



Paper Nr. 09/2020

„Kaltstart: Kulturpolitik und Theater in Ostdeutschland- gestern und heute“

Autoren

Althoff, Lara/Marggraf, Jonas/Zimmer, Annette, Universität Münster

Abstract

Das vorliegende Paper zeigt im Rahmen einer Mehrebenenanalyse die mit der Wiedervereinigung begonnene Transformation der DDR-Theaterlandschaft. Dabei werden zunächst insbesondere die Charakteristiken der ehemaligen DDR-Kulturpolitik sowie des DDR-Theatersystems vorgestellt. Hierauf folgt eine Darstellung der Veränderungen in der kulturpolitischen Steuerung der öffentlichen Theater in den neuen Bundesländern nach dem Ende der DDR. Die empirische Grundlage dafür bietet eine im Rahmen des Forschungsprojektes „Passion als Beruf“ durchgeführte Multiple-Case-Study an sechs Stadttheatern, die jeweils zur Hälfte in den östlichen Bundesländern und Nordrhein-Westfalen liegen. Der Analysefokus liegt dabei nicht allein auf der Veränderung der Theater-Governance, sondern betrachtet auch deren Auswirkung auf die Beschäftigungsbedingungen. Es wird herausgestellt, inwieweit finanzielle Einsparungen, bspw. durch Theaterfusionen und Umwandlungen der Organisationsformen, die

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Theaterlandschaft Deutschlands bestimmen. Hier gewonnene Erkenntnisse zeigen einen in Ostdeutschland teilweise deutlich stärkeren Finanzierungswillen der Politik Kulturbereich. Um die Auswirkungen historischer und institutioneller Unterschiede in den verschiedenen Regionen deutlich zu machen, wird auf die Ergebnisse einer repräsentativen Mitarbeiter*innenbefragung an den sechs ausgewählten Stadttheatern rekurriert. Hierbei zeigt sich, dass die untersuchten Theater und die Einschätzungen ihrer Beschäftigten heute weniger Ost-West Unterschiede aufweisen, sondern viel mehr von Standortspezifika geprägt sind, sei es finanzielle Unterstützung seitens der Kommune oder aber bauliche Voraussetzungen.

1. Einleitung

Die DDR verfügte über eine dichte und hoch subventionierte Theaterlandschaft. Diese wurde von Berlin aus gelenkt und unterstand den Zielen der DDR Kulturpolitik. Theaterschaffende waren „Teil der sozialistischen Produktionssphäre“ und somit arbeitsrechtlich Beschäftigten anderer Bereiche gleichgestellt und de facto unkündbar. Ferner waren die Theater in der DDR – analog zu Behörden oder Betrieben – personell sehr gut ausgestattet (Brauneck 2018: 156).

Mit der Wiedervereinigung wurde der DDR-Kulturbetrieb abgeschafft und das System der „alten Bundesländer“ in Form eines Institutionentransfers auf die „neuen Bundesländer“ übertragen (Zimmer 1995; Reißig 2000: 78). Dies hatte eine umfassende Reorganisation der Governance im Kulturbereich und bei den Theatern zur Folge. Kulturpolitik wurde Ländersache und wie im Westen primär zur Domäne der Kommunen. Administrativ wurden die Theater in neue Trägerschaften überführt und analog zum Westen mehrheitlich als Staats- und Stadttheater konstituiert. Die Neuorganisation der Theaterlandschaft im Osten erfolgte unter den restriktiven Bedingungen eines tiefgreifenden Strukturwandels von Wirtschaft, Staat und Gesellschaft.

Insofern stellt sich die Frage: Wie sieht heute dreißig Jahre nach der Wende die Theaterlandschaft in Ostdeutschland aus? Lassen sich noch Unterschiede hinsichtlich der Governance der Theater, ihrer Ressourcenausstattung und ihrer Resonanz bei Publikum erkennen? Und wie steht es um die Attraktivität des Theaters als Arbeitsplatz? Macht es einen Unterschied, ob man Mitglied eines Ensembles oder Orchesters im Westen oder im Osten ist? Und hat man als Theatermacher*in im Osten ein anderes Selbstverständnis und einen anderen Erwartungshorizont an das Theater und seine Aufgaben und Funktionen als im Westen?

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, auf diese Fragen erste Antworten zu geben. Rekuriert wird hierbei auf Ergebnisse des Projektes „Passion als Beruf?“¹, das Teil des DFG-geförderten interdisziplinären Forscherverbundes „Krisengefüge der Künste“² ist, der von den Theaterwissenschaften an der LMU koordiniert wird. Das Teilprojekt „Passion als Beruf?“ ist an der Schnittstelle von Policy Analyse unter besonderer Berücksichtigung kulturpolitischer Governance und der Untersuchung von Arbeitsbedingungen und Beschäftigungsverhältnissen als Teil der Arbeitswissenschaften zu verorten (Schlick et al. 2018). Letztere erfahren infolge der Debatte um die Bedeutung der Kreativindustrie für die Wettbewerbs- und Innovationsfähigkeit moderner Gesellschaften mehr Aufmerksamkeit (Florida 2011). Im Folgenden wird zunächst auf die Methodik und Anlage der Untersuchung „Passion als Beruf“ eingegangen. Daran anschließend wird in Grundzügen das

Theatersystem der DDR sowie die ‚Wende‘ und Neustrukturierung der Theaterlandschaft in den neuen Ländern behandelt. Es schließt sich ein Vergleich ausgewählter Theater in Ost und West heute an. Zur Beantwortung der Fragen nach der Attraktivität des Theaters als Arbeitsplatz sowie nach seiner Bedeutung- und Funktionszuschreibung aus Sicht der Beschäftigten wird auf Ergebnisse der Befragung an sechs Theaterstandorten – drei Theater in den ostdeutschen Ländern und drei Theater in Nordrhein-Westfalen – Bezug genommen, die im Rahmen des Projektes „Passion als Beruf“ im Sommer 2019 durchgeführt wurde. Insgesamt weisen die Ergebnisse der vergleichenden Untersuchung darauf hin, dass die Theater in Ostdeutschland – zumindest aus verwaltungs- und aus Sicht der Arbeitswissenschaften – den Vergleich mit Theatern im Westen nicht zu scheuen brauchen.

2. Das Projekt „Passion als Beruf“ – Anlage der Untersuchung und State of the Art

Dem Projekt liegt eine doppelte Zielsetzung zugrunde. Zum einen wird aus einer policy-analytischen Perspektive die kulturpolitische Governance und Steuerung des Theaters untersucht, zum anderen werden aus eher arbeitswissenschaftlicher Sicht und mit Bezugnahme auf die Debatte um die Creative Industries die Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse am Theater näher in den Blick genommen.

Dem Projekt „Beruf als Passion“ liegt ein komplexes Begriffsverständnis von Theater zugrunde: ‚Theater‘ wird multidimensional verstanden als Adressat von Kulturpolitik und in der Regel hochkulturelle Einrichtung mit meist langer Tradition sowie als Arbeitsplatz und Ort künstlerisch-ästhetischer Produktion. Der Fokus liegt im Projekt auf Stadttheatern als gewachsene Institutionen im lokal-kommunalen Umfeld mit Alleinstellungsmerkmal im internationalen Vergleich (Fülle 2019; Balme 2010). In der Regel handelt es sich um Mehrspartenhäuser mit festen Ensembles (Schauspiel, Orchester, Oper, Tanz u.a.) und hauseigenem Repertoire, die die für Theaterproduktionen erforderlichen Gewerke (Maske, Schneiderei, Bühnenbild etc.) unter einem Dach vereinen und überwiegend öffentlich finanziert sind (Schmidt 2019: 25f.).

Kultur als Politik ist von wenigen Ausnahmen abgesehen (Klein 2017; von Beyme 2012; Glaser 1994; Zimmer 2019) ein von der Politikwissenschaft wenig beachtetes Politikfeld. Dies trifft auch für die darstellenden Künste und insbesondere für die öffentlichen Theater zu, obgleich diesen – Stadt- und Staatstheater – der größte Anteil an den öffentlichen Ausgaben für Kultur zukommt (Statistische Ämter 2019). Ferner stehen insbesondere die Stadttheater schon seit längerem im Kreuzfeuer der Kritik. Nach Manfred Brauneck, der sich in seiner Einschätzung auf den Dramatiker Heiner Müller beruft, arbeiten diese Theater ohne

künstlerischen Anspruch, sondern sie sind einfach da: „Wie ein leeres Loch, das gefüllt werden muss“ (Brauneck 2018: 173). Und aus der Perspektive des Kulturmanagements sind die Theater Orte und Arbeitsstätten, die sich vor allem durch „Asymmetrien der Macht“ (Schmidt 2019) auszeichnen, in denen wenige sehr viel und die Mehrheit der Mitarbeiter*innen sehr wenig zu sagen hat. Hiermit sind die Meso-Ebene und damit die Governance des Theaters als Betrieb sowie die Mikro-Ebene des Theaters als Arbeitsplatz und Produktionsstätte angesprochen. Doch analog zum Theater als Adressat von Kulturpolitik wurde das Theater bisher – von wenigen Ausnahmen abgesehen – weder als komplexe Organisation (Schmidt 2012, 2019; von Cossel 2010; Allmann 1997) noch als Teil der Kreativindustrie und speziell aus der Sicht der Mitarbeiter*innen (Schmidt 2019; Haunschild 2002, 2009; Fond Darstellende Künste 2010) von den Sozialwissenschaften kaum in den Blick genommen.

Vor diesem Hintergrund adressiert das Projekt „Passion als Beruf“ zum einen Fragen nach der kulturpolitischen Steuerung der Theater im kommunalen Kontext bzw. nach ihrer externen Governance (u.a. Rechtsform und Trägerschaft), nach der internen Steuerung der Theater bzw. nach theaterspezifischen Leitungs-/Managementmodellen (Schmidt 2019: 31ff.) sowie zum anderen nach der Ausgestaltung der Arbeits- und Beschäftigungsbedingungen im Theater und damit nach der Perzeption des Theaters und seiner Funktionszuweisung aus Sicht der Beschäftigten.

Diesen Fragestellungen wird anhand eines Case Study Designs nachgegangen. Untersucht wurden sechs Stadttheater – drei Theater in Nordrhein-Westfalen und drei Theater in Ostdeutschland –, wobei die Auswahl der Theater im Hinblick auf Vergleichbarkeit erfolgte. So wurden zwei sog. Theaterreihen – die Theater Krefeld Mönchengladbach sowie Görlitz-Zittau – in das Sample einbezogen, zwei Theater an Standorten, die stark dem Strukturwandel unterliegen – die Theater Dortmund und Rostock – sowie zwei Theater an Standorten bzw. Oberzentren, die heute vor allem durch ihre Universitäten geprägt werden – Münster und Halle. Die regionale Auswahl von ostdeutschen und westdeutschen Theatern erfolgte im Hinblick auf die nach wie vor vielfach konstatierten Unterschiede zwischen Ost und West (z.B. Bidder 2019). Die Fokussierung auf Nordrhein-Westfalen wurde aus Praktikabilitätsgründen sowie aufgrund der in etwa Vergleichbarkeit der Bevölkerungszahl von NRW und den ostdeutschen Ländern vorgenommen.

Die Untersuchung der kulturpolitischen sowie der theaterinternen Governance erfolgte mittels eines Mixed Methods Designs und unter Rekurs auf sekundärstatistische Analysen (Kulturstatistik, kommunale Statistiken), Auswertung von Dokumenten und internen Papieren (kulturpolitische Stellungnahmen auf Landes – und kommunaler Ebene) sowie mit Hilfe von Experteninterviews auf Ebene der Länder und Kommunen sowie in den Theatern.

Bisher wurden 84 Interviews auf kommunaler Ebene und in den Theatern durchgeführt, wobei die Interviews auf Länderebene noch ausstehen. Zur Untersuchung der Arbeitsverhältnisse, Beschäftigungsbedingungen und Einschätzungen des Theaters aus Sicht der Beschäftigten wurde eine Vollerhebung bzw. eine Befragung aller am jeweiligen Theater Beschäftigten unter Einsatz eines umfangreichen Fragebogens an den sechs Theaterstandorten durchgeführt. Der Fragebogen umfasst 50 Items, darunter Fragen zu Beschäftigungsdauer, Verdienst, individuellen Einschätzungen der Funktion und den Perspektiven des Theaters sowie zur Arbeitszufriedenheit. Die Befragung erfolgte im Zeitraum Juni - August 2019. Insgesamt wurden über 2000 Fragebögen über die Theaterleitung und -administration an die Beschäftigten verteilt, so dass mit mehr als 800 Fällen ein befriedigender Rücklauf von 33 % erzielt werden konnte. Auf Basis der Ergebnisse der Untersuchungen auf der Makro- Meso- und Mikro-Ebene ergibt sich sowohl ein differenziertes Bild der Governance von Theatern als auch der Arbeitssituation am Theater und der Einschätzung der gesellschaftspolitischen Funktion sowie der Perspektiven des Theaters aus der Sicht der am Theater Beschäftigten im Ost-West-Vergleich.

3. Theater in der DDR und im Transformationsprozess

3.1 Theaterland DDR

Gemäß der Einschätzung des Deutschen Bühnenvereins waren die Bürger*innen der DDR theaterbegeistert. In seiner ersten ländervergleichenden Theaterstatistik von 1970 führte der Bühnenverein damals aus, dass es in der DDR mehr Theaterbesuche im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung gibt als in der Bonner Republik (Deutscher Bühnenverein 1970: 13f.). Allerdings wurde von einem direkten Vergleich der Theaterlandschaft in Ost und West unter Hinweis auf die „verschiedenartigen politischen Strukturen“ (Deutscher Bühnenverein 1970: 13) abgesehen. Leider variieren die statistischen Angaben zur Anzahl der DDR-Theater erheblich.³ Auch differenzierte die Kulturstatistik der DDR nicht zwischen Theatern mit eigenem Ensemble und ensemblelosen Bühnen bzw. Auftrittsorten (Institut für Kulturforschung beim Ministerium für Kultur 1988: 2), so dass ein Vergleich der Theaterdichte in den beiden deutschen Staaten vor der Wende nur bedingt möglich ist. Bernd Wagner (1994) unterstreicht jedoch, dass die DDR gemessen an der Bevölkerungszahl über eine noch umfänglichere Theaterlandschaft als die BRD verfügte. Nach seiner Angabe gab es in der BRD „75 Städte mit 90 Theatern und 310 Spielstätten, in der DDR 45 Städte mit 65 Theatern und 140 Spielstätten, wobei die alte Bundesrepublik 61 Millionen Einwohner hatte und die DDR 17 Millionen“ (Wagner 1994: 126). Eine differenzierte Angabe zur

Spartenstruktur der Theater in Ostdeutschland findet sich im Handbuch der DDR (vgl. Tab. 1).

Die deutliche Mehrheit der 65 Theater mit eigenem Ensemble waren auch in der DDR Mehrspartenhäuser (36). Die Einspartenhäuser teilten sich auf in neun Schauspiel-, zwei Musik- und neun Puppentheater sowie drei Opern, zwei Operetten, drei Kinder- und Jugendtheater sowie ein Revue-Theater (Zimmermann et al. 1985b: 1356).

Tabelle 1: Spartenstruktur der Theater in der DDR 1982

Theater mit eigenem Ensemble 1982	Anzahl
Mehrspartentheater	36
Schauspiel	9
Musiktheater	2
Puppentheater	9
Oper	3
Operetten	2
Kinder- und Jugendtheater	3
Revue-Theater	1
Gesamt	65

Hierbei sei angemerkt, dass Orchester nicht wie in der BRD teilweise zu Mehrspartentheatern gehörten, sondern eine eigene Kategorie darstellten (Institut für Kulturforschung beim Ministerium für Kultur 1988: 2). Wenn auch ein Vergleich der Anzahl der Häuser schwierig ist, so trifft dies für das Besucherverhalten nicht in gleicher Weise zu.

Quelle: Zimmerman et al. 1985b: 1356

Hier lässt sich ein gemeinsamer Trend feststellen: Die Besucherzahlen nahmen in beiden deutschen Staaten einen ähnlichen Verlauf und sanken nahezu konstant seit den 1960er Jahren (Deutscher Bühnenverein 1987: 15; Institut für Kulturforschung beim Ministerium für Kultur 1988: 2). In der DDR pendelte sich die Zuschauerzahl in den 1980er Jahren bei etwa einer Million ein. Die Zahlen dürften aber niedriger liegen, da etwa 10-20% der ausgegebenen Karten nicht genutzt wurden. Hierbei handelte es sich u.a. um über Betriebe ausgegebene Karten (Ibs 2016: 44).

Ein wichtiger Unterschied zwischen DDR und BRD bestand in der Governance und damit in der kulturpolitischen Einbindung und Steuerung der Theater. In der DDR gab es keinen Kulturföderalismus. Gemäß dem „demokratischen Zentralismus“ wurden alle wichtigen Entscheidungen nach sowjetischem Vorbild von Politbüro⁴ und Zentralkomitee⁵ der Staatspartei (SED) getroffen (Zimmermann et al. 1985b: 1005; Malycha 2011). Entscheidend für Kulturpolitik und -verwaltung in der DDR war das 1954 geschaffene Ministerium für Kultur in Berlin, das dem Ministerrat⁶ unterstand (Zimmermann et al. 1985b: 905). Allerdings, so die Einschätzung von Zeitzeugen, sollte der Grad der Zentralisierung der DDR-

Theaterlandschaft nicht überschätzt werden.⁷ De jure wurden die Theater zwar zentral aus Berlin gesteuert, de facto traf dies aber nur für die Berliner Bühnen – Deutsches Theater Berlin, Berliner Ensemble und die Berliner Staatsoper – zu, die als Staatstheater geführt wurden (Brauneck 2018: 156), während „in der Provinz“ die Theater den Bezirken, Landkreisen und Kommunen unterstellt waren (Zimmermann et al 1985b: 905; Ibs 2016: 44). Deren Zuständigkeit umfasste sowohl die Finanzierung der Theater als auch Fragen der Ästhetik und Spielplangestaltung wie auch der Besetzung von Intendanten- und Dramaturgenposten (Brauneck 2018: 156).

Personell waren die Theater in der DDR gut ausgestattet. Die Theaterbetriebe waren Teil der „sozialistischen Produktionssphäre“ (Brauneck 2018: 156) und ihre Beschäftigten den Arbeitern in anderen Produktionsbereichen arbeitsrechtlich gleichgestellt. Zur Geltung kamen Rahmenkollektivverträge, die pro Theaterstandort ausgehandelt werden konnten und insofern eine größere Varianz je Standort ermöglichten als dies bei überregionalen tariflichen Regelungen der Fall ist.⁸ Ferner verfügten die Mitarbeiter mehrheitlich über unbefristete Verträge sowie über Gehälter, die nach Torben Ibs (2016: 44) in etwa das Doppelte des DDR-Durchschnitts lohns betragen. Die Belegschaften der Theater waren zum Großteil in der Gewerkschaft Kunst des Dachverbandes der DDR-Gewerkschaften (FDGB) sowie im Verband der Theaterschaffenden (VT) organisiert, der in die Arbeitsgruppen Schauspiel, Musiktheater, Bühnentanz, Puppentheater und Kabarett gegliedert war, Kongresse ausrichtete und dem Meinungsaustausch innerhalb der Berufsgruppen diente (Zimmermann et al. 1985b: 1356f.; Schuster 1992: 311f.).

3.2 Im Schatten der Macht

Zweifellos hatte die Kultur in der DDR einen hohen Stellenwert (Brauneck 2018: 156). Ziel der SED-Kulturpolitik war eine sozialistische Kulturrevolution im Dienst des gesellschaftlichen Übergangs zum Kommunismus (Zimmermann et al. 1985a: 768). Insofern kam es immer wieder vor, dass „sich der Staatsapparat oder das Zentralkomitee der SED unmittelbar zu einzelnen Inszenierungen äußerten, sich einmischten und ggf. auch die Absetzung einer Aufführung verfügten“ (Brauneck 2018: 156). Allerdings ergibt eine genauere Betrachtung der künstlerischen Arbeit an DDR-Theatern ein eher differenziertes Bild. Danach bestanden jenseits von Parteilinie und Kontrolle durchaus Freiräume; gleichzeitig kam es wiederholt zu Konflikten zwischen Kulturschaffenden und Staats- bzw. Parteiinstanzen (Brauneck 2018: 157ff.; Ibs 2016: 45f.), wobei mit Ausnahme der Staatstheater die Frage der Zuständigkeit und Letztentscheidung nicht eindeutig geklärt war.

Richtig ist, dass die Kunstform Theater schon kurz nach Kriegsende in der sowjetischen Besatzungszone wieder aufgenommen und gezielt für propagandistische Zwecke genutzt wurde (Irmer/Schmidt 2003: 14f.). In der ersten, besonders restriktiven Phase lag der gewünschte inhaltliche Fokus auf der gesellschaftlichen Erziehung der Zuschauer (Irmer/Schmidt 2003: 17). Spätestens in den 1970er Jahren kam es unter Erich Honecker zu einer Öffnung gegenüber Formaten und Inhalten auch mit unterhaltendem Charakter (Irmer/Schmidt 131-134). Das Spannungsverhältnis zwischen den Polen staatlicher Restriktion/Zensur und künstlerischer Freiheit blieb jedoch bestehen (Strittmatter 1993: 11). Freiräume ergaben sich u.a. durch Konkurrenzen unter den Kontrollinstanzen. Für Ur- und Erstaufführung war die Genehmigung obligatorisch, wobei es durchaus zu Meinungsverschiedenheiten zwischen den unterschiedlichen Kontrollebenen (Staat, Partei, Gewerkschaft und Künstlerverbände) kommen und ein O.K. gegeben, entzogen und letztendlich doch erneut gegeben [und wieder entzogen] werden konnte (Ibs 2016: 45f.). Dadurch entstand auch abseits der zentralen politischen Vorgaben ein ständiger Wechsel zwischen Freiräumen und Restriktionen (Ibs 2016: 46f.), wobei nach Brauneck „der Glaube an die Wirkungsmacht des Theaters [...] in der Führungsspitze der DDR jedoch unerschütterlich [war]“ (Brauneck 2018: 157).

Prominenz vor allem über die Grenzen der DDR hinaus eröffnete Kunstschaffenden Freiräume. So genoss der international bekannte Theaterregisseur Walter Felsenstein, der zudem über sehr gute Beziehungen zur Politik verfügte (Kobán 1991: 42f.), als Leiter der Komischen Oper das Privileg, neue künstlerische Wege zu gehen und mit dem Musiktheater sein eigenes Format zu kreieren (Kobán/Wolle 1986). Auch Bertold Brecht konnte dank seiner Berühmtheit in seiner Anfangszeit relativ ungestört mit dem Berliner Ensemble arbeiten (Irmer/Schmidt 2003: 17). Ein weiteres Beispiel ist der Dirigent Kurt Masur, der von der DDR-Führung nach seinem Engagement an der Komischen Oper zunächst ins Abseits gestellt wurde, bis verschiedene Aufträge aus dem westlichen Ausland Masur zu internationaler Anerkennung verholfen und damit zu prominent für starke Einschränkungen machten (Forner 2002: 129-146).

Eine besondere Rolle kam dem DDR-Theater in der Wendezeit zu. Im Laufe der 1980er Jahre waren bereits vermehrt russische Autoren als Apologeten von Glasnost und Perestroika ins Repertoire aufgenommen worden. Im Herbst 1989 avancierten die Theater z.T. zu Orten öffentlicher Debatten und Ideenwerkstätten für die Zukunft der noch bestehenden DDR (Irmer/Schmidt 2003: 285f.). Kultur- beziehungsweise Theaterpolitik war auch Teil des Runden Tisches in Berlin, der über ein zukünftiges Kulturpflichtgesetz diskutierte (Ibs 2016: 51f.). Interessant sind im Zusammenhang mit der Wendezeit die im Februar 1990 veröffentlichten „Theaterpolitischen Leitlinien“ (Ibs 2016: 50). Gemäß der vom Ministerium

für Kultur bereits 1988 erarbeiteten Zukunftsplanung wurde die Theaterlandschaft langfristig als zu kostenintensiv eingeschätzt. Angedacht war, die Ensembles, besonders im Musiktheater, zu verringern und ggf. sogar jedes dritte Theater außerhalb Berlins zu schließen (Ibs 2016: 50). Wie sich zeigen sollte, war und ist die Finanzierungsfrage ein Dauerthema der Theater in Ost und West. Doch das düstere Szenario aus noch DDR-Zeiten sollte sich so nicht realisieren.

3.3 Wende und Transformation

Mit dem Einigungsvertrag vom 31. August 1990 wurde die föderale Struktur der ‚alten‘ Bundesrepublik auf das Gebiet der ehemaligen DDR übertragen. Die damals sog. neuen Länder – Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen – traten der Bundesrepublik Deutschland bei (Art.1(1)). Damit einher ging eine föderale Neugliederung der Verwaltung sowie die Übernahme des Kulturföderalismus. Substanzerhalt, Förderung und Weiterentwicklung von Kunst, Kultur und Wissenschaft sind in erster Linie Ländersache, wobei die Kommunen in der alten Bundesrepublik traditionell die Hauptlast für den Erhalt und die Finanzierung der kulturellen Einrichtungen tragen.

Angesichts der bemerkenswerten Dichte und Vielfalt, aber häufig maroden baulichen Substanz und z.T. sehr guten personellen Ausstattung der kulturellen Einrichtungen in den ostdeutschen Ländern befürchteten viele und nicht nur Kulturschaffende einen „Kahlschlag“ bzw. einen erheblichen Abbau der kulturellen Infrastruktur in Ostdeutschland (Strittmatter 1993: 11; Thomas 2010: 36). Zumal abzusehen war, dass die Kommunen in den ostdeutschen Ländern infolge des tiefgreifenden Strukturwandels der Wirtschaft in nächster Zukunft nicht in der Lage sein würden, den Substanzerhalt der kulturellen Einrichtungen sicher zu stellen. Dass dies nicht eintreten sollte, ist insbesondere dem Umstand zu verdanken, dass im Vorfeld des Einigungsvertrages ‚Kultur‘ zum Symbol der Einheit avancierte. Auch dank der Vorarbeiten der deutsch-deutschen Kulturkommission (Thomas 2010: 36; Strittmatter 1993: 11) wurde der ‚Kultur-Artikel‘ 35 in den Einigungsvertrag aufgenommen, der in Absatz 1 auf die Bedeutung von Kunst und Kultur als „Grundlage der fortbestehenden Einheit der deutschen Nation [...] trotz unterschiedlicher Entwicklung der beiden Staaten in Deutschland“ verweist und in Absatz 2 festlegt: „Die kulturelle Substanz in dem [...] genannten Gebiet darf keinen Schaden nehmen“ (Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz 2020).

In der Folge wurden in beachtlichem Umfang Bundesmittel zum Substanzerhalt der kulturellen Infrastruktur sowie zur Finanzierung von Personal in den ostdeutschen Ländern zur Verfügung gestellt. Konzipiert waren die Programme zunächst nur als

Übergangsfinanzierung⁹ und wurden nach Inkrafttreten des Länderfinanzausgleichs 1995 zwar zurückgefahren, aber in anderer Form weitergeführt.¹⁰ Rückblickend kann festgehalten werden, dass im Geleitzug der in Art. 35 verankerten Verpflichtung zum Erhalt der kulturellen Infrastruktur sowohl die Förderung durch den Bund als auch ein stärkeres Engagement der Länder zur Finanzierung von Kultureinrichtungen in gewisser Weise zunehmend enttabuisiert wurde. In diesem Kontext sind ebenfalls zu erwähnen die Einrichtung eines Quasi-Ministeriums für Kultur und Medien auf Bundesebene, den Bundesbeauftragten für Kultur (1998)¹¹, sowie die Etablierung der Kulturstiftung des Bundes in Halle¹², die die größte öffentliche Stiftung für Kulturförderung in Europa darstellt.

Der hohe Stellenwert, der der Kultur in Ostdeutschland in der Transformation eingeräumt wurde, lässt sich auch daran ablesen, dass in den Verfassungen der ostdeutschen Länder der Schutz und die Förderung von Kultur durchgängig aufgenommen wurde. Während ein Votum im Sinne von „Kultur für Alle“ und damit für den Zugang zu Kultureinrichtungen in etwa allen Verfassungen aufgenommen wurde, konstatiert die Landesverfassung von Brandenburg (2019) sogar: „Die Kunst ist frei. Sie bedarf der öffentlichen Förderung, insbesondere durch Unterstützung der Künstler“ (Art. 34 (1)). Der Aufbau der Kulturverwaltungen in den ostdeutschen Ländern und Kommunen erfolgte nach einem „Tandemmodell“, wobei jeweils ein Land aus Westdeutschland in besonderer Weise unterstützend tätig wurde, so dass es in relativ kurzer Zeit zu einem Eliten- und Wissenstransfer von West nach Ost kam (Reißig 2000: 78) und insbesondere auf kommunaler Ebene eine Übernahme von Spezifika der Partnerländer und auch Partnerkommunen erfolgte (Strittmatter 1993: 12).

Gleichzeitig lässt sich im Hinblick auf den Erhalt bzw. die Finanzierung der kulturellen Einrichtungen festhalten, dass die ostdeutschen Länder frühzeitig eigene Wege beschritten und landesspezifische Konzepte unter Rekurs auf Verbundlösungen erarbeiteten. Das prominenteste Beispiel hierfür ist das „Gesetz über die Kulturräume in Sachsen“ von 1994 (Ohlau 1996). Eckpunkte des Gesetzes sind die Verankerung der Förderung von Kultur als kommunale Pflichtaufgabe, die Einteilung des Landes in ländliche und städtische Kulturräume (insgesamt 8), die gemeinsame Finanzierung der in einem Kulturraum sich befindenden kulturellen Einrichtungen unter Beteiligung der Landes sowie der Kommunen des Kulturraumes im Sinne eines Kulturlastenausgleichs und schließlich die Beteiligung der Fachöffentlichkeit an den Förderentscheidungen.¹³ „Im Kulturraumgesetz ist die Förderverpflichtung der Kommunen somit ergänzt durch die Verpflichtung des Landes Sachsen, sich innerhalb eines gesetzlich festgelegten Rahmens an der Finanzierung kultureller Einrichtungen der Kulturräume zu beteiligen“ (Ohlau 1996: 299). Die Verpflichtung des Landes zur Unterstützung kultureller Einrichtungen wurde zwar nur in Sachsen gesetzlich verankert, insgesamt lässt sich aber im Zuge der Transformation und im

Dienst des Substanzerhalts der kulturellen Einrichtungen ein im Vergleich zur Tradition in der BRD verstärktes Engagement der Länder, besonders im Fall von Thüringen und Sachsen-Anhalt, in der Kulturfinanzierung feststellen (Ibs 2016: 82; Flohr 2018: 92; Höhne 2018: 353-359). Hierzu gehört u.a. auch die Neuverteilung der finanziellen Verantwortung öffentlicher Träger für kulturelle Einrichtungen sowie die Anerkennung von Theatern als Staatstheater und damit die Übernahme ihrer Finanzierung durch das Land.

Bei den sächsischen Kulturräumen handelt es sich um „Zweckverbände“ im Dienst des Erhalts und der Weiterentwicklung der kulturellen Einrichtungen, gerade auch im ländlichen Raum. Der Zweckverband als spezifische Form interkommunaler Kooperation wurde ein für die Re-organisation der Theaterlandschaft in Ostdeutschland wichtiges und häufig eingesetztes Instrument. Anstatt Orchester abzuwickeln oder Theater zu schließen, wurden Orchester angegliedert sowie Spielstätten und Theater, auch über kommunale Grenzen hinweg zusammengelegt (Strittmatter 1993: 17). Mit dem Ziel zum einen Kosten zu sparen (Administration, PR etc.) sowie zum anderen die finanziellen Lasten auf mehrere Schultern zu verteilen, wurden Theaterfusionen bzw. Zweckverbände gerade in den ostdeutschen Ländern mit entweder sehr ausgeprägter Theater- und Orchesterdichte – Thüringen und Sachsen – oder aber mit Theaterstandorten in eher ländlichen Räumen mit geringer Bevölkerungsdichte realisiert (vgl. Tab.2).

Tabelle 2: Theater und Orchesterfusionen in Ostdeutschland

Fusionstheater	Fusionsjahr	Bundesland
Mecklenburgisches Staatstheater: Schwerin und Parchim	2016	Mecklenburg-Vorpommern
Theater Vorpommern: Greifswald, Stralsund, Putbus	1994/2006	Mecklenburg-Vorpommern
Theater und Orchester: Neubrandenburg und Neustrelitz	2001	Mecklenburg-Vorpommern
Nordharzer Städtebundtheater: Quedlinburg und Halberstadt	1992	Sachsen-Anhalt
Bühnen Halle: Oper, neues Theater, Thalia Theater, Staatskapelle, Puppentheater	2009	Sachsen-Anhalt
Theater Plauen Zwickau	2000	Sachsen
Gerhardt-Hauptmann-Theater: Görlitz und Zittau	2011	Sachsen
Mittelsächsische Theater und Philharmonie: Döbeln und Freiberg	1993	Sachsen
Theater Altenburg Gera	1995	Thüringen
Theater Nordhausen und Loh-Orchester Sondershausen	1991	Thüringen
Kooperationstheater Rudolstadt-Saalfeld-Eisenach-Nordhausen	2003	Thüringen

Quelle: eigene Zusammenstellung auf Basis der Statistiken des Bühnenvereins, eigene Darstellung

Schließlich ist zu erwähnen, dass die Transformation der kulturellen Einrichtungen nach der Wende in Ostdeutschland in einer Zeit erfolgte, als im Westen die Governance bzw. die Trägerschaft und das Management kultureller Einrichtungen vor dem Hintergrund der Diskussion um die Einführung von Instrumenten des New Public Management gerade grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Für den Bereich der Theater fiel die Kritik besonders harsch aus. Angemahnt wurde von Kulturökonom*innen und -expert*innen „eine Veränderung der bestehenden Theaterstrukturen, die in ihrer bisherigen Form längerfristig kaum noch finanzierbar sind [...], da sie im Laufe der Jahrzehnte Fehlentwicklungen hervorgebracht haben und inzwischen oft uneffektiv, bürokratisch und übermäßig teuer geworden sind“ (Wagner 1993: 126). War das dominante Governance-Modell der Theater im Westen damals noch die Führung des Theaters als Teil der Stadtverwaltung mit dementsprechenden Restriktionen, wie etwa „bürokratischen Hemmnissen, uneffektiven Arbeitsstrukturen und unökonomischer Haushaltsführung“ (Wagner 1993: 126), so stand die Transformation der Theaterlandschaft im Osten bereits unter der Zielsetzung einer Verbetriebswirtschaftlichung der Häuser (Ibs 2016: 83, 329). Gemäß den Angaben des Deutschen Bühnenvereins sind die öffentlichen Theater in Ostdeutschland (vgl. Tab. 3) heute mehrheitlich nicht mehr als Abteilung der Kulturverwaltung geführt (Deutscher Bühnenverein 2019: 10-35). Eine entsprechende Entwicklung hat sich – wie am Beispiel Nordrhein-Westfalens noch gezeigt werden wird – inzwischen auch in den ‚alten‘ Ländern vollzogen.

Tabelle 3: Theater in Ostdeutschland nach Trägerschafts- und Rechtsformen 2017/18

Rechts- & Trägerschaftsformen	gGmbH	GmbH	Eigenbetrieb	Regiebetrieb	Zweckverband	Stiftung	Anstalt öffentlichen Rechts	Insgesamt
Mecklenburg-Vorpommern		5						5
Brandenburg	1	2	1		1			5
Berlin		2	3	1		4		10
Sachsen-Anhalt	1	1	3	2			1	8
Sachsen	4	3	5	2				14
Thüringen	1	3	1			2		7
Insgesamt	7	16	13	5	1	6	1	49

Quelle: eigene Zusammenstellung auf Basis der Statistiken des Bühnenvereins, eigene Darstellung

Es ist ferner noch zu ergänzen, dass infolge der Transformation – gemäß Art. 30 des Einigungsvertrags – das Arbeitsvertrags- und das öffentlich-rechtliche Arbeitszeitrecht und damit das bundesdeutsche Tarifsysteem auf die ostdeutschen Länder übertragen wurde (Ibs 2016: 328). Die sehr gute personelle Ausstattung der ostdeutschen Theater war, trotz Unterstützungsleistungen des Bundes, u.a. in Form von Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM) (Schürmann 1992), finanziell nicht mehr tragbar. Allerdings fielen die Reduzierungen je nach Theaterstandort unterschiedlich aus. Auch waren die Theater in den westdeutschen Ländern z.T. ebenfalls von Personalabbau betroffen. Der Ausstieg aus dem Tarifvertragssystem und der Abschluss von sog. Haustarifverträgen war ein weiteres Mittel, das im Osten Deutschlands zeitweise umfassend und keineswegs nur auf den Kulturbetrieb beschränkt als Maßnahme zur Senkung der Betriebskosten eingesetzt wurde (zum Theater vgl. Ibs 2016: 78). In Einzelfällen finden sich auch heute noch Haustarifverträge an Theatern in Ostdeutschland, so z.B. in Rostock.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass der anfänglich befürchtete Kahlschlag bzw. die umfassende Abwicklung der kulturellen Infrastruktur insbesondere im Bereich Theater und Orchester nicht stattgefunden haben. Im Zuge der Transformation erfolgte nach westdeutschem Modell zwar eine Föderalisierung und Kommunalisierung der Kulturpolitik und -verwaltung in Ostdeutschland, jedoch entwickelten die ostdeutschen Länder hierbei durchaus individuelle Lösungsstrategien. So setzt Thüringen vor allem auf die Fusion von Theatern und ist wie Sachsen-Anhalt als Land erheblich an der Finanzierung der Theater beteiligt (Ibs 2016: 82; Flohr 2018: 92; Höhne 2018: 353-359). Im Gegensatz dazu werden in Mecklenburg-Vorpommern die Kosten auf möglichst viele Träger verteilt, weil das Land eine starke Beteiligung scheut (Kracht 2013: 243; Ibs 2016: 82). Brandenburg verfolgt ein Modell, das durch die Aufwertung von Stadttheatern zu Landestheatern das Bespielen von Bühnen ohne eigenes Ensemble im ländlichen Raum sicherstellen soll (Ibs 2016: 82, Land Brandenburg 2017). Sachsen hat mit dem Kulturraumgesetz ein innovatives Konzept der Kulturfinanzierung entwickelt, indem es Kommunen und Landkreise zur Kulturpflege verpflichtet und Kulturräume festgelegt hat, in denen die Mittel gemeinschaftlich aufgeteilt werden (Ibs 2016: 78, 82; Freistaat Sachsen 2020). In dieses Verbundsystem der Kulturfinanzierung sind in Sachsen inzwischen auch die Landesbühnen integriert. Während Berlin als Hauptstadtmetropole umfänglich von der Finanzierung durch den Bund profitiert (Ibs 2016: 82).

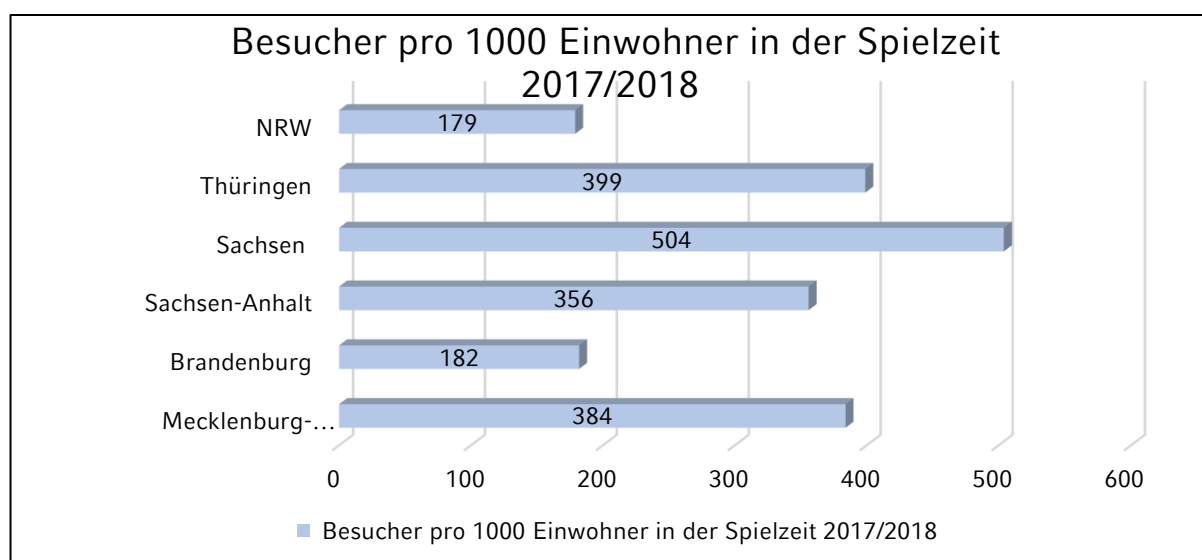
4. Theater im Ost-West Vergleich

4.1 Theaterengagierter Osten – zurückhaltendes NRW

Im folgenden Ost-West Vergleich werden nicht alle westdeutschen Bundesländer einbezogen, sondern die Theaterlandschaft in Nordrhein-Westfalen mit der in den ostdeutschen Bundesländern verglichen, wobei insbesondere auf eine Auswahl von sechs Theaterstandorten Bezug genommen wird. Der Fokus auf Nordrhein-Westfalen wurde gewählt, da die Bevölkerungszahl dieses Bundeslandes in etwa der der ostdeutschen Länder bei Nicht-Berücksichtigung von Berlin entspricht. Ferner sind Teile Nordrhein-Westfalens, insbesondere das Ruhrgebiet ähnlich wie Regionen in Ostdeutschland stark vom wirtschaftlichen Strukturwandel betroffen. Auch soziostrukturelle Eckdaten sind z.T. vergleichbar. So sind die Arbeitslosenquoten in einzelnen Landesteilen sowohl im Osten wie in Nordrhein-Westfalen überdurchschnittlich hoch (z.B. Dortmund 10,6%, Landesdurchschnitt 6,8%, Sachsen-Anhalt 7,6%, Mecklenburg-Vorpommern 7,7%)¹⁴. Allerdings ist die Theaterlandschaft im Osten mehrheitlich von höfischen Traditionen geprägt, insbesondere in Thüringen und Sachsen, während die Mehrheit der Theater in Nordrhein-Westfalen während der Industrialisierung im 19. Jahrhundert sowie auch noch nach dem 2. Weltkrieg entstanden sind.

Im Hinblick auf die Theaterbegeisterung der Einwohner liegen die ostdeutschen Bundesländer mit Ausnahme von Brandenburg im Hinblick auf die Häufigkeit von Theaterbesuchen deutlich vor Nordrhein-Westfalen (vgl. Abb. 1).

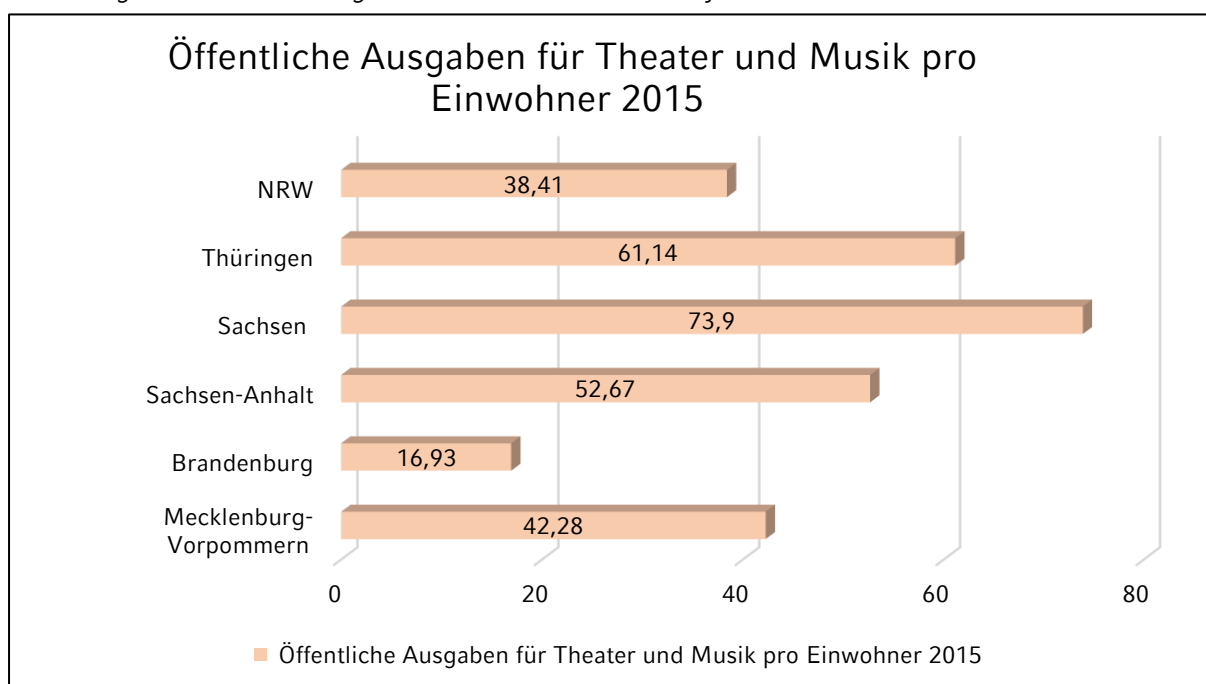
Abbildung 1: Anzahl der Theaterbesuche je 1000 Einwohner*innen in der Spielzeit 2017/18 in NRW und den ostdeutschen Ländern



Quelle: Eigene Berechnungen auf der Basis von Theaterstatistik 2017/2018 und Statistische Ämter der Länder, eigene Darstellung

Auch lassen sich die ostdeutschen Länder ihre Theater und Orchester deutlich mehr pro Kopf der Bevölkerung kosten als die Landesregierung und die Kommunen in NRW (vgl. Abb. 2). Dem Beispiel von Sachsen folgend hat Nordrhein-Westfalen 2014 auch ein Kulturfördergesetz verabschiedet. Allerdings wird im Unterschied zu Sachsen Kulturförderung nicht als Landesaufgabe festgeschrieben. Das Land verpflichtet sich lediglich dazu, pro Legislaturperiode „Kulturförderpläne“ zu erstellen, ohne dass jedoch materielle Zusagen getroffen werden müssen. Die Einschätzung des Gesetzes fiel in der Fachöffentlichkeit auch dementsprechend negativ aus (Sternberg 2014: 33).

Abbildung 2: Öffentliche Ausgaben für Theater und Musik je Einwohner*in¹⁵



Quelle: Kulturstatistik, eigene Darstellung

In der Summe verfügen die ostdeutschen Länder über eine dichtere Theaterlandschaft als NRW. Insgesamt 48 Theaterbetrieben in Ostdeutschland stehen 25 Häuser in NRW gegenüber. Hinsichtlich der Verselbständigung der Theater und ihrer Ausgliederung aus den Verwaltungen lässt sich jedoch eine vergleichbare Tendenz erkennen. Auch in NRW wird die Mehrheit der Häuser inzwischen als selbständige Betriebseinheit mit meist eigenständiger Rechtsform geführt (siehe Tab. 4).

Tabelle 4: Theater in Ostdeutschland und in NRW nach Trägerschafts- und Rechtsformen 2017/18

Rechts- formen	gGmbH	GmbH	Eigenbetrieb	Regiebetrieb	Verein	Zweckverband	Stiftung	Anstalt öffentlichen Rechts	Summe
Ostdeutschland	7	16	13	5	-	1	6	1	49
NRW	5	7	6	3	3	-	-	1	25

Quelle: eigene Zusammenstellung auf Basis der Statistiken des Bühnenvereins, eigene Darstellung

Sowohl in Ostdeutschland als auch in NRW lässt sich eine Tendenz zur Bevorzugung von Rechtsformen des privaten Rechts – GmbH, gGmbH und e.V. – (15 in NRW und 23 in Ostdeutschland) erkennen. Doch werden sowohl in Ostdeutschland wie auch noch in NRW eine ganze Reihe von Theatern als Eigen- und Regiebetrieb und somit in einer Rechtsform ohne eigene Rechtspersönlichkeit geführt (zu Rechtsformen Schneidewind/Trockel 2017: 205).

4.2 Theater in NRW und in Ostdeutschland im Fokus

4.2.1 Alles eine Frage der Governance

Wenn auch die Theater in Ostdeutschland in Folge der Transformation in besonderer Weise vom strukturellen Wandel betroffen waren und sich mit der Notwendigkeit konfrontiert sahen, sich grundlegend veränderten Umweltbedingungen anzupassen, so zieht sich die Kritik an der Institution des Stadttheaters sowie die Forderung nach Reformen wie ein roter Faden durch die kulturpolitische Diskussion (vgl. Brauneck 2018: 173; Goebels 2008: 21; von Hartz 2011: 30). Allerdings ist das Theater als Betriebsstätte und Arbeitsplatz sowie als multifunktionale Organisation mit komplexer Funktionszuweisung und insofern multiplen Management- und Führungsaufgaben bisher – von Ausnahmen abgesehen (Schmidt 2019, 2012) – kaum einer empirischen Analyse unterzogen worden. Wie schon ausgeführt, setzt hier das Projekt „Passion als Beruf?“ an. Im Rahmen des Projektes wurden sechs Stadttheater, und zwar drei in ostdeutschen Bundesländern – Halle, Rostock, Zittau-Görlitz – und drei in Nordrhein-Westfalen – Dortmund, Krefeld Mönchengladbach, Münster – im Hinblick auf ihre externe Governance und damit hinsichtlich ihrer jeweiligen Einbindung in den kommunalen Kontext sowie ihre interne Governance bzw. ihre Leitungsstrukturen näher betrachtet. Ferner wurden mittels einer Vollerhebung die Arbeits- und Beschäftigungsstrukturen aller an dem jeweiligen Theater Beschäftigten ermittelt sowie Einstellungen und Perspektiven der Theatermitarbeiter*innen im Hinblick auf Ihr Theater

erfragt. Die Ergebnisse der Untersuchung vermitteln ein eher differenziertes Bild der Realität der Stadttheater, die sich einer einfachen Kategorisierung in Ost und West entzieht.

Tabelle 5: Externe und interne Governance der Theater

Externe & interne Governance	Rechtsform	Anbindung an Kommune	Interne Governance
Dortmund	Kommunaler Eigenbetrieb	Kulturausschuss de jure & Kulturdezernat de facto	Spartenmodell
Halle	GmbH	Kulturausschuss im Aufsichtsrat	Geschäftsführungs-Modell
Görlitz-Zittau	GmbH	Einfluss der Kommunen, des Landkreises sowie des Land Sachsens	Spartenmodell
Krefeld Mönchengladbach	gGmbH	Kulturausschüsse & Bürgermeister im Aufsichtsrat	Doppelspitze
Münster	Kommunaler Eigenbetrieb	Rat & Bürgermeister als Verwaltungschef	Doppelspitze
Rostock	GmbH	Kulturausschuss im Aufsichtsrat	Intendantenmodell

Quelle: auf Basis interner Dokumente und Interviews, eigene Darstellung

Die Theater der Untersuchung „Passion als Beruf?“ sind entweder mit eigener Rechtspersönlichkeit ausgestattet und als GmbH bzw. gGmbH organisiert, oder sie sind noch Teil der Kommunalverwaltung und ohne eigene Rechtspersönlichkeit, aber ausgegliedert und als Eigenbetrieb organisatorisch selbstständig. Dass die ostdeutschen Theater des Projektes durchgängig verbetriebswirtschaftet sind, ist zufällig, spiegelt aber die Prominenz dieser Trägerschafts- und Rechtsform in Ostdeutschland wider. Hinsichtlich der NRW-Theater ist anzuführen, dass die Verselbständigung des Theaters Krefeld Mönchengladbach als gGmbH im Jahr 2011 Ergebnis einer extremen finanziellen Krisensituation war. Auf Grundlage eines Strategiepapiers einer Beratungsgesellschaft entschieden die Verantwortlichen der Städte Krefeld und Mönchengladbach (Bürgermeister und Vertreter*innen der Kulturausschüsse) die seit 1950 bestehende Theaterreihe mit eigener Rechtspersönlichkeit und damit größerem betriebswirtschaftlichen Handlungsspielraum fortzusetzen. Die Steuerung durch und Anbindung an die Kommune werden bei den GmbHs personell durch Präsenz von Mitgliedern der Kulturausschüsse sowie in der Regel der Bürgermeister sichergestellt. Zusätzlich kann, wie im Fall von Krefeld Mönchengladbach, eine schriftlich fixierte Finanzierungszusage mit bestimmter Laufzeit von Seiten der Kommune bestehen, die dem Theater Planungssicherheit garantiert. Letzteres ist auch bei kommunalen Eigenbetrieben nicht selten der Fall, wobei im Rahmen eines

Kontraktmanagements eine Finanzierungszusage, u.a. wie im Fall von Münster mit Zusage des Ausgleichs von Tarifsteigerungen, mit begrenzter Laufzeit und vertraglich fixiert gegeben wird. Am stärksten noch in die Kommunalverwaltung integriert bzw. von ihr abhängig ist das Theater Dortmund. Hier erfolgt die Steuerung zwar de jure durch den Kulturausschuss, de facto aber durch das Kulturdezernat, dessen Leiter gleichzeitig Kämmerer der Stadt ist. Das Theater der Stadt Rostock ist zwar seit 2010 als GmbH organisiert, sieht sich aber vor allem in Personalfragen (insbesondere bei der Besetzung des Intendanten) sowie in finanziellen Fragen in Abhängigkeit der Rostocker Politik. Als Folge hieraus kam es in den vergangenen Jahrzehnten in Rostock zu einer auffällig hohen Zahl an Intendanzwechseln, welche meist aus Disputen zwischen Theaterinteressen einerseits und politischem Willen der Stadt hervorgingen. Auch das Theater Halle wurde 2010 als Folge finanzieller Krisen in eine GmbH umgewandelt, in dessen Zuge verschiedene Theater, die vormals meist nur eine Sparte bedienten, zusammengeschlossen wurden. An der Spitze dieser GmbH steht nun der Geschäftsführer, welcher allerdings gegenüber dem Aufsichtsrat, bestehend aus Mitgliedern der Stadtratsfraktion sowie dem Oberbürgermeister, zu Rechenschaft verpflichtet ist. Die Steuerung des zweiten untersuchten Fusionstheaters, Görlitz-Zittau, erstmalig fusioniert 1963 und nach zwischenzeitlicher Entflechtung 2011 erneut und als GmbH fusioniert, stellt sich als weniger klar da. Durch diverse Geldgeber (die Kommunen Görlitz und Zittau, der Landkreis sowie das Land Sachsen) kommt es zu nach Entscheidungsebene zu unterscheidenden politischen Einflüssen. Ein starkes Controlling seitens der Kommune findet in Hinblick auf Besucherzahlen aber auch Vorlage des Spielplans im Aufsichtsrat statt. Insgesamt wird die Freiheit des Theaters dennoch insbesondere in künstlerischen Entscheidungen als gegeben angesehen.

Auf Grundlage der in den Theatern und in der Kommune durchgeführten Experteninterviews (insgesamt 84) lässt sich auch eine erste Einschätzung der internen Governance und somit der Steuerung und des Managements pro Theater vornehmen. Im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass das klassische Intendanz-Modell die interne Governance nach wie vor dominiert (Schmidt 2019: 29-32). Die untersuchten Theater bestätigen dies jedoch nicht. Vielmehr sind sehr unterschiedliche Strukturen festzustellen, die mehrheitlich jedoch eher in Richtung einer am Modell der Unternehmen orientierten Governance des Theaters weisen. Ungeachtet der Rechtsform ist bei der Mehrheit der Häuser der künstlerischen Leitung (Intendanz) eine für die Wirtschaftlichkeit des Hauses verantwortliche Geschäftsführung gleichberechtigt zur Seite gestellt. Governance mittels Doppelspitze (Schmidt 2019: 33) trifft für die Theater Münster und Krefeld Mönchengladbach zu. Eine ausgeprägte Form der betriebswirtschaftlich orientierten Governance findet sich in Halle. Hier hat die Geschäftsführung die Top-Position inne, die ehemals von der Intendanz eingenommen wurde. Das Theater Rostock folgt dem klassischen Intendanzmodell, sieht sich de facto aber

einer starken Hierarchie seitens der politischen Einflussnahme gegenüber. Das Controlling wird als engmaschig beschrieben. Die de jure starke Freiheit des Intendanten wird so, insbesondere bei Personalfragen, regelmäßig eingeschränkt, Managementkontrakte gibt es hingegen nicht.

Die Governance der Häuser Görlitz-Zittau sowie Dortmund weisen trotz unterschiedlicher Rechts- und Trägerschaftsformen die Gemeinsamkeit auf, dass die Leitungen der künstlerischen Sparten relativ autonom agieren. Es herrscht eine ‚flache Hierarchie‘, wobei der Generalintendanz die Moderatorenrolle zukommt. Einer näheren Betrachtung bedarf noch die Schwachstellenanalyse der jeweiligen Governance Modelle. Bei der Governance, die als richtungsweisende Instanz die Person der Geschäftsführung etabliert, könnte der künstlerische Anspruch und die ästhetische Weiterentwicklung des Hauses Gefahr laufen, auf der Strecke zu bleiben. Während sowohl das Sparten-Modell als auch das der Doppelspitze ein gutes Miteinander in Form einer flachen Hierarchie darstellen, die aber intensive Kommunikation zur Voraussetzung hat. Hierbei scheint das Spartenmodell im Hinblick auf interne Kommunikation und Koordination am anspruchsvollsten und ggf. auch am voraussetzungsvollsten zu sein.

Im Hinblick auf die Frage, ob und inwiefern sich spezifische Muster im Sinne typisch NRW oder typisch Ostdeutschland erkennen lassen ist festzuhalten, dass dies nicht der Fall ist. Vielmehr weisen alle untersuchten Theater eine Tendenz in Richtung einer am Modell des Wirtschaftsunternehmens orientierten Governance auf. Hierbei zeichnen sich die Leitungs- und Führungsstrukturen eher durch Heterogenität als durch einen Ost-West-Gegensatz aus.

4.2.2 Personalabbau ist fast überall, nur zeitlich versetzt

Ein entsprechend differenziertes Bild vermittelt auch die Analyse der Entwicklung des Personalbestands der untersuchten Theater. Insgesamt fällt der Abbau von Beschäftigten an den ostdeutschen Theatern seit 1990/91 gravierender aus als dies bei den Theatern in NRW der Fall war. Allerdings ist die Entwicklung nicht so einheitlich wie man hätte vermuten können. Auch erfolgt die Veränderung in NRW wie in Ostdeutschland nicht durchgängig linear. Von den untersuchten Theatern verfügt lediglich Dortmund Ende der 2010er Jahre über mehr Mitarbeiter*innen als Anfang der 1990er Jahre.

Tabelle 6: Beschäftigungsentwicklung an den untersuchten Theatern

Personal am Theater / Jahr	1990/1991	2000/2001	2010/2011	2017/2018
Rostock	484	353	296	250
Halle	428/94/90 (612) ¹⁶	405/124/73/32 (634) ¹⁷	542	482
Görlitz Zittau	243/85 (328)	124/67 (191)	268	272
Münster	299	289	257	275
Dortmund	460	444	508	525
Krefeld Mönchengladbach	497/516 (1.013)	469/452 (921)	493	485

Quelle: auf Basis der Statistiken des Bühnenvereins, eigene Darstellung

Betrachtet man die Entwicklung des Personals der NRW-Standorte aus der Retroperspektive, so zeigt sich, dass die Theater bereits in den 1970er Jahren vermutlich im Kontext der Diskussion um die Neue Kulturpolitik (Hoffmann 1979) einen Einbruch ihrer personellen Situation zu verkraften hatten. In dieser Zeit wurden unter dem Leitmotiv einer „Kultur für Alle“ (Hoffmann 1979; Glaser 1994) die hochkulturellen Einrichtungen und insbesondere die Oper kulturpolitisch in Frage gestellt. Gefordert wurde eine Umschichtung der finanziellen Förderung zu Gunsten der Soziokultur und der sich damals entwickelnden Freien Szene (Knoblich/Scheytt 2009). Dieser Trend lässt sich u.a. an der Entwicklung des Personalbestands der Theater in Dortmund und Münster ablesen, der sich in Münster von 1970 bis 1980 von 305 Mitarbeiter*innen auf 253 reduzierte und in Dortmund von 530 im Jahr 1970 auf 447 im Jahr 1985 zurückgefahren wurde (vgl. Statistiken des Bühnenvereins 1970, 1975, 1980, 1985).

4.2.3 Theater in NRW und in Ostdeutschland aus Sicht der Beschäftigten

Dank der engen Kooperation mit den Theatern an den sechs bzw. acht Standorten in NRW und in den ostdeutschen Ländern war es möglich, im Sommer 2019 nicht nur eine Vollerhebung unter allen Beschäftigten an den Theatern durchzuführen, sondern auch die aktuellen Angaben zur Beschäftigungssituation im künstlerischen wie nicht-künstlerischen Bereich zu erfassen. Gleichzeitig erlaubt die genaue Übersicht über das Personal eine differenzierte Einschätzung des Beteiligungsverhaltens der Beschäftigten an der Befragung.

Als ein erstes Ergebnis der genauen Erfassung der Beschäftigungszahlen an den Theatern ist festzuhalten, dass sich die Personalentwicklung mit Ausnahme von Görlitz-Zittau sowie Halle insgesamt positiv entwickelt und der Personalbestand de facto höher liegt als in den Angaben des Bühnenvereins ausgewiesen.

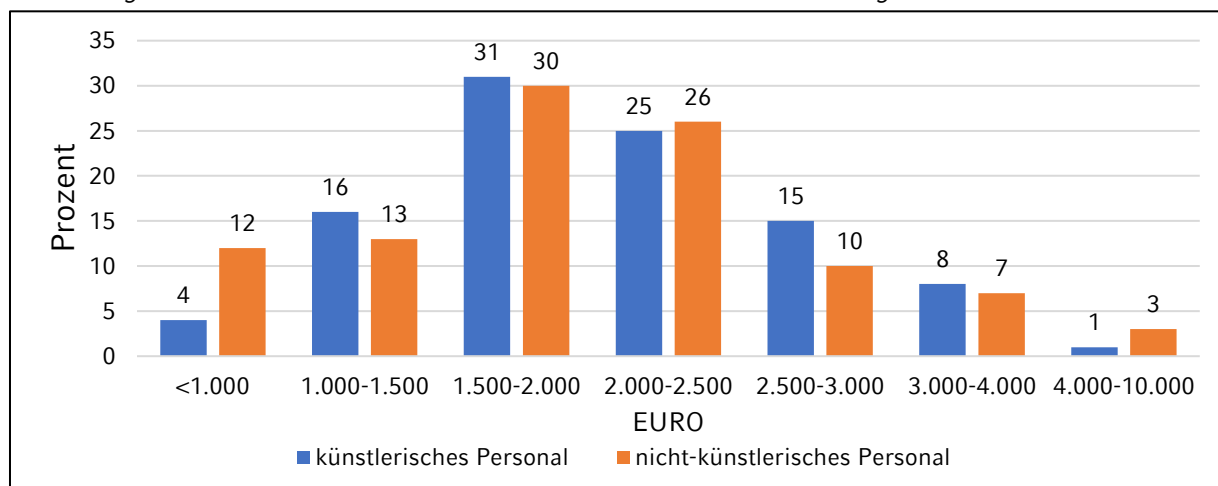
Tabelle 7: Beteiligung an der Befragung 2019

Theater	Beteiligung an der Befragung (in % an der Befragung)			
	Künstlerische Personal	Nicht-künstlerisches Personal	Gesamt	Rücklauf in %
Görlitz-Zittau	57 (53%)	50 (47%)	107	40
Halle	114 (59%)	80 (41%)	194	41
Rostock	51 (57%)	39 (43%)	90	28
Dortmund	47 (35%)	86 (65%)	133	23
Krefeld/ Mönchengladbach	70 (38%)	113 (62%)	183	35
Münster	60 (50%)	59 (50%)	119	32
Gesamt	399	427	826	33

Quelle: *Passion als Beruf 2019*

Im Hinblick auf die arbeitswissenschaftliche Frage nach der Höhe des Gehaltes ergibt sich jedoch in NRW und in Ostdeutschland ein ernüchterndes Ergebnis. Ungeachtet des Theaterstandortes – NRW oder Ostdeutschland – fallen die Gehälter der Beschäftigten – künstlerisches wie nicht-künstlerisches Personal – vergleichsweise niedrig aus. Die Mehrheit der Beschäftigten am Theater kommt auf ein Netto-Monatseinkommen bis maximal € 2.500. Demgegenüber erzielen nur sehr wenige am Theater Beschäftigte ein Einkommen, das im Monat über € 4.000 netto liegt. Die Lohnspreizung am Theater in Ost wie in West ist insofern sehr ausgeprägt, wobei der nicht-künstlerische Bereich, wozu auch die Geschäftsführung zählt, im Top-Bereich sogar bessergestellt ist. Signifikante Unterschiede der Verteilung der Netto-Monatseinkommen unterschieden nach Theatern in Ostdeutschland und NRW können dabei nicht festgestellt werden.

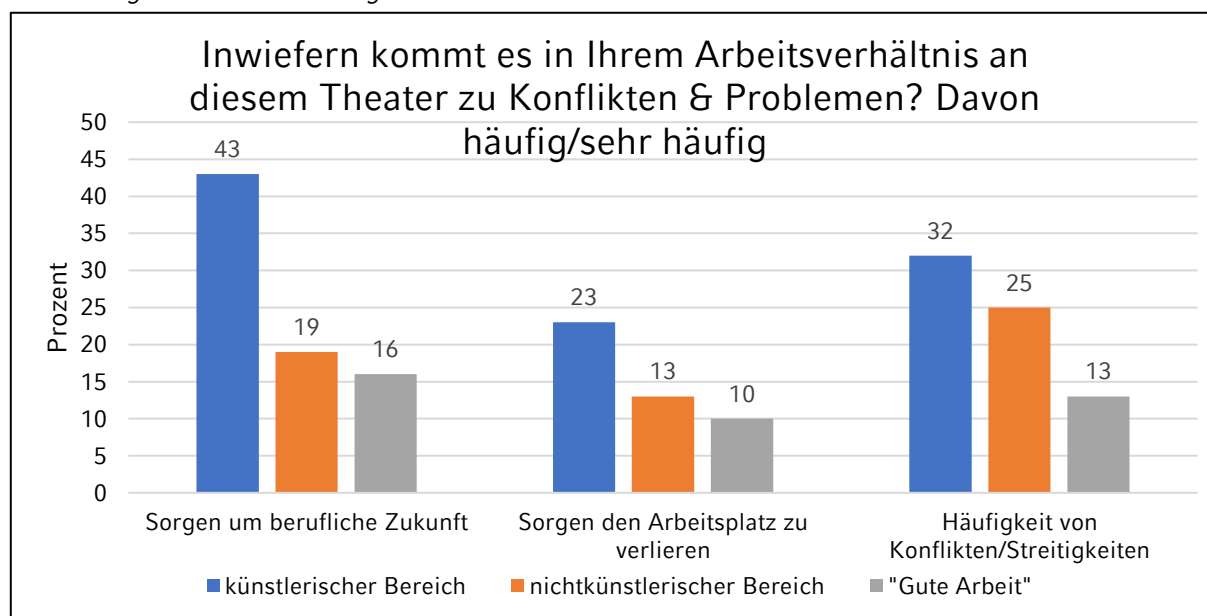
Abbildung 3: Durchschnittliches Netto-Monatseinkommen der Beschäftigten in Prozent



Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Abseits der objektiven Betrachtung des Netto-Monatseinkommens, soll im Folgenden auch die subjektiv empfundene Bewertung der Beschäftigten hinsichtlich ihrer Arbeitsstelle erfolgen. Vor allem im Vergleich mit dem branchenübergreifenden DGB-Index¹⁸ wird deutlich, dass die Beschäftigten der untersuchten Stadttheater sehr viel häufiger Konflikte oder Streitigkeiten erleben und häufiger in Sorge um ihre berufliche Zukunft und die Sicherheit des Arbeitsplatzes stehen.

Abbildung 4: Arbeitsbelastungen an den Theatern in Prozent



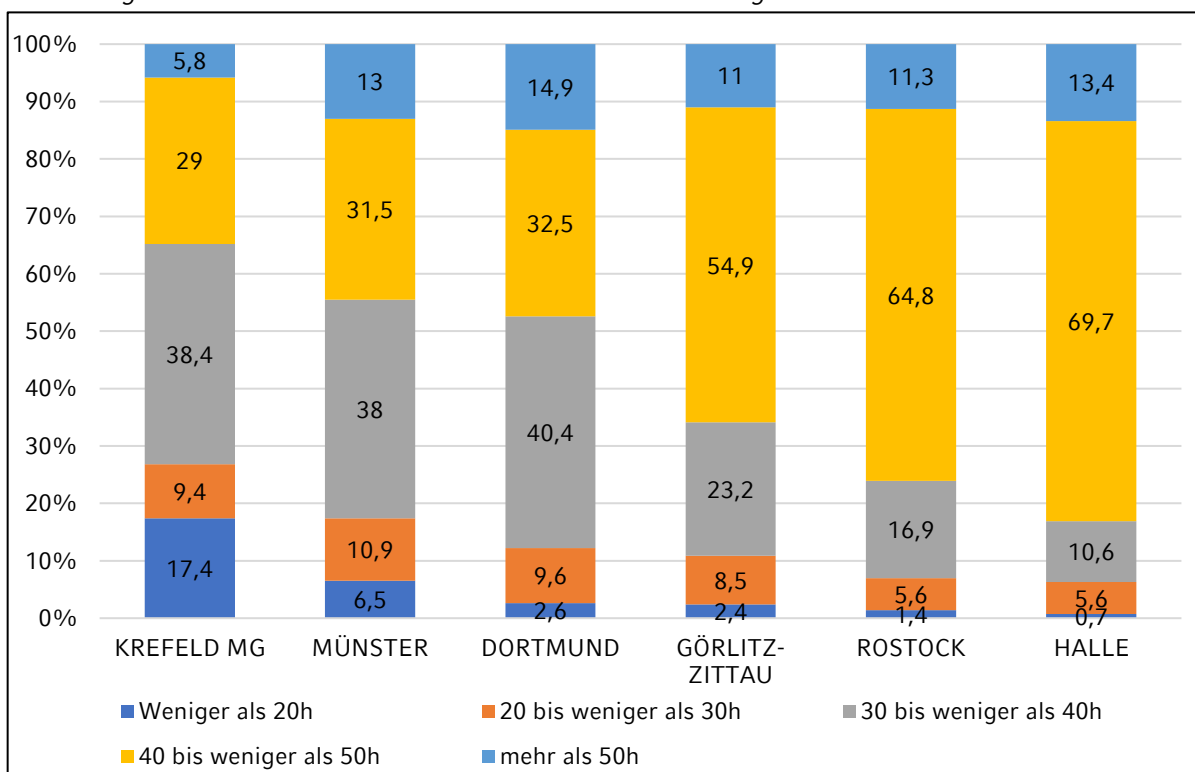
Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Diese Belastungen zeigen, dass nicht nur der finanzielle Rahmen einer Tätigkeit am Stadttheater von der Norm abweicht, sondern auch interne Strukturen sowie Arbeitsplatzsicherheit zu einer Intensivierung der empfundenen Arbeitsbelastung beitragen.

Abseits dieser angespannten Beschäftigungssituation soll hier die Belegschaft selbst charakterisiert werden. Entgegen weit verbreiteter Annahmen stellt sich die Belegschaft der von uns untersuchten Theater nicht als junge Gruppe mit ausgefallenem Lebensstil dar, sondern entspricht in seiner Demographie viel mehr klassischen Kennzahlen der deutschen Bevölkerung. Hierbei ist mehr als die Hälfte der Beschäftigten älter als 45 Jahre, wobei sich dieser Trend insbesondere im nicht-künstlerischen Bereich zeigt. Hier findet also eine Art Überalterung der Stadttheater und ihrer Beschäftigten im Vergleich zu anderen künstlerischen Branchen statt. Ebenfalls erstaunlich stellt sich die angegebene Dauer der Anstellung dar. Anders als es die bereits angesprochene Sorge um den Arbeitsplatz sowie häufige kurzfristige, projektbasierte Engagements vermuten lassen, geben 43% der Mitarbeitenden an, mehr als 15 Jahre an dem entsprechenden Theater beschäftigt zu sein. Hierbei sind vor allem Beschäftigte des Orchesters, Chors und der Werkstätten länger als 15 Jahre beschäftigt. Dieser Trend ist für alle Theater gültig und teilweise in den entsprechenden Tarif- und Anstellungsformen beheimatet. Die genannten Erkenntnisse, ebenso wie die relativ gefestigten Lebensstile der meisten Mitarbeiter*innen (73% geben an, in einer festen Partnerschaft zu leben), stehen der Annahme des Bohemian-Lifestyles innerhalb künstlerischer Berufszweige entgegen. Viel mehr weisen alle Theater eine verhältnismäßig bürgerliche Mitarbeiterstruktur auf, was auch die Ergebnisse innerhalb der Sparten Schauspiel und Tanz miteinschließt.

Abseits dieser Gemeinsamkeiten der verschiedenen Regionen, welche eine homogene Charakterisierung der Theater vermuten lassen, kommt es vor allem hinsichtlich des konkreten Arbeitsumfangs sowie der erwarteten Entwicklung der Theater zu großen Unterschieden. Betrachtet man hierfür die Angabe der durchschnittlich abgeleisteten Wochenstunden, so lassen sich klare Unterschiede zwischen den Standorten, aber auch zwischen den Regionen NRW/Ost erkennen:

Abbildung 5: Durchschnittliche Wochenstunden der Beschäftigten in Prozent



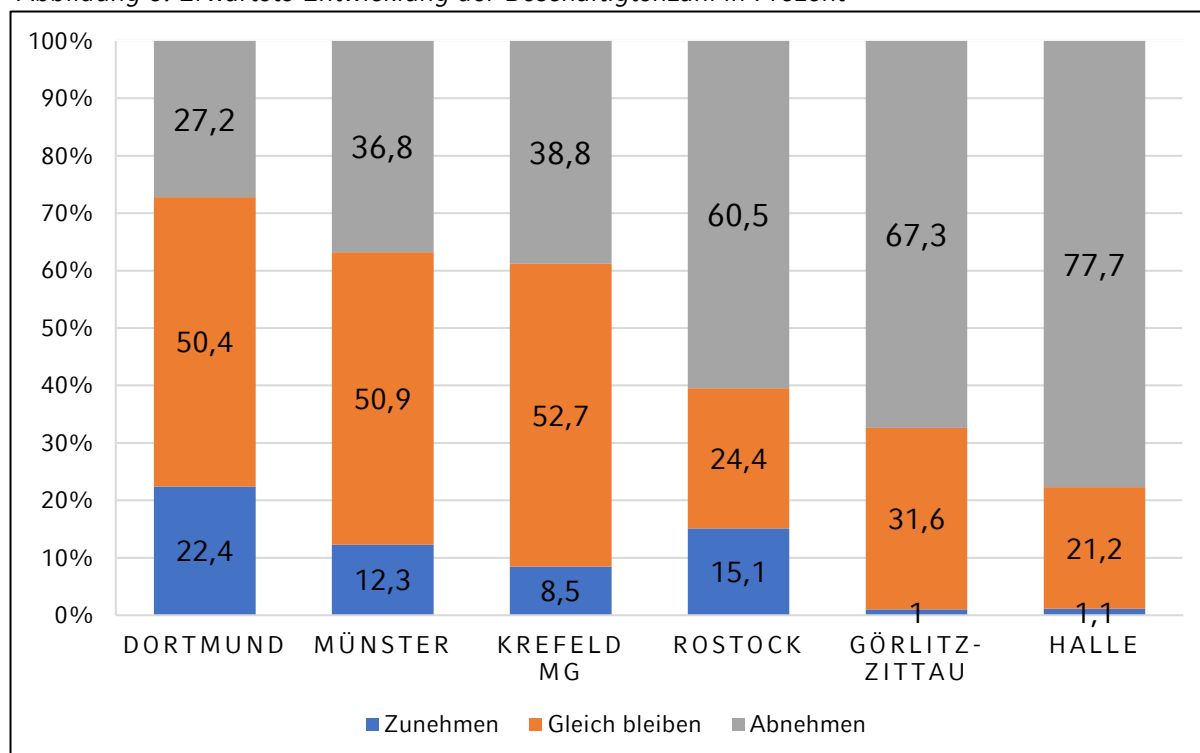
Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Besonders prägnant sind hierbei die Anteile derer, die angeben 40 oder mehr Stunden durchschnittlich pro Woche zu arbeiten. Diese variieren stark und lassen sich wie folgt zusammenfassen: An den untersuchten Theatern in Ostdeutschland geben rund 77% der Befragten an, mindestens 40 Stunden pro Woche zu arbeiten, während an den NRW-Theatern dies nur von 42% angegeben wird. Besonders extrem stellt sich hierbei das Theater Halle dar, dessen Beschäftigte nur zu 16% durchschnittlich weniger als 40 Stunden pro Woche arbeiten.

Als weiteren Aspekt der Arbeitsplatzbewertung, gibt es auch in der Bewertung der bereits dargelegten Thematik der beruflichen Zukunft deutliche Unterschiede zwischen den Standorten. Die Auswertungen der Abfragen „Kommt es vor, dass Sie sich Sorgen um Ihre berufliche Zukunft machen?“ sowie „Kommt es vor, dass Sie sich Sorgen machen den Arbeitsplatz zu verlieren?“ (F12a, F12b, PaB2019) zeigen deutlich, dass ein möglicher Arbeitsplatzverlust an den ostdeutschen Theatern als größere Gefahr wahrgenommen wird, was sich ebenfalls in einer vergleichsweise größeren Belastung der Mitarbeitenden durch eben jene Sorge widerspiegelt. Vergleicht man diese Werte mit den branchenübergreifenden Untersuchungen des DGB-Index Gute Arbeit, so lässt sich eine deutlich höhere Unsicherheit unter den Beschäftigten der Stadttheater feststellen. Der Bundesdurchschnitt derer, die angeben sich oft oder sehr häufig Sorgen um ihre berufliche Zukunft zu machen, liegt deutlich unter den Angaben der Beschäftigten innerhalb des vorgestellten

Untersuchungsdesigns (DGB-Index Gute Arbeit 2019). Ein ähnlicher Trend zeigt sich zudem bei den Zukunftsaussichten der entsprechenden Theater, womit die Sorge um die berufliche Zukunft sicherlich einhergeht. Fragt man nach der erwarteten Entwicklung des Theaters in den nächsten fünf bis zehn Jahren in Hinblick auf die Zahl der Beschäftigten insgesamt, ergibt sich ein klares Bild:

Abbildung 6: Erwartete Entwicklung der Beschäftigtenzahl in Prozent



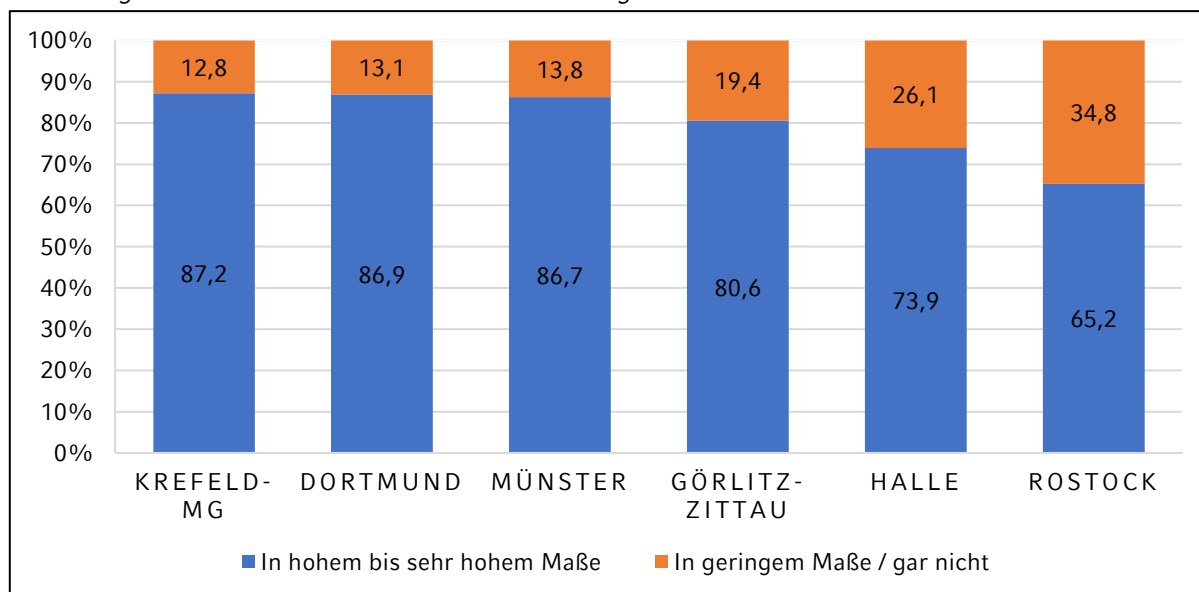
Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Vor allem die Beschäftigten der ostdeutschen Theater haben negative Zukunftserwartungen hinsichtlich der Zahl der Beschäftigten. Dieser Trend verfestigt sich auch bei einer spezifischeren Nachfrage nach künstlerischem sowie technischem Personal. In allen Bereichen zeigen die Mitarbeitenden der NRW-Theater deutlich positivere Einschätzungen hinsichtlich dieser Entwicklung. Vor diesem Hintergrund ist besonders bemerkenswert, dass sich dieser Trend nicht auf die erwartete Besucherentwicklung übertragen lässt, denn hier zeigen die Beschäftigten des Rostocker Theaters die positivsten Erwartungen. Insgesamt kann hier eine als eher unsicher wahrgenommene Beschäftigungssituation an den ostdeutschen Theatern festgestellt werden, wobei diese nicht auf einen erwarteten Besucherrückgang rückführbar ist. Mögliche Gründe für diese negativen Zukunftsprognosen hinsichtlich der Beschäftigungssituation der untersuchten ostdeutschen Theater können daher eher im politischen und finanziellen Rückhalt des Umfeldes eben jener Theater vermutet werden. Wie vor allem Recherchen und Interviews im Theater in Rostock zeigen,

führen fehlende finanzielle Ressourcen sowie geringes politisches Interesse häufig zu eben jenen negativ geprägten Beschäftigungssituationen.

Abseits der Darstellung der Beschäftigungssituation der Befragten, sollen nun außerdem Ergebnisse hinsichtlich der Rolle und Funktionen der untersuchten Stadttheater präsentiert werden. Die geschilderten Befragungsergebnisse zeigen die Antworten auf die Frage „F16a Schätzen Sie bitte ein, inwiefern dieses Theater folgende Funktionen und Aufgaben aktuell erfüllt? – Ort kultureller Bildung“. Ordnet man die Theater absteigend nach dem Anteil der Befragten derer, die diese Frage positiv beantworteten, so ergibt sich eine Gruppierung, in der die Beschäftigten aller untersuchten Theater in Ostdeutschland ihr Theater weniger als Ort kultureller Bildung sehen als dies in den untersuchten Theatern NRWs der Fall ist. Insbesondere in Rostock, aber auch in Halle weichen die Befragungsergebnisse stark von den weitgehend positiven Einschätzungen der Beschäftigten der NRW-Theater ab. Vergleicht man die beiden Extremfälle, Krefeld Mönchengladbach und Rostock, so geben in Rostock 22% mehr Beschäftigte an, dass ihr Theater der Rolle „Ort kultureller Bildung“ in geringem Maße oder gar nicht gerecht wird.

Abbildung 7: Das Theater als Ort kultureller Bildung

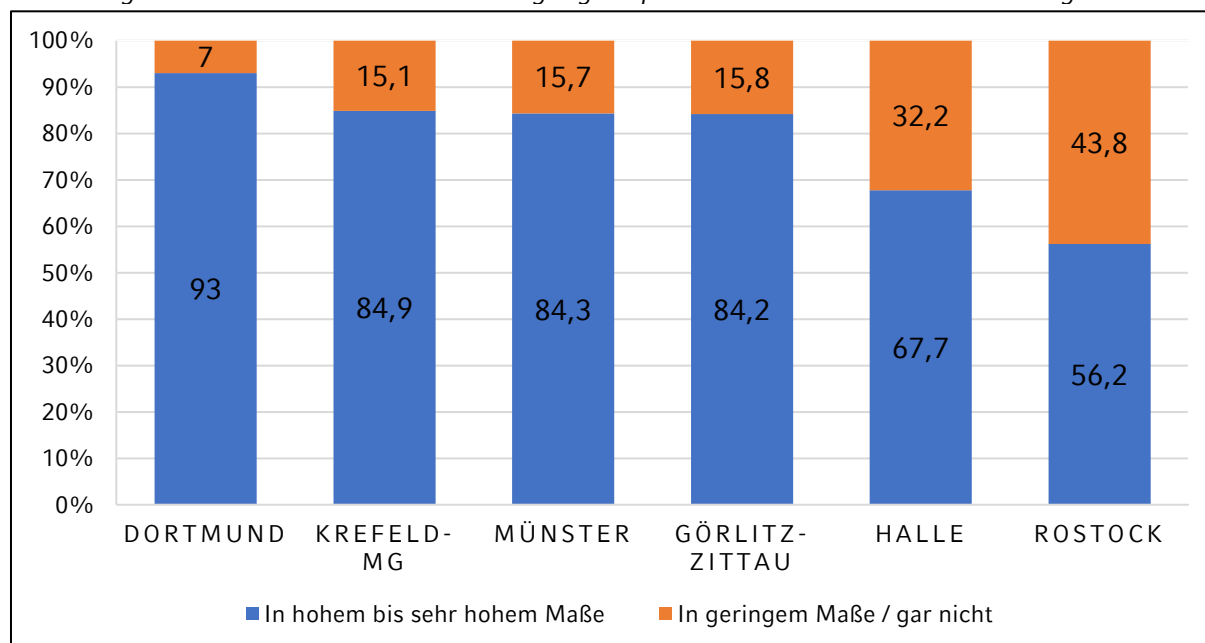


Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Zudem wurde abgefragt, inwiefern die Beschäftigten die Funktion des Theaters hinsichtlich der Erbringung anspruchsvoller künstlerischer Leistungen als erfüllt ansehen. Auch hierbei handelt es sich um eine eher subjektive Einschätzung der Beschäftigten, welche aber trotz eines eher individuell erwarteten Antwortverhaltens in der Auswertung klare Trends und Muster zeigt. Vor allem in Dortmund, mit etwas Abstand aber auch in Krefeld Mönchengladbach, Münster sowie Görlitz-Zittau, sieht ein sehr großer Teil die Erbringung anspruchsvoller künstlerischer Leistungen in hohem bis sehr hohem Maße als erfüllt an. In

Rostock wurde diese Funktion lediglich von gut der Hälfte der Antwortenden als erfüllt angesehen. Abseits der individuellen Unterschiede zwischen den Theatern ergibt sich erneut ein Gefälle zwischen NRW- und Ost-Theatern, wobei der Standort Görlitz-Zittau eine weniger klare Positionierung zulässt.

Abbildung 8: Das Theater als Ort zur Erbringung anspruchsvoller künstlerischer Leistungen



Quelle: PaB2019, eigene Darstellung

Diese beiden Befragungsergebnisse geben exemplarisch wider, was sich auch in anderen Variablen der Befragung gezeigt hat: Die untersuchten Theater in Ostdeutschland werden weniger als Ort kultureller Bildung oder aber zur Vermittlung von Werten angesehen. Dementgegen stellen diese aus Sicht der Befragten, stärker als die NRW-Theater, eine Attraktion für Touristen dar. Insgesamt weisen diese Befragungsergebnisse darauf hin, dass die Beschäftigten der Theater in NRW gesellschaftliche Funktionen und Aufgaben stärker wahrnehmen, was zu einer stärkeren Positionierung innerhalb der Gesellschaft führen kann. Die Gründe hierfür können vielfältig sein und sich sowohl auf historische Gegebenheiten wie die heute weggefallene, ehemals starke politische Steuerung der Theater durch Theaterräte in der DDR, oder aber standortspezifische Gegebenheiten, wie beispielsweise andauernde Unterfinanzierung, gründen. Daraus lässt sich allerdings nicht auf eine Abwertung des Theaters im Allgemeinen oder aber dessen Stellung schließen. Die Befragungsergebnisse zeigen, dass die Region des Theaterstandortes keinen signifikanten Einfluss darauf hat, ob die Entscheidung für eine Stelle am jeweiligen Theater aus Gründen des Pragmatismus (F04i: „überhaupt eine Anstellung haben“, PaB2019) oder aber dem Wunsch nach künstlerischer Tätigkeit (F04d: „künstlerisch tätig zu sein/an künstlerischer Produktion beteiligt sein“, PaB2019) getroffen wird. Obgleich es hierbei Unterschiede zwischen den einzelnen

Theaterstandorten gibt, lassen sich diese nicht generell auf Unterschiede zwischen NRW- und Ost-Theatern zusammenfassen.

5. Ost-West-Gegensatz passé – stattdessen Heterogenität und Standortspezifität der Theater

Deutschland verfügt über eine im internationalen Vergleich dichte Theaterlandschaft, die auf eine lange Tradition zurückblickt und sich durch die Besonderheit des weitgehend öffentlich finanzierten Ensemble- und Repertoiretheaters auszeichnet. Die allgemeine Begeisterung für das Theater war in der DDR insofern noch stärker als in der alten BRD ausgeprägt, als Staat und Partei das Theater als ein wesentliches Moment und Instrument der Erziehung zum Sozialismus und Kommunismus erachteten. Doch gleichzeitig war das Theater ein Medium der subversiven Systemkritik und auch deswegen sehr beliebt in der Bevölkerung. Im Vergleich zur alten Bundesrepublik gab es in der damaligen DDR eine größere Anzahl von Theatern, Orchestern und Spielstätten, die auch personell wesentlich besser ausgestattet waren.

Da bereits in den 1970er und 1980er Jahren mit dem Aufkommen der Freien Szene in der BRD die Diskussion um Legitimität wie Effizienz der Staats- und Stadttheater begonnen hatte, die de facto auf eine Kürzungsdebatte und Umschichtung der Kulturförderung unter Berücksichtigung der Freien Szene sowie der Soziokultur hinauslief, wurde zur Wendezeit ein Kahlschlag bzw. eine drastische Reduzierung der Theater und Orchester in den neuen Bundesländern erwartet. Dass dies nicht eintraf, ist auf eine ganze Reihe von Faktoren zurückzuführen: Die DDR-Bürger*innen waren stolz auf ihre Theater, die im Vorfeld der Wende auch Raum für kritische Diskussionen geboten hatten. Von bundesdeutscher Seite wurde auf die kulturelle Einheit der deutschen Nation verwiesen, die trotz Teilung und unterschiedlicher Entwicklung in den beiden Deutschlands weiter bestanden habe und ein gemeinsames Fundament darstelle, auf das aufgebaut und das als ‚Identifikationsanker‘ in einem sich stark verändernden Kontext Halt und Orientierung geben könne.

Im Ergebnis vollzog sich die Transformation des Theaterbereichs in Form einer grundlegenden Veränderung der externen wie internen Governance der Theater in Ostdeutschland. Die Konzertierung von Theatern und Orchestern hatte selbstverständlich auch Schattenseiten, insbesondere für die Beschäftigten. Es kam zu Personalabbau, der allerdings je nach Standort sehr unterschiedlich ausfiel. Ferner verloren die Theaterschaffenden ihre besondere und gegenüber den ‚übrigen Werktätigen‘ der DDR privilegierte Position als Kulturschaffende. Weiter mussten in den neuen Bundesländern die am Theater Beschäftigten sich im Hinblick auf ihr Selbstverständnis neu verorten sowie auch

die Funktionszuweisung des Theaters in einem stark veränderten gesellschaftspolitischen Kontext neu einschätzen und re-justieren.

Die Ergebnisse einer, an ausgewählten Standorten in Nordrhein-Westfalen sowie in Ostdeutschland an Theatern durchgeführten Befragung der Belegschaft (Vollerhebung) zeichnen daher auch ein differenziertes Bild der Realität des Theaters aus Sicht der Beschäftigten. Deutlich wird, dass Theater in Deutschland keine Unternehmungen sind, die ihren Mitarbeiter*innen hohe Gehälter zahlen. Wenn auch mit Differenzierungen gilt dies für die Theater in NRW wie in Ostdeutschland. Auch in anderer Hinsicht, wie z.B. der Dauer der Beschäftigung am jeweiligen Theater, sind die Unterschiede zwischen Ost und West eher zu vernachlässigen. Unterschiede bestehen jedoch hinsichtlich der Arbeitsbelastung, der Zukunftserwartung sowie der Funktionszuweisung des Theaters. So fällt die Arbeitsbelastung, gemessen nach Arbeitszeit, an den Theatern in Ostdeutschland deutlich höher aus als an den Theatern in NRW. Auch wird in Ostdeutschland davon ausgegangen, dass es in Zukunft zu weiteren Einschnitten beim Personal kommen wird. Hinsichtlich der Funktionszuweisung des Theaters lassen sich ebenfalls Unterschiede feststellen. Im Osten werden die Theater in stärkerem Umfang als Unternehmen bzw. Betriebe wahrgenommen, die vor allem auch der Unterhaltung sowie als Attraktion für Touristen dienen. Demgegenüber wird im Westen die Funktionszuweisung des Theaters als Bildungsstätte, ‚moralische Anstalt‘ und Ort der künstlerischen Experimente hochgehalten.

Als zentrales Ergebnis der Befragung unter den Theaterbeschäftigten ist jedoch insgesamt festzuhalten, dass dem sog. Ost-West Gegensatz keine entscheidende Bedeutung mehr zukommt. Wesentlich wichtiger sind spezifische Kontextfaktoren sowie die Standortfaktoren Land und Kommune. Welcher Stellenwert Kulturpolitik auf Landesebene zukommt und wie diese gestaltet ist, macht einen Unterschied für die Theater im betreffenden Bundesland. Entsprechendes gilt für das lokale und kommunale Umfeld. Da an den Theatern nach Tarif gezahlt wird, spielt es eine große Rolle, ob ein Theater in einer teuren und boomenden Kommune mit sehr hohen Mieten und Lebenshaltungskosten oder in einem eher günstigen lokalen Umfeld liegt. Ferner kommt auch vor Ort der Politik eine wichtige Rolle zu. Auf jeden Fall ist es für das Theater günstiger in gewisser Weise unter dem Schutz von Oberbürgermeister*in und/oder Kämmerer zu stehen, als wenn die Interessenvertretung des Theaters auf seine Fördervereine und Mitglieder des Kulturausschusses reduziert ist. Vielleicht lässt sich als Gesamtesumme der Betrachtung festhalten: Gerade aufgrund seiner Heterogenität und Vielfältigkeit ist ‚Theater‘ als Organisation und Herausforderung für das Management, als Arbeitsplatz und Teil der Kreativindustrie, als Ort der Produktion meritorischer Güter sowie nicht zuletzt als Adressat von Politik ein hochinteressanter Untersuchungsgegenstand, der bisher noch zu wenig betrachtet wurde.

¹ Vgl. o.A.: „Passion als Beruf? Karriere und Arbeitssituation des künstlerischen, technischen und administrativen Personals an ausgewählten Mehrspartenbühnen in NRW und den neuen Bundesländern“. Entn. *DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft*. <<https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/388660496?context=projekt&task=showDetail&id=3886604>>, letzter Zugriff: 07.06.2020.

² Vgl. o.A.: „Krisengefüge der Künste“. Entn. *DFG-Forschungsgruppe Krisengefüge der Künste*. <<https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/index.html>>, letzter Zugriff: 07.06.2020.

³ Gemäß DDR-Statistik gab es im Jahr 1985 183 Theater und 17 Puppentheater (Institut für Kulturforschung beim Ministerium für Kultur 1988: 2). Für die Zeit direkt vor der Wende findet sich die Angabe von 68 Theatern mit eigenem Ensemble sowie 200 Spielstätten (Ibs 2016: 44). Bei Thomas (2010: 36) findet sich die Angabe von 217 Theatern und Spielstätten sowie 87 Orchestern.

⁴ Das Politbüro war die wichtigste Instanz innerhalb der SED und traf alle bedeutenden politischen Entscheidungen. Vom Zentralkomitee gewählt bestand es aus einer variablen Anzahl an „Mitgliedern“ und „Kandidaten“ (Zimmermann et al. 1985b: 1005; Malycha 2011).

⁵ Das Zentralkomitee stellte offiziell zwischen den Parteitagern das höchste Gremium innerhalb der Partei dar und wählte die Mitglieder von Politbüro und Sekretariat des Zentralkomitees (Malycha 2011; Schubert/Klein 2018). Faktisch lag die Macht beim Politbüro und dem Sekretariat (ebd.).

⁶ Der Ministerrat war im politischen System der DDR zumindest formal die Regierung, welche durch das Parlament, die Volkskammer, für fünf Jahre gewählt wurde (Malycha 2011). In der Praxis setzte er jedoch lediglich Beschlüsse von Zentralkomitee und Politbüro um (ebd.).

⁷ Telefonat mit der Zeitzeugin Dr. Cornelia Dümcke, Culture Concepts am 07.02.2020.

⁸ Telefonat mit der Zeitzeugin Dr. Cornelia Dümcke, Culture Concepts am 07.02.2020.

⁹ Zu den Bundesprogrammen im Einzelnen siehe Strittmatter 1993: 14f. (Substanzerhaltungs-, Infrastruktur-, Denkmalschutzsonderprogramm, Sondertitel für Ostberlin sowie Titel zur Minderung von Teilungsfolgen).

¹⁰ Vgl. das Programm „Kultur in den neuen Ländern“ für den Zeitraum von 1999-2004 (Davydchik 2020: 170).

¹¹ o.A.: „Staatsministerin für Kultur und Medien“. Entn. *Die Bundesregierung*. <<https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien>>, letzter Zugriff: 07.06.2020.

¹² o.A.: „Kulturstiftung des Bundes“. Entn. *Kulturstiftung des Bundes*. <<https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de>>, letzter Zugriff: 07.06.2020.

¹³ Es handelt sich um eine Drittelfinanzierung der geförderten Einrichtungen: 1/3 durch den Fond bzw. die Kulturkasse des jeweiligen Kulturraums, 1/3 durch das Land und 1/3 durch die Kommune, in der sich die geförderte Einrichtung befindet. Der Umfang der kommunalen Einzahlungen in den Kulturfond des jeweiligen Kulturraumes richtet sich nach der Einwohnerzahl des betreffenden Kulturraumes.

¹⁴ o.A.: „Statistik“. Entn. *Bundesagentur für Arbeit*. <<https://statistik.arbeitsagentur.de/Navigation/Statistik/Statistik-nach-Regionen/Politische-Gebietsstruktur-Nav.html>>, letzter Zugriff: 12.02.2020.

¹⁵ Der geringe Betrag Brandenburgs hat seinen Ursprung im Haushaltsplan des Landes, in dem Theater und Musik nicht separat aufgeführt, sondern unter „Sonstige Kulturpflege“ veranschlagt werden, was eine genaue Berechnung unmöglich macht (Statistische Ämter des Bundes und der Länder 2018: 33).

¹⁶ Nur Oper, neues Theater und Thalia Theater; ohne Orchester und Puppentheater.

¹⁷ Ohne Orchester.

¹⁸ Der DGB-Index Gute Arbeit ist ein wissenschaftlich fundiertes Instrument zur Messung der Arbeitsqualität aus Sicht der Beschäftigten und stellt eine eigenständige Forschungsleistung des DGB dar, die in Kooperation mit verschiedenen Partnern erbracht wird (DGB 2020).

Nachweise / References

- Allmann, Uwe: *Innovatives Theatermanagement. Eine Fallstudie*. Wiesbaden: DUV / Springer Fachmedien, 1997.
- Balme, Christopher: „Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole“. In: Dogramaci, Burcu [Hg.]: *Großstadt. Motor der Künste und der Moderne*. Berlin: Geb. Mann Verlag, 2010, 61-76.
- Beyme von, Klaus: *Kulturpolitik in Deutschland. Von der Staatsförderung zur Kreativwirtschaft*. Wiesbaden: Springer VS., 2012.
- Bidder, Benjamin: „So unterschiedlich wachsen West und Ost“. Entn. *Spiegel Wirtschaft*. (03.10.19), <<https://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/deutsche-einheit-so-unterschiedlich-wachsen-ost-und-west-a-1288816.html>>, letzter Zugriff: 07.06.2020.
- Brauneck, Manfred: *Die Deutschen und ihr Theater. Kleine Geschichte der „moralischen Anstalt“ – oder: Ist das Theater überfordert?*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz: „Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag) Art 35 Kultur“. Entn. <http://www.gesetze-im-internet.de/einigvtr/art_35.html>, letzter Zugriff: 04.02.2020.
- Czada, Roland/Wollmann, Hellmut [Hg.]: *Von der Bonner zur Berliner Republik. 10 Jahre Deutsche Einheit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Davydchik, Maria: *Transformation der Kulturpolitik*. Wiesbaden: VS-Verlag, 2012.
- Deutscher Bühnenverein: *Vergleichende Theaterstatistik 1949-1968*. Köln: 1970.
- Deutscher Bühnenverein: *Vergleichende Theater-statistik 1949/50 - 1984/85*. Köln: 1987.
- Deutscher Bühnenverein: *Theaterstatistik 2017/2018*. Köln: 2019.
- Deutscher Gewerkschaftsbund: „Jahresbericht 2019. Ergebnisse der Beschäftigtenbefragung zum DGB-Index Gute Arbeit 2019“. Entn. *DGB-Index Gute Arbeit*. <<https://index-gute-arbeit.dgb.de/++co++9f780858-1513-11ea-a393-52540088cada>>, letzter Zugriff: 11.02.2020.
- Flohr, Michael: *Kulturpolitik in Thüringen. Praktiken – Governance – Netzwerke*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books, 2011.
- Föhl, Patrick S./Neisener, Iken [Hg.]: *Regionale Kooperationen im Kulturbereich*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Fond Darstellende Künste: *Report Darstellende Künste*. Essen: Klartext Verlag, 2010.
- Forner, Johannes: *Kurt Masur. Zeiten und Klänge*. Berlin: Propyläen, 2002.
- Freistaat Sachsen: „Bekanntmachung der Neufassung des Sächsischen Kulturraumgesetzes“. Entn. *REVOsax*. <https://www.revosax.sachsen.de/vorschrift_gesamt/3215/39854.html>, letzter Zugriff: 07.06.2020.
- Fülle, Henning: „Die deutsche Theaterlandschaft als historischer Sonderfall. Plädoyer für den Blick nach vorn“. In: Gad, Daniel/Schröck, Katharina M./Weigl, Aron [Hg.]: *Forschungsfeld Kulturpolitik. Eine Kartierung von Theorie und Praxis*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim, 2019, 253-266.
- Glaser, Herrmann: „Kommunale Kulturpolitik“. In: Roth, Roland/Wollmann, Hellmut [Hg.]: *Kommunalpolitik*. Opladen: Leske+Budrich, 1994, 606-616.
- Goebbels, Heiner: „Der Kompromiss“. In: *Theater der Zeit*. (Juni 2008), 18-21.
- Hartz von, Matthias: „Kunst oder Kerngeschäft?“. In: Mackert, Josef et al. [Hg.]: *Heart of the City. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft, Theater der Zeit Arbeitsbuch 2011*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2011, 30-35.
- Haunschild, Axel: „Das Beschäftigungssystem Theater – Bretter, die die neue Arbeitswelt bedeuten?“. In: *Zeitschrift für Personalforschung*. 16(4) (2002), 577-598.

- Haunschild, Axel: „Ist Theaterspielen Arbeit?“. In: Schößler, Franziska/Bähr, Christine [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009, 141-156.
- Hoffmann, Hilmar: *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979.
- Höhne, Steffen: „Kulturpolitik in Thüringen. Das Erbe als Last und Chance“. In: Oppelland, Torsten [Hg.]: *Politik und Regieren in Thüringen. Institutionen, Strukturen und Politikfelder im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer VS, 2018, 347-370.
- Ibs, Torben: *Umbrüche und Aufbrüche. Transformationen des Theaters in Ostdeutschland zwischen 1989 und 1995*. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- Institut für Kulturforschung beim Ministerium für Kultur: *Kulturstatistik. Entwicklung kultureller Leistungen und Kapazitäten in der DDR 1955-1987*. Berlin: Nationales Druckhaus Berlin, 1988.
- Irmer, Thomas/Schmidt, Matthias: *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR: ein kurzer Abriss mit längeren Interviews*. Berlin: Alexander, 2003.
- Klein, Armin: „Kulturpolitik in Deutschland“. In: Klein, Armin [Hg.]: *Kompendium Kulturmanagement*. München: Vahlen, 2017, 101-118.
- Knoblich, Tobias J./Scheytt, Oliver: „Governance und Kulturpolitik – Zur Begründung von Cultural Governance“. In: Föhl, Patrick S./Neisener, Iken [Hg.]: *Regionale Kooperationen im Kulturbereich*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.
- Kobán, Ilse: *Walter Felsenstein Theater. Gespräche, Briefe, Dokumente*. Berlin: Edition Hentrich, 1991.
- Kobán, Ilse/Wolle Octavia: *Material zum Theater - Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters. ... nicht Stimmungen, sondern Absichten: Gespräche mit Walter Felsenstein*. Berlin: 1986.
- Koschkar, Martin/Nestler, Christian/Scheele, Christopher [Hg.]: *Politik in Mecklenburg-Vorpommern*. Wiesbaden: Springer VS, 2013.
- Kracht, Stefanie: „Kultur und Kulturpolitik in Mecklenburg-Vorpommern“. In: Koschkar, Martin/Nestler, Christian/Scheele, Christopher [Hg.]: *Politik in Mecklenburg-Vorpommern*. Wiesbaden: Springer VS, 2013, 229-250.
- Land Brandenburg: „Theater für Brandenburg – Landesbühnen Süd und Nord starten“. Entn. *Land Brandenburg*. <https://mwfk.brandenburg.de/mwfk/de/service/pressemitteilungen/ansicht/~13-09-2017-theater-fuer-brandenburg-landesbuehnen-sued-und-nord-starten>, letzter Zugriff: 10.02.2020.
- Land Brandenburg: „Verfassung des Landes Brandenburg“. Entn. *Landesrecht Brandenburg*. <https://bravors.brandenburg.de/de/gesetze-212792>, letzter Zugriff: 11.02.2020.
- Malycha, Andreas: „Der Schein der Normalität (1971 bis 1982)“. Entn. *Bundeszentrale für politische Bildung*. <https://www.bpb.de/izpb/48547/der-schein-der-normalitaet-1971-bis-1982?p=all>, letzter Zugriff: 07.06.2020.
- Ohlau, Jürgen Uwe: „Konzertierung im Kulturraum – das Modell Sachsen“. In: Zimmer, Annette [Hg.]: *Das Museum als Nonprofit-Organisation*. Frankfurt: Campus Verlag, 1996, 297-302.
- Oppelland, Torsten [Hg.]: *Politik und Regieren in Thüringen. Institutionen, Strukturen und Politikfelder im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer VS, 2018.
- Reisbig, Rolf: „Nach dem Systemschock. Transformation im Osten und Wandel der "alten" Bundesrepublik“. In: Czada, Roland/Wollmann, Hellmut [Hg.]: *Von der Bonner zur Berliner Republik. 10 Jahre Deutsche Einheit*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, 73-88.
- Schlick, Christopher/Bruder, Ralph/Luczak, Holger: *Arbeitswissenschaft*. Berlin: Springer VS, 2018.
- Schmidt, Thomas: *Theatermanagement*. Wiesbaden: Springer VS, 2012.
- Schmidt, Thomas: *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Schneidewind, Petra/Trockel, Annika: „Rechtsformen“. In: Klein, Armin [Hg.]: *Kompendium Kulturmanagement. Handbuch für Studium und Praxis*. München: Vahlen, 2017, 203-227.

Schubert, Klaus/Klein, Maria: „Zentralkomitee (ZK)“. Entn. *Bundeszentrale für politische Bildung* (2018). <<https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/18500/zentralkomitee-zk>>, letzter Zugriff: 30.01.2020.

Schürmann, Ewald: „Kulturarbeit und ABM in den neuen Bundesländern“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*. Heft 32 (1992): *Kultur im Osten Deutschlands.*, 105-118.

Schuster, Renate: „Kultur- und Künstlerorganisationen in der DDR. Ende und Neuanfang“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*. Heft 32 (1992), 306–324.

Statistische Ämter des Bundes und der Länder: *Kulturstatistiken. Kulturindikatoren kompakt*. Wiesbaden: Hessisches Statistisches Landesamt, 2019.

Sternberg, Thomas: „Kulturfördergesetz Nordrhein-Westfalen“. In: *Kulturpolitische Mitteilungen*. Nr. 146, III (2014), 32-34.

Strittmatter, Thomas: „Der Wandel der Kulturstrukturen in den neuen Bundesländern“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*. Ausg. 22/23 (1993), 11-22.

Thoms, Rüdiger: „Deutsche Kultur im Einigungsprozess“. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*. Ausg. 30/31 (2010), 33-40.

Von Cossel, Frederike: *Entscheidungsfindung im Kulturbetrieb am Beispiel der Spielplangestaltung im Theater*. München: Rainer Hampp Verlag, 2010.

Wagner, Bernd: „Die verzögerte Krise oder so wenig Anfang war noch selten“. In: Glaser, Hermann [Hg.]: *Was bleibt - was wird. Der kulturelle Umbruch in den neuen Bundesländern*. Bonn: Internationales, 1994, 125-129.

Zimmer, Annette: „Kultur im Transformationsprozeß – Zur Reorganisation des Museumswesens in den neuen Bundesländern unter besonderer Berücksichtigung der Museumsverbände“. In: *Soziale Welt*. Jg. 46, Heft 2 (1995), 197-222.

Zimmer, Annette: „Kultur als Politik“. In: *Krise als Motor?*. München: DFG-Forschungsgruppe ‚Krisengefüge der Künste‘, Entn.: <https://www.krisengefuege.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/working-papers/wp-3_2019/workingpaper_32019.pdf>, letzter Zugriff: 12.06.2020.

Zimmermann, Hartmut/Ulrich, Horst/Fehlauer, Michael: *DDR Handbuch. Band 1*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1985.

Zimmermann, Hartmut/Ulrich, Horst/Fehlauer, Michael: *DDR Handbuch. Band 2*. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1985.

Abbildungsverzeichnis / Register of Illustrations

Abbildung 1: Anzahl der Theaterbesuche je 1000 Einwohner*innen in der Spielzeit 2017/18 in NRW und den ostdeutschen Ländern.....	15
Abbildung 2: Öffentliche Ausgaben für Theater und Musik je Einwohner*in.....	16
Abbildung 3: Durchschnittliches Netto-Monatseinkommen der Beschäftigten in Prozent	23
Abbildung 4: Arbeitsbelastungen an den Theatern in Prozent	23
Abbildung 5: Durchschnittliche Wochenstunden der Beschäftigten in Prozent.....	25
Abbildung 6: Erwartete Entwicklung der Beschäftigtenzahl in Prozent	26
Abbildung 7: Das Theater als Ort kultureller Bildung	27
Abbildung 8: Das Theater als Ort zur Erbringung anspruchsvoller künstlerischer Leistungen	28

Tabellenverzeichnis / Register of Tables

Tabelle 1: Spartenstruktur der Theater in der DDR 1982.....	7
Tabelle 2: Theater und Orchesterfusionen in Ostdeutschland	12
Tabelle 3: Theater in Ostdeutschland nach Trägerschafts- und Rechtsformen 2017/18	13
Tabelle 4: Theater in Ostdeutschland und in NRW nach Trägerschafts- und Rechtsformen 2017/18	17
Tabelle 5: Externe und interne Governance der Theater	18
Tabelle 6: Beschäftigungsentwicklung an den untersuchten Theatern	21
Tabelle 7: Beteiligung an der Befragung 2019	22



Working Papers

Die Working Papers „Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten“ erlauben sowohl theoretische als auch empirische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld der Forschungsgruppe. Die kurzen Beiträge dienen der kritischen Diskussion theoretischer Konzepte, der Darstellung aktueller empirischer Erhebungen und der Zusammenfassung erster Zwischenergebnisse. Aus diesem Grund sollten die Working Papers nicht als abgeschlossene theoretische Beiträge, sondern vielmehr als Einladung zum Austausch konzeptueller Positionen und empirischer Forschungsergebnisse betrachtet werden.

Herausgeber

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Urheberrecht und Inhalt

Alle Rechte bleiben den Autoren der jeweiligen Working Papers vorbehalten. Die Autoren sind für den veröffentlichten Inhalt verantwortlich. Die Working Papers bilden lediglich die Ansichten der jeweiligen Autoren und nicht die der Herausgeber ab. Eine Weiterentwicklung des Inhalts sowie dessen finale Publikation sind ausdrücklich möglich.

Erscheinungsort: Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2019.



Working Papers

The Working Papers "Institutional transformations in the performing arts" provide a theoretical as well as empirical examination of the research unit's range of topics. They thus enable a discussion of theoretical concepts, the presentation of ongoing empirical research and a summary of preliminary results. The goal of the short contributions is to present, critically examine and further develop theoretical concepts. The Working Papers, then, should not be understood as conclusive theoretical contributions, but rather as an invitation to exchange conceptual positions and empirical results.

Editors

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Copyright and Content

The copyright remains with the authors of the respective Working Papers. The authors are responsible for the published content. The Working Papers reflect the views of their respective authors and not those of the editors. Further development and the final publication of the content elsewhere by the authors are explicitly possible.

Place of publication: Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2019.