* (0,310)	-0,660* (0,312)	-0,626* (0,272)	-0,651* (0,271)	-0,664* (0,274)	-0,641* (0,269)	-0,672* (0,295)
Subventionen (log)	-	-	-	-	0,693 (1,773)	0,702 (1,788)	0,395 (1,746)	0,589 (1,718)	-	-
Wettbewerb	-	-	-	-	-	-312,8 (1666,6)	-563,6 (1646,3)	-446,0 (1678,4)	-551,2 (1668,3)	-550,2 (1658,1)
Spielstätte	-	-	-	-	-	-	0,765 (0,425)	0,773 (0,430)	0,755 (0,417)	0,767 (0,431)
Privattheater	-	-	-	-	-	-	-	-0,184 (0,132)	-0,177 (0,129)	-0,194 (0,136)
Gesamteinnahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-0,112 (2,398)	-
Betriebsinnahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1,619 (2,558)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,00827	0,0111	0,0122	0,0139	0,0139	0,0139	0,0186	0,0189	0,0187	0,0195
Prob > F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	2585	2546	2252	2252	2239	2239	2239	2239	2252	2247

Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

6.2.4 Neuerungen

Nachdem zuvor die Diversität der Theater und die Verbreitung der einzelnen Stücke im Theaterfeld untersucht worden ist, soll nachfolgend der Einfluss der unabhängigen Variablen auf die abhängige Variable *Neuerungen* (AV4) untersucht werden. Genutzt werden hierfür wieder Fixed-Effects-Regressionen inklusive jahresweisen fixen Effekten und Driscoll-Kraay-Standard Errors aufgrund des Vorliegens von Autokorrelationen und gruppenweiser Heteroskedastizität (Tabelle 15). Die Modellkonzipierung orientiert sich an jener der vorangegangenen drei Regressionsanalysen.

Hierbei erreichen das Hauptmodell (8) sowie die Variationsmodelle (9) und (10) höhere R²-Werte als in den vorangegangenen Analysen: Die Werte liegen zwischen 0,197 und 0,2 ($p < 0,001$). In dem Hauptmodell sind folgende Variablen signifikant: *Wettbewerb* ($p < 0,001$), *Aufführungen* und *Subventionen (log)* (jeweils $p < 0,01$) sowie *Plätze (log)* ($p < 0,05$). In Modell (9) ist zudem die UV *Gesamteinnahmen (log)* signifikant ($p < 0,05$).

H 1.4/2.4: Mittels Modell (8) lässt sich die Hypothese 1.4 bestätigen: So übt die Variable *Subventionen (log)* mit einem Koeffizienten von 0,802 einen positiven Einfluss ($p = 0,001$) auf die AV4 *Neuerungen* aus. Der Koeffizient lässt sich aufgrund der Logarithmierung der UV folgendermaßen interpretieren: Die Subventionen müssten sich um etwa 14% erhöhen, damit ein weiteres neues Stück auf den Spielplan gesetzt wird. Bei Durchführung der gleichen Analyse aufgesplittet nach Nord-, Ost-, Süd- und Westdeutschland zeigt sich nur für Westdeutschland ein signifikanter Einfluss mit einem Koeffizienten von 0,898 ($p < 0,05$) der UV *Subventionen (log)* auf die AV *Neuerungen* und für den zusammengefassten Bereich Nord-, Süd- und Westdeutschlands mit einem Koeffizienten von 0,151 ($p < 0,05$) (Tabelle A 16).

Wie auch schon bei der Analyse zur AV1 *Konformität*, kann auch im Falle der AV4 *Neuerungen* kein signifikanter Einfluss der UV *Betriebseinnahmen (log)* identifiziert werden (Tabelle 15 Modell 9), dafür aber erneut von den *Gesamteinnahmen (log)*: Auf Ebene der Neuerungen handelt es sich hierbei um einen positiven Einfluss ($p < 0,05$) (Modell (10)). Damit bestätigt sich erneut der Befund, dass die Betriebseinnahmen im gesamtdeutschen Theatersektor nur eine untergeordnete Rolle einnehmen (wie auch schon in Kapitel 6.2.1 erörtert): Wie bereits beschrieben, fallen die Subventionen durchschnittlich fünf Mal so hoch aus wie die Betriebseinnahmen, trotz der erheblichen Steigerung der

Betriebseinnahmen von knapp einem Drittel im Beobachtungszeitraum 1995-2018. Untermuert wird dieser Befund durch Modell (10) (Tabelle 15), in welchem anstelle der *Subventionen (log)* und *Betriebseinnahmen (log)* die *Gesamteinnahmen (log)* enthalten sind, welche einen positiven Koeffizienten von 0,479 auf die *AV Neuerungen* ausübt. Im Vergleich zu der in Modell (8) enthaltenen *UV Subventionen (log)* fällt der p-Wert der *Gesamteinnahmen (log)* mit 0,042 zu 0,001 in Modell (10) deutlich geringer aus.

Zusammengefasst bestätigt sich damit die zuvor aufgestellte theoretische Annahme, dass sich die durch Subventionen vermittelte Unabhängigkeit von der Publikumsnachfrage positiv auf künstlerische Experimente oder spezieller in dem vorliegenden Fall auf die Anzahl der Neuerungen (=Erst- und Uraufführungen) auswirkt. Durch staatliche Zuschüsse können hinsichtlich finanzieller Einspielergebnisse „gescheiterte“ Neuerungen besser aufgefangen und ausgeglichen werden. Das Wort „gescheiterte“ wurde deshalb in Anführungszeichen gesetzt, da finanziell hohe Einspielergebnisse nicht zwangsläufig das einzige Erfolgskriterium für Theaterstücke sind. Beispielsweise könnten positive Theaterkritiken ebenfalls als Erfolg unabhängig vom Einspielergebnis gewertet werden.

H 3.4/4.4: Ebenfalls überprüft werden sollen zwei Hypothesen zur Theatergröße. Hierbei kann die Hypothese 3.4 bestätigt werden: Je höher die Zahl der angebotenen Sitzplätze, desto weniger Neuerungen ($p < 0,05$). Währenddessen lässt sich für H 4.4 hinsichtlich der Anzahl der Spielstätten kein signifikantes Ergebnis ermitteln (Tabelle 15 Modell (8)). Interpretieren lässt sich der Koeffizient der *UV Sitzplätze* von 0,584 folgendermaßen: Eine Erhöhung der Anzahl der Sitzplätze um knapp 18% geht mit der Reduzierung um eine Neuerung einher. Die Erhöhung oder auch Absenkung der Anzahl der Sitzplätze um 18% ist durchaus plausibel (siehe Interpretation zur Konformität: Kapitel 6.2.1). Auch auf Ebene der ostdeutschen Theater lässt sich ein negativer Einfluss der Anzahl der Sitzplätze identifizieren.

H 6.4: Weiterhin untersucht werden soll der Wettbewerb und sein Einfluss auf die Anzahl der Neuerungen innerhalb des Organisationsfeldes: Hierfür wurde mittels des Competitive-Pressure-Index der *Wettbewerb* zwischen den untersuchten (öffentlichen) Theatern gemessen. Zusätzlich wurde die Anzahl der *Privattheater* in der jeweiligen Stadt als weitere UV miteinbezogen. Für Letztere konnte kein signifikanter Einfluss festgestellt werden (Modell 8).

Tabelle 15: Fixed-Effects-Regression Neuerungen (AV4) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2018

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
Gemeinde (in 100.000)	0,0193 (0,264)	-0,000212 (0,223)	0,0327 (0,208)	-0,0303 (0,212)	-0,0178 (0,200)	-0,177 (0,213)	-0,150 (0,220)	0,103 (0,350)	0,171 (0,355)	0,202 (0,351)
Wettbewerb	-	3799,1*** (321,5)	3234,3*** (397,4)	3196,3*** (398,0)	3221,1*** (381,1)	3144,8*** (466,0)	3126,6*** (460,1)	3088,6*** (445,7)	3120,7*** (450,9)	3124,5*** (450,9)
Aufführungen (in 100)	-	-	0,162** (0,0574)	0,157** (0,0554)	0,153* (0,0569)	0,178** (0,0578)	0,177** (0,0579)	0,181** (0,0565)	0,177** (0,0566)	0,177** (0,0572)
Subventionen (log)	-	-	-	0,655** (0,177)	0,800*** (0,192)	0,886*** (0,225)	0,861*** (0,225)	0,802** (0,219)	-	-
Plätze (log)	-	-	-	-	-0,393* (0,159)	-0,412* (0,187)	-0,610* (0,230)	-0,584* (0,223)	-0,575* (0,221)	-0,533* (0,218)
Abonnements (log)	-	-	-	-	-	-0,101 (0,0893)	-0,0816 (0,0912)	-0,0666 (0,0940)	-0,0574 (0,0939)	-0,0167 (0,0738)
Spielstätte	-	-	-	-	-	-	0,0560 (0,0406)	0,0534 (0,0411)	0,0613 (0,0397)	0,0649 (0,0413)
Privattheater	-	-	-	-	-	-	-	0,0605 (0,0411)	0,0645 (0,0425)	0,0694 (0,0429)
Gesamtein- nahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	0,479* (0,213)	-
Betriebsein- nahmen (log)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0,0320 (0,125)
Jahre	FE 0,105	FE 0,184	FE 0,187	FE 0,189	FE 0,192	FE 0,197	FE 0,198	FE 0,200	FE 0,197	FE 0,196
Within-R ²	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
Prob > F	2608	2608	2608	2585	2553	2259	2259	2259	2272	2267
Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$										

Für den *Wettbewerbsindex* hingegen schon: Je höher der Wettbewerb, desto höher die Anzahl der Neuerungen. Jener Einfluss ist hochsignifikant ($p < 0,000$) und bestätigt damit H 6.1 für den öffentlichen Theatersektor. Dieses Ergebnis zeigt sich auch ausnahmslos in den Variationsanalysen der unterschiedlichen Gebiete: Die Gebietsanalysen weisen ebenfalls allesamt einen positiven Effekt vom Wettbewerb auf die Neuerungen auf (Tabelle A 16).

H 7.4: Abschließend lässt sich auch die Hypothese zu den Aufführungskapazitäten bestätigen: Je höher die Anzahl der Aufführungen, desto höher ist auch die Anzahl der Erst- und Uraufführungen beziehungsweise die Möglichkeit oder auch der Bedarf für Neuerungen (Modell 8). Der Koeffizient von 0,181 ($p < 0,01$) besagt, dass wenn sich die Anzahl der Aufführungen um knapp 552 erhöht, eine weitere Neuerung ins Repertoire aufgenommen wird. Für einige Theater ist die Erhöhung der Anzahl der Aufführungen um diese Größenordnung durchaus realistisch: Die Anzahl der Aufführungen liegt durchschnittlich bei 297 pro Jahr mit einer maximalen Ausprägung von 915.

6.2.5 Innovationen

Abschließend soll nachfolgend mittels einer Fixed-Effects-Regression untersucht werden, welche unabhängigen Variablen einen Einfluss auf die abhängige Variable *Innovationen* (AV5) nehmen (Tabelle 16). Erneut wurden in der Analyse jahresweise fixe Effekte und Driscoll-Kraay-Standard Errors mit aufgenommen. Letztere aufgrund des Vorliegens von Autokorrelationen und gruppenweiser Heteroskedastizität. Die Modellkonzipierung gestaltet sich in Tabelle 16 folgendermaßen: Modell (1) bis (3) enthalten die Kontrollvariablen *Subventionen (log)*, *Gemeinde* und den *Konformitätsindex*. Modell (4) bis (8) enthalten die unabhängigen Variablen links beginnend in absteigender Reihenfolge ihres univariaten R^2 -Werts.

Modell (8) und (9) fungieren als Hauptmodelle und erreichen einen within- R^2 -Wert von 0,317 ($p < 0,001$). In dem Hauptmodell sind folgende Variablen signifikant: *Neuerungen* ($p < 0,001$), *Wettbewerb* und *Stücke insgesamt im Organisationsfeld* (jeweils $p < 0,01$) sowie *Aufführungen* ($p < 0,05$). Von den Kontrollvariablen sind *Subventionen (log)* ($p < 0,05$) und *Gemeinde* ($p < 0,01$) signifikant. Zur Erinnerung: *Stücke insgesamt im Organisationsfeld* gibt an, wie viele Stücke insgesamt (exklusive der Neuerungen und der

Stücke des fokalen Theaters) in der jeweiligen Spielzeit aufgeführt worden sind. Die UV *Neuerungen* fungierte zudem zuvor als AV4 (Tabelle 16).

Zu beachten bei der Regressionsanalyse ist, dass sich die Anzahl der Beobachtungen im Vergleich zu den vorangegangenen Analysen deutlich reduziert hat: So enthält Modell (8) der vorangegangenen Analyse zur AV4 *Neuerungen* noch 2259 Beobachtungen (Tabelle 15), während die Analyse zu AV5 *Innovationen* nur noch 1457 Beobachtungen umfasst (Tabelle 16). Dieser Unterschied ist auf die unterschiedliche Operationalisierung der beiden abhängigen Variablen zurückzuführen: Die AV4 *Neuerungen* setzt sich aus der summierten Anzahl der Erst- und Uraufführungen je Theater pro Spielzeit zusammen, womit die Variable 23 Spielzeiten abdeckt.

Im Gegensatz dazu misst die AV5 *Innovationen* den Erfolg der Erst- und Uraufführungen im zeitlichen Verlauf (siehe auch Kapitel 5.3): So wird eine wiederaufgeführte Neuerung als Innovation definiert. Hierfür wird auf Basis der AV4 berechnet, ob eine Erst- oder Uraufführung in den zehn Folgejahren in mindestens einem weiteren der untersuchten Theater aufgeführt wurde oder nicht. Ein symmetrischer Beobachtungszeitraum von zehn Jahren wurde deshalb gewählt, um Verzerrungen der AV5 zu vermeiden. Folglich fließen nur die aus den Spielzeiten 1995/96–2007/08 stammenden Erst- und Uraufführungen in die AV5 ein, um zu gewährleisten, dass für diese zehn weitere Beobachtungsjahre zur Verfügung stehen. Folglich kann in der Regressionsanalyse (Tabelle 16) nur ein Ausschnitt des Gesamtdatensatzes untersucht werden.

H 6.5: In Tabelle 16 Modell (8) übt die unabhängige Variable *Wettbewerb* einen positiven Einfluss auf die abhängige Variable *Innovationen* aus. Die Variable der Anzahl der *Privattheater* hingegen ist nicht signifikant. Hieraus lässt sich schließen, dass ein erhöhter Wettbewerb zwischen den öffentlichen Theatern diese dazu anregt, mehr bislang überwiegend unbekannte, neue Stücke auf den Spielplan zu setzen: So konnte bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt werden, dass je stärker der Wettbewerb zwischen den öffentlich finanzierten Theatern ausfällt, desto höher die Anzahl der Neuerungen.

Tabelle 16: Fixed-Effects-Regression Innovationen (AV5) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, Gesamtdeutschland 1995-2008

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
Subventionen (log)	-0,189 (0,186)	-0,233 (0,189)	-0,390 (0,240)	-0,428* (0,173)	-0,427* (0,176)	-0,415* (0,177)	-0,440* (0,166)	-0,497* (0,169)
Gemeinde (in 100.000)	-	0,308 (0,145)	0,322* (0,146)	0,326** (0,0845)	0,320** (0,0851)	0,321** (0,0859)	0,373*** (0,0781)	0,428*** (0,0938)
Konformität	-	-	-0,0310* (0,0109)	0,0116 (0,0103)	0,0120 (0,0107)	0,0108 (0,0109)	0,0107 (0,0109)	0,00701 (0,0105)
Neuerungen	-	-	-	0,254*** (0,0195)	0,253*** (0,0187)	0,254*** (0,0183)	0,254*** (0,0182)	0,220*** (0,0225)
Aufführungen (in 100)	-	-	-	-	0,0255 (0,0248)	0,0519 (0,0278)	0,0499 (0,0275)	0,0753* (0,0270)
Wettbewerb	-	-	-	-	-	-202,9 (139,3)	-198,4 (138,9)	1202,9** (368,5)
Privattheater	-	-	-	-	-	-	0,0179 (0,0175)	0,0136 (0,0201)
Stücke pro Jahr	-	-	-	-	-	-	-	0,0365** (0,0110)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,0187	0,0207	0,0238	0,311	0,311	0,312	0,313	0,317
Prob > F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	1468	1468	1457	1457	1457	1457	1457	1457

Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

Die in dieser Arbeit genutzte Bezeichnung einer Neuerung entspricht zur Erinnerung einer erfolgreichen Neuerung. Folglich wurde eine Innovation bereits zuvor in einem anderen Theater aufgeführt. Dennoch ließe sich sagen, dass sich auch einer Innovation im Theaterbereich die Eigenschaft *neuartig* zuordnen lässt: Wie Gerlach-March (2011) bereits schrieb, nutzen sich Neuerungen und Innovationen erst im Laufe der Zeit ab und gehören nach mehrmaligem „Gebrauch“ zum Repertoire. Zur Erinnerung: Im Falle der vorliegenden Arbeit sieht die Definition vor, dass eine Innovation zehn Jahre nach dem Premierenjahr als im Repertoire etabliert angesehen werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass stärker dem Wettbewerb ausgesetzte Theater nicht nur mehr Neuerungen spielen, sondern auch häufiger auf Neuerungen anderer Theater zurückgreifen, womit diese wiederum zur Innovation werden. Jener Befund zeigt sich auch in den Gebieten Ost- und Süddeutschland. Zusätzlich übt in Westdeutschland die Anzahl der *Privattheater* einen positiven Einfluss und für den Bereich Süddeutschland einen negativen Einfluss aus (Tabelle A 17).

H 7.5/H 8: Weiterhin ist Tabelle 16 Modell (8) zu entnehmen, dass die Anzahl der *Neuerungen, Aufführungen* sowie die *Stücke insgesamt im Organisationsfeld* ebenfalls einen positiven Einfluss auf die *Innovationen* ausüben.

Wie also auch schon bei der AV4 *Neuerungen* übt die Anzahl der Aufführungen einen positiven Einfluss auf die Anzahl der Innovationen aus und kreiert folglich die Möglichkeit sowie den Bedarf für Innovationen. Der Koeffizient fällt mit 0,0753 (0,05) etwas kleiner aus als in der vorangegangenen Regression zur Untersuchung der AV 4 *Neuerungen* mit 0,181 ($p < 0,01$) (Tabelle 16 Modell (8)), was plausibel ist, denn Innovationen lassen sich seltener als Neuerungen verzeichnen. So gehen Neuerungen den Innovationen voraus und nicht jede Neuerung wird zur Innovation.

Weiterhin lässt sich auf Basis der Tabelle 16 Modell (8) schließen, dass mit steigender Anzahl der Theaterstücke pro Jahr summiert über alle Theater hinweg (exklusive des fokalen Theaters und der Neuerungen) und der Anzahl der Neuerungen die Chance steigt, dass eine konkrete Neuerung (=Erst- oder Uraufführung) eines konkreten Theaters mittel- oder auch langfristig in das gesamtdeutsche Repertoire aufgenommen wird. Folglich ist hinsichtlich der Etablierung neuer Stücke nicht nur ein offenes Organisationsfeld von Relevanz, sondern auch das Spielen von Neuerungen, welche überhaupt zur Innovation

werden können. In der Konsequenz sollten Neuerungen als kulturelles Muster im gesamten Organisationsfeld vorhanden sein, um die Erneuerungsfähigkeit in Form von Innovationen zu fördern. Auf Ebene der einzelnen Gebiete Deutschlands lässt sich Tabelle A 17 entnehmen, dass zwischen der Anzahl der Neuerungen und der Anzahl der Innovationen in allen Gebieten ein positiver, signifikanter Zusammenhang herrscht.

6.2.6 Diskussion und Zwischenfazit

Zusammenfassend lässt sich auf der Basis der vorangegangenen Kapitel 6.2.1 bis 6.2.5 festhalten, dass die unterschiedlichen Konzepte zur Operationalisierung und Messung von Innovativität und Diversität im Theaterbereich nicht zwangsläufig auch das Gleiche messen. Wie gezeigt werden konnte, lassen sich *Innovativität* (oder Neuerung, Gegenteil: Kanon, Repertoire) und *Nonkonformität* (oder Diversität/ Vielfalt, Gegenteil: Konformität) nicht miteinander gleichsetzen (siehe hierfür auch Kapitel 2.2 und 6.1). Nachfolgend sollen die Ergebnisse der vorangegangenen inferenzstatistischen Analyse der Diversität und Innovativität des gesamtdeutschen Repertoires diskutiert und aufeinander bezogen werden. Tabelle A 12 enthält eine Übersicht der bestätigten und unbestätigten Hypothesen in Kurzform.

Auf Ebene der Ressourcensituation konnte festgestellt werden, dass die Subventionen in Form staatlicher Zuschüsse eine wichtige Rolle spielen: Je höher die Subventionen, desto niedriger die Konformität und desto höher die Anzahl der Neuerungen. Der Befund lässt sich durch eine Korrelationsanalyse untermauern: Zwischen der AV1 *Konformität* und der AV4 *Neuerungen* kann ein negativer Zusammenhang ($r=-0,243$; $p<0,000$) identifiziert werden. Dies bedeutet folglich, dass je höher der Wert der einen Variable ist, desto niedriger ist der Wert der anderen Variable. Oder: Je höher der Grad der Konformität, desto niedriger die Anzahl an Neuerungen und umgekehrt.

Auf Ebene der Betriebseinnahmen konnten hingegen für Gesamtdeutschland keinerlei signifikante Ergebnisse gefunden werden. Allein für Westdeutschland wurde ein positiver Einfluss der Betriebseinnahmen auf die Konventionalität ermittelt. Hieraus lässt sich schließen, dass diese Art der Einkommensform weniger relevant für den Grad der Diversität und Innovativität im Bereich des öffentlichen deutschen Theatersektors ist. Das kann durchaus als nicht überraschender Befund gewertet werden, denn die Betriebseinnahmen

machen nur rund ein Fünftel an den Gesamteinnahmen aus. Der Rest wird durch staatliche Zuschüsse gebildet. Gleichzeitig üben die Gesamteinnahmen ebenfalls einen signifikanten, wenn auch schwächer signifikanten Einfluss als die Subventionen aus: Je höher die Gesamteinnahmen, desto niedriger die Konformität und desto höher die Anzahl der Neuerungen. Hieraus lässt sich schließen, dass die Betriebseinnahmen den Effekt der Subventionen innerhalb der Gesamteinnahmen abschwächen. Dadurch, dass der Großteil in den Gesamteinnahmen durch die Subventionen gebildet wird, bleibt dennoch ein signifikanter Einfluss erhalten.

Die in Kapitel 6.1 aufgeworfene über die Jahre sinkende durchschnittliche Konformität und die gleichzeitig steigende Anzahl an Neuerungen lässt sich folglich mit einer gewissen Systemstabilität begründen: So ist die deutsche Theaterlandschaft hochsubventioniert und damit nicht gezwungen gewinnorientiert (beispielsweise hinsichtlich des Generierens von möglichst hohen Betriebseinnahmen) zu handeln. Möglicherweise würden die Betriebseinnahmen auf Ebene von Privattheatern ein größeres Gewicht hinsichtlich der Repertoiresentscheidungen erhalten. Denn privat getragene Theater erhalten in der Regel keine oder vergleichsweise geringe staatliche Subventionen. Möglicherweise kommt bei den Privattheatern der Grad der Konformität stärker zu tragen. Leider konnten Privattheater aufgrund der benannten unvollständigen Datenlage in die vorliegende Arbeit nicht miteinbezogen werden (siehe Kapitel 5.1).

Der Befund auf Ebene der Finanzvariablen bestätigt somit die vorangegangene Forschungsliteratur und theoretische Hypothesenherleitung (Austen-Smith 1980; DiMaggio und Stenberg 1985a, 1985b; O'Hagan und Neligan 2005): Demnach ermöglichen höhere Subventionen eine stärkere Marktunabhängigkeit und bilden einen Puffer für mögliche Risiken (Pierce 2000; Sgourev 2012), welche mit künstlerischen Experimenten in Form einer nonkonformen Aufführungspraxis oder Neuerungen einhergehen. Das Risiko besteht darin, dass jene Experimente möglicherweise weniger gut vom Publikum aufgenommen werden. Die Folgen wären nicht nur ausbleibende Theaterbesucher*innen, sondern auch ausbleibende Betriebseinnahmen (beispielsweise über Ticketverkäufe). Dadurch, dass der deutsche öffentliche Theatersektor jedoch stark subventioniert wird, spielen die Betriebseinnahmen hinsichtlich der Neuerungen und Konformität eine untergeordnete Rolle.

Ein weiterer Befund auf Ebene der Ressourcensituation besteht darin, dass je höher die Anzahl der Abonnements, desto höher die Konformität. Auch dieser Befund findet Anschluss an die bestehende Literatur (Glasow und Heinze 2022; Voss et al. 2006). Begründen lässt sich der Befund damit, dass die Abonnements als ein fester Kern des Theaterpublikums angesehen werden können, welcher eine gewisse Höhe der Betriebseinnahmen garantiert. Um jene feste Zuschauerschaft nicht zu verlieren, setzen Theater, welche hohe Abonnementszahlen aufweisen, auf ein konformeres Repertoire bestehend aus Theaterstücken, die mehrheitlich den Geschmack des Publikums treffen.

Hierzu wären weitere Studien hilfreich, welche mittels Publikumsbefragungen die Präferenzen von Abonnent*innen und im Vergleich dazu von Nicht-Abonnent*innen intensiver untersuchen würden: Welche Autor*innen werden beispielsweise jeweils bevorzugt oder aus welchem Jahrhundert stammen die besonders häufig gespielten Theaterstücke. Denn zur Erinnerung: Mittels des vorliegenden Datensatzes kann lediglich eine Aussage darüber getroffen werden, welche Autor*innen und Stücke besonders viele Besuche*innen anziehen, nicht aber, ob es sich bei den Besucher*innen um (Nicht-)Abonnent*innen handelt.

Verbunden mit der Ressourcensituation wurde zusätzlich die Theatergröße in Form der Anzahl der Sitzplätze und Spielstätten im Zusammenhang mit den Neuerungen und der Repertoiresdiversität untersucht. Die Befunde gestalten sich folgendermaßen: Je höher die Anzahl der Sitzplätze, desto weniger Neuerungen und desto konformer ist das Repertoire. Gleichzeitig aber verringert sich der Grad der Konventionalität. Ebenfalls interessant: Für Westdeutschland zeigte sich, dass je höher die Anzahl der Spielstätten, desto nonkonformer das Repertoire.

Die Befunde lassen sich in Anlehnung an die vorangegangene Hypothesenherleitung (Kapitel 3) hinsichtlich der Ressourcensituation folgendermaßen begründen: Wenn Theatervorstellungen schlecht ausgelastete Sitzplatzkapazitäten aufweisen, werden auch weniger Betriebseinnahmen (beispielsweise über Ticketverkäufe) erzielt. Für Theater, welche vergleichbar hohe Sitzplatzkapazitäten aufweisen, ist es möglicherweise schwieriger, diese zu füllen, woraus sich wiederum schließen lässt, dass jene Theater eher auf „massentaugliche“, konforme Spielpläne mit wenigen experimentellen Erst- und Uraufführungen setzen (DiMaggio und Stenberg 1985b; Martorella 1977; Neligan 2006). Dies kann auf

Ebene der Neuerungen und der Konformität bestätigt werden. Auf Ebene der Konventionalität jedoch nicht: Hier wirkt sich eine hohe Anzahl an Sitzplätzen negativ aus.

Wie bereits beschrieben, existieren divergierende Interpretationen hinsichtlich der Größe eines Theaters (Castañer und Campos 2002; O'Hagan und Neligan 2005): Auf der einen Seite wird Organisationsgröße mit Trägheit assoziiert, wodurch große Organisationen risikobehaftete Entscheidungen (hier: Erst- und Uraufführungen) meiden. Beispielsweise könnten künstlerische Experimente, die bei dem Theaterpublikum auf wenig Interesse stoßen, eine schlechte Aufführungsauslastung zur Folge haben. Hierfür würden die erwähnten Befunde zu den AVs *Neuerungen* und der *Konformität* sprechen. Auf der anderen Seite ließe sich aber auch argumentieren, dass vor allem größere Organisationen in der Regel über höhere (finanzielle) Ressourcen sowie Einkommensstabilität verfügen, was wiederum in einer erhöhten Experimentierfreudigkeit oder (wie im Falle der vorliegenden Arbeit) in eine niedrige Konventionalität münden könnte.

Gleiches gilt für die Spielstätten: Je höher die Anzahl der Spielstätten ist, desto niedriger ist die Konformität (in Westdeutschland). Hierbei ließe sich argumentieren, dass mehrere Spielstätten einem Theater die Möglichkeit geben, auf kleineren Neben Bühnen Theaterstücke aufzuführen, die von nur wenigen anderen Theatern gespielt werden (=niedrige Konformität). Oder anders gesagt: Kleinere Neben Bühnen eröffnen die Möglichkeit für nonkonforme Repertoiresentscheidungen.

Weiterhin untersucht wurde der Wettbewerbsdruck innerhalb des Organisationsfeldes: Je höher der durch andere öffentliche Theater ausgeübte Wettbewerbsdruck, desto nonkonformer die Spielpläne und desto höher die Anzahl der Neuerungen (=Erst und Uraufführung) sowie Innovationen (=wiederaufgeführte Neuerung). Gleichzeitig führt erhöhter Wettbewerb aber auch zu einem höheren Grad von Alignment. Diese Befunde mögen sich auf den ersten Blick widersprechen: Auf der einen Seite werden die Nonkonformität und die Anzahl der Neuerungen durch Wettbewerb positiv beeinflusst und auf der anderen Seite erhöht sich mit steigendem Wettbewerb der Grad des Alignments, sprich: Die Theater passen sich aneinander an und werden sich ähnlicher. Jedoch sollte an dieser Stelle nochmals auf die unterschiedlichen Berechnungsweisen aufmerksam gemacht werden (siehe auch Kapitel 2.2): Für den Konformitätsindex wird nur berechnet, ob und von wie vielen anderen Theatern die Stücke des fokalen Theaters pro Spielzeit gespielt

werden. Für den Grad des Alignments hingegen wird zusätzlich noch die Information der Anzahl der Aufführungen, also wie oft ein Stück pro Spielzeit je Theater aufgeführt worden ist, mit einbezogen.

Dementsprechend messen beide Konzepte zwar die Abweichung zwischen den einzelnen Theatern, jedoch ist die Operationalisierung eine andere. Folglich liegt zwischen beiden Variablen nur ein mittlerer signifikanter Einfluss vor ($r=0,501$; $p<0,001$). Dies bedeutet, dass die Theaterstücke bei Repertoiresüberschneidungen nicht zwangsläufig in identischer Intensität beziehungsweise Regelmäßigkeit innerhalb einer Spielzeit aufgeführt werden. Erst wenn sich Theater einem erhöhten Wettbewerb gegenübersehen, spielen sie die sich mit anderen Repertoires überschneidenden Theaterstücke in ähnlicher Regelmäßigkeit wie die Konkurrenz. Der Fokus liegt hierbei auf der Aufführungshäufigkeit, denn ansonsten würde der Wettbewerb sich auch auf die Konformität positiv auswirken. Dies ist jedoch nicht der Fall.

Der Befund, dass sich der Wettbewerb negativ auf die Konformität auswirkt, widerspricht bisherigen Studienergebnissen, welche sich auf den im Vergleich zu Deutschland weniger stark subventionierten angelsächsischen Kulturbereich beziehen. Dementsprechend müssen zwei Formen von Wettbewerbsdruck voneinander deutlich abgegrenzt werden: Auf der einen Seite der (finanzielle) Wettbewerbsdruck innerhalb eines weniger stark subventionierten Kultursystems, wodurch die selbst erwirtschafteten Betriebseinnahmen im Fokus stehen, und auf der anderen Seite der (künstlerische) Wettbewerbsdruck innerhalb eines hochsubventionierten Systems, in welchem die eigenen Betriebseinnahmen eine weniger gewichtete Rolle spielen. Folglich

Zusammenfassend erzeugt ein finanzieller Wettbewerbsdruck Isomorphie (DiMaggio und Powell 1983): Strukturen und Organisationsmerkmale, welche von anderen Organisationen im gleichen Feld als erfolgreich angesehen werden, werden nachgeahmt, wodurch sich die einzelnen Organisationen ähnlicher werden. Im Gegensatz dazu versuchen sich im künstlerischen Wettbewerb zueinanderstehende Theater durch nonkonforme Repertoiresentscheidungen und Neuerungen sowie Innovationen voneinander abzuheben und wirkt damit diversitäts- sowie innovationsfördernd. Dementsprechend muss der Wettbewerb als sozialer Mechanismus und seine Wirkung immer im Kontext der Finanzierung betrachtet werden.

Eine weitere Untersuchungsdimension wurde durch die Aufführungskapazität gebildet: Je umfangreicher diese ausfällt, desto höher ist die Anzahl der Neuerungen, der Innovationen und der Grad der Konventionalität. Damit werden die Befunde aus vorangegangenen Studien bestätigt (Austen-Smith 1980; Dowd et al. 2002; Glasow und Heinze 2022; Kremp 2010; O'Hagan und Neligan 2005): Eine höhere Aufführungskapazität ebnet die Möglichkeit für Neuerungen sowie die Übernahme dieser (=Innovationen) und diversere Repertoiresentscheidungen. Wenn ein Theater in einer Spielzeit fünf unterschiedliche Stücke mit Aufführungszahlen von jeweils 20 spielen lässt, bietet das Theater einen diverseren Spielplan an als ein Theater, welches ebenfalls 100 Aufführungen insgesamt spielen lässt, jedoch nur von einem einzigen Theaterstück. Zudem ist die Möglichkeit, dass sich beim ersten Theater unter den fünf angebotenen Stücken eine Neuerung oder eine Innovation befindet größer als beim zweiten Theater, welches nur ein einziges Stück anbietet.

Schließlich wurde die Aufnahmekapazität für Innovationen (=wiederaufgeführte Neuerung) untersucht: Je höher die Anzahl der Theaterstücke pro Jahr summiert über alle Theater hinweg (exklusive des fokalen Theaters und der Neuerungen) und die Anzahl der Neuerungen sind, desto höher ist die Chance, dass eine konkrete Neuerung (=Erst- oder Uraufführung) eines konkreten Theaters sich mittel- oder auch langfristig im Repertoire Gesamtdeutschlands etablieren kann. Folglich sind für die Erhöhung der Erneuerungsfähigkeit der Theater folgende Punkte wichtig: Zum einen benötigt das Organisationsfeld der öffentlichen Theater eine Offenheit für (neue) Stücke und zum anderen sind Neuerungen als verbreitetes kulturelles Muster im gesamten Feld notwendig, um Innovationen zu ermöglichen. Es reicht daher auch nicht aus, wenn nur wenige "exzellente" Theater neue Stücke auf ihren Spielplan setzen. Ohne ein für solche Neuerungen offenes Organisationsfeld, werden solche neuen Stücke nicht erneut gespielt und leisten keinen nachhaltigen Beitrag zur Erneuerung des Repertoires.

7 Fazit

Das Ziel der vorliegenden empirischen Arbeit war die Untersuchung der Innovativität und Diversität des deutschen öffentlich getragenen Theatersektors anhand von Längsschnittdaten der Jahre 1995-2018. Hierzu zählt zum einen die Analyse der Entwicklung jener Innovativität und Diversität, aber auch derjenigen Faktoren, welche Einfluss auf die entsprechenden Repertoiresentscheidungen nehmen. Damit werden erstmals die bislang getrennten beiden Forschungspfade zusammen in den Blick genommen und Aussagen zum Zusammenhang von Diversität beziehungsweise Konformität auf der einen Seite und Innovativität auf der anderen Seite ermöglicht.

Relevanz erhält die vorliegende Arbeit weiterhin deshalb, da die bisherige kultur- und organisationssoziologische Forschung die Innovationstätigkeit des Kulturbereichs allgemein in Deutschland bisher kaum zum Untersuchungsgegenstand hatte (im Gegensatz zum angelsächsischen Raum). Die Arbeit trägt somit zur Schließung der bestehenden Forschungslücke bei, indem die bekannten Befunde zur Alterung des Publikums und zur rückläufigen Besucher*innenzahl auf der Nachfrageseite um Befunde zur Angebotsseite erweitert werden. Dennoch bleiben einige Fragen offen, woraus sich eine Vielzahl an Möglichkeiten für Anschlussprojekte ergibt, welche in nachfolgend in Kapitel 7.2 näher beleuchtet werden soll. Zuvor sollen im Rahmen des Kapitels 7.1 die Befunde der vorliegenden Arbeit zusammengefasst, aufeinander bezogen und diskutiert werden.

7.1 Zusammenfassung und Diskussion

7.1.1 Regional unterschiedlich stark ausgeprägte Krisenerscheinungen

Die deskriptiven Befunde der Analyse der Strukturbefunde konnten zeigen, dass die in der wissenschaftlichen Literatur und im Feuilleton diagnostizierten Krisenerscheinungen regional differenziert werden müssen: Zu nennen seien an dieser Stelle vor allem die Angleichungsprozesse vom Osten an den Westen, welche im Zuge der Wiedervereinigung im Jahre 1990 stattgefunden haben. Die Folge waren Umstrukturierungsprozesse innerhalb des ostdeutschen Kulturbereichs, welche in Theaterschließungen und -fusionen resultierten.

Zudem konnte gezeigt werden, dass der Rückgang der Kulturförderung in Form von Subventionen nicht den gesamtdeutschen Theaterbereich betrifft, sondern ausgewählte Bundesländer: So lässt sich für die Subventionen von Bund sowie Ländern auf gesamtdeutscher Ebene ein recht konstanter Verlauf über den Zeitraum 1995 bis 2018 feststellen. Diejenigen Bundesländer, die viele Theaterschließungen und/ oder -fusionen verzeichnen, weisen einen stärkeren Rückgang der Finanzdaten auf. Hierzu zählen bis auf Sachsen die ostdeutschen Bundesländer Berlin, Brandenburg, Sachsen-Anhalt und Thüringen. In der Summe sind die Gesamteinnahmen (=Subventionen und selbst erwirtschaftete Betriebseinnahmen) des ostdeutschen Theatersektors größtenteils konstant, während sie im restlichen Gebiet Deutschlands, wo die Anzahl der Theater relativ konstant bleibt, sogar leicht ansteigen. Beeinflusst wird diese Entwicklung auch dadurch, dass in allen Bundesländern bis auf Hamburg die von den Theatern selbst erwirtschafteten Betriebseinnahmen ansteigen. Diese machen jedoch nur etwa ein Sechstel an den Gesamteinnahmen aus, womit sie für die Theaterfinanzierung eine untergeordnete Rolle spielen. Dies zeigt sich auch in den inferenzstatistischen Analysen: In den Fixed-Effect-Regressionen üben die Betriebseinnahmen keinen signifikanten Einfluss auf die Innovativität oder Diversität aus. Hieraus lässt sich schließen, dass der deutsche Theatersektor zunächst einmal ein recht stabiles Finanzierungssystem aufweist, wobei darauf hingewiesen werden sollte, dass bei der Untersuchung der Finanzsituation theaterindividuelle Aspekte (beispielsweise die Erhöhung laufender Kosten, anfallende Kosten für Sanierungs- und Modernisierungsarbeiten sowie Verhandlungen um Tarif- und Arbeitsverträge) in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt blieben.

Zwei weitere in der wissenschaftlichen Literatur und im Feuilleton viel diskutierte Krisenerscheinungen bestehen im Rückgang der Besucher*innenzahlen und die damit im Zusammenhang stehende Überproduktion von Theaterproduktionen, bedingt durch frühere Fördergelder mit dem Ziel „Kultur für alle“ zu ermöglichen: Deutschlandweit sinken jedoch die Publikumszahlen um etwa 10 Prozent zwischen 1995/96 und 2017/18, wobei die Abnahme im Westen etwas stärker als im Osten ausfällt. Auf jene Nachfragekrise haben die deutschen Theater mit einer erheblichen Ausweitung ihres Angebots in Form von mehr Spielstätten, mehr Erst- und Uraufführungen sowie mehr Stücke insgesamt reagiert. Insgesamt konnte die Nachfrage mit jener Ausweitung des Angebots nicht mithalten. Eine mögliche Folge der sinkenden Besucher*innenzahlen könnte daher die

Erhöhung des Legitimationsdrucks hinsichtlich der Kulturförderung sein, welche wie beschrieben den Hauptanteil der Gesamteinnahmen bilden. Wenn die Nachfrage weiterhin in diesem Ausmaß sinkt, könnte sich langfristig der Legitimationsdruck erhöhen, mit der Folge weiterer Theaterfusionen oder sogar -schließungen.

7.1.2 Innovationskrise

Auf Ebene der Erneuerungsfähigkeit konnte mithilfe der Repertoiresanalysen eine weitere Krise diagnostiziert werden: So variiert der Anteil der Neuerungen an den Stücken insgesamt im Analysezeitraum jährlich zwischen 6,71% und 14,34%. Hiervon etablieren sich nur zwischen 2,2% und 3,62% im gesamtdeutschen Repertoire. Alles in allem kann hier also von einer Innovationskrise gesprochen werden: Zwar wurde das Angebot hinsichtlich der Neuerungen ausgebaut, jedoch konnte sich der Großteil der neuen Stücke nicht im Repertoire etablieren. So ist das Repertoire bestimmt von teilweise jahrhundertalten Klassikern, wodurch der Platz für Neuerungen und ihre Übernahme in das Repertoire limitiert ist.

Dieser Befund sollte kritisch betrachtet werden, denn wie die Repertoiresanalysen zeigen konnten, nimmt die Anzahl der Besucher*innen der Neuerungen und Innovationen insgesamt über den Analysezeitraum in Gesamtdeutschland deutlich zu (+55%), während die Besucher*innenanzahl der restlichen Stücke (also exklusive Neuerungen und Innovationen) sinkt (-23%). Ähnliche Entwicklungen konnten auch getrennt für Ost- und Westdeutschland identifiziert werden. Folglich sind es also vor allem Neuerungen und Innovationen, die neue Besucher*innenschichten erschließen.

Ein weiterer relevanter Befund hinsichtlich der Nachfrage- und Innovationskrise besteht darin, dass ein großer Teil der Neuerungen und Innovationen, welche besonders hohe Aufführungszahlen generieren konnten, sich an Eltern mit Kindern sowie Jugendliche als Zielgruppen richtet. Bedacht werden sollte hierbei jedoch, dass die Inszenierung eines Kinder- oder Jugendstücks möglicherweise so gestaltet werden kann, sodass sie sich an Erwachsene richtet. Daher könnte in diesem Zusammenhang ein mögliches Forschungsvorhaben darin bestehen, Spielpläne anhand qualitativer Merkmale wie beispielsweise Beschreibungstexten oder Uhrzeiten der Aufführungen (Kinder- und Jugendvorstellungen finden in der Regel vor 18 Uhr statt) zu überprüfen.

Zusammengefasst besteht die Krisendiagnostik des deutschen Theatersystems somit nicht nur aus den zuvor benannten sozialstrukturellen Phänomenen, sondern ist zusätzlich von einem Angebotsproblem bestimmt: Die bekannten Stücke dominieren die Theaterspielpläne, während der Anteil der Neuerungen und Innovationen trotz ihrer Erhöhung zu gering ausfällt, um den Besucher*innenschwund aufzuhalten. Die genannten Zahlen legen nahe, dass der Ausbau der Erneuerungsfähigkeit des Theatersektors eine geeignete Strategie wäre, um neues Publikum mittel- und langfristig zu gewinnen.

7.1.3 Divergierende Operationalisierungen von Innovativität und Diversität

Auf Ebene der in der vorliegenden Arbeit verwendeten Konzepte *Konformität*, *Alignment*, *Konventionalität*, *Neuerungen* und *Innovationen* konnte festgestellt werden, dass divergierende Operationalisierungen und Definitionen des Innovationsbegriffs im Kulturbereich existieren. Die drei erstgenannten Konzepte untersuchen vor allem die Diversität hinsichtlich voneinander abweichender Repertoires(-entscheidungen) auf Ebene der einzelnen Theater im Kontext des gesamten Organisationsfeldes. Die beiden letztgenannten Konzepte untersuchen hingegen im Sinne einer Erneuerungsfähigkeit den Umfang neuer Stücke in den Theaterspielplänen und ihre Übernahme in das Repertoire.

Mittels des Konzepts der *Konformität* lässt sich untersuchen, inwieweit die Theaterstücke eines fokalen Theaters von den übrigen Theatern im Feld gespielt werden. Der Grad des *Alignment* ermöglicht eine Aussage darüber, wie ähnlich sich die einzelnen Theater hinsichtlich der Aufführungshäufigkeit bestimmter Theaterstücke sind. Der Grad der *Konventionalität* gibt Aufschluss darüber, inwieweit die Repertoiresentscheidungen eines Theaters von den Entscheidungen der anderen Theater abhängen. Weiterhin gibt das Konzept der *Neuerungen* Aufschluss darüber, wie viele Erst- oder Uraufführungen (und damit originär neue Stücke) ein Theater aufführen lässt, während das Konzept der *Innovationen* untersucht, in welchem Umfang sich Neuerungen mittel- und langfristig im Repertoire etablieren können.

Hinsichtlich der Entwicklung der Diversität haben die Repertoiresanalysen aufzeigen können, dass die Konformität und das Alignment eine zueinander ähnliche Entwicklung im Analysezeitraum und einen im Durchschnitt negativen Trend aufweisen, was bedeutet, dass die Theater zunehmend nonkonformer und zueinander unähnlicher werden.

Hinsichtlich der Konventionalität ließ sich hingegen feststellen, dass die Theater im Durchschnitt immer konventioneller werden, woraus sich schließen lässt, dass die getroffenen Programmentscheidungen der Theater sich in zunehmendem Maße an besonders verbreiteten und etablierten Stücken des Organisationsfeldes insgesamt orientieren.

Hierin zeigt sich auch die zunehmende Angebotsvariation sowie ein Zusammenhang der beiden Forschungspfade zur Konformität und Innovativität: So konnte die deskriptive Repertoiresanalyse zeigen, dass zwar die Anzahl der Theaterstücke deutlich erhöht worden ist, gleichzeitig aber wurden die einzelnen Stücke weniger oft zur Aufführung gebracht. Es werden aber nicht nur mehr unterschiedliche Stücke zur Aufführung gebracht, sondern auch mehr unterschiedliche Autor*innen sowie Erst- und Uraufführungen auf die Spielpläne gesetzt. Jene Variation zeigt sich wiederum im Absinken der Konformität und des Alignments im Analysezeitraum 1995 bis 2018. Die Angebotsausweitung deutet zudem auf die Erneuerungsfähigkeit des deutschen öffentlichen Theatersektors hin, welche bereits im vorherigen Kapitel erläutert worden ist. Im Zuge der Angebotsausweitung wurden nicht nur mehr Theaterstücke insgesamt, sondern auch mehr Neuerungen (=Erst- und Uraufführungen) sowie Innovationen auf die Theaterspielpläne gesetzt.

7.1.4 Einflussfaktoren der Innovativität und der Diversität

Als mögliche Einflussfaktoren wurden vor allem organisationale und institutionelle Merkmale untersucht: Die Ressourcensituation, die Aufführungskapazität und die Aufnahmekapazität für Neuerungen der Theater sowie deren Einbettung in das Organisationsfeld in Form des Wettbewerbs. Im Zuge der Fixed-Effects Regressionen konnte gezeigt werden, dass die Konzepte zur Messung von Innovativität und Diversität nicht nur voneinander abgegrenzt werden müssen, sondern auch von unterschiedlichen Faktoren beeinflusst werden. Erneut zeigt sich die Beziehung der beiden eingangs erläuterten Forschungspfade: So stehen die Konformität und Innovativität in einem negativen Zusammenhang. Folglich ist es wichtig beide Forschungspfade gemeinsam zu betrachten, wie die nachfolgenden Befunde verdeutlichen sollen.

So besteht ein Hauptbefund der Analysen darin, dass die Höhe der Subventionen auf der Ebene der Ressourcensituation besonders bedeutsam ist: Je höher die Subventionen, desto niedriger die Konformität und desto höher die Anzahl der Neuerungen. Folglich bedeutet

dies, dass je höher der Grad der Konformität, desto niedriger die Anzahl an Neuerungen und umgekehrt. Hierin zeigt sich die Wechselwirkung der beiden Forschungspfade. Gleichzeitig spielen wie erwartet die Betriebseinnahmen hinsichtlich der Innovativität und Diversität keine tragende Rolle, da der Anteil der Betriebseinnahmen an den Gesamteinnahmen im gesamtdeutschen Theatersektor nur rund ein Fünftel beträgt, womit sie eine weniger tragende Rolle im deutschen Theatersystem spielen.

Mit diesem Befund lassen sich auch die über den Analysezeitraum sinkende durchschnittliche Konformität und die gleichzeitig steigende Anzahl an Neuerungen erklären: Aufgrund einer durch die hohen Subventionen gegebenen Systemstabilität sind die Theater nicht gezwungen auf Betriebseinnahmen hin orientiert zu handeln. Ihre Existenz ist durch die hohe Subventionierung gesichert und sie sind vor Schwankungen in der Publikumsnachfrage relativ gut geschützt. Folglich fungieren die Subventionen als ein Puffer für künstlerische Experimente in Form einer nonkonformen Aufführungspraxis oder Neuerungen.

Gleichzeitig zeigt sich: Je höher die Abonnementszahlen, desto höher die Konformität. Hinsichtlich der Neuerungen ließ sich ein signifikanter Einfluss feststellen. Auf der Ebene der Konformität ist der genannte Befund jedoch im Sinne der vorangegangenen Argumentation zur Ressourcensituation: Hohe Abonnementszahlen lassen auf eine stärker ausgeprägte Marktabhängigkeit schließen, denn als der feste Publikumskern generieren sie garantierte Betriebseinnahmen innerhalb einer Spielzeit. Theater sind daran interessiert ihr Publikum langfristig zu binden, weshalb sie auf ein konformes Repertoire setzen und Theaterstücke spielen, welche dem Geschmack der breiten Masse entsprechen. Ob sich Abonnent*innen auf diese Art und Weise tatsächlich langfristig binden lassen oder hierfür nicht eher ein abwechslungsreicheres Repertoire mit künstlerischen Experimenten geeigneter wäre, lässt sich auf Basis der vorliegenden Daten nicht sagen. Benötigt werden hierfür Studien, welche im Rahmen von Publikums- um Bevölkerungsumfragen die Präferenzen von (potentiellen) Abonnent*innen und im Vergleich dazu von Nicht-Abonnent*innen intensiver untersuchen würden.

Eine weitere Analysedimension wurde gebildet durch die Theatergröße in Form der Anzahl der Sitzplätze und Spielstätte. Hier zeigt sich erneut der erwähnte negative Zusammenhang zwischen der Konformität sowie den Neuerungen und wie wichtig daher die

gemeinsame Betrachtung der beiden Forschungspfade der Diversität und Innovationen ist: Je höher die Anzahl der Sitzplätze, desto weniger Neuerungen und desto konformer ist das Repertoire. Gleichzeitig aber verringert sich der Grad der Konventionalität mit steigenden Sitzplatzkapazitäten. Zudem konnte für Westdeutschland gezeigt werden, dass je höher die Anzahl der Spielstätten ist, desto nonkonformer ist das Repertoire.

Die Befunde sind hierbei weniger eindeutig, worin sich auch das in der Literatur vorherrschende divergierende Verständnis des Einflusses der Theatergröße auf die Innovativität zeigt. Dahinter steht erneut die Argumentation bezüglich einer Risikokalkulation: Hohe Sitzplatzkapazitäten und viele unterschiedliche Spielstätten sind möglicherweise schwieriger zu füllen, weshalb betroffene Theater tendenziell auf ein am Massengeschmack orientiertes Repertoire setzen und künstlerische Experimente daher meiden. Andererseits ließe sich argumentieren, dass viele unterschiedliche Spielstätten die Möglichkeit eröffnen, auf kleineren Neben Bühnen Theaterstücke aufzuführen, die von nur wenigen anderen Theatern gespielt werden (=niedrige Konformität), da ein (finanzieller) Misserfolg hier weniger stark zu Buche schlagen würde als in einer großen Spielstätte mit hohen Sitzplatzkapazitäten.

Weiterhin zeigt sich die inhaltliche Verknüpfung der beiden Forschungspfade der Konformität und Innovativität auf Ebene des Wettbewerbs: Ein erhöhter Wettbewerbsdruck zwischen den einzelnen Theatern führt zu einer nonkonformeren Aufführungspraxis und umgekehrt zu einer Erhöhung der Anzahl an Neuerungen (=Erst und Uraufführung) sowie Innovationen (=wiederaufgeführte Neuerung). Gleichzeitig wird jedoch der Grad des Alignments erhöht: Im Wettbewerb befindliche Theater lassen also innerhalb einer Spielzeit häufiger Theaterstücke aufführen, die sich mit dem Repertoire anderer Theater überschneiden.

Besonders interessant an den Befunden zur Konformität und zu den Neuerungen sowie Innovationen auf Wettbewerbsebene ist, dass diese der bestehenden Literatur widersprechen, welche vorrangig den angelsächsischen Raum untersucht hat, in welchem eine solch hohe Subventionierung wie in Deutschland nicht stattfindet. Hieraus lässt sich schließen, dass Wettbewerbsdruck in einem hochsubventionierten Kulturfeld von einem Wettbewerbsdruck in einem nicht hochsubventioniert System unterschieden werden muss. Dementsprechend ist die Wirkung von Wettbewerb als sozialer Mechanismus

kontextabhängig. Aufgrund dessen, dass im deutschen Theatersektor die Betriebseinnahmen im Vergleich zu den Subventionen eine untergeordnete Rolle spielen, wirkt hier kein finanzieller, sondern vielmehr ein künstlerischer Wettbewerb. Während ein finanzieller Wettbewerb Isomorphie erzeugt, wie die angelsächsischen Studien gezeigt haben, ist ein künstlerischer Wettbewerb innovationsförderlich.

Weiterhin wurden zwei Arten von Kapazitäten untersucht: Erstens führt eine erhöhte Aufführungskapazität zu einer erhöhten Möglichkeit für nonkonforme Repertoiresentscheidungen sowie für Neuerungen und Innovationen. Zweitens konnte die Analyse hinsichtlich der Aufnahmekapazität für Innovationen (=wiederaufgeführte Neuerung) zeigen, dass ein für Neuerungen offenes Theaterfeld, günstig für Innovationen ist. Die Erneuerung des Repertoires im gesamten Feld aller öffentlichen Theater ist also nur möglich, wenn es überhaupt genügend Theater gibt, die Neuerungen anderer Theater aufgreifen und wiederaufführen können.

Hierbei lässt sich ein Rückbezug zur Innovationskrise herstellen: Wie bereits erwähnt, könnten im Sinne des Ausbaus der Erneuerungsfähigkeit alte, bereits bekannte Stücke von den Theaterspielplänen zugunsten von Neuerungen gestrichen werden, um die Chance für Innovationen zu erhöhen. Denn wie es scheint, sind die Theaterprogramme mit „alten Stücken“ ausgelastet und bieten zu wenig Platz für Neues. Die bisherigen jährlichen Erneuerungsquoten von 6,71% bis 14,34% sind offenbar zu niedrig. Schließlich gelingt es nur etwa 2,2% bis 3,62% der Neuerungen sich mittel- oder langfristig im gesamtdeutschen Repertoire zu etablieren.

Die Erhöhung der Quote im Zuge einer Verdrängung von alten durch neue Theaterstücke hätte zudem ein weiteres Absinken der Nonkonformität und des Alignments zur Folge. Damit einhergehend würden bislang gebundene Kapazitäten freigesetzt werden, wodurch einzelne Theater selbst nicht nur deutlich mehr Neuerungen auf den eigenen Spielplan setzen könnten, sondern gleichzeitig würde sich auch die Möglichkeit erhöhen, dass auch an anderer Stelle Neuerungen im Sinne von Innovationen aufgegriffen werden und sich diese damit im gesamtdeutschen Repertoire etablieren würden.

Hinsichtlich einer möglichen Lösung der Innovationskrise erscheint es als unzureichend, auf kulturpolitischer Ebene die staatlichen Zuschüsse zu erhöhen. Denn wie gezeigt werden konnte, spielen auch die Aufführungskapazitäten und der dezentrale künstlerische

Wettbewerb eine tragende Rolle. Im künstlerischen Wettbewerb befindliche Theater verfolgen nicht nur eine nonkonformere Aufführungspraxis, sondern spielen auch häufiger neuartige Stücke, um sich von der Konkurrenz abzuheben. Aus kulturpolitischer Sicht wäre es hinsichtlich der hohen Effektstärke der Wettbewerbsvariable daher keine sinnvolle Strategie bezüglich des Besucher*innenrückgangs Theater zu schließen beziehungsweise zu fusionieren. Die Folge wäre nämlich nicht nur ein Rückgang des künstlerischen Wettbewerbsdrucks, sondern auch das Absinken der Erneuerungsquote.

7.2 Forschungsausblick

Nachfolgend sollen offene Fragen und daraus resultierende Anschlussprojekte vorgestellt und diskutiert werden. Zum einen wäre es denkbar den vorhandenen Datensatz um weitere Analysejahre zu erweitern und stets von Jahr zu Jahr zu aktualisieren, um so die Auswirkungen von gesellschaftlichen Entwicklungen auf den Theaterbereich zu dokumentieren und analysieren. Eine weitere Möglichkeit der Datenerweiterung bestünde in der Erhebung von Privattheatern, um die bisherigen Befunde, welche sich ausschließlich auf den deutschen öffentlichen Theatersektor konzentrieren, zu überprüfen. Möglicherweise hat die geringere bis gänzlich fehlende Subventionierung der Privattheater einen Effekt auf die Innovativität beziehungsweise Diversität. Weiterhin wäre es denkbar auch andere Bereiche der Hochkultur wie beispielsweise Orchester, Opern und Musiktheater zu erheben. Hinsichtlich kulturpolitischer Entscheidungen wären zudem Simulationen von Interesse.

7.2.1 Erweiterung des Datensatzes

Der Datensatz der vorliegenden Arbeit umfasst nur einen Teil der Theaterhistorie, und zwar in Form der Spielzeiten 1995/96 bis 2017/18. Naheliegend wäre es also im Rahmen eines Anschlussprojekts den vorliegenden Datensatz um weitere Spielzeiten zu ergänzen und fortlaufend um die jährlich erscheinenden Theater- und Werkstatistiken des Deutschen Bühnenvereins weiterzupflegen und entsprechend zu analysieren. Da die Dokumentation durch den Deutschen Bühnenverein in Form der Theater- und Werkstatistiken in den Jahren vor 1995 nicht im gleichen Umfang stattgefunden hat, wären großangelegte Spielplanrecherchen in Theater- und Stadtarchiven notwendig.

Eine weitere Ergänzung des vorliegenden Datensatzes könnte zudem auch darin bestehen, Daten für Privattheater zu erheben. Diese wurden im vorliegenden Datensatz bislang gar nicht abgedeckt, weil deren Daten auf optionalen Selbstauskünften basieren und vom Deutschen Bühnenverein unvollständig erfasst worden sind. Ein mögliches und langfristig angelegtes Forschungsvorhaben könnte somit darin bestehen die lückenhaften Daten des Deutschen Bühnenvereins durch weitere Recherchen in Theater- und Stadtarchiven zu ergänzen und so die bisherige Datenbasis zu Privattheatern zu optimieren.

Weiteres Recherchepotential bieten zusätzlich auch andere Kulturbereiche neben dem Theaterbereich: Mittel- oder langfristig sollten auch andere deutsche Kulturbereiche hinsichtlich ihrer Diversität und Innovativität sowie Krisenerscheinungen überprüft werden. Hierzu zählen beispielsweise Sinfonieorchester, Opernhäuser sowie Musik- und Tanztheater.

7.2.2 Simulationen

Ein weiteres mögliches Anschlussvorhaben bestünde in der Durchführung von Simulationen: Hierbei könnte beispielsweise die Frage im Zentrum stehen, welche Folgen zu erwarten wären, wenn bestimmte Gebiete oder Theater aus den Analysen ausgeschlossen werden würden. So könnten auch zufallsgeneriert einzelne Theater aus den Analysen exkludiert werden oder im Rahmen einer Recherche diejenigen Theater zu identifizieren, welche von Schließungen und Fusionen bedroht sind. Anschließend könnte eine Simulation Aufschluss darüber geben, welche Konsequenzen jene Schließungen und Fusionen für den gesamtdeutschen Theatersektor zur Folge hätten.

Folglich könnten jene Analysen mögliche Szenarien voraussagen, welche bedingt sind durch einschneidende Veränderungen der deutschen Theaterlandschaft und aufzeigen, in welchem Ausmaß sich die einzelnen Theater gegenseitig beeinflussen und zusammenhängen. Auf diese Art und Weise ließen sich Erkenntnisse gewinnen, welche als Basis für kulturpolitische Entscheidungen fungieren könnten.

7.2.3 Covid-19-Pandemie und der Russisch-Ukrainische Krieg

Eine weitere mögliche Forschungslücke besteht darin die Auswirkung von aktuellen gesellschaftlichen oder auch weltweiten Ereignissen zu analysieren. Die Voraussetzung hierfür ist die stete Aktualisierung des Datensatzes Jahr für Jahr. Beispielsweise wäre darauf aufbauend ein langfristig angelegtes Anschlussprojekt die Untersuchung der Auswirkungen des Russisch-Ukrainischen Krieges: Laut Statistischem Bundesamt (2022) sind bedingt durch den Krieg in Kombination mit der Covid-19-Pandemie die Energie- und Strompreise (+43% höher als im Vorjahresmonat Oktober 2021) sowie die Inflationsrate (+10,4%) deutlich angestiegen. Der Theaterbereich verweist in diesem Zusammenhang bereits schon jetzt auf eine „Energiekrise“, deren finanzielle Auswirkungen sich bislang noch nicht beziffern lassen, und die möglicherweise dazu führt, dass Spielstätten nicht geheizt und im schlimmsten Fall nicht bespielt werden können (Hanschke 2022).

Eine weiteres langfristiges Forschungsvorhaben besteht in der Analyse der Folgen der Covid-19-Pandemie für das deutsche Theatersystem: Die Pandemie hat möglicherweise gravierende Auswirkungen für die deutsche Theaterlandschaft, da bedingt durch den „Lockdown“ alle Kultureinrichtungen über mehrere Monate vorrübergehend zwangsgeschlossen wurden. Denn aufgrund der pandemiebedingten zusätzlichen Verschuldung der öffentlichen Haushalte und speziell der Kommunen könnte sich der Legitimationsdruck auf die Theater weiter erhöhen, was möglicherweise in Subventionskürzungen resultieren könnte, wodurch sich die in einigen Teilen Deutschlands identifizierte Finanzkrise weiter zuspitzen könnte.

Bereits jetzt sind einige Städte und Kommunen verunsichert, wie kostspielige Bau- und Sanierungsprojekte einzelner Theater hinsichtlich pandemiebedingter finanzieller Einsparungen bezahlt werden sollen, während die Theater Umsatzeinbußen verzeichnen. Zudem ist unklar, inwieweit das teilweise verlorene Publikum und vor allem die Abonent*innen zurückgewonnen werden können oder ob diese während der Pandemie zu anderen Unterhaltungsangeboten abgewandert sind (wie beispielsweise Streamingangebote, Videospiele und so weiter) und sich von den Theatern „entwöhnt“ haben (Alexander und Spiegel 2021; Laudенbach und Tholi 2022; Scherfig 2021). Die Theaterstatistik 2019/20 deckt das erste Covid-19-Halbjahr ab und zeigt auf Ebene der Besucher*innen einen

Rückgang im Vergleich zu 2018/19: Die Zahlen sinken im Theaterbereich von knapp fünf auf knapp drei Millionen Besucher*innen (DBV 2022d).

Hiervon ausgehend ist nicht nur interessant, inwieweit es den Theatern gelungen ist nach der Pandemie die Besucher*innen zurückzugewinnen, sondern auch welche Rolle hierbei digitale Formate spielen, welche sich in einigen Theatern während der Pandemie etablieren konnten: So betreiben beispielsweise die Theater Augsburg und Dortmund seit der Pandemie die Sparte „Digitalität“ (Strauss 2022). Möglicherweise bedingte die Pandemie also eine Neuausrichtung des Theaterprogramms. Jener pandemiebedingter Strukturwandel des Theatersektors sollte durch weitere empirische Forschungsarbeiten begleitet werden, um so an der Erstellung einer Grundlage für rationale kulturpolitische Entscheidungen mitwirken zu können.

7.2.4 Weitere Analysedimensionen

Die vorangegangene Analyse wurde vorrangig auf organisationaler und institutioneller Ebene durchgeführt: Hierzu zählen finanzielle Faktoren, allgemein die Ressourcensituation, der Wettbewerb und die Aufführungskapazitäten sowie die Aufnahmekapazitäten hinsichtlich Neuerungen. Unberücksichtigt blieben bislang Angaben zur (potentiellen) Publikumsstruktur in Form von soziökonomischen Kennzahlen wie beispielsweise Alter, Geschlecht, Bildung und Einkommen, die geografische Lage des Theaters im Hinblick auf die Bevölkerungszusammensetzung des Einzugsgebiets und die vorherrschende politische Ausrichtung der jeweiligen Gemeinde.

Weitere potentielle Einflussfaktoren auf die Diversität und Innovativität sind das (leitende) Theaterpersonal, welches vor allem im Bereich der US-amerikanischen Orchester hinsichtlich des Alignments und der Konventionalität eine tragende Rolle spielt (Durand und Kremp 2016). Hierbei könnten Netzwerkanalysen zum Einsatz kommen, welche nicht nur den Status, sondern auch die Vernetzungen von Leitungspersonen untereinander sowie die Ausbildungsorte und bisherigen Arbeitsstationen der jeweiligen Personen in der Analyse berücksichtigen. Ebenfalls relevant könnte ein (nicht-)künstlerischer Hintergrund des Leitungspersonals sein. Für dieses Vorhaben müssten in umfangreichen Recherchen Biographien von Theaterdirektor*innen durchgeführt werden.

Ebenfalls interessant wäre ein Forschungsvorhaben hinsichtlich des Theaterpublikums im Zusammenhang mit der Innovativität und Diversität des Repertoires: Zwar ist bereits durch umfangreiche Publikums- und Bevölkerungsumfragen einiges hinsichtlich Theaterbesucher*innen bekannt, jedoch ist bislang unklar, welche Art von Publikum besonders an vom Repertoire abweichenden Theaterstücken sowie an Neuerungen und Innovationen interessiert und somit für den genannten Publikumszuwachs verantwortlich ist. Ein erster in diesem Zusammenhang zu erwähnender Befund ist, dass unter den Neuerungen und Innovationen viele Kinder- und Jugendstücke zu finden sind. Eine mögliche Zielgruppe sind daher vor allem Eltern mit Kindern beziehungsweise Jugendliche. Kenntnisse über das (potentielle) Publikum würden es ermöglichen das Theaterprogramm zumindest teilweise an die Präferenzen von (potentiellen) Besucher*innen auszurichten, um mittel- und langfristig dem Publikumsschwund entgegen zu wirken. Eine solche publikumsorientierte Neuausrichtung stünde möglicherweise in einem Spannungsfeld zur künstlerischen Freiheit, die beide in diesem Zusammenhang neu austariert werden müssten.

Literaturverzeichnis

- Abfalter, Dagmar. 2010. *Das Unmessbare Messen? Die Konstruktion von Erfolg im Musiktheater*. Wiesbaden: Springer VS.
- Adloff, Frank, Sebastian M. Büttner, Stephan Moebius und Rainer Schützeichel. 2014. *Kultursoziologie. Klassische Texte – Aktuelle Debatten*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag.
- Alexander, Matthias und Hubert Spiegel. 28. Juni 2021. Warum die Planung von Theatern so schwierig ist. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Allison, Paul D. 2011. *Fixed Effects Regression Models*. Online: SAGE Publications, Inc.
- Allmendinger, J. und J. R. Hackman. 1996. Organizations in Changing Environments: The Case of East German Symphony Orchestras. *Administrative Science Quarterly* 41(3): 337-369.
- Althoff, Lara, Jonas Marggraf und Annette Zimmer. 2021. Kaltstart: Kulturpolitik und Theater in Ostdeutschland – gestern und heute. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*. Hrsg. Birgit Mandel und Zimmer Annette. Wiesbaden: Springer VS.
- Andreß, Hans-Jürgen, Katrin Golsch und Alexander W. Schmidt. 2013. *Applied Panel Data Analysis for Economic and Social Surveys*. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag.
- Austen-Smith, David. 1980. On the Impact of Revenue Subsidies on Repertory Theatre Policy. *Journal of Cultural Economics* 4(1): 9-17.
- Beek, Gregor van der. 2002. *Kulturfinanzen. Ein volkswirtschaftlicher Beitrag zur Reform der öffentlichen Museen und Theater in Deutschland*. Berlin: Duncker und Humblot.
- BMBF. 2022. Kultur macht stark. Bündnisse für Bildung. https://www.bmbf.de/bmbf/de/bildung/kulturelle-bildung/kultur-macht-stark/kultur-macht-stark_node.html
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard: University Press.
- Brachmann, Jan. 08. Dezember 2011. Gehen hier bald nur noch Elche in die Oper? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Brauneck, Manfred. 2018. *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der „moralischen Anstalt“ – oder: Ist das Theater überfordert?* Bielefeld: transcript Verlag.
- Burger, Reiner. 23. November 2009. Kultur als politische Aufgabe. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Cancellieri, Giulia. 2020. How Status Affects the Unconventionality of Opera Repertoires: Conflicting Criteria for Status Distinction, Aesthetic Conventionality and Repertoire Nonconformity in Italian Opera. *International Journal of Arts Management* 23(1): 27-44.

- Castañer, Xavier und Lorenzo Campos. 2002. The Determinants of artistic Innovation: Bringing in the Role of Organizations. *Journal of Cultural Economics* 26(1): 29-52.
- Cutolo, Donato, Simone Ferriani und Gino Cattani. 2020. Tell Me Your Story and I Will Tell Your Sales: A Topic Model Analysis of Narrative Style and Firm Performance on Etsy. *Aesthetics and Style in Strategy* 42(1): 103-122.
- Daniel, Ute. 1995. *Hoftheater. Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- DBV. 1992. *Theaterstatistik 1990/1991. 26. Heft*. Koblenz: graphoprint.
- DBV. 1997-2019a. *Theaterstatistik 1995/1996 31. Heft bis Theaterstatistik 2017/2018 53. Heft*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV. 1997-2019b. *Werkstatistik 1995/1996 50. Heft bis Werkstatistik 2017/2018 72. Heft*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV. 2019. *Theaterstatistik 2017/2018 53. Heft*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV. 2022a. Allgemeine Tipps und Informationen - Tarifverträge/ Arbeitsverträge. <https://www.buehnenverein.de/de/tarifvertraege.html>
- DBV. 2022b. Kultur macht stark. <https://www.buehnenverein.de/de/netzwerke-und-projekte/kultur-macht-stark.html>
- DBV. 2022c. *Theater- und Musikrecht. Texte der Künstlertarifverträge und der urheberrechtlichen Vereinbarungen*. Leck: r. v. decker.
- DBV. 2022d. *Theaterstatistik 2019/2020*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- DBV. 2022e. Verband. <https://www.buehnenverein.de/de/verband/8.html>
- DiMaggio, Paul und Walter W. Powell. 1983. The Iron Cage Revisited. Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields. *American Sociological Review* 48(2): 147-160.
- DiMaggio, Paul und Kristen Stenberg. 1985a. Conformity and Diversity in American Resident Theaters. In *Art, Ideology, and politics*. Hrsg. Judith H. Balfe und Margaret Jane Wyszomirski, 116-139: Praeger.
- DiMaggio, Paul und Kristen Stenberg. 1985b. Why do some Theatres innovate more than others? An empirical Analysis. *Poetics* 14(107-122).
- Dowd, Timothy J., Kathleen Liddle, Kim Lupo und Anne Borden. 2002. Organizing the musical Canon: The Repertoires of major US Symphony Orchestras, 1842 to 1969. *Poetics* 30(1-2): 35-61.
- dpa. 28.12.2000. Bring mir mehr Geld! Wuppertal nach der Theaterh. *Süddeutsche Zeitung*.
- dpa. 15.02.2000. Scheitern tut weh. Das Ende der Theaterhe zwischen Wuppertal und Gelsenkirchen. *Süddeutsche Zeitung*.
- dpa. 28.06.2022. Tarifvertrag: Höhere Mindestgage für Künstler und Techniker. *Süddeutsche Zeitung*.

- Düffel, John von. 2003. Kleine Theatergeschichte. Ein Schnelldurchlauf. In *Theater muss sein. Fragen. Antworten. Anstöße*. Hrsg. Deutscher Bühnenverein. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Durand, Rodolphe und Pierre-Antoine Kremp. 2016. Classical Deviation: Organizational and individual Status as Antecedents of Conformity. *Academy of Management Journal* 59(1): 65-89.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Föhl, Patrick S. 2011. *Kooperationen und Fusionen von öffentlichen Theatern. Theoretische Grundlagen, empirische Untersuchungen und Gestaltungsempfehlungen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Fuchs, Florian. 2022. Sanierung des Staatstheaters sprengt alle Kostenpläne. *Süddeutsche Zeitung*.
- Gelman, Andrew. 2005. Analysis of Variance - why it is more important than ever. *The Annals of Statistics* 33(1): 1-53.
- Gerhards, Jürgen, Silke Hans und Michael Mutz. 2013. Social Class and cultural Consumption: The Impact of Modernisation in a comparative European Perspective. *Comparative Sociology* 12(2): 160-183.
- Gerhards, Jürgen, Tim Sawert und Julia Tuppat. 2020. Reversing the symbolic Order of Discrimination: Results from a Field Experiment on the Discrimination of Migrants and Transgender People in Theatre. *Journal of Ethnic and Migration Studies*.
- Gerlach-March, Rita. 2010. *Kulturfinanzierung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Gerlach-March, Rita. 2011. *Gutes Theater. Theaterfinanzierung und Theaterangebot in Großbritannien und Deutschland im Vergleich*. Wiesbaden: Springer VS.
- Giesselmann, Marco und Michael Windzio. 2012. *Regressionsmodelle zur Analyse von Paneldaten*. Wiesbaden: Springer VS.
- Giesselmann, Marco und Michael Windzio. 2014. Paneldaten in der Soziologie: Fixed Effects Paradigma und empirische Praxis in Panelregression und Ereignisanalyse. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 66(1): 95-113.
- Glasow, Maria und Thomas Heinze. 2022. Innovationskrise im staatlichen Theatersektor? Eine Längsschnitt-Analyse für Theater in Nordrhein-Westfalen, 1995–2018. *KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 74(2): pages 203–232.
- Glogner-Pilz, Patrick und Markus Lutz. 2011. Publikumsforschung in öffentlichen Theatern und Opern. In *Das Kulturpublikum - Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Hrsg. Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl. Wiesbaden: Springer VS.
- Glogner, Patrick und Patrick S. Föhl. 2011. Publikumsforschung im Kulturbereich: Relevanz, Herausforderungen, Perspektiven. In *Das Kulturpublikum - Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Hrsg. Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl, 9-22. Wiesbaden: Springer VS.

- Gould, William. 2022. Why isn't the Calculation of R^2 the same for areg and xtreg, fe? R-squared: areg versus xtreg, fe. <https://www.stata.com/support/faqs/statistics/areg-versus-xtreg-fe/>
- Halaby, Charles N. 2004. Panel Models in Sociological Research: Theory into Practice. *Annual Review of Sociology* 30(1): 507-544.
- Hanschke, Kevin. 08.09.2022. Die Kunst verträgt keinen Gasmangel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Haselbach, Dieter, Armin Klein, Pius Knüsel und Stephan Opitz. 2012. *Der Kulturfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche*. München: Albrecht Knaus Verlag.
- Heilbrun, James. 2001. Empirical Evidence of a Decline in Repertory Diversity among American Opera Companies 1991/92 to 1997/98. *Journal of Cultural Economics* 25(1): 63-72.
- Henrichs, Benjamin. 16.11.1984. Die Krise höret nimmer auf. Das Theater: Vor dem Untergang – und doch unsterblich. *Die Zeit*.
- Hering, Lily. Ästhetischer Ablasshandel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Hsiao, Cheng. 2014. *Analysis of Panel Data*. Cambridge: University Press.
- Ibs, Torben. 2016. *Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995*. Berlin: Theater der Zeit.
- IfK. 2010. *Jahrbuch für Kulturpolitik 2010*. Essen: Klartext Verlag.
- Jansen, Justin J. P., Frans A. J. Van Den Bosch und Henk W. Volberda. 2006. Exploratory Innovation, Exploitative Innovation, and Performance: Effects of Organizational Antecedents and Environmental Moderators. *Management Science* 52(11): 1661-1674.
- Jensen, Michael und Bo Kyung Kim. 2014. Great, Madama Butterfly again! How robust Market Identity shapes Opera Repertoires. *Organization Science* 25(1): 109-126.
- Kim, Bo Kyung und Michael Jensen. 2011. How product order affects market identity: Repertoire ordering in the US opera market. *Administrative Science Quarterly* 56(2): 238-256.
- Klein, Armin. 2004. Das Theater und seine Besucher. »Theatermarketing ist Quatsch«. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004. Thema: Theaterdebatte. Band 4*. Hrsg. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft und Bernd Wagner, 125-140. Essen: Klartext Verlag.
- Krebs, Susanne und Werner W. Pommerehne. 1995. Politico-Economic Interactions of German Public Performing Arts Institutions. *Journal of Cultural Economics* 19(1): 17-32.
- Kremp, Pierre-Antoine. 2010. Innovation and Selection: Symphony Orchestras and the Construction of the Musical Canon in the United States (1879-1959). *Social Forces* 88(3): 1051-1082.
- Kunißen, Katharina, Debora Eicher und Gunnar Otte. 2018. Sozialer Status und kultureller Geschmack: Ein methodenkritischer Vergleich empirischer Überprüfungen der Omnivore-Univore These. In *Zum Verhältnis von Empirie und*

- Kultursoziologischer Theoriebildung. Stand und Perspektiven.* Hrsg. Julia Böcker, Lena Dreier, Melanie Eulitz, Anja Frank, Maria Jakob und Alexander Leistner, 209-235. Weinheim: Beltz Juventa.
- Laudenbach, Peter und Egbert Tholi. 12. Juli 2022. Der Einbruch. *Süddeutsche Zeitung*.
- Magel, Eva-Maria. 30. Juli 2022. Ein einfaches Weiter-so kann es nicht geben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Makowsky, Arno. 21.04.2001. Fenster, die die Welt bedeuten. *Süddeutsche Zeitung*.
- Mandel, Birgit. 2020. *Theater in der Legitimationskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Mandel, Birgit. 2021. Das öffentlich geförderte Theater in der Legitimationskrise und unter Innovationsdruck? Ergebnisse einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*. Hrsg. Birgit Mandel und Annette Zimmer, 249-260. Wiesbaden: Springer VS.
- March, James G. 1991. Exploration and Exploitation in Organizational Learning. *Organization Science* 2(1): 71-87.
- Martorella, Rosanne. 1977. The Relationship Between Box Office and Repertoire: A Case Study of Opera. *The Sociological Quarterly* 18(3): 354-366.
- McCaffrey, Daniel F., J. R. Lockwood, Kata Mihaly und Tim R. Sass. 2012. A Review of Stata Commands for Fixed-Effects Estimation in Normal Linear Models. *The Stata Journal: Promoting communications on statistics and Stata* 12(3): 406-432.
- Meyer, John W. und Brian Rowan. 1977. Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony. *American Journal of Sociology* 83(2): 340-363.
- Neligan, Adriana. 2006. Public Funding and Repertoire Conventionality in the German Public Theatre Sector: An Econometric Analysis. *Applied Economics* 38(10): 1111-1121.
- O'Hagan, John. 1998. *The State and the Arts: An Analysis of Key Economic Policy Issues in Europe and in the United States*. Cheltenham: Edward Elgar.
- O'Hagan, John und Adriana Neligan. 2005. State Subsidies and Repertoire Conventionality in the non-profit English Theatre Sector: An econometric Analysis. *Journal of Cultural Economics* 29(1): 35-57.
- Pesel, Jens. 2000. Von der Konfusion zur Fusion. In »Habe nun, ach...« 50 Jahre Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld und Mönchengladbach. Hrsg. Katja Leonhardt und Friederike Bernau. Mönchengladbach: Wolfgang Heinen.
- Peterson, Richard A. 1992. Understanding Audience Segmentation: From Elite and Mass to Omnivore and Univore. *Poetics* 21(4): 243-258.
- Pierce, J. Lamar. 2000. Programmatic risk-taking by American Opera Companies. *Journal of Cultural Economics* 24(1): 45-63.

- Pompe, Jeffrey, Lawrence Tamburri und Johnathan Munn. 2011. Factors that influence Programming Decisions of US Symphony Orchestras. *Journal of Cultural Economics* 35(3): 167-184.
- Reckwitz, Andreas. 2015. *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Reißig, Rolf. 2000. Nach dem Systemschock. Transformation im Osten und Wandel der "alten" Bundesrepublik. In *Von der Bonner zur Berliner Republik. 10 Jahre deutsche Einheit*. Hrsg. Roland Czada und Hellmut Wollman, 73-88. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Renz, Thomas. 2014. Von der Kunst, das Publikum standardisiert zu erforschen. Ein Beitrag zur Entwicklung der Methodik in der empirischen Kulturnutzerforschung. In *Zukunft Publikum*. Hrsg. Sigrid Bekmeier-Feuerhahn, Karen van den Berg, Steffen Höhne, Rolf Keller, Birgit Mandel, Martin Tröndle und Tasos Zembylas, 171-198. Bielefeld: transcript Verlag.
- Reuband, Karl-Heinz. 2005. Sterben die Opernbesucher aus? Eine Untersuchung zur sozialen Zusammensetzung des Opernpublikums im Zeitvergleich. In *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2003/2004*. Hrsg. Armin Klein und Thomas Knubben, 123-138. Baden-Baden: Nomos-Verlag.
- Reuband, Karl-Heinz. 2011. Konzertbesuch im Aufschwung oder Niedergang? Der Einfluss von Alter, Generationszugehörigkeit und Bildung auf den Besuch klassischer Konzerte. *Sociologia Internationalis* 49(2): 199-225.
- Reuband, Karl-Heinz. 2013. Wie hat sich das Opernpublikum in den letzten Jahrzehnten in seiner sozialen Zusammensetzung verändert? Eine Analyse am Beispiel der Kölner Oper. *Sociologia Internationalis* 51(2): 231-266.
- Reuband, Karl-Heinz. 2016. Entwicklungstendenzen und Struktureffekte kultureller Partizipation. Eine Analyse am Beispiel der Stadt Düsseldorf. In *Jahrbuch für Kulturpolitik. Thema: Transformatorische Kulturpolitik*. Hrsg. Norbert Sievers, Patrick S. Föhl und Tobias J. Knoblich, 417-432. Bielefeld: transkript.
- Reuband, Karl-Heinz. 2017a. Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Erscheinungsbild kultureller Partizipation. Der Opern- und Theaterbesuch der Hamburger Bevölkerung, 1976 – 2011. *Sociologia Internationalis* 55(1): 39-77.
- Reuband, Karl-Heinz. 2017b. Kulturelle Partizipation in Deutschland. Verbreitung und soziale Differenzierung. In *Jahrbuch für Kulturpolitik. Thema: Welt. Kultur. Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung*. Hrsg. Ulrike Blumenreich, Sabine Dengel, Wolfgang Hippe und Norberg Sievers, 377-393. Bielefeld: transkript.
- Reuband, Karl-Heinz. 2018. Kulturelle Partizipation in Deutschland. Verbreitung und soziale Differenzierung. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2017/18. Thema: Welt. Kultur. Politik. Kulturpolitik in Zeiten der Globalisierung. Band 16*. Hrsg. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rössel, Jörg. 2006. Allesfresser im Kinosaal? Distinktion durch kulturelle Vielfalt in Deutschland. *Soziale Welt* 57(3): 259-272.

- Rössel, Jörg, Patrick Schenk und Sebastian Weingartner. 2017. Cultural Consumption. In *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*. Hrsg. Robert A. Scott und Marlis C. Buchmann, 1-14. Hoboken: Wiley-Blackwell Publishing.
- Rossmann, Andreas. 01.11.2006. Alles, nur kein Theater. Bochumer Leere: De Filippus „Kunst der Komödie“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Rossmann, Andreas. Interesse verloren. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Scherfig, Leon. 01.12.2021. Kulturbetrieb in Lockdown-Panik. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Schindhelm, Michael. 29.04.2000. Wunden gibt es immer wieder. Stasilügen, Fassadenputz, Theatersterben: Der schwierige Weg zu einer ostwestdeutschen Identität. *Süddeutsche Zeitung*.
- Schlaffer, Hannelore. 31.03.2014. Kultur wird zur Altenbespaßung. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Schmidt, Thomas. 2017. *Theater, Krise und Reform: Eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Schneider, Roland. 2004. Die Deutschen Stadttheater – unverzichtbar oder unbezahlbar? In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004. Thema: Theaterdebatte. Band 4*. Hrsg. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft und Bernd Wagner, 51-59. Essen: Klartext Verlag.
- Schneider, Roland. 2011. Erfolgsfaktoren für 60 Jahre Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld und Mönchengladbach. In *Ausschuss für künstlerische Fragen. Wie geht es weiter mit dem Stadttheater?*, Hrsg. Deutscher Bühnenverein, 12-17. Köln: Häuser KG.
- Schößler, Franziska. 2012. *Einführung in die Dramenanalyse*. Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Schulze, Gerhard. 1997. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Sgourev, Stoyan V. 2012. The Dynamics of Risk in Innovation: A Premiere or an Encore? *Industrial and Corporate Change* 22(2): 549-575.
- Sharifi, Azadeh. 2014. Postmigrantisches Theater. In *Theater und Migration*. 35-46: transcript-Verlag.
- Stadelmaier, Gerhard. 13.06.2002. Teures Sparen. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Statistisches Bundesamt. 2021. Bevölkerung am 31.12.2020 nach Nationalität und Bundesländern. <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Bevoelkerungsstand/Tabellen/bevoelkerung-nichtdeutsch-laender.html>
- Statistisches Bundesamt. 2022. Pressemitteilung Nr. 458 vom 28. Oktober 2022. Inflationsrate im Oktober 2022 voraussichtlich +10,4 %. https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/10/PD22_458_611.html
- Stephan, Rainer. 14.06.2003. Das Wochenreptile. *Süddeutsche Zeitung*.

- Strauss, Simon. 16.02.2022. Zur Lage der Theaternation. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.
- Sucher, Bernd C. 29.01.2001. Außerordentlich. Warum in Hamburg das Deutsche Schauspielhaus in Gefahr ist. *Süddeutsche Zeitung*.
- Tamburri, Lawrence, Johnathan Munn und Jeffrey Pompe. 2015. Repertoire Conventuality in Major US Symphony Orchestras: Factors influencing Management's Programming Choices. *Managerial and Decision Economics* 36(2): 97-108.
- Tauchnitz, Jürgen. 2004. Bühnenbesuche als Ausdruck des Träumens von einer menschlicheren, friedvolleren Welt. Eine Means-End-Analyse. *TheaterManagement aktuell* 32(14-15).
- Theater Krefeld und Mönchengladbach. 2022. Geschichte des Theaters. <https://theater-kr-mg.de/das-theater/geschichte-des-theaters/>
- Vera, Dusya und Mary Crossan. 2005. Improvisation and Innovative Performance in Teams. *Organization Science* 16(3): 203-224.
- Voss, Glenn B., Mitzi Montoya-Weiss und Zannie Giraud Voss. 2006. Aligning Innovation with Market Characteristics in the nonprofit professional Theater Industry. *Journal of Marketing Research* 43(2): 296-302.
- Wagner, Bernd. 2004. Theaterdebatte – Theaterpolitik. Einleitung. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2004. Thema: Theaterdebatte. Band 4*. Hrsg. Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft und Bernd Wagner, 11-35. Essen: Klartext Verlag.
- Wagner, Bernd. 2005. *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005. Thema: Kulturpublikum. Band 5*. Essen: Klartext.
- Waidelich, Jürgen-Dieter. 1991. *Theatermanagement/Theaterorganisation. Geschichte, Grundprobleme und Tendenzen*. Hagen: Fernuniversität Hagen.
- Woywode, Michael und Nikolaus Beck. 2014. Evolutionstheoretische Ansätze in der Organisationslehre - Die Population Ecology-Theorie. In *Organisationstheorien*. Hrsg. Alfred Kieser und Mark Ebers. Stuttgart: Kohlhammer.
- Zimmer, Annette und Birgit Mandel. 2021. Die Krise der darstellenden Künste und die Rolle der Kulturpolitik. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*. Hrsg. Birgit Mandel und Annette Zimmer. Wiesbaden: Springer VS.

Anhang A

Tabelle A 1: Kennzahlen zu kommunalen und landeseigenen Theatern in Deutschland auf Bundeslandebene im Vergleich zwischen 1995/96 und 2017/18

	Anzahl Theater		Anzahl Spielstätten		Anzahl Sitzplätze in Tsd.		Veranstaltungen am Standort		Vollpreis-/Tageskarten in Tsd.	
	1995/ 1996	2017/ 2018	1995/ 1996	2017/ 2018	1995/ 1996	2017/ 2018	1995/ 1996	2017/ 2018	1995/ 1996	2017/ 2018
Bundesland	14	15	76	105	25	32	6736	7834	568	701
Baden-Württemberg	19	21	72	102	30	32	6591	7957	899	1075
Bayern	10	10	27	37	16	19	4403	3897	908	959
Berlin	8	6	34	28	7	7	2928	2186	140	265
Brandenburg	2	2	11	12	3	2	1011	1601	90	137
Bremen	3	3	13	11	6	5	1426	1511	326	336
Hamburg	8	6	37	44	14	13	3440	3734	487	556
Hessen	7	5	32	47	7	14	2716	3076	126	259
Mecklenburg-Vorpommern	10	9	45	45	18	15	4013	5343	385	457
Niedersachsen	26	25	91	128	44	41	8963	9784	1034	1077
NRW	5	7	20	32	7	8	1629	2339	175	221
Rheinland-Pfalz	1	1	5	5	2	2	589	522	43	65
Saarland	17	14	72	81	25	27	6911	6946	866	920
Sachsen	14	8	56	62	11	12	4972	3751	285	422
Sachsen-Anhalt	3	3	23	19	11	9	1639	1906	156	216
Schleswig-Holstein	7	7	41	46	14	12	3947	3063	266	379
Thüringen	154	142	655	804	242	249	61.914	65.450	6755	8045
Summe	91	92	393	503	161	159	36.037	42.531	4164	4841
West	63	50	262	301	80	90	25.877	22.919	2591	3204
Ost										

	Besucher*innen am Standort in Tsd.		Zuschüsse privater Einrichtungen		Reale Betriebseinnahmen		Reale Subventionen		Einnahmen insgesamt	
	1995/1996	2017/2018	1995/1996	2017/2018	1995/1996	2017/2018	1995/1996	2017/2018	1995/1996	2017/2018
Bundesland										
Baden-Württemberg	2385	2112	633	2804	31.802	39.694	217.384	236.659	249.870	279.569
Bayern	2810	2615	980	5645	43.304	61.843	222.048	268.061	265.574	332.686
Berlin	2041	1731	723	2222	45.171	62.204	206.173	169.183	257.099	248.532
Brandenburg	432	420	139	174	3030	5785	51.918	37.945	54.974	45.461
Bremen	338	300	143	202	3606	3941	32.032	31.008	36.751	35.696
Hamburg	885	773	360	1634	27.868	23.335	76.427	83.307	104.296	106.659
Hessen	1275	1206	312	2210	16.642	22.915	135.516	146.268	152.216	170.278
Mecklenburg-Vorpommern	464	558	260	188	4649	9803	54.372	49.111	59.414	59.182
Niedersachsen	1422	1298	1526	1986	19.903	24.539	126.822	129.679	152.118	154.350
NRW	3617	2864	1314	5541	44.944	54.612	330.373	343.351	388.832	410.754
Rheinland-Pfalz	619	590	48	392	7882	9922	48.031	59.113	56.311	69.432
Saarland	231	201	107	184	2940	3177	23.957	22.517	27.035	26.786
Sachsen	1908	1776	903	2120	25.948	39.401	197.078	207.655	223.212	258.510
Sachsen-Anhalt	779	659	49	509	6251	9802	93.899	68.366	102.086	82.146
Schleswig-Holstein	494	514	72	546	6582	7735	46.458	51.259	53.887	59.160
Thüringen	851	751	124	560	6818	13.608	89.758	78.894	97.295	93.257
Summe	20.550	18.367	7692	26.919	297.341	392.318	1.952.246	1.982.376	2.280.970	2.432.459
West	14.075	12.473	5494	21.146	205.474	251.714	1.259.048	1.371.223	1.486.890	1.645.371
Ost	6475	5895	2198	5773	91.867	140.603	693.199	611.153	794.079	787.087

Quelle: DBV (1997-2019a): Theaterstatistiken. Finanzangaben in Tsd. Euro und inflationsbereinigt (Basis: 1995)

Tabelle A 2: Durchschnittliche Theaterdichte auf Bundesländerebene, 1995-2018

Bundesland	Anzahl Theaterunternehmen 1995/96 bis 2017/18	Durchschnittliche Fläche in km ² pro Theater	Durchschnittliche Anzahl an Einwohner*innen pro Theater	Rang: Durchschnittliche Fläche in km ² pro Theater (aufsteigend)	Rang: Durchschnittliche Anzahl an Einwohner*innen pro Theater (aufsteigend)
Baden-Württemberg	14 bis 16	2525	755.970	8	12
Bayern	19 bis 21	3533	625.969	11	9
Berlin	9 bis 10	93	359.934	1	6
Brandenburg	6 bis 8	4474	383.966	14	7
Bremen	2	164	334.723	2	5
Hamburg	3	252	587.298	3	8
Hessen	6 bis 8	3226	934.371	10	14
Mecklenburg-Vorpommern	5 bis 7	3807	277.221	13	2
Niedersachsen	9 bis 10	5026	835.892	15	13
Nordrhein-Westfalen	25 bis 26	1329	698.863	5	10
Rheinland-Pfalz	5 bis 7	3593	729.323	12	11
Saarland	1	2570	1.035.120	9	16
Sachsen	14 bis 17	1248	288.045	4	3
Sachsen-Anhalt	8 bis 14	2106	246.644	6	1
Schleswig-Holstein	3	5254	940.609	16	15
Thüringen	7	2310	329.204	7	4

Tabelle A 3: Anzahl und Anteil von Neuerungen in den deutschen Theatern, 1995-2018

Theater	Anzahl Neuerungen	Anteil Neuerungen an allen Stücken	Rang Anzahl	Rang Anteil
Köln: Bühnen der Stadt	133	0,208	7	1
Dortmund: Theater	130	0,183	8	2
Bielefeld: Bühne und Orchester der Stadt	85	0,183	28	3
Fürth: Stadttheater	37	0,176	66	4
Heidelberg: Theater	116	0,175	10	5
Hamburg: Deutsches Schauspielhaus	156	0,170	3	6
Bonn: Theater der Bundesstadt	96	0,165	18	7
<i>Gelsenkirchen: Musiktheater im Revier</i>	8	0,163	110	8
Berlin: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz	99	0,162	17	9
Mannheim: Nationaltheater	170	0,161	1	10
Mainz: Staatstheater	92	0,161	22	11
<i>Ludwigshafen: Theater im Pfalzbau</i>	9	0,158	108	12
Tübingen: Landestheater	149	0,157	4	13
Bremen: Theater	100	0,157	16	14
Stuttgart: Staatstheater	159	0,156	2	15
Düsseldorf: Schauspielhaus	143	0,155	5	16
Osnabrück: Städtische Bühnen	90	0,155	27	17
Dresden: Theater junge Generation	102	0,152	14	18
München: Kammerspiele	92	0,144	23	19
<i>Tübingen: Zimmertheater</i>	34	0,140	70	20

Oberhausen: Theater	82	0,139	29	21
Braunschweig: Staatstheater	93	0,132	21	22
Berlin: Maxim-Gorki-Theater	101	0,132	15	23
Aachen: Stadttheater	53	0,127	45	24
Hagen: Theater	32	0,127	74	25
Münster: Städtische Bühne	62	0,126	39	26
Duisburg: Theater	20	0,126	95	27
Zittau/Görlitz: Gerhart-Hauptmann-Theater	52	0,121	46	28
Leipzig: Schauspiel	103	0,121	13	29
Potsdam: Hans-Otto-Theater	91	0,121	24	30
Göttingen: Deutsches Theater	95	0,120	20	31
Frankfurt am Main: Schauspiel	119	0,120	9	32
Memmingen: Landestheater Schwaben	33	0,120	72	33
Dresden: Staatsschauspiel	137	0,118	6	34
Aachen: Grenzlandtheater	21	0,117	94	35
Kiel: Theater	64	0,117	37	36
Erlangen: Theater	40	0,117	55	37
Konstanz: Stadttheater	79	0,117	30	38
Hannover: Staatstheater	114	0,116	12	39
Berlin: Carrousel Theater/Theater an der Parkaue	91	0,115	25	40
Aalen: Theater	37	0,115	65	41
Essen: Schauspiel	68	0,114	34	42
Ulm: Theater	38	0,113	64	43

Altenburg/Gera: Theater	41	0,113	53	44
Karlsruhe: Badisches Staatstheater	73	0,112	33	45
Bamberg: E.T.A.-Hoffmann-Theater	38	0,112	61	46
Trier: Theater	33	0,112	73	47
Magdeburg: Theater	79	0,111	31	48
Freiburg: Theater	51	0,111	47	49
Würzburg: Mainfranken Theater	43	0,110	52	50
Saarbrücken: Saarländisches Staatstheater	49	0,110	48	51
Darmstadt: Staatstheater	59	0,109	42	52
Nürnberg: Staatstheater	60	0,105	41	53
Oldenburg: Oldenburgisches Staatstheater	59	0,105	43	54
Mörs: Mörs Schlosstheater	26	0,104	87	55
Bruchsal: Badisches Landestheater	39	0,103	57	56
Kassel: Staatstheater	67	0,102	35	57
Hamburg: Thalia Theater	96	0,101	19	58
Wilhemshaven: Landesbühne	49	0,099	49	59
Chemnitz: Städtisches Theater	63	0,097	38	60
Neuss: Rheinisches Landestheater	36	0,096	67	61
Nordhausen: Theater	29	0,095	81	62
Esslingen: Württembergische Landesbühne	61	0,094	40	63
Landshut/Passau/Straubing: Landestheater Niederbayern	25	0,094	90	64
Ingolstadt: Theater	48	0,093	50	65
Leipzig: Theater der jungen Welt	58	0,093	44	66

Celle: Schlosstheater	39	0,092	58	67
Wuppertal: Wuppertaler Bühnen	29	0,087	82	68
Bochum: Schauspielhaus	90	0,086	26	69
Berlin: Deutsches Theater	115	0,082	11	70
Wiesbaden: Hessisches Staatstheater	65	0,082	36	71
Lübeck: Theater	41	0,080	54	72
Krefeld/Mönchengladbach: Theater	32	0,079	75	73
Meiningen: Staatstheater	39	0,078	60	74
München: Bayerisches Staatsschauspiel/Residenztheater	78	0,075	32	75
Koblenz: Theater der Stadt	23	0,074	92	76
Bremerhaven: Stadttheater	26	0,073	85	77
Kaiserslautern: Pfalztheater	25	0,072	89	78
Stendal: Theater der Altmark	38	0,072	63	79
Gießen: Stadttheater	29	0,071	80	80
Heilbronn: Theater	38	0,069	62	81
Baden-Baden: Theater	31	0,068	76	82
Augsburg: Staatstheater	26	0,067	84	83
Schwedt: Uckermärkische Bühnen	34	0,065	71	84
Cottbus: Staatstheater	39	0,064	59	85
München: Volkstheater	26	0,064	88	86
Eisenach/Rudolstadt/Saarfeld: Landestheater	18	0,061	98	87
Greifswald/Stralsund/Putbus: Theater Vorpommern	30	0,059	79	88
Senftenberg: Neue Bühne	35	0,059	69	89

Castrop-Rauxel: Westfälisches Landestheater	30	0,058	78	90
Regensburg: Theater	24	0,058	91	91
Freiberg/Döbeln: Mittelsächsisches Theater	28	0,057	83	92
Weimar: Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle	40	0,056	56	93
Rostock: Volkstheater	44	0,056	51	94
Lüneburg: Theater	19	0,055	96	95
Hof: Theater	15	0,051	101	96
Detmold: Landestheater	26	0,049	86	97
Brandenburg: Theater	7	0,048	111	98
Dinslaken: Landestheater Burghofbühne	18	0,045	97	99
Anklam: Vorpommersche Landesbühne	14	0,044	102	100
Bautzen: Deutsch-Sorbisches Volkstheater	35	0,043	68	101
Radebeul: Landesbühne Sachsen	22	0,042	93	102
Leuchtenberg: Landestheater Oberpfalz	3	0,041	118	103
Naumburg: Theater	5	0,039	114	104
Cottbus: Piccolo-Theater	12	0,038	105	105
Schwerin: Mecklenburgisches Staatstheater	31	0,037	77	106
Rendsburg/Schleswig: Schleswig-Holsteinisches Landestheater	16	0,036	99	107
Dessau: Anhaltisches Theater	15	0,034	100	108
Pforzheim: Stadttheater	9	0,033	109	109
Neustrelitz/Neubrandenburg: Theater und Orchester	14	0,029	103	110
Hildesheim/Hannover: Theater für Niedersachsen	13	0,027	104	111
<i>Mülheim an der Ruhr: Theater an der Ruhr</i>	11	0,025	106	112

Plauen/Zwickau: Theater	11	0,021	107	113
Coburg: Landestheater	7	0,020	112	114
Eisleben: Landesbühne	7	0,018	113	115
Dinkelsbühl: Landestheater	4	0,016	116	116
Neuwied: Landesbühne Rheinland-Pfalz/Schlosstheater	2	0,015	120	117
Parchim: mecklenburgisches Landestheater	5	0,014	115	118
Erfurt: Theater	3	0,010	117	119
Annaberg/Buchholz: Eduard-von-Winterstein-Theater	2	0,006	119	120

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Anmerkung: kursiv geschriebene Theater tauchen nur im Datensatz der Repertoiresanalysen (Kapitel 6.1) auf und blieben bei den Regressionsanalysen unberücksichtigt (Kapitel 6.2)

Tabelle A 4: Innovativität und Diversität der Bundesländer pro Spielzeit, 1995-2018

Bundesland	Durchschnittliche Konformität	Durchschnittliches Alignment	Durchschnittliche Konventionalität	Anzahl Neuerungen	Anteil Neuerungen an allen Stücken	Anzahl Innovationen
Baden-Württemberg	3,626	0,042	4,492	1050	12,445%	134
Bayern	3,853	0,034	11,743	588	8,755%	70
Berlin	2,708	0,045	0,427	406	11,379%	56
Brandenburg	3,826	0,041	14,858	218	7,407%	24
Bremen	3,988	0,040	0,086	126	12,702%	16
Hamburg	3,430	0,059	1,075	252	13,483%	56
Hessen	4,055	0,056	2,968	339	9,985%	47
Mecklenburg-Vorpommern	3,460	0,039	1,970	138	4,154%	22
Niedersachsen	4,039	0,052	3,339	571	10,623%	70
Nordrhein-Westfalen	3,514	0,034	4,125	1212	12,300%	175
Rheinland-Pfalz	4,016	0,029	30,607	175	10,580%	18
Saarland	4,370	0,048	3,552	49	10,962%	5
Sachsen	3,665	0,046	2,129	613	8,668%	65
Sachsen-Anhalt	4,180	0,041	2,369	144	6,554%	18
Schleswig-Holstein	3,871	0,039	4,485	121	8,035%	15
Thüringen	4,210	0,037	1,336	170	6,877%	22

Tabelle A 5: Deskriptive Statistik zu den abhängigen Variablen

AV	Beobach- tungen	Mean	SD	Min.	Max.
Konformität (AV1)	2609	3,748	1,225	1	13,167
Alignment (AV2)	2605	0,04	0,026	0	0,252
Konventionalität (AV3)	2508	6,084	76,392	-597,192	2942,261
Neuerungen (AV4)	2609	2,366	2,621	0	22
Innovationen (AV5)	1475	0,551	0,982	0	9

Tabelle A 6: Korrelationsanalysen nach Pearson

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
(1) Alignment	1,000							
(2) Abonnements (log)	0,215*	1,000						
(3) Aufführungen (in 100)	0,467*	0,204*	1,000					
(4) Betriebseinnahmen (log)	0,332*	0,708*	0,369*	1,000				
(5) Gesamteinnahmen (log)	0,384*	0,631*	0,355*	0,884*	1,000			
(6) Gemeinde in 100,000	0,113*	-0,136*	0,314*	0,202*	0,204*	1,000		
(7) Innovativität	0,243*	0,130*	0,464*	0,301*	0,303*	0,268*	1,000	
(8) Konformität	0,449*	0,139*	-0,118*	0,099*	0,110*	-0,188*	-0,107*	1,000
(9) Konventionalität	-0,002*	0,016	-0,101*	-0,032	-0,046	-0,077*	-0,051	-0,089*
(10) Neuerungen	0,230*	0,092*	0,524*	0,312*	0,337*	0,294*	0,685*	-0,243*
(11) Plätze (log)	0,262*	0,519*	0,145*	0,657*	0,719*	-0,097*	0,112*	0,142*
(12) Privattheater	0,136*	-0,009	0,344*	0,300*	0,275*	0,841*	0,343*	-0,164*
(13) Spielstätte	0,188*	0,183*	0,119*	0,332*	0,443*	-0,116*	0,108*	0,076*
(14) Stücke pro Jahr	-0,039	-0,103*	0,006	0,055	-0,035	-0,010	0,071	-0,021
(15) Subventionen (log)	0,384*	0,580*	0,337*	0,834*	0,988*	0,199*	0,295*	0,111*
(16) Wettbewerb	0,505*	0,146*	0,665*	0,367*	0,422*	0,211*	0,391*	-0,083*

	(9)	(10)	(11)	(12)	(13)	(14)	(15)	(16)
(9) Konventionalität	1,000							
(10) Neuerungen	-0,041	1,000						
(11) Plätze (log)	-0,014	0,130*	1,000					
(12) Privattheater	-0,087*	0,321*	-0,034	1,000				
(13) Spielstätte	0,014	0,166*	0,691*	-0,085*	1,000			
(14) Stücke pro Jahr	0,014	0,178*	0,033	-0,041	0,160*	1,000		
(15) Subventionen (log)	-0,045	0,333*	0,718*	0,265*	0,461*	-0,055	1,000	
(16) Wettbewerb	-0,086*	0,521*	0,210*	0,208*	0,224*	0,141*	0,422*	1,000

* $p < 0,001$

Tabelle A 7: Veränderungen der Repertoirekennzahlen pro Spielzeit in Deutschland, 1995-2018

Spielzeit	Anzahl Stücke (inklusive Duplikate)	Anzahl unterschiedliche Stücke	Anzahl Neuerungen (Erst-/Uraufführungen)	Anzahl Innovationen	Anzahl Aufführungen	Anzahl Aufführungen pro Stück (inklusive Duplikate)	Anzahl unterschiedlicher*innen	Anzahl Stück (inklusive Duplikate) pro Autor*in
1995/1996	2259	1286	168	38	33.235	14,7	705	3,2
1996/1997	2296	1290	154	54	33.973	14,8	688	3,3
1997/1998	2335	1314	171	54	33.228	14,2	715	3,3
1998/1999	2381	1300	177	64	33.527	14,1	716	3,3
1999/2000	2366	1342	189	53	32.322	13,7	772	3,1
2000/2001	2207	1296	198	59	32.521	14,7	763	2,9
2001/2002	2328	1365	233	56	33.120	14,2	791	2,9
2002/2003	2405	1411	204	66	34.396	14,3	808	3,0
2003/2004	2548	1500	240	65	33.959	13,3	870	2,9
2004/2005	2521	1466	229	71	32.627	12,9	834	3,0
2005/2006	2716	1590	265	77	34.118	12,6	859	3,2
2006/2007	2847	1666	292	75	35.056	12,3	943	3,0
2007/2008	3003	1691	270	87	35.191	11,7	942	3,2
2008/2009	3059	1804	323	-	35.176	11,5	1034	3,0
2009/2010	3108	1917	371	-	35.830	11,5	1089	2,9
2010/2011	3180	1988	332	-	35.486	11,2	1127	2,8
2011/2012	3147	1933	342	-	36.571	11,6	1074	2,9
2012/2013	3185	1977	359	-	34.579	10,9	1078	3,0
2013/2014	3048	1898	328	-	35.392	11,6	1103	2,8
2014/2015	2981	1853	341	-	35.276	11,8	1163	2,6

2015/2016	2998	1824	288	-	34.778	11.600	1133	2.646
2016/2017	2853	1799	409	-	32.854	11.516	1156	2.468
2017/2018	2914	1771	362	-	32.755	11.241	1130	2.579
Summe	62.685	37.281	6245	819	785.970	-	21.493	-
Prozentuale Veränderung zwischen 1995/96 und 2017/18	+28,995%	+37,714%	+155,476%	+128,947%	-1,444%	-23,593%	+60,284	-19,507%
Absolute Ver- änderung zwi- schen 1995/96 und 2017/18	+655	+485	+194	+49	-480	-3.472	+425	-0.625

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Tabelle A 8: Aggregierte Anzahl von Neuerungen und Stücken auf Ebene der Bundesländer, 1995-2018

Bundesland	Anzahl Neuerungen (Erst- / Uraufführungen)	Anzahl Innovationen	Anzahl Stücke insgesamt (inklusive Duplikate)	Anzahl Theater	Durchschnittliche Anzahl von Neuerungen pro Jahr und Theater	Durchschnittliche Anzahl an Innovationen pro Jahr und Theater	Durchschnittliche Anzahl von Stücken pro Jahr und Theater
Baden-Württemberg	1084	135	8680	15	3,142	4,297	25,159
Bayern	599	73	6788	17	1,532	4,765	17,361
Berlin	406	56	3568	4	4,413	1,269	38,783
Brandenburg	218	24	2943	6	1,580	1,519	21,326
Bremen	126	16	992	2	2,739	0,584	21,565
Hamburg	252	56	1869	2	5,478	1,022	40,630
Hessen	339	47	3395	5	2,948	1,594	29,522
Mecklenburg-Vorpommern	138	22	3322	6	1,000	2,200	24,072
Niedersachsen	571	70	5375	9	2,758	2,538	25,966
NRW	1231	176	10.348	22	2,433	7,234	20,451
Rheinland-Pfalz	184	19	1711	6	1,333	1,425	12,399
Saarland	49	5	447	1	2,130	0,235	19,435
Sachsen	613	65	7072	11	2,423	2,683	27,953
Sachsen-Anhalt	144	18	2197	5	1,252	1,438	19,104
Schleswig-Holstein	121	15	1506	3	1,754	0,855	21,826
Thüringen	170	22	2472	6	1,232	1,786	17,913
Summe	6245	819	62.685	120	-	-	-
Mittelwert	390,313	51,188	3917,813	7,5	2,384	2,215	23,967

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstatistiken.

Tabelle A 9: Veränderungen von Angebot und Nachfrage im gesamtdeutschen Repertoire pro Spielzeit

Spielzeit	Besucher*innen insgesamt von Neuerungen und Innovationen	Besucher*innen insgesamt exklusive Neuerungen und Innovationen	Besucher*innen insgesamt	Anzahl Neuerungen und Innovationen	Anzahl Stücke exklusive Neuerungen und Innovationen	Anzahl Stücke insgesamt
2005/2006	1.381.910	5.843.655	7.225.565	749	1967	2716
2006/2007	1.492.171	6.040.649	7.532.820	796	2051	2847
2007/2008	1.721.846	5.846.205	7.568.051	910	2093	3003
2008/2009	1.844.026	5.675.820	7.519.846	976	2083	3059
2009/2010	2.008.797	5.586.287	7.595.084	1060	2048	3108
2010/2011	1.992.291	5.412.918	7.405.209	1058	2122	3180
2011/2012	2.105.054	5.239.452	7.344.506	1083	2064	3147
2012/2013	2.190.626	4.976.410	7.167.036	1106	2079	3185
2013/2014	2.206.103	5.162.984	7.369.087	1042	2006	3048
2014/2015	2.458.516	4.786.959	7.245.475	1120	1861	2981
2015/2016	2.591.214	4.603.230	7.194.444	1163	1835	2998
2016/2017	2.889.251	3.832.008	6.721.259	1230	1623	2853
2017/2018	2.957.934	3.867.435	6.825.369	1310	1604	2914

Quelle: DBV (1997-2019b): Werkstattstatistiken.

Tabelle A 10: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des ostdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert

	2005/06- 2009/10	2013/14- 2017/18	Absolute Veränderung	Prozentuale Veränderung
Anzahl an Besucher*innen von Neuerungen/Innovationen insgesamt	237.718	437.512	+199.795	+85%
Anzahl an Besucher*innen von Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) insgesamt	1.458.205	1.275.430	-182.775	-13%
Anzahl an Besucher*innen von allen Stücken insgesamt	1.695.923	1.712.942	17.019	+1%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen/Innovationen pro Spielzeit	194	301	+107	+55%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen (exkl. Innovationen) pro Spielzeit	87	101	+14	+16%
Durchschnittliche Anzahl an Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) pro Spielzeit	762	741	-21	-2,8%

Quelle: DBV (1997-2019b).

Tabelle A 11: Veränderungen von Angebot und Nachfrage des westdeutschen Repertoires, 2005 bis 2018, aggregiert

	2005/06- 2009/10	2013/14- 2017/18	Absolute Veränderung	Prozentuale Veränderung
Anzahl an Besucher*innen von Neuerungen/Innovationen insgesamt	1.452.032	2.183.091	+731.059	+50%
Anzahl an Besucher*innen von Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) insgesamt	4.340.318	3.175.093	-1.165.225	-27%
Anzahl an Besucher*innen von allen Stücken insgesamt	5.792.350	5.358.184	-434.166	-7,5%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen/Innovationen pro Spielzeit	704	872	+168	+24%
Durchschnittliche Anzahl an Neuerungen (exkl. Innovationen) pro Spielzeit	217	245	+28	+13%
Durchschnittliche Anzahl an Stücken (exkl. Neuerungen/Innovationen) pro Spielzeit	1287	1045	-242	-19%

Quelle: DBV (1997-2019b).

Tabelle A 12: Übersicht der (un-)bestätigten Hypothesen

Modell	Hypothese	Bezeichnung		
Ressourcensituation	Je höher die staatlichen Subventionen eines Theaters,desto nonkonformer.	H 1.1	✓
		...desto niedriger das Alignment.	H 1.2	-
		...desto weniger konventionell.	H 1.3	-
		...desto mehr Neuerungen.	H 1.4	✓
	Je höher die Betriebseinnahmen,desto konformer.	H 2.1	-
		...desto höher das Alignment.	H 2.2	-
		...desto konventioneller.	H 2.3	-
		...desto weniger Neuerungen.	H 2.4	-
	Je höher die Anzahl der angebotenen Sitzplätze,desto konformer.	H 3.1	✓
		...desto höher das Alignment.	H 3.2	-
		...desto konventioneller.	H 3.3	✗
		...desto weniger Neuerungen.	H 3.4	✓
	Je höher die Anzahl der Spielstätte,desto konformer.	H 4.1	-
		...desto höher das Alignment.	H 4.2	-
		...desto konventioneller.	H 4.3	-
		...desto weniger Neuerungen.	H 4.4	-
	Je höher die Anzahl der Abonnements,desto konformer.	H 5.1	✓
		...desto höher das Alignment.	H 5.2	-
		...desto konventioneller.	H 5.3	-
		...desto weniger Neuerungen.	H 5.4	-
Einbettung im Organisationsfeld	Je stärker der Wettbewerbsdruck,desto konformer.	H 6.1	✗
		...desto höher das Alignment.	H 6.2	✓
		...desto konventioneller.	H 6.3	-
		...desto mehr Neuerungen.	H 6.4	✓
		...desto mehr Innovationen	H 6.5	✓
Aufführungskapazitäten	Je höher die Anzahl der Aufführungen,desto nonkonformer.	H 7.1	-
		...desto niedriger das Alignment.	H 7.2	-
		...desto weniger konventionell.	H 7.3	✓
		...desto mehr Neuerungen.	H 7.4	✓
		...desto mehr Innovationen	H 7.5	✓
Aufnahmekapazitäten für Neuerungen	Je höher die Zahl der Neuerungen (Stücke) in allen Theatern,desto mehr Innovationen	H 8	✓

Tabelle A 13: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Konformität (AV1) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018

Bereich Deutschlands	(1)		(2)		(3)		(4)		(5)		(6)		(7)		(8)		(9)		(10)		
	Nord	FE	Nord	FE	Ost	FE	Ost	FE	Süd	FE	Süd	FE	West	FE	West	FE	Nord/Süd/	FE	Nord/Süd/	FE	
Gemeinde (in 100.000)	0,251 (0,266)		0,374 (0,287)		0,0118 (0,149)		0,0592 (0,142)		-0,00240 (0,121)		0,00133 (0,117)		-0,474 (0,264)		-0,762** (0,223)		-0,116 (0,119)		-0,163 (0,111)		
Plätze (log)	-0,608 (0,310)		-0,619 (0,326)		-0,0401 (0,141)		0,00534 (0,154)		0,483 (0,290)		0,449 (0,294)		0,893*** (0,227)		0,812** (0,259)		0,407** (0,137)		0,346* (0,142)		
Abonnements (log)	0,0171 (0,242)		-0,167 (0,190)		0,116* (0,0481)		0,150** (0,0457)		0,0718 (0,151)		0,0707 (0,180)		-0,0821 (0,174)		-0,288* (0,131)		-0,002 (0,070)		-0,102 (0,058)		
Aufführungen (in 100)	-0,00141 (0,0260)		-0,00408 (0,0257)		0,0475 (0,0735)		0,0488 (0,0757)		-0,0124 (0,129)		-0,0179 (0,122)		0,0526 (0,0849)		0,0642 (0,0842)		0,015 (0,018)		0,015 (0,018)		
Subventionen (log)	0,117 (0,754)		-		0,195 (0,204)		-		-0,514 (0,457)		-		-0,514* (0,189)		-		-0,515** (0,147)		-		
Wettbewerb	47,30 (343,6)		-80,52 (383,5)		-1210,0* (480,8)		-1207,1* (474,3)		-1272,1* (574,6)		-1255,8* (559,5)		-936,7* (399,3)		-936,8* (405,8)		-757,323** (203,658)		-752,015** (212,283)		
Spielstätte	0,113 (0,0687)		0,106 (0,0628)		-0,000134 (0,0247)		-0,00530 (0,0262)		-0,0253 (0,0478)		-0,0207 (0,0505)		-0,106** (0,0354)		-0,119** (0,0374)		-0,037* (0,015)		-0,041* (0,015)		
Privattheater	-0,0270 (0,0288)		-0,0332 (0,0251)		0,00104 (0,0509)		0,00535 (0,0519)		0,00775 (0,0151)		0,000302 (0,0136)		0,00113 (0,0406)		0,00314 (0,0396)		-0,011 (0,011)		-0,018 (0,011)		
Betriebseinnahmen (log)	-		0,483* (0,193)		-		-0,260 (0,174)		-		-0,176 (0,204)		-		0,114 (0,229)		-		0,058 (0,163)		
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,221		0,228		0,180		0,188		0,143		0,141		0,135		0,126		0,119		0,113		
p	0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		0,000		
N	365		364		575		588		642		641		677		674		1684		1679		

Standardfehler in Klammern. * p < 0,05, ** p < 0,01, *** p < 0,001

Tabelle A 14: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Alignment (AV2) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018

Bereich Deutschlands	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
	Nord	Nord	Ost	Ost	Süd	Süd	West	West	Nord/Süd/ West	Nord/Süd/ West
Gemeinde (in 100.000)	0,0138** (0,00431)	0,0177*** (0,00460)	-0,00783 (0,00387)	-0,00723 (0,00381)	-0,000958 (0,00532)	-0,00108 (0,00531)	-0,0218*** (0,00555)	-0,0219*** (0,00569)	-0,0005 (0,002)	-0,0047 (0,0028)
Wettbewerb	48,32*** (6,054)	45,16*** (6,830)	37,86** (10,56)	38,29** (10,85)	32,65* (12,59)	32,86* (12,57)	35,68*** (8,097)	35,04*** (8,002)	37,68*** (4,642)	37,206*** (4,499)
Aufführungen (in 100)	0,000369 (0,00129)	0,000312 (0,00123)	0,000179 (0,00128)	0,000134 (0,00132)	0,00177 (0,00223)	0,00169 (0,00227)	-0,000693 (0,00133)	-0,000701 (0,00131)	-0,000409 (0,000746)	0,00037 (0,00075)
Subventionen (log)	0,0107 (0,0139)	-	0,00359 (0,00438)	-	0,000222 (0,00538)	-	0,0000869 (0,00229)	-	-0,000724 (0,0018)	-
Plätze (log)	-0,0160*** (0,00407)	-0,0159** (0,00445)	0,000148 (0,00298)	0,000541 (0,00326)	0,0101* (0,00361)	0,0102* (0,00376)	0,0147*** (0,00371)	0,0145** (0,00422)	0,0069** (0,0025)	0,0065* (0,0025)
Abonnements (log)	0,00561 (0,00446)	0,00177 (0,00458)	0,00125 (0,00168)	0,00173 (0,00158)	-0,00430 (0,00243)	-0,00452 (0,00263)	-0,00247 (0,00296)	-0,00281 (0,00338)	-0,0012 (0,0014)	-0,0025 (0,0017)
Spielstätte	0,00227* (0,00109)	0,00213 (0,00110)	-0,0000936 (0,000413)	-0,000222 (0,000416)	-0,00121 (0,000966)	-0,00124 (0,00101)	-0,00172* (0,000690)	-0,00173* (0,000663)	-0,00082 (0,00062)	-0,00085 (0,00063)
Privattheater	0,000682 (0,000742)	0,000557 (0,000658)	-0,00154 (0,000943)	-0,00163 (0,000896)	-0,0000665 (0,000701)	-0,0000432 (0,000671)	-0,0000980 (0,000873)	-0,0000673 (0,000846)	-0,00035 (0,00042)	-0,00035 (0,00041)
Betriebseinnahmen (log)	-	0,0107 (0,00571)	-	-0,00145 (0,00261)	-	0,00171 (0,00400)	-	0,000619 (0,00479)	-	0,0028 (0,0032)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,268	0,275	0,207	0,195	0,174	0,174	0,159	0,160	0,148	0,149
p	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	365	364	575	588	642	641	676	673	1683	1678

Standardfehler in Klammern. * p < 0,05, ** p < 0,01, *** p < 0,001

Tabelle A 15: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Konventionalität (AV3) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018

Bereich Deutschlands	(1) Nord	(2) Nord	(3) Ost	(4) Ost	(5) Süd	(6) Süd	(7) West	(8) West	(9) Nord/Süd/ West	(10) Nord/Süd/ West
Gemeinde (in 100.000)	2,057 (1,637)	2,469 (1,796)	-5,676** (1,874)	-6,080** (1,839)	-3,402 (1,918)	-3,353 (1,639)	-4,973 (2,521)	-5,249* (2,332)	-1,539 (1,122)	-1,529 (1,148)
Plätze (log)	-4,543* (2,039)	-4,831* (2,170)	-7,563 (5,025)	-7,686 (5,478)	-3,723 (5,638)	-3,477 (5,667)	-3,032 (2,493)	-4,076 (2,636)	-3,625 (2,034)	-3,649 (2,119)
Abonnements (log)	1,786 (1,294)	0,273 (1,269)	0,626 (0,511)	0,415 (0,589)	0,0755 (1,209)	0,662 (1,349)	-3,750* (1,427)	-6,815** (1,910)	-1,285 (0,653)	-1,837* (0,649)
Aufführungen (in 100)	-0,457* (0,200)	-0,476* (0,198)	-2,090* (0,890)	-2,071 (1,045)	-0,913 (0,634)	-0,792 (0,591)	0,219 (0,935)	0,0314 (0,946)	-0,322 (0,184)	-0,346 (0,184)
Subventionen (log)	-4,523 (5,284)	-	0,200 (2,869)	-	6,008 (4,930)	-	2,583 (3,496)	-	1,264 (2,47)	-
Wettbewerb	-591,3 (2345,6)	-1403,6 (2451,9)	4111,7 (5359,8)	3657,1 (5065,6)	-1941,8 (4917,1)	-2288,9 (5240,9)	659,3 (2891,7)	329,0 (2743,2)	-1043,935 (1681,867)	-1203,183 (1606,927)
Spielstätte	0,0161 (0,300)	-0,0638 (0,284)	1,312 (1,100)	1,221 (1,066)	0,521 (0,720)	0,522 (0,746)	0,343 (0,355)	0,385 (0,372)	0,405 (0,311)	0,401 (0,307)
Privattheater	0,184 (0,157)	0,152 (0,160)	0,840 (0,654)	0,698 (0,611)	-0,496 (0,244)	-0,454 (0,259)	-0,0347 (0,187)	-0,0148 (0,181)	-0,235 (0,124)	-0,226 (0,129)
Betriebseinnahmen (log)	-	3,440 (1,826)	-	3,840 (6,125)	-	-1,254 (3,103)	-	6,795** (2,217)	-	1,837 (1,486)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,0877	0,0916	0,0564	0,0562	0,0539	0,0514	0,0489	0,0567	0,023	0,024
p	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	365	364	566	579	639	638	669	666	1673	1668

Standardfehler in Klammern. * p < 0,05, ** p < 0,01, *** p < 0,001

Tabelle A 16: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Neuerungen (AV4) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018

Bereich Deutschlands	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)
	Nord	Nord	Ost	Ost	Süd	Süd	West	West	Nord/Süd/ West	Nord/Süd/ West
Gemeinde (in 100.000)	-0,267 (0,501)	-0,416 (0,525)	0,471 (0,328)	0,676* (0,316)	-0,816 (0,496)	-0,826 (0,506)	1,916 (1,047)	2,421* (0,995)	-0,083 (0,417)	-0,026 (0,408)
Wettbewerb	3161,2* (1133,1)	3299,7* (1208,2)	1627,6 (829,3)	1771,1 (879,6)	4993,4*** (926,7)	5018,0*** (934,3)	2666,5** (849,1)	2616,9** (852,0)	3629,57*** (585,241)	3607,79*** (582,804)
Aufführungen (in 100)	0,0509 (0,0677)	0,0536 (0,0702)	0,346 (0,189)	0,316 (0,192)	0,343 (0,185)	0,333 (0,192)	0,123 (0,144)	0,102 (0,142)	0,151* (0,0599)	0,153* (0,061)
Subventionen (log)	-0,227 (1,681)	-	1,055 (0,589)	-	-0,184 (0,774)	-	0,898* (0,357)	-	0,742* (0,291)	-
Plätze (log)	-0,330 (0,531)	-0,324 (0,528)	-0,931* (0,427)	-0,896* (0,387)	-0,615 (0,351)	-0,619 (0,358)	-0,227 (0,525)	-0,0628 (0,530)	-0,495* (0,224)	-0,392 (0,215)
Abonnements (log)	-0,275 (0,438)	-0,0874 (0,493)	-0,167 (0,0931)	-0,127 (0,0861)	0,670** (0,183)	0,657** (0,204)	-0,269 (0,298)	0,0869 (0,300)	0,079 (0,1499)	0,245 (0,125)
Spielstätte	0,0157 (0,185)	0,0233 (0,176)	0,0482 (0,0675)	0,0696 (0,0634)	0,0783 (0,0860)	0,0776 (0,0859)	-0,00124 (0,0655)	0,0192 (0,0724)	0,051 (0,0502)	0,057 (0,0501)
Privattheater	0,125 (0,0819)	0,131 (0,0780)	0,117 (0,120)	0,151 (0,127)	-0,00182 (0,0646)	-0,00326 (0,0634)	0,0565 (0,0880)	0,0539 (0,0876)	0,051 (0,044)	0,06 (0,045)
Betriebseinnahmen (log)	-	-0,498 (0,418)	-	-0,0424 (0,305)	-	0,0443 (0,342)	-	-0,206 (0,293)	-	-0,138 (0,148)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,235	0,236	0,244	0,242	0,266	0,266	0,223	0,217	0,205	0,202
p	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	365	364	575	588	642	641	677	674	1684	1679

Standardfehler in Klammern. * p < 0,05, ** p < 0,01, *** p < 0,001

Tabelle A 17: Gebietsweise Fixed-Effects-Regressionen Innovationen (AV5) mit Driscoll-Kraay-Standard Errors und fixen Jahreseffekten, 1995-2018

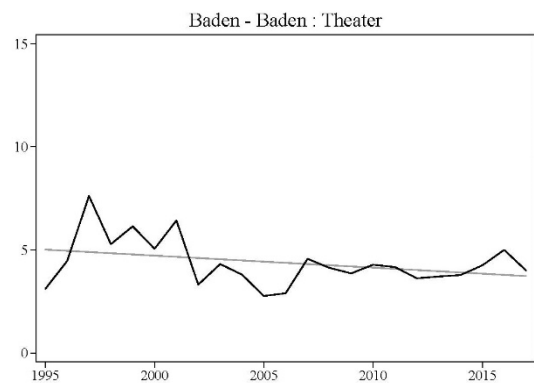
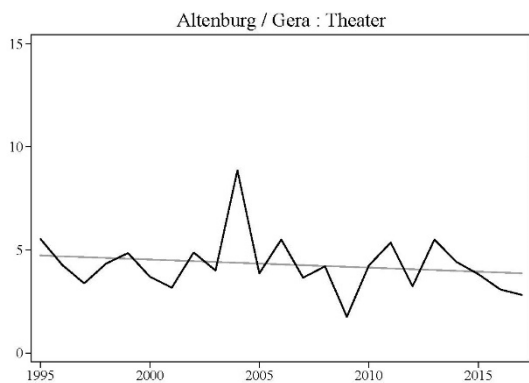
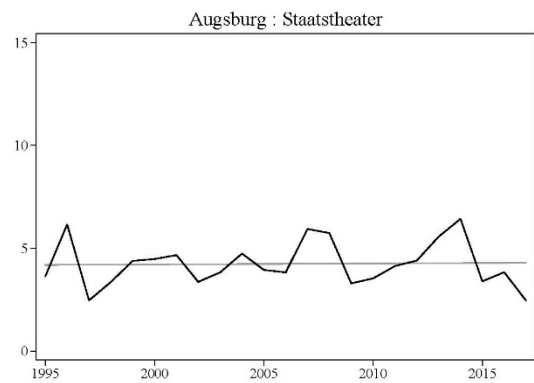
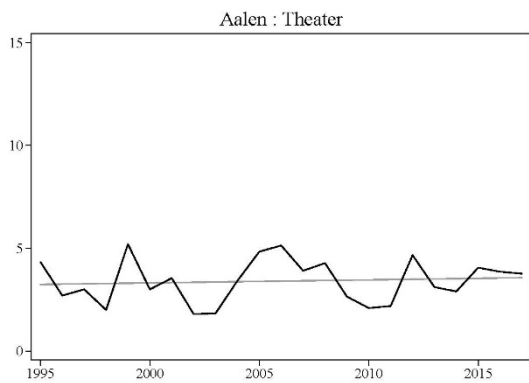
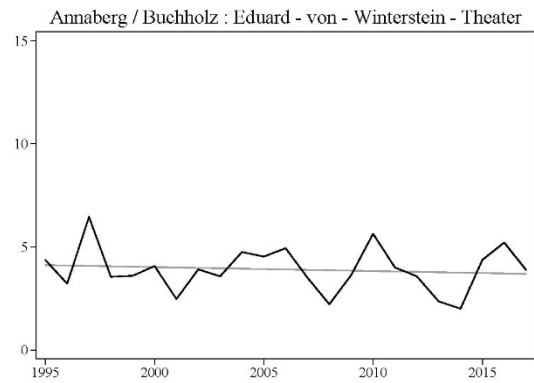
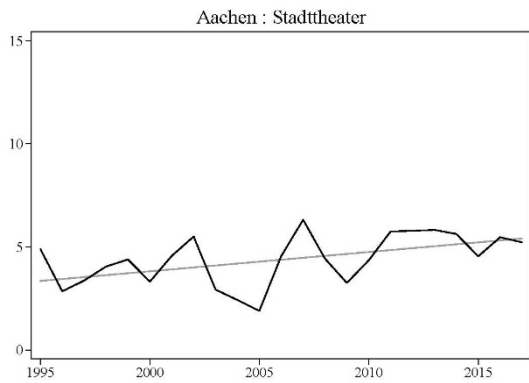
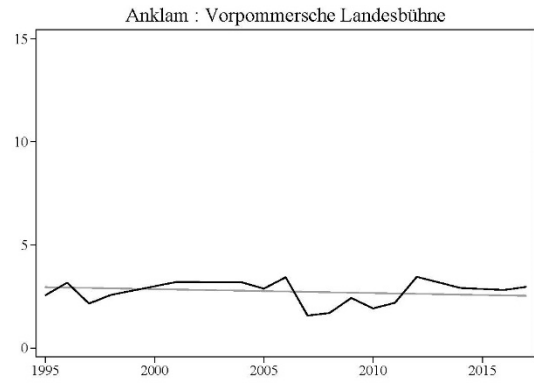
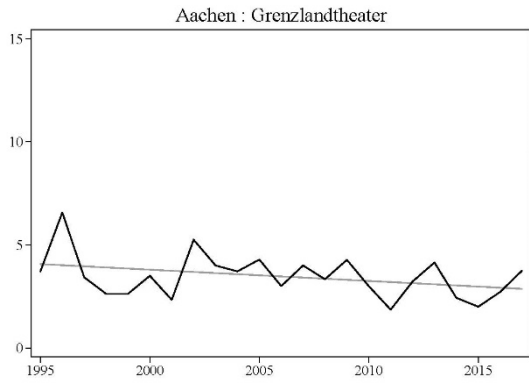
Gebiet Deutschlands	(1) Nord	(2) Ost	(3) Süd	(4) West	(5) Nord/Süd/ West
Subventionen (log)	0,560 (0,467)	-0,944* (0,364)	-0,849* (0,335)	-0,0815 (0,207)	-0,272 (0,143)
Gemeinde (in 100.000)	-0,109 (0,273)	0,645*** (0,138)	-0,247 (0,353)	0,719 (0,685)	0,235 (0,141)
Konformität	-0,00914 (0,0361)	-0,0143 (0,0151)	0,0499* (0,0205)	0,00711 (0,0269)	0,023 (0,014)
Neuerungen	0,277* (0,101)	0,186*** (0,0236)	0,167*** (0,0369)	0,216** (0,0551)	0,228*** (0,027)
Aufführungen (in 100)	0,0574 (0,222)	-0,0448 (0,0514)	0,113 (0,0954)	0,163 (0,0786)	0,131** (0,031)
Wettbewerb	1955,6 (1756,0)	835,8* (292,2)	2816,8** (906,4)	2490,8 (1659,9)	0,191** (0,049)
Privattheater	0,0241 (0,0423)	0,0265 (0,0428)	-0,0636** (0,0184)	0,117*** (0,0234)	-0,0056 (0,023)
Stücke pro Jahr	0,0175 (0,0490)	0,0215 (0,0103)	0,0713** (0,0195)	0,0795 (0,0429)	0,051** (0,015)
Jahre	FE	FE	FE	FE	FE
Within-R ²	0,361	0,276	0,407	0,408	0,351
Prob>F	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
N	208	471	383	395	986

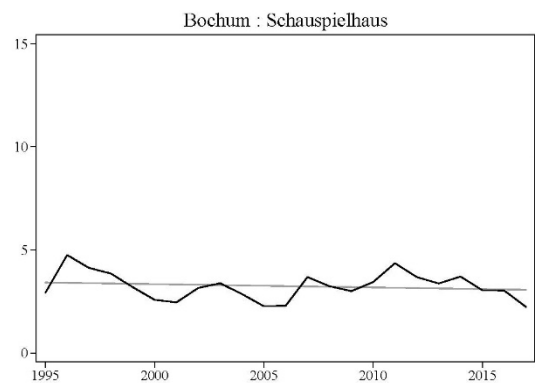
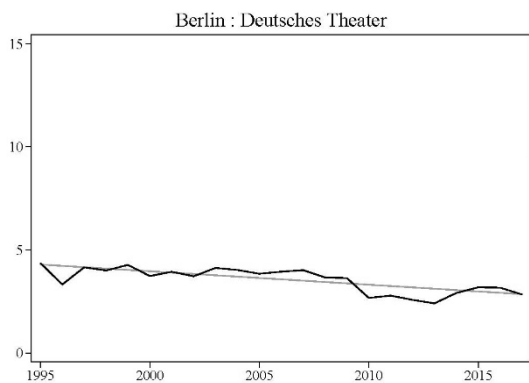
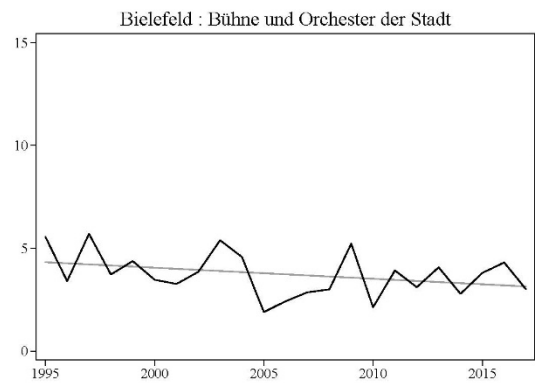
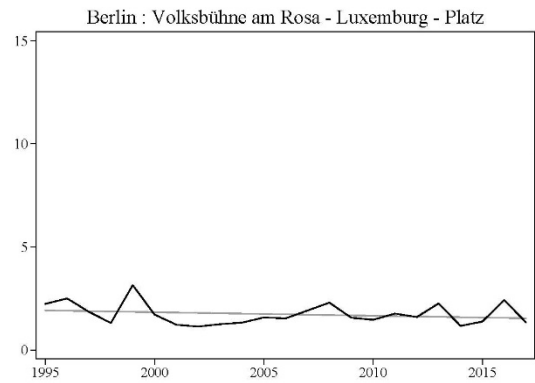
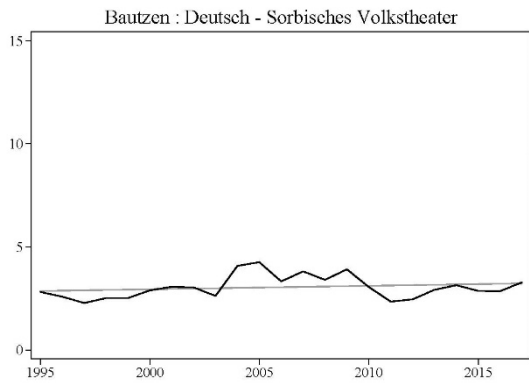
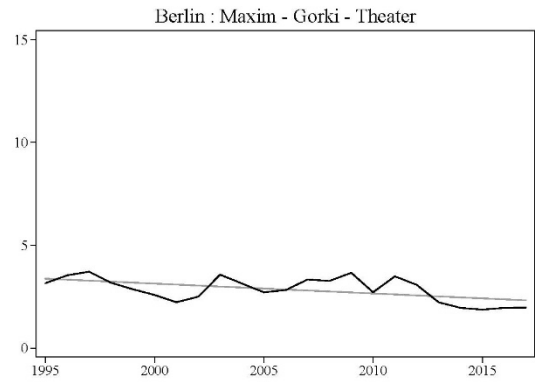
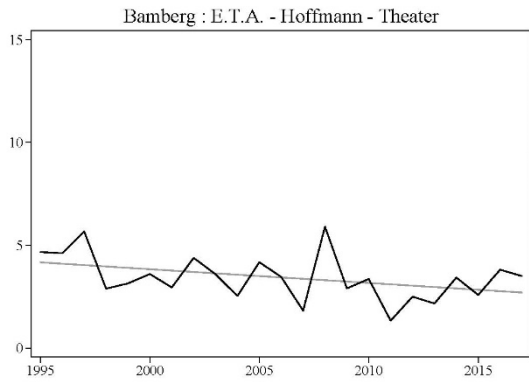
Standardfehler in Klammern. * $p < 0,05$, ** $p < 0,01$, *** $p < 0,001$

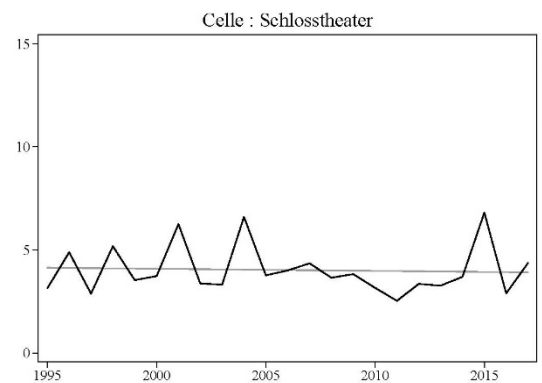
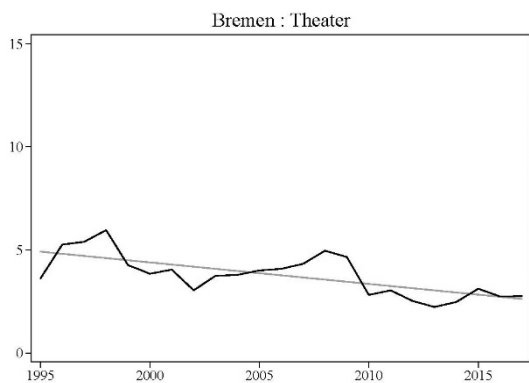
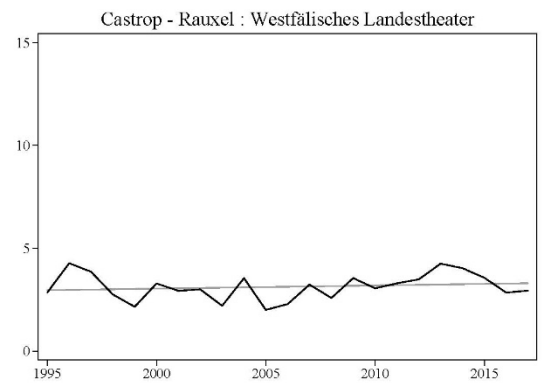
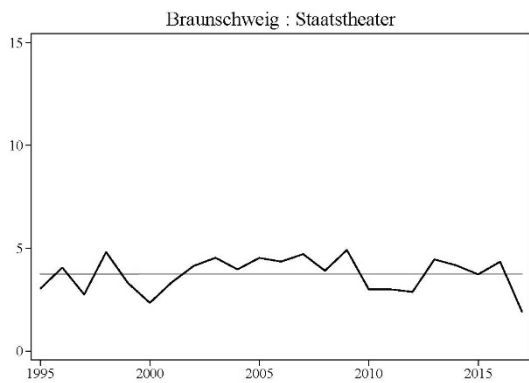
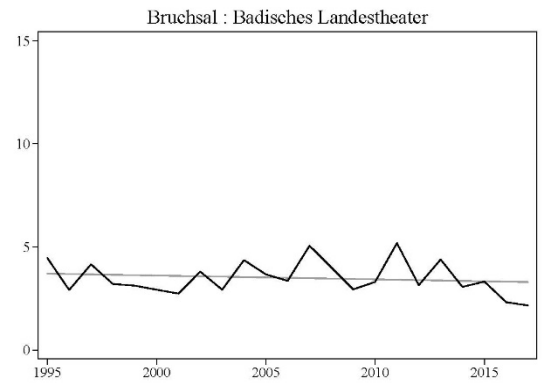
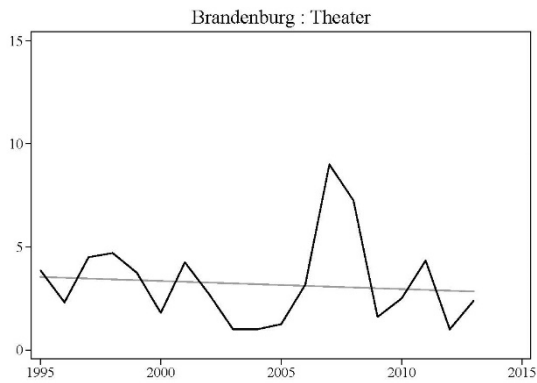
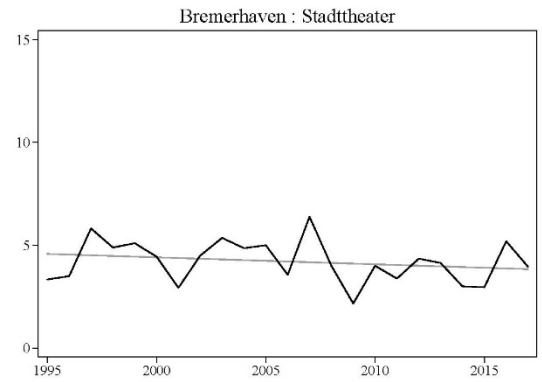
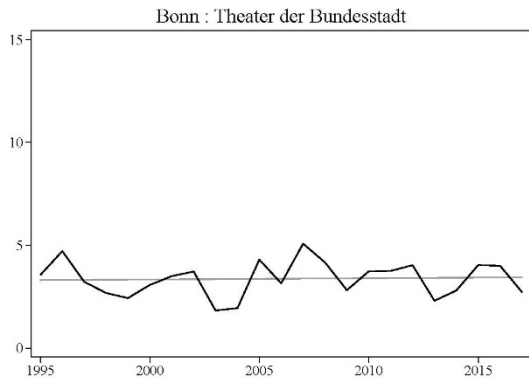
Anhang B

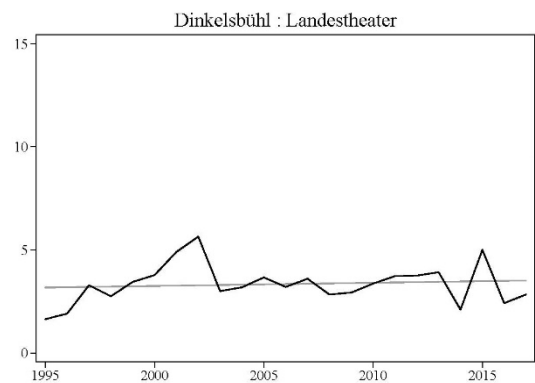
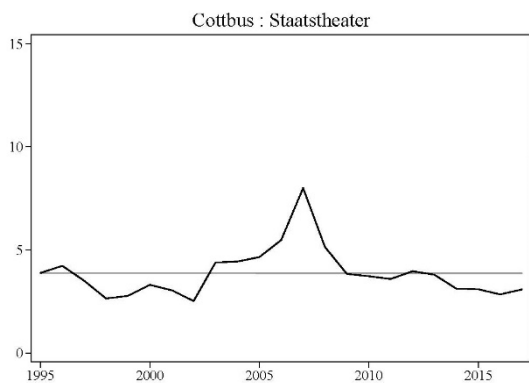
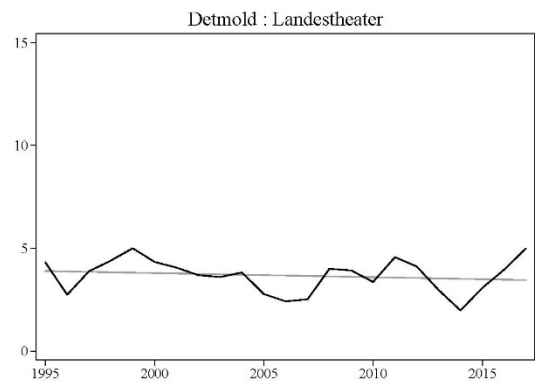
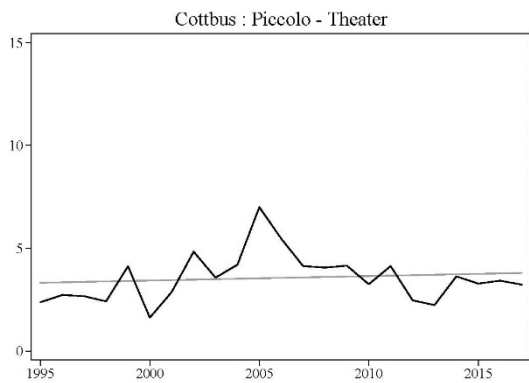
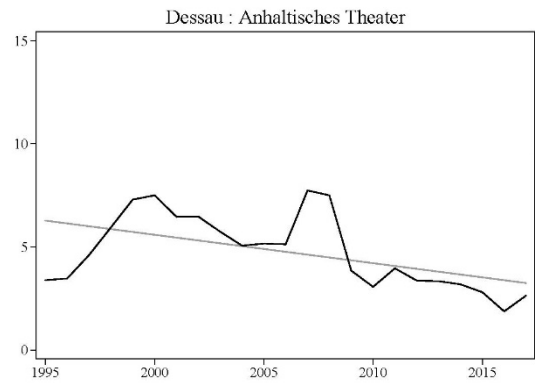
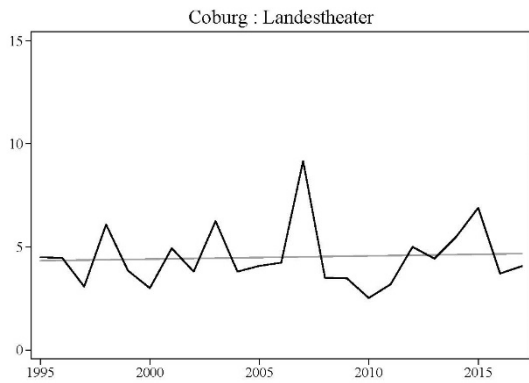
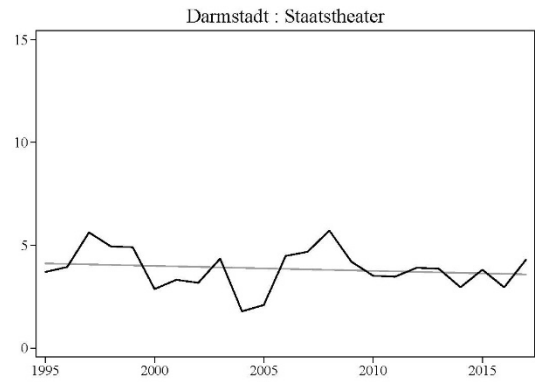
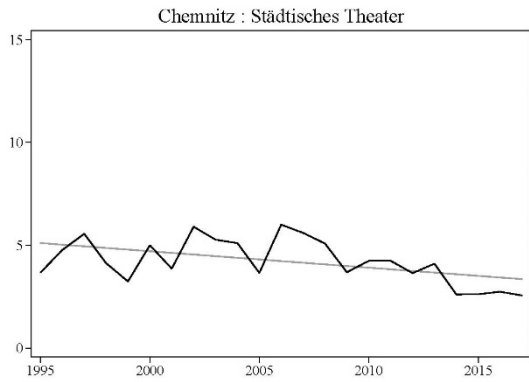
Abbildungssammlung B 1: Jährliche Konformität auf Theaterebene

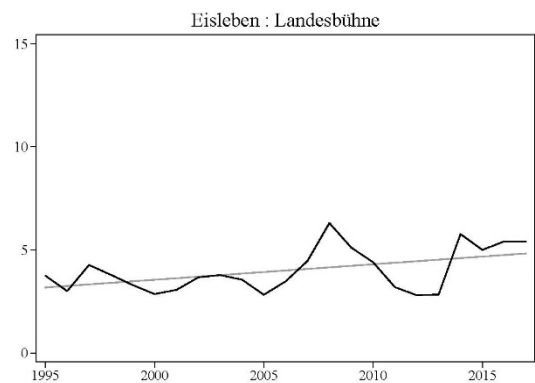
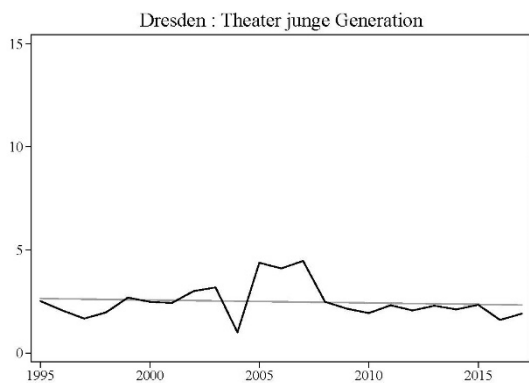
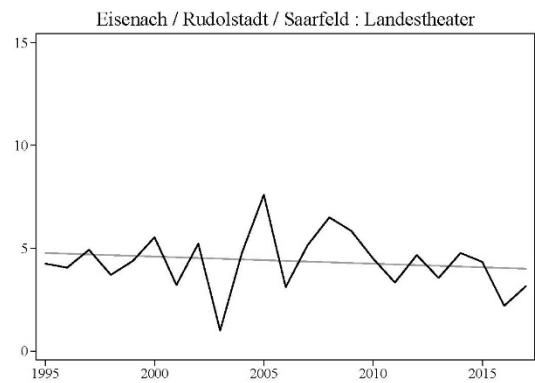
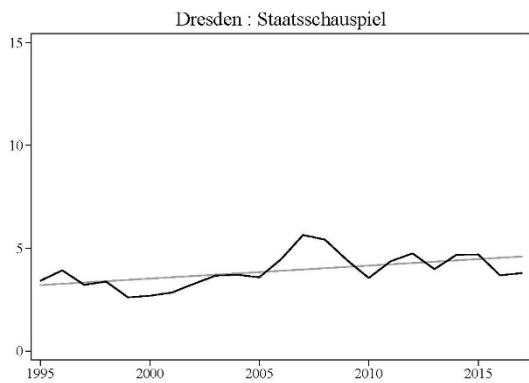
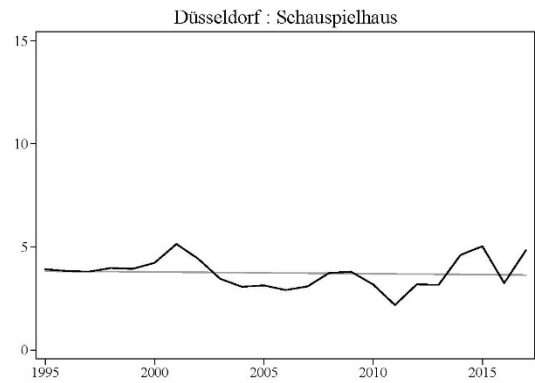
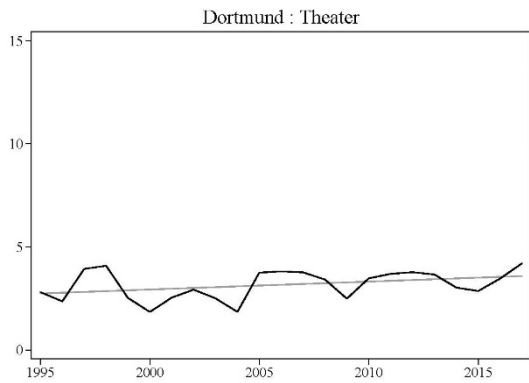
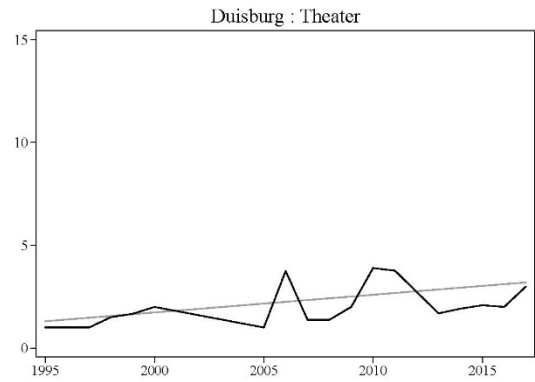
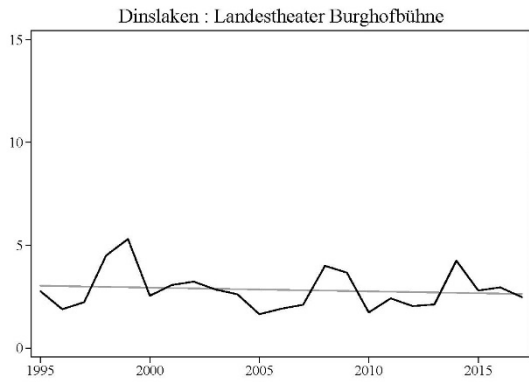
— Konformität (linke y-Achse) — Trendlinie

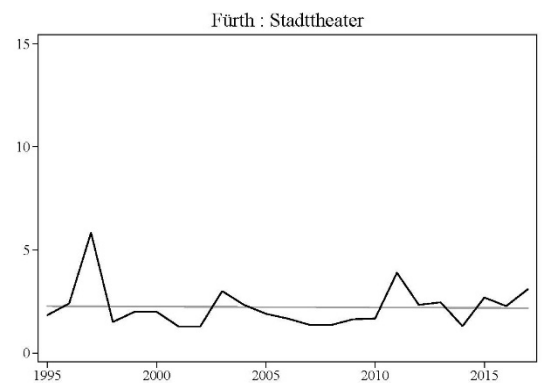
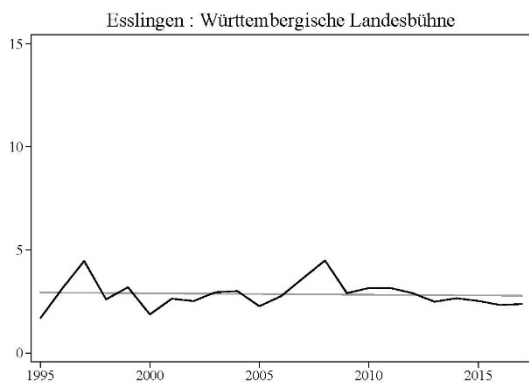
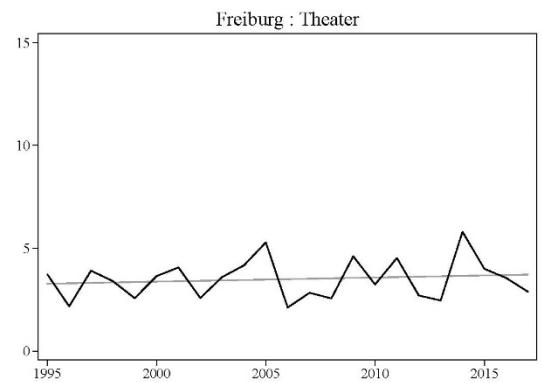
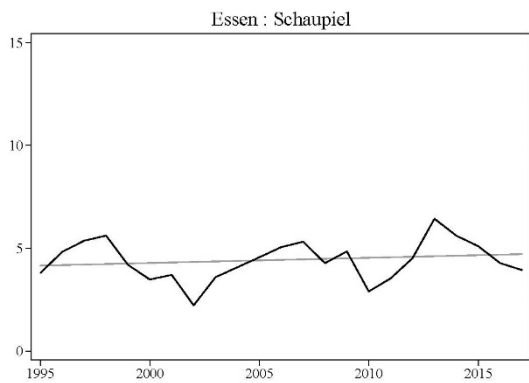
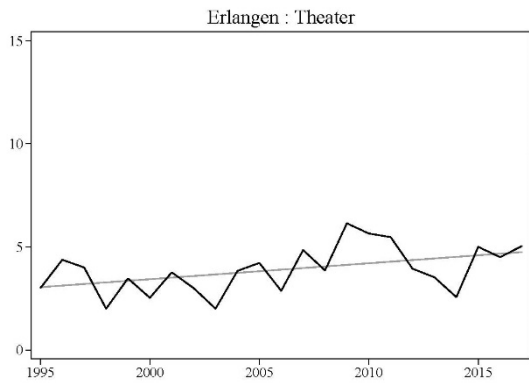
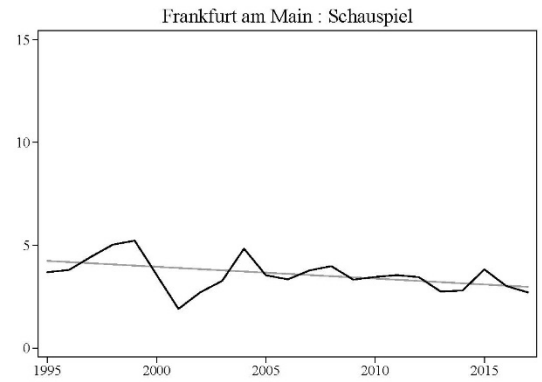
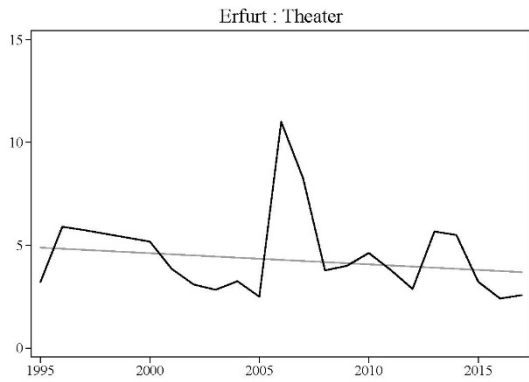


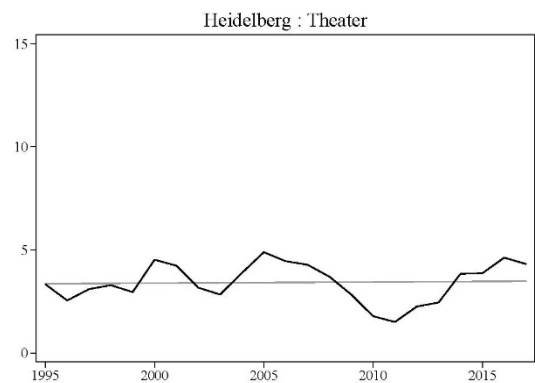
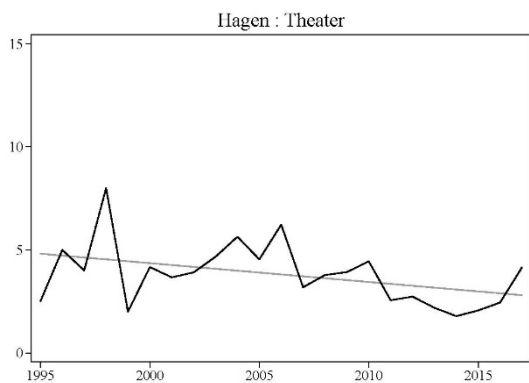
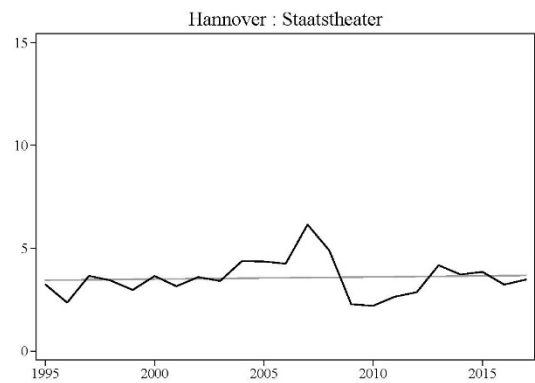
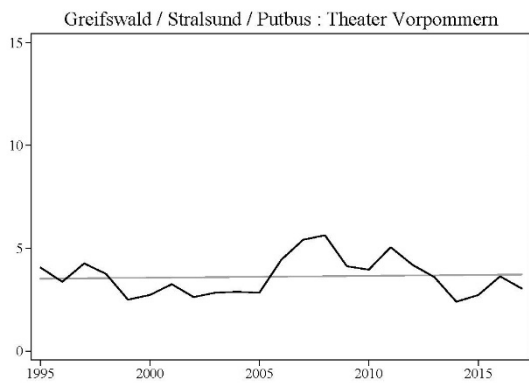
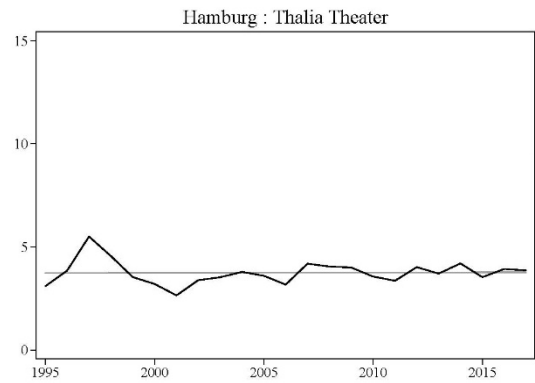
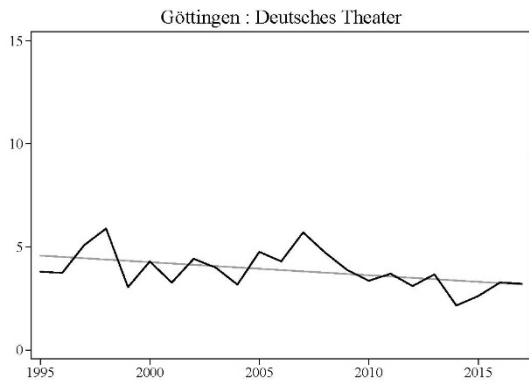
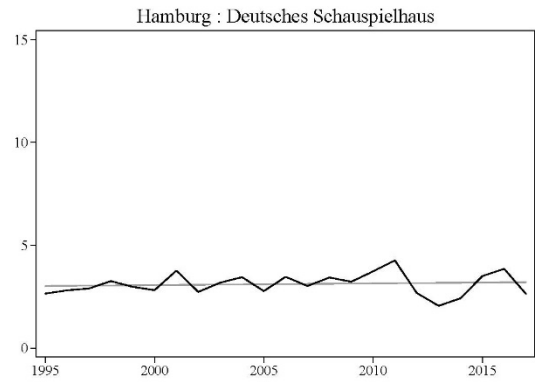
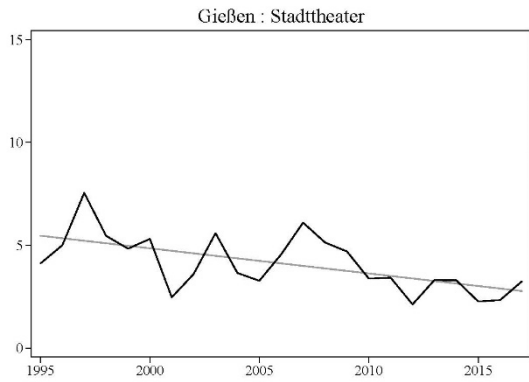


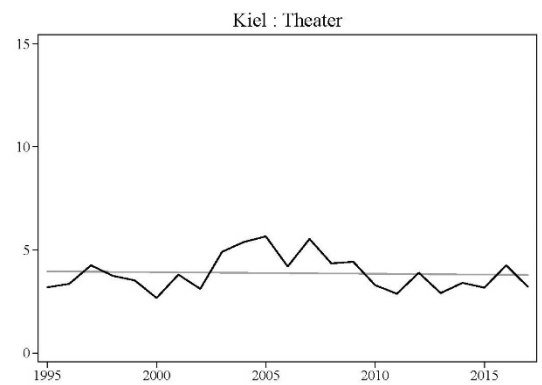
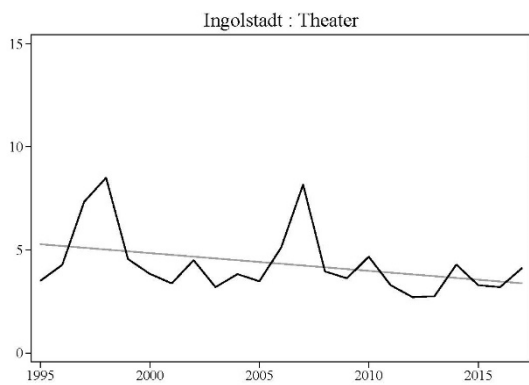
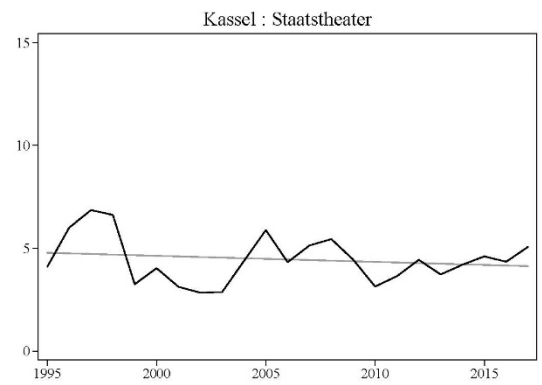
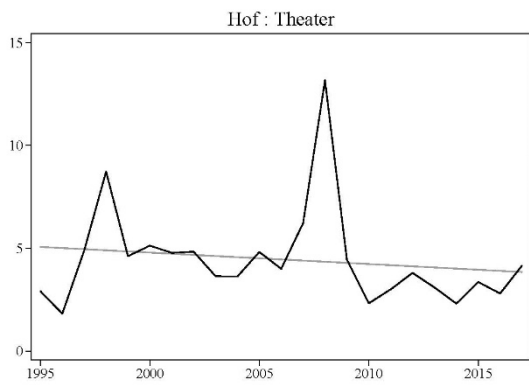
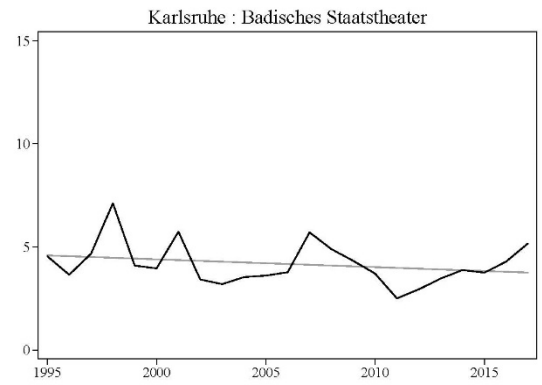
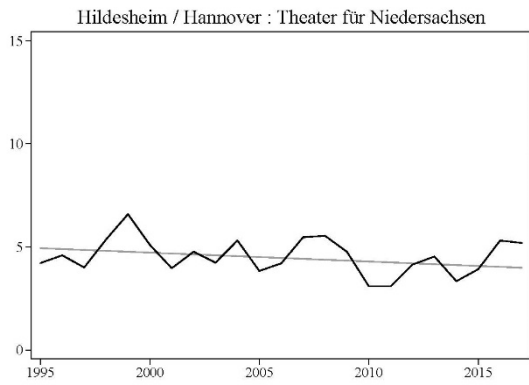
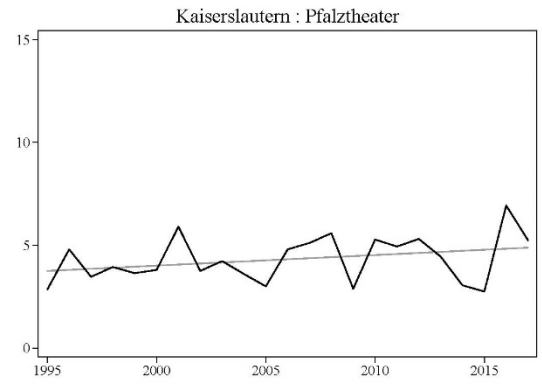
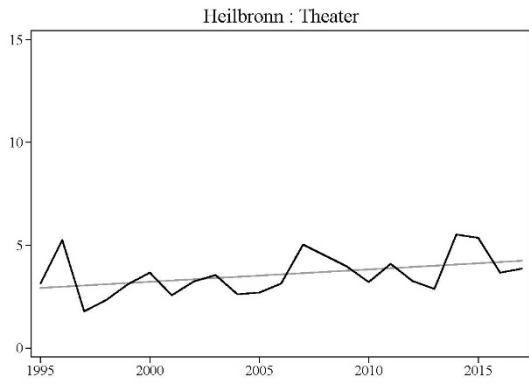


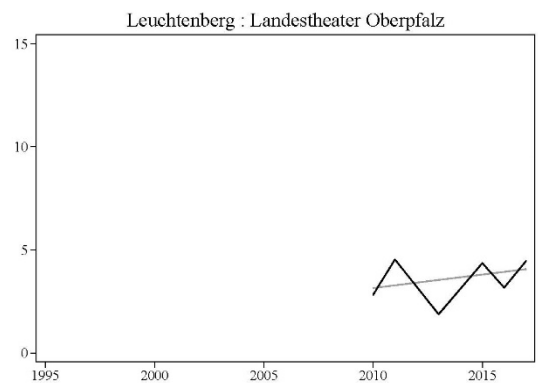
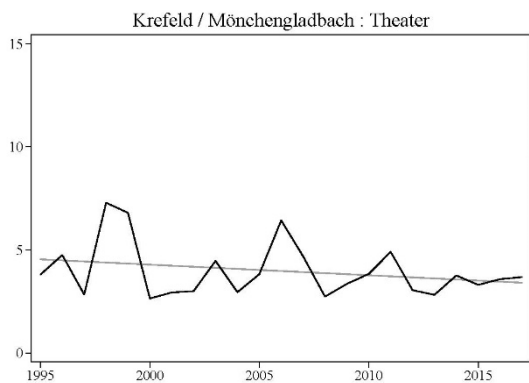
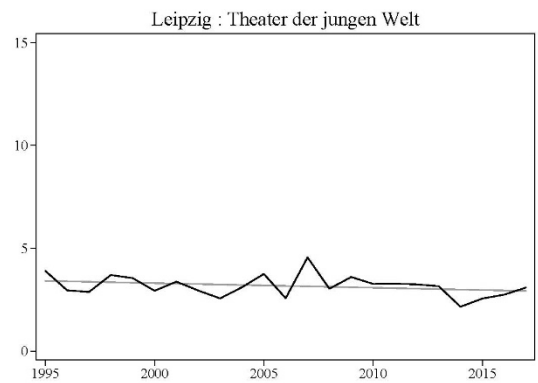
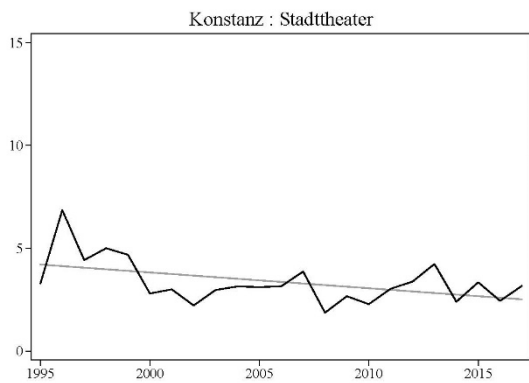
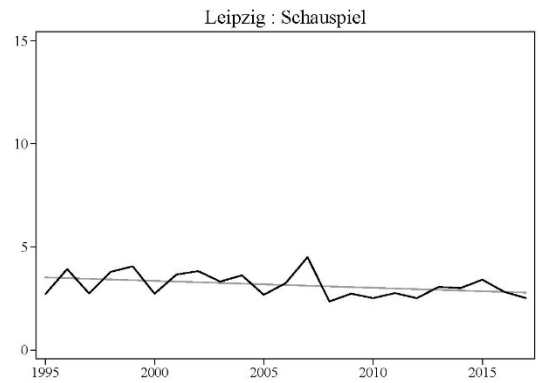
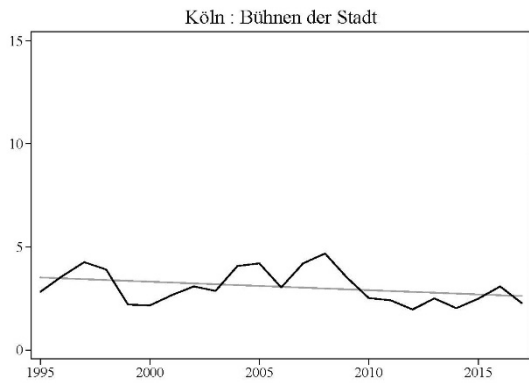
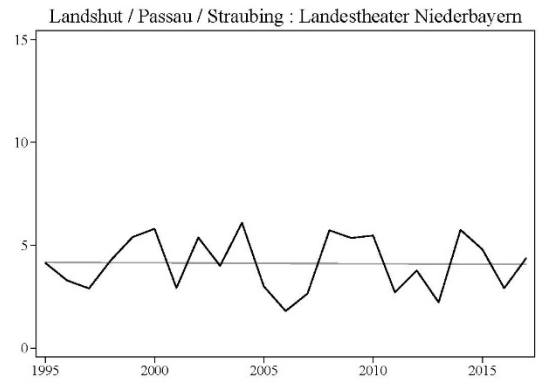
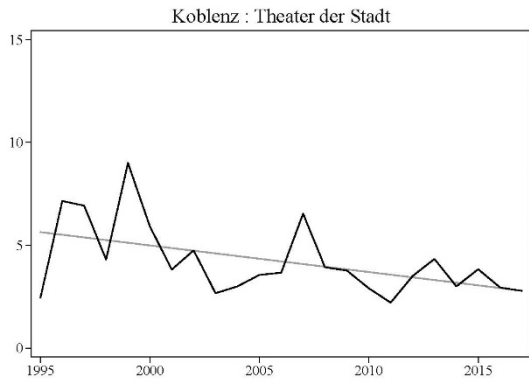


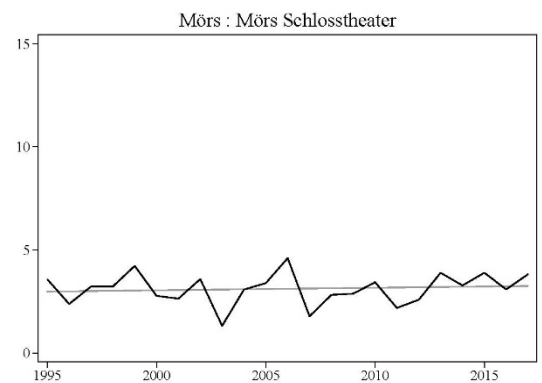
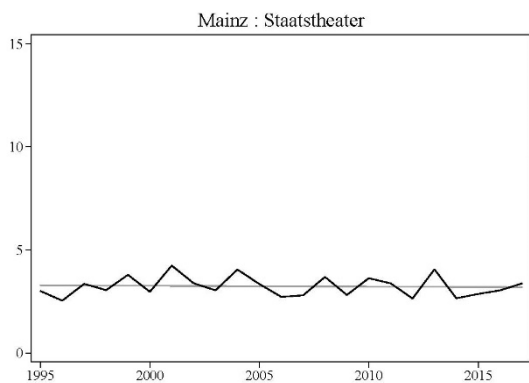
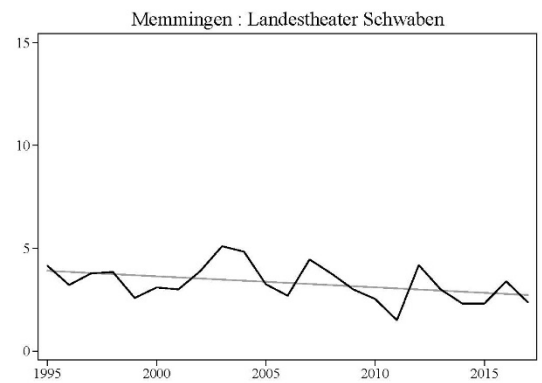
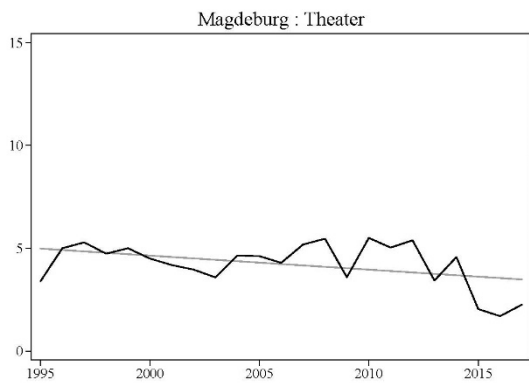
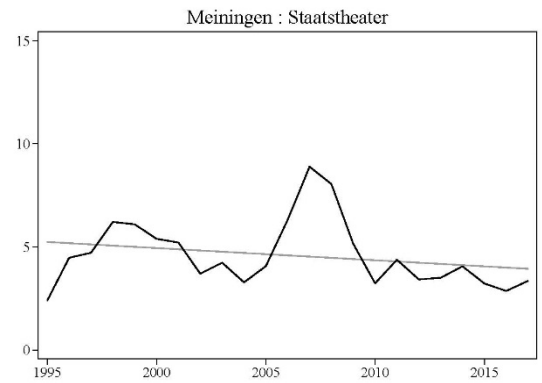
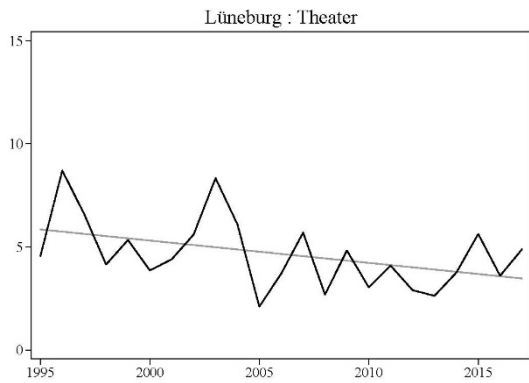
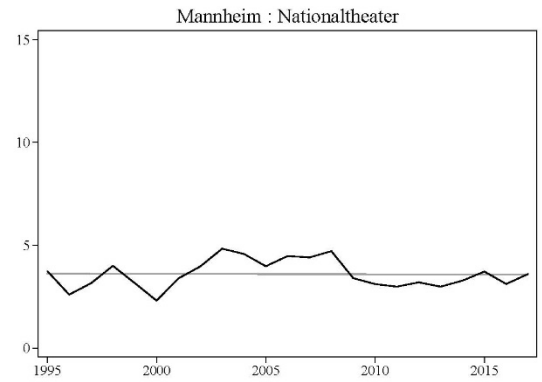
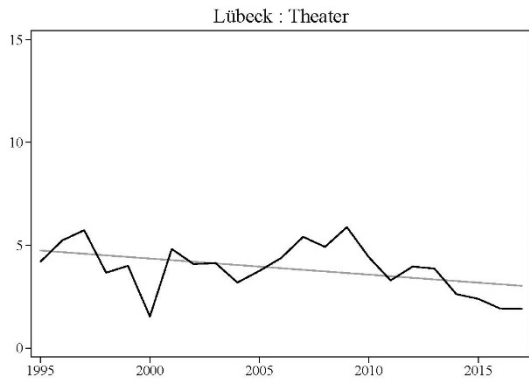


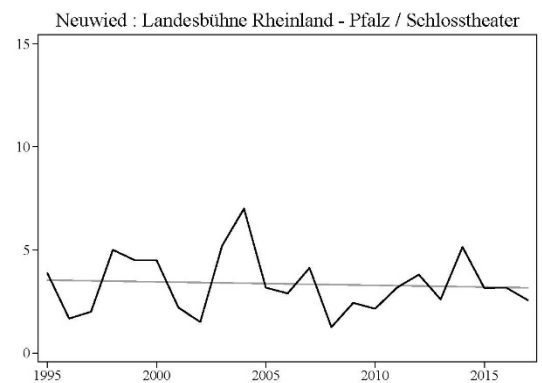
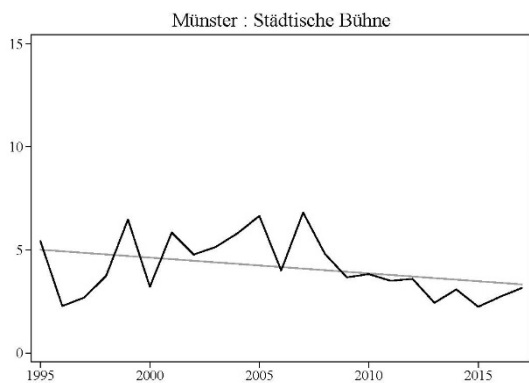
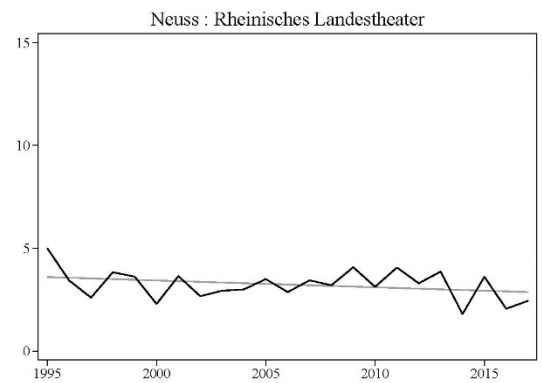
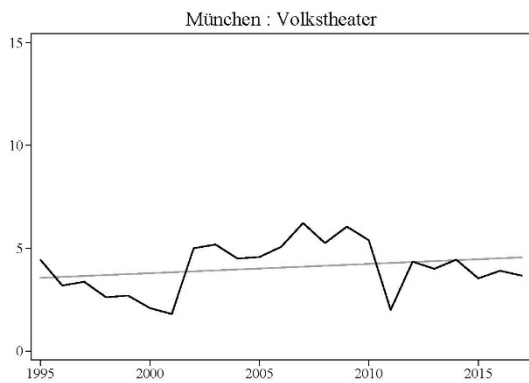
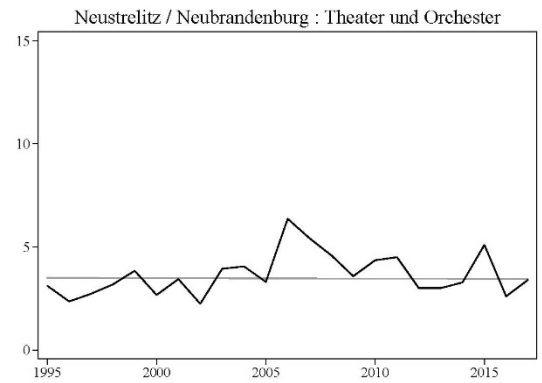
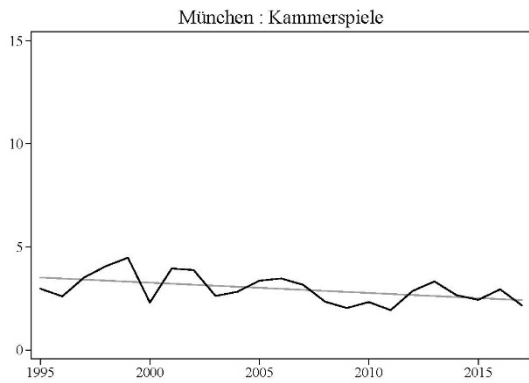
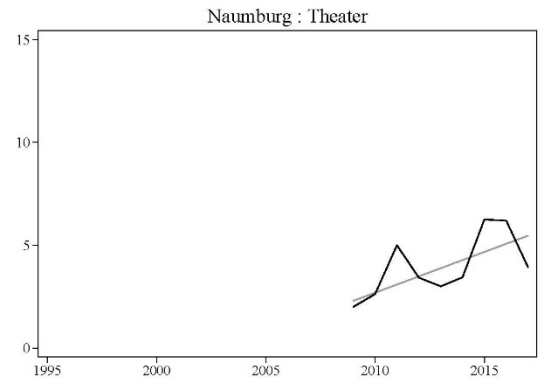
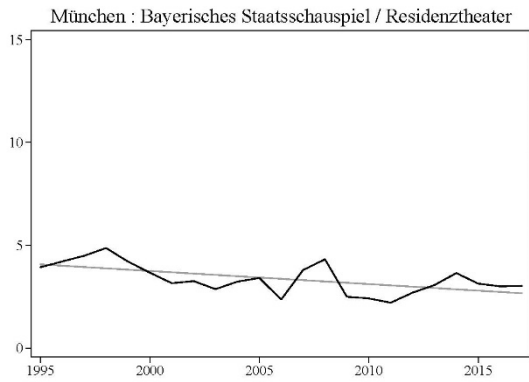


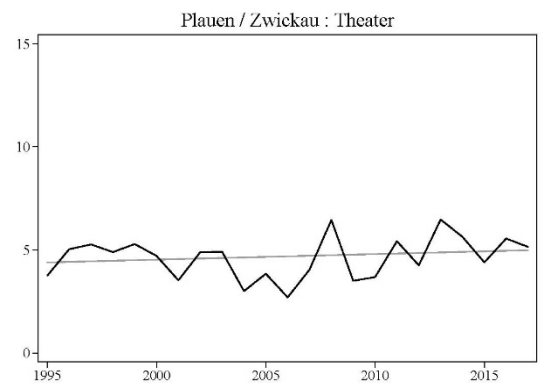
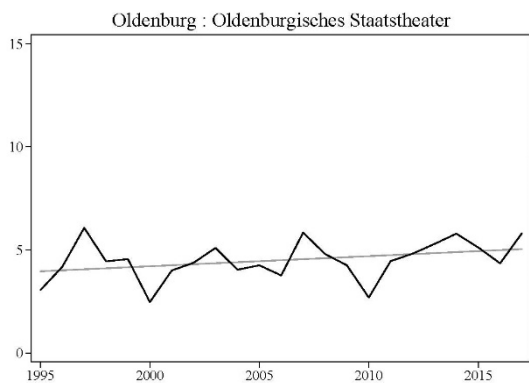
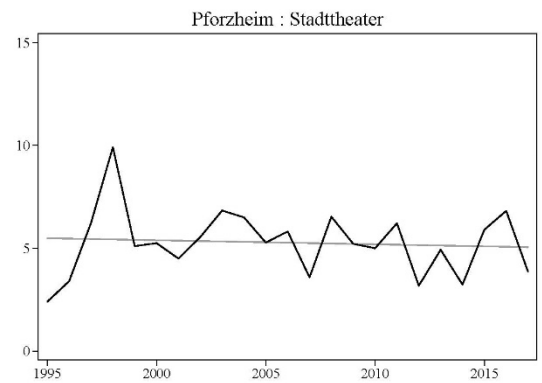
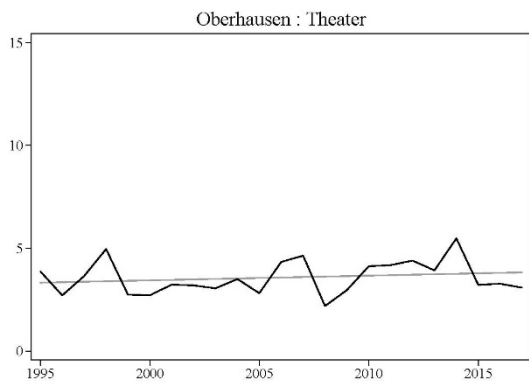
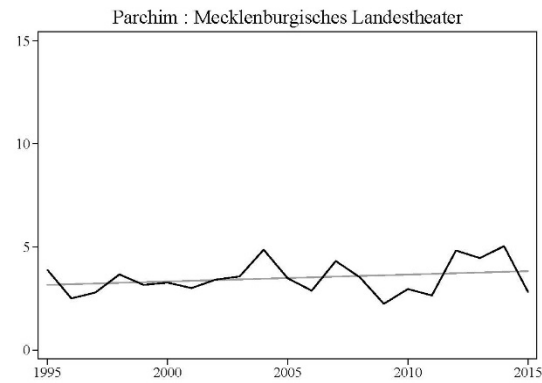
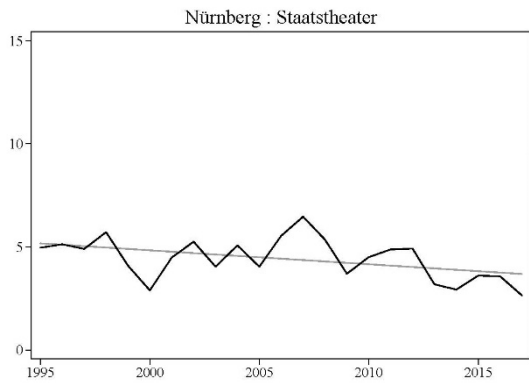
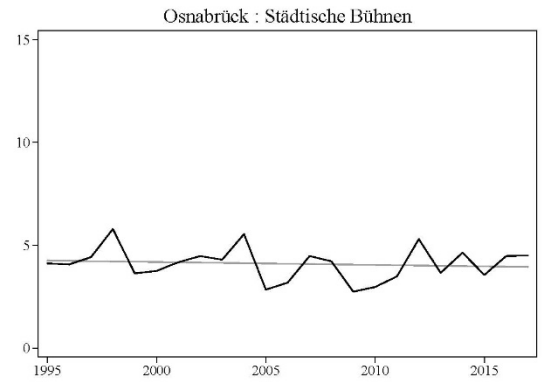
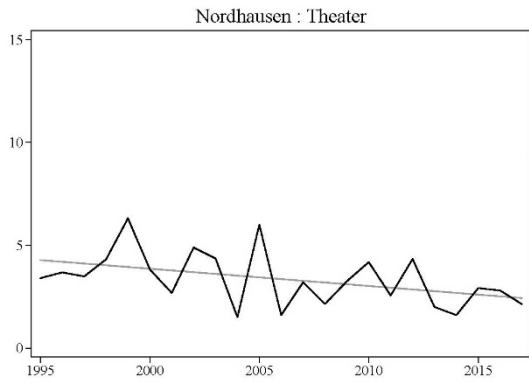


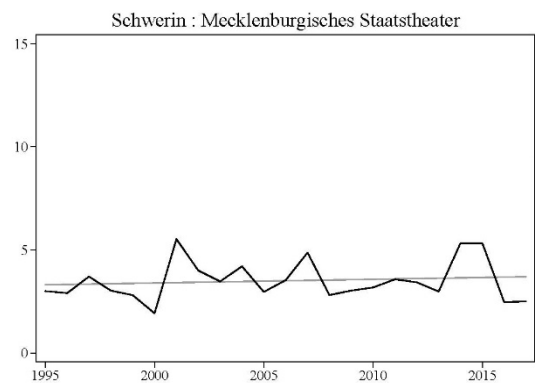
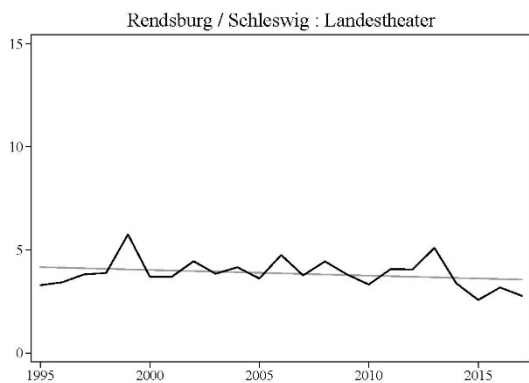
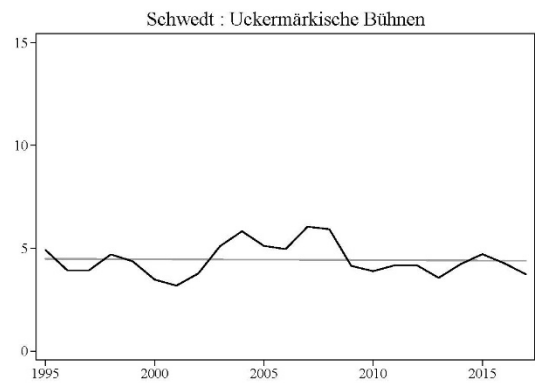
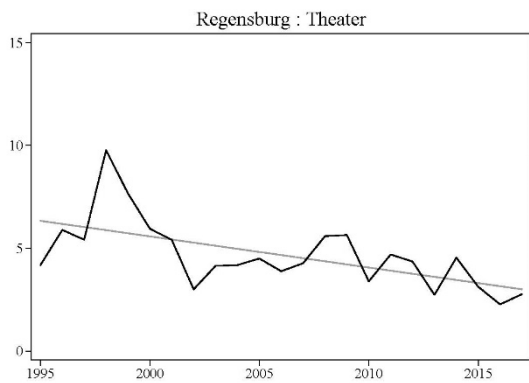
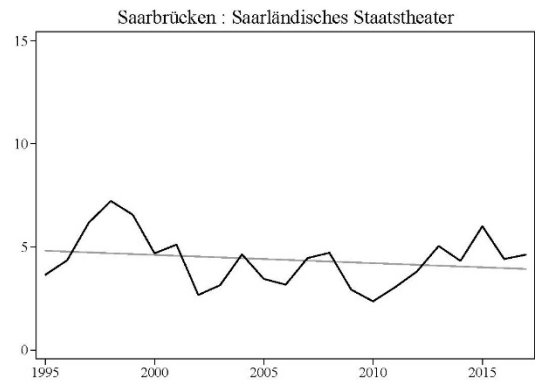
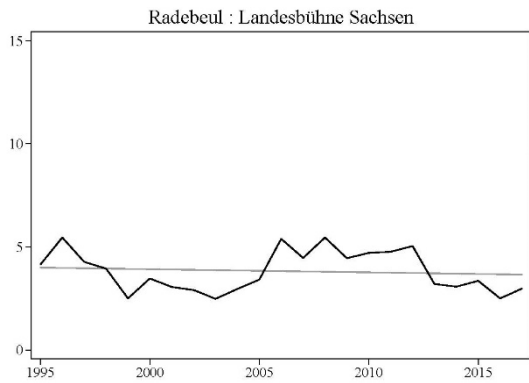
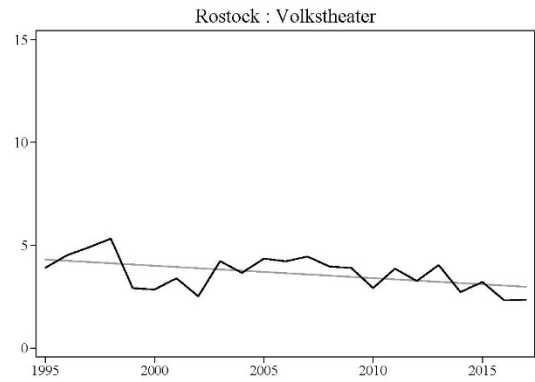
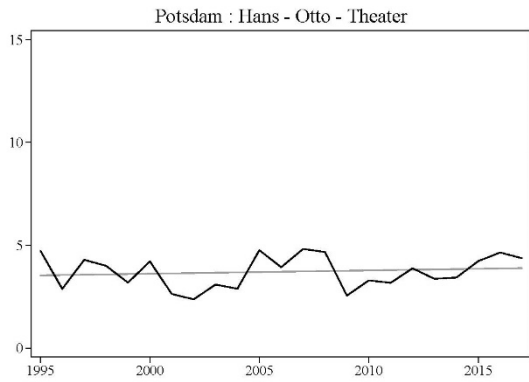


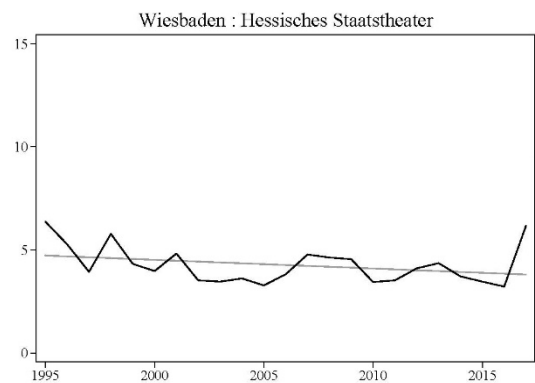
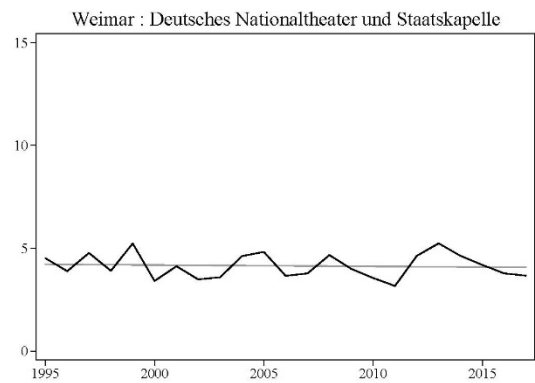
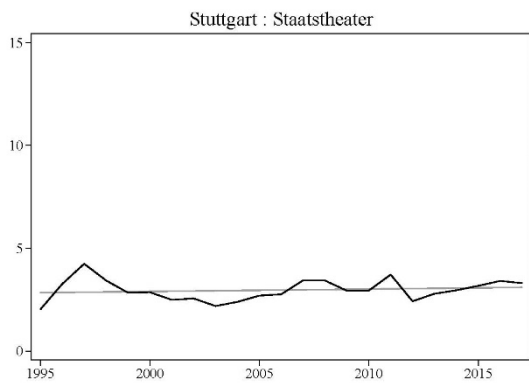
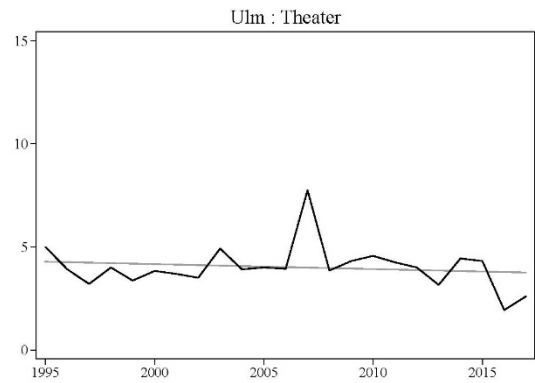
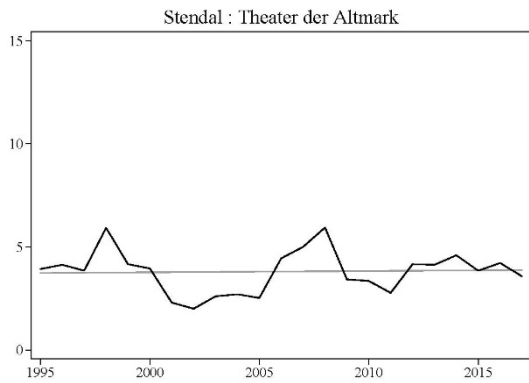
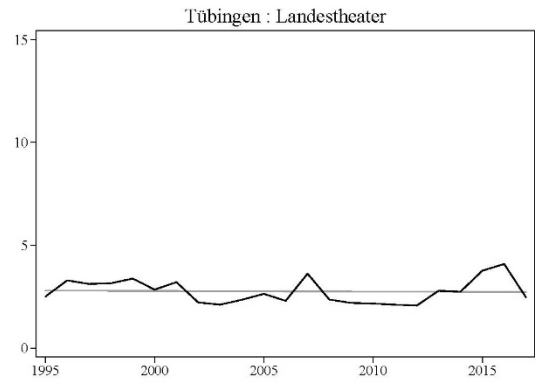
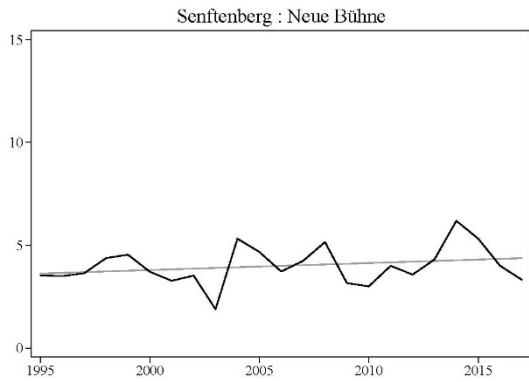




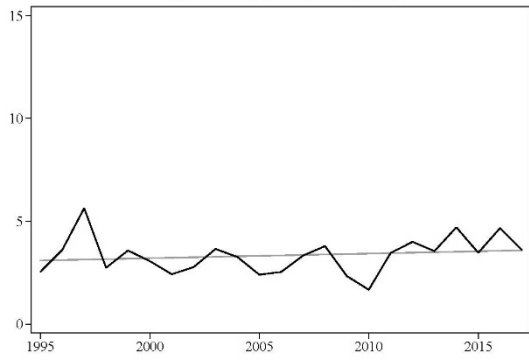




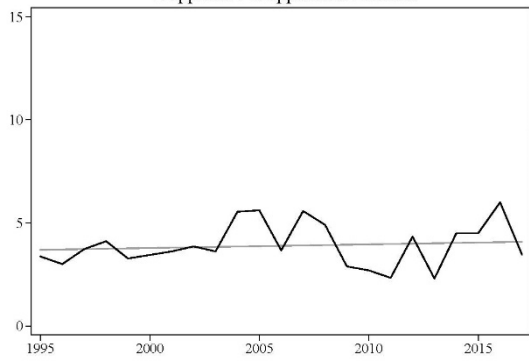




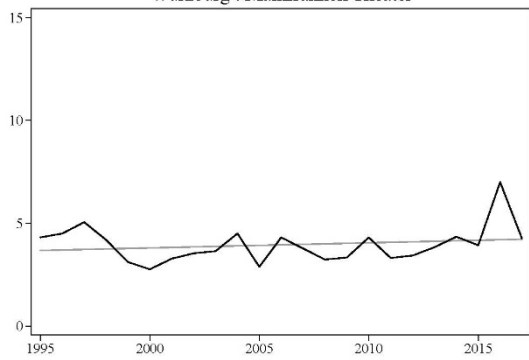
Wilhemshaven : Landesbühne



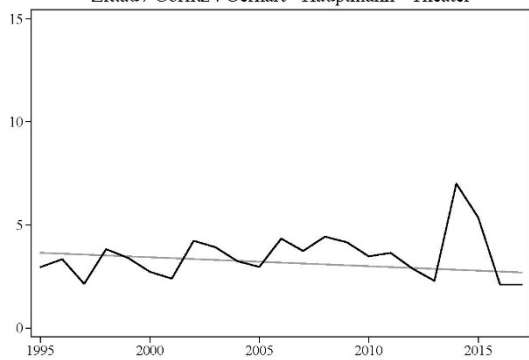
Wuppertal : Wuppertaler Bühnen



Würzburg : Mainfranken Theater

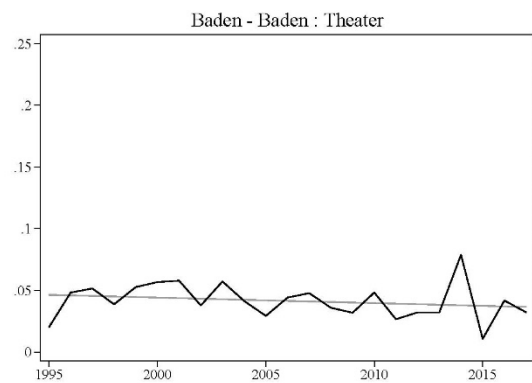
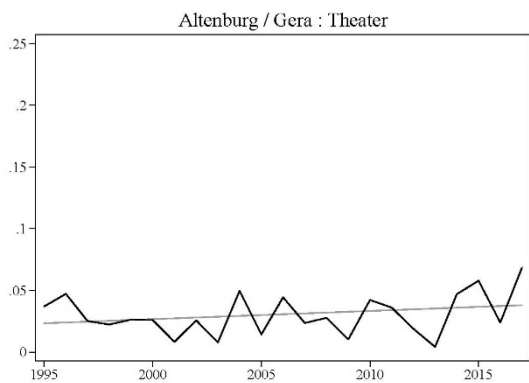
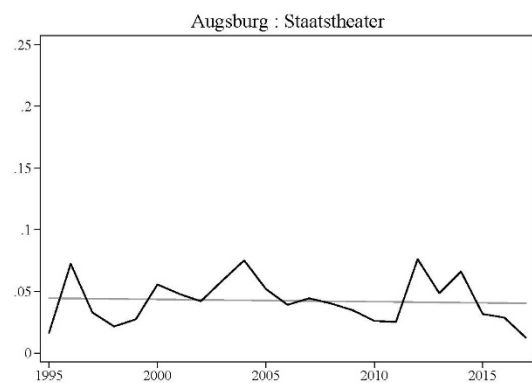
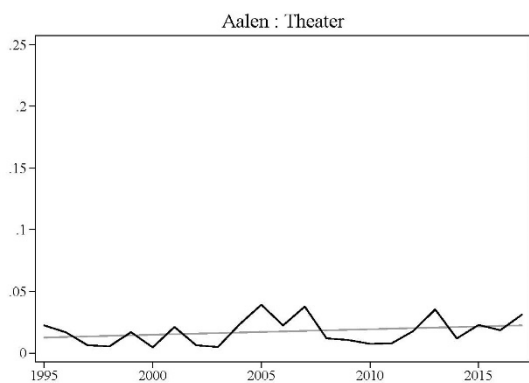
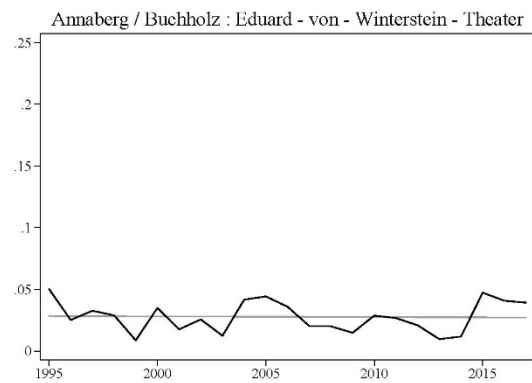
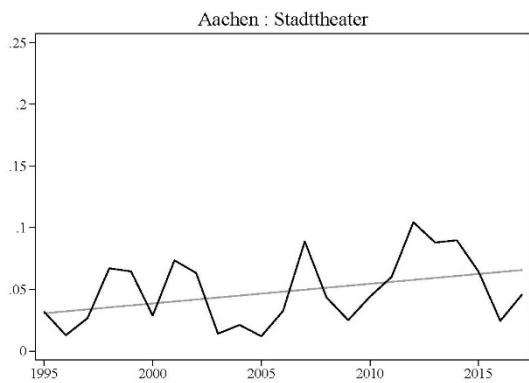
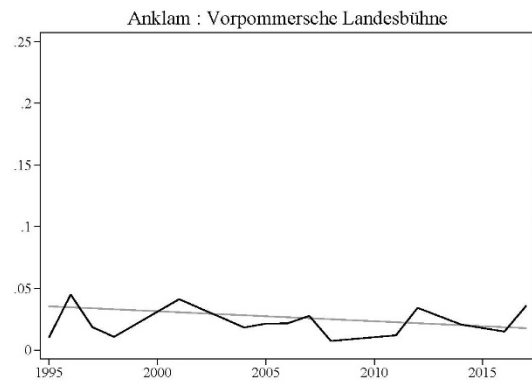
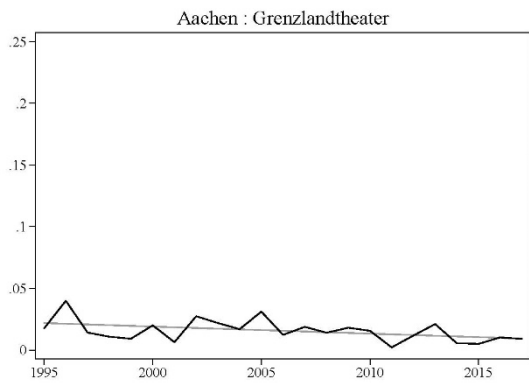


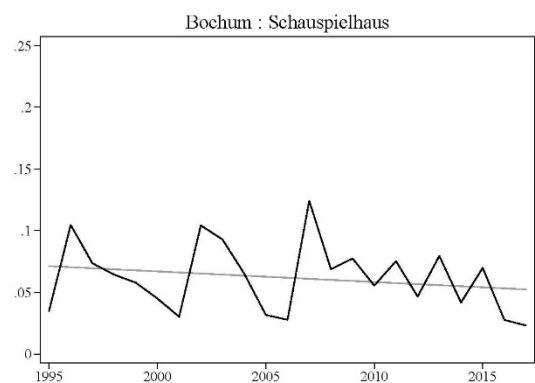
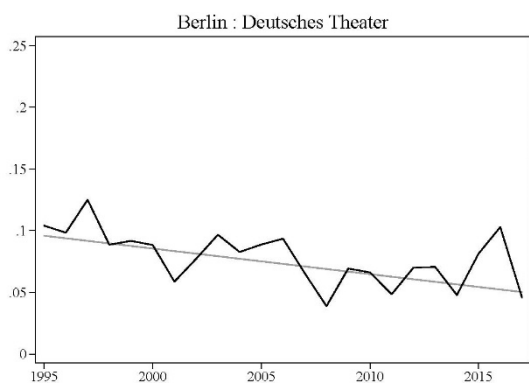
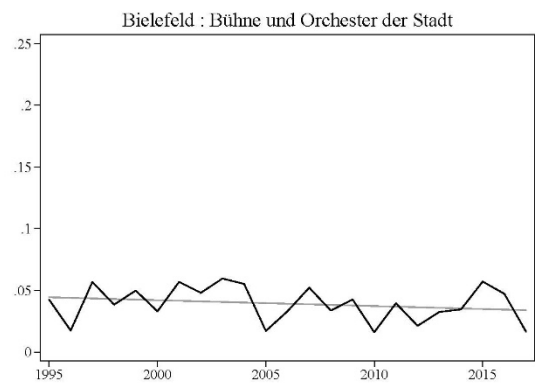
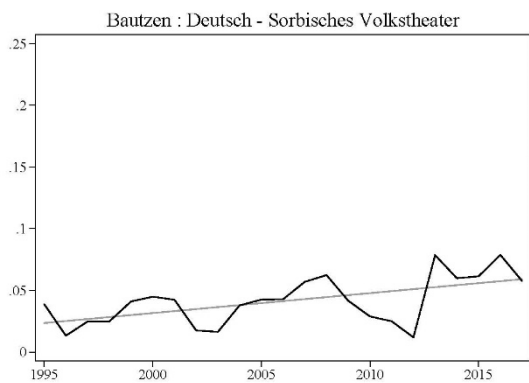
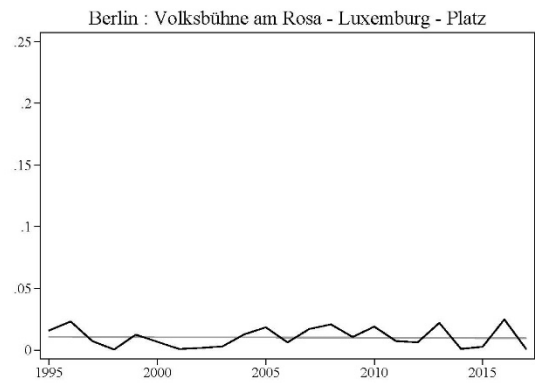
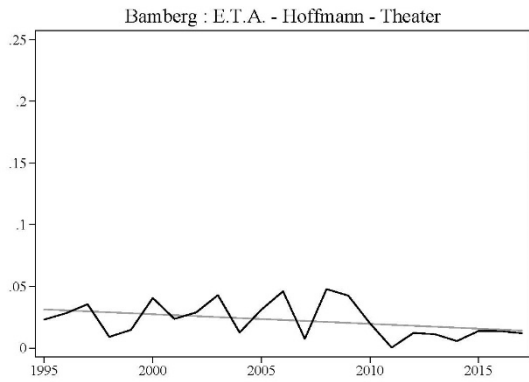
Zittau / Görlitz : Gerhart - Hauptmann - Theater

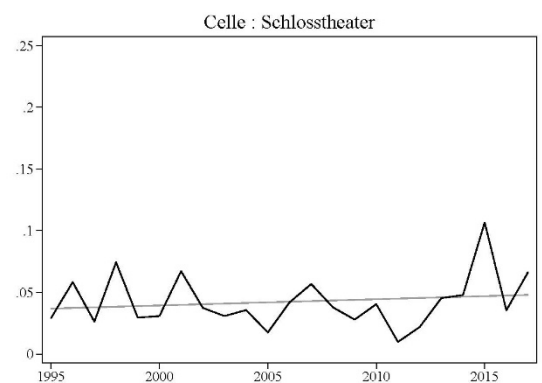
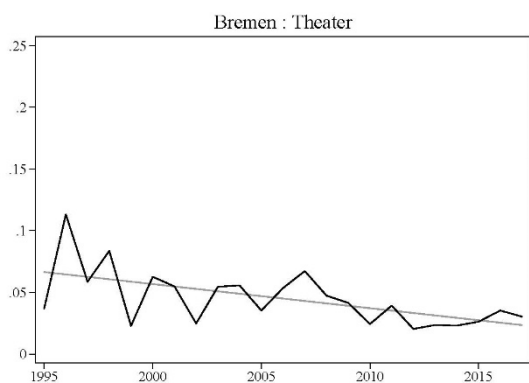
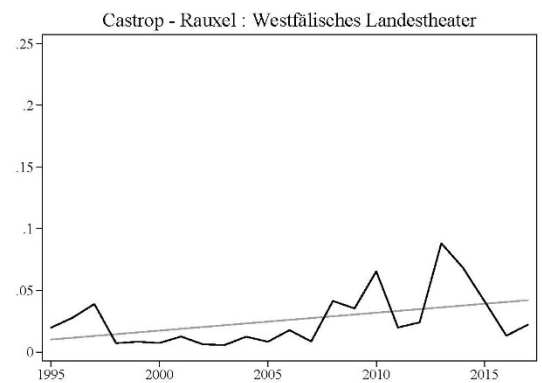
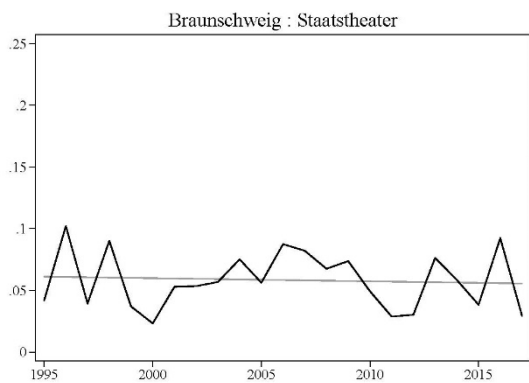
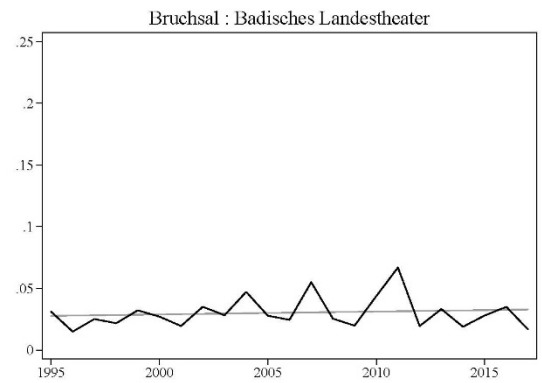
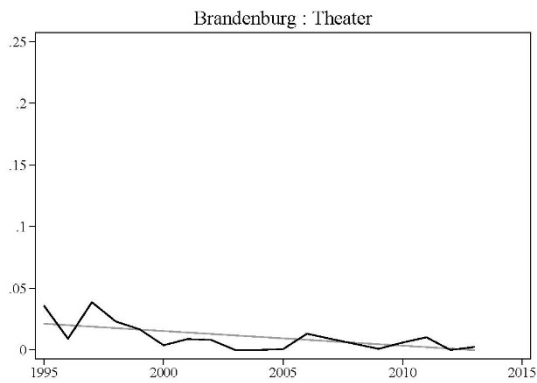
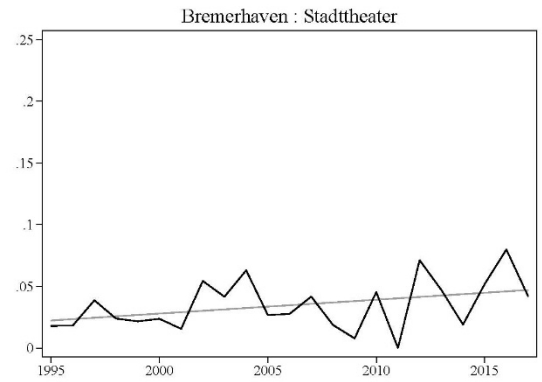
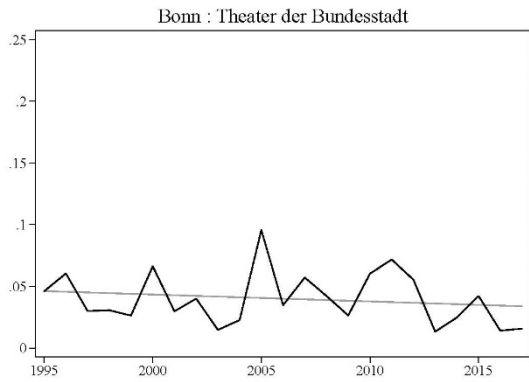


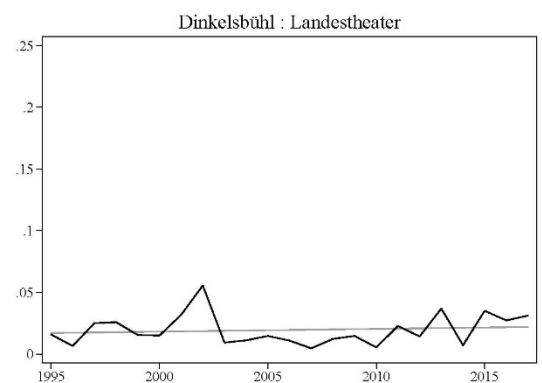
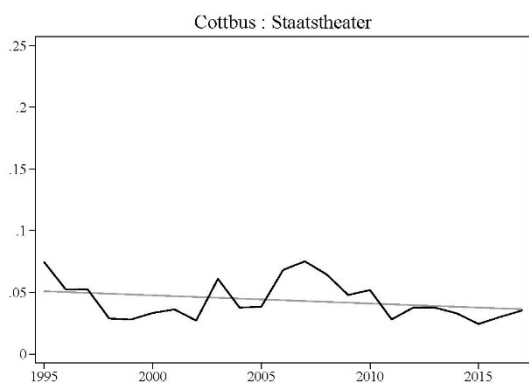
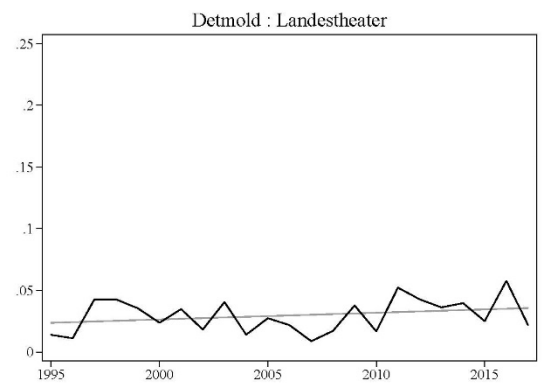
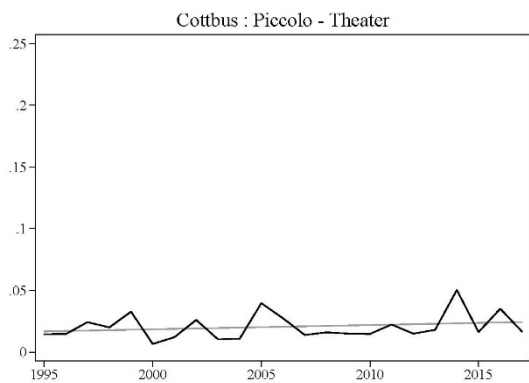
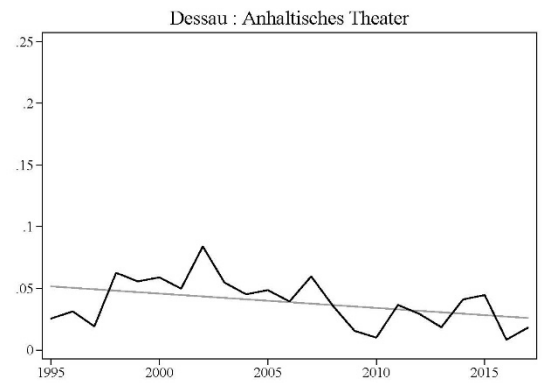
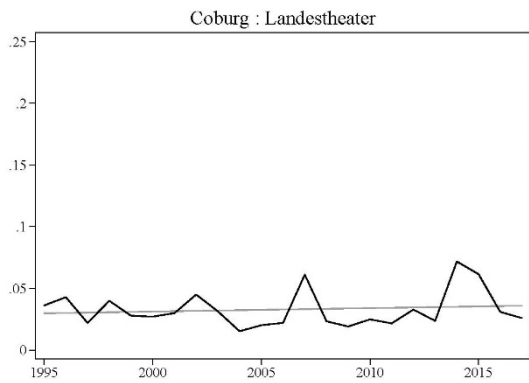
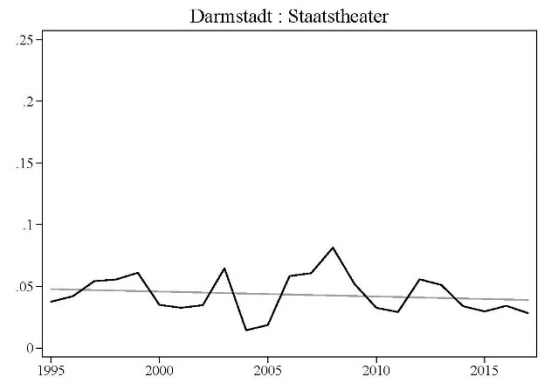
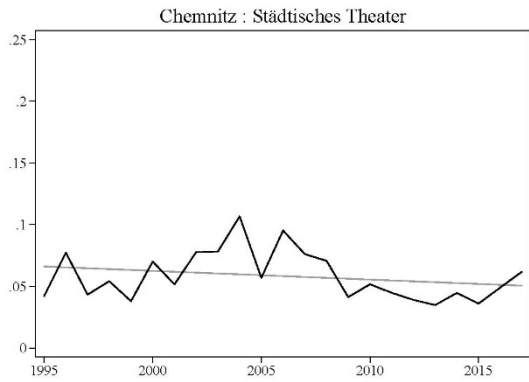
Abbildungssammlung B 2: Jährliches Alignment auf Theaterebene

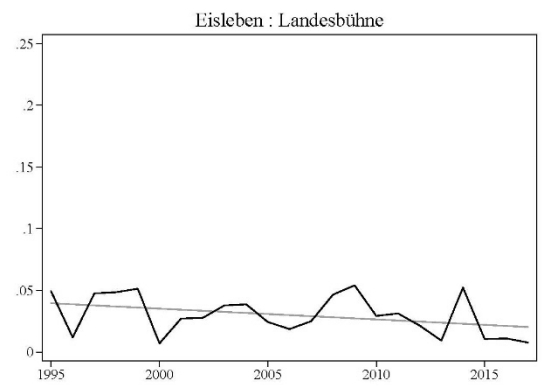
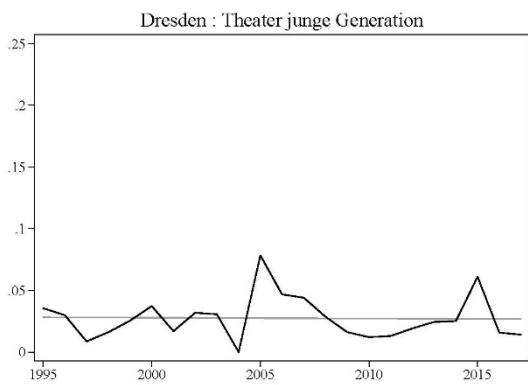
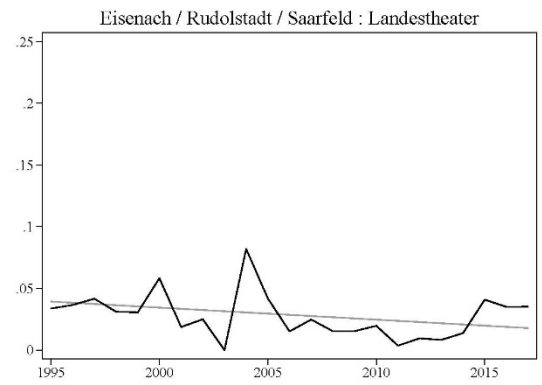
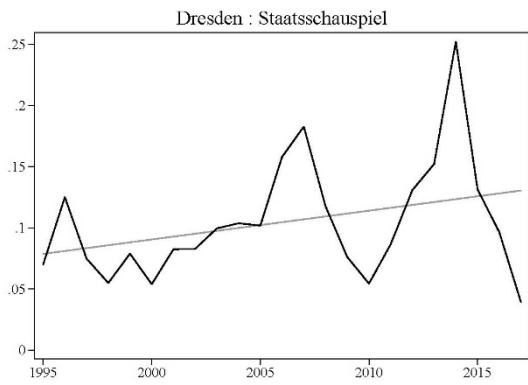
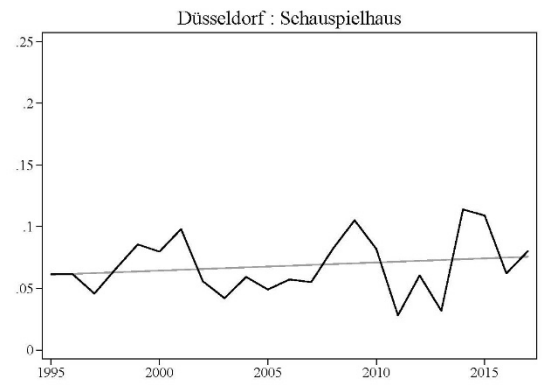
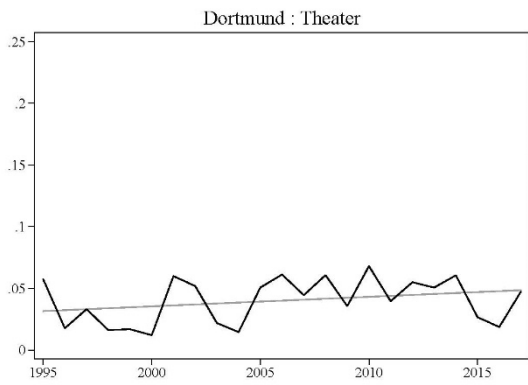
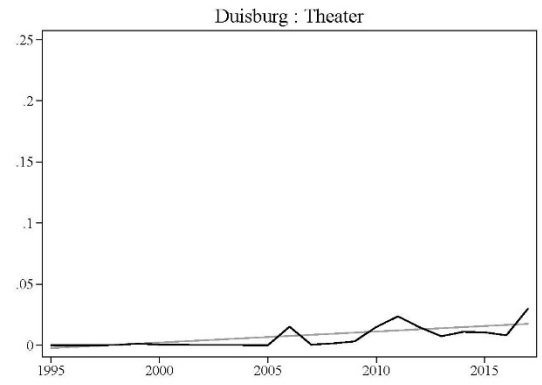
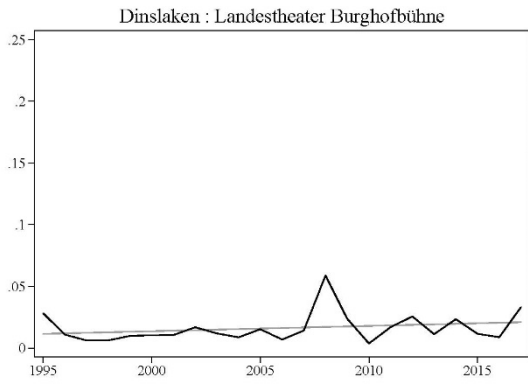
— Alignment (linke y-Achse) — Trendlinie

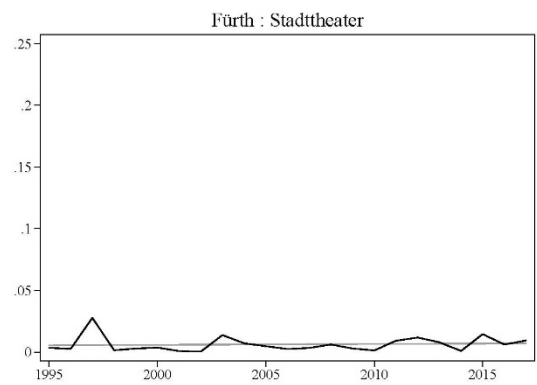
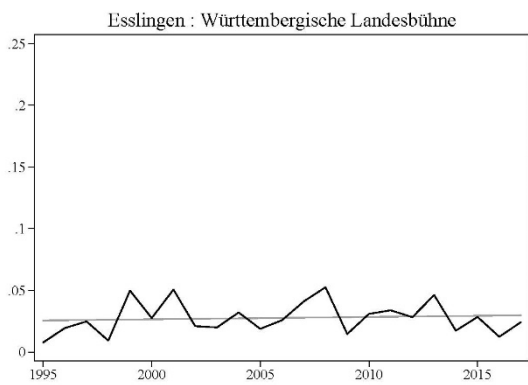
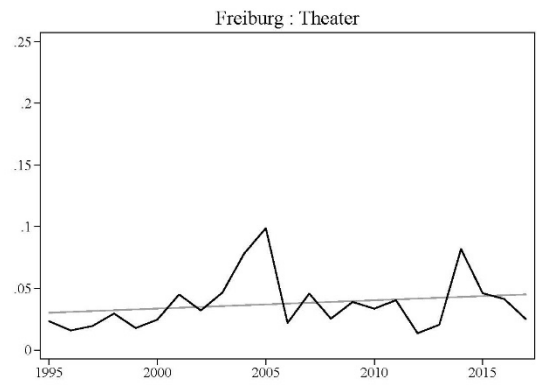
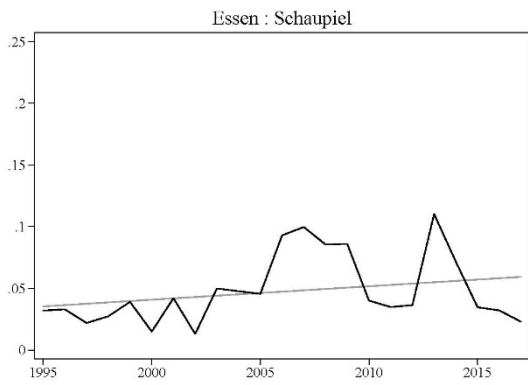
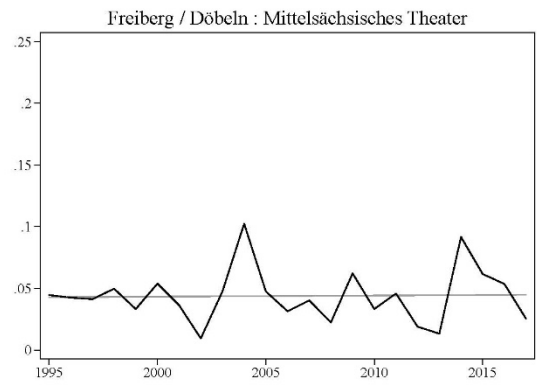
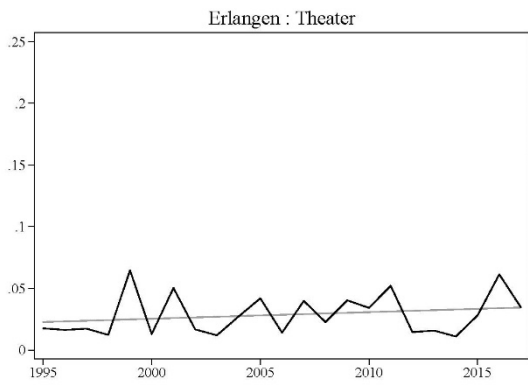
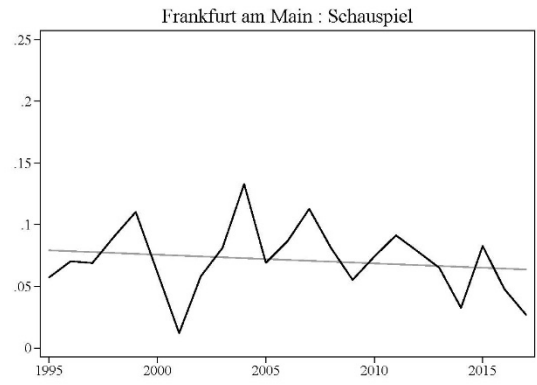
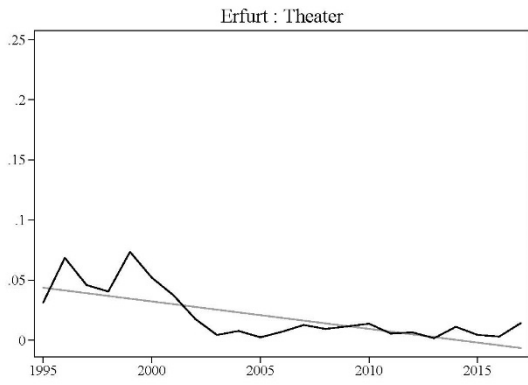


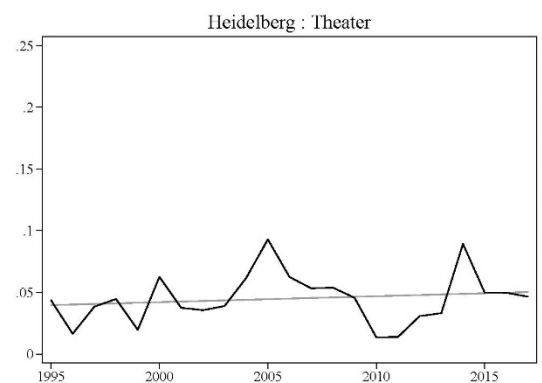
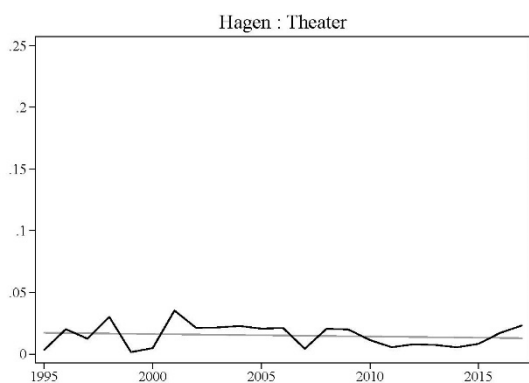
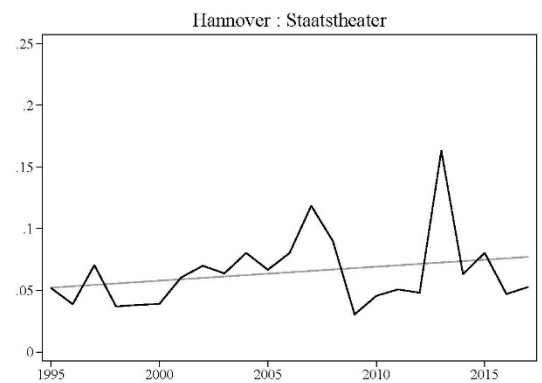
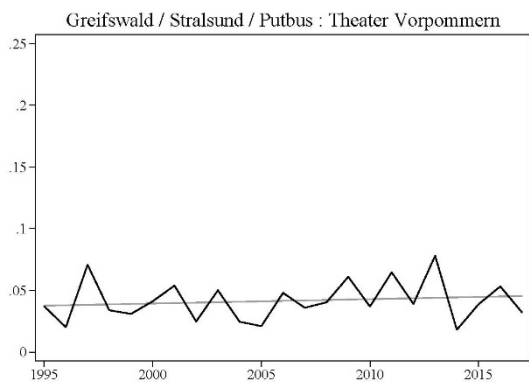
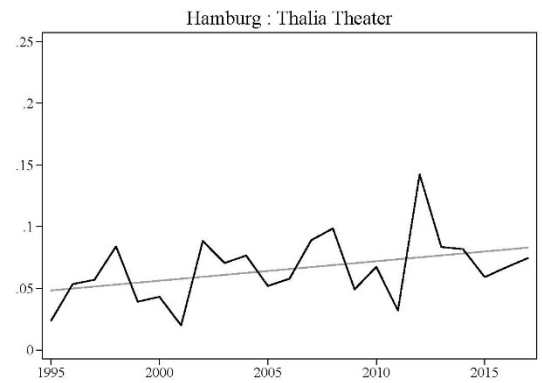
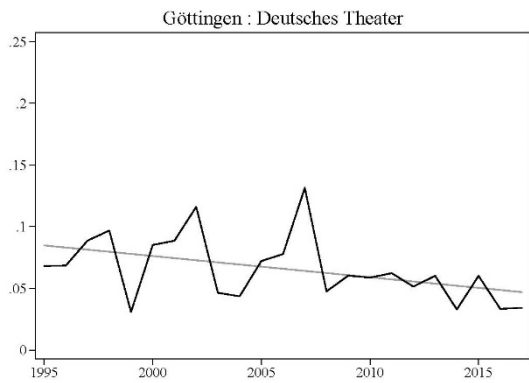
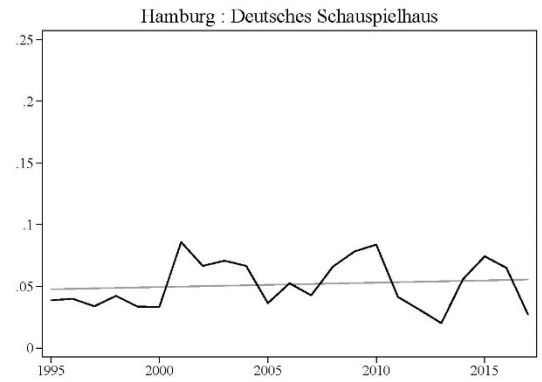
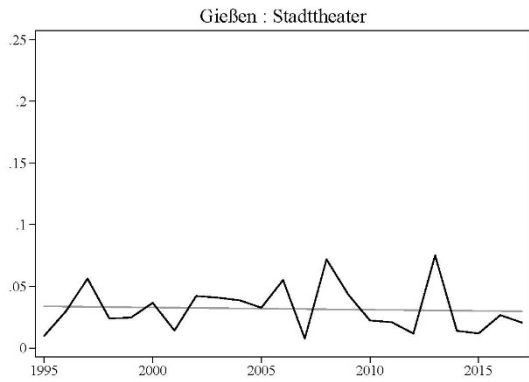


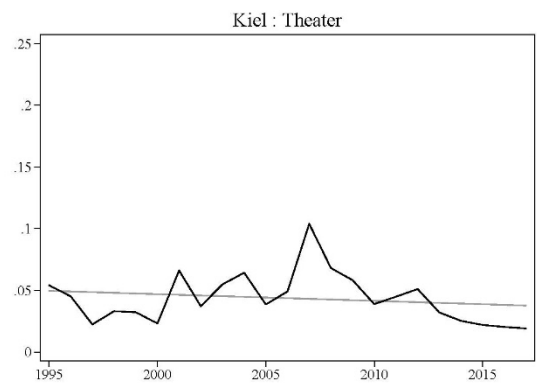
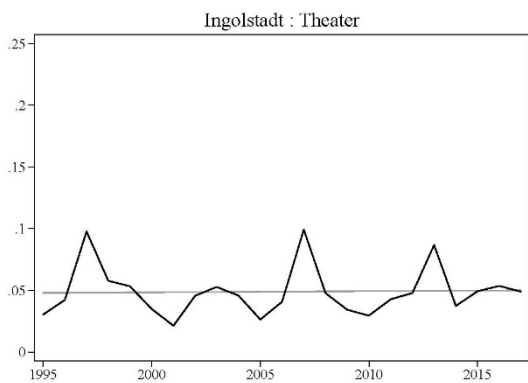
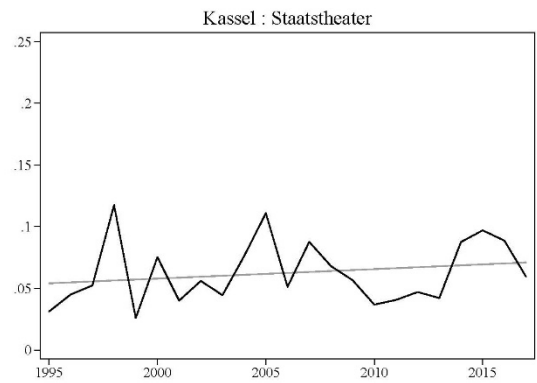
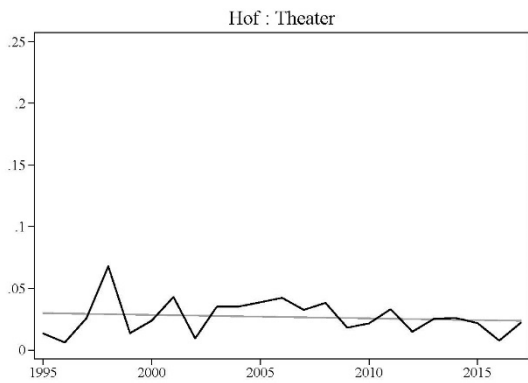
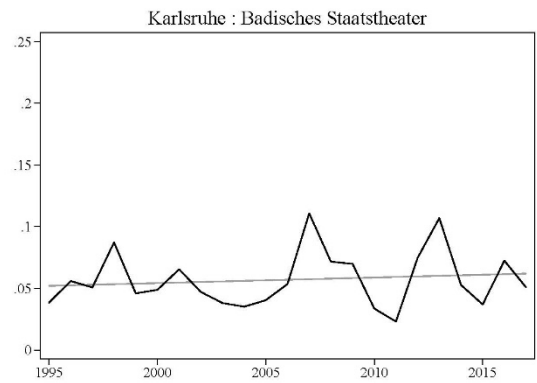
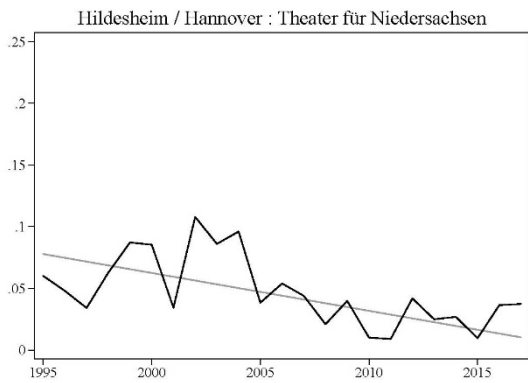
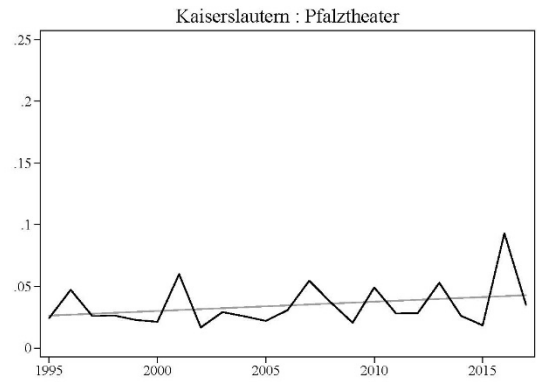
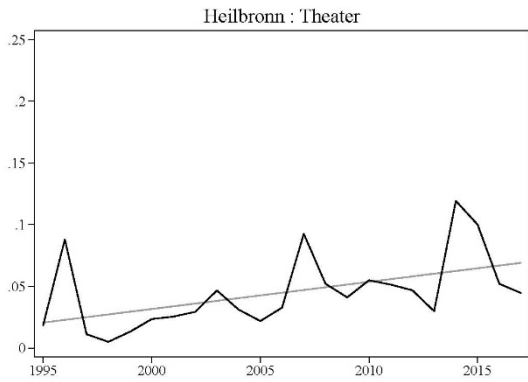


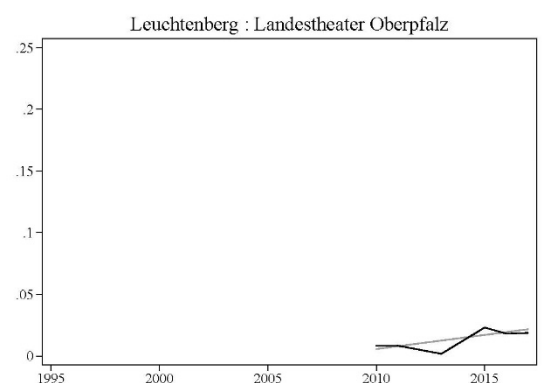
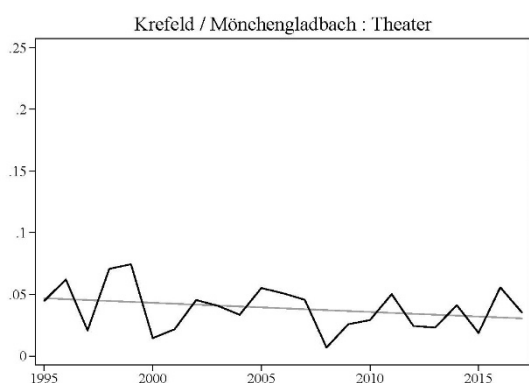
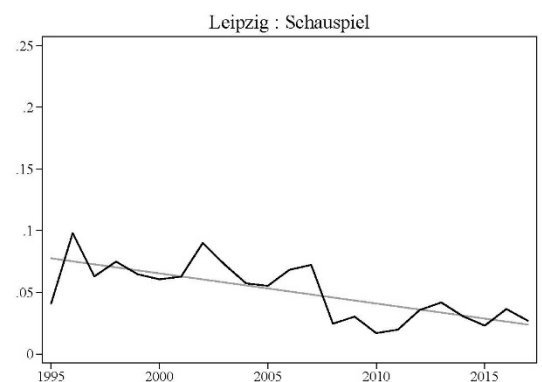
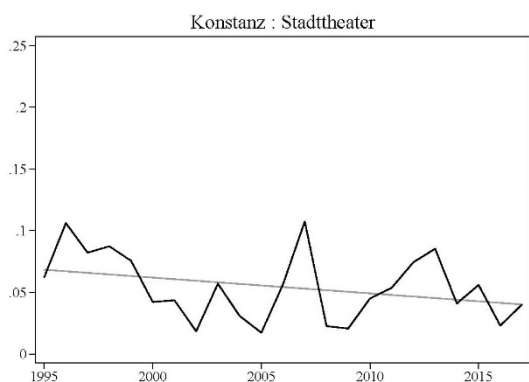
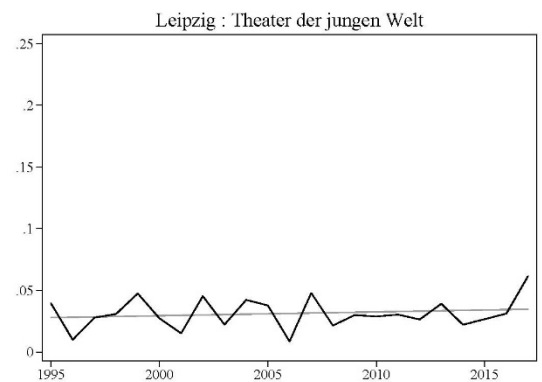
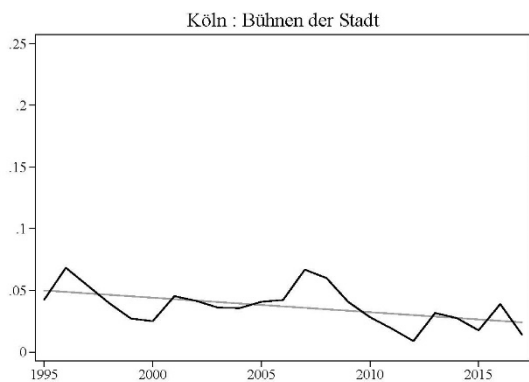
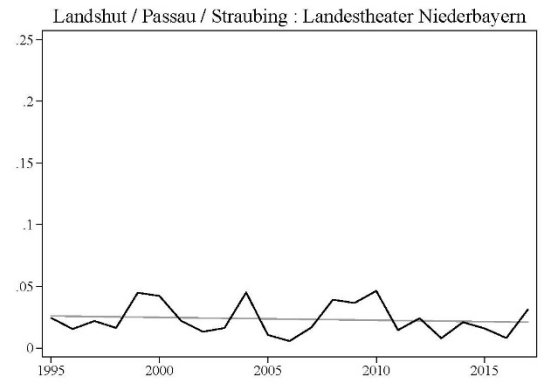
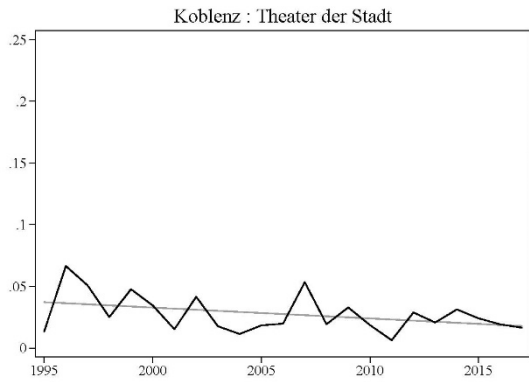


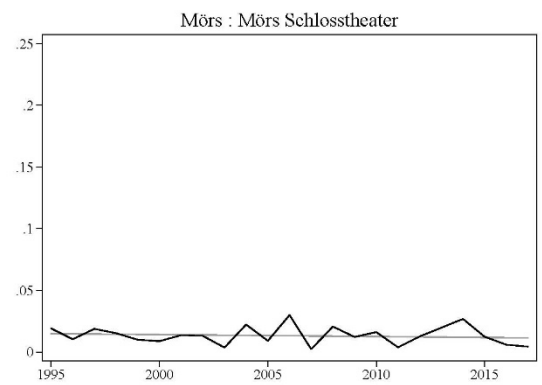
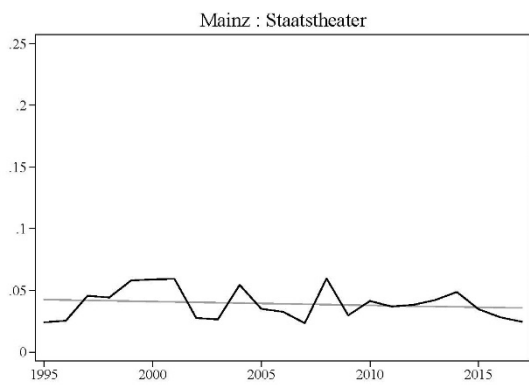
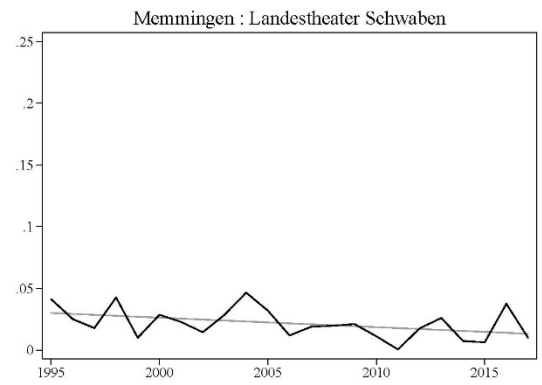
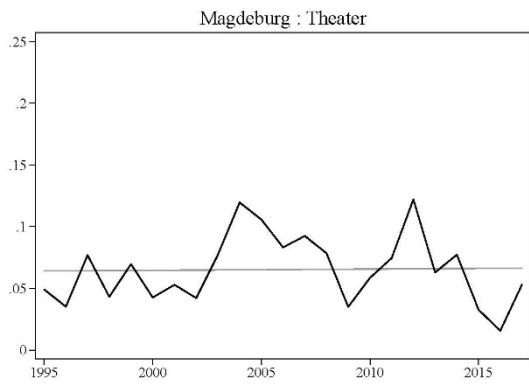
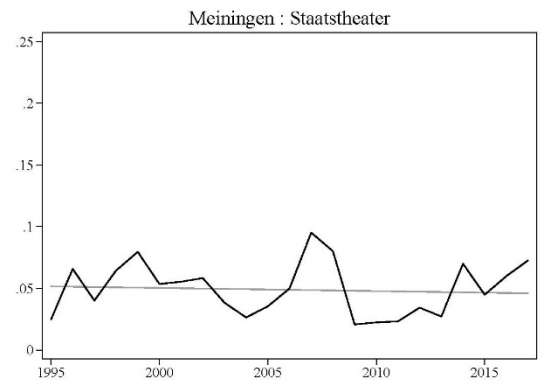
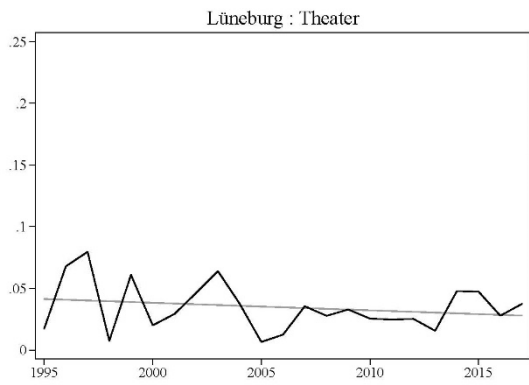
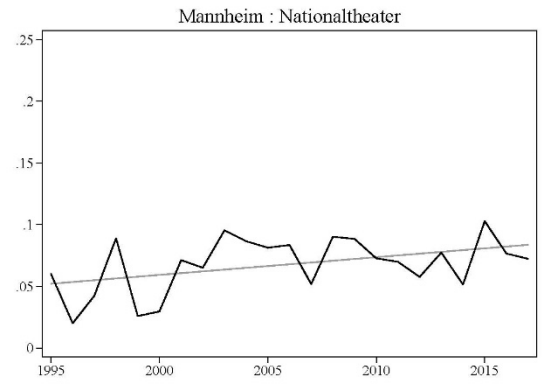
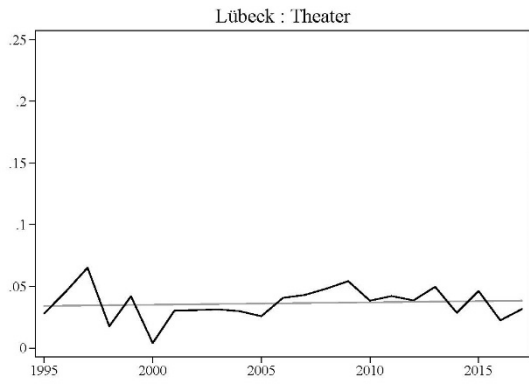


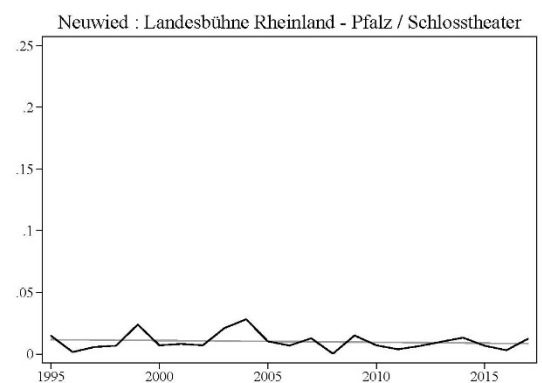
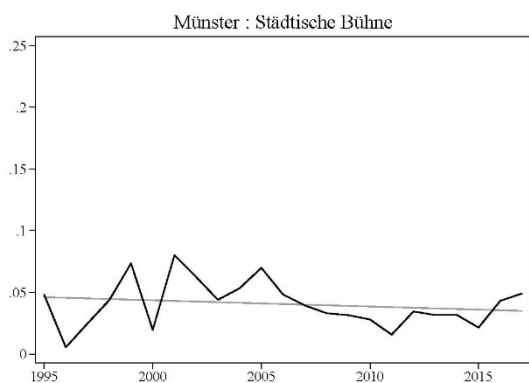
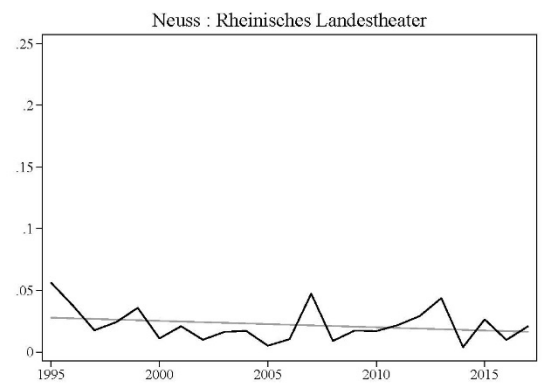
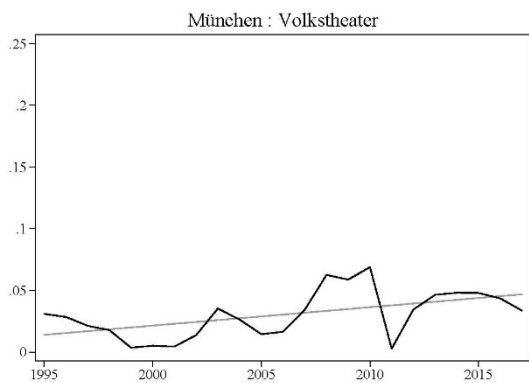
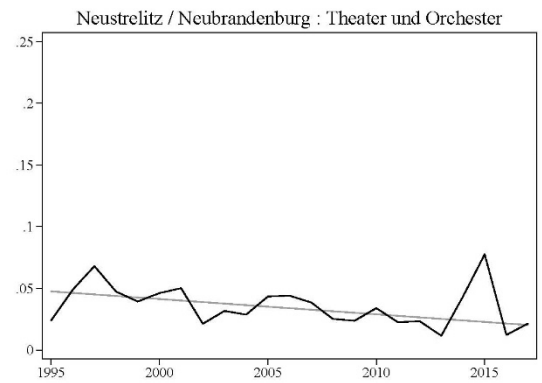
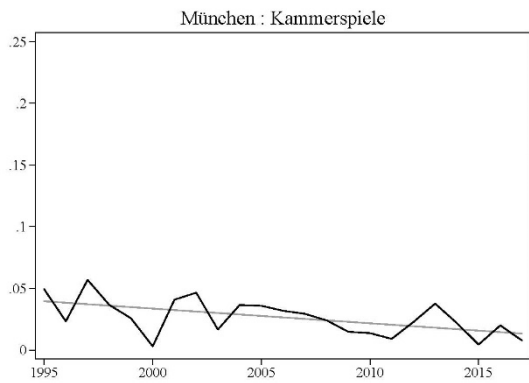
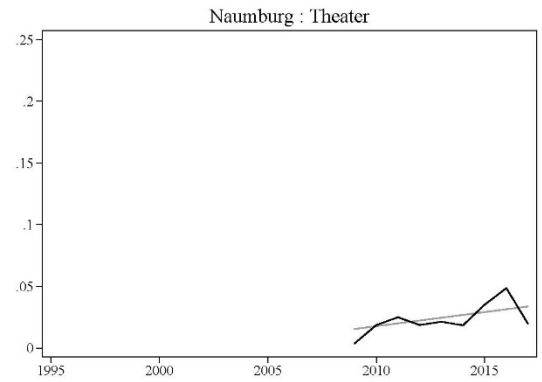
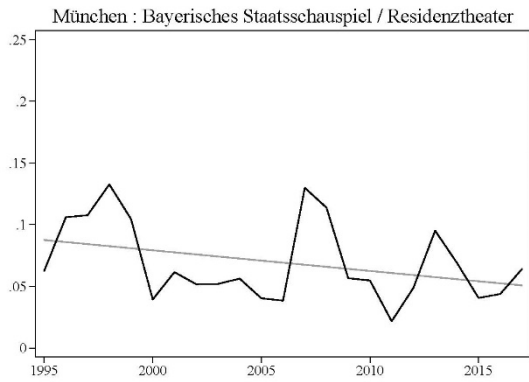


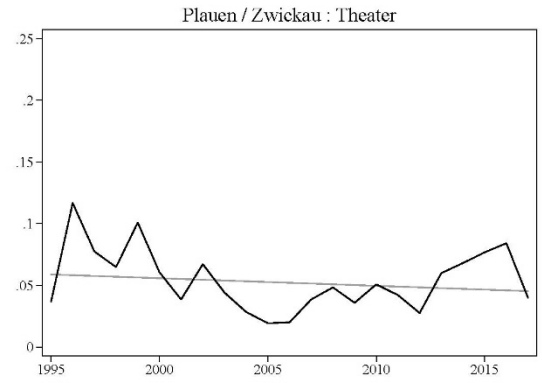
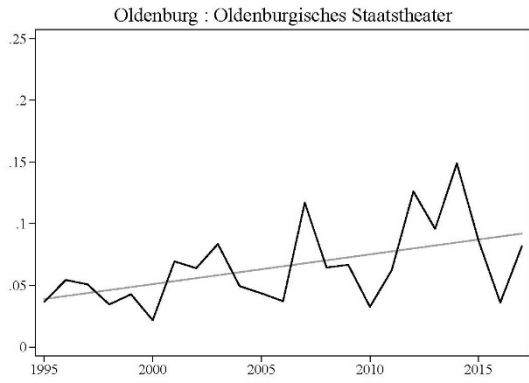
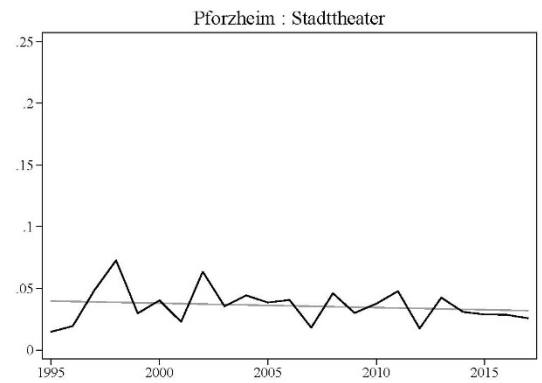
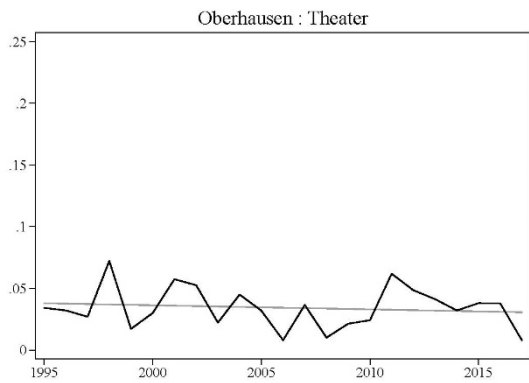
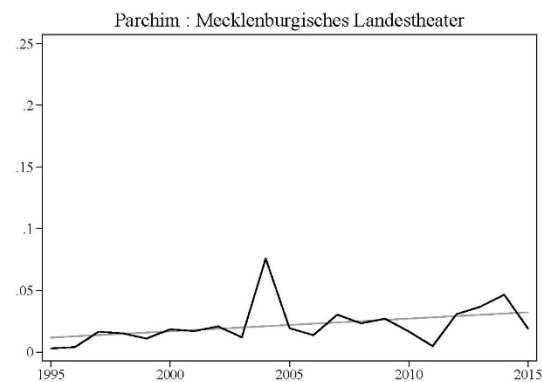
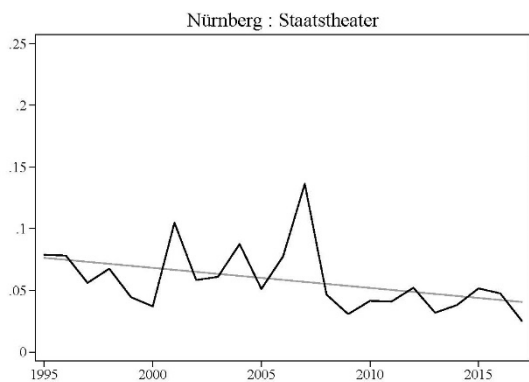
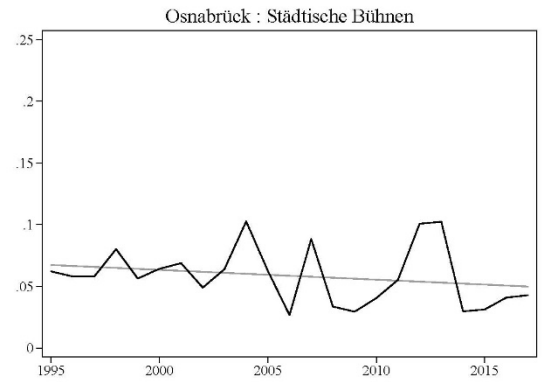
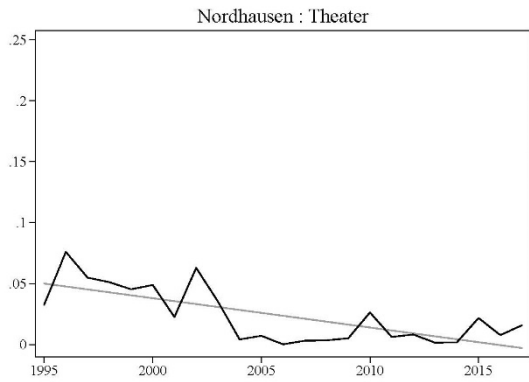


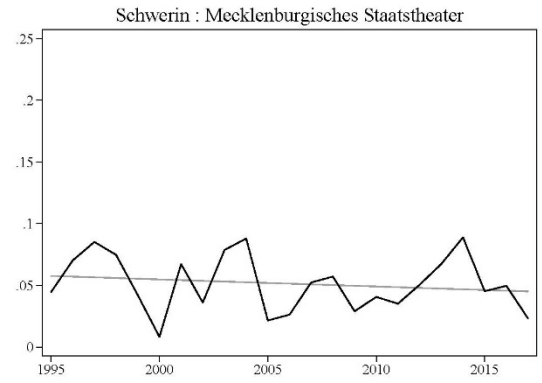
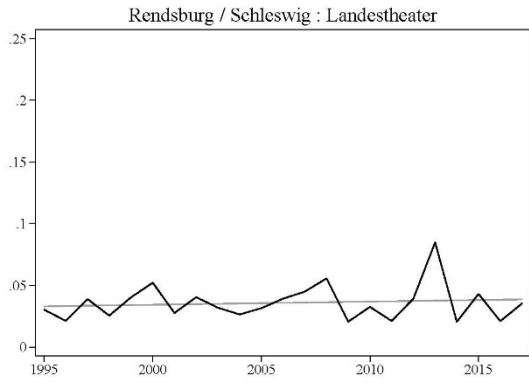
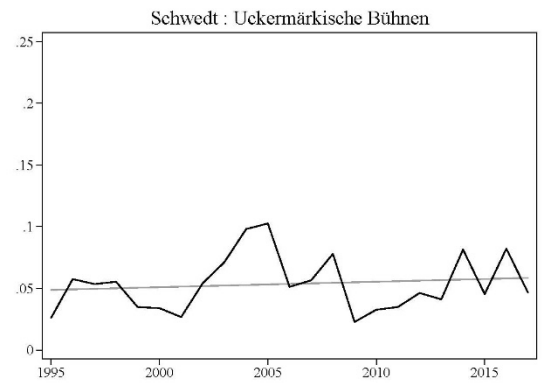
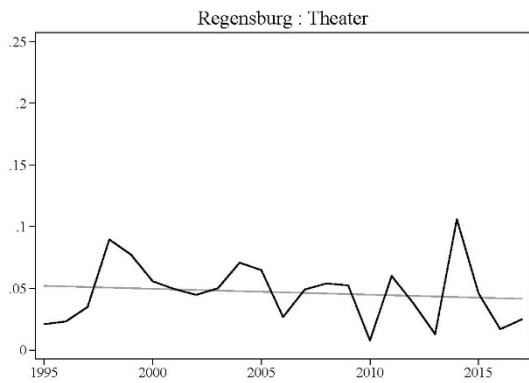
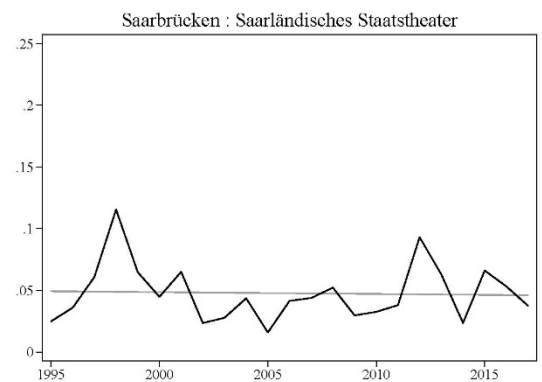
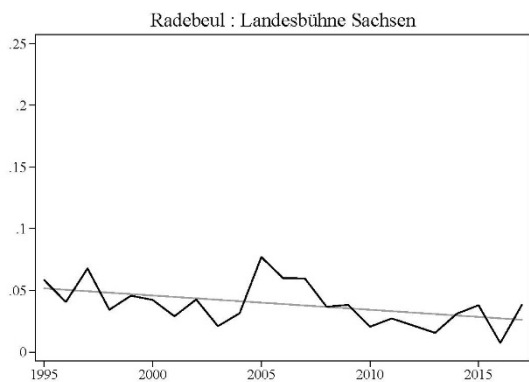
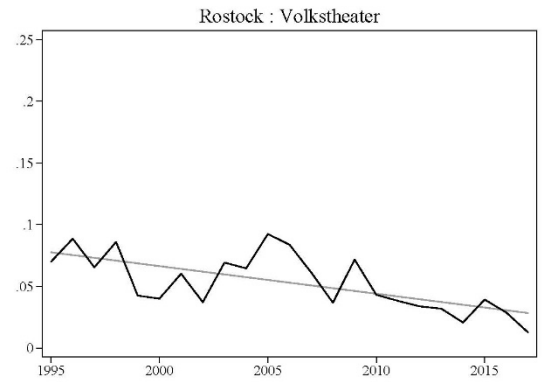
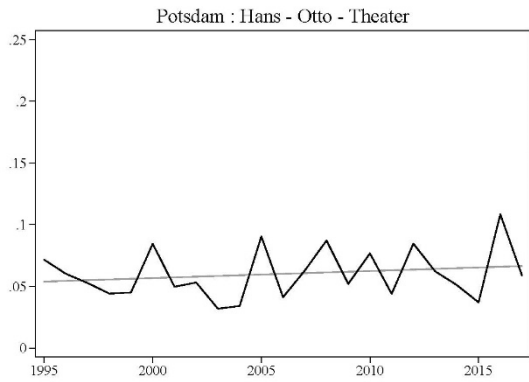


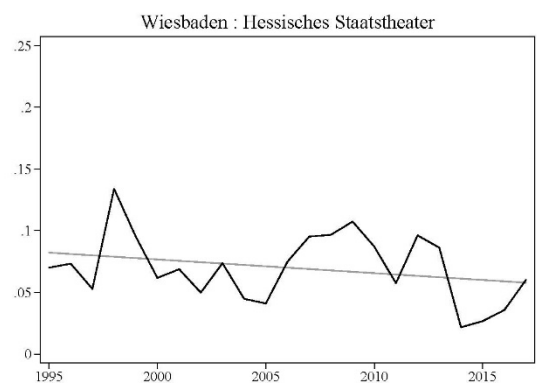
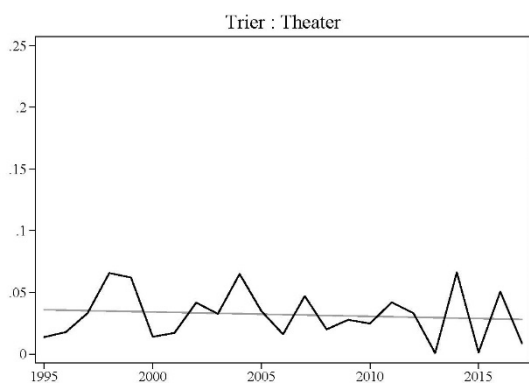
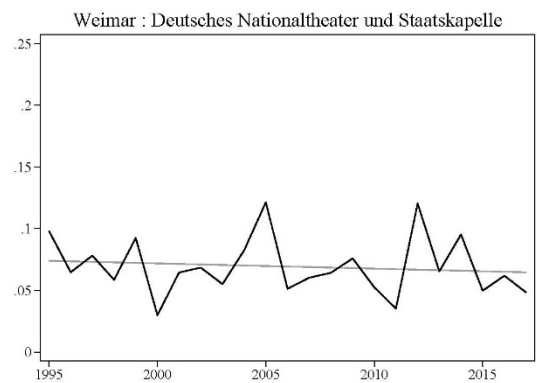
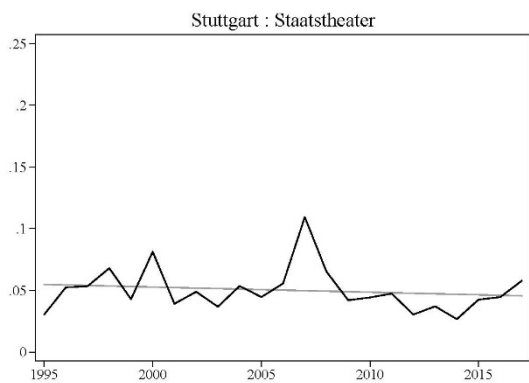
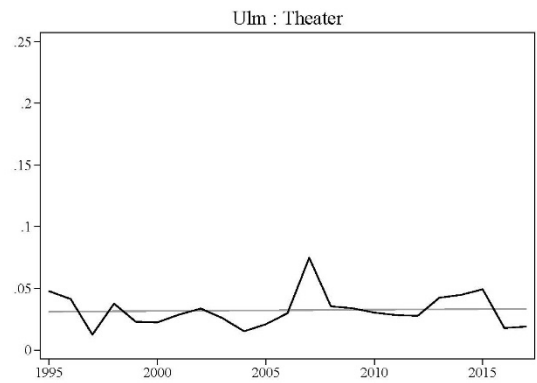
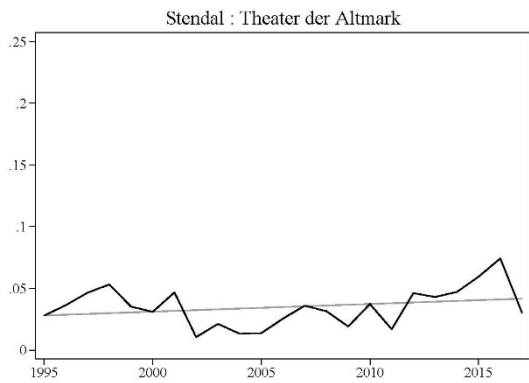
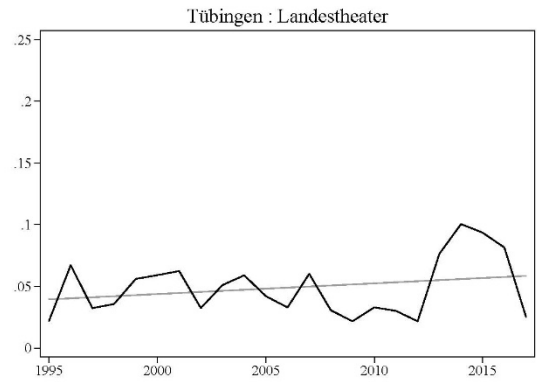
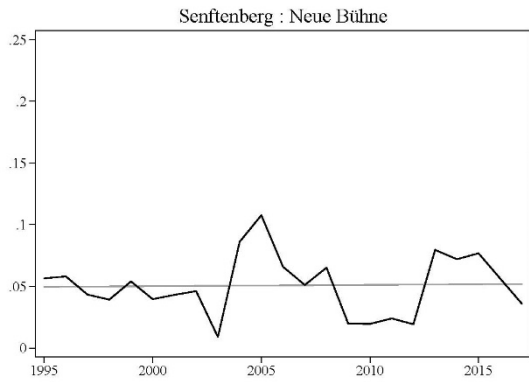


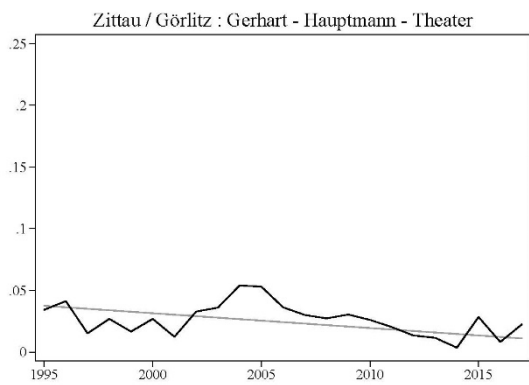
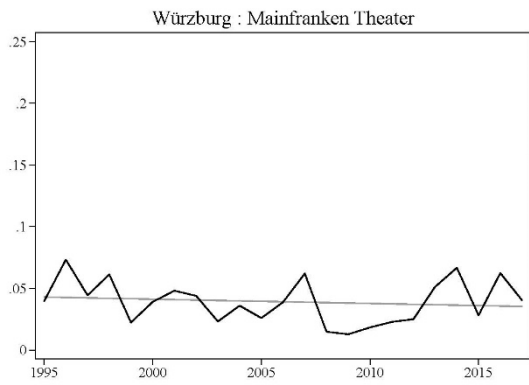
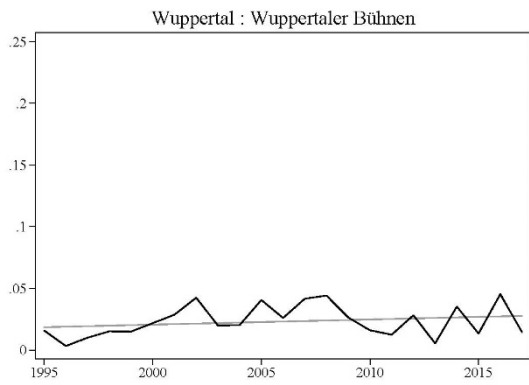
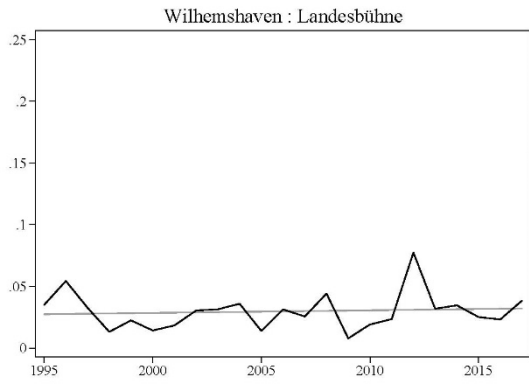






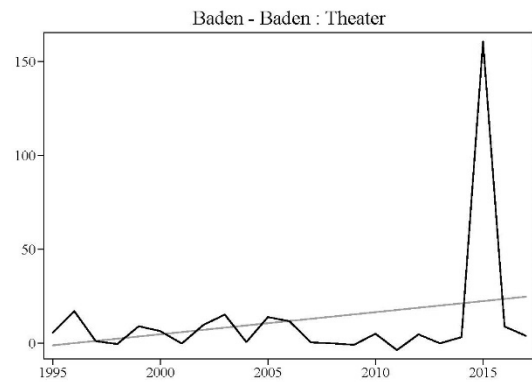
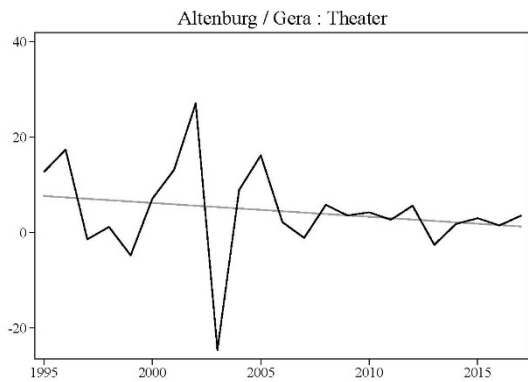
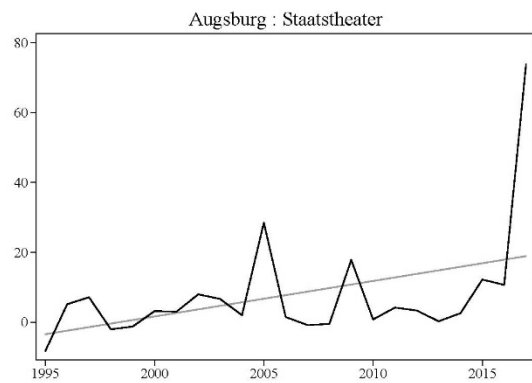
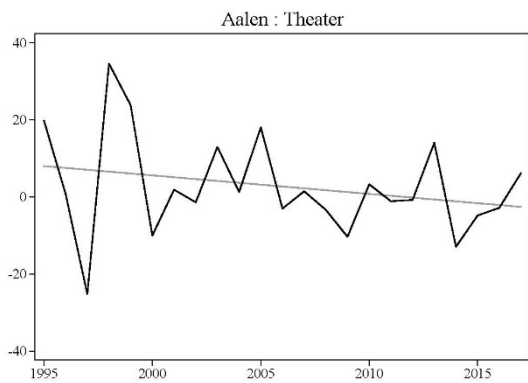
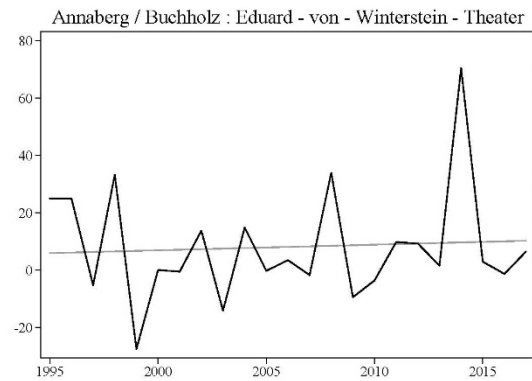
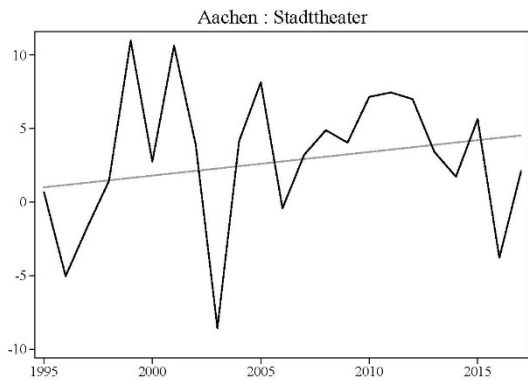
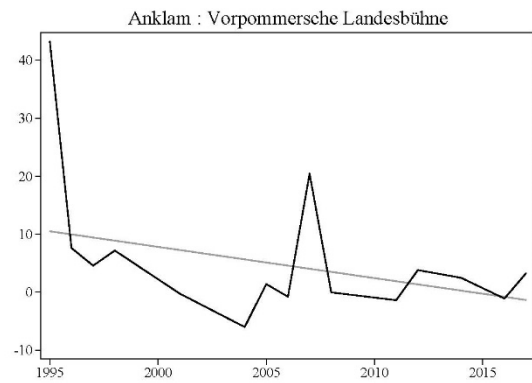
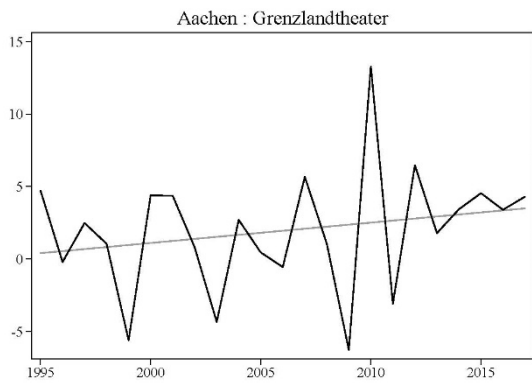


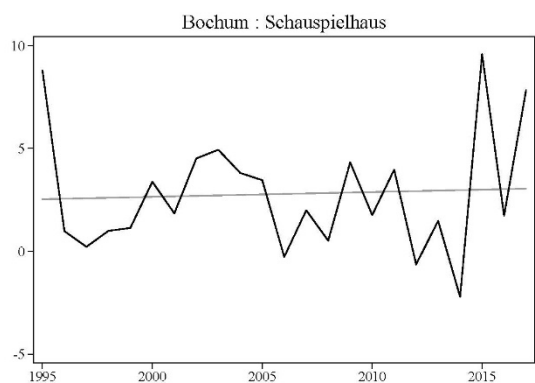
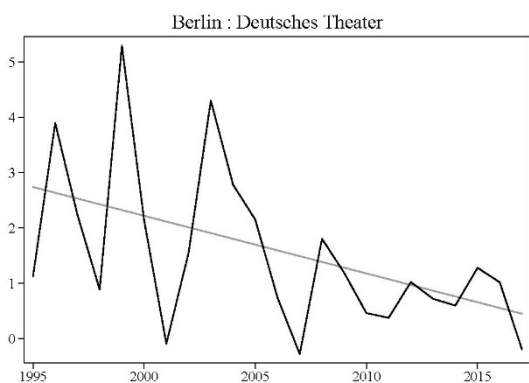
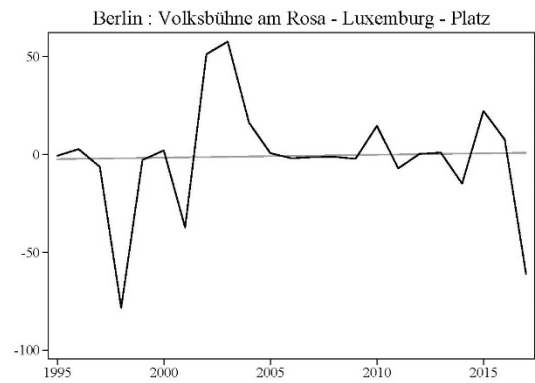
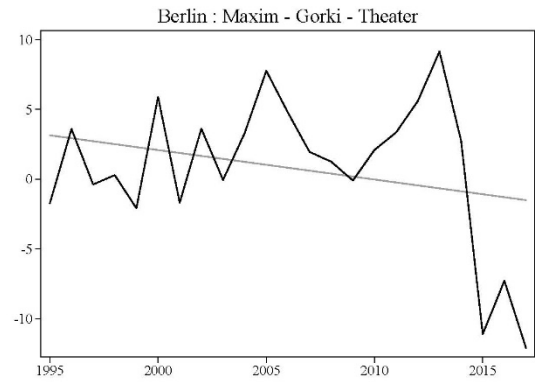
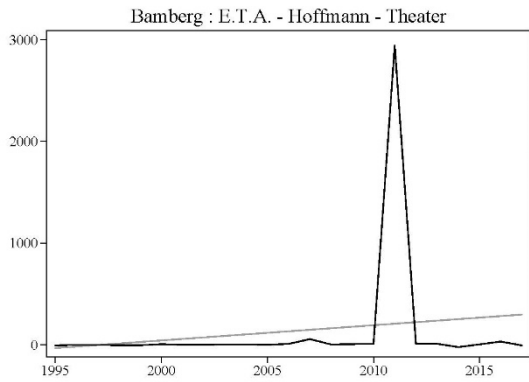


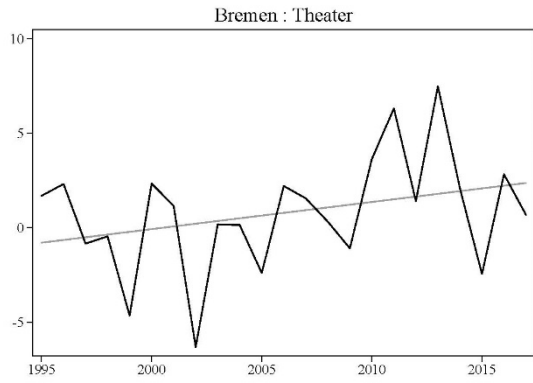
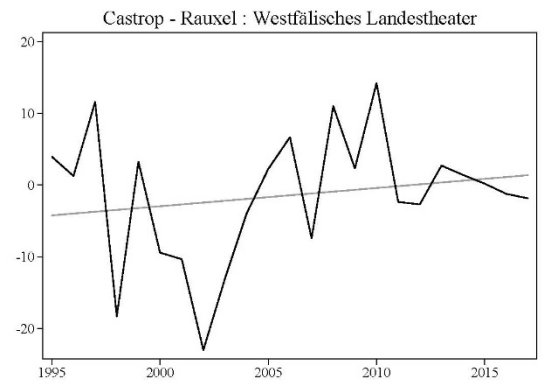
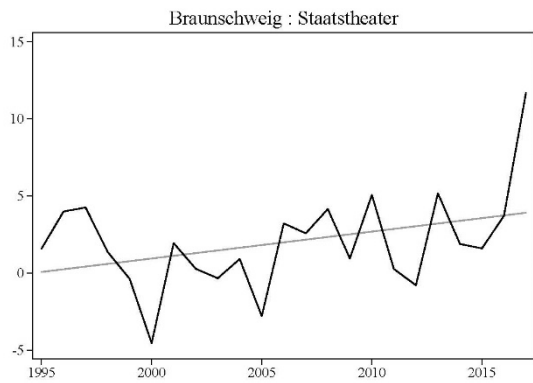
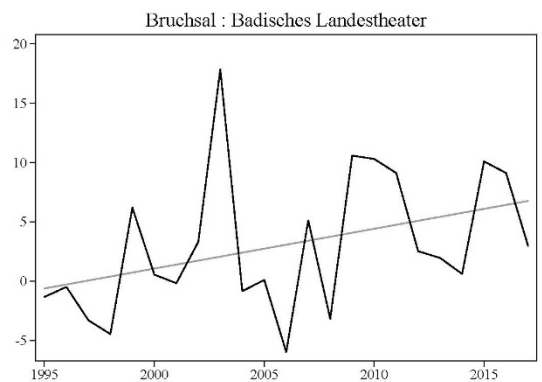
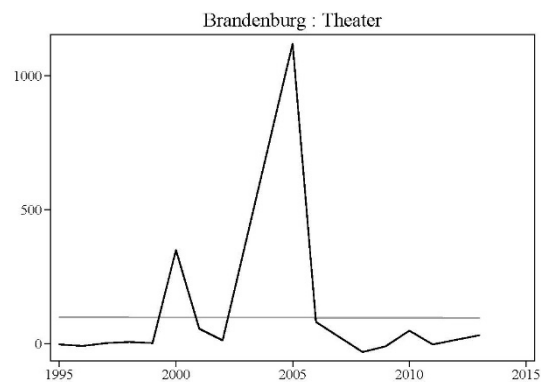
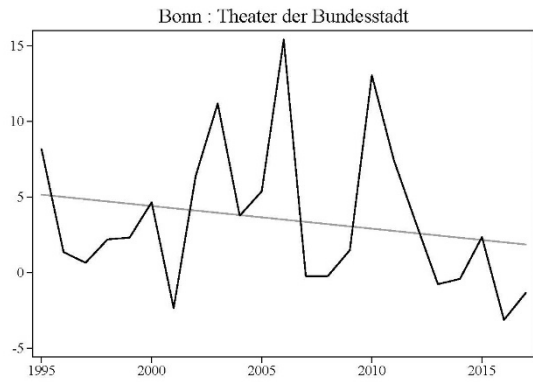


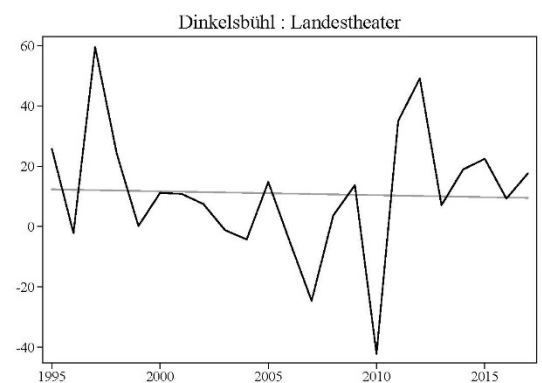
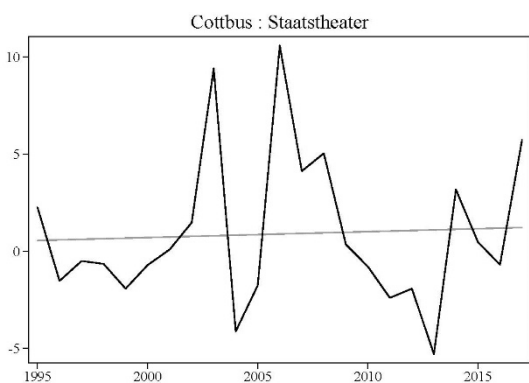
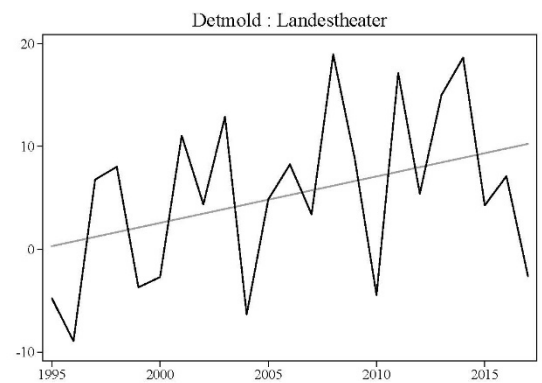
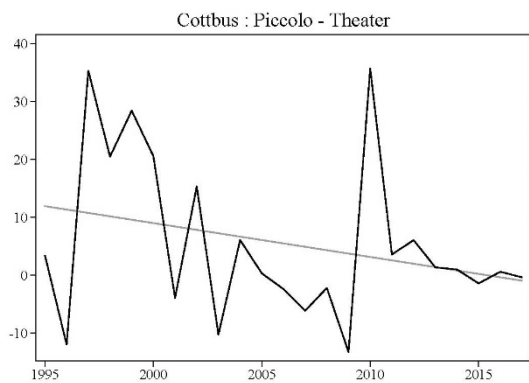
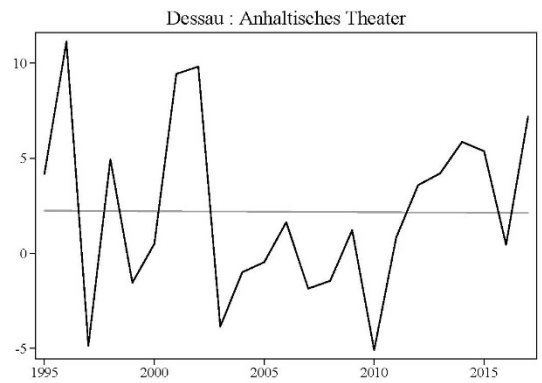
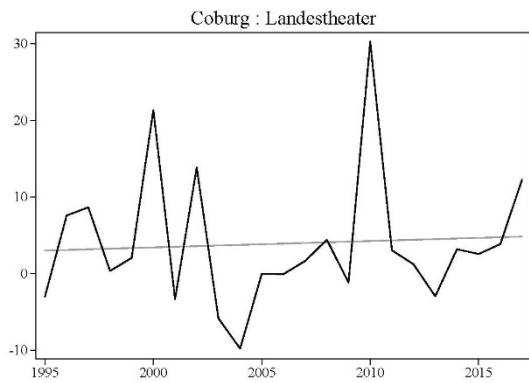
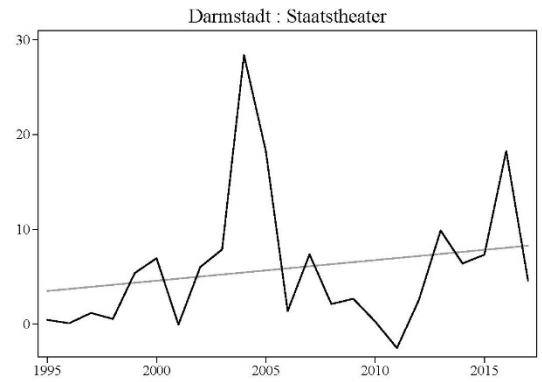
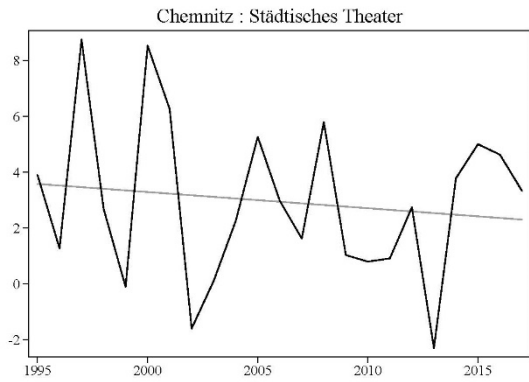
Abbildungssammlung B 3: Jährliche Konventionalität auf Theaterebene

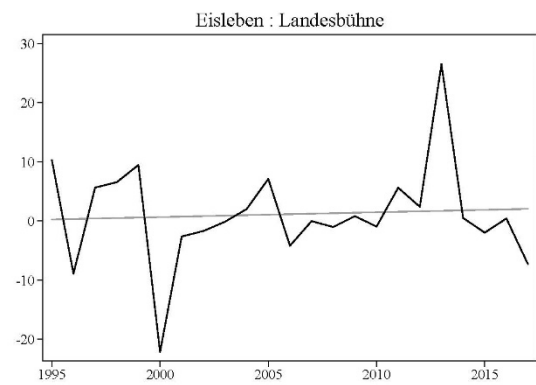
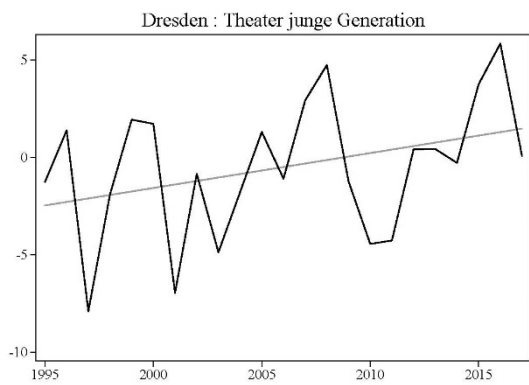
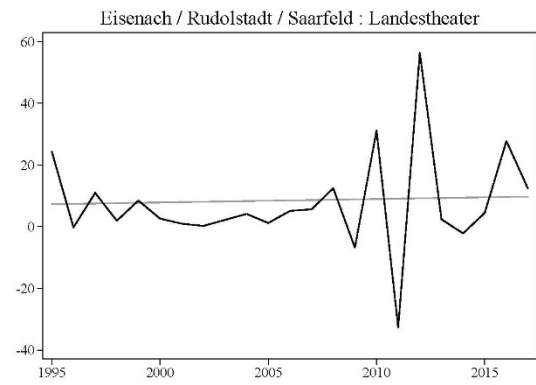
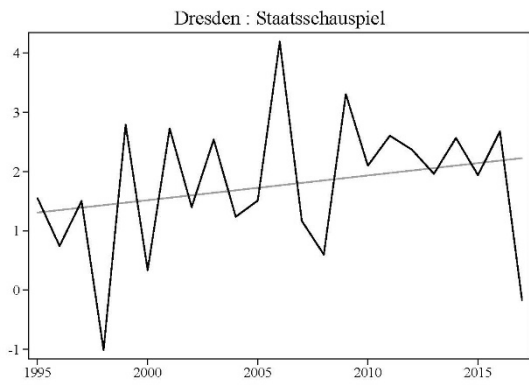
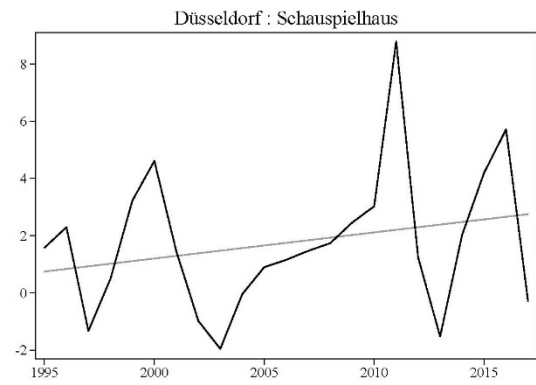
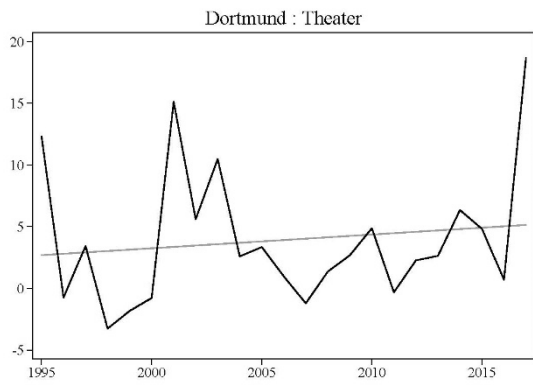
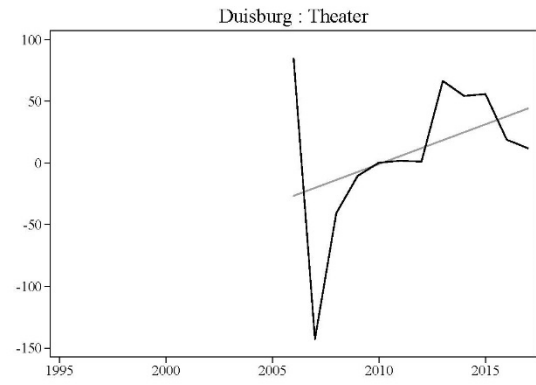
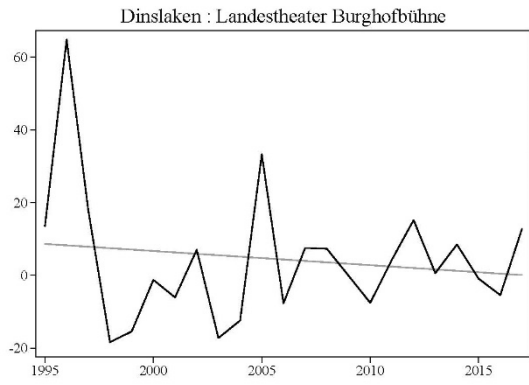
— Konventionalität (linke y-Achse) — Trendlinie

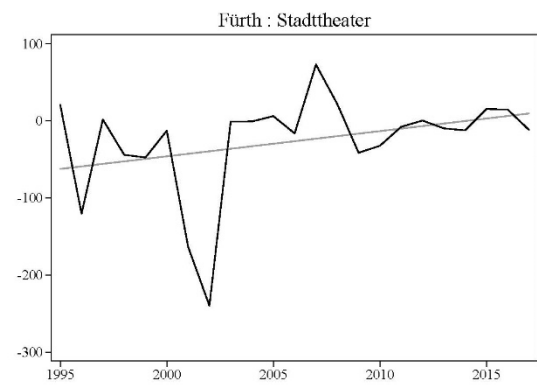
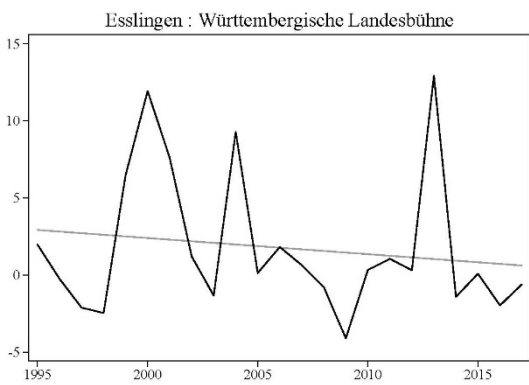
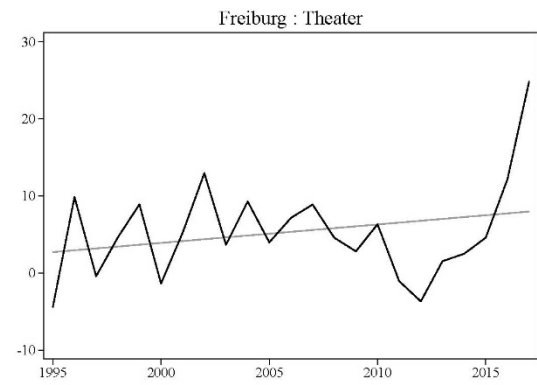
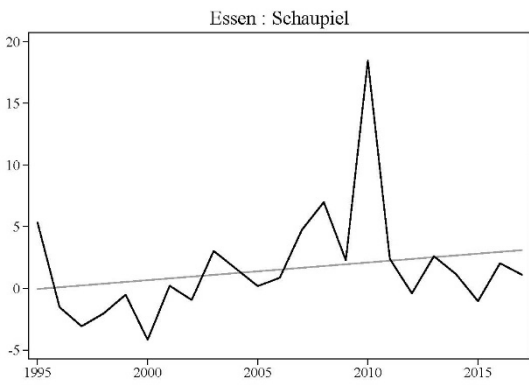
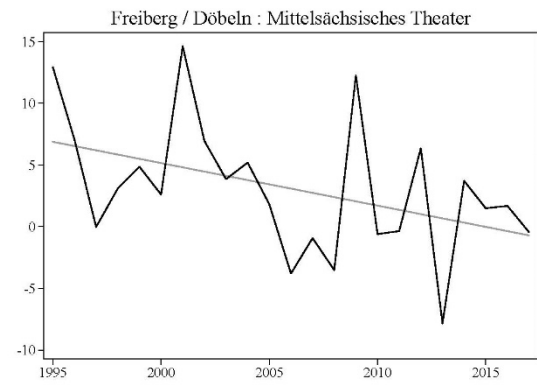
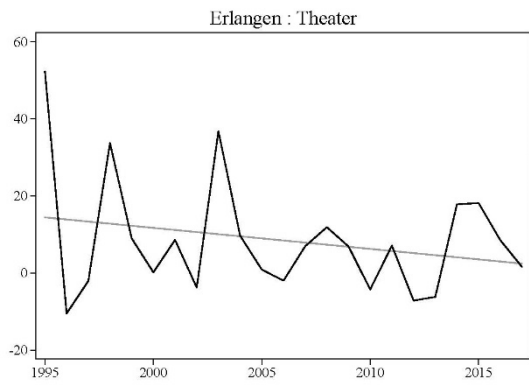
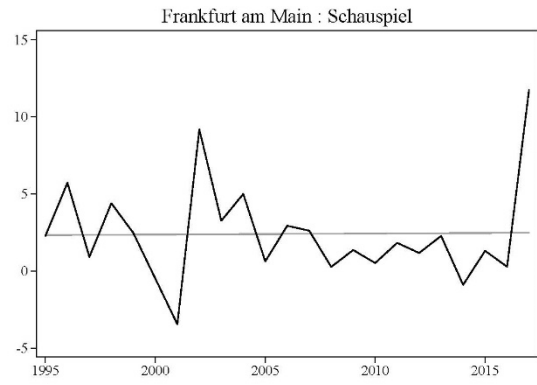
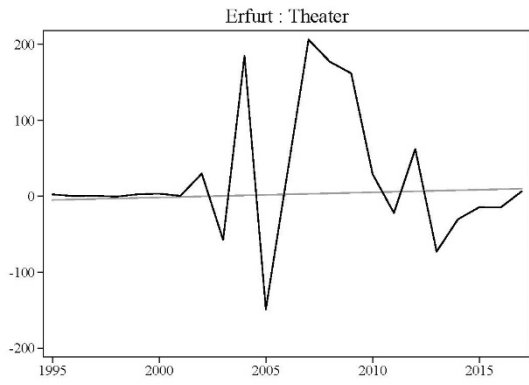


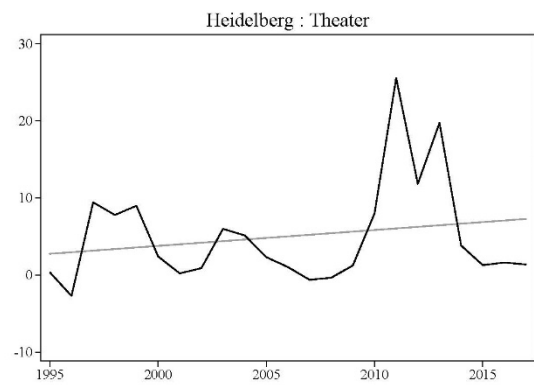
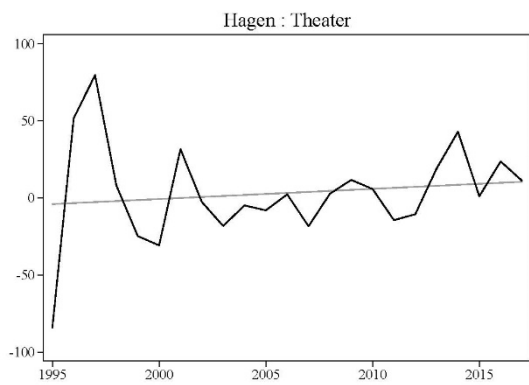
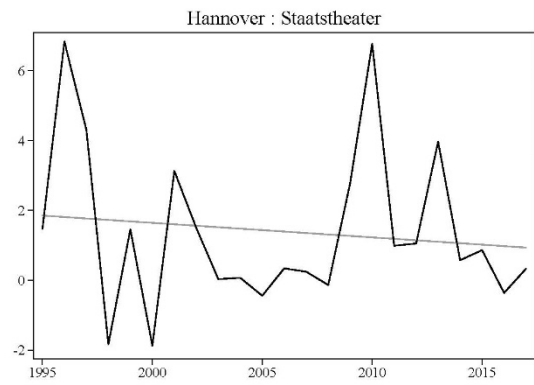
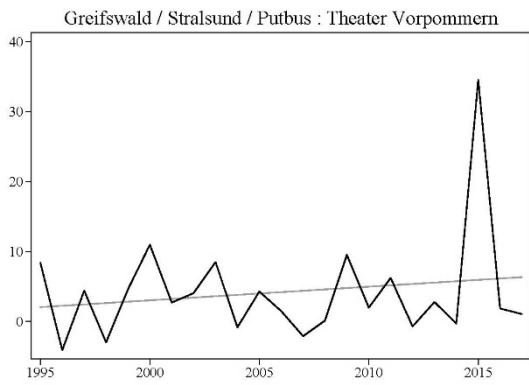
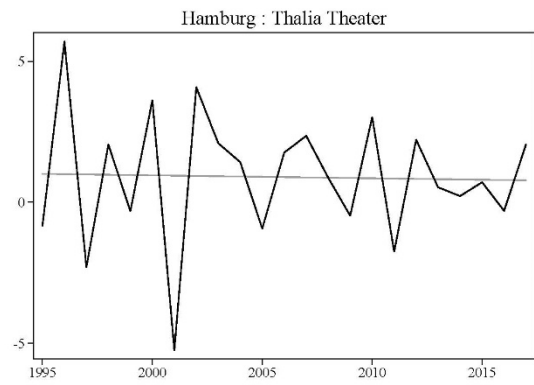
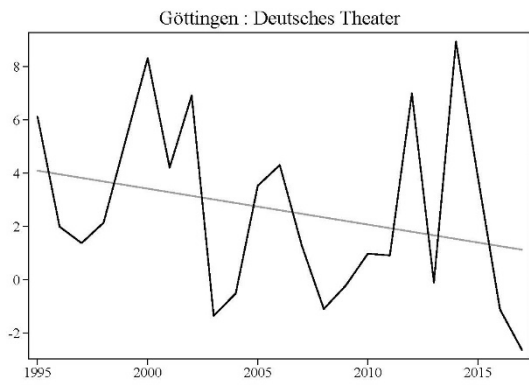
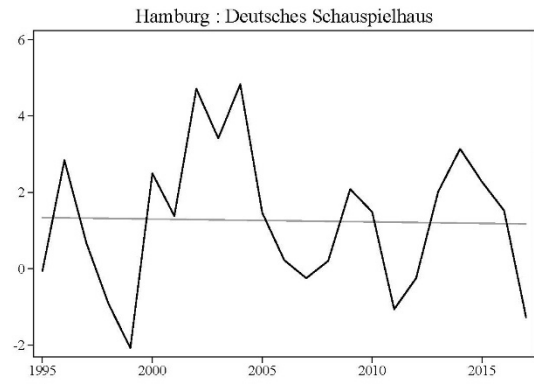
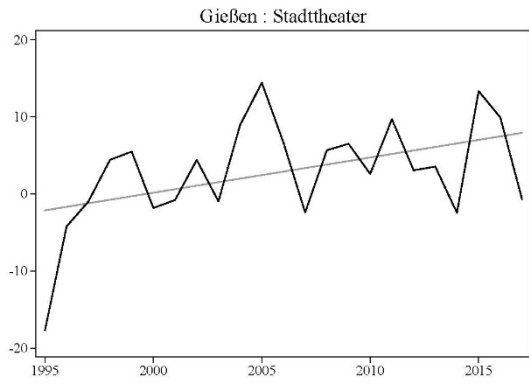


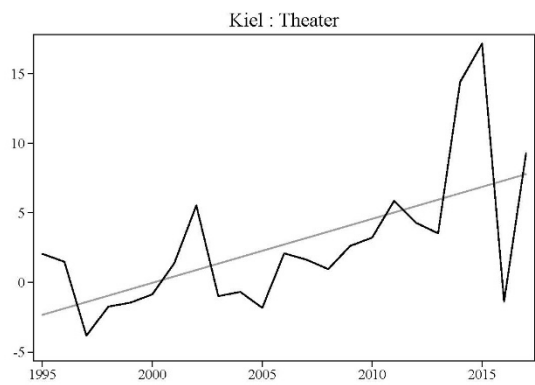
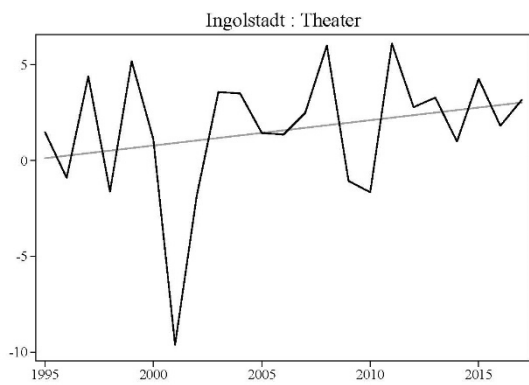
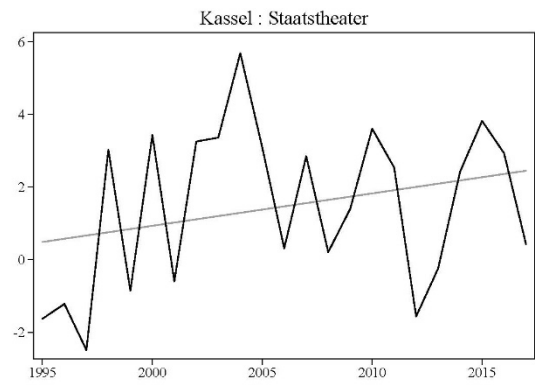
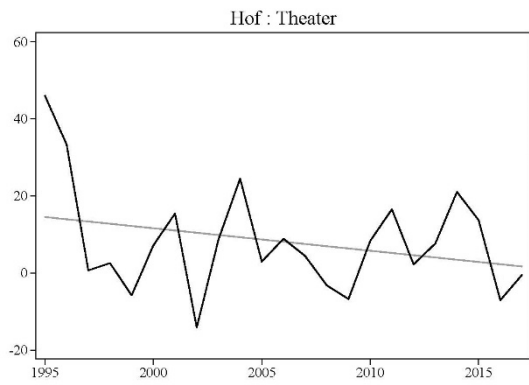
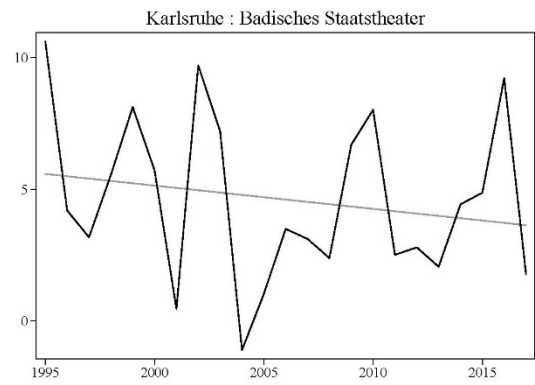
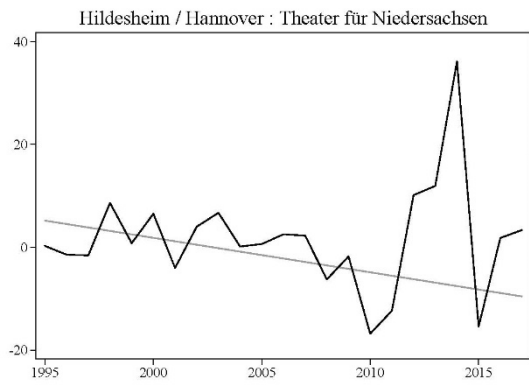
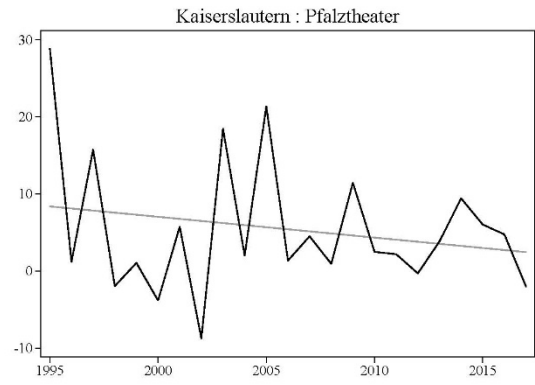
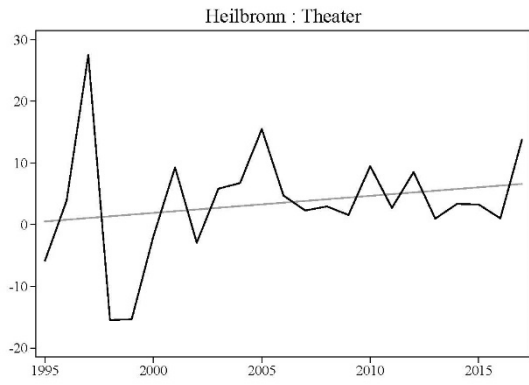


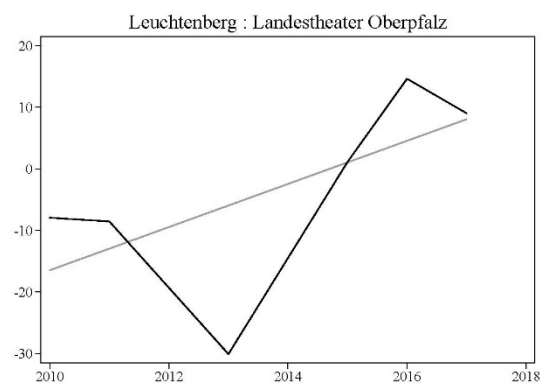
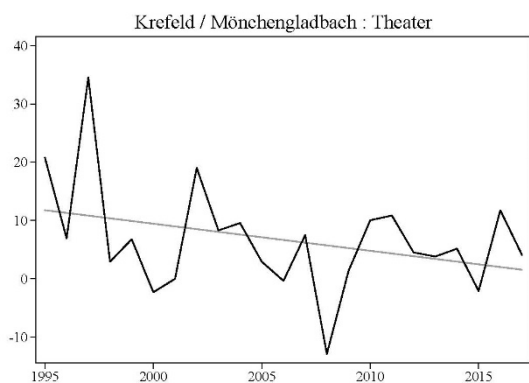
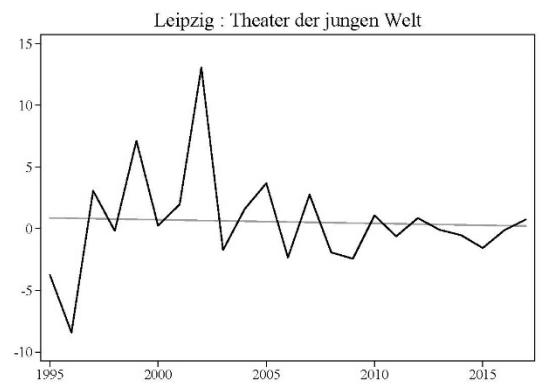
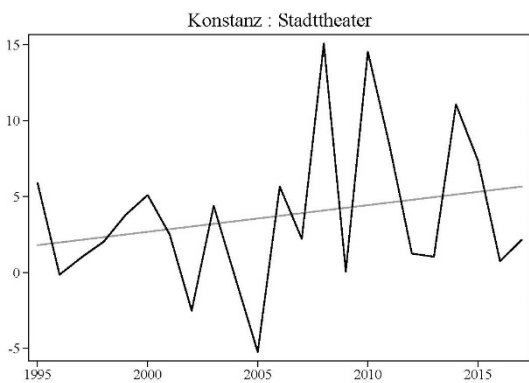
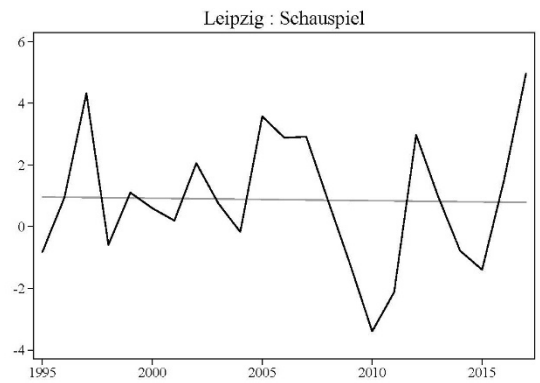
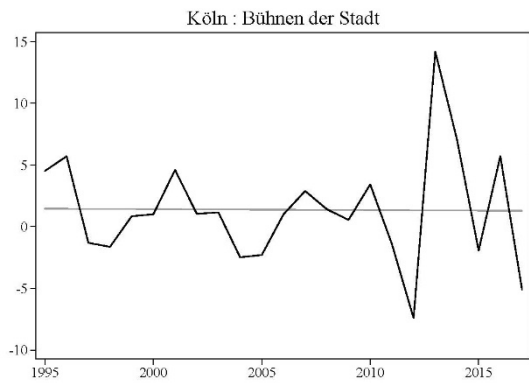
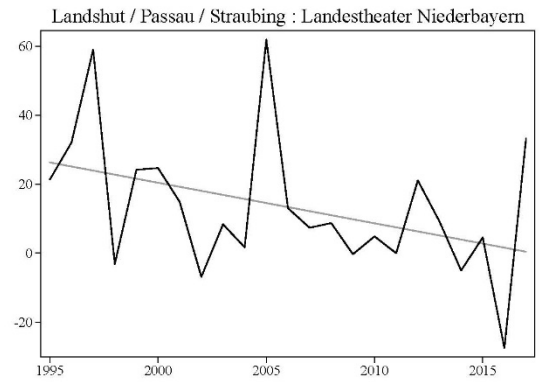
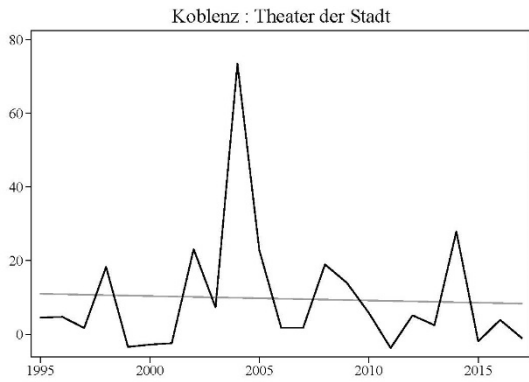


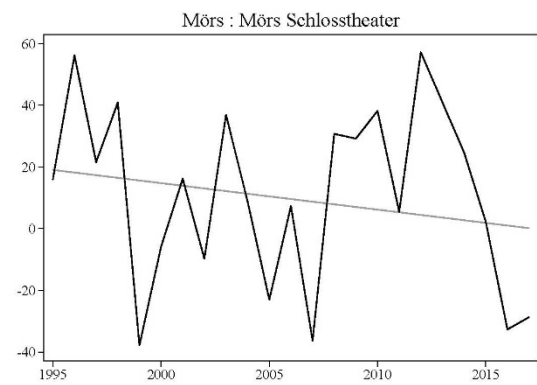
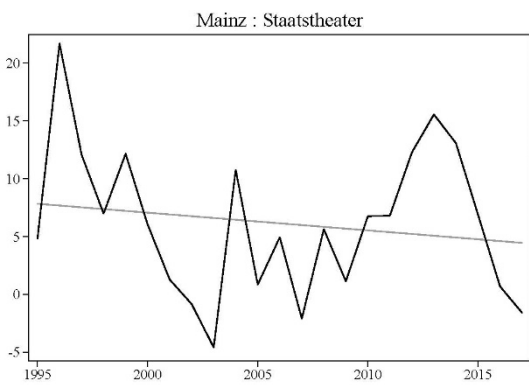
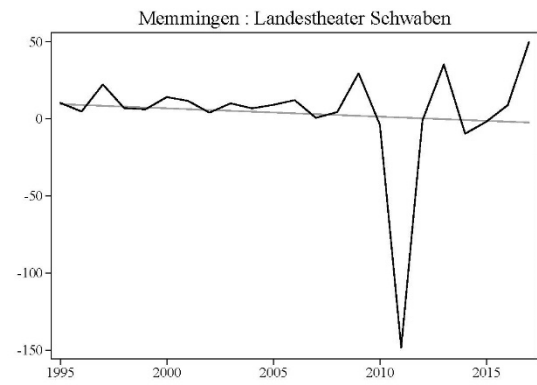
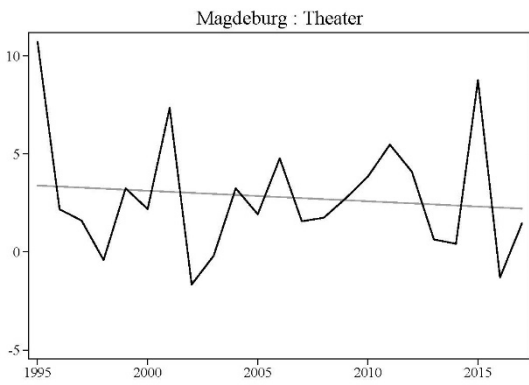
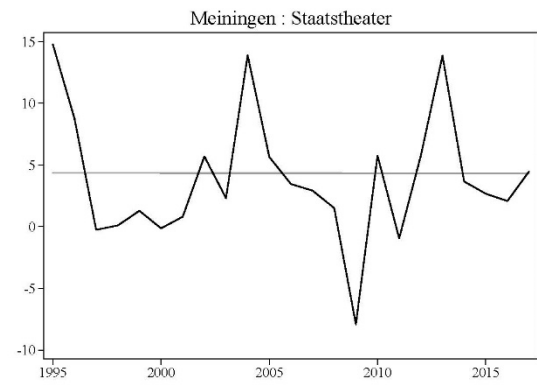
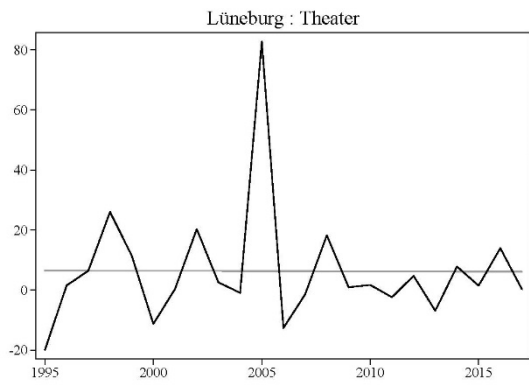
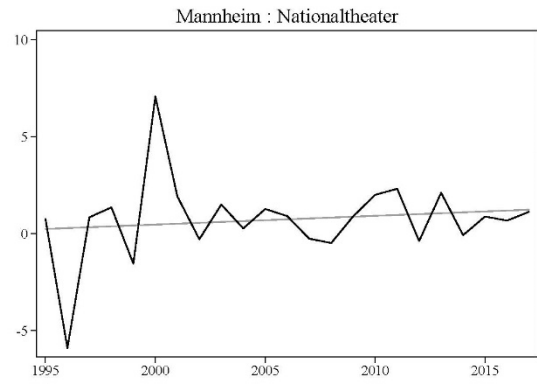


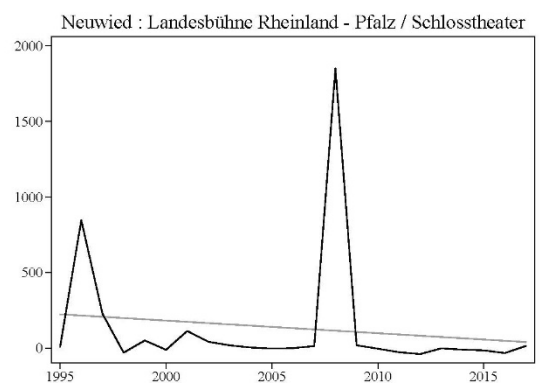
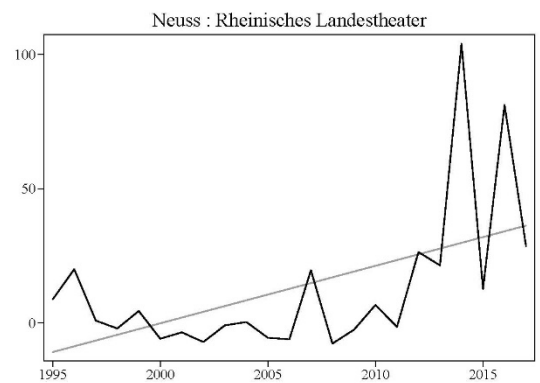
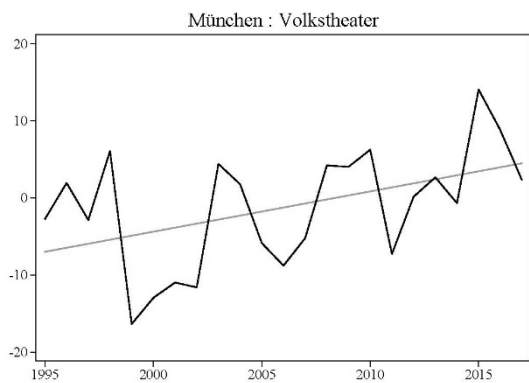
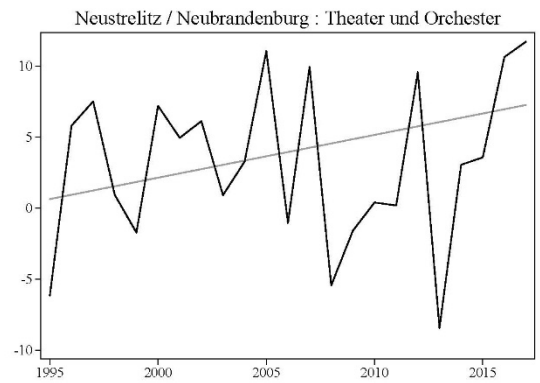
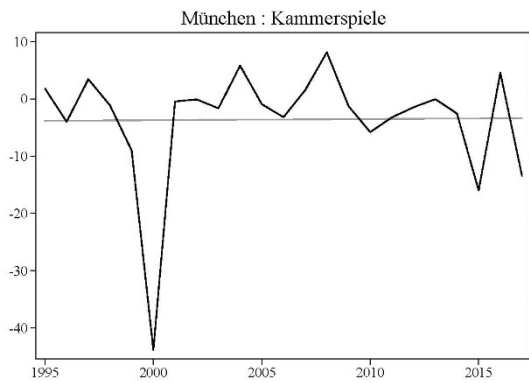
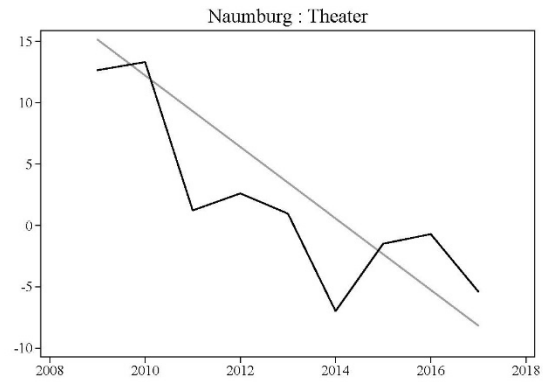
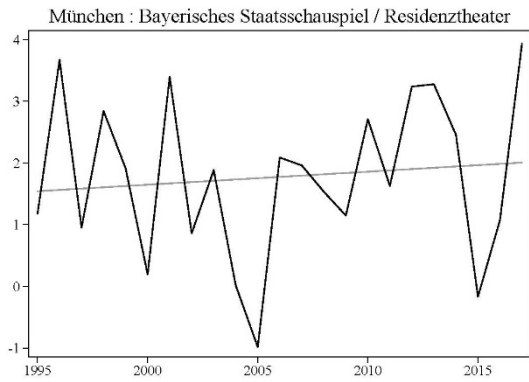


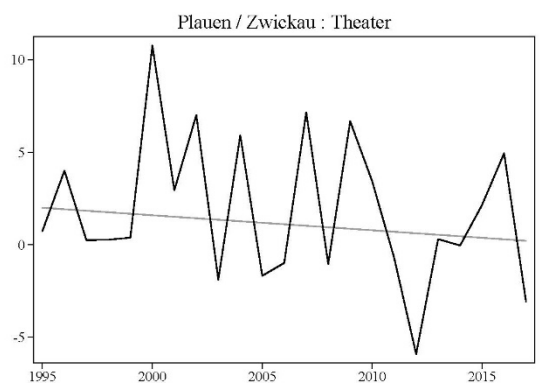
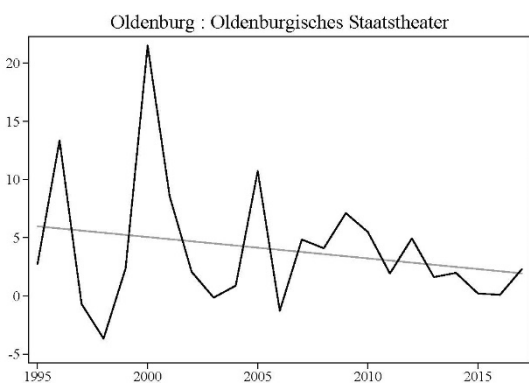
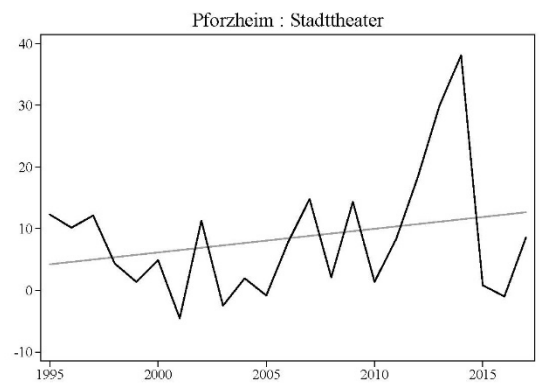
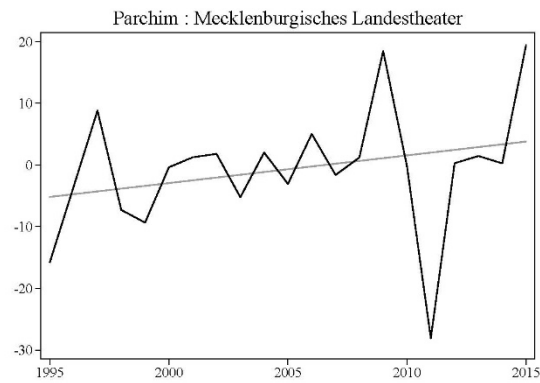
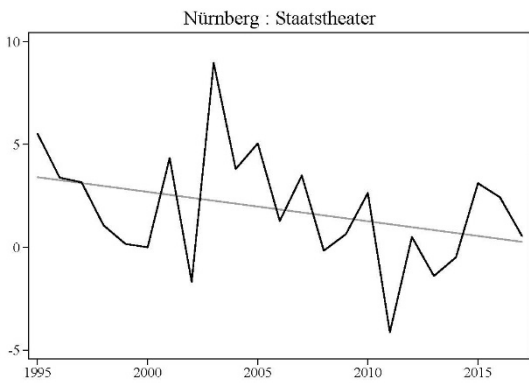
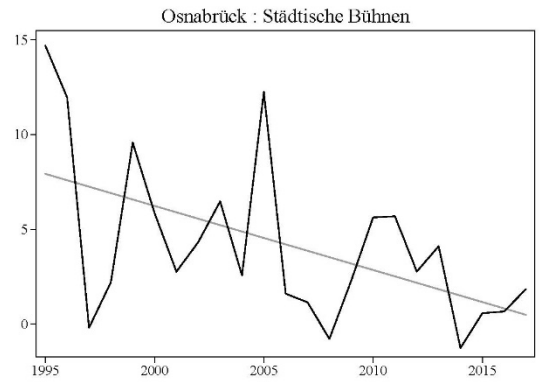
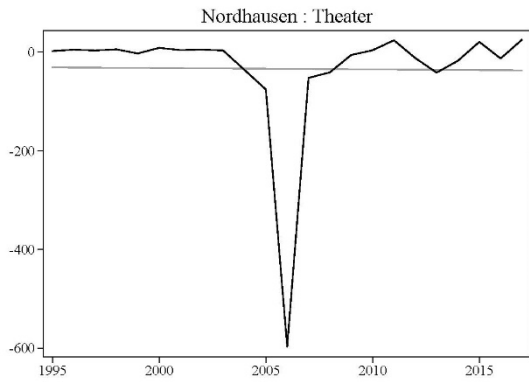


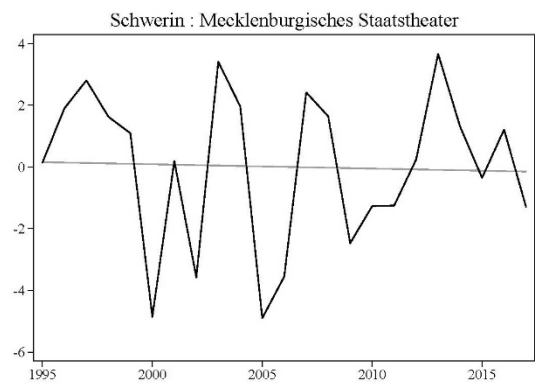
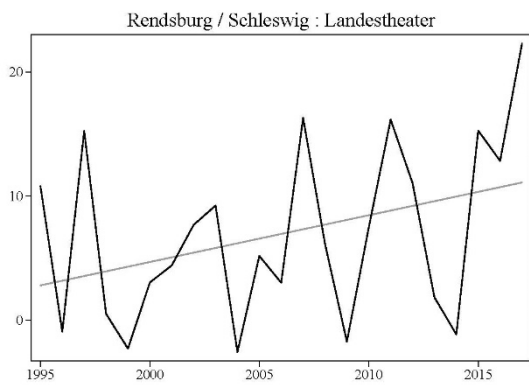
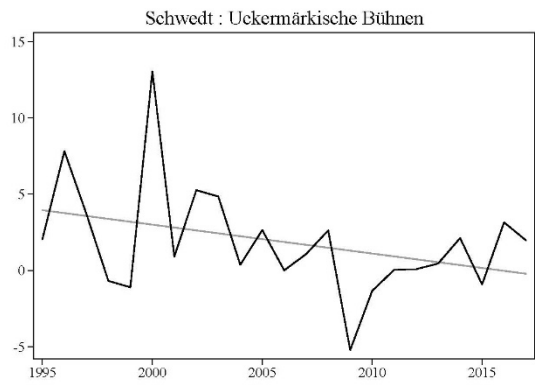
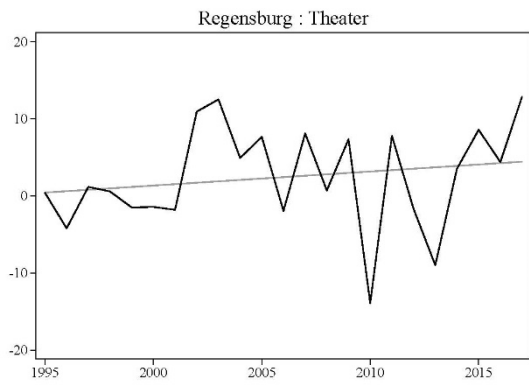
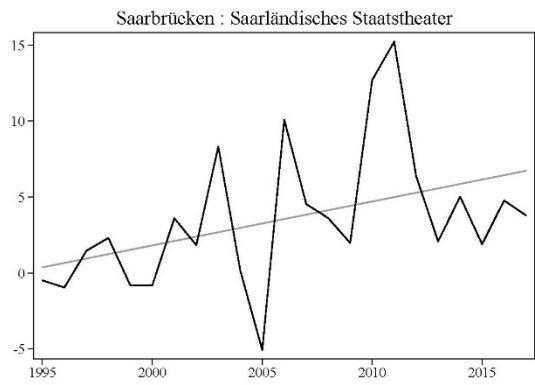
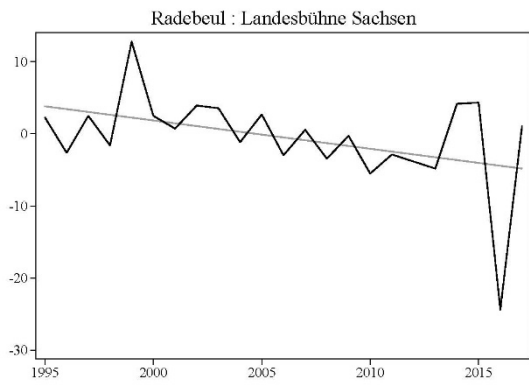
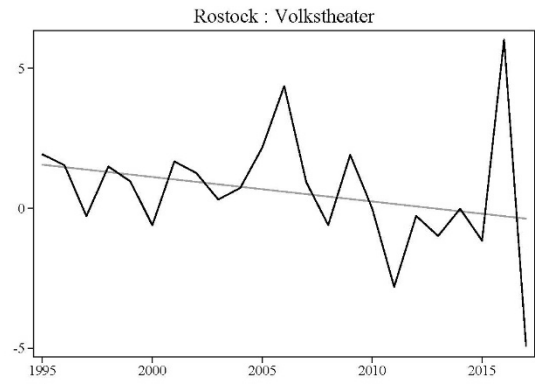
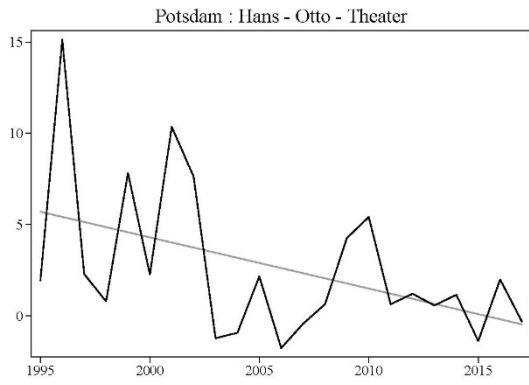


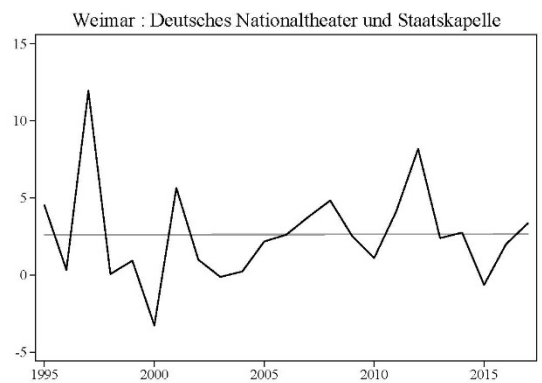
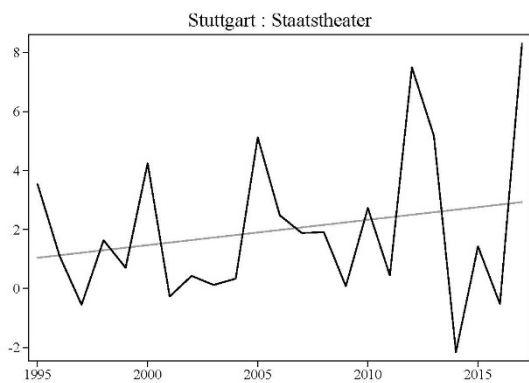
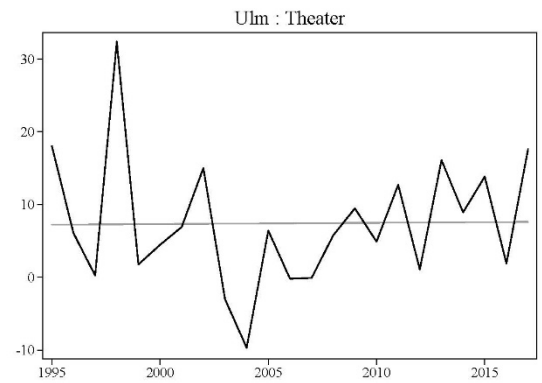
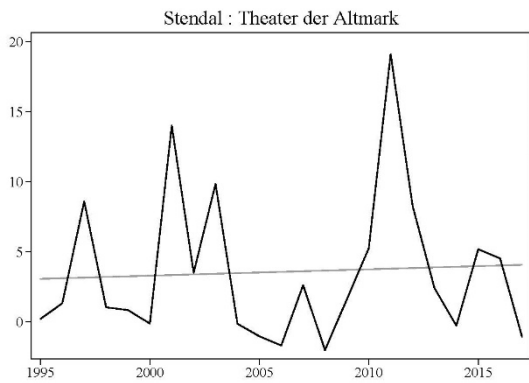
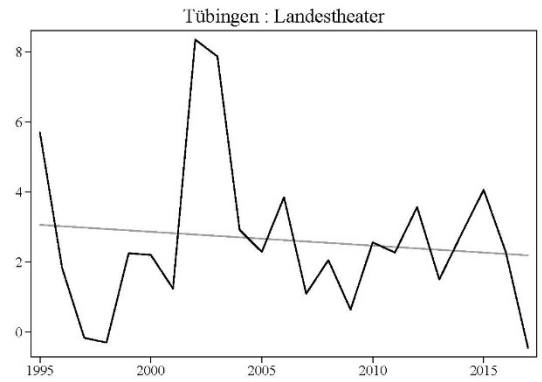
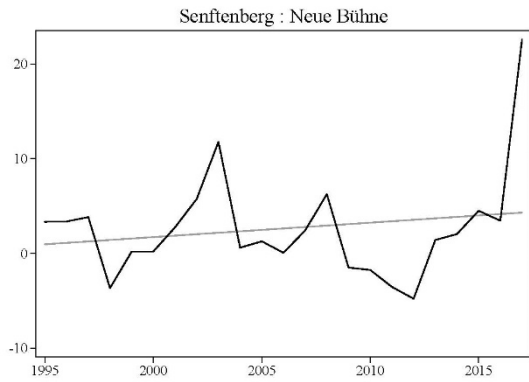


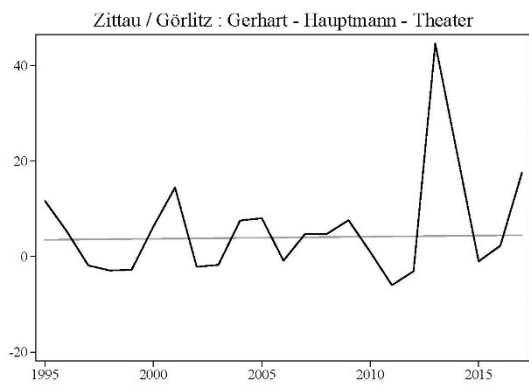
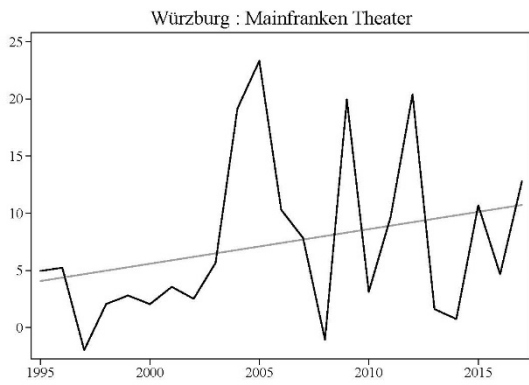
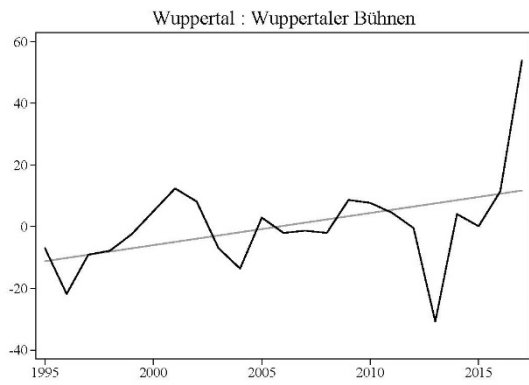
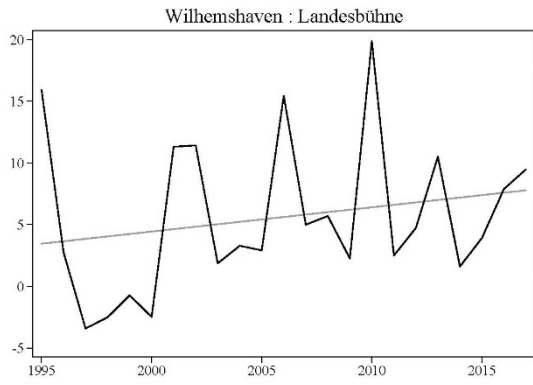






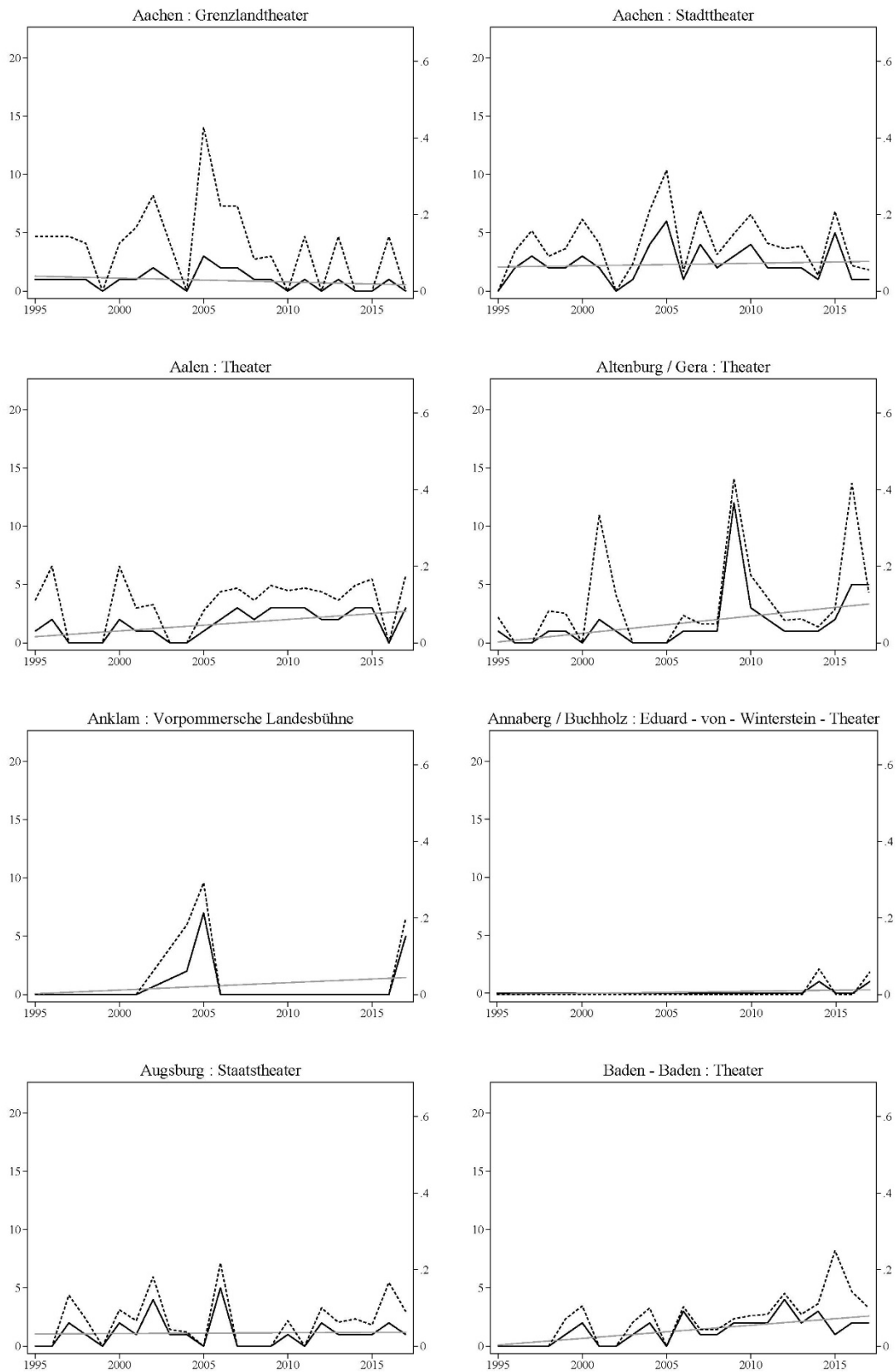


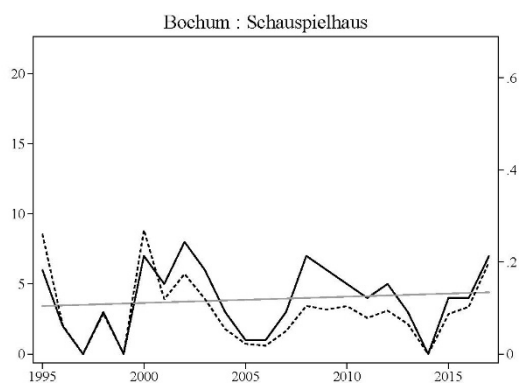
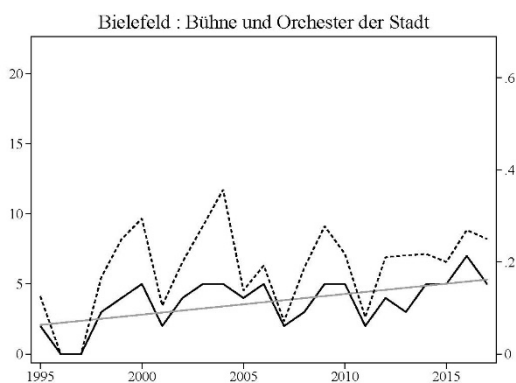
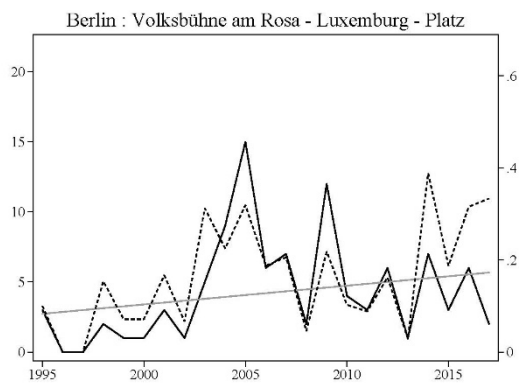
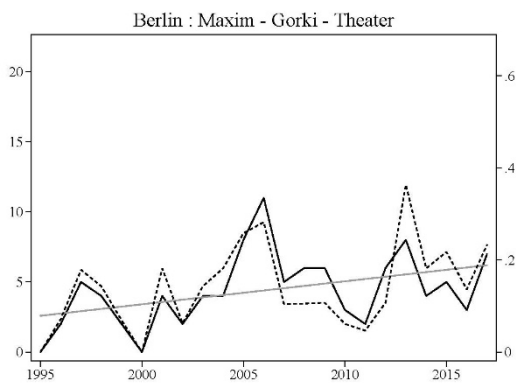
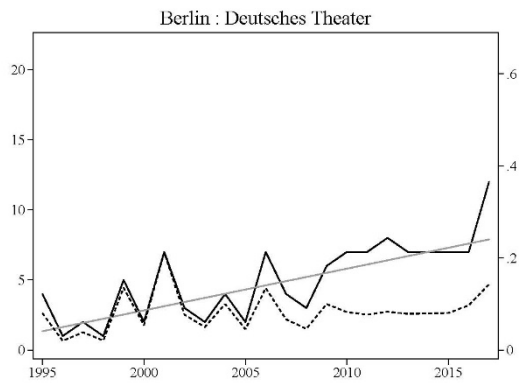
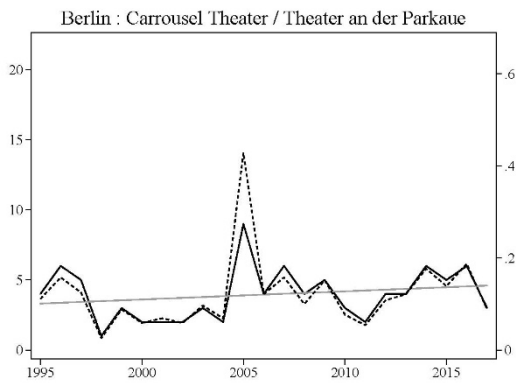
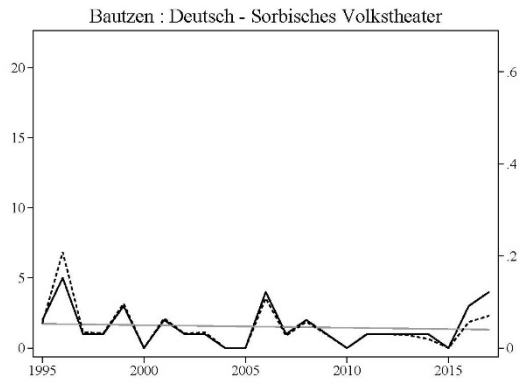
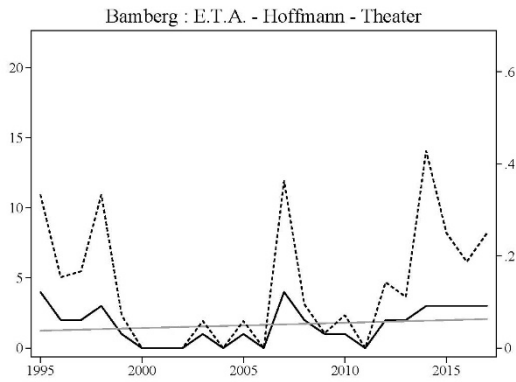


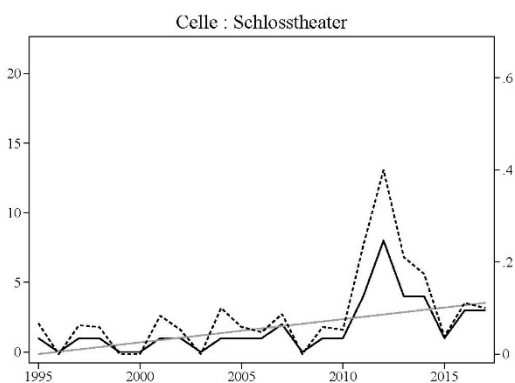
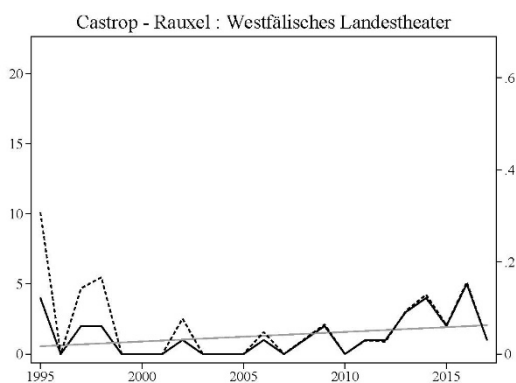
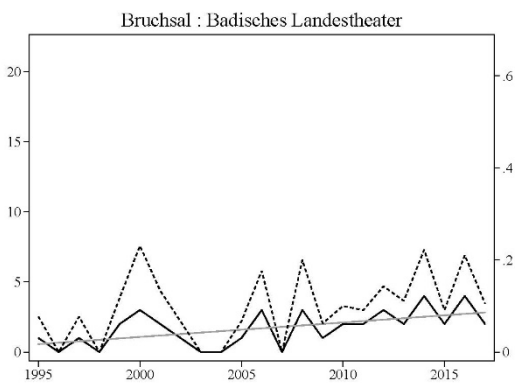
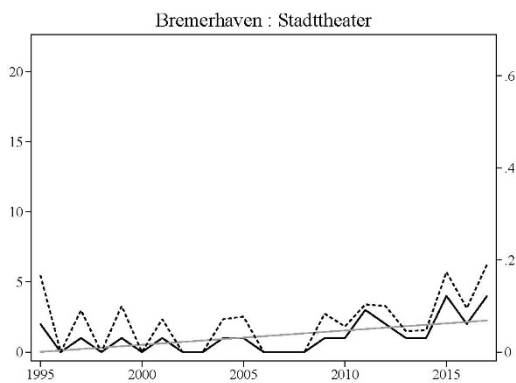
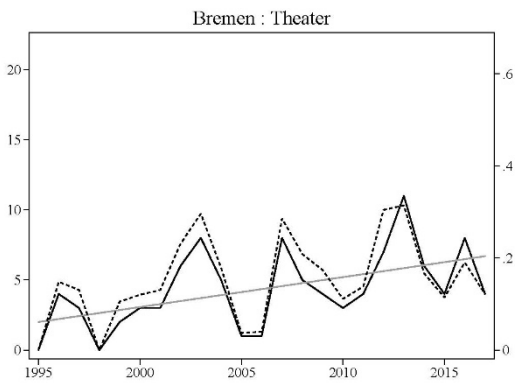
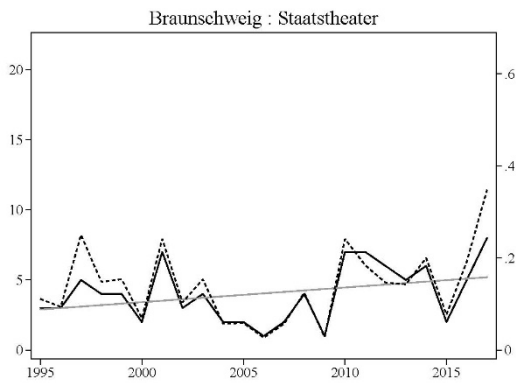
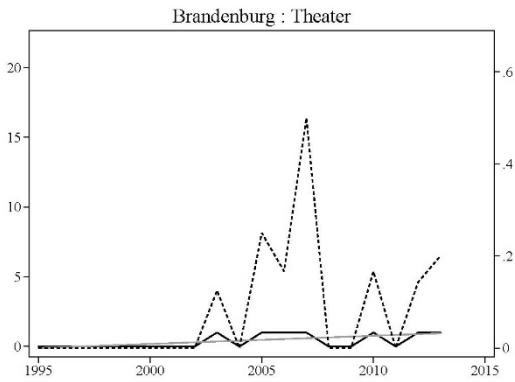
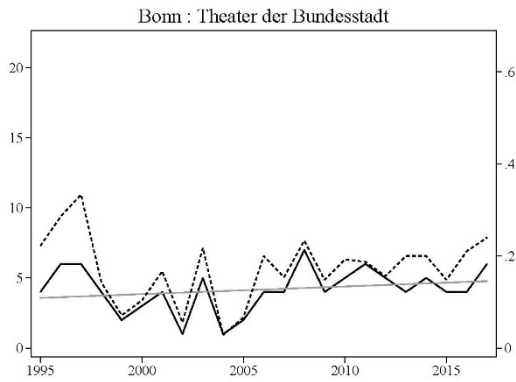


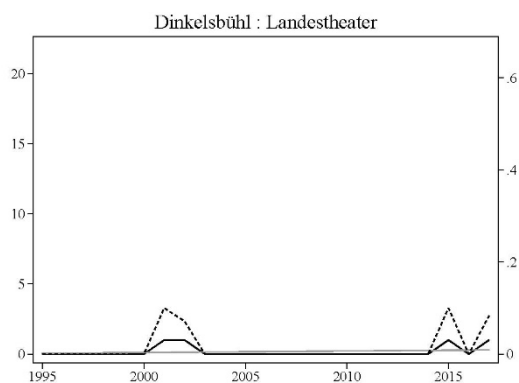
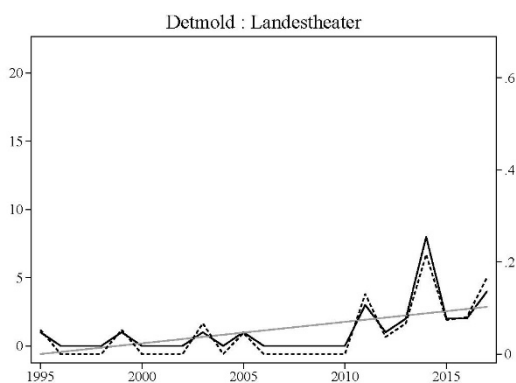
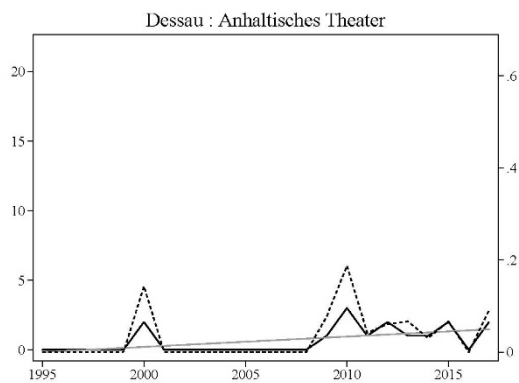
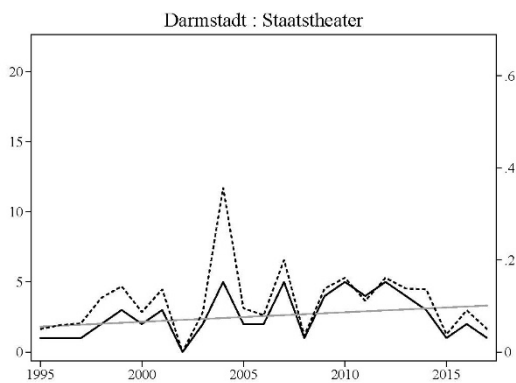
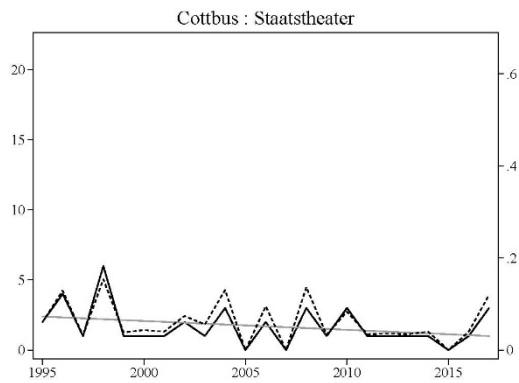
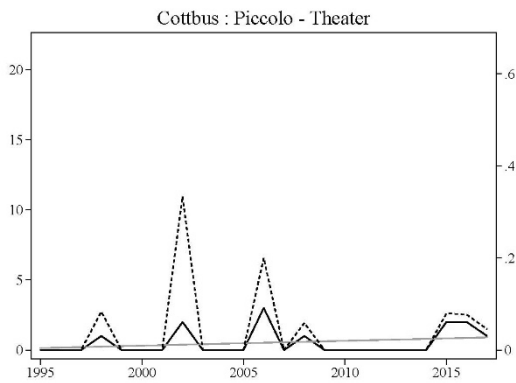
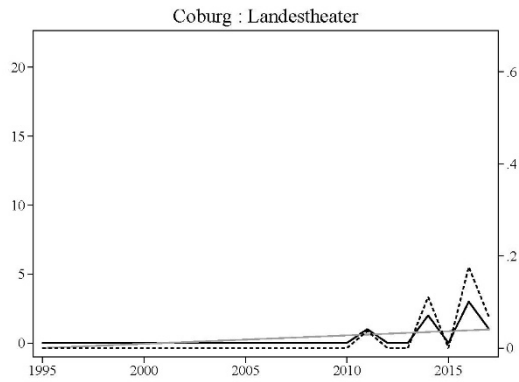
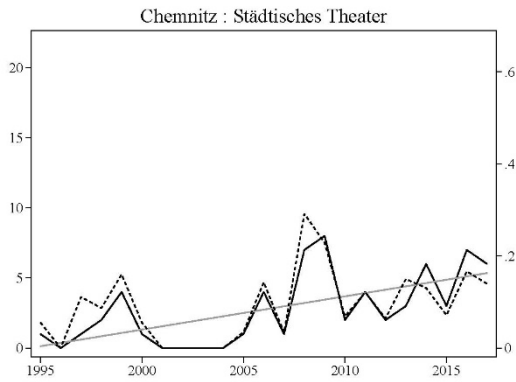
Abbildungssammlung B 4: Anzahl und Anteil der Neuerungen auf Theaterebene

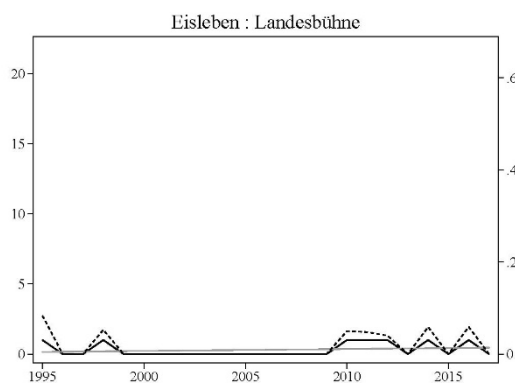
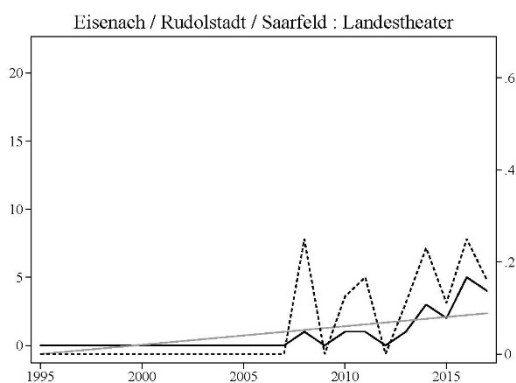
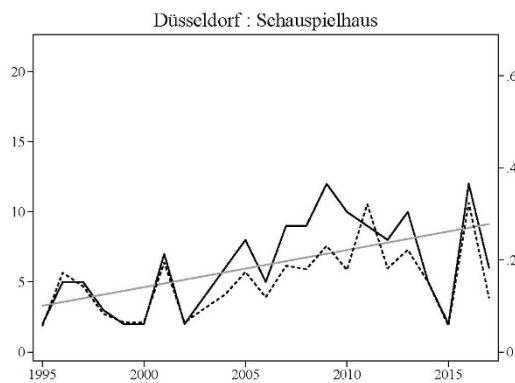
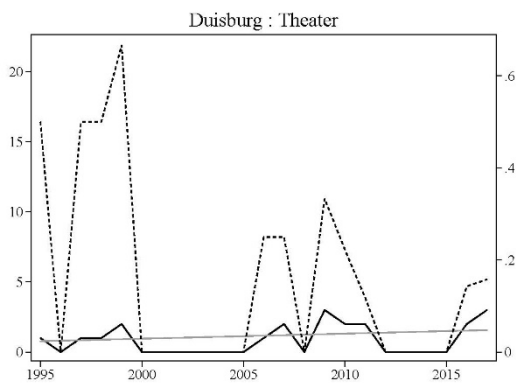
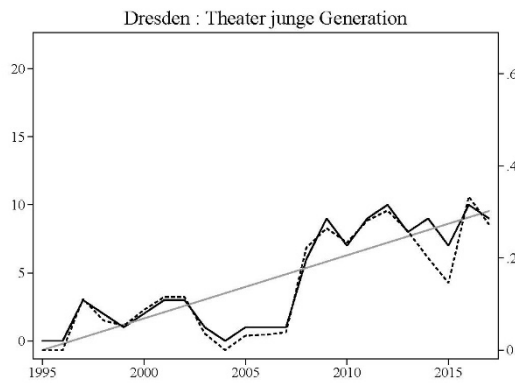
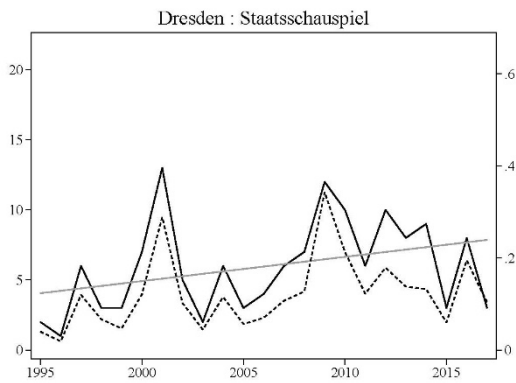
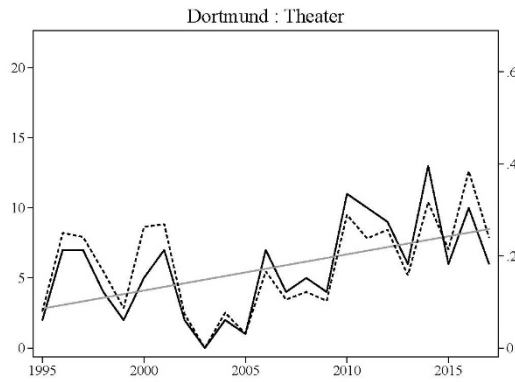
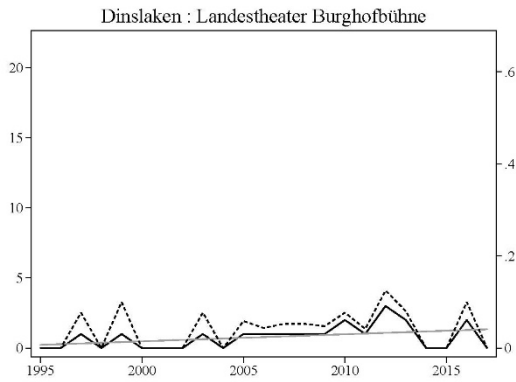
— Anzahl Neuerungen (linke y-Achse) — Trendlinie - - - - Anteil Neuerungen an allen Stücken (rechte y-Achse)

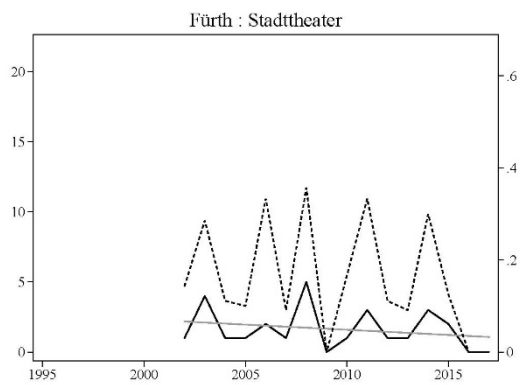
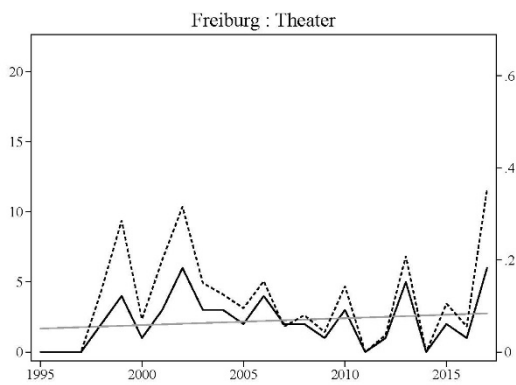
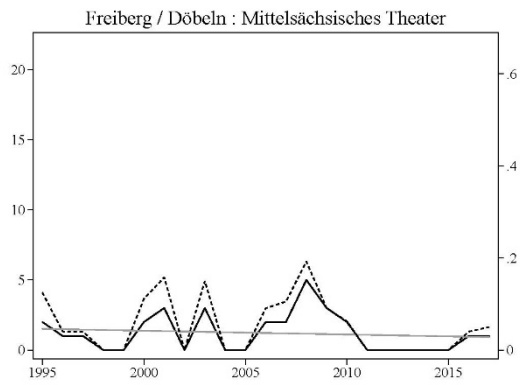
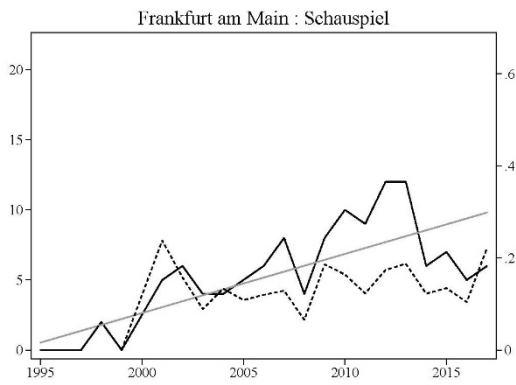
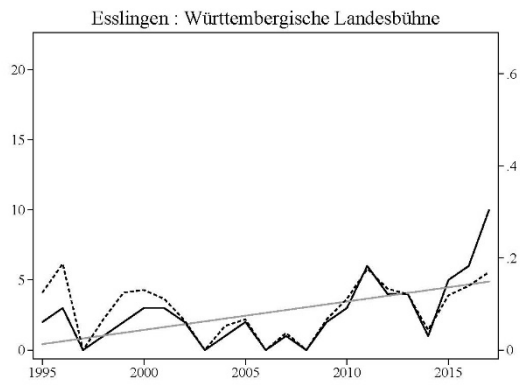
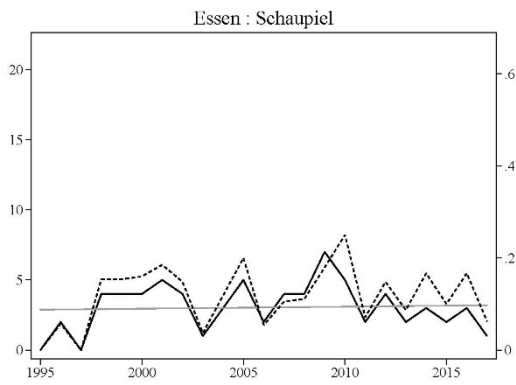
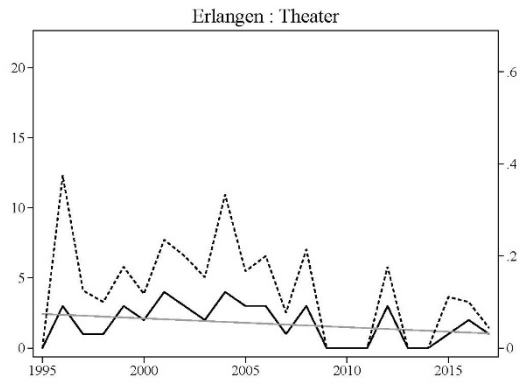
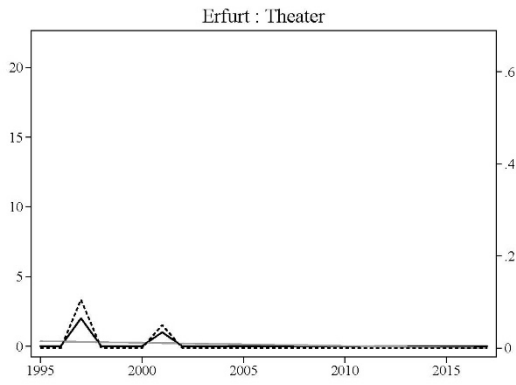


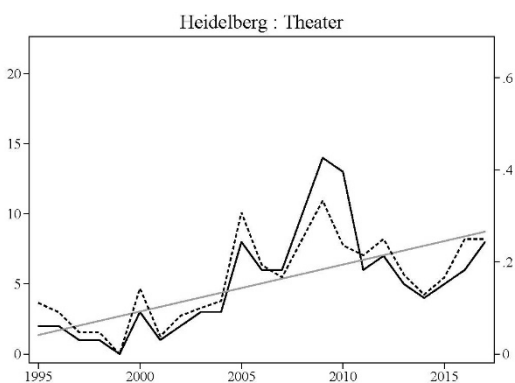
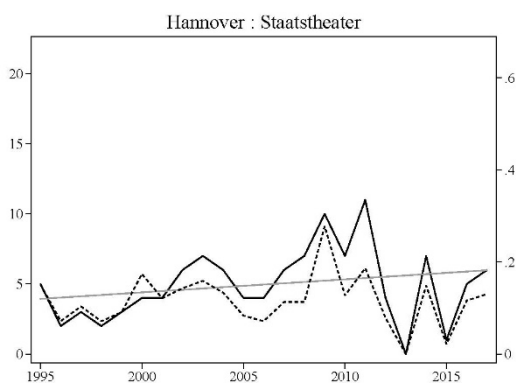
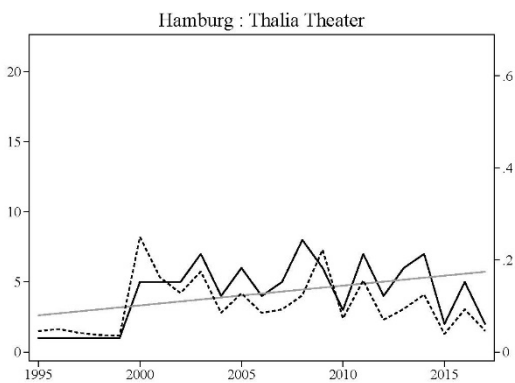
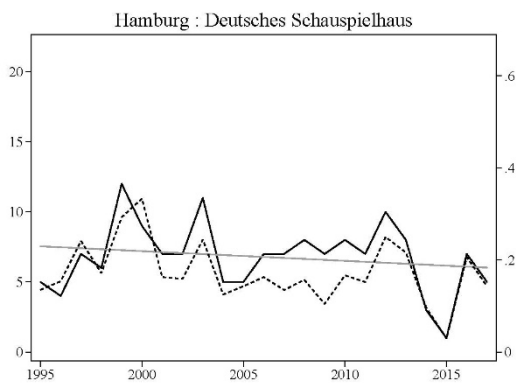
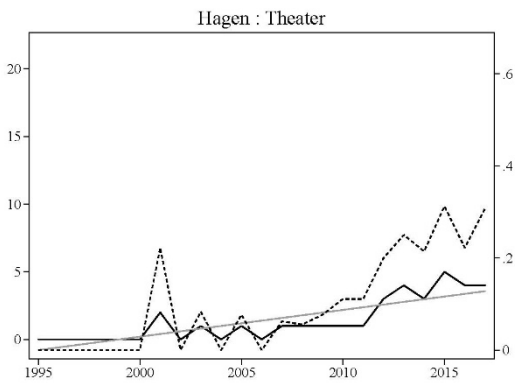
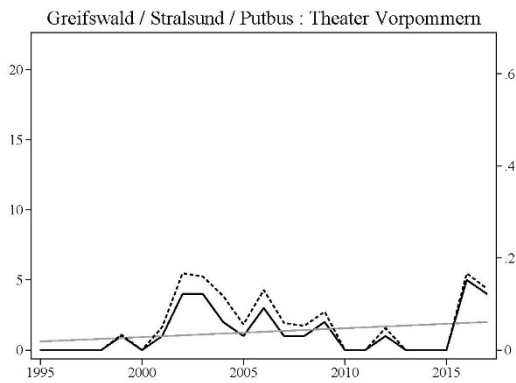
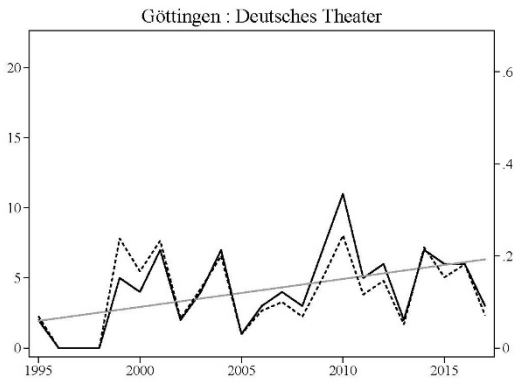
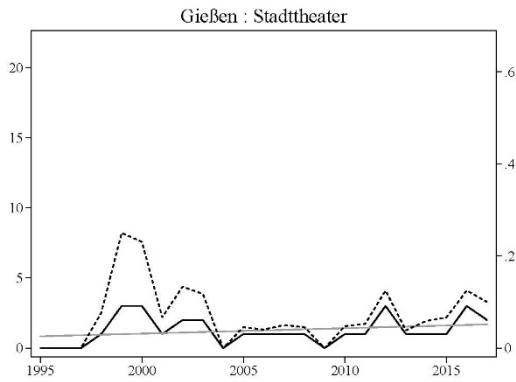


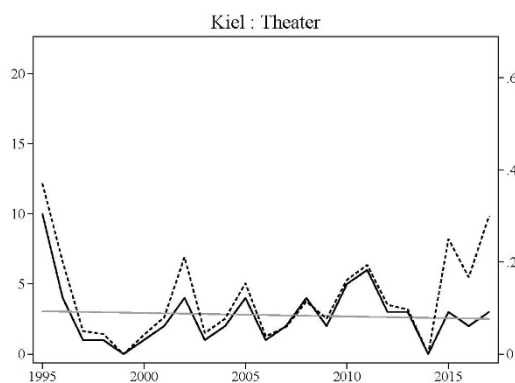
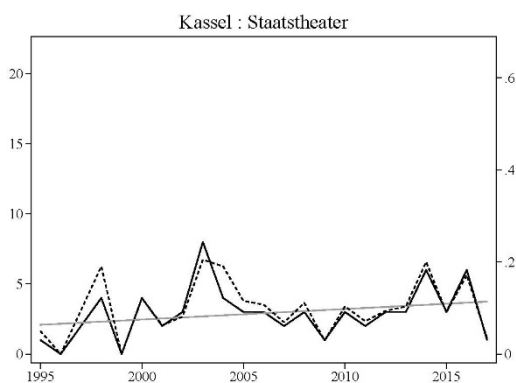
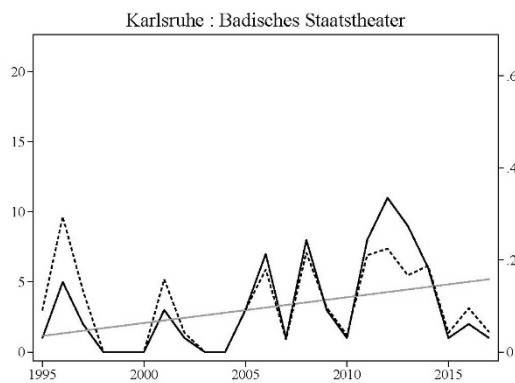
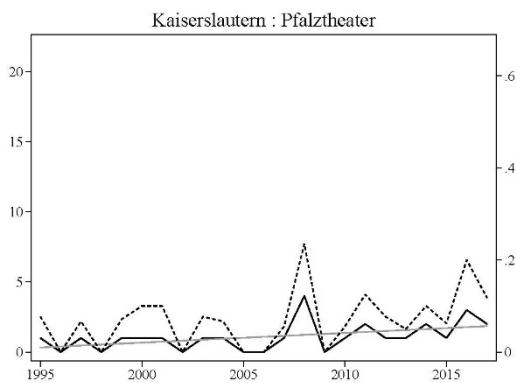
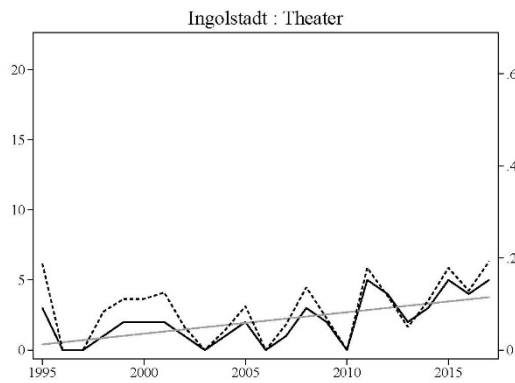
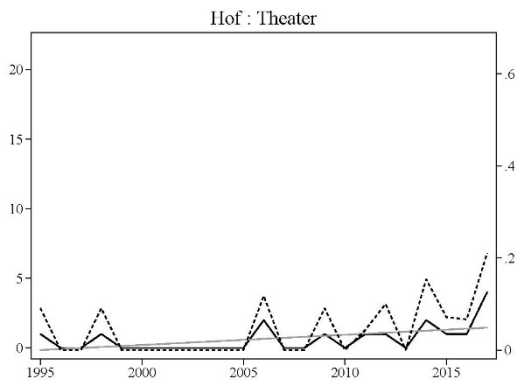
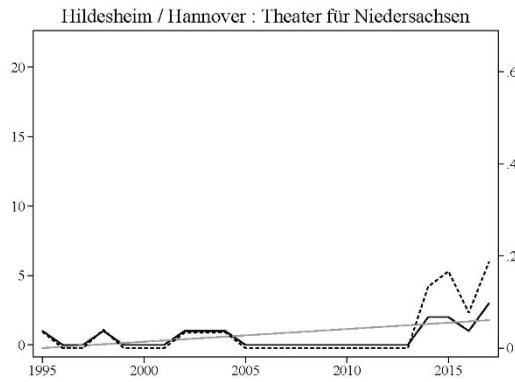
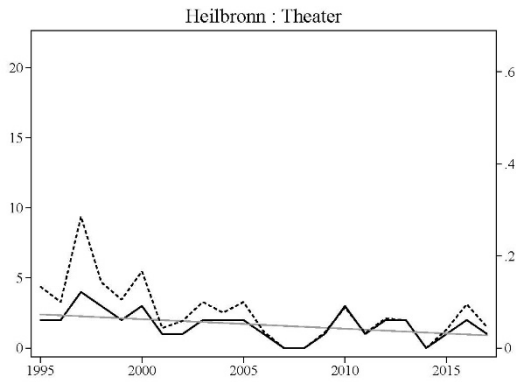


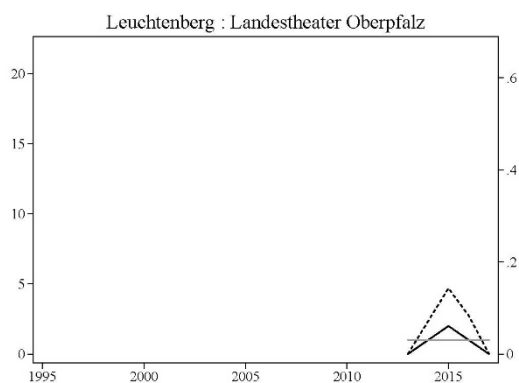
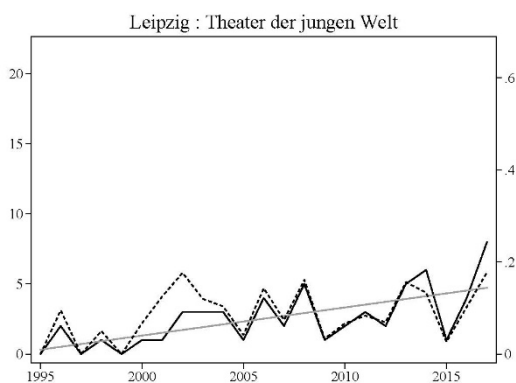
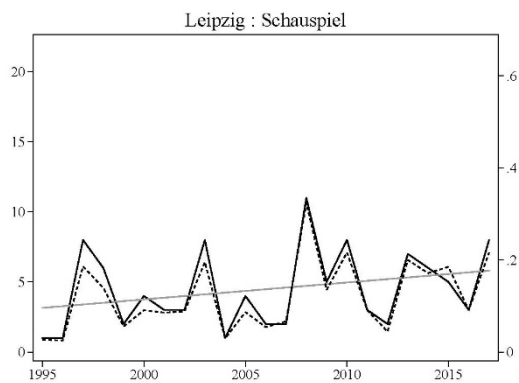
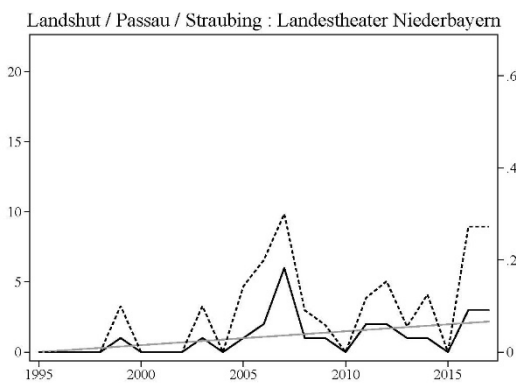
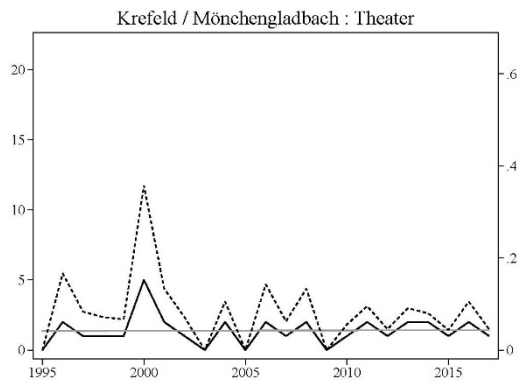
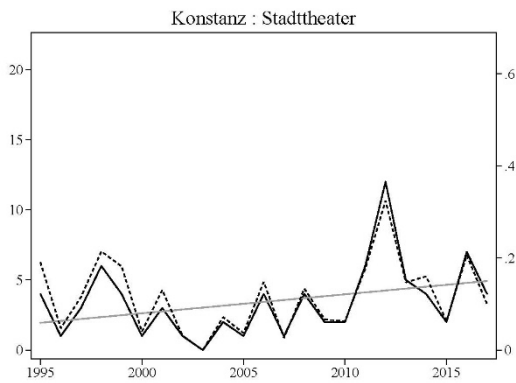
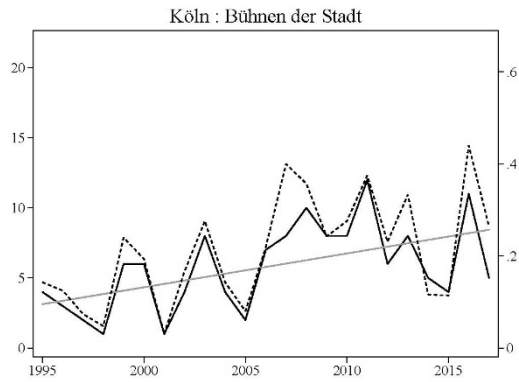
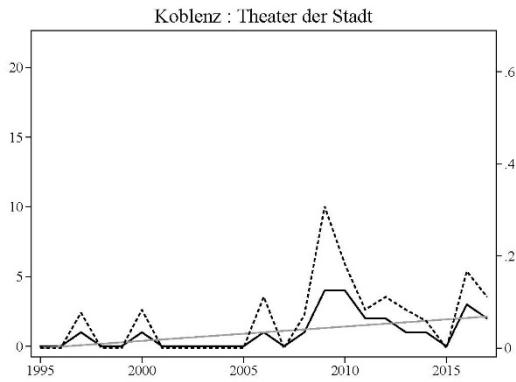


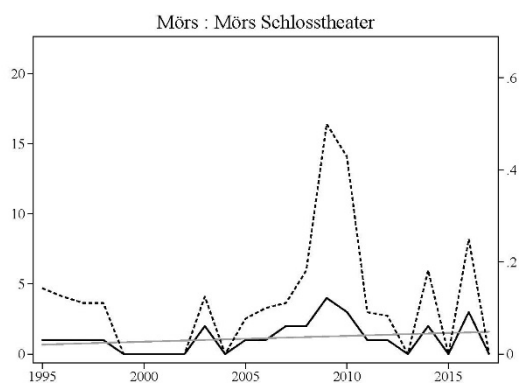
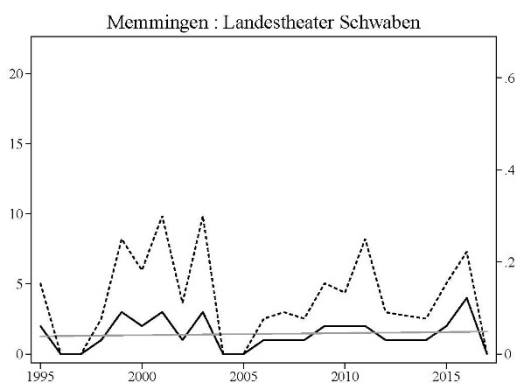
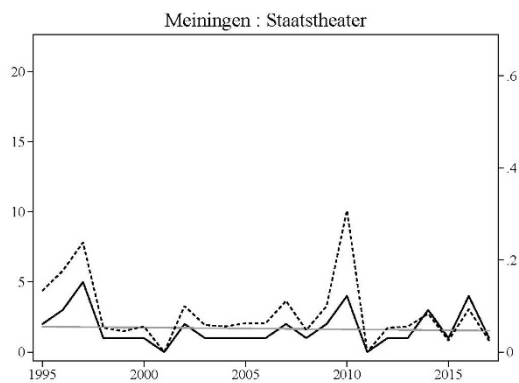
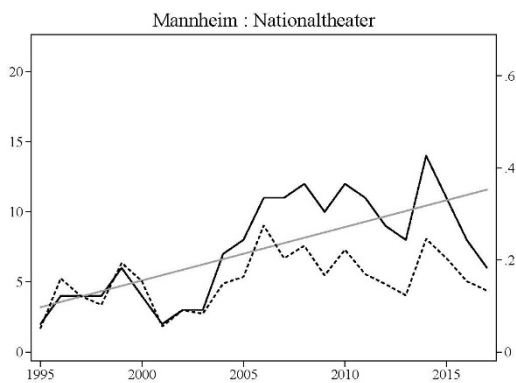
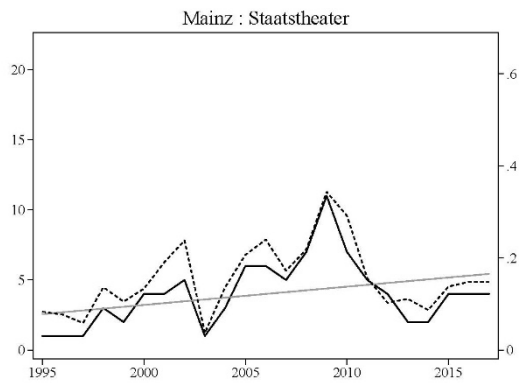
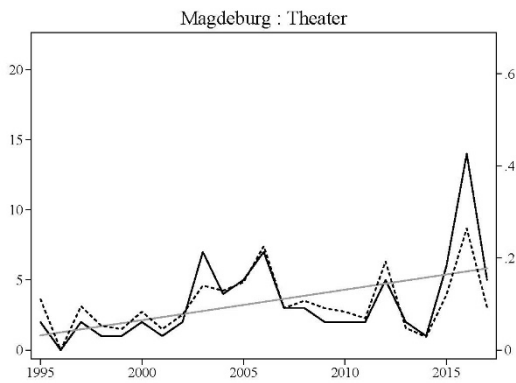
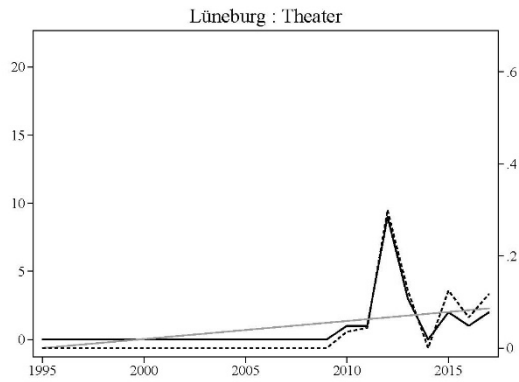
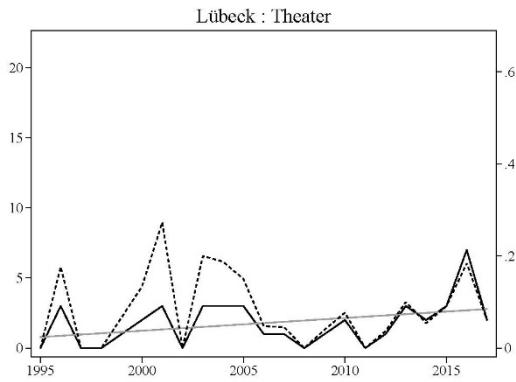




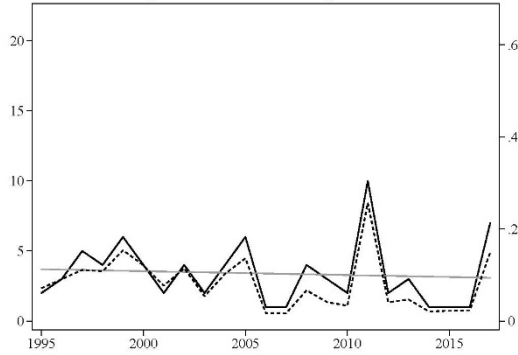




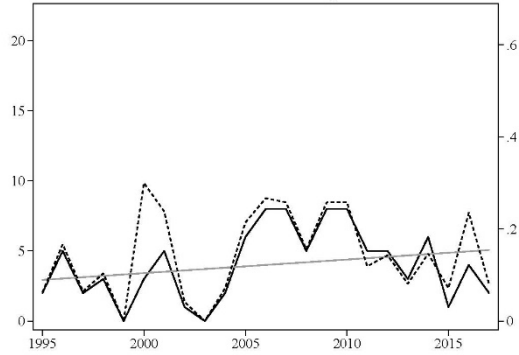




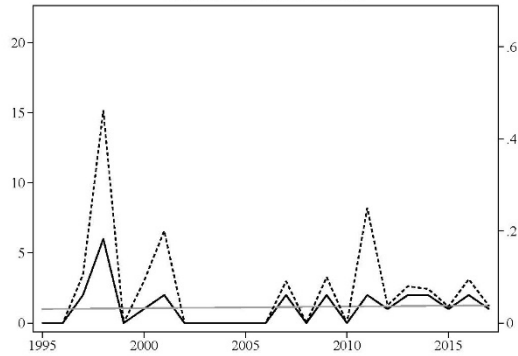
München : Bayerisches Staatsschauspiel / Residenztheater



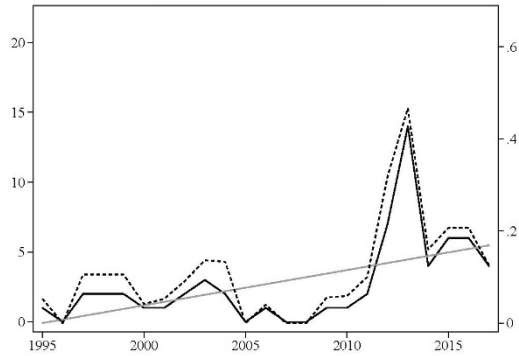
München : Kammerspiele



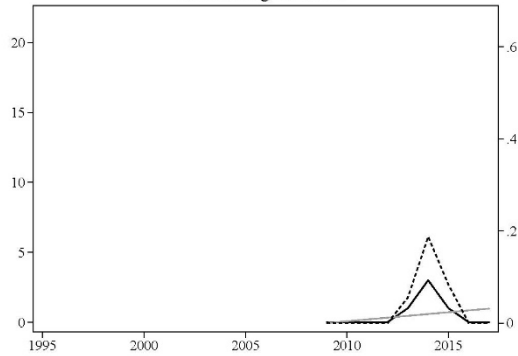
München : Volkstheater



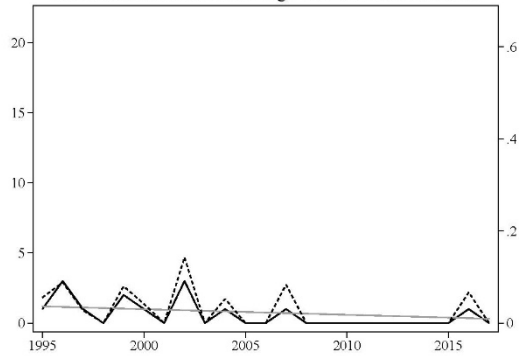
Münster : Städtische Bühne



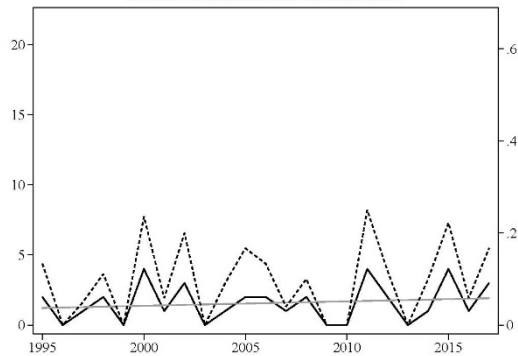
Naumburg : Theater



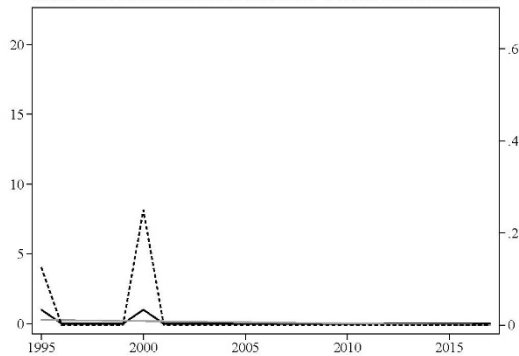
Neustrelitz / Neubrandenburg : Theater und Orchester

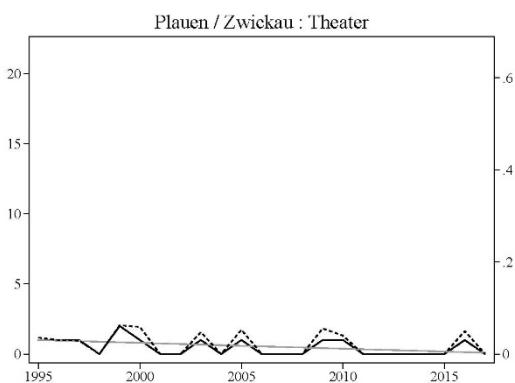
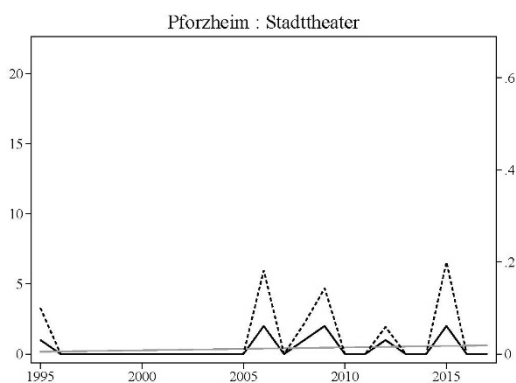
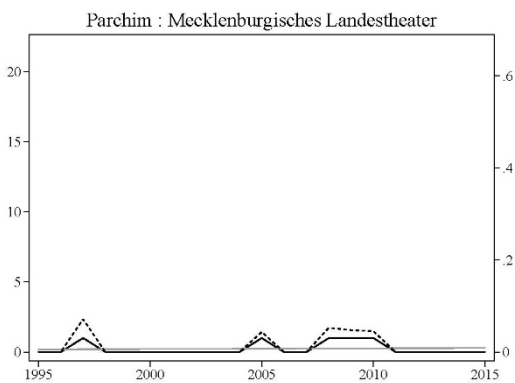
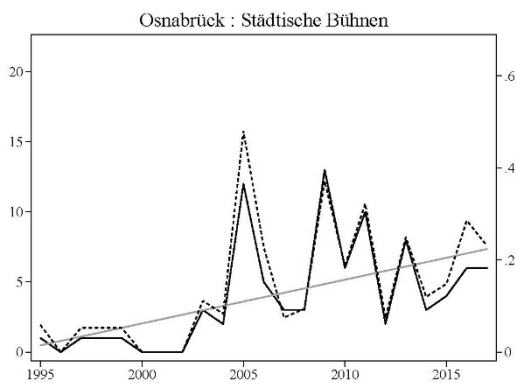
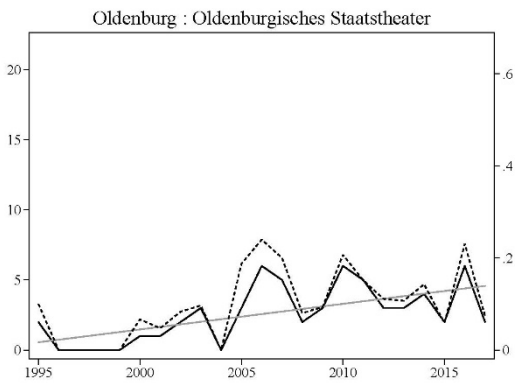
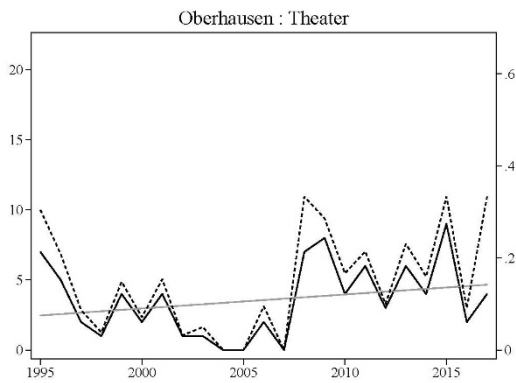
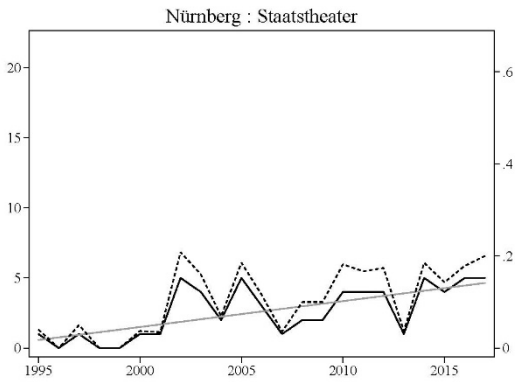
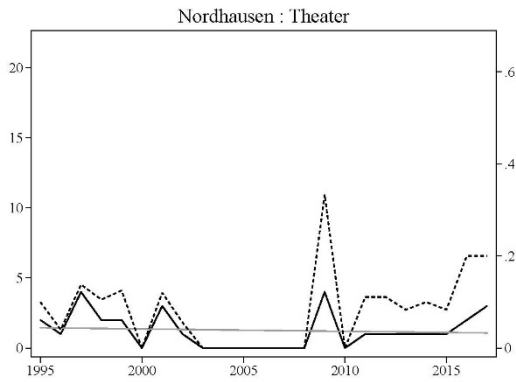


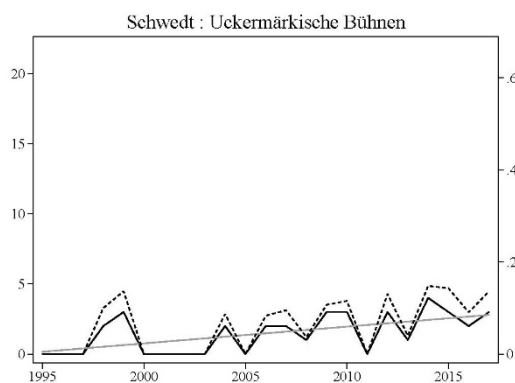
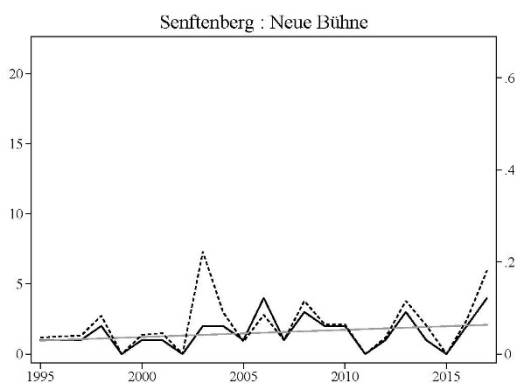
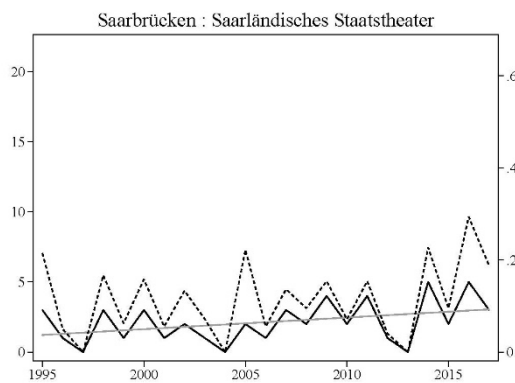
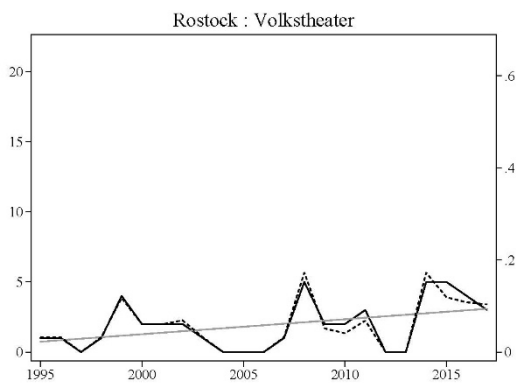
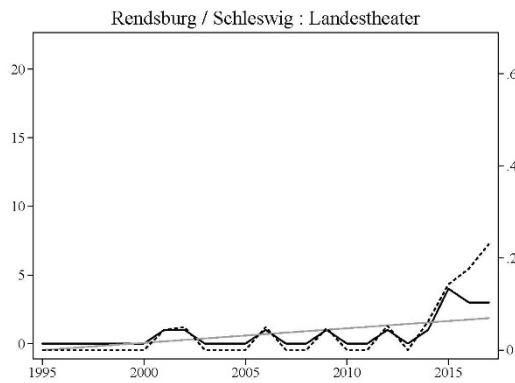
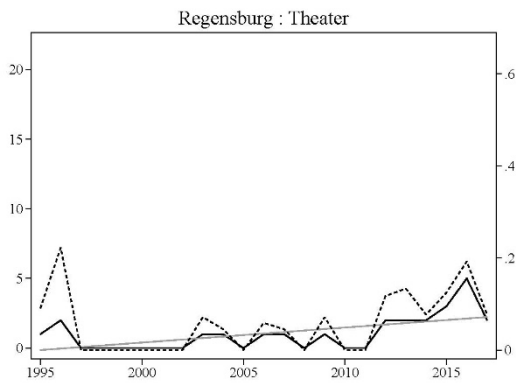
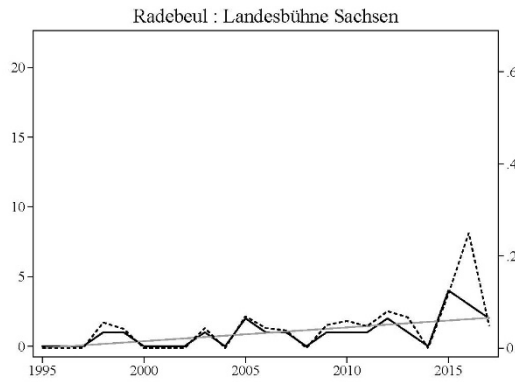
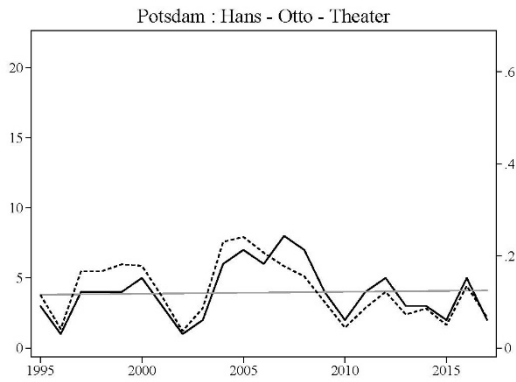
Neuss : Rheinisches Landestheater

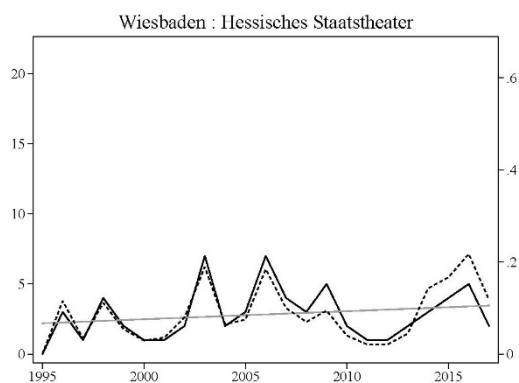
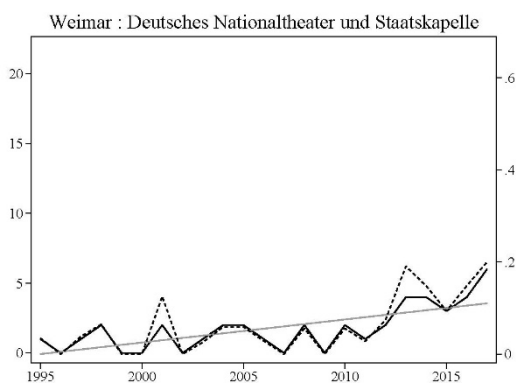
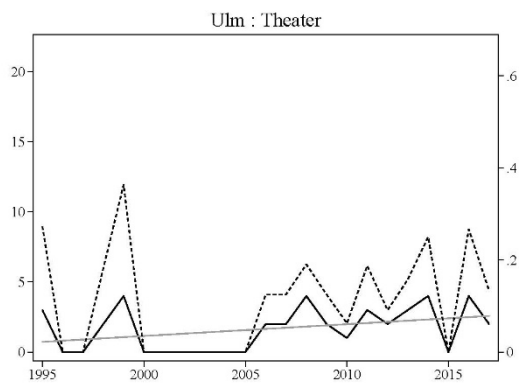
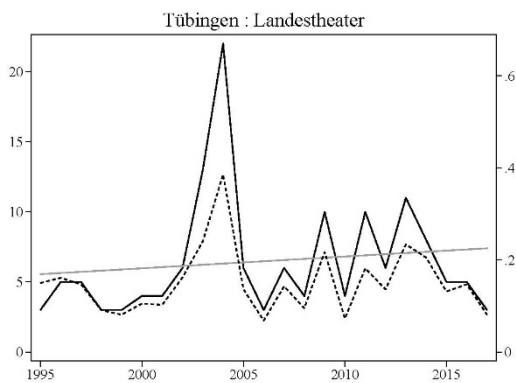
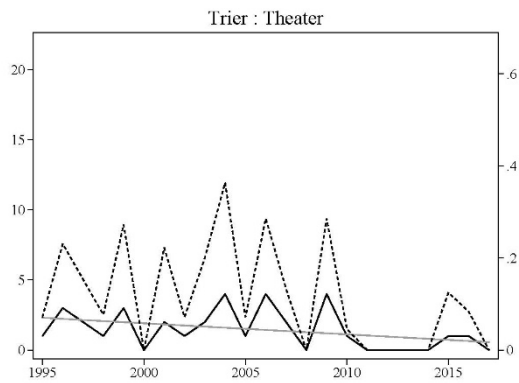
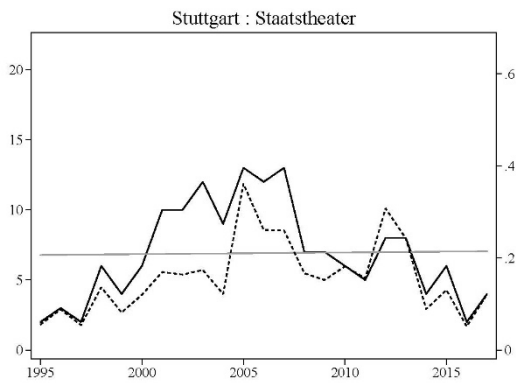
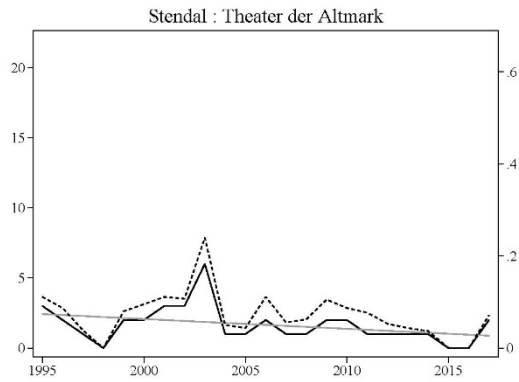
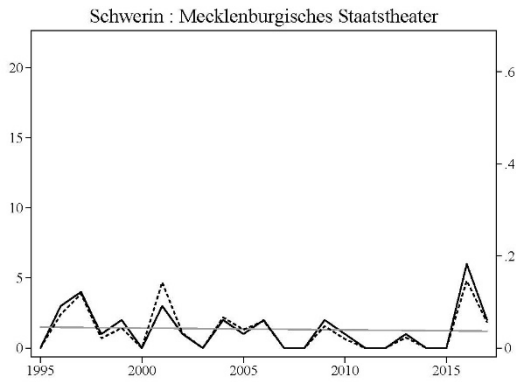


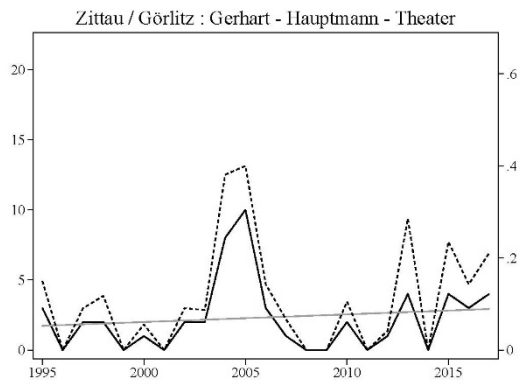
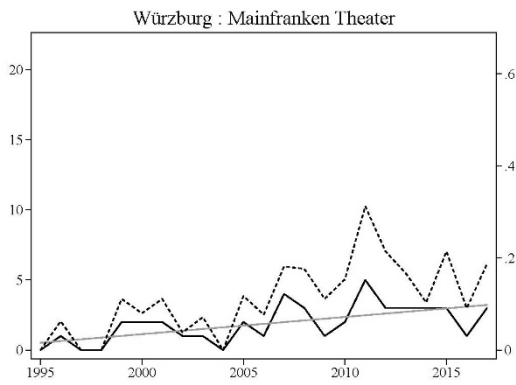
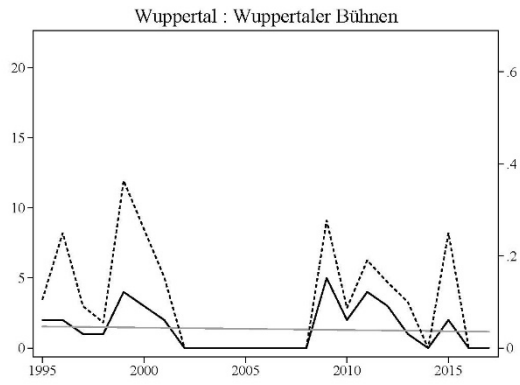
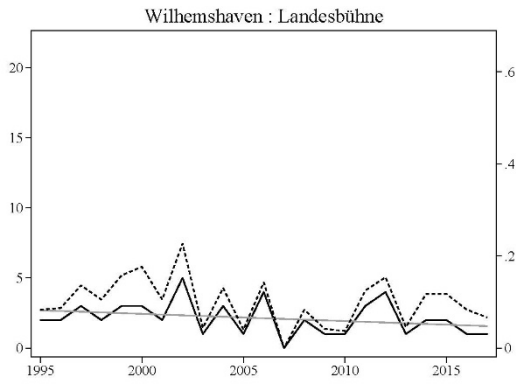
Neuwied : Landesbühne Rheinland - Pfalz / Schlosstheater





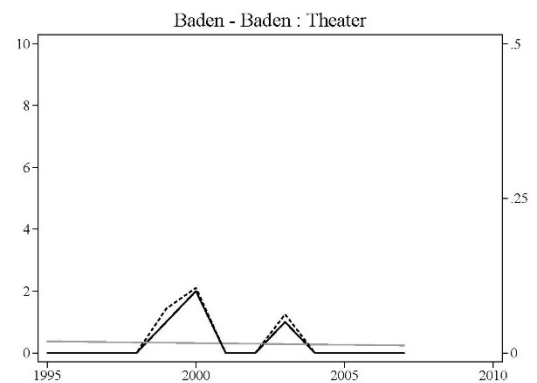
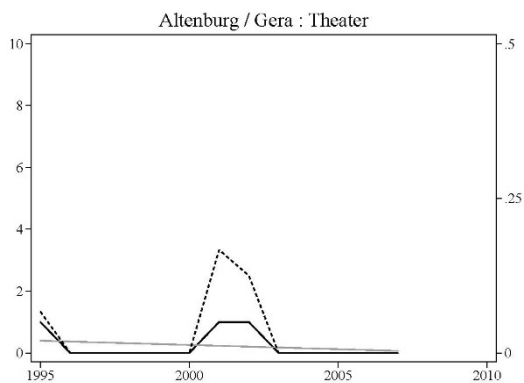
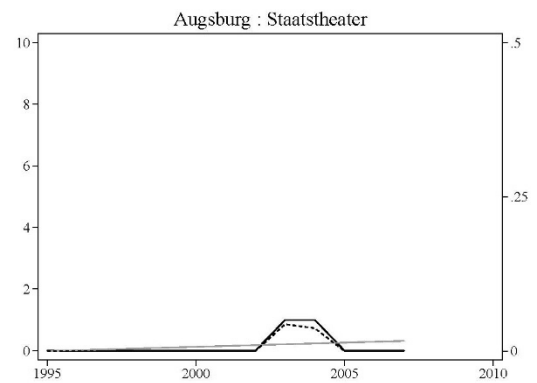
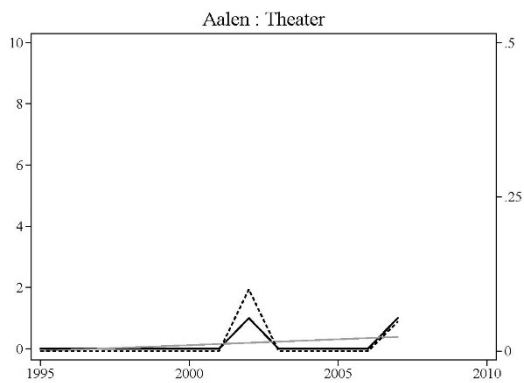
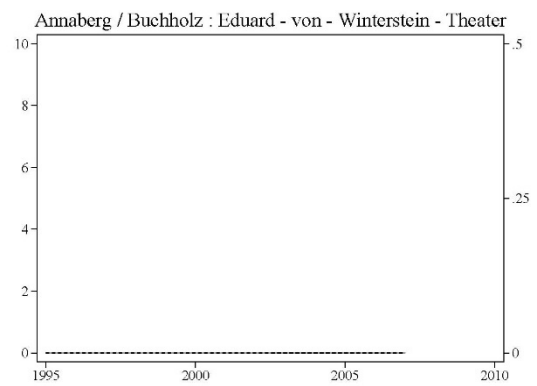
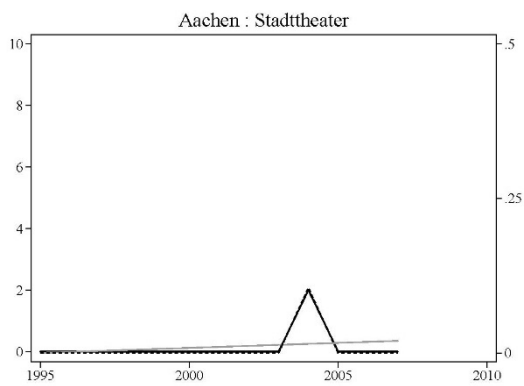
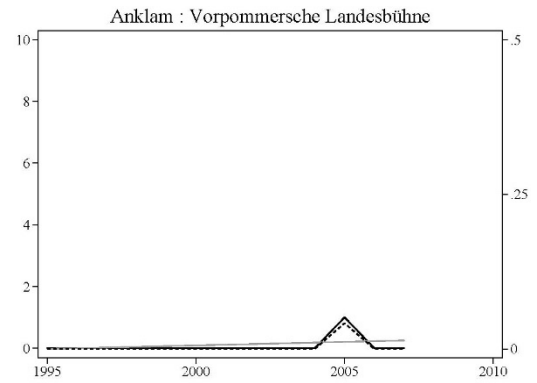
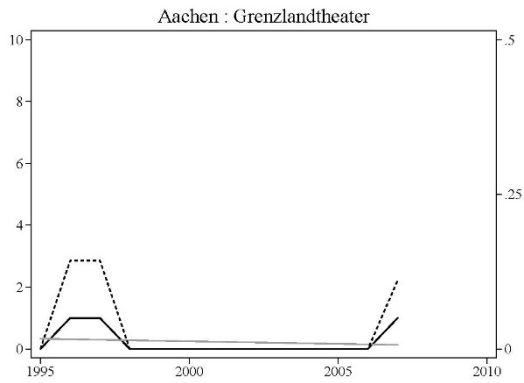


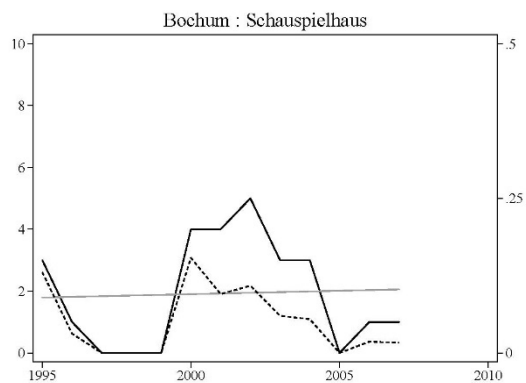
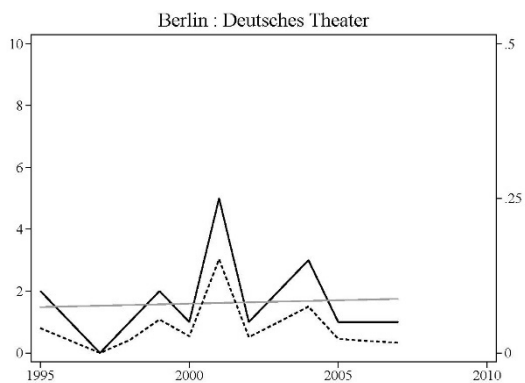
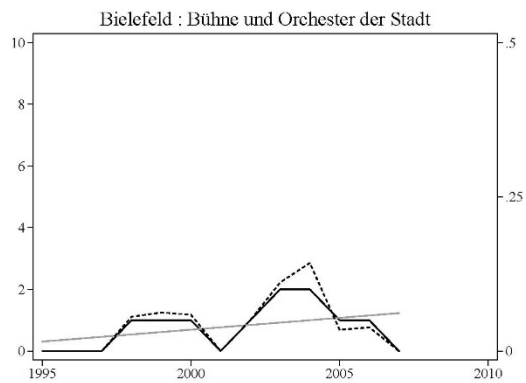
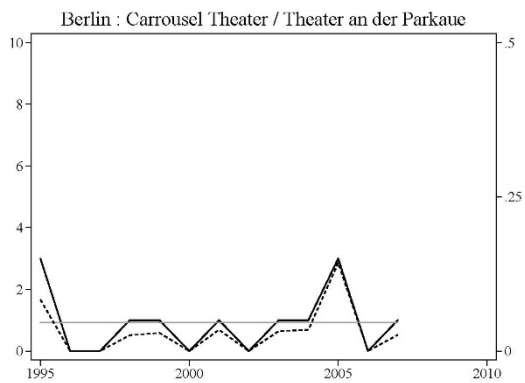
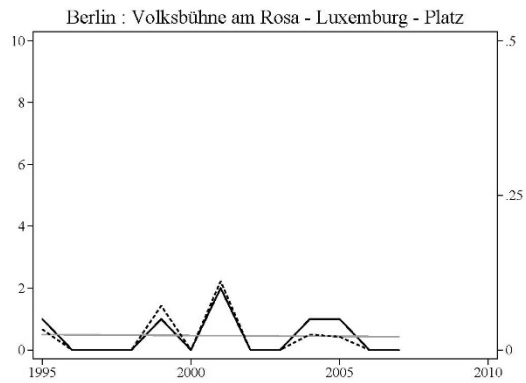
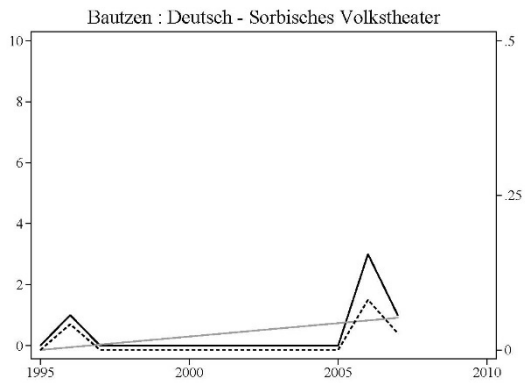
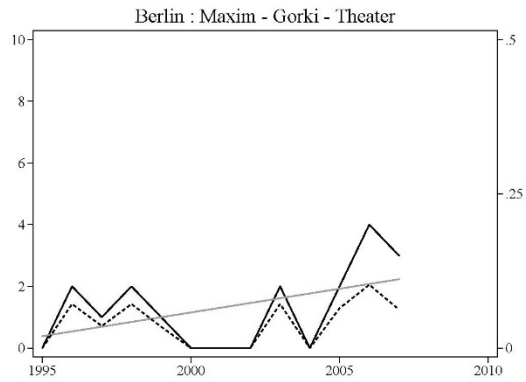
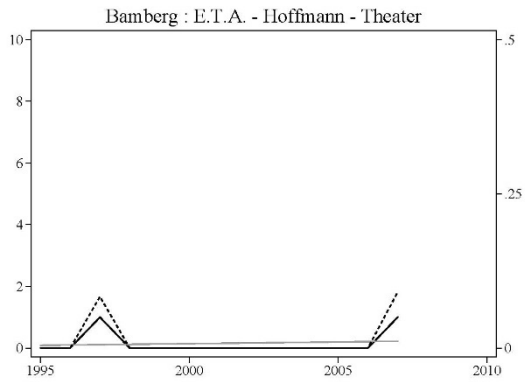


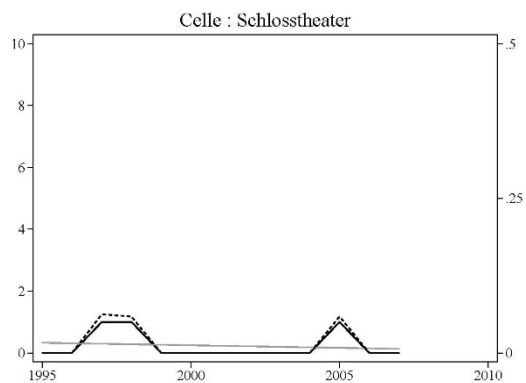
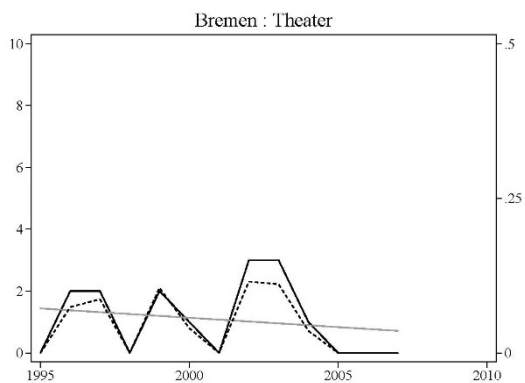
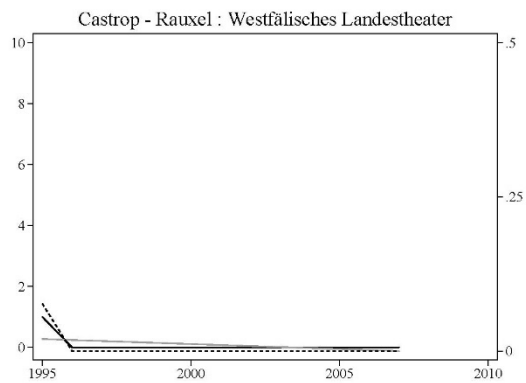
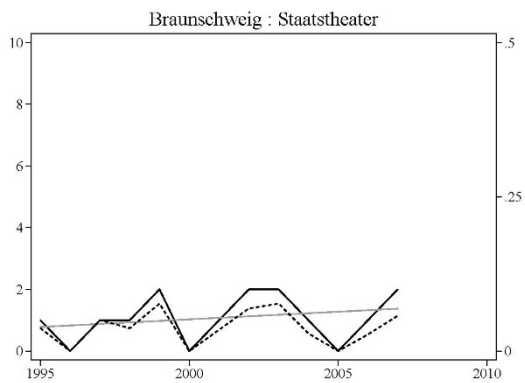
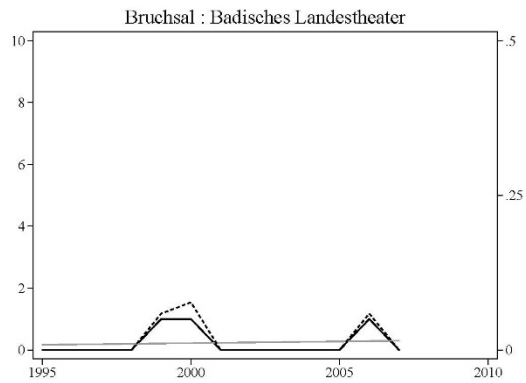
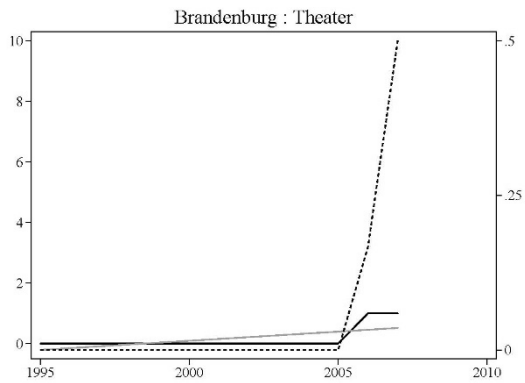
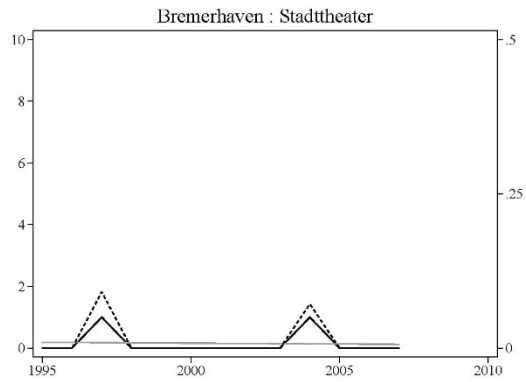
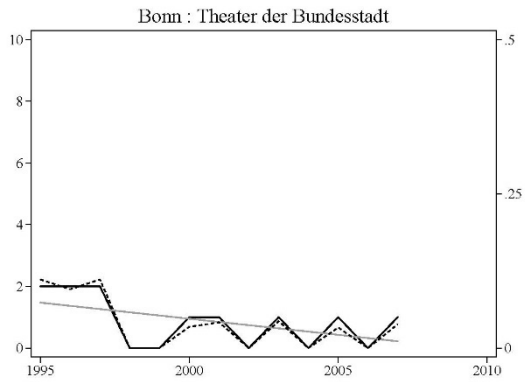


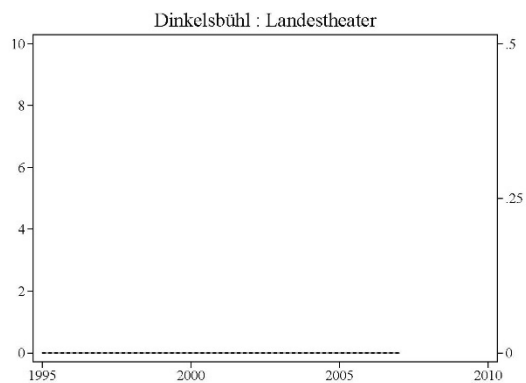
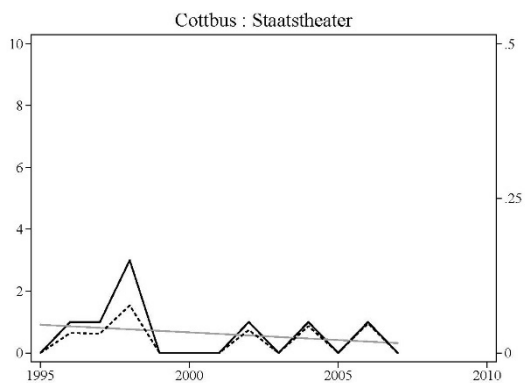
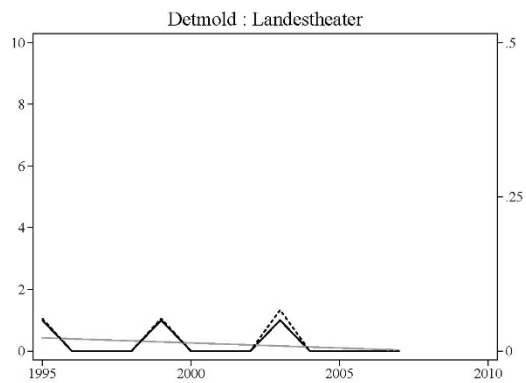
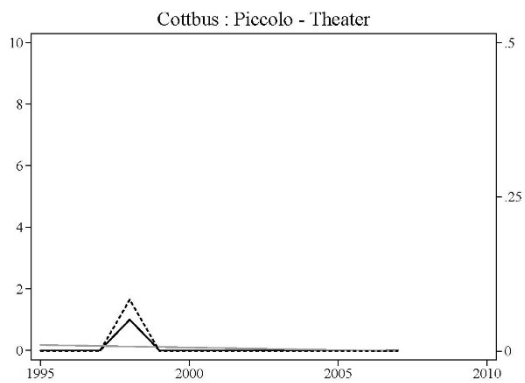
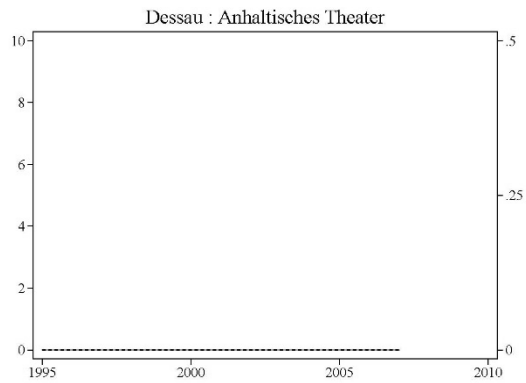
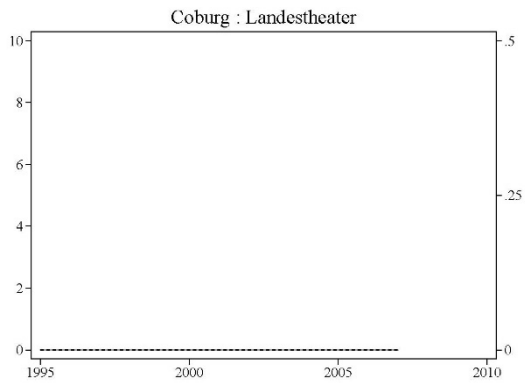
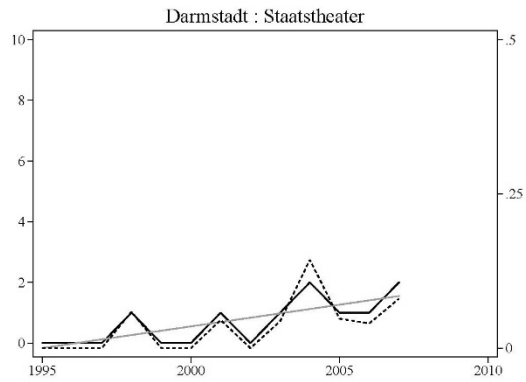
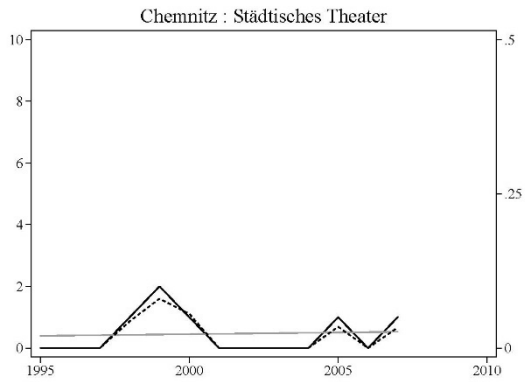
Abbildungssammlung B 5: Anzahl und Anteil der Innovationen auf Theaterebene

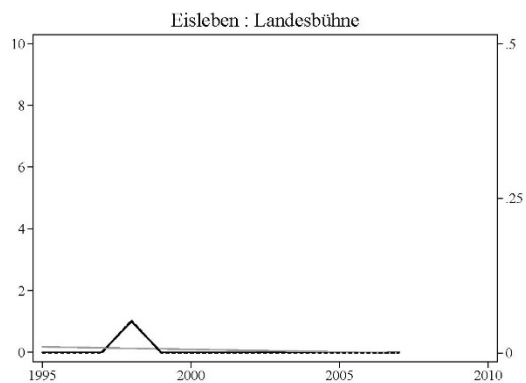
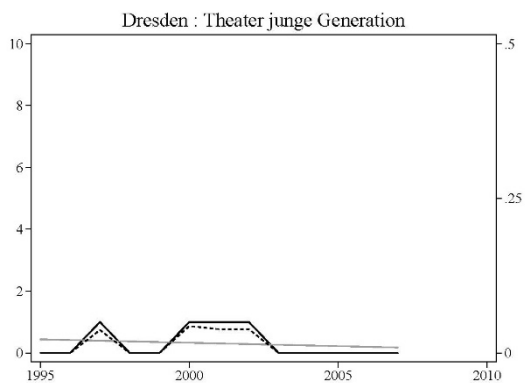
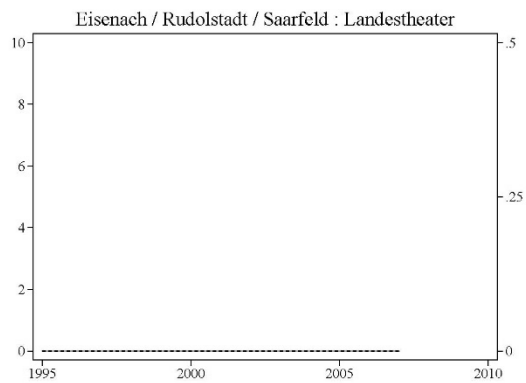
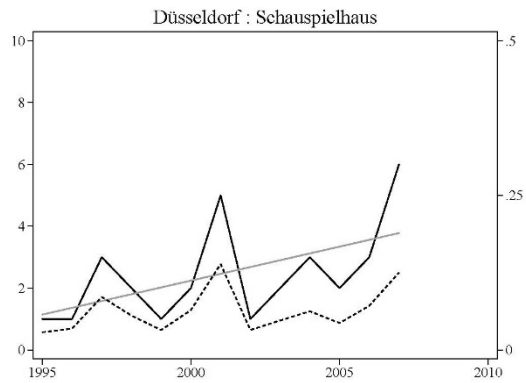
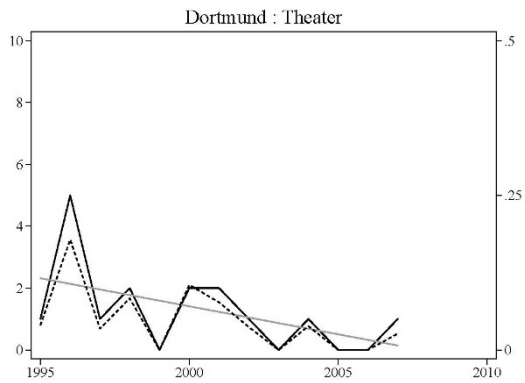
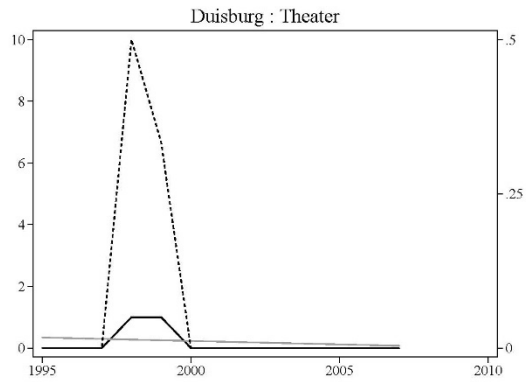
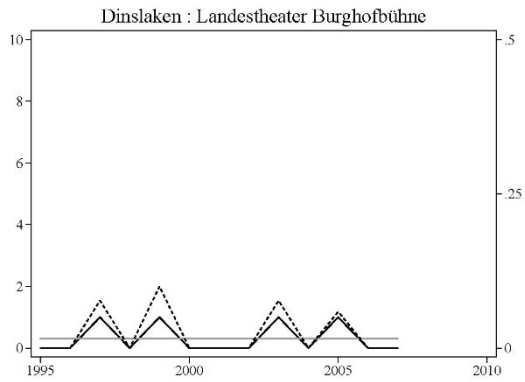
— Anzahl Innovationen (linke y-Achse) — Trendlinie - - - - Anteil Innovationen an allen Stücken (rechte y-Achse)

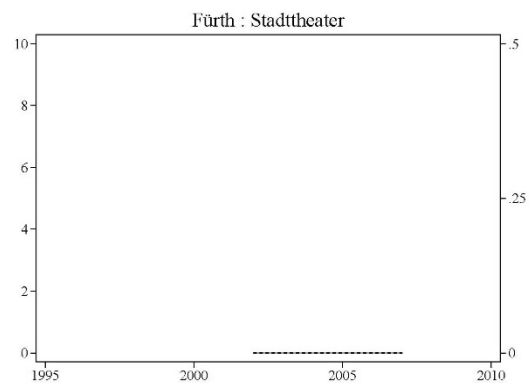
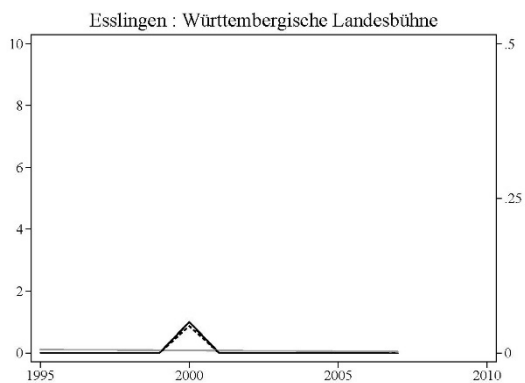
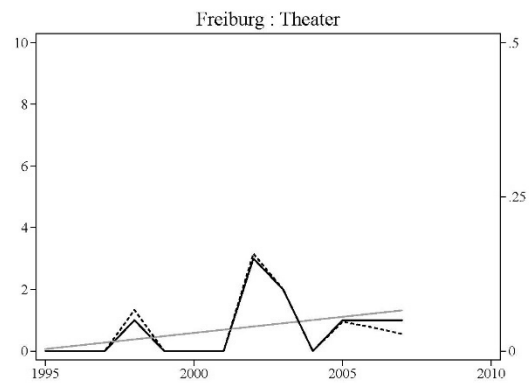
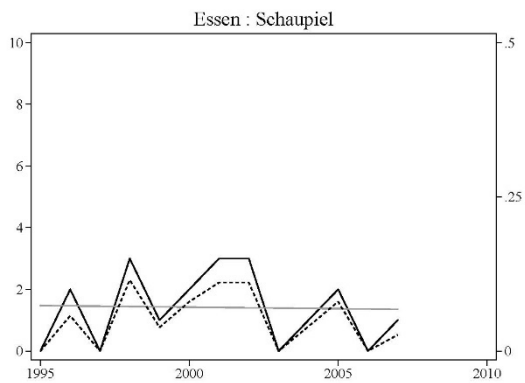
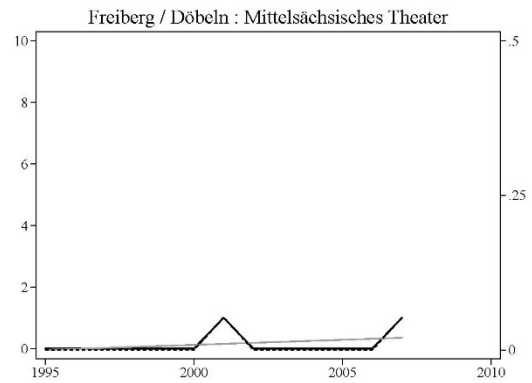
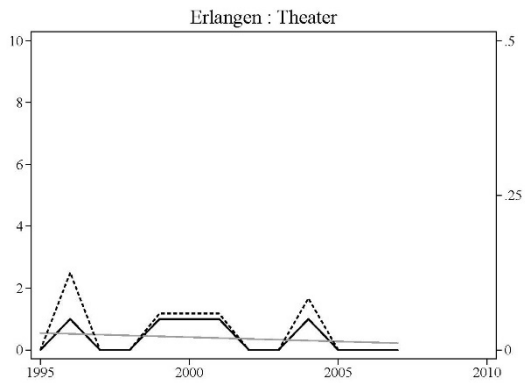
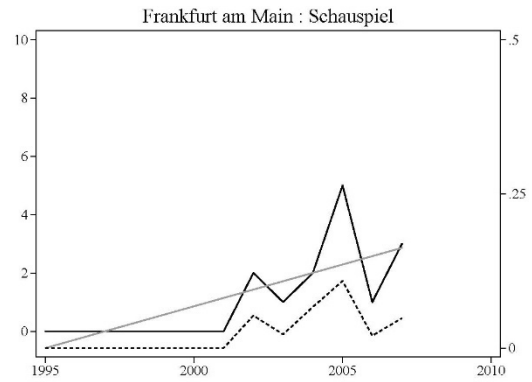
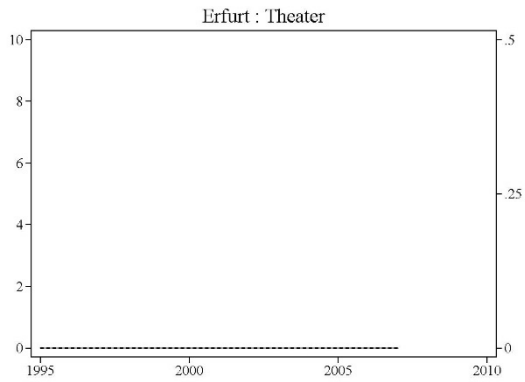


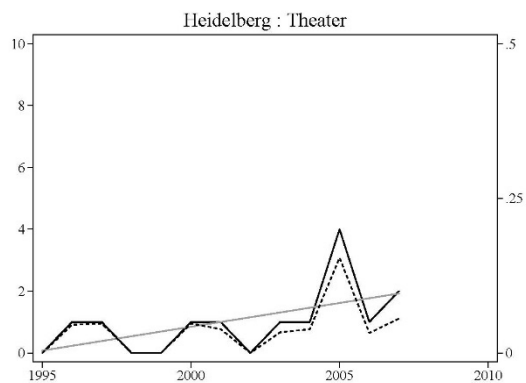
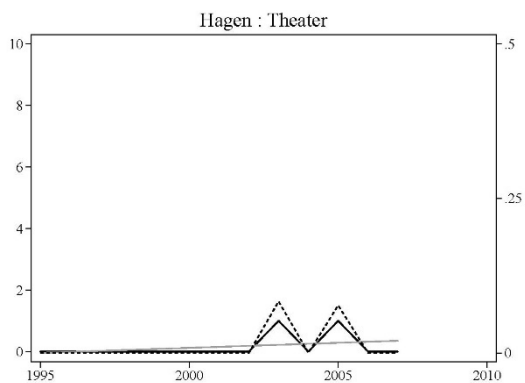
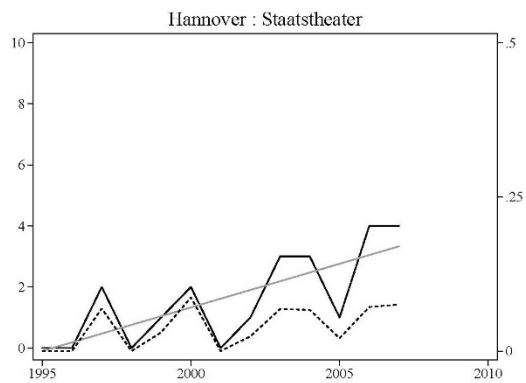
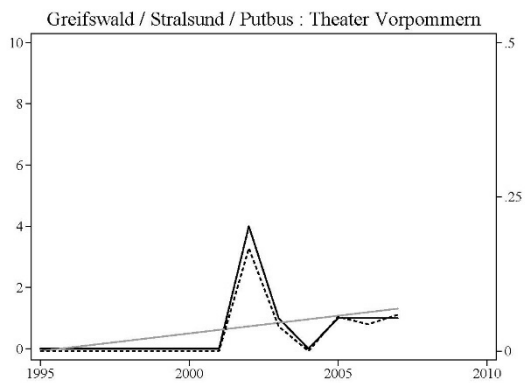
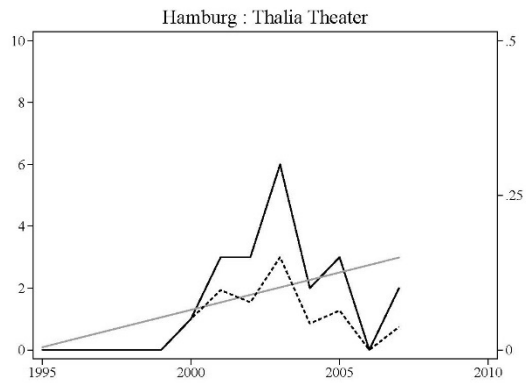
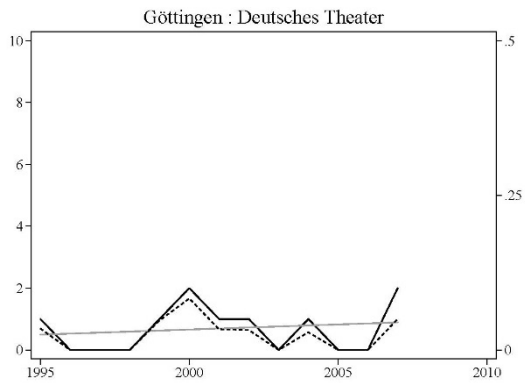
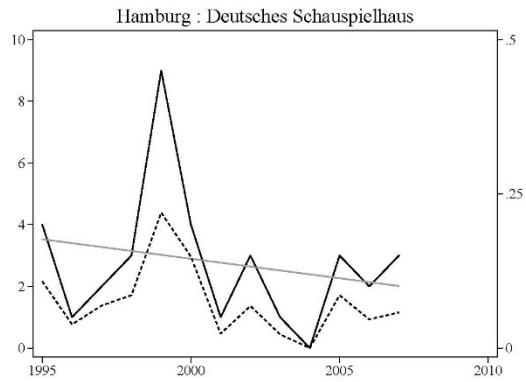
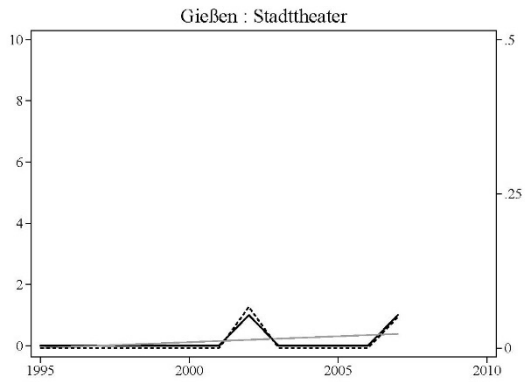


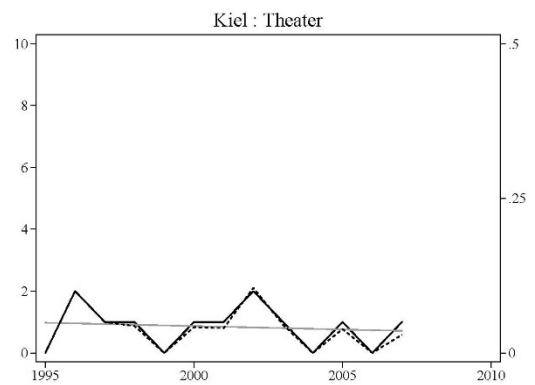
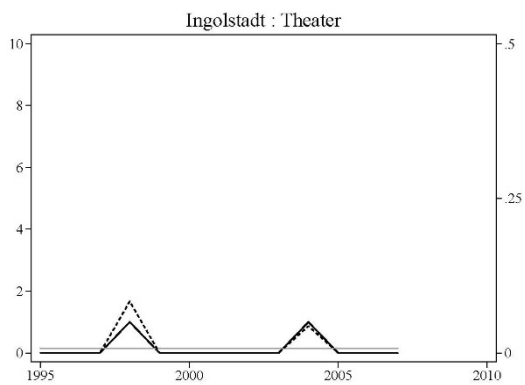
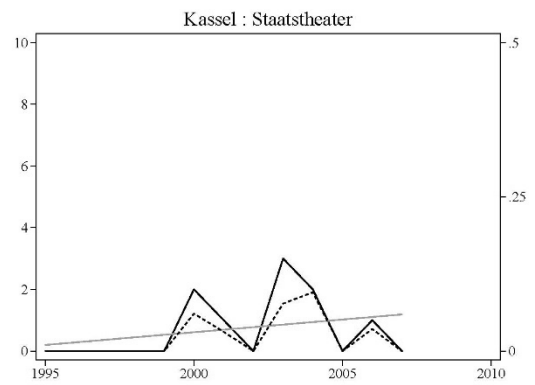
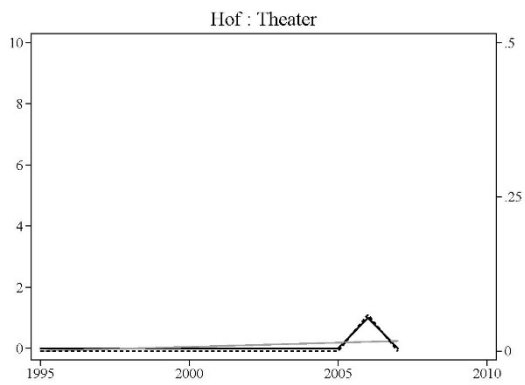
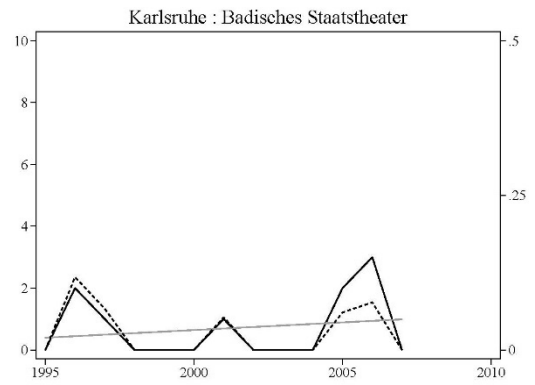
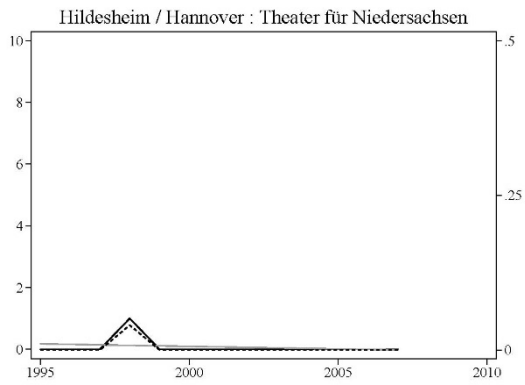
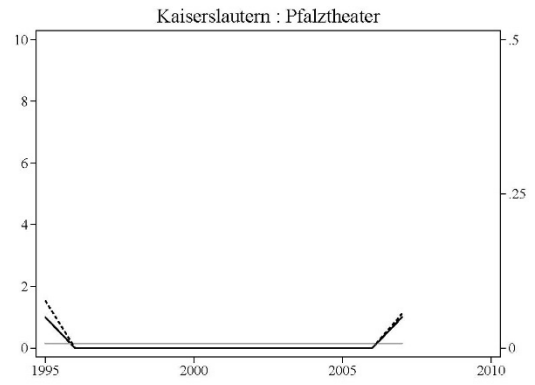
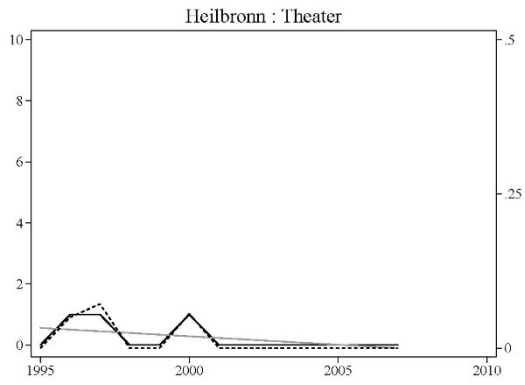


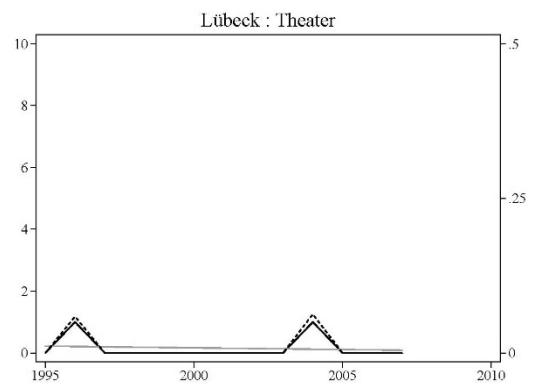
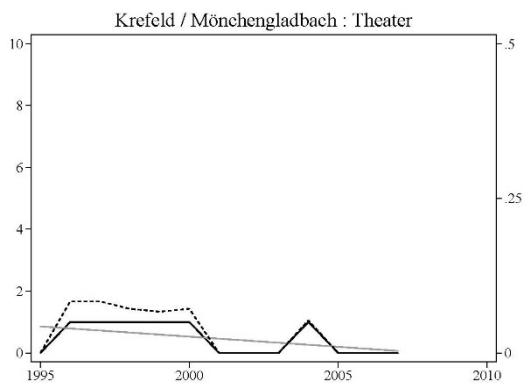
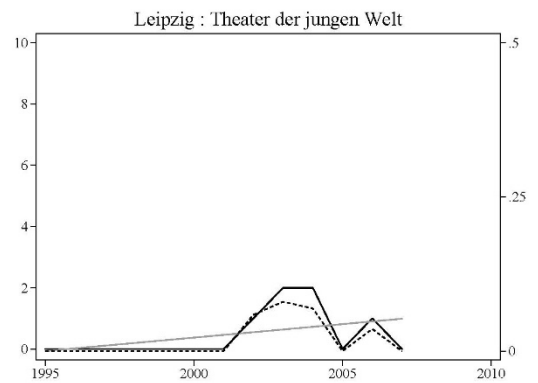
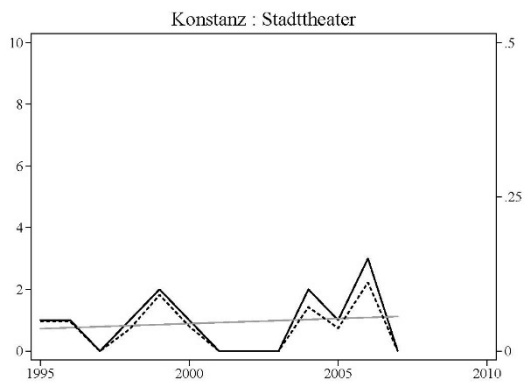
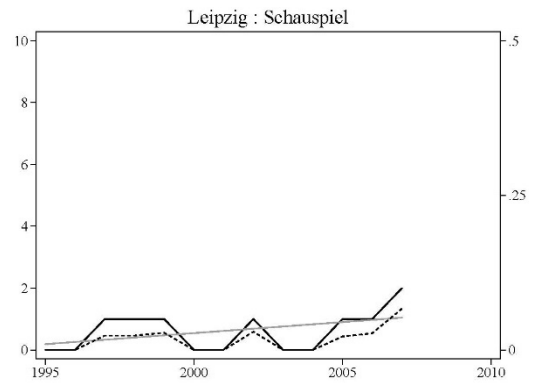
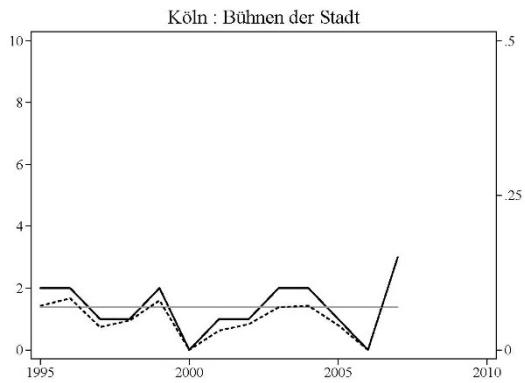
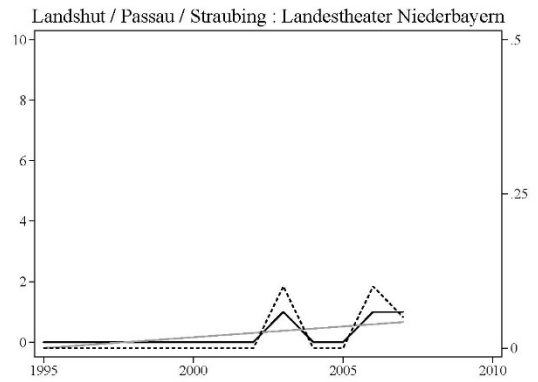
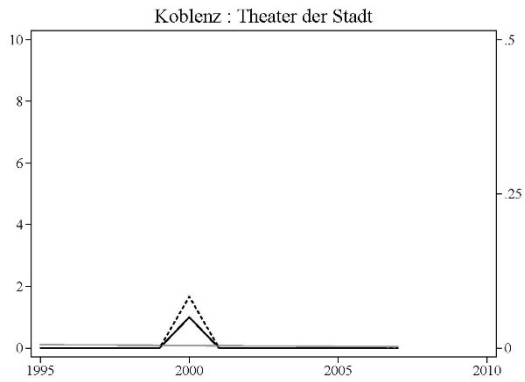


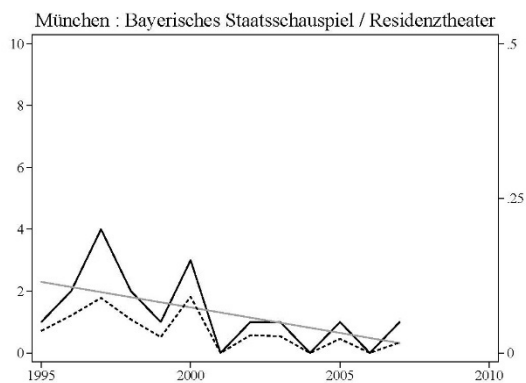
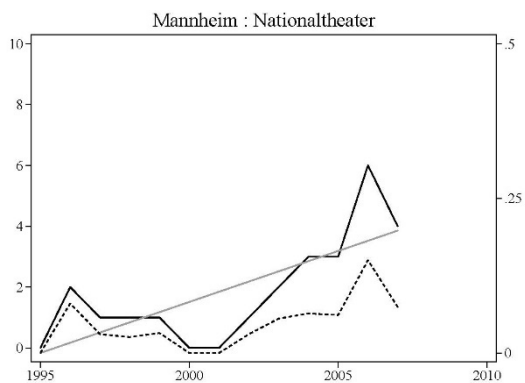
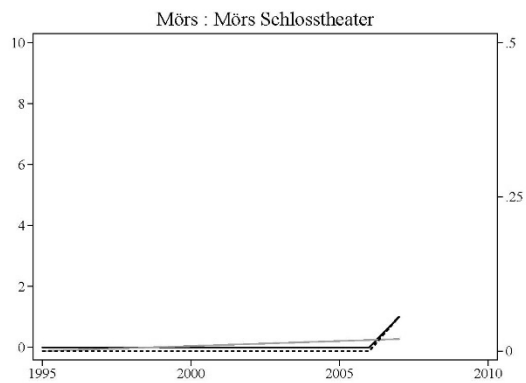
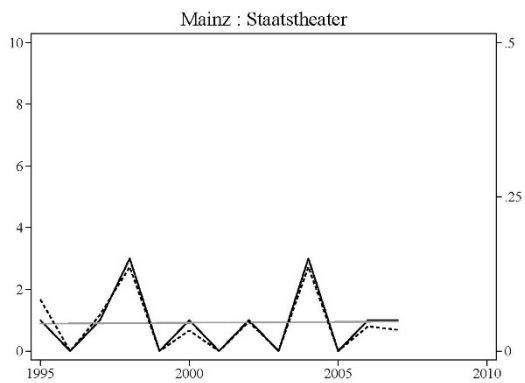
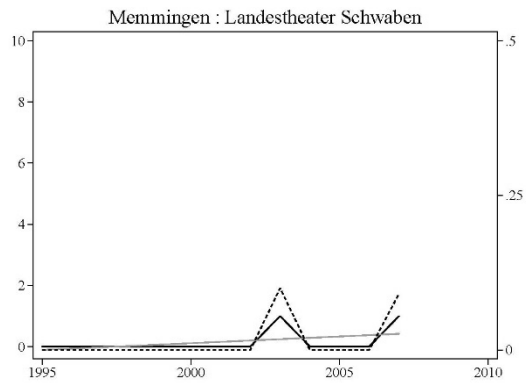
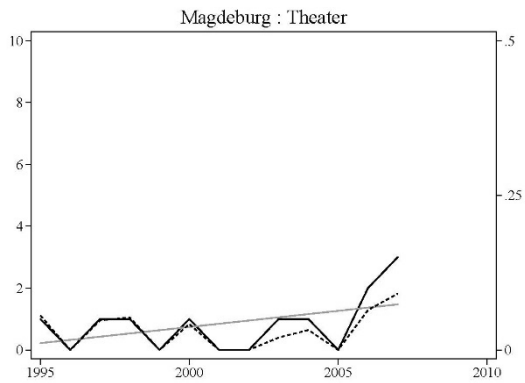
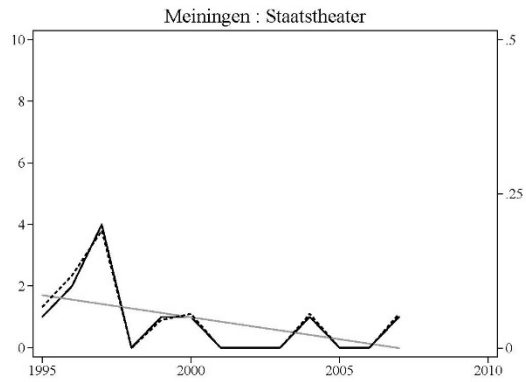
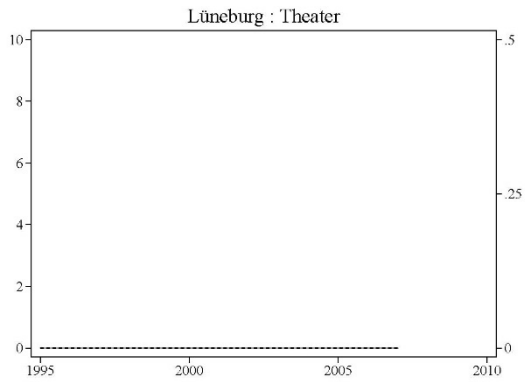


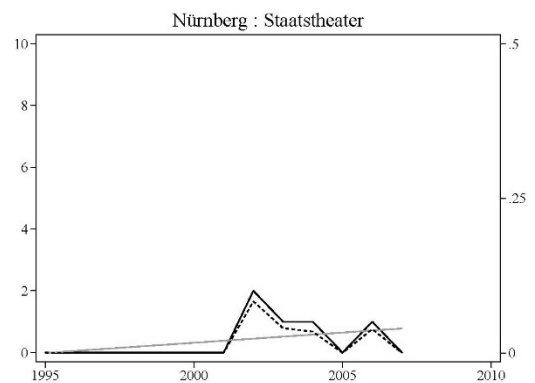
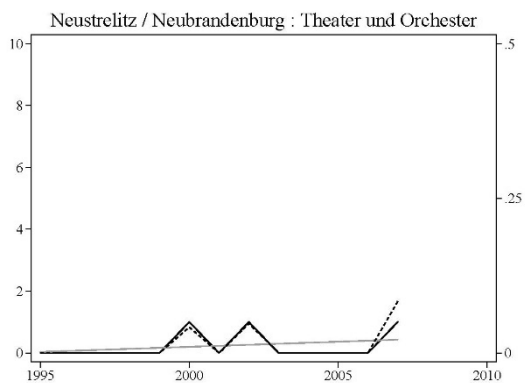
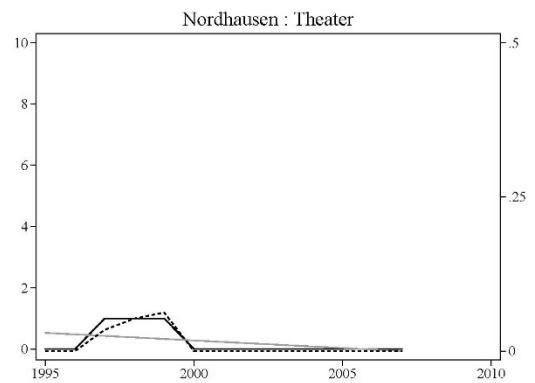
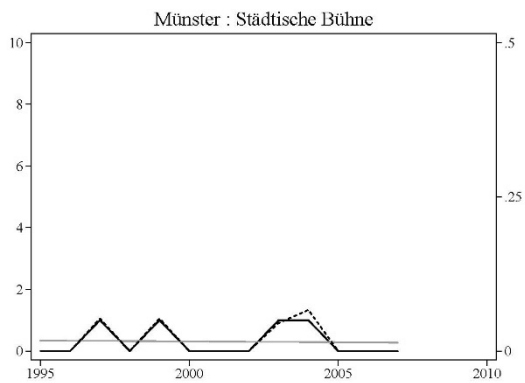
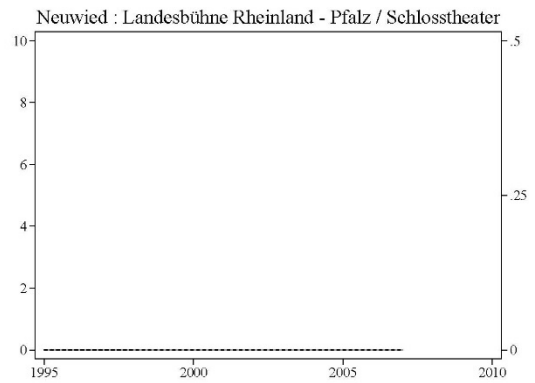
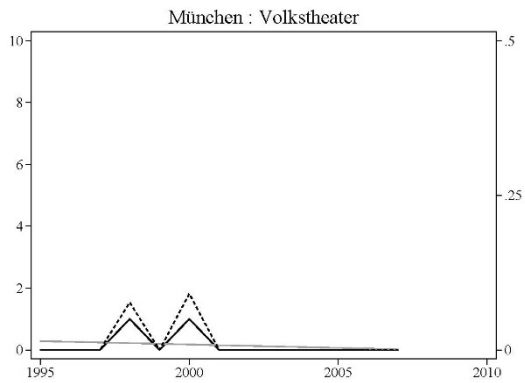
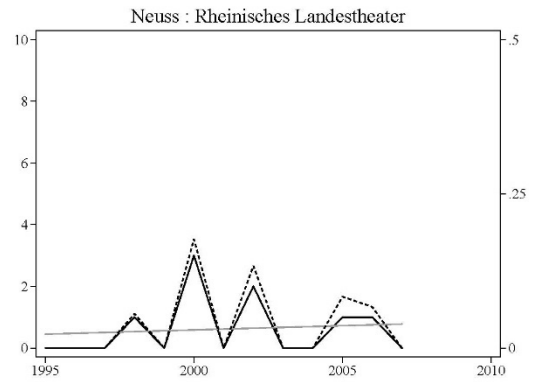
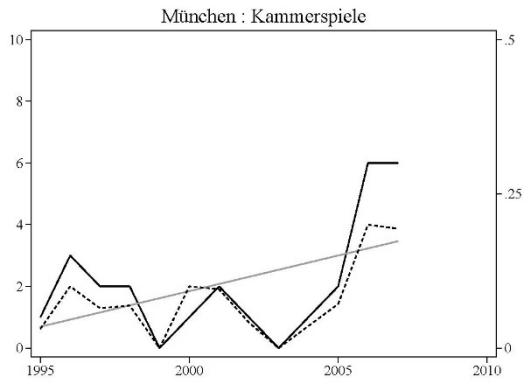


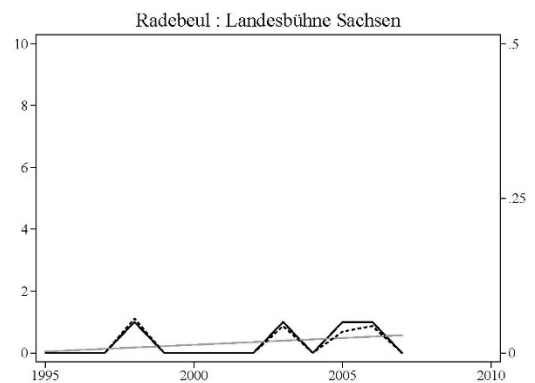
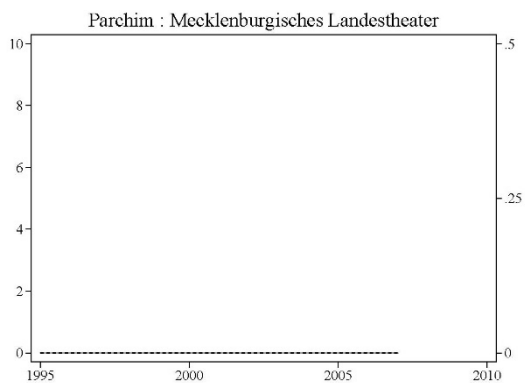
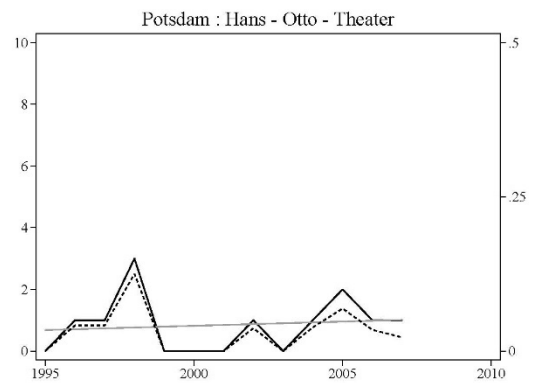
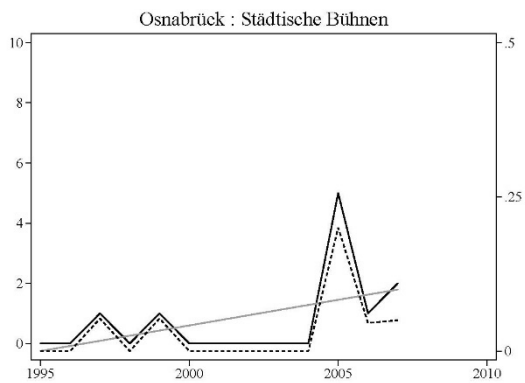
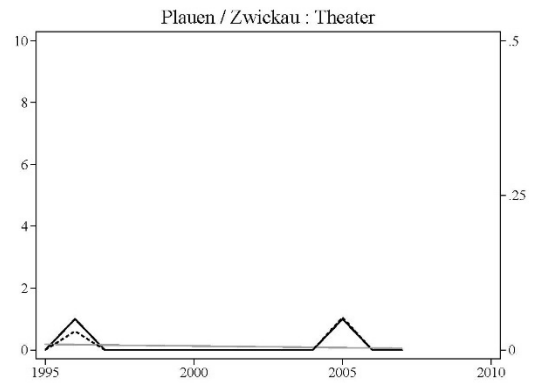
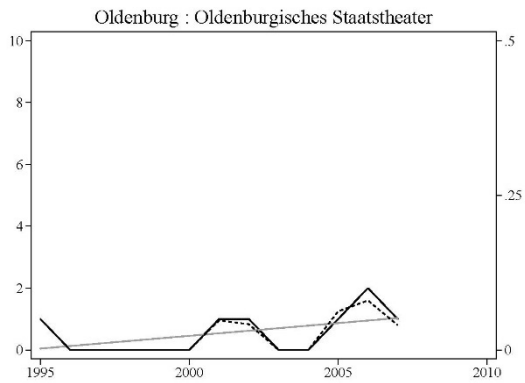
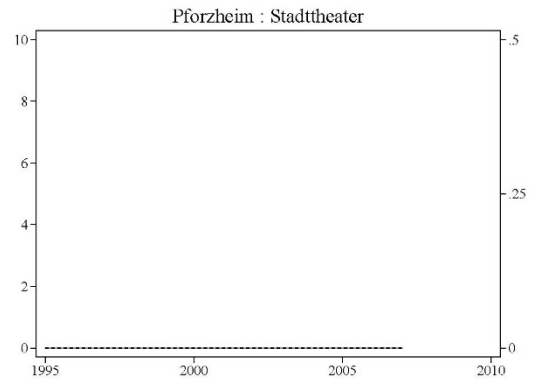
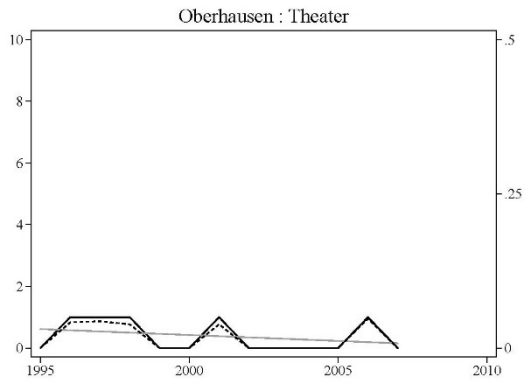


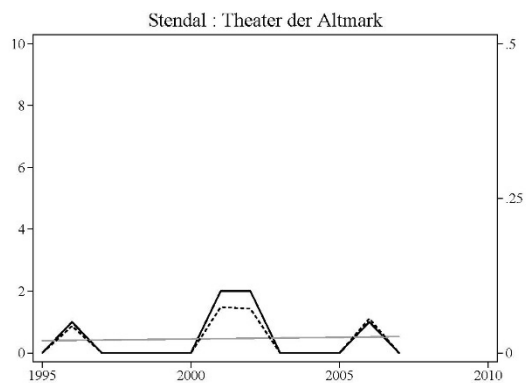
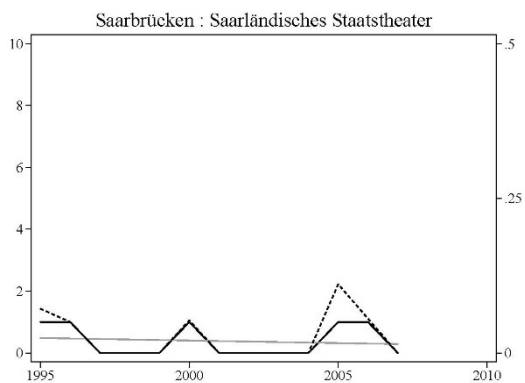
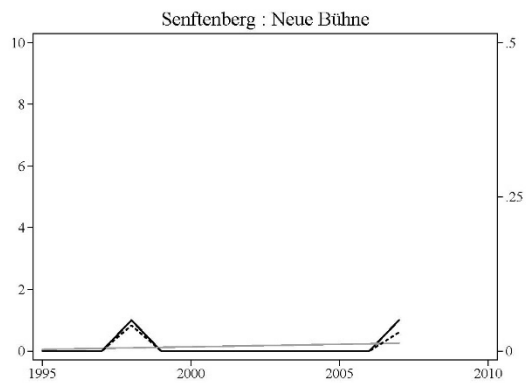
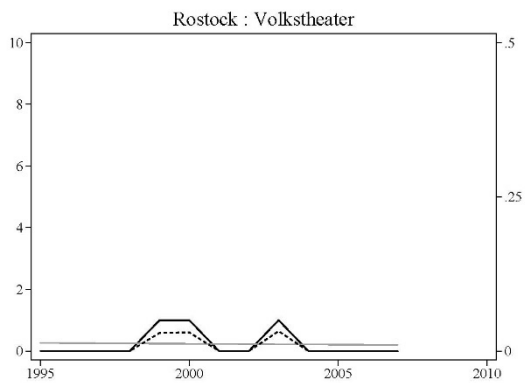
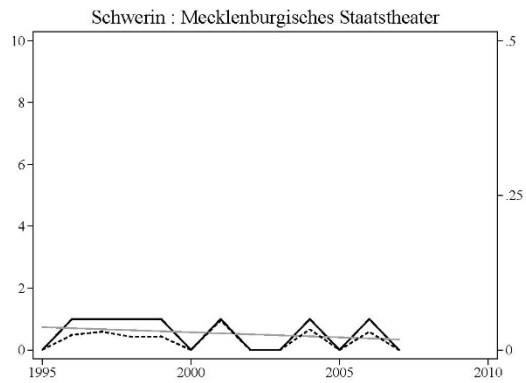
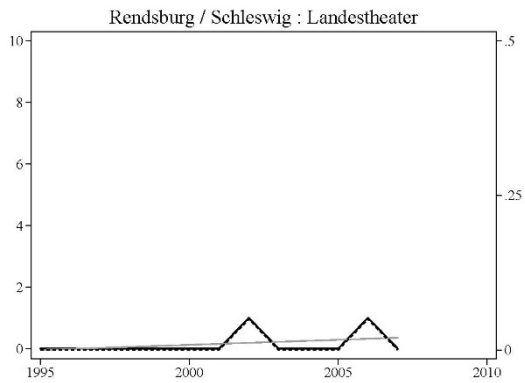
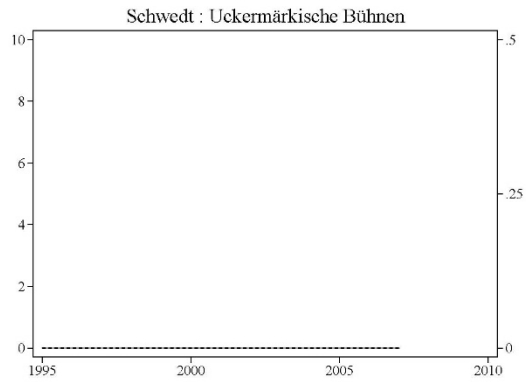
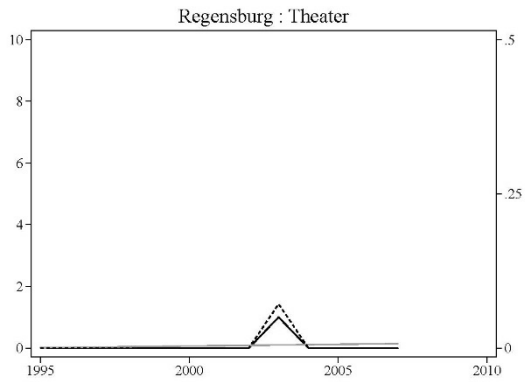


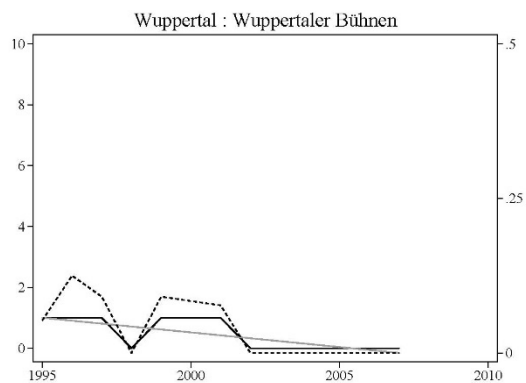
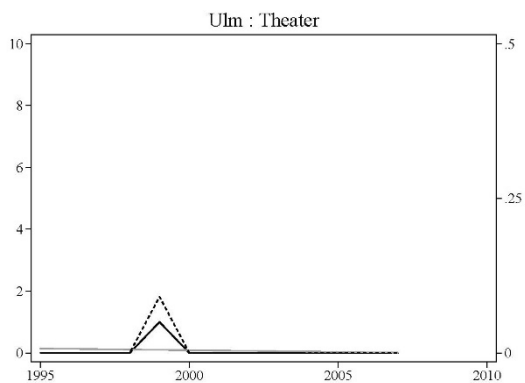
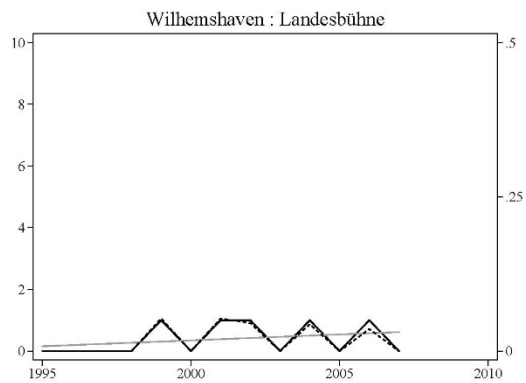
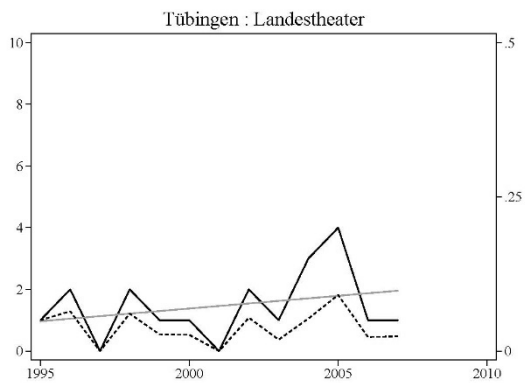
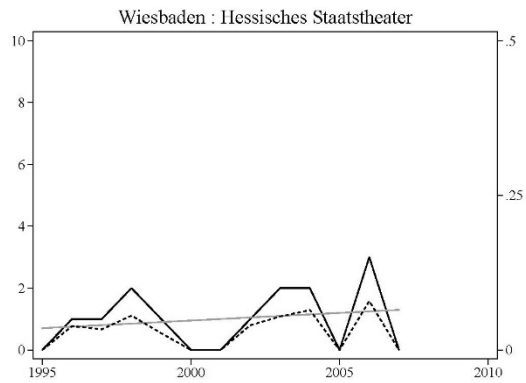
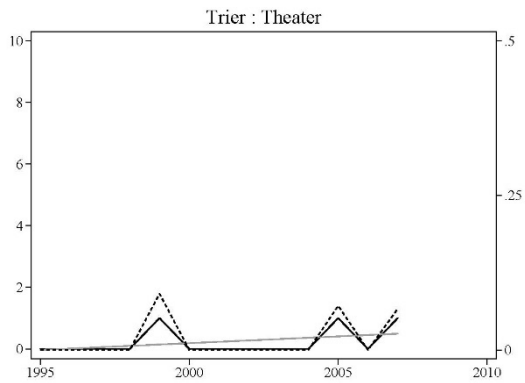
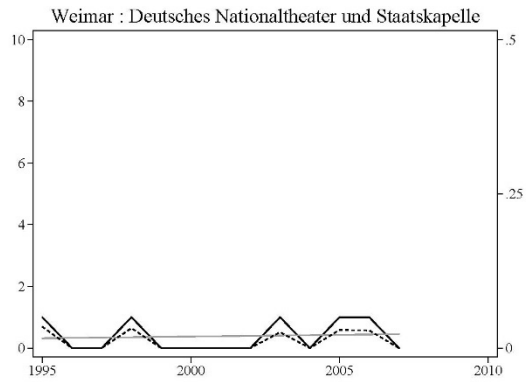
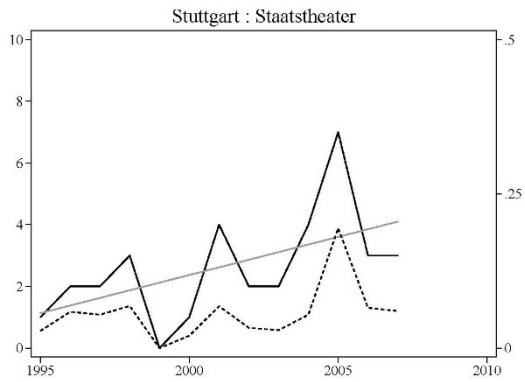


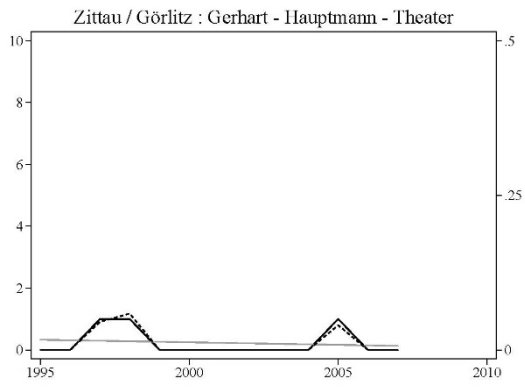
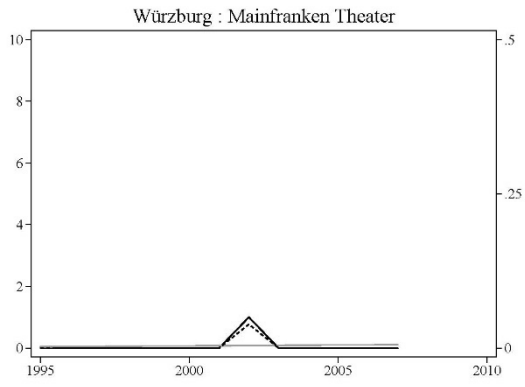








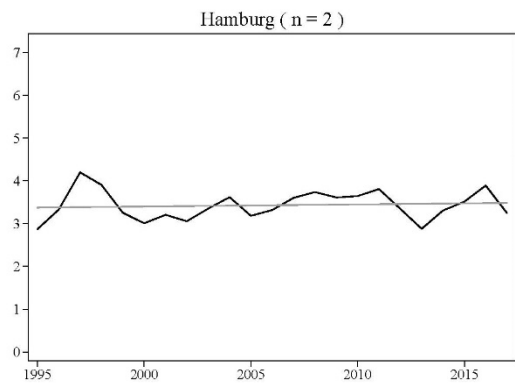
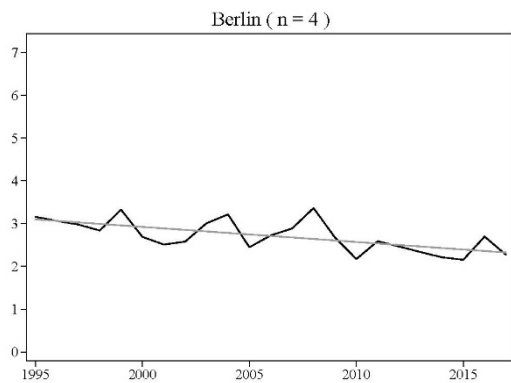
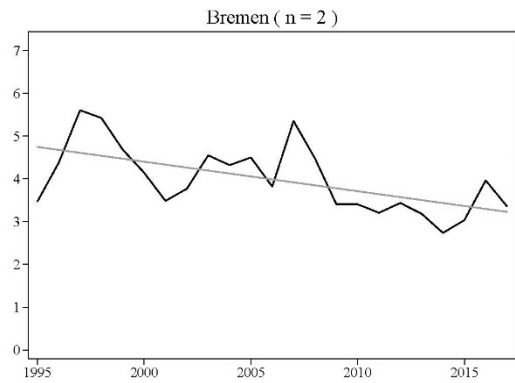
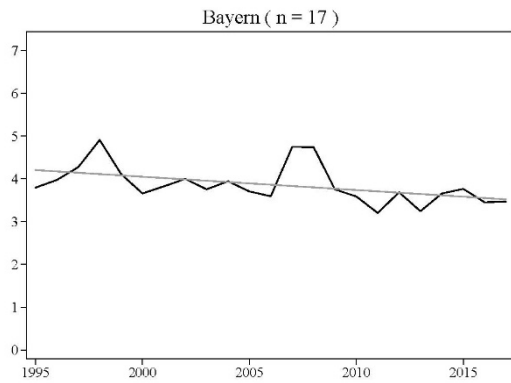
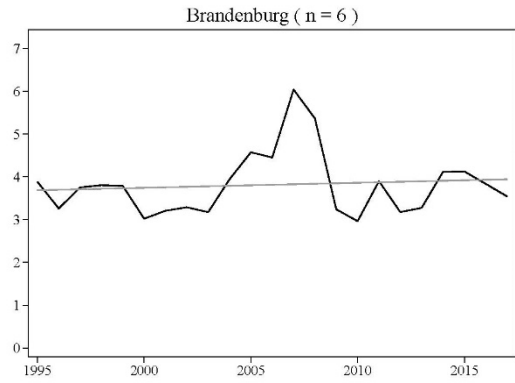
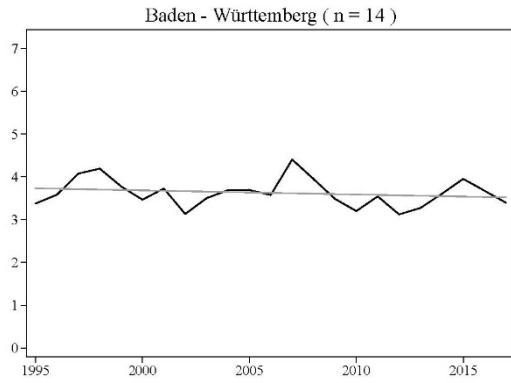


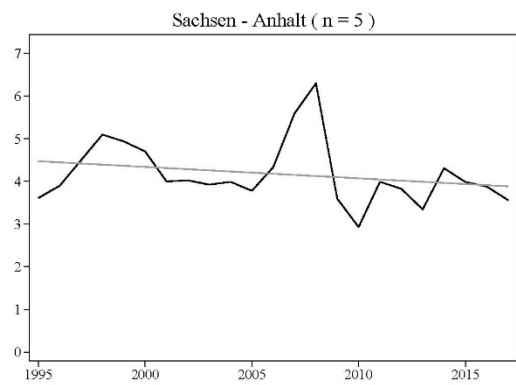
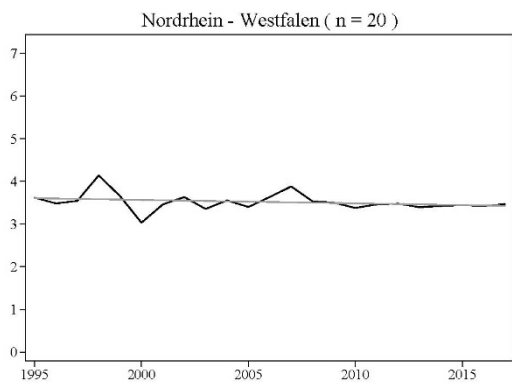
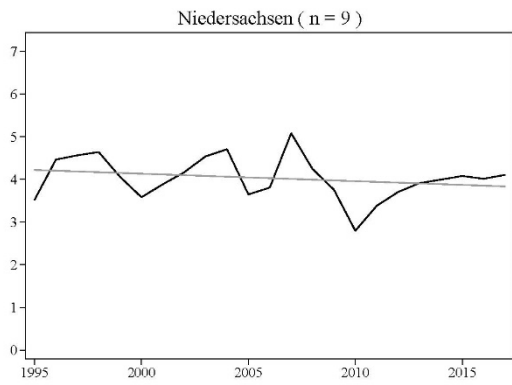
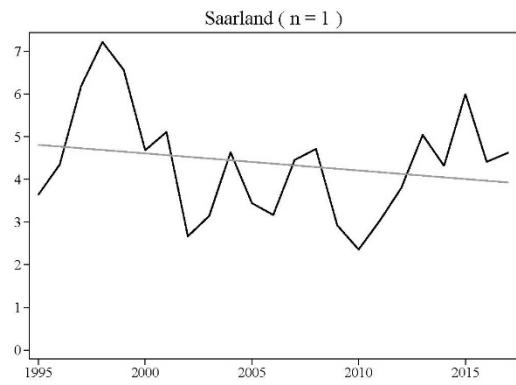
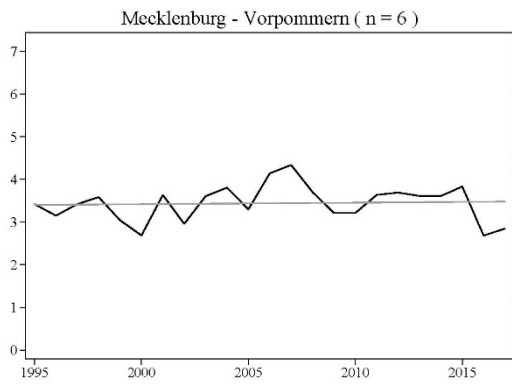
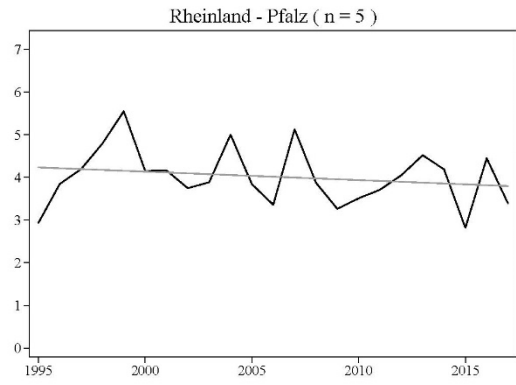


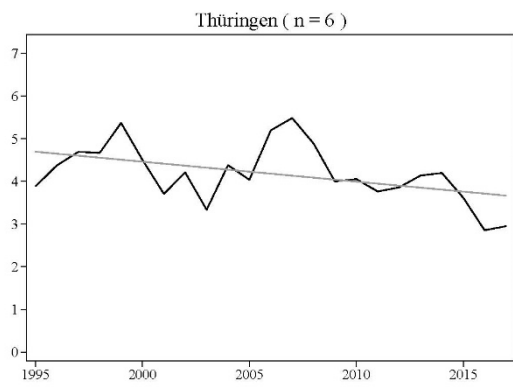
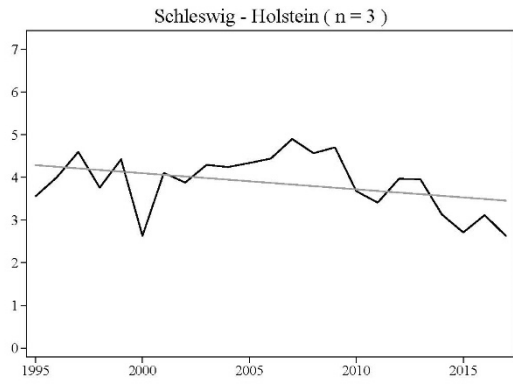
Anhang C

Abbildungssammlung C 1: Jährliche durchschnittliche Konformität auf Bundeslandebene

— Konformität (linke y-Achse) — Trendlinie

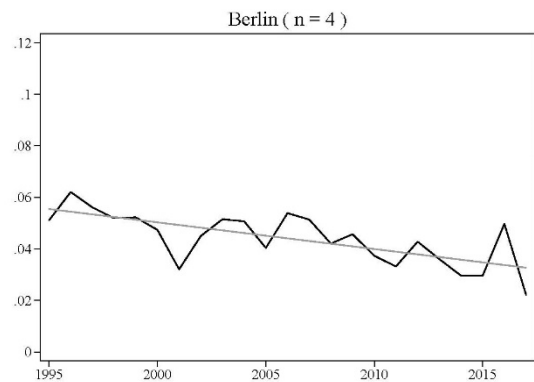
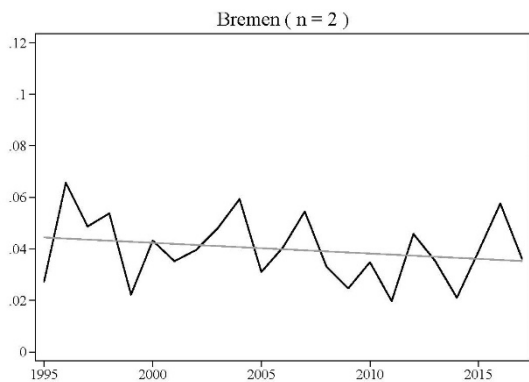
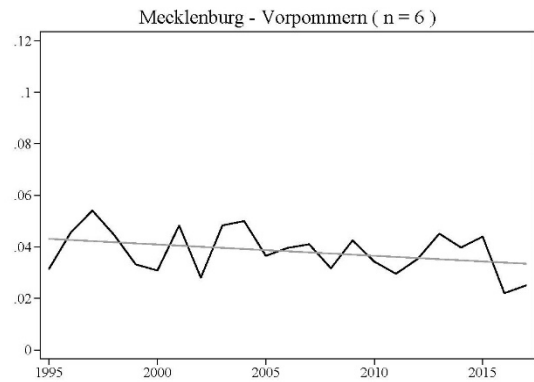
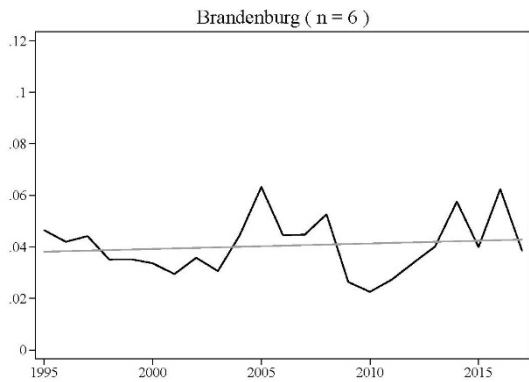
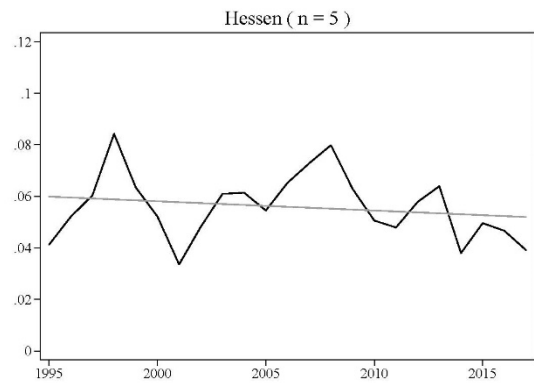
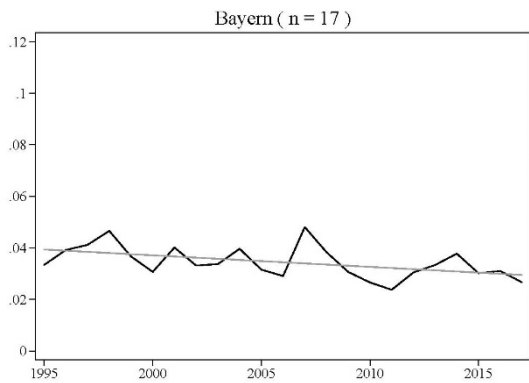
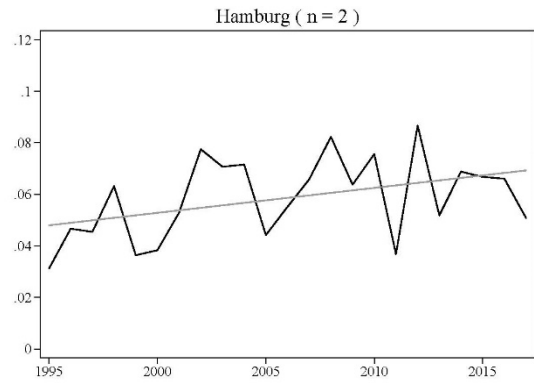
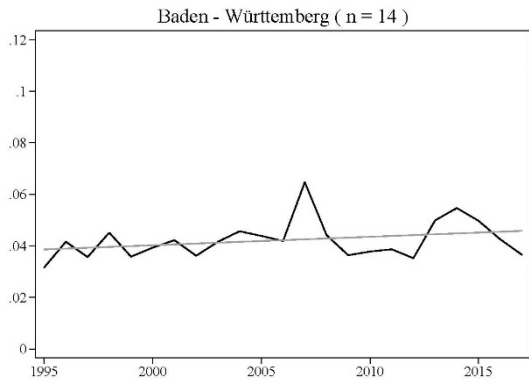


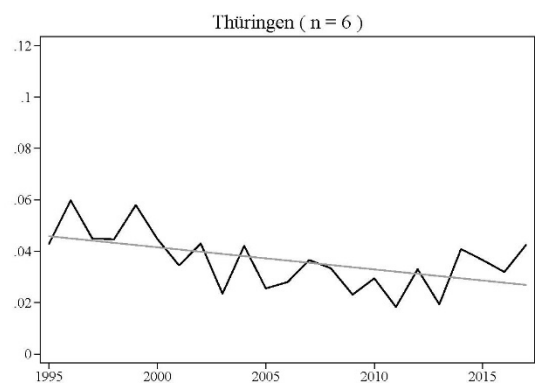
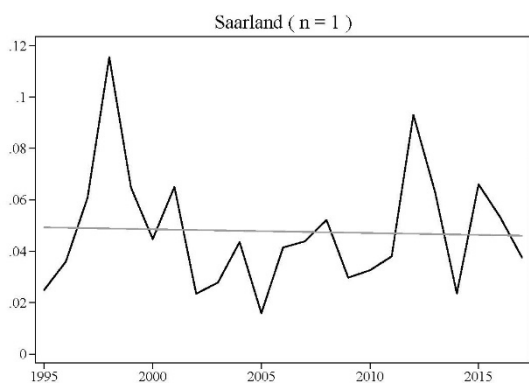
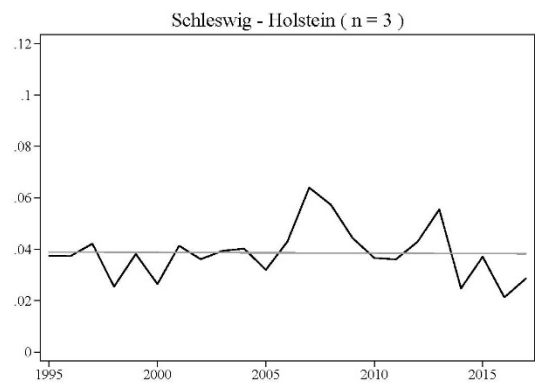
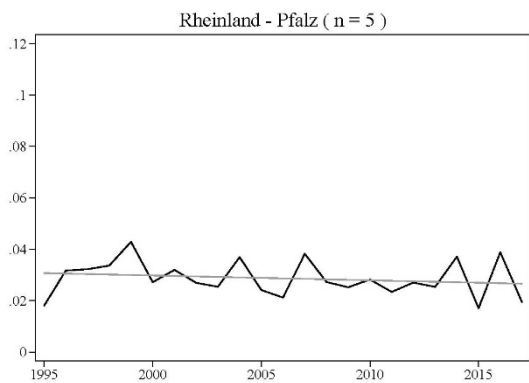
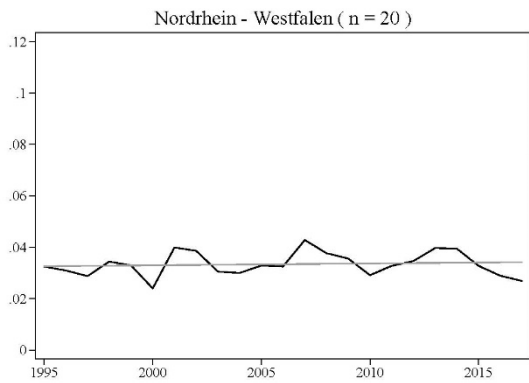
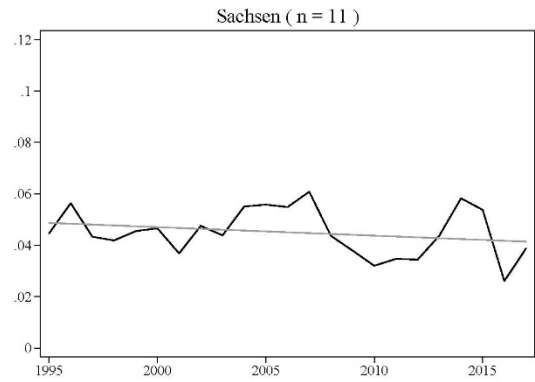
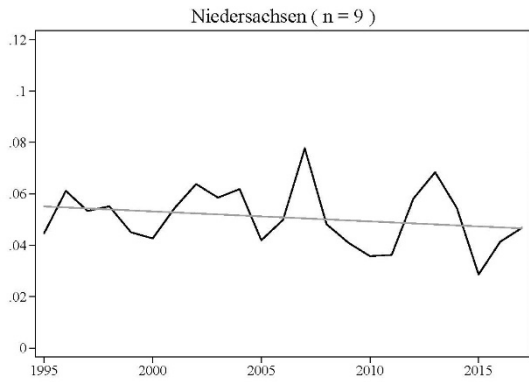




Abbildungssammlung C 2: Jährliches durchschnittliches Alignment auf Bundesland-ebene

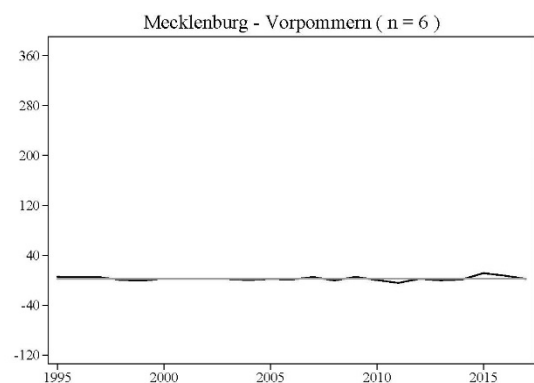
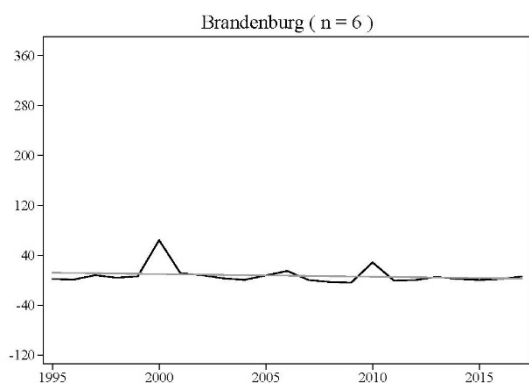
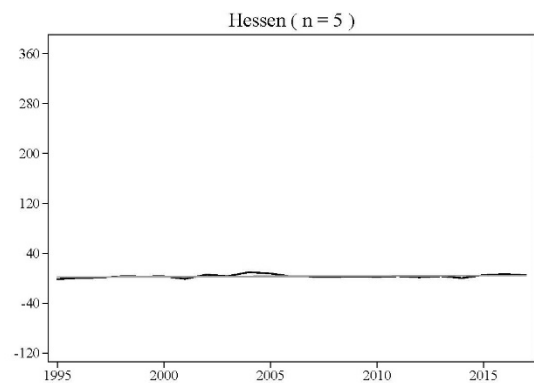
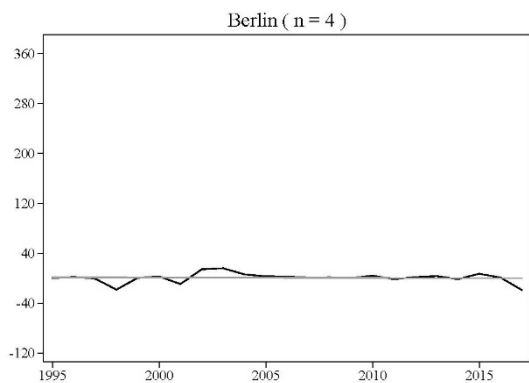
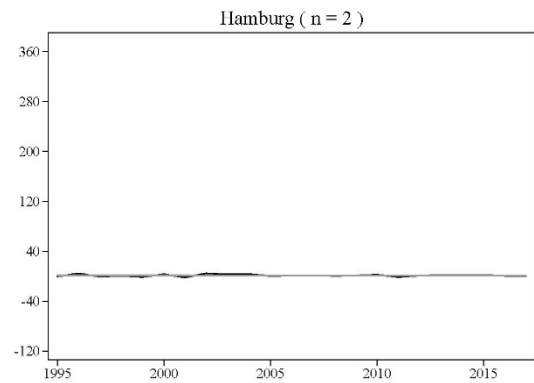
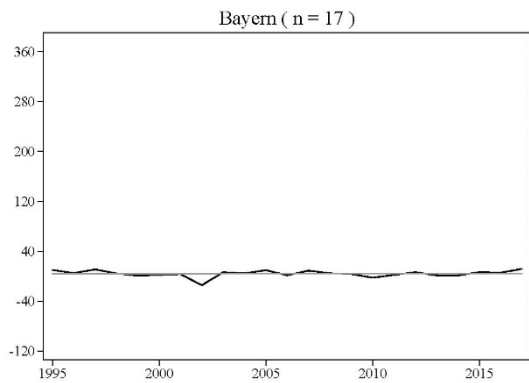
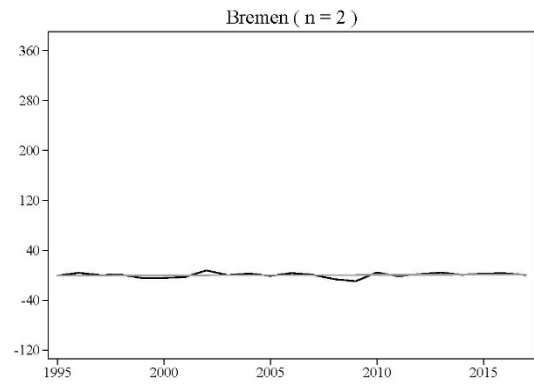
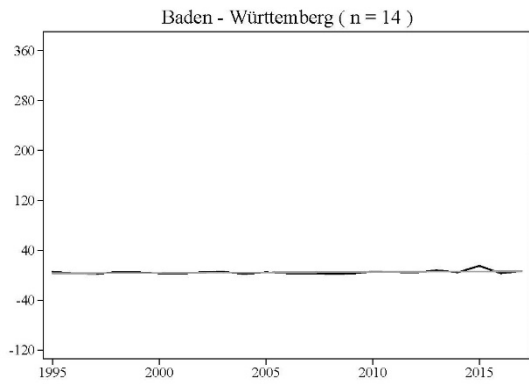
— Alignment (linke y-Achse) — Trendlinie

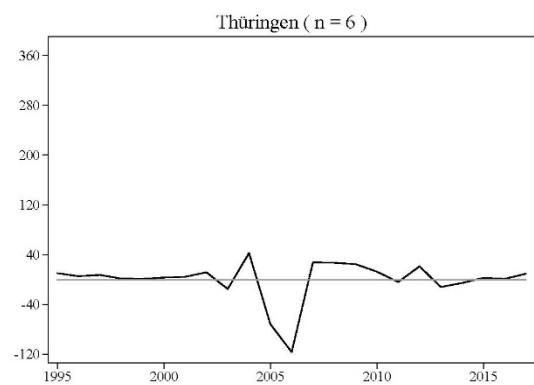
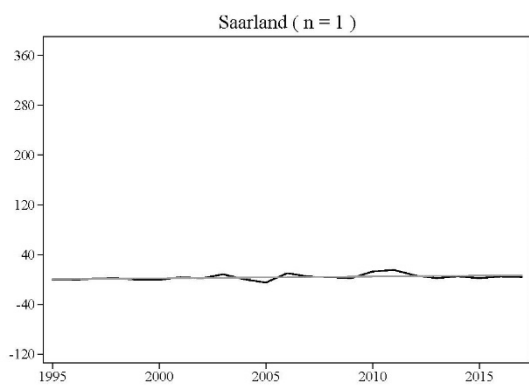
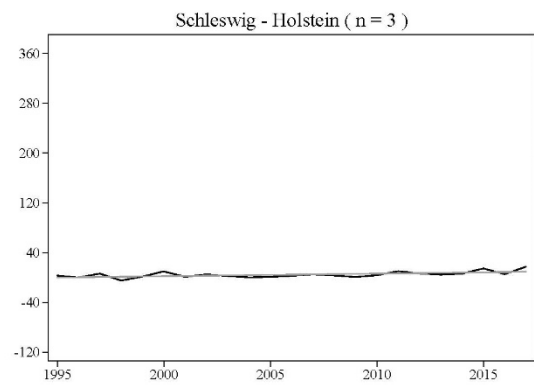
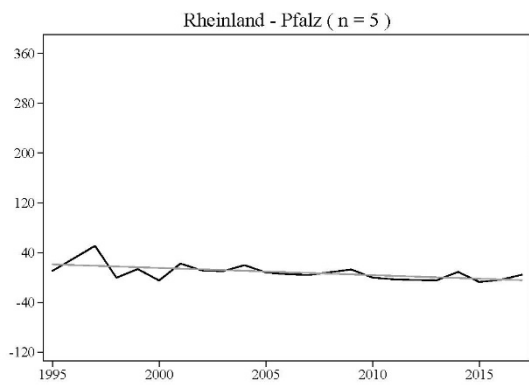
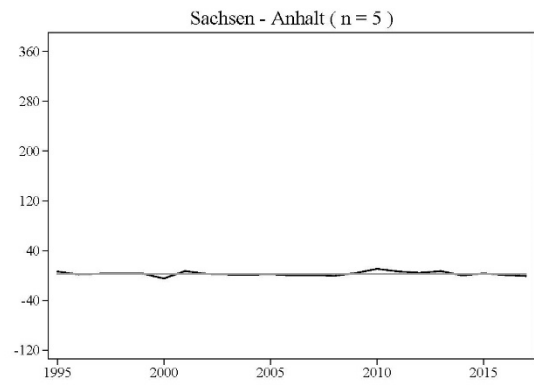
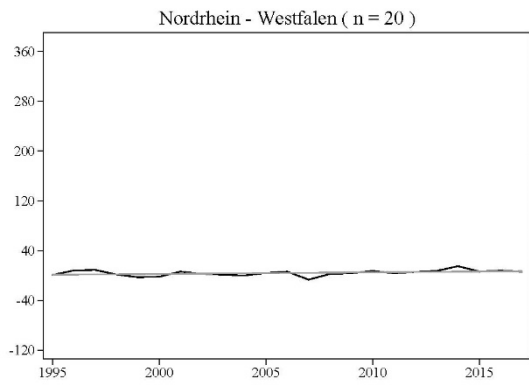
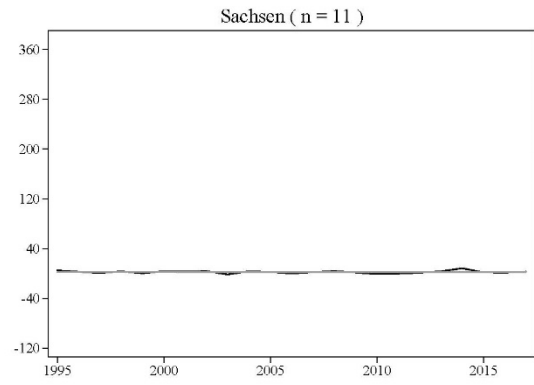
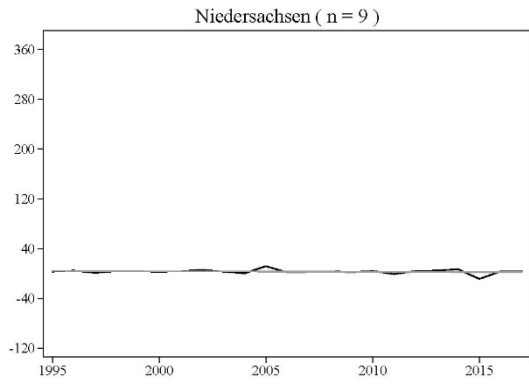




Abbildungssammlung C 3: Jährliche durchschnittliche Konventionalität auf Bundesland-ebene

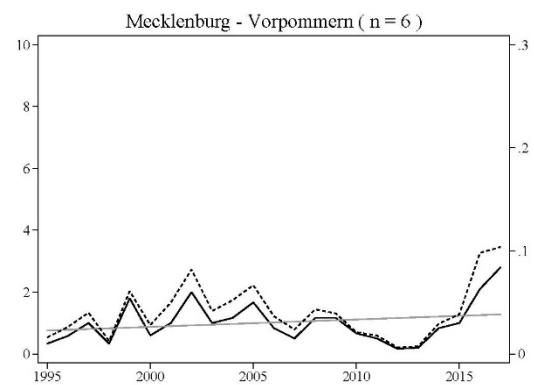
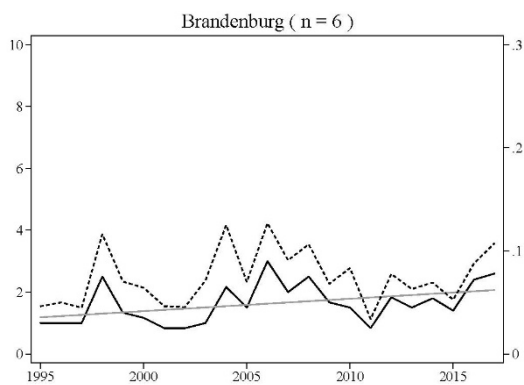
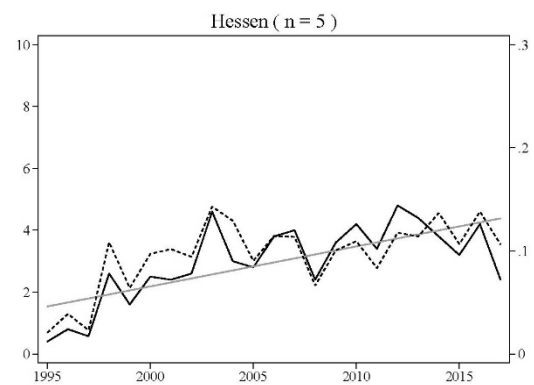
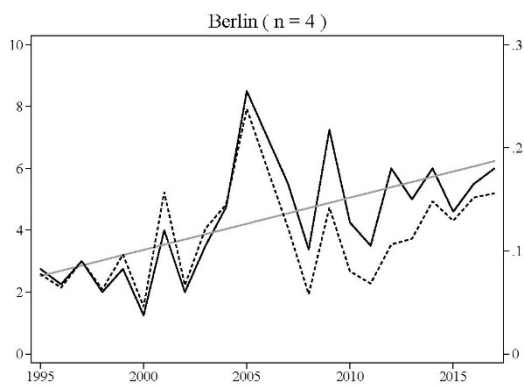
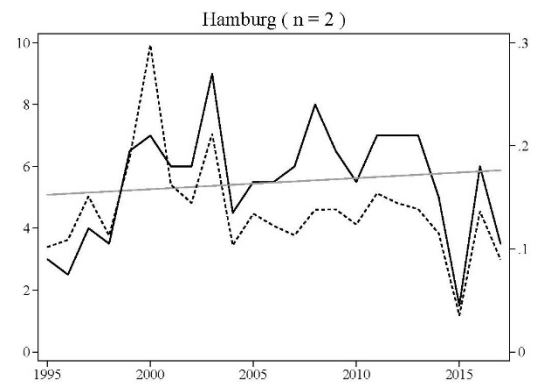
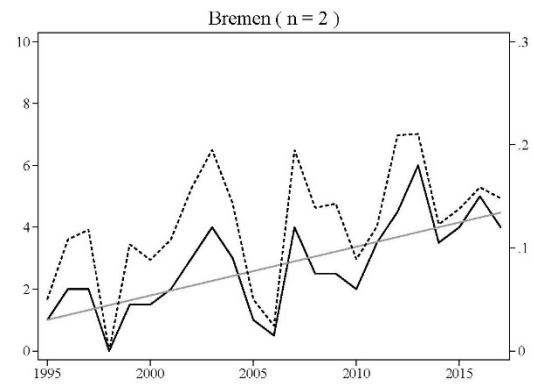
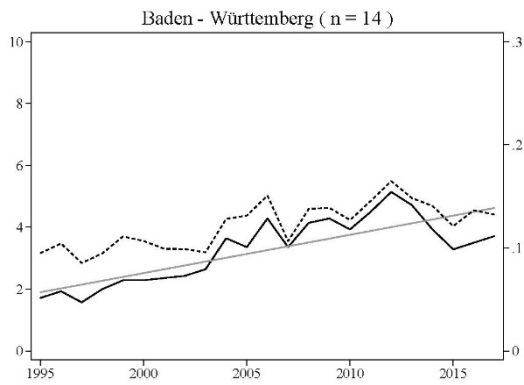
— Konventionalität (linke y-Achse) — Trendlinie

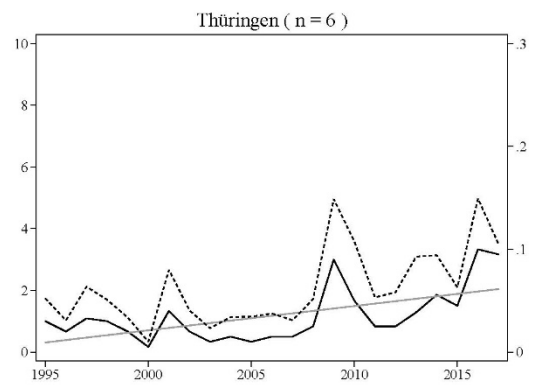
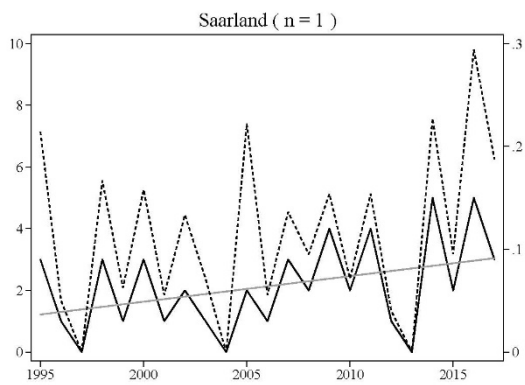
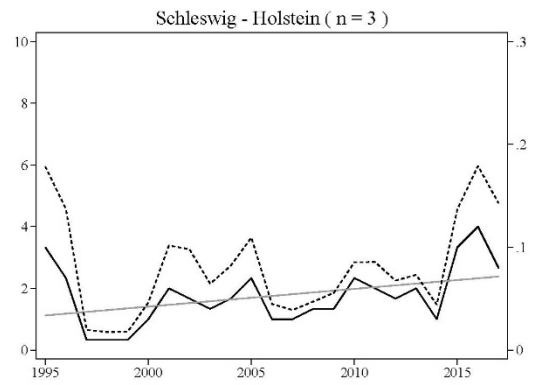
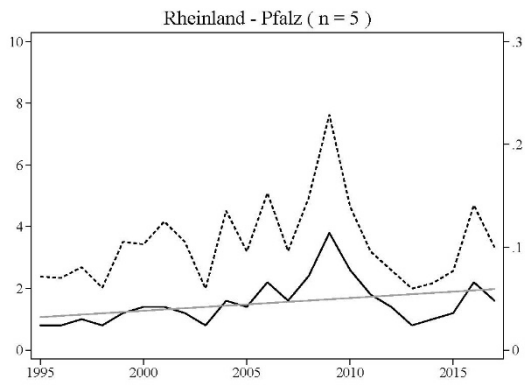
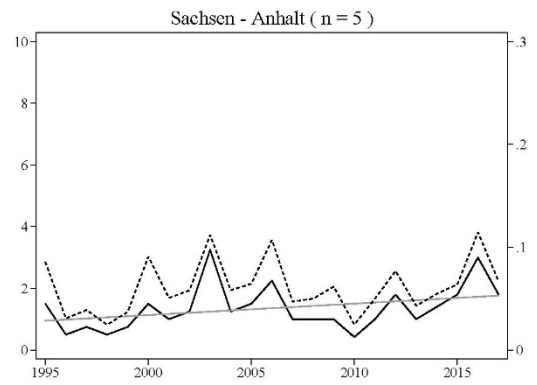
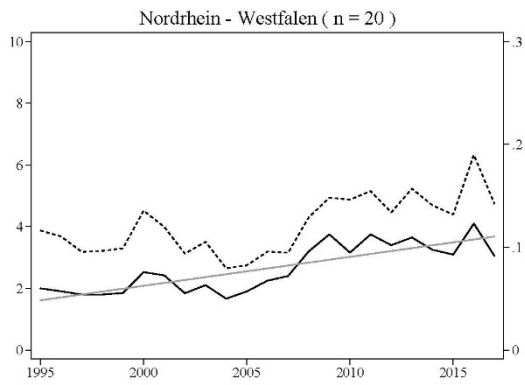
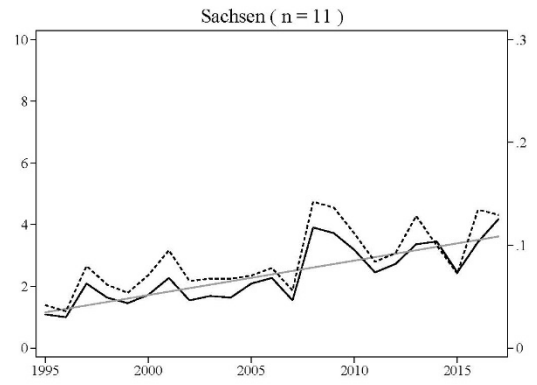
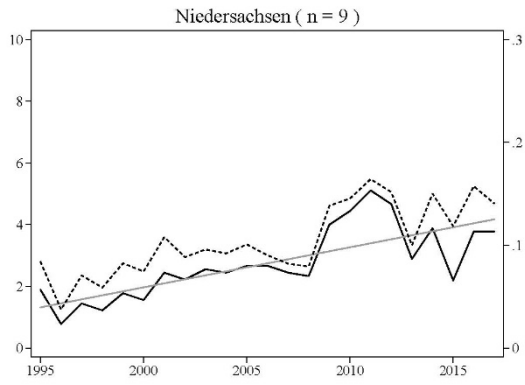




Abbildungssammlung C 4: Anzahl und Anteil der Neuerungen auf Bundeslandebene

— Anzahl Neuerungen (linke y-Achse) — Trendlinie - - - - Anteil Neuerungen an allen Stücken (rechte y-Achse)





Abbildungssammlung C 5: Anzahl und Anteil der Innovationen auf Bundeslandebene

— Anzahl Innovationen (linke y-Achse) — Trendlinie - - - Anteil Innovationen an allen Stücken (rechte y-Achse)

