

Wo ist das Publikum hin?

Eine empirische Analyse des Enkulturativen Bruches im deutschen (Musik-)Theaterpublikum

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität
München



vorgelegt von

Katja Cornelia Isabel Löwenberg Casas, geb. Meroth

aus

Frankfurt am Main

2026

Referent: Prof. Dr. Christopher B. Balme

Korreferent: Prof. Dr. David Roesner

Tag der mündlichen Prüfung: 28.05.2025

This work is licensed under CC BY 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

FÜR RESI

Inhaltsverzeichnis

Zusammenfassung	vii
English Summary	ix
Danksagung	xi
Abkürzungsverzeichnis	xiii
0.1 Statistische Abkürzungen	xiii
0.2 Allgemeine Abkürzungen	xiv
1 Einleitung – der Schatz im Silbersee	1
1.1 Problemstellung und Forschungsfragen	3
1.1.1 Publikumsschwund durch Überalterung	3
1.1.2 Legitimationserosion	9
1.1.3 Erklärungsansatz des Enkulturativen Bruches	11
1.2 Ziele der Arbeit	14
1.3 Aufbau, empirischer Ablauf und Methodik	15
I Theoretischer Teil	20
2 Theoretische Basiskonzepte: Enkulturation und Habitualisierung	21
2.1 Enkulturation – Kulturerwerb als prägende Basis des Besuchsverhaltens . .	23

2.1.1	Kultur – Was durch Enkulturation erworben wird	24
2.1.2	Definition und evolutionärer Zweck	26
2.1.3	Funktionsweise und vermittelte Fähigkeiten	29
2.1.4	Experimentalstudien zu Enkulturation	35
2.1.5	Enkulturation als Katalysator kultureller Veränderung	39
2.1.6	Zusammenfassung Enkulturation allgemein	44
2.1.7	Verlauf der Enkulturation im Kontext der Sozialisation	45
2.1.8	Die Phasen der Sozialisation und der Enkulturation	48
2.1.9	Zusammenfassung Enkulturation im Kontext der Sozialisation	54
2.2	Habitualisierung – Entwicklung des Besuchsverhaltens auf Basis der Enkulturation	55
2.2.1	Definition und Funktionsweise	55
2.2.2	Zusammenfassung Habitualisierung	61
3	Enkulturrativer Bruch – Konsequenzen fehlender Enkulturation	63
3.1	Definition Enkulturrativer Bruch	63
3.1.1	Zusammenfassung Enkulturrativer Bruch	71
3.2	Konsequenzen im Besuchsverhalten bei mangelnder Habitualisierung durch fehlende Enkulturation	72
3.2.1	Zusammenfassung Konsequenzen im Besuchsverhalten bei mangelnder Habitualisierung durch fehlende Enkulturation	77
3.3	Akkulturation – Nachträglicher Kulturerwerb nach Abschluss der Enkulturation	77
3.3.1	Kulturschock – intuitiver Widerstand gegen den (nachträglichen) Kulturerwerb	82
3.3.2	Zusammenfassung Akkulturation und Kulturschock	89

II	Empirischer Teil	91
4	Methodik – Konzeption und Durchführung	92
4.1	Wahl der Erhebungsmethode: quantitative Querschnittsbefragung	93
4.2	Fragebogenerstellung und Variablenbeschreibung	95
4.3	Stichprobe	101
4.4	Durchführung	102
4.5	Analysemethode	104
4.6	Zusammenfassung Methodik	104
5	Auswertung	105
5.1	Statistische Erläuterungen zu Korrelationsanalyse und Gruppenvergleichen	106
5.2	Befunde zur Stichprobe	108
5.3	Gruppenvergleiche ohne Differenzbefund	109
5.4	Opern- und Musiktheaterbesucher im Vergleich zum Gesamtpublikum . . .	110
5.5	Grundsätzliche Funktionsweise der Enkulturation	111
5.6	Relevanzvererbung durch die initiierenden Enkulturationsinstanzen	115
5.6.1	Relevanzvererbung durch das Elternhaus	117
5.6.2	Die Rolle des Besuchsbeginnalters	122
5.6.3	Relevanzvererbung durch weitere Enkulturationsinstanzen	125
5.7	Grundlegende Wirkmechanismen des Enkulturativen Bruches	128
5.8	Beleg des Kohorteneffekts im Gegensatz zu einem Alterseffekt	131
5.9	Erkenntnisse zum Besuchsverhalten für die Theatervermittlung	136
5.10	Zusammenfassung Befunde	139
III	Synthese und Ausblick	141
6	Synthese	142

6.1	Wirkmodell der Enkulturation	143
6.2	Wirkmodell des Enkulturativen Bruches	145
6.3	Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse	146
6.3.1	Nicht enkulturierte Gruppen (Gruppe I und II)	152
6.3.2	Enkulturierte Gruppen (Gruppe III und IV)	162
6.3.3	Zusammenfassung Vierfeldermodell	171
7	Résumé – Die Bergung des Schatzes	174
7.1	Zusammenfassung der Arbeit und ihrer wichtigsten Ergebnisse	174
7.2	Beantwortung der Leitfragen	177
7.3	Desiderate und Ausblick	179
A	Fragebögen	182
A.0.1	Analoger Fragebogen	182
A.0.2	Digitaler Fragebogen	186
	Literaturverzeichnis	194

Zusammenfassung

Die Besucherzahlen der öffentlichen deutschen Theater sinken bei gleichzeitiger Überalterung des Publikums und einer daraus folgenden Legitimationserosion. Die Relevanz und die Lebensweltnähe des Theaters nehmen in der Bevölkerung ab, während sich eine zunehmende Indifferenz und ein spontan empfundenes Desinteresse abzeichnen. Diesem Druck werden die am höchsten geförderten Kultureinrichtungen Deutschlands nicht langfristig standhalten können.

Die vorliegende Arbeit überprüft einen neuen Erklärungsansatz für dieses Problemfeld: Einen Enkulturativen Bruch im deutschen (Musik-)Theaterpublikum. Ein Enkulturativer Bruch bezeichnet ein wesentliches Abbrechen innerhalb des erlernten Kulturerwerbs, der sog. Enkulturation. Bei einem solchen wird der Wesenskern einer kulturellen Praxis vergessen, geht verloren oder wird bewusst abgetragen, sodass die kulturelle Praxis abbricht.

In der vorliegenden Arbeit wurde die bisher größte empirische Studie in der Theaterwissenschaft mit über 2000 Befragungsteilnehmern durchgeführt. Diese basiert auf einer umfassenden kunst- und kulturwissenschaftlichen Theorie, welche v.a. die Definitionen und Funktionen bzw. Funktionsweisen von Enkulturation und des Habitus betrachtet, um hieraus ein konkretes Konzept des Enkulturativen Bruchs zu entwickeln.

Der Enkulturate Bruch führt in Bezug auf Theater zu einem intuitiven Gefühl von Desinteresse im potenziellen Publikum bis hin zu einer bedrückenden Verunsicherung; einem Kulturschock. Folglich fehlt potenziellen Besuchern die entscheidende Grundmotivation, mit dem Theater in Kontakt zu kommen und somit mündig zu entscheiden, ob eine Besuchspraxis ihren Neigungen entspreche oder nicht.

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine Querschnittsstudie, welche sowohl analog an vier deutschen, öffentlichen Musiktheatern als auch digital in allen DACH-Ländern durchgeführt wurde. Dabei wurden Besucher und Nichtbesucher zu ihrer Theaterbiografie und ihrem Besuchsverhalten befragt. Die wichtigsten verwendeten statistischen Verfahren sind Gruppenvergleiche und Korrelationsanalysen. Aufgrund des Querschnittsdesigns kann keine Kausalität festgestellt werden, allerdings erlauben die Ergebnisse tiefe, konzeptionelle Einblicke in das bisher praktisch unbeforschte Feld der Wirkweise eines Enkulturativen Bruches und der Wirkweise ‚hochkultureller‘ Enkulturation: Die individuell

empfundene Relevanz von Kunst und Kultur ist dabei Dreh- und Angelpunkt beider Konzepte. Sie ist entscheidend für Besuchsverhalten und das eigene enkulturative Wirken des Individuums auf die nächsten Generationen.

Genau hier kommt die destruktive Wirkung des Enkulturativen Bruches zum Tragen. Durch mangelnde Enkulturation verursacht dieser einen Relevanzverlust von Kultur und kultureller Veranstaltungen im Individuum, was zu einer Reduktion bis hin zu einem Abbruch des Besuchsverhaltens führt. Gleichzeitig reduziert sich das enkulturative Wirken des Individuums. Hierdurch werden die nachfolgenden Generationen immer weniger enkulturiert, empfinden folglich selbst weniger Relevanz und wirken wiederum weniger enkulturativ auf die darauffolgenden Generationen. Es entsteht eine Abwärtsspirale.

Aus den Ergebnissen der statistischen Auswertung wurden drei Modelle erstellt. Die ersten beiden sind Wirkmodelle der ‚hochkulturellen‘ Enkulturation und des Enkulturativen Bruches. Das dritte ist ein Vierfeldermodell, das der Identifizierung verschiedener Publikumssegmente dient. Dabei werden diese Segmente auf Basis der jeweiligen Enkulturation und des Besuchsverhaltens unterschieden, um die Situation und Bedürfnisse der jeweiligen Gruppe adäquater zu erfassen.

Die wichtigste Leistung dieser Arbeit ist der glaubhafte Beleg eines Enkulturativen Bruches im deutschen (Musik-)Theaterpublikum. Dies ermöglicht eine deutliche Eingrenzung und damit Präzisierung der Fachdebatte und Theaterforschung.

English Summary

The number of visitors to German public theatres is falling, while at the same time audiences are ageing and legitimacy is eroding as a result. The relevance of theatre and its proximity to the everyday world is declining among the population, while an increasing indifference and a perceived lack of interest are becoming apparent. Germany's most highly funded cultural institutions will not be able to withstand this pressure in the long term.

This study examines a new approach to explaining this problem area: an enculturative gap or breakdown in the German (music) theatre audience. An enculturative gap refers to a significant break within the learned acquisition of culture, the so-called enculturation. In such a case, the essence of a cultural practice is forgotten, lost or deliberately eroded so that the cultural practice discontinues.

This study, the largest empirical study in theatre studies to date, was conducted with over 2000 survey participants. It is based on a comprehensive theory of art and cultural studies, which primarily considers the definitions, functions and modes of operation of enculturation and habitus in order to develop a concrete concept of the enculturative gap.

In relation to theatre, the enculturative gap leads to an intuitive feeling of disinterest in the potential audience and even to an unsettling feeling of insecurity; a culture shock. As a result, potential visitors lack the basic motivation to come into contact with the theatre and thus do not decide for themselves whether or not a visit would suit their interests.

This study is a cross-sectional survey that was conducted both in analogue form at four public musical theatres in Germany and in digital form in Germany, Austria and Switzerland. Visitors and non-visitors were questioned about their theatre biography and their behaviour concerning visits to the theatre. The statistical methods used included were group comparisons and correlation analyses. Due to the cross-sectional design, no causality can be established, but the results allow deep, conceptual insights into the hitherto largely unexplored field of the effects of an enculturative gap and the effects of high cultural enculturation: the individual relevance of (high) culture is the linchpin of both concepts. It is the determining factor for visiting behaviour and the enculturative influence of the individual on the following generations.

This is precisely where the destructive effect of the enculturative gap comes into play.

Due to a lack of enculturation, loss of relevance of high culture and high cultural events is caused in the individual, which leads to a reduction or even a discontinuation of visiting behaviour. At the same time, the enculturative influence of the individual onto following generations is reduced. This results in a downward spiral: subsequent generations become less and less enculturated, consequently feeling less relevance themselves, and in turn having less of an enculturative influence on subsequent generations.

Three models were created from the results of the statistical analysis. The first two are impact models of high cultural enculturation and the enculturative gap. The third is a four-field model that serves to identify different audience segments. These segments are differentiated on the basis of their respective enculturation and visiting behaviour in order to capture the situation and needs of the respective group more adequately.

The most important achievement of this work is the credible evidence of an enculturative break in the German (music) theatre audience. This enables a clear focus and thus a more precise definition to form the basis of the academic debate.

Danksagung

Mein erster, herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Christopher Balme und Prof. Dr. David Roesner von der Ludwig-Maximilians-Universität; insbesondere für den Anstoß zur Enkulturation, der nicht nur meine Arbeit ermöglicht, sondern auch meine Weltsicht langfristig verändert hat.

Außerdem danke ich Dr. habil. Sebastian Stauss, der mir immer Mut gemacht und fachlich wie menschlich Perspektive gegeben hat.

Auch dem Cusanuswerk möchte ich ein herzliches Dankeschön ausrichten. Es hat meine Bildung ergänzt, mir in schweren Phasen Halt gegeben und meine Weltsicht erweitert. Ich empfehle allen Promotionsaspiranten nachdrücklich eine Bewerbung.

Ein besonderer Dank gilt außerdem Dr. Maren Mayer, die mir stets mit statistisch präzisiertem und freundschaftlichem Blick zur Seite stand.

Vielen Dank an das Statistische Beratungslabor der Ludwig-Maximilians-Universität und die Studenten der Statistik.

Meiner Promotions-Scrum-Gruppe danke ich von ganzem Herzen für die enge Zusammenarbeit über mehrere anstrengende Jahre. Ihr werdet alle ans Ziel kommen.

Außerdem danke ich meinen Kollegen von PROFiL, die mir seit meinem Master stets mit wissenschaftlichem wie menschlichem Feinblick beiseite stehen.

Herzlicher Dank gilt meinen Korrekturlesern, die mir unermüdlich zu Seite standen. Insbesondere Esther Bubel, Stephanie Eikerling, Alexander Elliott, Clare Elliott, Craig Elliott, Sabrina Kicker, Nils Kowalewski, Veronika Lütkenhaus, Helga Meroth, Christian Scherer, Camilla Schindler, Viktoria Sikora und Kerstin Wies. Zudem danke ich herzlich Lukas Schmied für seine technische und menschliche Unterstützung.

Mein großer Dank gilt Adrián Löwenberg Casas, der alle Phasen dieser geisteswissenschaftlichen Arbeit miterlebt, mit naturwissenschaftlicher Ruhe begleitet und stets Tee gekocht hat. Es ist geschafft.

Zuletzt danke ich meiner Familie: Meiner Großmutter, die mir dienstägliche und donnerstägliche Telefonbeihilfe leistete. Meinem Bruder und meiner Schwägerin, die zeitgleich

dasselbe durchgestanden haben. Und schließlich meinen Eltern, die mir die Freude an Kunst und Kultur und damit die größte Freude in meinem Leben eröffnet haben.

Mit dieser Arbeit hoffe ich dazu beizutragen, dass die Freude an Geschichten, Bildung und neuen Perspektiven für jeden ganz selbstverständlich wird.

Abkürzungsverzeichnis

0.1 Statistische Abkürzungen

p - Wert = Wahrscheinlichkeit, dass der festgestellte Zusammenhang (Korrelation) fälschlich festgestellt wurde. Deswegen steht ein niedriger p -Wert ist für eine besonders zuverlässige Messung des r -Wertes (Korrelationskoeffizienten). Typischerweise gilt ein p -Wert $p \leq 0,05$ als verlässlich.

r - Wert = Korrelationskoeffizient: Der r -Wert beschreibt, wie stark der Zusammenhang (Korrelation) zwischen zwei Variablen ist. Er kann alle Werte zwischen -1 und 1 annehmen. Je weiter der Wert von 0 entfernt ist (im Positiven oder aber Negativen), desto stärker ist der Zusammenhang. Bei einem positiven r -Wert ($r > 0$), steigt die Ausprägung der einen Variable, wenn auch die Ausprägung der anderen Variable steigt. So führt z. B. mehr Lesen (tendenziell) zu mehr Bildung. Bei einem negativen r -Wert, kann die Korrelation gleichermaßen stark sein, der Zusammenhang der Variable ist lediglich gegenläufig: z. B. mehr Lernen führt zu weniger Fehlern.

SD Standardabweichung: Die Standardabweichung ist mathematisch betrachtet die positive Quadratwurzel der Varianz. Diese gibt den durchschnittlichen Abstand aller Werte zum arithmetischen Mittel an, sodass aus dieser die durchschnittliche Verteilung der Werte um diesen Mittelpunkt abgelesen werden kann.

Modalwert Die häufigste Merkmalsausprägung innerhalb aller vorliegenden Werte einer Variable.

Median diejenige Merkmalsausprägung, welche die Menge der Merkmalsausprägungen (Alle Werte der Variable) in zwei der Anzahl nach gleichgroße Teile teilt.

Arithmetisches Mittel Durchschnittswert bzw. Summe aller (Mess-)Werte geteilt durch die Anzahl dieser.

0.2 Allgemeine Abkürzungen

Abb. Abbildung

DWDS Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache

ebd. ebenda

et al. und andere

sog. sogenannte -s, -n, -r

Tab. Tabelle

u.dgl.m. und dergleichen mehr

Aus Gründen der Barrierefreiheit und der Lesbarkeit ist die vorliegende Arbeit nicht vollständig genderneutral abgefasst. Es sind – sofern nicht anderes gekennzeichnet – jeweils alle Geschlechter gemeint, angesprochen und eingeschlossen.

Kapitel 1

Einleitung – der Schatz im Silbersee

Bevor Sie beginnen, dieses Buch zu lesen, möchte ich Sie bitten, einen Moment innezuhalten und zu überlegen, was genau Sie an Theater und Kunst ergreift. Ich gebe Ihnen etwa fünf Zeilen Zeit:

Viele Befragte nennen es ein Gefühl des Ergriffenseins und des Begreifens: Die Erfahrung einer neuen Weltsicht oder Perspektive. Wie immer Sie beschreiben würden, was Kunst und speziell Theater in Ihnen auslösen, wenn Sie dieses Gefühl, einmal bewusst wahrgenommen haben, dann ist Ihnen sofort klar worum es hier geht; warum es sich lohnt, weiterzulesen.

Sie arbeiten, da Sie dieses Buch aufgeschlagen haben, aller Wahrscheinlichkeit nach im Theater-, Kunst- oder Kultur(wissenschaftlichen)bereich. Warum? In einer anderen Branche hätten Sie besser verdienen und oder weniger arbeiten können. Warum also sind Sie dem Theater oder aber der Kunst treu geblieben?

Kunst bereichert in einem anderen Sinne. Und zwar in dem Maße, dass viele Menschen in prekären Verhältnissen leben und arbeiten, nur, um der Kunst und im vorliegenden Falle dem Theater nahe zu sein.

Im Gegensatz dazu steht eine wachsende Gruppe an Menschen, denen Theater oder sogar Kunst im Allgemeinen gar nichts gibt. Blickt man über die Zuschauerränge, findet man sich häufig inmitten eines ‚Silbersees‘ wieder. Immer weniger junge Menschen verirren sich ins Theater. Oft ist dies nicht einmal Resultat einer direkten Ablehnung des Theaters. Es ist ihnen schlicht gleichgültig.

Für einen Theaterwissenschaftler ist das natürlich kaum nachvollziehbar. Und hier treffen wir auf das Ziel dieser Arbeit: dieses schwer nachvollziehbare Verhalten verständlich zu machen, sodass die Theaterwissenschaft und -praxis konstruktiv auf den Publikumschwund reagieren können.

Selbstverständlich gibt es Menschen, die Theater tatsächlich einfach nicht interessiert. Aber wieso werden es immer mehr? Ein neuer Erklärungsansatz – der des Enkulturativen Bruches – zeigt, dass Theatergenuss eine Frage der Prägung ist. Ohne diese bekommt das potenzielle Publikum gar nicht ausreichend Nähe zum Theater, um informiert entscheiden zu können, ob Theaterbesuche wünschenswert sind.

Lassen Sie mich diesen Grundgedanken anhand eines Beispiels aus der Alltagswelt veranschaulichen: Bevor ein Kind richtig lesen kann, scheinen Bücher eine eher anstrengende Pflicht. Die Freude an einer Geschichte, die der eigene Geist zum Klingen bringt, ist, ohne sie schon einmal erfahren zu haben, kaum vorstellbar. Das Kind muss Eltern und Lehrern vertrauen, dass sich das Ergebnis – die viele Zeit des mühsamen Lesenlernens – lohnt.

Ebenso geht es einem Menschen, der sein erstes Instrument erlernt. Stundenlanges Üben von Tonleitern und Gehörbildung ohne (zunächst) erkennbaren Zweck und ohne initiale Freude am Üben. Es braucht große Motivation und Durchhaltevermögen – von Seiten des Schülers wie dessen Lehrern und Eltern – um zu erkennen, um Nähe zur Musik aufzubauen und darauf aufbauend zu begreifen, was diese in einem verändern kann.

Für Theaterwissenschaftler sowie -praktiker ist diese Nähe jedoch derart *selbstverständlich*, dass es schwer ist, sich in jemanden hineinzusetzen, der diese gar nicht empfindet. Aber stellen Sie sich einmal vor, wie Nähe zum Theater von Kindern und Adoleszenten erworben wird. Sie ist nicht einfach da. Sie entsteht in einem langen Prozess, welcher jedoch in einem Gefühl von Selbstverständlichkeit mündet und dadurch den retrospektiven Blick auf ihren Erwerb verklärt.

Es dauert also sehr lange bis Kunstgenuss selbstverständlich und vorrangig genussvoll ist. Aber Sie würden mir wohl zustimmen, wenn ich sage, es rentiert sich.

Fehlt es nun auch Eltern und Lehrern an Nähe zu klassischer Musik, zum Lesen oder zum Theater, dann sinken die Chancen rapide, dass das Kind selbst Nähe zu diesen entwickeln wird. Die sozialen Praktiken des Kulturbesuchs und die Freude an dieser werden nicht mehr vorgelebt. Es kommt zu einer Erosion von Nähe und damit einem Verlust von Relevanz. Und diesem Problem sehen wir uns flächendeckend gegenüber.

1.1 Problemstellung und Forschungsfragen

Bevor wir uns dem eigentlichen Erklärungsansatz des Enkulturativen Bruches zuwenden können, bedarf es einer genauen Betrachtung des eigentlichen Problems (vgl. Kap. 1.1, S. 3). Hierbei wird deutlich werden, dass sich die deutsche Theaterlandschaft einer schneller werdenden Legitimationserosion gegenüber sieht. Von dieser begeben wir uns zum Erklärungsansatz des Enkulturativen Bruches, um aus diesem Ziele und Aufbau der vorliegenden Arbeit abzuleiten (vgl. Kap. 1.2, S. 14) und (vgl. Kap. 1.3, S. 15).

1.1.1 Publikumsschwund durch Überalterung

Die deutsche Stadt- und Staatstheaterlandschaft erfreut sich internationaler Wertschätzung. Sie zeichnet sich durch eine besondere Vielfalt und Dichte aus (Mandel und Zimmer 2021, S.2). So gibt es in Deutschland über 140 öffentlich¹ getragene Theater, mit insgesamt knapp 26.000 Plätzen – 9.3 Plätze auf 100.000 Einwohner (Bühnenverein und Theater und Orchester 2020, S.252). In der letzten vorpandemischen Spielzeit (2018/2019)² wurden beispielsweise knapp unter 4 Mio. Opern- und über 5 Mio. Schauspielbesuche registriert (S.254). Hinzu kommen knapp 200 Privattheater, rund 130 Sinfonie-, Opern- und Kammerorchester sowie etwa 80 Festspiele (S.261–262). Besonders hervorgehoben wird die Verbindung eigener Spielstätten, des Repertoirebetriebes, fester Ensembles und großzügiger öffentlicher Förderung (Mandel und Zimmer 2021, S.2). „Dieses spezifische Theatersystem ist Ergebnis einer langfristigen Entwicklung, die in die Anfänge der Moderne zurückreicht“ (S.2). Die deutsche Theaterlandschaft ist folglich ein hochkomplex tradiertes System mit unzähligen Entstehungsgeschichten und Bedeutungszusammenhängen.

Und dieses steht nun vor einem großen Problem: Das Publikum überaltert,³ das allgemeine Interesse sinkt und mit diesem auch die Besucherzahlen.⁴

1. Mit öffentlichen Theatern sind die staatlich getragenen Theater (Stadt- und Staatstheater) gemeint.

2. Bisher liegen lediglich die Theaterstatistiken bis inkl. der Spielzeit 2020/2021 vor. Die Zahlen aus den Spielzeiten 2019/2020 und 2020/2021 sind jedoch aufgrund der Covidpandemie stark verzerrt und deshalb für eine allgemeine Betrachtungen der aktuellen Besucherzahlen sowie deren Entwicklung im Zeitvergleich nicht geeignet. Deswegen werden im Folgenden stets die vorpandemischen Zahlen herangezogen.

3. In diesem Fall handelt es sich natürlich nicht um ein Problem, welches aus den älteren Theaterbesuchern entspringt, sondern um ein Problem, welches auf einen Mangel an jungem Publikum zurückzuführen ist und sich lediglich in der Überrepräsentation der älteren Bevölkerung im Theaterpublikum zeigt.

4. Die Studienlage zur Besucherforschung im deutschen Theaterpublikum ist komplex und uneinheitlich. Die wohl wichtigsten und langfristigen Zahlen entstammen der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins, der seit Ende der 1960er-Jahre – mit kleineren Einschränkungen – verlässliche Zahlen zu Spielstätten, Programm und Auslastung bietet. Was jedoch über diese hinausgeht, oder detaillierter betrachtet werden muss, ist schwer zu finden. So gibt es immer wieder hausinterne Studien, welche nicht veröffentlicht werden und unterschiedliche wissenschaftliche Studien verschiedener Fächer, welche z.T. nur schwer zu vergleichen sind. „Allerdings führen alle akademischen, soziologischen, betriebswirtschaftlichen und auch auf einzelne Kulturinstitutionen reduzierte Studien gemeinsam zu einem recht gefestigten Wissen über das aktuelle Publikum der deutschen Kultureinrichtungen“ (Renz 2014, S.23).

Die Abnahme bei den Theaterbesuchen lässt sich als ein langfristiger, sukzessiver Erosionsprozess beschreiben, dessen Dramatik bei einer Längsschnittanalyse der Theaterstatistikdaten und der Berechnung aussagekräftiger Verhältniszahlen deutlich wird. Wurde in der Spielzeit 2017/2018 im Schnitt jedes der erfassten Theater knapp 129.000 Mal besucht, waren es in der Spielzeit 1967/1968 knapp 228.000, also fast 100.000 Male mehr (Eilts 2021a, S.312).

Dies ist besonders erstaunlich, verdeutlicht man sich, dass die Bevölkerung Deutschlands 1968 (die Bürger der damaligen DDR nicht berücksichtigend) um über 22 Millionen Einwohner geringer war als heute (S.306).

Mehr als die anderen Sparten scheint die Oper vom Publikumsschwund betroffen zu sein. So verzeichneten die deutschen Opern 1968 mehr als doppelt so viele Besucher wie die Opern in den letzten Jahren vor der Corona-Pandemie (S.306). Alleine seit der Spielzeit 1991/1992 bis zur Pandemie (Spielzeit 2017/2018) zeigt sich ein Rückgang der Opern- und Operettenbesuche um 31 %, also um ein knappes Drittel.

Diese Entwicklung wird auch in Meinungsabfragen der Bevölkerung zum Theater deutlich: Nicht- bzw. Niebesucher bilden mit knapp 50% die größte (Nicht-)Besuchergruppe (Renz 2014, S.26). Jene zeichnet sich durch mangelndes persönliches Interesse am und folglich auch Fernbleiben vom Theater aus. Diese Gruppe der Nichtbesucher wächst zudem, sodass sie bald die absolute Mehrheit in der Bevölkerung bilden wird; möglicherweise tut sie dies sogar bereits: Birgit Mandel stellt in einer Besucher- und Nichtbesucherbefragung fest, dass 59% der Befragten in den letzten 12 Monaten gar nicht im Theater waren (Mandel 2020a, S.6).

Tatsächlich zeigt die Mehrheit der Bevölkerung weder Interesse an Theater noch besucht sie Theaterveranstaltungen. Im langfristigen Trend geht der Anteil der regelmäßigen Theaterbesucher/innen zurück. Die Befragung der Universität Hildesheim kommt zu dem Ergebnis, dass das Interesse an unterhaltungsorientierten Kulturveranstaltungen (Popkultur 36 %) und an wohnortnahen Festen (40 %) in der Bevölkerung stärker verbreitet ist als das Interesse an klassischen Kulturangeboten (33 %) und an Angeboten der Nischen- und Subkultur (24 %) (S.32).

In der Tat äußert lediglich „ein Drittel der Bevölkerung Interesse an klassischen Kulturangeboten wie Theater“ (S.253). Die Markt- und Werbeträgeranalyse (AWA) des Instituts für Demoskopie Allensbach findet in einem Zeitvergleich von 1997–2017 eine kontinuierliche

Erosion derer, die sich für die „Kunst- und Kulturszene“ interessieren (Sombre 2017, S.12). Stattdessen scheint sich das Interesse der Bevölkerung weg von klassischen kulturellen Angeboten in Richtung populärer Kultur zu verschieben, wobei dies vor allem die jüngeren Kohorten betrifft (Mandel 2020a, S.32). „Die Jugend ist interessiert an Kunst und Kultur, die, wie z.B. Filme und populäre Kulturformen, auch in den Medien präsent ist“ (Keuchel und Larue 2012, S.26).

Während die Jüngeren überproportional einen Rückzug angetreten sind, haben sich die Älteren verstärkt dem Kulturbereich zugewendet. Der Zuwachs ist zwar nicht so groß, um den Rückgang bei den Jüngeren zahlenmäßig zu kompensieren. Aber es steht außer Zweifel, dass der allgemeine Rückgang noch stärker ausgefallen wäre, hätte es nicht die gegenläufige Entwicklung seitens der Älteren gegeben (Reuband 2015, S.370).

Den Gegensatz zu den Nichtbesuchern bildet das Stammpublikum, welches sich durch großes Interesse an Kultur und eine hohe Besuchsfrequenz auszeichnet, jedoch lediglich 10% der deutschen Bevölkerung ausmacht (Mandel 2020a, S.6) (Renz 2014, S.25).

Reuband spricht von einer grundlegenden Neustrukturierung von Altersbeziehungen. Auch diese zeigt sich besonders im Opernpublikum. Bereits 2013 resümiert er:

Alles in allem gesehen scheint es also, als hätten sich nicht nur im Bereich der Musik, sondern auch in anderen Bereichen hochkultureller Teilhabe grundlegende Neustrukturierungen der Altersbeziehung ergeben. Nur scheint die Neuformierung hier nicht so schnell fortgeschritten zu sein wie beim Opern- und Konzertbesuch (Reuband 2013, S.254).

1979–1980 lag der Altersdurchschnitt der Opernbesucher noch unter dem der Gesamtbevölkerung. Gleiches wurde in den 1970er-Jahren auch für Theater- und Konzertbesucher (S.252) sowie Museumsbesucher festgestellt (S.253).

Inzwischen hat sich dieses Verhältnis durch einen langfristigen Anstieg ins Gegenteil gewendet, sodass der durchschnittliche Theaterbesucher älter ist als der durchschnittliche Bürger. Die ältere Bevölkerung ist nun sowohl in der Oper als auch in den anderen Theaterformen überrepräsentiert (S.246). Noch in den 1970er-Jahren wurde auch für Theater- und Konzertbesucher festgestellt, dass das Alter des Publikums unter dem Bevölkerungsdurchschnitt lag (S.252).

Es lässt sich außerdem ein Zusammenhang zwischen Alter und individuellen Vorlieben feststellen: So ist eine positive Bewertung von Opern und klassischer Musik in höherem

Alter wahrscheinlicher als in niedrigerem.⁵ (Reuband 2013, S.244). Auch das zweite Jugendkulturbarometer stellt fest, dass die Oper von jungen Menschen wenig geschätzt wird (Keuchel und Larue 2012, S.180).

Die Problemlage der Publikumsüberalterung spitzt sich weiter durch den Umstand zu, dass Menschen üblicherweise überproportionalen Kontakt zur eigenen Altersgruppe haben. Denn

[d]ie Folge des überproportionalen Kontaktes zu Personen mit gleichen sozialen Merkmalen bedeutet eine Verstärkung der Einstellungs- und Verhaltensmuster, die mit diesen sozialen Merkmalen assoziiert sind. Für Jüngere bedeutet dies: mit Jüngeren Kontakt zu haben, die kraft Generationsprägung gegenüber Opern wenig aufgeschlossen sind. Für Ältere bedeutet dies: mit Personen Kontakt zu haben, die gegenüber Opern kraft Generationsprägung eher aufgeschlossen sind (Reuband 2011a, S.404–405).

Für Ältere entsteht hierdurch eine Aufwärtsspirale, da sich diese gegenseitig motivieren in die Oper zu gehen, während Jüngere einander kaum Anstoß zum Besuch geben und so kaum gegenseitige Motivation entstehen lassen können. Zudem empfinden junge potenzielle Besucher Kultureinrichtungen als unattraktiv, wenn die Altersdistanz zum durchschnittlichen Besucher als hoch wahrgenommen wird (Tröndle 2019, S.117). Es fehlt demnach nicht lediglich an jungem Publikum, es fehlt dem jungen Nichtpublikum zudem noch an wichtigen sozialen Anreizen für einen Theaterbesuch.

Ein zentrales Argument gegen die Sorge wegen der Publikumsüberalterung ist die These, dass viele Menschen grundsätzlich erst später im Leben zu Opernpublikum würden. Diesem Argument sind jedoch zwei wesentliche, zuverlässig reproduzierte Befunde entgegenzusetzen:

Zum einen widerspricht dies dem bereits besprochenen Befund, dass das Theaterpublikum früher jünger war als der Bevölkerungsdurchschnitt. Es war also zumindest nicht schon immer so, dass Menschen erst später im Leben Teil des Theaterpublikums werden.

Zum anderen

belegen neuere Studien und Prognosen, dass diese Entwicklung unrealistisch ist. Die KulturBarometer-Reihe des ZfKf⁶ zeigte im Jahr 2004 in einem zehnjährigen und in einem vierzigjährigen Zeitvergleich, [...] dass es keine altersspezifischen

5. Korrelation: ($r : -0,21$; $p < 0,001$). Eine kurze Erläuterung der Korrelationswerte p und r befindet sich im Abkürzungsverzeichnis (vgl. Kap. 0.1, S. xiii). Eine ausführliche Erläuterung von Korrelationsanalysen und deren Interpretation erfolgt vor der eigentlichen Korrelationsanalyse (vgl. Kap. 5, S. 106).

6. Anm. d. A.: Zentrum für Kulturforschung.

Rollenmodelle für kulturelle Interessen und Partizipation gibt, sondern generationsspezifische Interessen, die man in der Jugend pflegt und die auch noch im Alter prägend sind (Keuchel und Larue 2012, S.18).

Dies untermauern weitere Zeitreihenvergleiche von Hamann und Keuchel: (Hamann 2005, S.10), (Keuchel 2006) und (Keuchel 2014). Aufgrund des Studienaufbaus in Form einer Längsschnittstudie mit mehreren Messzeitpunkten lassen es die Zeitreihenvergleiche zu, die Veränderungen in den Publika konkret und zuverlässig nachzuvollziehen. Hierbei wird sichtbar, dass nicht nur in der jungen, sondern auch der Elterngeneration das Interesse an klassischen Kulturveranstaltungen nachlässt (Keuchel 2017, S.38). Es lässt sich also eine Erosion des Interesses an und der Nähe zu klassischen Kulturveranstaltungen beobachten.

Das hohe Alter von Opernbesuchern ist also kein sog. Alterseffekt, vielmehr ist es Resultat der jeweiligen Generations- bzw. Kohortenzugehörigkeit (sog. Kohorteneffekt) (Reuband 2013, S.235). „Ein Alterseffekt liegt dann vor, wenn Änderungen hinsichtlich bestimmter Charakteristika oder Verhaltensweisen einer Personengruppe ausschließlich auf das Alter zurückgeführt werden können, z.B. altersbedingte Schwerhörigkeit“ (Hamann 2005, S.12). Dagegen ist eine Kohorte

eine Bevölkerungsgruppe, die anhand eines von ihr zeitlich gemeinsam erlebten Ereignisses [...] definiert wird. Ein Kohorteneffekt liegt vor, wenn alle oder einige einer Kohorte zugehörigen Personen während einer bestimmten Lebensphase besondere (Verhaltens-)Merkmale angenommen haben, z.B.: aufgrund prägender zeitgeschichtlicher Verhältnisse oder Ereignisse, und diese Charakteristika für das weitere Leben mit sich führen (S.11).

Bezogen auf den Strukturwandel der Nachfrage im Bereich kultureller Veranstaltungen handelt es sich allem Anschein nach nicht um eine Frage des Lebensalters, sondern um Prägung, die manche Kohorten erhalten haben und andere nicht.

„Deshalb kann nicht von einem automatischen ‚Hineinwachsen‘ in klassische Kulturinstitutionen der derzeit jüngeren Generationen ausgegangen werden“ (Mandel 2020a, S.33–34).⁷ Zudem stellen sowohl das erste als auch das zweite Jugendkulturbarometer fest, „dass es zunehmend schwieriger wird, junge Leute für Angebote der klassischen Kulturinstitutionen zu erreichen“ (Keuchel und Larue 2012, S.44). Es ist also auch in Zukunft keine Änderung des Überalterungstrends zu erwarten. „Was die Zukunft der Oper angeht, so dürfte sich die zunehmende Überalterung des Publikums weiter fortsetzen. Die Tatsache, dass die nachwachsenden Generationen immer seltener klassische Musik und Opern wertschätzen,⁸ trägt maßgeblich dazu bei“ (Reuband 2013, S.259). Es lässt sich etwas salopp

7. Mandel bezieht sich hier auf (Sombre 2017).

8. Reuband bezieht sich hier auf (Köcher 2008) und zwei eigene Texte: (Reuband 2011b) und (Reuband 2003).

festhalten, dass auch in Bezug auf Kulturnutzungsverhalten und gerade im Bereich von Theater und Oper gilt: Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr.

So entwickelt sich beispielsweise die grundlegende musikgeschmackliche Orientierung in der Kindheit und Adoleszenz und steht danach fest. Sie kann sich zwar weiterentwickeln, jedoch in den bereits bevorzugten Musikgenres (Hamann 2005, S.13). Birgit Mandel spricht von einer „intergenerationellen Verschiebung im kulturellen Geschmack und Lebensstil“, welche sich allen Anzeichen nach „kaum verändern wird, wenn diese Generation älter wird“ (Mandel 2020a, S.7). Dies ist ein gravierendes Problem für die Theater- und insbesondere die Opernlandschaft, denn es lässt vermuten, dass das Theaterpublikum wortwörtlich nach und nach aussterben wird.

Damit „gewinnt die Frage, wie Jugendliche an den Besuch von Kulturangeboten herangeführt werden können, eine zunehmende Relevanz für den Bereich des Kulturmanagements und der Kulturpolitik“ (Keuchel und Larue 2012, S.44). Die Theater reagieren hierauf mit einer Intensivierung der Theatervermittlung (Balme 2021, S.35). So ist der Anteil der Bildungsformate von Kultureinrichtungen seit 2004 um fast 300 % gewachsen (Keuchel 2017, S.38). Inzwischen wurde die Sparte des Kinder- und Jugendtheaters sogar in die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins aufgenommen. Darin zeigt sich, dass diese neue Sparte im Gegensatz zu praktisch allen anderen Sparten seit Anfang der 1990er-Jahre zunehmend an Veranstaltungen (+87%) und Besuchern (+34%) gewinnt (Eilts 2021a, S.309). Hilko Eilts beschreibt den heutigen Stand des Kinder- und Jugendtheaters treffend als eine der „zentralen Säulen im Spielbetrieb der Stadttheater“ (S.310).

In Hinblick auf die Besuchszahlen zeigt sich, dass all die Bemühungen der Theater in Bezug auf eine Erhöhung der Besuchszahlen nicht erfolgreich waren. Dem beachtlichen Zuwachs an Angeboten und der starken Diversifizierung der Angebotsstruktur steht eine kontinuierliche Abnahme an Theaterbesuchen gegenüber, die in der Spielzeit 2017/2018 in Relation zur Spielzeit 1991/1992 ein neues Allzeittief erreicht hat (minus 7 %). An dem in Bezug auf die Besuchszahlen gemessenen, bereits Mitte der 1960er Jahre einsetzenden, kontinuierlichen Bedeutungsverlust der Stadt- und Staatstheater konnte auch die deutliche Neuausrichtung der Theaterprogramme bislang nichts ändern (S.311).⁹

So sagte bereits 1999 Ulrike Braschel¹⁰ in einem Interview der Opernwelt: „Die meisten von uns haben Kinder und Enkel, und es ist erschreckend, wie gering deren Kontakt zur Oper ist“ (Friedl 1999, S.29).

9. Weiterführend sind besonders die aufschlussreichen und detaillierten Analysen Hilko Eilts zu empfehlen: (Eilts 2021a) und (Eilts 2021b).

10. Die kommissarische Vorsitzende des Förderkreises des Staatstheaters Stuttgart.

1.1.2 Legitimationserosion

Neben Publikumsschwund und einem immer älter werdenden noch bestehenden Theaterpublikum, das jedoch nur einen geringen Zuwachs an jüngeren Generationen aufweisen kann, ergibt sich aus den eben beschriebenen Zusammenhängen eine weitere, wesentliche Problemlage für das Theater:

Die öffentliche Theaterlandschaft steht unter öffentlicher Trägerschaft und ist besonders kostenintensiv. Tatsächlich handelt es sich bei den Stadt- und Staatstheatern um die „am höchsten geförderten Kultureinrichtungen in Deutschland“ (Mandel 2021a, S.249). So spielten die Theater in der letzten vorpandemischen Spielzeit (2018/2019) lediglich 17, 77% ihrer Kosten selbst wieder ein (Bühnenverein und Theater und Orchester 2020, S.259). Folglich stehen diese „in besonderer Weise unter Legitimationsdruck und benötigen ausreichend Rückhalt bei relevanten Stakeholdern, beim Publikum und in der Bevölkerung“ (Mandel 2021a, S. 249).

Schwindet das Publikum, ist es kein weiter Schritt zu der Frage, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, öffentliche Gelder für Theater auszugeben. Das öffentliche Theater befindet sich also in Gefahr in eine Legitimationskrise zu geraten und, wie Mandel und Zimmer es treffend fassen, „Legitimität ist die Lebensversicherung der spezifisch deutschen Ausprägung von Theater“ (Zimmer und Mandel 2021, S.3).

Doch wie steht es tatsächlich mit der Stimmung der deutschen Bevölkerung in Hinblick auf die staatliche Finanzierung der öffentlichen Theater? Zunächst erscheint das Bild recht positiv: 86% der Bevölkerung geben an, „dass öffentliche Theater, auch in Zukunft mindestens in bisheriger Höhe mit Steuergeldern gefördert werden sollten“ (Mandel 2020b, S.6). Dabei setzte sich die Stichprobe der Erhebung sowohl aus Besuchern als auch Nichtbesuchern zusammen. Somit sprechen sich lediglich 14% der Befragten für eine Kürzung der öffentlichen Mittel für Theater aus (19% der Nichtbesucher) (Mandel 2021a, S.255).

Betrachtet man die Einstellung der Befragten nach Altersgruppen, ergibt sich ein differenzierteres und weniger positives Bild: Die Untervierzigjährigen geben mit 22% mehr als doppelt so häufig an, dass sie eine Mittelkürzung befürworten als alle älteren Altersgruppen mit jeweils 10%. Unter den Untervierzigjährigen ist auch der Nichtbesucheranteil am größten. So finden sich unter den 18-39-Jährigen 62% Nichtbesucher. Dagegen nimmt der Anteil des Stamm- oder Kernpublikums mit dem Kohortenalter zu. In der Altersgruppe 60+ ist der Anteil der Kernbesucher mit 11% fast dreimal so hoch wie bei den Untervierzigjährigen mit 4% (Mandel 2020b, S.22).

Es scheint eindeutig, dass es zwar aktuell noch keine konkrete Legitimationskrise aufgrund mangelnder Besucherzahlen gibt. Die öffentlichen Theater scheinen jedoch langfristig auf eine solche zuzusteuern, sollte sich die Einstellung der Bevölkerung nicht drastisch ändern.

Doch wie bereits besprochen, bilden sich das kulturelle Interesse und der zugehörige

Geschmack früh im Leben aus und verändern sich dann nicht mehr substantziell. Eine entsprechende Interessens- und Einstellungsveränderung bei den jüngeren Nichtbesuchern ist in Ermangelung eines ‘automatischen Hineinwachsens’ nicht zu erwarten. Hinzu kommen die besonders belastbaren Ergebnisse Mandels, da es sich bei ihrer Erhebung um eine repräsentative Bevölkerungsumfrage handelt und sich diese außerdem mit den Ergebnissen mehrerer Längsschnittstudien decken (Mandel 2021a, S.257).

Zudem ist es wichtig herauszustellen, dass wesentliche Anteile der Zustimmung selbst Nichtbesucher sind und kein Interesse am Theater haben. Letzteres könnte bedeuten, dass die Zustimmung nicht gleichermaßen fest ist, wie bei Besuchern, sodass die hieraus entstehende Legitimation nicht unbedingt als langfristig gesichert gelten kann.¹¹

Ein weiteres Legitimationsproblem ist, dass das Theaterpublikum mehrheitlich höher gebildet sowie älter und damit häufig sozial eher besser gestellt ist als die Gesamtbevölkerung, welche den Theaterbesuch jedoch gemeinschaftlich über ihre Steuern finanziert (Mandel 2020b, S.36).

Die dargestellten Legitimationsprobleme gelten in besonderem Maße für die Oper, welche sogar den größten Posten in der staatlichen Förderung einnimmt (Reuband 2013, S.231) und zugleich ein noch weniger heterogenes Publikum als die anderen Sparten vorweist. So kommentiert Detlef Brandenburg, Chefredakteur der *Deutschen Bühne* in jener:

Die Oper hat derzeit ein Publikum, das älter und homogener ist als das des Schauspiels oder des Tanzes. Sie ist die Theatersparte, die in ihrer Publikumsstruktur am schwächsten auf den demografischen Wandel und die enorme Beschleunigung von Migration, sozialer Mobilität und digitaler Kommunikation reagiert. Das kann auf lange Sicht durchaus zu einem Relevanz- und am Ende zu einem Akzeptanzverlust führen (Brandenburg 2016, S.50).

Die bereits erwähnte Maßnahme der Theater – eine Intensivierung ihrer theatervermittelnden Arbeit, um bestehendes Publikum zu binden und neues zu schaffen – wird auch mit dem Neologismus ‚Audiencing‘ oder ‚Audience Development‘ beschrieben. Eben diese Maßnahmen sind der Legitimation nicht nur in Form hermeneutischer Hilfestellung zuträglich, sondern auch im Sinne einer theateraffinen Sozialisation (Balme 2021, S.35). Denn es zeigt sich, dass viele Nichtbesucher das Theater als schlicht irrelevant für ihre Lebensrealität erachten (Mandel 2020b, S.37). Der Sinn des Theaterbesuchs bzw. der Grund oder Mehrwert ein Theater zu besuchen scheint für viele dieser Befragten nicht mehr offensichtlich zu sein. Vielmehr hat das Theater gerade bei jüngeren und besonders bei jungen

11. Diese wird auch durch die Beobachtungen von Theaterpraktikern gestützt. So gibt eine Mitarbeiterin der Dramaturgie der städtischen Theater Chemnitz in einer Befragung durch Charlotte Burghardt an, dass eine große Divergenz zwischen Unterstützern und tatsächlichen Besuchern des Theaters bestehe (Burghardt 2021, S.266).

Männern ein schlechtes Image, sodass es als nicht passend für das eigene Umfeld wahrgenommen wird (Bühnenverein, Marketing der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Skopos 2003, S.14). Es besteht sowohl eine kognitive, als auch eine somatische Distanz zum Theater und zum Kulturgesehen im Allgemeinen, welche sich zudem in der „Sorge, die Rituale dieses Ortes nicht zu kennen, die Inszenierungen nicht zu verstehen und sich zu langweilen“ (Mandel 2020b, S.37) ausdrückt.¹² Theater ist also etwas für das sich große Teile der Bevölkerung (36%) keine Zeit nehmen wollen (Nichtbesuchsgrund „mangelnde Zeit“) und das allem Anschein nach aus mangelndem Interesse (Nichtbesuchsgrund ‚mangelndes Interesse‘ 26%) (Mandel 2021a, S.255). „Kultur ist überall, versteht sich aber nicht mehr von selbst“ (Lüddemann 2011, S.130). Dies ist nicht zuletzt deshalb von großer Relevanz, weil

[d]ie Einstellungen zur Förderung von Theatern [...] am stärksten durch einen persönlichen Bezug zur klassischen Kultur beeinflusst [werden]. Mit dem Interesse an klassischen Kulturveranstaltungen ($rs = 0,15^{***}$) und vor allem dem Besuch von Theatern ($rs = 0,19^{***}$) wächst die Zustimmung zur Theaterförderung (Mandel 2020b, S.25).

Hier zeigt sich bereits deutlich, dass sich ein Legitimationsdruck insbesondere dann ergibt,

wenn durch den Wandel von Normen, Erwartungen und Leitbildern Legitimität vermindert oder ganz entzogen wird, sei es in kleinen Schritten und zunächst fast unmerklich oder durch einschneidende Ereignisse [...]. Fehlende Legitimität bedeutet eine geringere Anerkennung durch die relevante Umwelt (für das Theater: Kulturpolitik, Öffentlichkeit, Publikum, Medien), führt zu abnehmenden Handlungs- und Entscheidungsspielräumen, zu weniger Ressourcen, zu geringerer Durchsetzungsmacht, zu einem steigenden Aufwand für Legitimation bis hin zur Existenzbedrohung (Haunschild und Michaels 2021, S.82).

1.1.3 Erklärungsansatz des Enkulturativen Bruches

Es scheint also eindeutig, dass es eine Legitimationserosion des deutschen Musiktheaters gibt. Doch was hat die Erosion von Legitimation ausgelöst und wie lässt sich diese in ihrer multifaktoriellen Komplexität verstehen?

Wie bereits Reuband in seiner aufschlussreichen Arbeit zur Veränderung des Opernpublikums treffend feststellt, lässt sich die Legitimationserosion nicht abschließend mit einer geschmacklichen Veränderung des Publikums erklären. Jene ist vielmehr Symptom

12. Mandel bezieht sich hier auf (Mandel und Renz 2014a) sowie (Renz 2016).

oder „Spiegelbild allgemeiner Änderungen im Bereich der Nutzung der Kultur und vermutlich auch eine Folge allgemeingesellschaftlichen Wertewandels“ (Reuband 2013, S.259).

Der zentrale unterliegende Faktor scheint, wie bereits beschrieben, spontan empfundenes Desinteresse an Theater zu sein. Mandel und Renz stellen eine wesentliche Qualität dessen als einen Mangel an „Grundmotivation“, also an grundlegender Nähe zum Theater fest (Mandel und Renz 2014b, S.48). Es ergibt sich, dass Nähe zum bzw. grundsätzliches Interesse am Theater die wichtigste Voraussetzung für einen Theaterbesuch ist. Ein kulturelles Angebot kann noch so gut angebunden, günstig, altersgerecht u.dgl.m. sein, doch wenn es aus Sicht des potenziellen Publikums nicht spontan als Freizeitoption in Frage kommt, wird es von diesem nicht aufgesucht werden. Dieser Zusammenhang wird an einem Beispiel deutlich:

Waren Sie schon einmal bei einem Skispringen? Sie kennen dieses Freizeitangebot sicherlich zumindest namentlich und wissen auch, dass man ihm live beiwohnen kann. Ist einem keine gewisse somatische Nähe zu und damit kein Interesse an diesen Sportereignissen vermittelt worden, ist es unwahrscheinlich, dass man von selbst einmal den Anstoß findet, sich auch nur darüber zu informieren oder zu interessieren, geschweige denn tatsächlich Karten zu erwerben und einem Wettkampf beizuwohnen. Und das obwohl man auch mit einer zugangsfreundlichen Übertragung im Fernsehen beginnen könnte. Es wirkt – sofern unbekannt – auf den ersten Blick einfach nicht interessant.

Andersherum hat jeder Mensch für ihn selbstverständliche kulturelle Praktiken internalisiert. Stellen Sie sich einmal Ihren liebsten Festtag vor. Hierauf sollte sofort eine positive somatische Reaktion zu spüren sein – z.B. ein Gefühl des Wohlwollens, oder der Wärme. Was löst der Gedanke an das Weihnachtsfest aus? Wäre es vorstellbar, diesen Tag aus Bequemlichkeit einfach mal ausfallenzulassen? Und fragte jemand, ob man das Weihnachtsfest feiert, müsste man nicht lange darüber nachdenken. Man hätte eine spontane, somatische Reaktion. Man würde sich als einen Menschen wahrnehmen, der Weihnachten mag und feiert, oder eben nicht. Diese spontane kategorische Selbstzuordnung oder -nichtzuordnung ist ganz entscheidend. Ohne spontan empfundene Nähe zu einer kulturellen Praktik ist die Wahrscheinlichkeit diese auszuüben, äußerst gering (vgl. Kap. 2.2, S. 55).

Wie entsteht also eine solche grundlegende Nähe und wo wurde deren Entstehungsprozess in unserer Gesellschaft gestört? Das Entstehen der Nähe zu Theater und damit der grundlegenden Motivation zum Theaterbesuch wird in der Kindheit und Jugend lokalisiert, wobei vor allem das Elternhaus diesen Prozess entscheidend mitbeeinflusst (Renz 2014, S.30). Dies deutet auf einen Entstehungsprozess hin, der mit der Sozialisation verbunden ist. Sozialisation, vor allem die kindliche, scheint somit einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung von Nähe zum Theater zu haben. Die geschilderten Probleme und Krisen, mit denen deutsche Theater konfrontiert sind, fördern die Suche nach möglichen Gründen für diese Phänomene. Dabei rückt in den Theaterwissenschaften der letzten Jahre ein Erklärungsansatz zunehmend in den Fokus, der einen Unterprozess der Sozialisation im Zentrum der schwindenden Nähe zum Theater sieht: der Enkulturrativer Bruch. Das

kulturwissenschaftliche Konzept der Enkulturation beschreibt das Erlernen von bzw. das Hineinwachsen in eine Kultur und damit in die ihr zugehörigen Verhaltensweisen und Praktiken (Tenorth und Tippelt 2007, S.186). Zu Letzteren zählt auch der Theaterbesuch. Ein Enkulturativer Bruch geht vom Abbrechen des Kulturerwerbs oder aber von einer wesentlichen Veränderung des Kulturerwerbs aus. Infolgedessen verändern sich die darauf aufbauenden kulturellen Verhaltensweisen und Praktiken grundlegend oder brechen gänzlich ab. In Bezug auf das Theater und den beschriebenen Wandel des Publikums bedeutet der Enkulturate Bruch „dass ein deutlich zu beobachtender Publikumsschwund auf fehlende bzw. gestörte Prozesse bei der Aneignung und Weitervermittlung (hoch-)kultureller Praktiken zurückzuführen ist“ (Balme 2021, S.35).

Eine wesentliche Veränderung der Kulturaneignung (ein Enkulturativer Bruch) ist folglich eine plausible Erklärung für die Legitimationserosion im deutschen Theaterpublikum, denn „one can see how enculturation crises can be understood in terms of the crisis of legitimation that so many theatres confront today: a crisis whose structural contradictions can be mapped as the nonalignment of theatre institutions with the life-world system upon which they rely“ (Balme und Fisher 2021, S.12).

In Verbindung mit den Beobachtungen Reubands scheint es also, dass ein Wertewandel, zu einer allgemeinen Veränderung der Bewertung von Kunst und Kultur und des zugehörigen Geschmacks geführt haben. Dies hat wiederum zur Folge, dass die öffentlichen Theater nicht mehr auf die Lebensrealität der Bevölkerung ausgerichtet sind, oder aber, dass die Bevölkerung dies zumindest so wahrnimmt, sodass das Interesse immer weiter sinkt (vgl. Kap. 3, S. 63).

Die These, welche dieser Arbeit zugrunde liegt, ist, dass ein Enkulturativer Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum existiert und die Legitimationserosion auslöst. Festzustellen, ob dieser Erklärungsansatz tatsächlich zutrifft, ist das zentrale Anliegen der vorliegenden Arbeit. Da es zum Enkulturativen Bruch keine Grundlagenforschung gibt, wird diese hier zunächst theoretisch und anschließend darauf aufbauend empirisch mittels einer Publikums- und Nichtpublikumsbefragung erfolgen. Die Arbeit zielt also darauf ab, den Grundstein für umfassende Forschung in diesem hoch relevanten Gebiet zu legen.

Basis der Theoriebildung ist eine präzise Thesenbildung (vgl. Kap. 4.2, S. 99), welche hier in aller Kürze skizziert wird: Aus den dargestellten Phänomenen, dem Publikumsschwund vor allem jüngerer Generationen, der Legitimationserosion, denen sich deutsche Theater heutzutage ausgesetzt sehen und dem erklärenden Phänomen des Enkulturativen Bruches ergeben sich die Thesen der vorliegenden Arbeit, die sich wie folgt zusammenfassen lassen: Der Publikumsschwund und die aus ihm entspringende Legitimationserosion im deutschen Theaterpublikum geht auf eine veränderte Interessenlage und eine daraus resultierende Veränderung des Lebensstils der aktuellen Jugend zurück. Dieser wird in einem Großteil der Fälle entscheidend durch die individuelle und zeitspezifische Enkulturation beeinflusst. Die Auswahl dessen, was Kindern beigebracht wird, wird bestimmt von dem, was die ältere Generation für besonders wichtig bzw. nützlich hält. Verändert sich diese

Einschätzung, deutet sich eine gesellschaftliche Veränderung an. Deshalb soll überprüft werden, ob und weshalb eine Veränderung der Enkulturation in der Lebenszeit der Befragten stattgefunden haben könnte. Diese hängt – so die These – mit einer veränderten Wahrnehmung und Relevanz von Kunst und Kultur bzw. ‚Hochkultur‘¹³, von Seiten der sich reformierenden und individualisierenden Gesellschaft zusammen. Dementsprechend sollte sich die Enkulturation und der sich daraus ergebende Habitus bzw. das Besuchsverhalten einer Person abhängig davon verändern, zu welcher Zeit diese enkulturiert wurde.

1.2 Ziele der Arbeit

Aufgrund der Dringlichkeit, Einfluss auf den Publikumsschwund und die Legitimationserosion zu nehmen, kommt der Theorie des Enkulturativen Bruches in theaterwissenschaftlichen Debatten zunehmend Aufmerksamkeit zu. Trotzdem ist die Theorie des Enkulturativen Bruches bisher kaum beforscht. Es besteht eine eklatante Lücke im Bereich der Publikumsforschung, welcher sich die vorliegende Arbeit sowohl theoretisch als auch empirisch annimmt.

Dabei stehen grundsätzlich drei Leitfragen im Vordergrund. Erstens, lässt sich ein Enkulturativer Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum nachweisen? Zweitens, wie manifestiert sich dieser Enkulturate Bruch? Drittens, wie lässt sich effektiv auf den Enkulturativen Bruch reagieren? Diese teilen sich wiederum in verschiedene Unterfragen auf:

1. Was ist ein Enkulturativer Bruch?
 1. Was ist Enkulturation?
 2. Wie funktioniert ‚hochkulturelle‘ Enkulturation?
2. Wie manifestiert sich der Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum? Wie ist er beschaffen?
 1. Lässt sich ein Enkulturativer Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum bestätigen?
 2. Wie hat sich das Theaterpublikum verändert?
 3. Wie hat sich das Nichtpublikum verändert?

13. Noch ein Wort zur Terminologie. In der Fachliteratur wird teilweise bewusst der Terminus ‚Hochkultur‘ verwendet, teilweise wird er bewusst *nicht* verwendet. Grundsätzlich wird im folgenden von Kunst und Kultur gesprochen, da die Vorsilbe ‚hoch‘ in Hochkultur scheinbar eine Form der von Überlegenheit impliziert, die ihr in der Form nicht zuzurechnen ist. An einzelnen Stellen ist es aus Verständlichkeitsgründen unumgänglich diesen Begriff zu verwenden; so z.B. im Zusammenhang ‚hochkultureller‘ Enkulturation. In diesen Fällen wird er in Klammern oder aber Anführungszeichen gesetzt, um die nicht unkritische Lesart zu verdeutlichen.

4. Wie hat sich die Publikumswertung (Theaterbiographie) verändert?

3. Wie lässt sich effektiv auf den Enkulturativen Bruch reagieren?

Ziel der vorliegenden Grundlagenarbeit ist es, erste verlässliche Daten für einen fundierten Einblick in die Hintergründe des Publikumsschwundes und der Legitimationserosion zu geben. Aus diesen sollen erste Wirkmodelle der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches gebildet werden.

Hierfür wurde eine quantitative Querschnittsstudie durchgeführt, welche sowohl Besucher als auch Nichtbesucher einschließt. Zwischen 2018 und 2022 wurden sowohl online als auch analog an vier öffentlichen Theatern über 2000 Menschen befragt. Dabei handelt es sich um eine Gelegenheitsstichprobe, welche über geeignete Online-Plattformen und das Multiplikatorenprinzip gezogen und durch Befragung in Papierform an Theatern ergänzt wurde.

Der Fokus liegt dabei auf der Theaterbiographie der Teilnehmer und deren Theaternutzungsverhalten. Dies ermöglicht einen fundierten Einblick in die Veränderungen innerhalb der Enkulturation und des auf ihrer Basis ausgebildeten Habitus' seit der Nachkriegszeit. Es war von besonderer Relevanz, eine umfassende quantitative Querschnittsstudie durchzuführen, um auch Publikumsgruppen, die in der direkten Nachkriegszeit enkulturiert wurden, zu beforschen und mit jüngeren Gruppen vergleichen zu können. Gerade vor dem Hintergrund der Pandemie bestätigt sich, wie knapp die Zeit bemessen ist, in der solche Forschung möglich ist. Diese älteren Gruppen sind bereits – nicht zuletzt pandemisch bedingt – schwer zu erreichen. In wenigen Jahren wird die direkte Beforschung ihrer Enkulturationserfahrung praktisch unmöglich sein.

Ziel meiner Forschung ist es, sowohl der Theaterwissenschaft als auch Theaterpraxis ein besseres Verständnis der Hintergründe von Publikumsschwund und Legitimationserosion zu ermöglichen und praktische Ansatzpunkte und Anstöße für Theaterforschung und -praxis zu geben.

1.3 Aufbau, empirischer Ablauf und Methodik

Aus den eben geschilderten Forschungsfragen ergibt sich der Aufbau und die Methodik der vorliegenden Arbeit.

Zunächst muss die theoretische Basis gelegt werden, auf der die empirische Studie aufbauen kann. Dies geschieht in Teil I (ab S.21), in welchem Forschungsfrage 1 ‚Was ist ein Enkulturativer Bruch?‘ mit all ihren Unterpunkten beantwortet wird. Da es noch keine umfassende Definition des Konzeptes des Enkulturativen Bruches gibt, muss dieses Konzept en détail erarbeitet und definiert werden. Dies geschieht auf Basis einer umfassenden Erarbeitung des Konzeptes der Enkulturation (des Kulturerwerbs).

Um zu verstehen, wie Kultur und mit ihr Interesse für Kunst und Kultur erworben wird, muss das kulturwissenschaftliche Konzept der Enkulturation erarbeitet (vgl. Kap. 2.1, S. 23) und u.a. mittels kunstbezogener Experimentalstudien angereichert und somit für die Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht werden (vgl. Kap. 2.1.4, S. 35). Den Erläuterungen zum Konzept der Enkulturation folgt das Kapitel zur Habitualisierung (Ausbildung des Lebensstils), welche auf Basis der Enkulturation aufbaut und letztendlich darüber entscheidet – so wird es das Kapitel genauer darstellen – ob das Individuum zum Theaterbesucher wird oder nicht (vgl. Kap. 2.2, S. 55) .

Damit ist die theoretische Basis für das Verständnis des Enkulturativen Bruches und seiner Folgen gelegt (vgl. Kap. 3, S. 63). Es folgen die Definition des Enkulturativen Bruches (vgl. Kap. 3.1, S. 63) und die Klärung seiner Folgen (vgl. Kap. 3.2, S. 72). Letzteres beinhaltet zudem ein Kapitel zur Akkulturation (vgl. Kap. 3.3, S. 77), dem nachträglichen Kulturerwerb nach Abschluss der Enkulturation.

Darauf folgt der empirische Teil, welcher Antworten auf die Forschungsfragen 1.1 ‚Wie funktioniert ‚hochkulturelle‘ Enkulturation?‘ sowie 2 ‚Wie manifestiert sich der Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum? Wie ist er beschaffen?‘ gibt und Forschungsfrage 3 ‚Wie lässt sich effektiv auf den Enkulturativen Bruch reagieren?‘ bereits anreißt. Der empirische Teil beginnt mit der Methodik (vgl. Kap. 4, S. 92). Es werden die Wahl der Erhebungsmethode (vgl. Kap. 4.1, S. 93), die Erhebungskonzeption samt aus dem Theorieteil entwickelten Basishypothesen (vgl. Kap. 4.2, S. 99) und die Durchführung der Erhebung besprochen (vgl. Kap. 4.4, S. 102).

Im Auswertungskapitel (vgl. Kap. 5, S. 105) werden zunächst die verwendeten Statistischen Verfahren dargelegt und erläutert, wie deren Ergebnisse interpretiert werden (vgl. Kap. 5.1, S. 106). Es werden ins besondere Gruppenvergleiche (z.B. Altersgruppen) angestellt, um sowohl die Unterschiede in der Enkulturation und dem Kulturnutzungsverhalten dieser herauszuarbeiten als auch Aufschluss über den Enkulturativen Bruch, dessen Entstehung und Möglichkeiten, diesem entgegenzuwirken, zu erhalten. Zudem wird der Datensatz mittels Korrelationsanalyse betrachtet, um die Hypothesen zu den wesentlichen Zusammenhängen im Datensatz zu überprüfen (z.B.: Bedeutet ein jüngeres Alter bei der Enkulturation wirklich eine höhere Häufigkeit an Theaterbesuchen?). Anschließend werden die hieraus gewonnenen Befunde dargelegt und erläutert.

Im Anschluss an diese Analysen werden in Teil III (vgl. Kap. 6, S. 142) aus den gewonnenen Befunden Wirkmodelle der Enkulturation sowie des Enkulturativen Bruches im deutschen Musiktheaterpublikum erstellt werden (vgl. Kap. 6.1, S. 143) und (vgl. Kap. 6.2, S. 145). Daran anschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse aus dem theoretischen Unterbau und der empirischen Erhebung fusioniert und in ein Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse übersetzt. Hieraus lässt sich konkrete Maßnahmen gegen den Enkulturativen Bruch entwickeln, welche für eine Verbesserung des Zugangs zu kultureller Bildung und damit für mehr Bildungsgleichheit sorgen sollen. Damit wird in diesem Forschungsfrage 3 ‚Wie lässt sich effektiv auf den Enkulturativen Bruch reagieren?‘ beant-

wortet.

Im Résumé werden die Kernerkenntnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst, diskutiert, neue Forschungsperspektiven aufgezeigt sowie alle Forschungsfragen konzise beantwortet (vgl. Kap. 7, S. 174).

Zur Methodik: Die Wurzel des Legitimationserosion und des Publikumsschwundes liegt in einem äußerst komplexen Zusammenspiel kultureller Veränderung und deren Vermittlung an nachfolgende Generationen. Um eine solch komplexe gesamtkulturelle Fragestellung passend zu adressieren, ist es notwendig eine besonders weite, wenn nicht sogar Metabetrachtungsweise zu wählen. Dies gewährleistet eine vollständige Erfassung des Problems. Deswegen ist eine in weiteren Teilen kulturwissenschaftliche oder aber kulturwissenschaftlich angereicherte Perspektive besonders fruchtbar. Diese erlaubt eine Metaperspektive auf lokale Probleme im Zusammenleben und Lebensstil (Harris und Johnson 2007, S.2).

So fordert Reuband bereits 2013 eine empirische Betrachtung des Publikumsschwundes mit Fokus auf kulturelle Phänomene:

Welche Einflussfaktoren auch in der Bundesrepublik Deutschland und anderswo für die Überrepräsentation Jüngerer unter den Nutzern der Hochkultur in den 1960er und 1970er Jahren und für den späteren Wandel verantwortlich gewesen sein mögen – über das Geflecht von Einflussfaktoren und deren Stellenwert im zeitlichen Wandel ist bedauerlicherweise so gut wie nichts bekannt. Zu dieser Situation hat nicht nur der Mangel an Besucher- und Bevölkerungsumfragen beigetragen, sondern ebenso der enge Fokus bisheriger Untersuchungen: in der hausinternen Forschung der Kultureinrichtungen, die meist unveröffentlicht und unzugänglich bleiben, stehen Marketingaspekte im Vordergrund, die kulturellen Rahmenbedingungen bleiben außer Acht. Und in der sozialwissenschaftlichen Forschung gerät die Nutzung der Hochkultur in der Regel allenfalls im Zusammenhang mit Freizeit und Lebensstilen in den Fokus, doch dann nur als eine Aktivität neben anderen (Reuband 2013).¹⁴

Diesem Problem, eines unübersichtlichen und unzureichenden Forschungsstandes nimmt sich die vorliegende Arbeit an, in dem sie, wie Reuband fordert mittels „einer umfassenderen Betrachtungsweise, in der soziale und kulturelle Einflussfaktoren, Werte und Gelegenheitsstrukturen und ihr Wandel gleichermaßen Beachtung finden“ analysiert. So handelt es sich beim Konzept des Enkulturativen Bruches um eine theaterwissenschaftliche Weiterentwicklung des kulturwissenschaftlichen Enkulturationskonzeptes (vgl. Kap. 3.1, S. 63). Im Folgenden wird eine Anreicherung theaterwissenschaftlicher Forschung mit kulturwissenschaftlichen Konzepten und Methoden erfolgen.

Es ist deshalb so wichtig eine empirisch-theaterwissenschaftliche Studie durchzuführen,

14. Reuband bezieht sich hier auf einen eigenen Text (Reuband 2012).

weil diese Methodik in der Theaterwissenschaft noch immer nicht flächendeckend Fuß gefasst hat. Statistisches Arbeiten ist eher selten und grundsätzlich eher im Bereich des Kulturmanagements oder aber der „kulturpolitische[n]¹⁵ oder kulturbetriebliche[n]¹⁶ Auftragsforschung im Sinne angewandter Sozial- und Evaluationsforschung“ angesiedelt (Renz 2014, S.23). Häufig beruhen Studien zu Kulturnutzung deshalb auf den theoretischen Grundlagen der Betriebswirtschaftslehre“ und nicht auf denen der Theaterwissenschaft (S.23).¹⁷

Wie bereits angeklungen, liegt der Fokus der empirischen Studie auf der Theaterbiographie der Teilnehmer und deren Theaternutzungsverhalten. Hiermit soll die unter anderem der Forderung nach praktischen Erkenntnissen, die sich in praktische Handlungsoptionen übersetzen lassen nachgegangen werden.

Da das empirische Interesse von Kulturbetrieb und Kulturpolitik am Publikum wie dargestellt noch recht jung ist, existiert auch eine systematische wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Thema ebenfalls noch nicht lange. Obwohl die Rezeption von Kunst zum originären Gegenstand kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung gehört, existieren z. B. in den Theater- oder Bildenden Kunstwissenschaften nur äußerst wenig empirische Erkenntnisse über die Adressaten der Kunstwerke. Dies ist zum einen theoretisch mit dem Bild eines eher idealtypischen (und nicht konkret empirisch greifbaren) Rezipienten, zum anderen mit in diesen Disziplinen verbreiteten Forschungsmethoden und -traditionen zu erklären (S.23).^{18 19}

Konkret im Fokus steht die Analyse der mangelnden Nähe zum und damit Grundmotivation für einen Theaterbesuch, wie diese (nicht) zustande kommt und was praktisch dafür getan werden kann, die Erosion von Bedeutung, der das Theater unterliegt, aufzuhalten.

Hierfür wurde eine quantitative Querschnittsstudie durchgeführt, welche sowohl Besucher als auch Nichtbesucher einschließt. Von 2018 bis 2022 wurden sowohl online als auch analog über 2000 Menschen befragt. Die Auswertung der Studie soll vor allem deskriptiv erfolgen und durch explorative Korrelations- und Mediatorenanalysen erfolgen. Ziel ist es, ein erstes Prozessmodell zu entwickeln, auf dem zukünftige Forschung aufbauen kann.

Die vorliegende Arbeit wird sich sowohl innerhalb der Theatersparten als auch zeitlich und geografisch beschränken, um dieses komplexe Feld klar einzugrenzen. Es werden ausschließlich deutsche Theater beurteilt und lediglich zu explikatorischen Zwecken historische Betrachtungen angestellt. Dabei wird das Publikum professionellen, öffentlichen

15. Renz bezieht sich hier exemplarisch auf (Keuchel und Zentrum für Kulturforschung 2003).

16. Renz bezieht sich hier exemplarisch auf (Bendzuck 1999).

17. Renz bezieht sich hier auf einen eigenen Text (Renz 2012, S.182).

18. Renz bezieht sich hier auf einen eigenen Text (S.194).

19. Anm. d. A.: Dies gilt vor allem für den deutschsprachigen Raum. In der englischsprachigen Forschung ist das Interesse an Publikumsforschung früher entstanden. Hierzu zählt beispielsweise die Forschung Susan Bennetts aus den 1990ern.

Musiktheaters betrachtet, weil sich dieses klar von anderen Theaterformen abgrenzen lässt, eine starke Tradition im deutschen Sprachraum hat und so breit gefächert ist, dass sich praktisch alle Bevölkerungsgruppen in mindestens einer seiner Formen wiederfinden. Besonders interessant ist, dass gerade das Musiktheater so stark kodifiziert ist, dass es besonders auf Enkulturation angewiesen ist. Gerade von Forschung zu diesem sind also aussagekräftige Ergebnisse zu erwarten.

Den Theatern setzt eine schleichende Erosion von Legitimation und ein Publikumsschwund zu. Diese können sich in eine immer schneller werdende Abwärtsspirale entwickeln, welche über die Verringerung von Mitteln und die Überlastung der Theaterschaffenden zu einer Reduktion von Qualität und letztendlich wieder zu Publikumsschwund und Legitimationserosion führt (Nesemann und Burghardt 2021, S.84).

Das Modell lässt sich aber auch umkehren und im Positiven damit über eine Theaterstabilisierung und einen -aufschwung nachdenken. Ändert sich z. B. die Theaterstruktur dahingehend, dass sie Diversität in Personal und Programmen zeigt und neue Formate entwickelt, die bislang theaterfernere Bevölkerungsgruppen pro-aktiv einbeziehen, könnte das zu einem qualitativen und quantitativen Publikumsgewinn führen, der wiederum die Legitimität des Theaters, seinen kulturpolitischen Zuspruch und die finanzielle Unterstützung sichern könnte (S.84–85).

Die vorliegende Arbeit versucht ihren Beitrag dazu zu leisten, diese Aufwärtsspirale zu ermöglichen.

Teil I

Theoretischer Teil

Kapitel 2

Theoretische Basiskonzepte: Enkulturation und Habitualisierung

Im folgenden Kapitel wird die theoretische Basis der vorliegenden Arbeit gelegt. Betrachtet wird die Enkulturation, die das Basiskonzept ist, auf dem die zentrale Theorie des Enkulturativen Bruches aufbaut (vgl. Kap. 3, S. 63). Um das Konzept des Enkulturativen Bruches verstehen zu können, muss geklärt werden, was Enkulturation (Kulturerwerb) genau ist (Forschungsfrage 1.1.1) und wie aus Ihr der Lebensstil (Habitus) des Individuums entspringt, welcher entscheidend für den Theaterbesuch ist (vgl. Kap. 2.1, S. 23) und (vgl. Kap. 2.2, S. 55).

Wir betrachten folglich, wie Kultur im Prozess der sog. Enkulturation durch das Individuum erworben wird (vgl. Kap. 2.1, S. 23). Diese leistet, wie wir sehen werden, eine maßgebliche Vorstrukturierung der Weltwahrnehmung des Individuums, sodass sie maßgeblich auch dessen Lebensstil bzw. Habitus beeinflusst und somit ein – wenn nicht der – entscheidende Faktor dafür ist, ob das Individuum zum Theaterbesucher wird oder nicht. Wenn Enkulturation entscheidenden Einfluss auf das Besuchsverhalten hat, so hat umgekehrt auch deren Abwesenheit Konsequenzen für das Besuchsverhalten. Diese betrachten wir im Kapitel über die Konsequenzen fehlender Enkulturation (vgl. Kap. 3.2, S. 72). Von dort aus schlagen wir die Brücke zum Enkulturativen Bruch, dem Abbruch enkulturativer Praxis und damit der zugehörigen kulturellen Praktiken (vgl. Kap. 3, S. 63).

Vorab müssen noch zwei Anmerkungen gemacht werden. Erstens beeinflusst Kultur den Lebensstil des Individuums zwar maßgeblich, allerdings ist dieser Prozess nicht einseitig. Kultur beeinflusst das Individuum, das Individuum beeinflusst jedoch auch die Kultur, sodass es sich bei Kultur um einen ewig währenden kreativen Prozess handelt, in dem der Mensch sowohl Schöpfer als auch Geschöpf ist (Landmann 1964, S.188). „Pädagogisch gewendet bedeutet dies, dass Enkulturation und Individuierung als wechselseitig aufeinander angewiesene Prozesse das Lernen und Aufwachsen begleiten und als Vorgang der Habitualisierung von Bildung in Erscheinung treten“ (Duncker 2010, S.175). Kulturelle Bildung und

Enkulturation sind also eng miteinander verknüpft und müssen somit zentraler Gegenstand der vorliegenden Analyse sein.

Zweitens entstammt das Konzept des Enkulturativen Bruches den Kulturwissenschaften und nicht etwa der Theaterwissenschaft. Warum sollten sie also Anwendung in einer theaterwissenschaftlichen Arbeit finden? Die Arbeitsweisen dieser Disziplinen haben einen entscheidenden Vorteil: Sie arbeiten holistisch. „Holism is an approach that assumes that any single aspect of culture is integrated with other aspects, so that no single dimension of culture can be understood in isolation“ (Harris und Johnson 2007, S.3). Holistische Zugangsweisen zeichnen sich insbesondere dadurch aus, dass sie sich „gerade für die Verknüpfung von Fragestellungen, für Grenz- und Überlagerungsbereiche“ (Fuchs 2008, S.108) eignen, wie es im Falle dieser interdisziplinären Arbeit von Nutzen ist. Denn ihr Ziel ist es, komplexe Situationen ganzheitlich zu erfassen, um ein konkretes Verständnis aller Zusammenhänge, die das vorliegende Problem bedingen, zu erhalten und somit angemessen und nachhaltig darauf einwirken zu können.

Dies empfiehlt sich besonders bei multifaktoriellen sozialen Problemstellungen, deren Hintergründe subtil und weit verzweigt sind. Um ein solches Problem handelt es sich bei der Frage, wie der Publikumswandel in den deutschen (Musik-)Theatern entstanden ist, ob es sich um einen Enkulturativen Bruch handelt, was ihn antreibt, wieso es lohnenswert scheint, diesen zu beeinflussen und wie dies möglich ist. Da es sich dabei um eine kulturwissenschaftliche Vorgehensweise handelt, werden auch kulturwissenschaftliche Konzepte zur Definition von Kunst und Kultur herangezogen, die jedoch kritisch durchleuchtet und mit theaterwissenschaftlicher Forschung angereichert werden.

Wie bereits erwähnt, hängt die Frage, ob ein Mensch zum Theaterbesucher wird oder nicht, stark von dessen sozialer Herkunft ab und ist somit eine Frage der Bildungsgerechtigkeit. Genau für solche Fragen sind kulturwissenschaftliche Herangehensweisen prädestiniert.

[A]nthropology [...] is strategically equipped to address key issues concerning the origins of social inequality [...]. Thus anthropology has much to contribute to our understanding of the major issues that divide contemporary society“ (Harris und Johnson 2007, S.3).

Oder wie Peter Gansen es treffend fasst: „Forschungen in der Tradition der Cultural Studies konzentrieren sich in einem erkenntnispolitischen Interesse dabei auch auf Ungleichheits- und Machtverhältnisse und fragen danach, wie diese konstruiert und im Alltag ‚prozessiert‘ werden“ (Gansen 2010, S.182).

Nach Festlegung der theoretischen Arbeitsweise kann nun die begriffliche Basis der folgenden Analyse gelegt werden.

2.1 Enkulturation – Kulturerwerb als prägende Basis des Besuchsverhaltens

Der Begriff ‚Enkulturation‘ beschreibt den Kulturerwerb des Individuums, also das Erlernen und Hineinwachsen in eine Kultur. „[C]ulture as a whole is learned behavior, and each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values“ (Merriam 2006, S.145).

Das Konzept der Enkulturation ist Dreh- und Angelpunkt der vorliegenden Arbeit. Dies hat zwei Gründe:

Zu aller erst ermöglicht eine eingehende Kenntnis der Enkulturation zu verstehen, wie das Individuum zum Theaterbesucher wird oder eben nicht. Im Laufe des Kapitels wird deutlich, wie zentral Enkulturation hierfür ist. Sie beeinflusst das fundamentale Welt- und Selbstverständnis des Individuums, was es für normal und sinnvoll erachtet und was es als uninteressant abtut. Dies gilt für aktives künstlerisches Verhalten, wie auch rezipierendes, denn: Gleich verhält es sich mit Kunst bzw. künstlerischem Verhalten: „[H]uman arts are cultural activities that are learned“ (Dissanayake 1995, S.102).

Besonders verblüffend ist hierbei, dass Charakter und individuelle Vorlieben (erst einmal) lediglich eine untergeordnete Rolle spielen. Wer nicht weiß, „welche Erlebnisse und Emotionen mit einem [...] Theaterbesuch [...] verbunden sind [...] [, wer] keine musische Bildung in Kindergarten oder Schule erfahren hat, weiß nicht, was ihn bei einem Kulturbesuch erwarten könnte“ (Knava 2009, S.42). Ob jemandem ein Theaterbesuch gefällt bzw. überhaupt als lohnenswerte Beschäftigung oder auch nur Handlungsoption erscheint (vgl. Kap. 2.2, S. 55), ist also zu aller erst einmal Prägungs- und Kultursache und damit Sache der Enkulturation.

Zum anderen ist Kenntnis der Enkulturation grundlegend für das Verständnis des Konzepts des Enkulturativen Bruches, welcher Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit ist. Ist das Konzept und die Wirkungsweise der Enkulturation klar, ist es nur noch ein kleiner Schritt zum Verständnis des Enkulturativen Bruches (vgl. Kap. 3, S. 63). In der vorliegenden Arbeit werden die zentralen Theorien bzw. theoretischen Grundlagen der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches umfassend erläutert.¹

Hierfür werden im ersten Teil des Kapitels zunächst in aller Kürze das der Enkulturation zugrundeliegende Phänomen Kultur betrachtet (vgl. Kap. 2.1.1, S. 24), um auf dieser Basis Definition und evolutionären Zweck der Enkulturation zu erörtern (vgl. Kap. 2.1.2, S. 26). Anschließend wird die Funktionsweise der Enkulturation unter der Frage betrachtet, wer kann wie von wem enkulturiert werden? Außerdem werden die vermittelten

1. Wer eine knappe Übersicht über dieses Thema sucht, sei auf zwei frühere Veröffentlichungen verwiesen. Vgl. (Meroth und Stauss 2022) und (Meroth 2023).

Fähigkeiten, Denk- und Handlungsmuster betrachtet und erörtert, welche Zugangsbarrieren durch fehlende Enkulturation entstehen (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29). Anschließend werden die beschriebenen theoretischen Wirkungsweisen von Enkulturation im Kontext relevanter experimenteller Studien empirisch überprüft (vgl. Kap. 2.1.4, S. 35). Um diesen Übersichtsblock abzuschließen, wird das aus der Enkulturation entstehende kulturelle Potenzial für Kultur und Individuum analysiert (vgl. Kap. 2.1.5, S. 39). In Kapitel 2.1.7 Verlauf der Enkulturation im Kontext der Sozialisation wird der konkrete Ablauf der Enkulturation im Zusammenhang mit der Sozialisation erläutert und die relevanten Enkulturations- und Sozialisationsphasen und die zugehörigen Enkulturierenden bzw. Sozialisations- und Enkulturationsinstanzen erläutert.

Im gesamten Theorieteil werden geistes- und sozialwissenschaftliche Theorien ver-schränkt.

2.1.1 Kultur – Was durch Enkulturation erworben wird

Die Enkulturation ist Kulturerwerb. Versucht man diesen Prozess zu verstehen, stellt sich notwendigerweise die Frage, was die Kultur ist, die im Rahmen der Enkulturation erworben wird.

Bevor im Folgenden die konkrete Arbeitsdefinition gegeben wird, soll darauf hingewiesen sein, dass es sich bei Kultur „nicht nur [um] ein prominentes, sondern zugleich wider-sprüchliches Leitkonzept“ handelt, „dessen eine Definition es nicht geben kann“ (May 2020, S.237). Es gibt Kulturdefinitionen verschiedenster Fächer, die sich in Teilen überschnei-den, ergänzen und z.T. auch widersprechen. Dies führt zu einem besonders fruchtbaren Diskurs, aber auch zu „eine[r] babylonische[n] Sprachverwirrung“ (Fuchs 2008, S.8). „Kul-tur geht offenbar alle an, so dass sich auch alle legitimerweise aus der jeweiligen fachlichen Sicht damit befassen“ (S.8). Diesem Spannungsfeld verschiedener Kulturverständnisse und ihrer Schnittflächen ließe sich jedoch eine eigene Dissertationsschrift widmen, sodass in der vorliegenden Arbeit folgende Arbeitsdefinition Verwendung findet.

Kultur ist die „Konstruktivität einer Realität, die sich Gemeinschaften als Vorstel-lungsraum selbst errichten“ (Lüddemann 2011, S.124). Dieser Vorstellungsraum macht den Menschen gemeinschafts- und damit überlebensfähig und gibt ihm zudem einen orientie-renden Bedeutungsrahmen in einer anderenfalls überfordernden Welt. Sehen wir uns die Herkunft dieser Definition etwas detaillierter an:

„Kultur“ ist „ein Begriff der westlichen Frühmoderne mit antiken Wurzeln“ (Kopp und Steinbach 2016, S.184). Es handelt sich dabei um eine Eindeutschung des lateinischen Ausdrucks ‚cultura‘ (May 2020, S. 236). Cultura ist ein recht komplexer Begriff, der sowohl die ‚Hege‘ und ‚Pflege‘, als auch das ‚Bestellen‘ oder ‚Bebauen‘ von etwas bedeuten kann (Niedermann 1941, S.15–36).

In Analogie zur landwirtschaftlichen Naturpflege spricht erstmals Cicero in seinen tusculanischen Schriften von der ‚cultura animi‘, der Pflege des Geistes (Fuchs 2008, S.12). „Offenbar gilt dasselbe, das für die Landwirtschaft gilt, auch für den Geist: Er muss gepflegt und gestaltet werden, sein jeweiliger Zustand ist Ergebnis eines früheren tätigen Eingreifens, für das der Mensch selbst die Verantwortung hat“(S.12).

Führt man diesen Gedanken weiter, geht es um das Herausarbeiten eines bestimmten Potenzials aus der Ausgangsmaterie. Boden wie Geist werden so gepflegt und gestaltet, dass eine wünschenswerte Weiterentwicklung erfolgt oder zumindest erhofft wird. Es geht bei der Bildung von Kultur bzw. bei kultureller Bildung also um eine bewusste Formung (Lüddemann 2011, S.124). Der Wert dieser Weiterentwicklung ist (erstmal) nicht objektiv bestimmbar, sondern vielmehr von der Perspektive des Individuums abhängig, welches kultiviert. So eröffnet jede kulturelle Spezialisierung Möglichkeiten, verschließt dafür aber auch andere.

Dies gilt für den Umgang mit Dinglichem, mit anderen, aber auch mit sich selbst. Denn spätestens mit dem Erreichen der Mündigkeit muss sich das kulturelle Subjekt bzw. Individuum selbst seiner Pflege und Weiterentwicklung annehmen. Kulturelle Bildung beinhaltet also die Möglichkeit, dass ein Mensch sein Potenzial pfleglich behandelt und entwickelt.

Kultur besteht auch aus Wahrnehmungs-, Denk- und daraus folgenden Handlungsmustern. Und eben jene ermöglichen dem Menschen eine vereinfachte Wahrnehmung seiner Umwelt, und das im doppelten Sinne: Auf den Menschen prasseln unablässig unzählige Eindrücke bzw. Reize ein, anhand derer er eine überstimulierende, überfordernde Welt zu begreifen sucht. Um eine Überforderung zu vermeiden, trifft der Mensch mittels Kultur eine systematische Auswahl aus allen wahrnehmbaren Reizen und bündelt diese.

Kultur ist eine die Grundlage, aus der Erwartungen bzw. Selbstverständlichkeiten in Bezug auf das Verhalten anderer Individuen entspringen. Über Kultur schätzt das Individuum ein, was wahrscheinlich oder unwahrscheinlich oder sogar möglich bzw. unmöglich ist (Prisching 2019, S.14). Kultur gibt also Sicherheit im Alltag und vor allem im Zusammenleben (Dissanayake 1995, S.197)(Dissanayake 1995, S.197)(vgl. Kap. 3.3.1, S. 82). Diese Wahrscheinlichkeitskategorien ermöglichen es zu bewerten, mit welcher Wahrscheinlichkeit ein bestimmter Reiz wichtige Informationen enthält und damit, ob ihm Aufmerksamkeit geschenkt werden sollte oder nicht.

Andersherum betrachtet können aber auch materialisierte kulturelle Phänomene, wie ein Enkulturativer Bruch, nur dann verstanden und adressiert werden, wenn die dahinterliegende Bedeutungsschicht der Kultur betrachtet und verstanden wird (Fuchs 2008, S.21). Warum sich kollektives Verhalten verändert hat, kann nur verstanden werden, wenn man betrachtet, wie sich kollektive Lebensrealitäten, Denk- und Bewertungsmuster und damit Handlungsmuster verändert haben. Deswegen wird in der vorliegenden Arbeit besonderes Augenmerk auf die Theaterbiografie der Teilnehmer gelegt, um deren Lebensrealitäten, Denk- und Bewertungsmuster und deren Entstehung zu verstehen und vergleichen.

„Als sich selbst tragendes Konstrukt bietet die Kultur als Sinninstanz Orientierung – indem sie Individuen wie ganzen Gesellschaften Möglichkeiten konstruktiven Selbstentwurfs anbietet und Handlungsoptionen vorzeichnet“ (Lüddemann 2011, S.123).

Bei der Geburt trifft das Individuum genauso unmittelbar auf die Realitäten von Kultur, wie auf die eigentlichen physischen Realitäten seiner Umwelt. Letztere ist bereits sozial vorgeedeutet, durchinterpretiert und symbolisch angereichert. Das Individuum findet sich in einer „Welt der Selbstverständlichkeiten“ wieder (Prisching 2019, S.13). Und eben diese Bedeutungskonstrukte nimmt das Kind in der Sozialisation auf (S.13).

Diese Selbstverständlichkeiten sind, über alle Maßen effektiv. Gleichzeitig haben diese Selbstverständlichkeiten jedoch auch große Nachteile: Sie sind häufig so tief im Menschen verwurzelt, dass sie unterbewusst und dadurch unbewusst sind. Sie laufen einfach wie ein Programm ab und werden somit seltenst hinterfragt. Prisching nennt hierzu das Beispiel, dass ein Mensch einen Fahrstuhl benutzen kann, ohne darüber nachzudenken (S.13).

Diese Selbstverständlichkeiten entstehen aus der Vorstrukturierung der aufgenommenen Sinnesreize. Kultur fungiert als analytische Kategorie (Hummrich 2016, S.120). Sie wirkt wie eine Brille, durch die die Welt betrachtet wird. Durch diese kulturelle Brille ist einiges besser zu erkennen, manches aber auch schlechter.

Die entstehenden Selbstverständlichkeiten wirken somit auch limitierend auf das Individuum. Wenn die Fahrstuhlfahrt selbstverständlich ist, wird sie als Teil der Lebensführung nicht (mehr) hinterfragt. Vielleicht wäre ein Treppengang besser. Das unterliegende Problem ist eben, dass man sich als Brillenträger seiner Sehhilfe in der meisten Zeit nicht einmal bewusst ist. Dies gilt genauso für Alltagswissen, wie z.B. die eben beschriebene Wahl und Bedienung des Fahrstuhls, sowie für Spezialwissen.

Dies lässt sich natürlich auch auf den Wissensbereich der kulturellen Bildung übertragen: Ist es für das Individuum selbstverständlich, nicht ins Theater zu gehen, wird dies ab einem gewissen Punkt nicht mehr hinterfragt, weil es ihm gar nicht mehr bewusst wird, dass der Besuch eigentlich eine gute Option für es sein könnte bzw. dass es sich noch nie mit dieser Frage oder kultureller Bildung und ihren Vorteilen auseinandergesetzt hat. Damit versagt sich dem Individuum jedoch das Lösungsreservoir oder -repertoire, das der Mensch mit kultureller Bildung erwerben hätte können. Es deutet sich bereits an, wie wichtig kulturelle Bildung ist oder zumindest sein kann.

2.1.2 Definition und evolutionärer Zweck

Nach diesem Kurzen Überblick über den Begriff der Kultur wenden wir uns nun dem Kulturerwerb zu: Der Begriff der Enkulturation beschreibt den Kulturerwerb des Individuums, also das Erlernen und Hineinwachsen in eine Kultur. „[...] [C]ulture as a whole is learned behavior, and each culture shapes the learning process to accord with its own ideals

and values“ (Merriam 2006, S.145). Der Terminus Enkulturation taucht zunächst in der englischsprachigen Fachliteratur als ‚*Enculturation*‘ auf (Dudenredaktion 2007, S.398).

Es handelt sich beim Begriff der Enkulturation um ein zusammengesetztes Wort aus dem Wortstamm der ‚Kultur‘ – die wie im vorangehenden Kapitel beschrieben von lat. *colere* („hegen“, „pflegen“ und „bebauen“) (Kopp und Steinbach 2016, S.184) kommt – und der Vorsilbe ‚En‘, die eine Bewegung in den Stamm (in diesem Falle die Kultur; also das Gehegte) hinein beschreibt. Die Enkulturation verweist also bereits etymologisch auf eine Entwicklung in eine Kultur hinein bzw. auf die Aneignung einer Kultur.

Inzwischen findet der Begriff der Enkulturation (z.T. auch Inkulturation) Verwendung in zahlreichen Fächern wie Psychologie, Soziologie, Pädagogik, Erziehungswissenschaft, Theologie und Ethnologie. Es handelt sich um einen wichtigen Grundbegriff der sozialwissenschaftlichen Forschung. Dies zeigt sich bereits in den Äußerungen Max Webers und Émile Durkheims, welche die Wichtigkeit einer gesamtgesellschaftlichen Tradierung, des Prozesses des Hineinwachsens in eine Kultur betonen (Ding und Carlsburg 2011, S.32).

Die zentrale Rolle der Enkulturation erklärt sich durch ihre evolutionäre Relevanz für den Menschen. Sie ist ein evolutionäres Alleinstellungsmerkmal, das den Menschen wesentlich prägt. Erst die Enkulturation ermöglicht es dem Menschen seine evolutionäre Nische zu finden und einzunehmen:

„At birth, the human infant enters a man-made environment which acts as a buffer between him and the raw habitat“ (Merriam 2006, S. 161). In Form eines sozialen Puffers erhält der Mensch überlebensnotwendigen Schutz vor der anderenfalls tödlichen Natur. Diesem Sozialsystem schließt sich das Individuum mittels Enkulturation auf Lebenszeit an.

Nach Portmann und Gehlen ist der Mensch eine „extrauterine Frühgeburt“, d.h., dass er geplanter Weise zu früh geboren wird, um eine evolutionäre „Unspezialisiertheit“ und damit lebensraumbezogene Flexibilität zu ermöglichen (Gehlen 1981, S.20) (Portmann 1951, S.29).

Der Mensch ist ein Mängelwesen, von Natur aus mit einer viel geringeren ‚Programmierung‘ ausgestattet als andere Lebewesen, auch mit geringeren speziellen Begabungen. Er muss alles lernen – und gerade diese Schwäche wird zu seiner Stärke, weil er alles (und zwar ganz Unterschiedliches und Vielfältiges) lernen kann. Er wird dadurch zu einem ‚Kulturschöpfer‘². Aber er braucht, anders als andere Lebewesen, ‚Stützen‘ für sein Verhalten, und dazu dienen auch Institutionen (Prisching 2019, S.16).

Viele Tierjungen werden mit einem Entwicklungsstand geboren, den ein menschlicher Säugling erst nach ca. einem Jahr erreicht (Portmann 1951, S.37). Dies macht den mensch-

2. Prisching bezieht sich hier auf (Thurn 1990).

lichen Nachwuchs verletzlicher, aber auch formbarer und damit überlebensfähiger. Die gewonnene Flexibilität erlaubt es dem Individuum, komplexe Kulturaneignungsprozesse (Enkulturation) zu durchlaufen und in sich diesen die hochkomplexen Werte-, Normen- und Verhaltensstrukturen, die das Leben in einer vielschichtigen, spezialisierten und vor allem schützenden Gemeinschaft erfordert, anzueignen (Gehlen 1981, S.20) (Portmann 1951, S.29)(Dissanayake 1995, S.122). Mit Ding und Carlsburg gesprochen wird der Mensch „erst durch den Prozess der Enkulturation (über-)lebensfähig“ (Ding und Carlsburg 2011, S.29). Deshalb könnte sich der Mensch der Enkulturation praktisch nicht entziehen, selbst wenn er wollte.

Statt ausgeprägter Instinkte besitzt der Mensch eine hohe Lernfähigkeit, die ihm eine aktive Gestaltung seiner Umwelt ermöglicht. Dies ist aber nur in Gemeinschaft möglich, der Mensch als Kulturwesen ist auf (s)ein Leben in einer durch Werte und Normen geprägten Gesellschaft angewiesen, deren Sinnhaftigkeit er nach und nach internalisiert. Dieser (Erfahrungs-)Prozess des automatischen Hineinwachsens in eine Kultur durch die selbstverständliche und unreflektierte Übernahme von Denk- und Handlungsmustern bezeichnen wir als Enkulturation (S.29).

Es ist richtig, dass große Teile des kulturellen Lernens selbstverständlich und unreflektiert aufgenommen werden. Trotzdem ist es wichtig, sich zu verdeutlichen, dass Enkulturation nicht nur unbewusste, sondern auch bewusste Anteile hat: Zum einen die bewussten Enkulturationsakte der Elterngeneration, die etwas (z.B. Sprache) aktiv vermitteln möchte. Hierunter fällt z.B. im Rahmen des Spracherwerbs das ganz bewusste langsame, deutliche Vorsprechen von Worten mit Vermittlungsabsicht. Zum anderen wird das Zuverinnerlichende bzw. Verinnerlichte (in Teilen) durch das Individuum vorab reflektiert und zu einem späteren Zeitpunkt auch reevaluiert (vgl. Kap. 2.1.7, S. 45). Tatsächlich beinhaltet die Enkulturation „die Chance der Entwicklung zu einer autonomen Persönlichkeit (Personalisation), die gestaltend auf die Kultur und auf die Gesellschaft zurückwirkt“ (Walz 2010) (vgl. Kap. 2.1.5, S. 39).

Mittels Enkulturation erlernt das Individuum diejenigen Kompetenzen, die es zum Anschluss an eine Kultur bzw. deren Wissensbestände braucht (Trembl 2003, S.164). Allerdings reicht faktisches Wissen nicht aus, um kompetente Teilhabe an der Kultur zu ermöglichen (Steiniger 2010b, S.12). Wie bereits deutlich wurde, macht die **Internalisierung** (Verinnerlichung) sozialer Grundannahmen den Menschen als soziales Tier in der Gemeinschaft kooperativ und damit lebensfähig. Dies verdeutlicht eine soziologische Definition:

Enkulturation [...] bezeichnet die Gesamtheit bewusster und unbewusster Lern- und Anpassungsprozesse, durch die das menschliche Individuum im Zuge des Hineinwachsens in eine Gesellschaft die wesentlichen Elemente der

zugehörigen Kultur übernimmt und folglich zu einer soziokulturellen Persönlichkeit heranreift. Durch Internalisierung werden die gelernten kulturellen Elemente (Sprache, weltanschauliche Orientierungen, Wert- und Normensysteme, Verhaltensmuster und Fertigkeiten) zu Selbstverständlichkeiten des individuellen Empfindens und alltäglichen Verhaltens (Hillmann und Hartfiel 2007, S.183–184).

2.1.3 Funktionsweise und vermittelte Fähigkeiten

In diesem Kapitel wird die Frage betrachtet, wer von welcher Instanz wie enkulturiert werden kann.

Wie bereits am Beispiel des Spracherwerbs deutlich wurde, erfolgt die Enkulturation (in großen Teilen) durch zuvor enkulturierte Generationen, z.B. Eltern- und Großelterngeneration. Dabei belohnen oder sanktionieren die älteren Generationen die Verhaltens- und Denkmuster der jüngeren Generation. Hierdurch werden Lern- und Entwicklungsanreize hin zur jeweiligen Kultur geschaffen (Harris und Johnson 2007, S.11).

Enculturation is achieved through the control that the adult generation exercises over the means of rewarding and punishing children. Each generation is programmed to reward thought and behavior that conforms to the patterns of its own enculturation experience and to punish, or at least not to reward, behavior that does not so conform (S.11).

An dieser Stelle wird noch einmal deutlich, dass Enkulturation ein Lernprozess ist, „durch den die ältere die jüngere Generation mit oder ohne Zwang dazu bringt, traditionelle Denk- und Verhaltensmuster zu übernehmen“ (M. Harris 1989, S.21) Hierzu werden teils bewusste, teils unbewusste Motivationsanreize gesetzt, wie z.B.: Lob, soziale Anerkennung oder Ablehnung (kurz- wie langfristig), Lernen in der Gruppe, Zuwendung durch den Lehrer (z.B. in Form von Anleitung und einer intensiven Lehrerschülerbeziehung) (Merriam 2006, S.151–155). Dies lässt sich gut am Beispiel des Mutterspracherwerbs zeigen:

Zunächst nimmt das Individuum Sprache vor allem unbewusst kognitiv-spielerisch auf, indem es zuhört und nachahmt und somit intuitiv übt. Hinzu kommt der Einfluss vermittelnder Instanzen wie der von Lehrern und Kernfamilie, welche bewusst mit dem Individuum üben, ihm die Sprache aktiv vermitteln und es immer wieder korrigieren (Meroth 2023, S.45).

Zudem wird ein Kind, das seine Sprachfähigkeit verbessert, durch enthusiastisches Lob und besseren Anschluss an sein soziales Umfeld motiviert weiter zu lernen. Bereits an dieser Stelle deutet sich die Relevanz guter Vermittler bzw. Lehrkräfte an. Dies deckt sich mit den Aussagen zahlreicher Befragungsteilnehmer der vorliegenden Arbeit, die

engagierte Lehrer, die ihnen Literatur und Theater nähergebracht haben, als Schlüsselement ihrer Publikumsverwertung beschreiben. Zudem scheint Enkulturation möglicherweise in zwei Phasen, abzulaufen. So finden Keuchel und Larue im 2. Jugendkulturbarometer, dass sowohl frühe Impulse in der Kindheit als auch in der Jugendphase zu einem späteren Kulturinteresse führen können (Keuchel und Larue 2012, S.119). Dieser Effekt könnte aus dem Zusammenhang von Enkulturation und der Habitualisierung des Individuums während der verlängerten Jugendphase entstehen (vgl. Kap. 2.2, S. 55).

Das praktische Fundament der Enkulturation sind die sog. Basisfähigkeiten (Raithel, Dollinger und Hörmann 2009, S.59). Diese sind Grundkompetenzen, die den Anschluss an eine Kultur ermöglichen. Hierzu zählen z.B. Lesen und Schreiben oder der eben erwähnte Erwerb der Muttersprache. Diese Basisfähigkeiten werden z.T. auch unter dem verkürzten Begriff der ‚Kulturtechniken‘ gefasst und sind zwar Grundlage, nicht aber Bestandteil der eigentlichen kulturellen Mündigkeit:

Bildungsprozesse statten die Lernenden mit jenen Kompetenzen aus, die sie als Grundvoraussetzungen für eine Teilhabe an unserer Kultur benötigen. [...] Sprechen wir von Kulturtechniken, meinen wir damit zumeist konkrete, kulturell relevante Fähigkeiten und Fertigkeiten, die es zu beherrschen gilt, um an unserer Kultur aktiv und erfolgreich teilzuhaben. Kultur erscheint vom Standpunkt der ‚Technik‘ aus betrachtet als kumulativ erlernbare Dinglichkeit, bestehend aus deklarativem und prozeduralem Wissen, wobei die pragmatische und utilitaristische Dimension im Vordergrund steht. Kulturtechniken wie Lesen, Schreiben und Rechnen werden dann als kulturelle Instrumente, Werkzeuge und Interfaces verstanden, die es zu beherrschen gilt, um eine individuelle Enkulturation überhaupt erst zu ermöglichen. Sie gelten zusammen mit noch weiteren ihnen verwandten Teilkompetenzen als die objektivierbare und operationalisierbare Seite von Bildung und Lernen (vgl. Bildungsstandards). Ein solch ‚utilitaristisches‘ Verständnis engt jedoch die Sicht auf das Verhältnis von Lernen und Kultur zu sehr auf die kompetente Handhabung kulturell relevanter Techniken ein. Dem hier favorisierten Verständnis von Lernen als einem Prozess der aktiven Teilhabe der Lernenden an einer als ‚Bedeutungsgewebe‘³ verstandenen Kultur, ist damit noch nicht hinreichend entsprochen (Steiniger 2010b, S.12).

Es zeigt sich also, dass die Basisfähigkeiten tatsächlich ausschließlich Basis des Kulturzugangs sein müssen. Sie haben damit fundamentalen Anteil am Eintritt in eine Kultur, sind aber lediglich Mittel zum Zweck, nicht aber Kern der aktiven Mitwirkung und Gestaltung. Hierfür bedarf es komplexerer Enkulturation, die beispielsweise sog. Dekodierungskompetenzen ermöglicht. Auf den Basisfähigkeiten bauen also die komplexeren

3. Steiniger bezieht sich hier auf (Geertz 2019, S.9).

kulturellen Prozesse, wie die Wahrnehmung künstlerischer und kultureller Angebote (wie z.B. des Theaterbesuchs), auf, welche gleichermaßen als komplexe kodierte Verschränkung bzw. Verdichtung erlernt werden müssen.

[T]he drawings of young children [...] are the product of pleasure in motoric activity, of curiosity and exploratory behaviour, or of play (or the combination of all). [...] Yet in such activities a copy of a book illustration is not art, nor is scribbling or babbling singsong. Yet in such activities artistic skills are being developed: All the perceptual and motor skills that develop in childhood are integral to later artistic endeavors (Dissanayake 1995, S.102).⁴

Werden jedoch nur Basisfähigkeiten erlernt, erhält das Individuum zwar grundsätzlich Zugang zur Kultur, also z.B. weil es die passende Sprache spricht. Trotzdem fehlt dem Individuum ein entscheidender Teil seiner Enkulturation und damit ein entscheidender Teil der Anschlussfähigkeit an die eigene Kultur.

Dass Enkulturation deutlich mehr ist als das Erlernen der Basisfähigkeiten, zeigt sich noch einmal deutlich in der Enkulturationsdefinition des Beltz Pädagogiklexikons: Enkulturation

bezeichnet den Prozess, in dem und durch den Menschen von Geburt an die kulturellen Überlieferungen ihrer Gesellschaft oder einer gesellschaftlichen Gruppe (z.B. Arbeiter- oder Frauenkultur) erlernen und dadurch ein Mitglied dieser Kultur werden. Dabei geht es um die bewusste und unbewusste Vermittlung gruppenspezifischer Denk-, Gefühls- und Verhaltensmuster, wie z.B. alltägliche Kommunikations- und Umgangsformen sowie -rituale, Selbstdarstellungen, Verpflichtungen, Erwartungen usw. Neben der Sprache ist hier v.a. die Internalisierung von Symbolen, Werten und Vorbildern wichtig (Tenorth und Tippelt 2007, S.186).

Es wird deutlich, dass unter den kulturellen Handlungsmustern, die das Individuum ausbildet, kulturelle Denkstrukturen liegen. Enkulturation formt die Wahrnehmung des Individuums entscheidend mit und das lebenslang. Enkulturation kann als eine Art Brille verstanden werden, durch die die Welt eingeordnet und strukturiert wird. So bildet die Enkulturationsbrille einen Rahmen bzw. Orientierung in einer anderenfalls überfordernden Welt. Hierfür prägt sie die Denk- und Wahrnehmungs- und daraus resultierend die Bewertungsmuster, welche die täglichen Handlungen und den Lebensstil des Individuums prägen (vgl. Kap. 2.2, S. 55). Die Enkulturation vermittelt also nicht lediglich Kultur im Sinne von Verhaltensweisen, sondern von Weltanschauung und daraus folgend Wertevorstellungen, welche wiederum Verhalten bestimmen. Somit formt die Enkulturation das Individuum ein Leben lang.

4. Dissanayake bezieht sich hier auf (Gardner 1973).

Ein für den deutschsprachigen Raum typisches Beispiel ist die Schultüte. Jedes Kind weiß, dass es zum Schulanfang eine Tüte mit Geschenken bekommt, und das schon lange, bevor es eingeschult wird. Die Praxis des Schultütenverschenkens wird dem Kind durch sog. enkulturative Instanzen bzw. Enkulturationsinstanzen, wie das Bildungssystem (hier Kindergärten und Grundschulen), das Elternhaus bzw. die Kernfamilie und die Medien passiv, aber auch ganz aktiv vermittelt. So wird das gemeinsame Basteln in Kindergärten immer wieder angekündigt und feierlich begangen. Hieran erfreuen sich jedoch nicht nur die beschenkten Kinder, auch das Verschenken einer Schultüte macht große Freude (Meroth 2023, S.45). Das Kind lernt also, dass Schultüten wichtig sind, da sie ein besonderes Ereignis markieren und Freude bereiten und teilen. Sie schaffen Gemeinschaft zwischen allen, die bereits eine Schultüte bekommen haben und auch denjenigen, die noch eine bekommen werden. Sie markieren einen wichtigen Übergang im Leben des Kindes und können als Teil eines Übergangsritus verstanden werden. Der ‚Sinn‘ des Schultütenverschenkens wird vom Kind verinnerlicht, sodass das es motiviert ist, diese Tradition einmal an die eigenen Kinder weiterzugeben und sich mit anderen Menschen, die diese kulturelle Praxis schätzen, verbunden fühlt.

Die Enkulturationsbrille wirkt also fundamental an der Wahrnehmung der Umwelt, deren Konzeptualisierung und Einordnung mit. Folglich ist sie von entscheidender Wichtigkeit für Bewertungsprozesse und -muster. Dies ist gerade für künstlerische Wahrnehmung, kunstbezogenes Denken und Bewerten von höchster Relevanz. Exemplarisch hierfür soll das lebenslange Wirken der musikalisch-künstlerischen Enkulturation nach Morrison, Demorest und Stambaugh angeführt werden:

The conscious and unconscious acquisition of culturally fixed understandings has been labeled *enculturation* [...].⁵ Musical enculturation is the natural development of music schemata [...] through shaping influences of the environment (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.119).

Musikalische Schemata definieren Morrison, Demorest und Stambaugh als „rule-based frameworks within which an individual interprets what he or she perceives“ (S.119). Hier zeigt sich bereits, wie sehr unsere Werturteile gegenüber Kunst durch kulturelle Prägung beeinflusst sind. Wir interpretieren sie innerhalb regelbasierter Bezugsrahmen. Dieser Rahmen, also eines Kontextes, in den wir das betrachtete Werk einordnen können, bedürfen wir, um überhaupt einen Zugang zu Kunst zu bekommen. Hierfür ist es wichtig, ein grundsätzliches Verständnis der Herkunftskultur des Werkes zu haben, also was in dieser z.B. als schön oder ergreifend wahrgenommen wird, in welchem Kontext welche künstlerische und/oder soziale Praxis erfolgt usw. Anderenfalls ist es schwer, ‚den Einstieg‘ in das Werk zu finden. Für einen ersten Zugang zur Materie bedarf das Individuum Kontextualisierungs-kompetenzen und -verständnis, um das Betrachtete grundsätzlich in die eigenen Verständ-

5. Morrison, Demorest und Stambaugh beziehen sich hier auf (Herskovitz 1948).

niskategorien einordnen zu können. Für eine tiefergehende, analytische Annäherung bedarf das Individuum sog. Dekodierungskompetenz.

Lernen von, mit und für eine Kultur, die [...] als semiotisches Bedeutungsgewebe aufgefasst wird, erfordert nicht nur analytische, also ‚zerlegende‘ Fähigkeiten und Fertigkeiten, sondern immer auch integrative, mit denen dann Informationen in eben jenes Bedeutungsgewebe eingebettet werden können, indem Bezugspunkte und Verknüpfungen offenbart und diskursiv-performativ nutzbar gemacht werden (Steiniger 2010a, S.86).⁶

Die im Werk vermittelte Information ist wie alle Information ohne Kontext nicht einzuordnen, also nicht verständlich und damit nicht nutzbar. Dies zeigt sich auch in der experimentellen Forschung. Glücklicherweise gibt es praktisch immer etwas Kontext, so dass ein Teil des Werkes erfasst und in den zugehörigen Kontext eingeordnet werden kann. Außerdem gibt es natürlich auch kulturellübergreifende menschliche Eigenschaften, weswegen es auch kulturfremd möglich ist, Zugang zu Kunst zu bekommen, die nicht der eigenen Kultur entstammt. Allerdings ist dies fehleranfälliger als im Kontext einer Kultur, in die der Zuschauer enkulturiert ist.

Morrison, Demorest und Stambaugh fassen den experimentellen Forschungsstand in Bezug auf musikalisches Denken wie folgt zusammen:

[R]esearchers have found that several aspects of musical thinking may be culturally based, including melodic perception [...], rhythmic synchronization [...], written description [...], and affective response [...]. Researchers in cognitive neuroscience have also begun to examine ways in which culture might affect neurological responses to music [...] (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.119).⁷

Da der Mensch evolutionär dazu ausgelegt ist, in komplexen Gruppen zu (über)leben, welche Kultur u.a. als Bindemittel nutzen, ist es nicht möglich, sich dieser Prägung des Weltbildes und der Wahrnehmung zu entziehen. Es ist gar nicht möglich, ohne eine solche Brille aufzuwachsen, denn:

Kultur ist immer schon da, wenn wir auf die Welt kommen. Wir wachsen hinein in eine kulturell vielfach vorgegebene und durchgestaltete Wirklichkeit, deren Regeln und Normen, deren Sprachen und Künste, deren Geschichten, Mythen

6. Steiniger bezieht sich hier auf einen eigenen Text: (Steiniger 2010b).

7. Morrison, Demorest und Stambaugh geben in diesem Artikel eine hilfreiche Übersicht über die zugehörige Literatur.

und Religionen wir im Prozess des Aufwachsens aufnehmen und gleichsam einverleiben. Kulturaneignung ist deshalb auch ein pädagogisch höchst bedeutsamer Vorgang, der das Lernen nachhaltig bestimmt (Duncker 1994). Im Begriff der Enkulturation spiegeln sich all jene Einflüsse, die das Lernen als ein Hineinwachsen in die Vielfalt und Spezifität kultureller Bedeutungszusammenhänge beschreibbar machen. Dass man ein ‚Kind seiner Zeit‘ ist, dass man historische, generationsspezifische, geopolitische und andere Erfahrungen teilt und deren Deutungen übernimmt, ist unausweichlich und notwendige Bedingung für Sozialisation und Erziehung (Duncker 2010, S.174).

Mehr noch als erlerntes Verhalten und zufälliger Lernraum, ist Kultur sogar dafür ausgelegt, die in ihr befindlichen Individuen durch passende Stimuli zum Lernen anzuregen (Merriam 2006, S.162).⁸

Es ist also unerlässlich, künstlerische Enkulturation im Kontext der Kultur zu betrachten, aus der sie entspringt. „Ethnomusicologists stress the importance of examining music within its cultural context because the ‚proper approach to a musical subject includes sociological issues of human behavior, values, taste, historical perspective and language of the discipline‘“ (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S. 119).⁹

Dies soll an einem weiteren Beispiel, in diesem Fall an einer kulturellen Basistechnik, verdeutlicht werden: Die Sprache bzw. der Idiolekt,¹⁰ in den das Individuum hineinwächst wird von diesem als intuitiv authentisch bzw. normal wahrgenommen und somit als individueller sprachlicher Standard wahrgenommen. War der Idiolekt der Erziehungsberechtigten dialektal geprägt, wirken bzw. klingen andere Dialekte oder Hochsprache (zunächst) mitunter fremd, unintuitiv, gestelzt oder schlicht unverständlich.

Teil der Enkulturation – anschließend an ein Kulturverständnis im Sinne eines Zeichensystems – ist die Vermittlung von Dekodierungskompetenzen, also von Verständnis für kulturelle bzw. kodierte Zusammenhänge und Komplexe. So werden fremde Dialekte nach einiger Zeit verständlicher und normaler. Ähnlich ist es mit Kunst, wie z.B. Oper, die zunächst fremd wirken kann. Doch mittels passiver wie aktiver Enkulturation entwickelt das Individuum Dekodierungskompetenzen, die einen immer leichteren und tieferen Zugang zur Oper zulassen und den Genuss erhöhen.

Gerade um die mehrschichtigen Aussagen und Wirkungen von Kunst zu verstehen, sind kulturspezifische (Kontextualisierungs- und Dekodierungs-)Kompetenzen wichtig. Mittels dieser wird das Werk innerhalb des Codes bzw. der Zeichen der Ursprungskultur verortet. Dies lässt die Bedeutung des Werkes erkennen oder ermöglicht zumindest, sich

8. Merriam bezieht sich hier auf (Gillin 1948, S.248-249).

9. Morrison, Demorest und Stambaugh zitieren hier (Hood 1971, S.287).

10. Idiolekt bezeichnet „Sprachbesitz u. Sprachverhalten, Wortschatz u. Ausdrucksweise eines einzelnen Sprachteilhabers (Sprachw.)“ (Dudenredaktion 2007, S.597), also die persönliche ‚Version‘ der vom Individuum gesprochenen Sprache.

dieser anzunähern. Andersherum gesprochen ist es deutlich schwerer Zugang zum Werk zu finden, ohne erstens in die Ursprungskultur oder eine verwandte Kultur enkulturiert zu sein. Zweitens ist der Zugang zum Werk auch für Enkulturierte aus der Ursprungskultur deutlich erschwert, sind diese nicht in die spezifischen zugehörigen Teile der Kultur enkulturiert. Niemand kann alle Teile seiner Mutterkultur vollständig verinnerlicht haben (Nieke 2018, S. 21). Dafür sind Kulturen zu komplex. Enkulturation ist immer eine Auswahl der von der älteren Generation als wichtig befunden Teile einer Kultur (vgl. Kap. 3, S. 63).

Im Dialektbeispiel haben wir bereits gesehen, wie unbekannte kulturelle Strukturen fremd, unintuitiv, gestelzt oder schlicht unverständlich wirken können. Dies lässt sich direkt auf Musik wie z.B. Operngesang übertragen. Wenn nicht die zugehörige Enkulturation erfolgt ist, ist der Gesang (potenziell) ein derartiger Kulturschock (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82), dass das Individuum keinen passenden kulturellen Kontext kennt, in den es den Operngesang einordnen kann. So kann das Werk als völlig unverständlich, fremd oder sogar befremdlich wahrgenommen werden. Ein Zugang zum Werk, zur Kunst und ihrem Nutzen für das Individuum bleibt damit vollkommen verschlossen. Dies beginnt bereits bei den notwendigen Basisfähigkeiten: Um bspw. den Text einer Arie zu verstehen, ist eine gewisse Gehörschulung und zumeist Fremdsprachenkenntnis vonnöten.

2.1.4 Experimentalstudien zu Enkulturation

Es wird deutlich, wie wichtig Enkulturation für den Zugang zu Kunst ist. Dieser lässt sich zudem nicht lediglich theoretisch belegen, sondern auch empirisch-experimentell. Hierzu werden nun mehrere Studien aus Musikethnologie und kognitiver Psychologie betrachtet. In diesen Studien wird v.a. musikalische Enkulturation in den Fokus genommen, es ist jedoch zulässig, die aus den Studienergebnissen abgeleiteten Basiskonzepte auf Enkulturation in Bezug auf darstellende Künste im Allgemeinen und damit auch auf Theater im Speziellen zu übertragen, weil die Problemstellungen bzw. die untersuchten (bzw. kulturwissenschaftlichen) Basiskonzepte mit denen die Forschung in Bezug auf kreative Verhaltensweisen („Creative behavior“) konfrontiert ist, ungemein ähnlich sind (Merriam 2006, S.8).

Grundlage der ersten Studie ist der zuverlässig reproduzierte Befund, dass sowohl Kinder als auch Erwachsene tendenziell eine Präferenz für Musik aus ihrer Herkunftskultur zeigen (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.126).¹¹ Dieser Befund lässt sich in Teilen durch den starken Zusammenhang von Bekanntheit und Geschmacksurteil – etwas Vertrauterer wird eher gemocht – erklären (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008,

11. Morrison, Demorest und Stambaugh beziehen sich hier auf folgende Studien: (Demorest und Schultz 2004), (Flowers 1980), (Fung 1996), (Shehan 1981) & (Morrison und Yeh 1999).

S.126).¹² Hierin zeigt sich bereits, dass Bekanntheit ein wichtiger Faktor in Bezug auf die individuelle Zugänglichkeit von Kunst ist. Kurz gesprochen baut sich mit Bekanntheit auch gefühlte Nähe auf.

Dies wird durch eine weitere Beobachtung untermauert: Bekannte Kunstformen können besser erinnert werden. Menschen können sich Dinge besser merken, wenn die zu erinnernde Information in sich logisch wirkt, ferner, wenn sie auf eine Art und Weise dargestellt wurde, die den vom Individuum erwarteten Nutzungs- und Organisationsformen entspricht. So können sich z.B. Experten an Informationen aus ihrem Fachgebiet besser erinnern, sofern diese typisch bzw. logisch erscheinen (S.120). Entscheidend für den Zusammenhang mit der Enkulturationsforschung ist hier die Verwendung des Wortes ‚logisch‘, denn jede Kultur ist in sich logisch. Für einen Enkulturierten sind also kulturelle Inhalte in sich logisch strukturiert. Aus der Außensicht ist diese Logik jedoch nicht immer erfassbar, was zu Verunsicherung führen kann. Aus dieser Differenz entstehen kulturelle Missverständnisse oder sogar Kulturschocks (Prisching 2019, S.18)(vgl. Kap. 3.3.1, S. 82).

Es ist also eine Frage der Perspektive, wie ‚sinnvoll‘ die Muster bzw. Formen des jeweiligen Kunstwerkes auf uns wirken und damit, wie gut sie sich erinnern lassen: Von innen sind die Wahrnehmungs-, Denk- und die sich aus ihnen ergebenden Handlungsmuster überaus logisch, sonst hätten sich diese nicht kulturell etabliert. Von außen kann eine fremde Kultur jedoch unlogisch und unverständlich wirken. Wie gut wir also Zugang zu Kunst bekommen, hängt mit dem Grad der Vertrautheit mit deren Ursprungskultur, ihren Formen, Mustern und Funktionsweisen zusammen. Dementsprechend können auch Inhalte aus fremden Kulturen oder aber unbekanntem Anteil der eigenen Kultur schlechter erinnert und begriffen werden. Das hierfür zentrale Nutzungs- und Organisationsverständnis bildet sich als Teil des Weltverständnisses im Rahmen der Enkulturation aus. Es lässt sich also vermuten, dass Enkulturation, also ob die jeweilige Kultur erlernt wurde, eine entscheidende Rolle dabei spielt, wie leicht Zugang zu Kunst aus dieser Kultur gefunden werden kann oder eben nicht. Gleiches gilt für auf kulturellem Wege Vermitteltes: Inhalte und Aussagen von Kunst können dann besser erinnert und verstanden werden, wenn sie aus der Kultur des Betrachters stammen und dann, wenn dieser die spezifischen kulturellen Anteile erlernt hat, also in diese enkulturiert ist.

Der Befund, dass Information, die (aus Sicht des Betrachters) logisch strukturiert ist, besser erinnert und damit auch erfasst werden kann, deutet umgekehrt darauf hin, dass „memory performance can be one effective measure of musical understanding – that is, how sensible content is to certain groups“ (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.120). Damit scheint die Erinnerungsleistung zudem eine zuverlässige Messgröße für den Grad der Enkulturation zu sein.

Morrison et al. haben in einer Erinnerungsstudie mit Fokus auf Musik überprüft, ob sich dieses Prinzip tatsächlich auf Kunst übertragen lässt (Morrison, Demorest und Stambaugh

12. Morrison, Demorest und Stambaugh beziehen sich hier auf folgende Studien: (Hargreaves und Castell 1987), (Heingartner und Hall 1974), (Shehan 1985) & (Siebenaler 1999).

2008). Kernfrage war, ob Musik aus der eigenen Kultur besser erinnert und wiedererkannt werden kann als die Musik anderer Kulturen. Die Studie wurde sowohl mit westlich enkulturierten Fünftklässlern sowie westlich enkulturierten Studenten durchgeführt.¹³ Den Versuchsteilnehmern wurde ein längerer Auszug aus einem Jazz-Klavier-Stück und anschließend zwei kurze Musikausschnitte desselben Genres vorgespielt. Nach dem Anhören je eines kurzen Ausschnitts mussten die Teilnehmer entscheiden, ob der kurze Ausschnitt aus dem zuvor gehörten längeren Auszug stammte oder nicht. Je ein kurzer Ausschnitt entstammte tatsächlich dem längeren Auszug und der andere nicht.

Hieran anschließend wurde der gleiche Versuch mit türkischer Musik wiederholt (S.122). Es gab insgesamt vier Auszüge, die Probanden vorgespielt wurden: Je ein komplexes türkisches und westliches Stück und je ein einfacheres türkisches und westliches Stück. Den Teilnehmern wurden je zwei der vier Auszüge vorgespielt. Entweder die beiden komplexen oder die beiden einfacheren Stücke. Es zeigte sich, dass es den Teilnehmern leichter fiel, sich an Musik aus ihrer Mutterkultur zu erinnern, unabhängig davon, ob es sich um komplexere oder einfachere Stücke handelte. „The results provide evidence that enculturation affects one’s understanding of music structure before adulthood“ (S.118). So unterschieden sich bei einfacheren Stücken die Leistungen von Fünftklässlern und Erwachsenen nicht. Bei komplexen Stücken aus ihrer eigenen Kultur konnten Erwachsene jedoch besser entscheiden, welcher der beiden kurzen Ausschnitte tatsächlich aus dem längeren Auszug stammte. Fünftklässler sind zwar bereits weitgehend enkulturiert, Erwachsene haben jedoch mittels ihrer Enkulturation und der zeitlich bedingten Erfahrung, die sie mit dieser hatten, eine höhere Komplexität von Kultur- bzw. Kunst- und Musikverständnis erreicht, sodass sie sich an komplexe Stücke besser erinnern können als Kinder und Jugendliche.

Im Gegensatz dazu schnitten die erwachsenen Teilnehmer in Bezug auf komplexe türkische Musik schlechter ab als die Jugendlichen. Dieses Ergebnis lässt sich durch die nicht abgeschlossene Enkulturation und damit auf die größere kulturelle Flexibilität der Fünftklässler erklären. Andersherum betrachtet sind Erwachsene kulturell stärker festgelegt bzw. weniger flexibel. Sie haben nicht lediglich ein „increased or more sophisticated knowledge of music in general but a richer knowledge of the musical structures and expectations unique to their cultural traditions“ (S. 125) Die erlernten Strukturen und Erwartungen der Enkulturation bzw. die kulturspezifischen Denkmuster und das darunterliegende Weltverständnis zeigen sich deutlich in Bezug auf den Zugang zu Kunst anderer Kulturen. In Bezug auf die teilnehmenden Jugendlichen postulieren Morrison et al.:

The presence of a clear enculturation effect among the fifth-grade participants in this study indicates that culture-specific schemata for musical structure are formed relatively early. Fine music discrimination skills and basic pattern recognition develop as early as infancy and progress to larger and more complex

13. Vorab wurden die Gruppen überprüft, ob sie tatsächlich in einer westlichen Kultur aufgewachsen sind und ob sie eine musikalisch Ausbildung erhalten hatten. (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.121).

culturally dependent units (e.g., scales) during early childhood [...]. Perhaps encultured listening strategies may be in place well before formal music instruction begins [...] (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S. 126).

Es zeigt sich deutlich, dass die enkultorative Prägung sehr früh einsetzt und starke Wirkung zeigt. Um noch einmal das Bild der Enkulturation als Brille zu bemühen: Kinder beginnen früh die Welt durch diese Brille zu sehen und zu verstehen. Dies führt zu der Frage, wie Kunst wahrgenommen wird, die nicht der eigenen Kultur entspringt, und ob es trotz der Enkulturation ein kulturübergreifendes menschliches Verständnis von Kunst gibt? Die Forschung zeigt, dass Zuhörer sich auch gut auf unbekannte Musik aus fremden Kulturen einlassen können. Hierzu nutzt der Zuhörer strukturelle Eigenschaften der Musik, wie Tempo, rhythmische und melodische Komplexität oder Tonhöhe (Balkwill und Thompson 1999, S.43 & 45). Eine Studie von Balkwill und Thompson untersucht dies anhand der Frage, ob westlich enkulturierte Menschen die dargestellten Emotionen in nordindischen ‚Ragas‘ – Musikstücken, die je eine bestimmte Stimmung (Wut, Trauer, Freude oder Frieden) repräsentieren – erkennen können.

Es zeigt sich, dass die Versuchsteilnehmer Wut, Trauer und Freude gut identifizieren konnten. Dies war jedoch nicht der Fall für Ragas, die eine friedliche Stimmung ausdrücken (S.43). „For three of the four emotions considered, these results support the hypothesis that people enculturated to one tonal system can accurately perceive the intended emotion in music of an unfamiliar tonal system“ (S.53). Wie ist dies möglich und wieso hat es im Falle der Friedensragas nicht funktioniert?

Die Studienergebnisse zeigen, dass bestimmte musikalische Eigenschaften der Ragas stark mit der durch die Versuchsteilnehmer zugeordneten Stimmung korrelieren. So wird beispielsweise bei Freude u.a. eine Korrelation mit hohem Tempo und melodischer Komplexität festgestellt. Das Wahrnehmen von Trauer hingegen korreliert u.a. stark negativ (gegenläufig) mit dem Tempo, wird also mit langsamem Tempo assoziiert. Es gibt also strukturelle, kulturübergreifende Merkmale bzw. Zeichen, die die erfolgreiche Interpretation von kulturfremder Kunst ermöglichen (S.59). Allerdings zeigt sich auch, dass Menschen mit einem vertieften Verständnis der künstlerisch-kulturellen Konventionen präziser bzw. sicherer interpretieren (S.57). Dies bedeutet, dass enkulturierte Zuhörer besser Zugang zum Werk erhalten, da sie sowohl universelle als auch kulturspezifische Zeichen erfassen und deuten. Enkulturierte Zuhörer können also eine Vielfalt an Zeichen für die Interpretation nutzen, während nicht-enkulturierte Zuhörer lediglich auf die universellen Zeichen zurückgreifen können (S.43). Letzteres ist ein weniger vollkommenes Handwerkszeug, um Zugang zur entsprechenden Kunst zu finden. Es lässt sich vermuten, dass die musikalische Darstellung von Frieden weniger durch universelle und mehr durch kulturspezifische Zeichen geprägt ist und somit für Kulturfremde deutlich schwerer zu erfassen ist. Was sich jedoch nachweisen lässt, ist, dass Menschen, die aktiv am kulturellen Leben (ihrer eigenen Kultur) teilhaben und oder ein ausgeprägtes Interesse an Kultur haben, offener gegenüber anderen Kulturen sind. Kunst und Kultur stärken die „Bereitschaft zum Erleben neuer

Perspektiven“ (Keuchel und Larue 2012, S.179–180). Dies hängt wohl damit zusammen, dass „die Beschäftigung mit Kunst und Kultur ähnlich wie diejenige mit Politik eine sehr intensive Art der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen“ darstellt (S.180).

Für die Existenz sowohl kulturübergreifender als auch kulturspezifischer Zeichen und daran anschließender Bewertungen spricht eine weitere Studie, die musikalische Präferenzen von Kindern im Alter von sechs Monaten misst: Während eine klare Präferenz für Konsonantenakkorde gegenüber dissonanten Akkorden gefunden wurde (eine kulturübergreifende Klangkategorie), konnten keine Präferenz für Dur- oder Mollakkorde gefunden werden (kulturspezifische Klangkategorie) (Crowder, Reznick und Rosenkrantz 1991, S. 188). „[M]usic sound is judged in terms of its acceptability to society as a whole. Thus music sound feeds back upon the concepts held about music, which in turn alters or reinforces behavior and eventually changes or strengthens music practice“ (Merriam 2006, S. 145). Im Falle der sechs Monate alten Kinder zeigt sich deutlich, dass obwohl die Enkulturation bereits begonnen hat, diese allerdings noch nicht weit genug fortgeschritten ist, um die von Merriam beschriebenen Bedeutungs- bzw. Geschmacksurteile zu beeinflussen.

Bei Erwachsenen ist dies anders: In einem Vergleich westlicher und indisch-britischer Zuhörer zeigten sich „many subtle differences“ (Gregory und Varney 1996, S. 47) in der emotionalen Bedeutungszumessung von Musik. Die Teilnehmer wurden gebeten, Adjektive zu wählen, die die Stimmung beschreiben, welche ein Musikstück transportiert. Hierbei konnte zwar eine allgemeine Übereinstimmung zwischen westlich enkulturierten und indisch und westlich enkulturierten Teilnehmern festgestellt werden, allerdings zeigte eine detailliertere Analyse der Ergebnisse deutliche Unterschiede in der emotionalen Reaktion auf die gehörten Stücke. „There is thus good evidence for some cultural differences in response“ (S. 51). Dieser Befund ist umso bemerkenswerter, als die indisch enkulturierten Teilnehmer alle in Großbritannien aufgewachsen und damit bikulturell sind. Dies lässt vermuten, dass bereits eine bikulturelle Enkulturation eine Wahrnehmungsveränderung bewirkt.

Die Enkulturation setzt also früh ein und wirkt ein Leben lang. Die Frage, welche Prägungen genau für eine effektive Enkulturation relevant sind, welche Zugang zu Kunst und zugehöriger Kultur eröffnet, ist eine der Kernfragen der folgenden Erhebung.

2.1.5 Enkulturation als Katalysator kultureller Veränderung

Enkulturation ist nicht lediglich das unreflektierte Einfügen in bzw. die Reproduktion einer Kultur. „[V]ielmehr bewirkt sie zugleich die Aktivierung kultureller Produktivität und Kreativität, wie sie über das Nachschaffen hinaus zum Neuschaffen kultureller Gebilde erforderlich ist“ (Raithel, Dollinger und Hörmann 2009, S.59).

Würde Enkulturation bloß ‚nachschaffen‘, könnte sie durch bloßes Ausprobieren von Verhalten (durch die jüngere Generation) und anschließendes Loben oder Strafen (durch

die ältere Generation) erfolgen. Dem ist aber nicht so:

[I]n any society an individual learns only a small portion of his cultural habits by free trial-and-error, for in this way he would learn only those habits which were most rewarding to him and to him alone. Such indiscriminate and selfish learning cannot be allowed by society [...] (Merriam 2006, S.147).

Reines Nachschaffen ist also nicht bloß nicht von Vorteil für die Gesellschaft, sondern von ganz konkretem Nachteil, indem es egoistisches oder sogar missbräuchliches Verhalten motiviert. Deswegen geben Gesellschaften ganz konkrete Handlungsanleitungen und damit Handlungsmuster vor, die vom Individuum befolgt werden müssen, um zur Kultur und damit zur schützenden Gemeinschaft zuzugehören:

[E]very society makes special efforts to elicit responses which are considered appropriate to certain situations. [...] While the responses desired vary from culture to culture, as does the amount and intensity of the direction, in no society is the individual allowed to grow up discovering everything by trial and error (S.162).

Imitation macht also nur einen Teil des Enkulturationsprozesses aus, nicht aber dessen Gesamtheit aus. Merriam stellt in Bezug auf musikalische Enkulturation fest, dass Imitation tatsächlich nur die „einfachste und undifferenzierteste Form [...] des Lernens“ (S.146) sei. In den frühen Stadien eines Lernprozesses spielt Imitation eine große Rolle. Allerdings nur in diesen, sodass tiefergehende Lernprozesse über das Nachahmen hinausgehen müssen. Um eine spezialisierte Fähigkeit zu erlernen oder sogar professionellen Standards genügen zu können, muss ein stärker geführter Lernprozess erfolgen (S.150). Gleiches gilt für die Enkulturation im Allgemeinen. Der bewusste Teil der Enkulturation wird durch bewusste Anleitung herbeigeführt.

Dieses durch die Enkulturation entfaltete Potenzial fasst und erweitert Duncker prägnant:

Allerdings ist Enkulturation nicht ein Vorgang bloßer Anpassung und Unterwerfung. Die Aufnahme und Verarbeitung von Eindrücken, die Reflexion der Erfahrung, die Deutung kommunikativer, sozialer, ästhetischer und religiöser Prozesse enthält Auswahl- und Interpretationsspielräume: Es sind Konstrukte, die hier entstehen und auf eine solche Weise angeeignet werden, die das Lernen zu einem individuellen Vorgang machen, der immer auch persönliche Entscheidungen, Bewertungen und Umdeutungen enthält. In diesem Sinn ist es sogar wichtig, Kulturaneignung als einen Prozess zu verstehen, der der Herausbildung einer eigenständigen Persönlichkeit mit eigener Urteilskraft dient.

Diese symbolisch gesteuerten Vorgänge der Kulturaneignung sind zurückzubinden an eigene Kreativität und Phantasie. Jeder Einzelne ist in diesem Sinne nicht nur ‚Speicher‘ für überlieferte Kultur und Objekt für kulturelle Belehrung, sondern immer auch Interpret und Akteur. [...] Kultur ist ein kreativer Prozess, der angewiesen bleibt auf die kreativen Fähigkeiten des Menschen, die durch seine Symbolfähigkeit begründet sind. Pädagogisch gewendet bedeutet dies, dass Enkulturation und Individuierung als wechselseitig aufeinander angewiesene Prozesse das Lernen und Aufwachsen begleiten und als Vorgang der Habitualisierung von Bildung in Erscheinung treten [...]. Damit werden auch die dialogischen Komponenten unterstrichen, über die Bildung und Kultur miteinander verbunden sind (Duncker 2010, S.174–175).¹⁴

Die Kultur verändert offensichtlich das Individuum, aber auch andersherum verändert das Individuum die Kultur. Dieses Wechselspiel erzeugt den Prozess, der die Kultur überlebensfähig macht, weil er sie ständig aktualisiert.

Kultur ist nicht nur der Transfer von Normen und Werten an jüngere Mitglieder der Gesellschaft, nicht nur Tradition im Sinne von Überlieferung und Weitergabe, nicht nur Substrat der sozialen Gemeinsamkeit. Akteure wählen und gestalten Situationsdefinitionen, sie modifizieren sie, sie produzieren neue Interpretationen. Sie machen permanent ‚Sinn‘ aus ihren Wahrnehmungen. Kultur ist dynamisch, der Wissensvorrat befindet sich im ständigen Umbau (Prisching 2019, S.13–14).

Gleiches gilt im Kleineren für den Lernenden und das Lernfeld: Im Rahmen tieferer Entwicklung als Lernender beginnt das Individuum auch selbst das Feld (z.B. Musik) zu verändern, in dem es sich entwickelt und wirkt.

[M]usic sound feeds back upon the concepts held about music, which in turn alters or reinforces behavior and eventually changes or strengthens music practice. Learning, then, is vital not only in the sense that music behavior, [...] must be learned, but also because it forms the link that makes the process of music-making dynamic and ever-changing (Merriam 2006, S.145).

Jedes Individuum, das das soziale (Lern-)Feld betritt, nimmt also auch Einfluss auf dieses. Hierdurch entsteht ganz automatisch ein unablässiger Wandel der Kultur. Doch auch aus anderen, existenzielleren Gründen befindet sich Kultur stets in einem durch Enkulturation erzeugten Wandel.

14. Duncker bezieht sich hier auf (Duncker 2004).

[In Enculturation] the individual must learn behavior which is specified in the culture as being correct or best. Such behavior is, of course, the result of the learning process as carried on by previous generations. Behaviors which are successful have persisted in the form of customs, while those which are unsuccessful have either suffered extinction or passed out of existence with the untimely deaths of those who tried them. This accumulation of adaptive habits is passed on to the child; he does not simply learn through imitation how to get along in the world; rather, he is enculturated (Merriam 2006, S.147).

Zentral ist das Verständnis von Enkulturation als ein fortlaufender intergenerationaler Prozess. Dieser Prozess des Aussterbens nicht hilfreicher Verhaltensweisen kommt einem Abschleifen der Kultur gleich. Jedes Verschwinden unkonstruktiven Verhaltens optimiert die Kultur. Es ist jedoch unmöglich, dass dieser Optimierungsprozess final abgeschlossen wird, denn Kultur findet immer in einer sich stets im Wandel befindenden Umwelt statt. An diese muss sich die Kultur immer wieder neu anpassen und mit dieser mitentwickeln. Kultur steht also notwendigerweise ständig im Wandel, welcher durch die Enkulturation beschleunigt wird: Die ältere Generation muss entscheiden, welche Teile ihrer eigenen Enkulturation sie als nützlich erachtet und deswegen weitergibt und welche Teile durch neue Strukturen und Codes ersetzt werden müssen.

Hierbei wirkt jedoch nicht ausschließlich direkter menschlicher Einfluss auf das zu enkulturierende Individuum ein, sondern auch abstraktere gesellschaftliche Konstrukte wie Institutionen und Medien (vgl. Kap. 2.1.7, S. 45).

Um den ständigen Veränderungs- und Anpassungsprozess der Enkulturation zu veranschaulichen, lohnt es sich, noch einmal das Beispiel der Schultüte zu bemühen. Dafür wird an dieser Stelle ihre historische Entwicklung in Kürze nachvollzogen: Ursprünglich war die Schultüte (auch Zuckertüte genannt)

„schlicht eine Tüte, d. h. eine spitz zulaufende kegelförmige Papierverpackung unterschiedlichster Größe [...], die mit Naschereien gefüllt war“ (Nebe und Gaßmann 2021, S.185). Ihre erste Erwähnung findet sie bereits Ende des 18. Jahrhunderts (Löwe 2014, S.19). Damals wurde sie insbesondere Kindern aus dem Bürgertum zu verschiedenen Anlässen wie „de[m] Besuch verschiedener Onkel und Tanten, d[er] Ankunft eines neuen Brüderchens oder Schwesterchens, endlich [der] jährliche[n] Wiederkehr des Weihnachtsbaumes“ (S.11) oder auch dem ersten Schultag geschenkt. „Es handelte sich beim ‚Zuckertütenbrauch‘ dem Anschein nach um eine Praktik Erwachsener, Kindern mit der wohlmeinenden Gabe von Zuckerzeug [...] unangenehme Situationen und Anlässe im wahrsten Sinne des Wortes zu versüßen“ (Nebe und Gaßmann 2021, S.186).

Mit zunehmender Etablierung des Zuckertütenbrauchs als Schulanfangsbrauch boten Geschäfte, insbesondere Bäckereien und Konditoreien, zunehmend spezi-

fische Zusammenstellungen von Naschwerk in eigens angefertigten Verpackungsstüben an (vgl. Löwe 2014, S. 65 ff.). Nach und nach spezialisierten sich Papierwarenhersteller*innen auf die Produktion von Schultüten, zunächst in kleineren Manufakturen und später im fabrikmäßigen Stil (ebd.). Diese wurden offenbar sowohl von Süßwarenhandlungen nachgefragt als auch an Eltern verkauft, die diese selbst für ihre Kinder füllten. Mit fortschreitender Industrialisierung wurden seit etwa 1910 Schultüten als Massenware hergestellt. Ihre Gestaltung unterlag der Mode und wandelte sich je nach Geschmack und Zeitgeist; Dekors griffen teilweise patriotische Elemente auf wie Flaggen, Embleme etc. Die Gestaltung mit Motiven aus bekannten Märchen und in neuerer Zeit mit Elementen der Popkultur, deren Adressat*innen Kinder sind (Zeichentrickfilme und Serien bis hin zu Musikgruppen u. ä.), sind ebenso üblich (gewesen) (ebd.). Zudem – und dies nicht erst seit der Etablierung einer ganzen Do-it-yourself-Szene – werden Schultüten individuell dem Geschmack von Kind und Familie gemäß von Eltern oder spezialisierten Anbieter*innen angefertigt und verziert (Nebe und Gaßmann 2021, S.188–189).

In jeder Generation, je nach Zeitgeist und je nach Individuum ändern sich Form, Inhalt, Herstellung u.dgl.m. der Schultüte etwas. Inzwischen ist der ursprüngliche Brauch der Bäckerszuckertüte kaum noch erkennbar und trotzdem verbindet alle Schenkenden und Beschenkten etwas.

„Old patterns are not always faithfully repeated in successive generations, and new patterns are continually added“ (Harris und Johnson 2007, S.13).

Enkulturation wird nie zu 100% von der Eltern- auf die Kindergeneration weitergegeben. Die Umwelt hat sich seit der Kindheit der Elterngeneration verändert und so werden z.B. Kulturteile, die nicht mehr als hilfreich empfunden werden, auch nicht mehr weitergegeben. Enkulturation ist die Grundlage für das Fortbestehen von Kultur. Gleichzeitig ist sie auch Antrieb zu deren steter Veränderung. Dies hat drei Gründe: Erstens, dass sie einen aktiven Anpassungs- und Auswahlprozess (durch die Elterngeneration) beinhaltet. Zweitens, dass jeder neue Akteur, der das Bedeutungsgewebe Kultur betritt, dieses mitbeeinflusst und drittens, dass nicht lediglich ältere Generationen die jüngere verändern, auch die jungen Generationen haben Einfluss auf die vorherigen. Wie sich beispielsweise daran zeigt, dass Kinder mitentscheiden, wie ihre Schultüte aussieht. Grundsätzlich lässt sich für die Enkulturation festhalten, dass „Menschen [...] in der Regel mehr [übernehmen] als sie innovieren“ (Kopp und Steinbach 2016, S.185).

Lernprozesse sind vor allem dann evolutionär von Vorteil, wenn sie vom Individuum erkannt und bewusst reflektiert werden. Oder wie Steiniger dies fasst: „Erst dadurch kann Lernen der Kultur das bieten, was es ihr schuldig ist, nämlich durch Lernen realisierte kulturelle Evolution“ (Steiniger 2010b, S.13).

Hiermit sind Herkunft und Funktionsweise der Enkulturation dargestellt. Bevor nun zum zweiten Teil des Kapitels und damit zum konkreten Ablauf der Enkulturation übergegangen wird, werden die bisherigen Erkenntnisse noch einmal resümiert und eine knappe Zusammenfassung dargelegt.

Enkulturation [...] [ist] ein Grundbegriff der Soziologie und Kulturanthropologie, der im weiteren Sinne die Gesamtheit bewusster und unbewusster Lern- und Anpassungsprozesse bezeichnet, durch die das menschl. Individuum im Zuge des Hineinwachsens in eine Gesellschaft die wesentlichen Elemente der zugehörigen Kultur übernimmt und folglich zu einer soziokulturellen Persönlichkeit heranreift. Durch Internalisierung (Verinnerlichung) werden die gelernten kulturellen Elemente (Sprache, weltanschauliche Orientierung, Wert- und Normensysteme, Verhaltensmuster und Fertigkeiten) zu Selbstverständlichkeiten des individuellen Empfindens und des alltäglichen Verhaltens. E. beinhaltet die Chance der Entwicklung zu einer autonomen Persönlichkeit (Personalisation), die gestaltend auf die Kultur und Gesellschaft zurückwirkt (Hillmann und Hartfiel 2007, S.183–184).

2.1.6 Zusammenfassung Enkulturation allgemein

Zusammenfassung

- Enkulturation (E.) beschreibt den Kulturerwerb des Individuums, das Erlernen und Hineinwachsen in die jeweilige(n) Mutterkultur(en).
- Im Prozess der E. internalisiert der Mensch die wesentlichen Elemente einer Kultur wie Basistechniken (z.B. Sprache), grundlegendes Welt- und Selbstverständnis, Werte- und Normensysteme, Handlungs- und unterliegende Denk- und Bewertungsmuster.
- Die E. wirkt wie eine Brille, durch die die Umwelt wahrgenommen und mittels derer sie konzeptualisiert und eingeordnet wird.
- Die E. ermöglicht dem Menschen das Leben in einer vielschichtigen, spezialisierten und vor allem schützenden Gemeinschaft und macht ihn so als soziales Tier überlebensfähig.
- Enkulturation erfolgt sowohl bewusst als auch unbewusst.

- Werturteile gegenüber Kunst (wie z.B. Theater) werden maßgeblich durch die E. beeinflusst. Erst auf Basis der Enkulturation kann eine Entscheidung für oder gegen eine kulturelle Praxis (wie den Theaterbesuch) nach individueller Neigung entschieden werden.
- Mangelnde E. erschwert folglich den Zugang zu Kultur und Kunst (vgl. Kap. 3, S. 63).
- Individuierung und E. beeinflussen sich wechselseitig und wirken so als Katalysator für Kulturveränderung. Enkulturation ist also entscheidend dafür, dass das Individuum sein kulturelles Potenzial entfalten kann.

2.1.7 Verlauf der Enkulturation im Kontext der Sozialisation

Im Anschluss an diese grundsätzliche Erläuterung der enkulturativen Funktionsweise soll nun der zeitliche Ablauf der Enkulturation im Einzelnen betrachtet werden. Hierzu ist es hilfreich, die Enkulturation in ihrer Funktion als Teil der Sozialisation zu begreifen (Ding und Carlsburg 2011, S.29) (Tenorth und Tippelt 2007, S.186).

Betrachten wir zuerst eine Definition der Sozialisation: Die Sozialisation lässt sich als die „Gesamtheit aller Lernprozesse [...], die aus der wechselseitigen diskursiven Kommunikation des Menschen mit seiner Umwelt resultieren“ (Ding und Carlsburg 2011, S.29) fassen. Sozialisation ist immer ein Aushandeln von (Lebens-)Realitäten, welches sich sowohl durch Einfluss der Umwelt auf das Individuum, als auch durch die Gestaltung der Umwelt durch das Individuum vollzieht (Hurrelmann und Bauer 2015, S.11).

„Der Begriff der Sozialisation fasst also alle bewussten sowie unbewussten Einwirkungen auf das sich entwickelnde Individuum sowie die Einwirkungen, die vom Individuum auf die Umwelt ausgehen“ (Ding und Carlsburg 2011, S.35). In diese Kategorie der bewussten und unbewussten Einwirkung auf das Individuum fällt definitionsgemäß auch die Enkulturation als sozialer Lernprozess. Hierin wird deutlich, warum sie folglich als Teil der Sozialisation verstanden werden muss.

Im Prozess der Sozialisation sorgen sog. Sozialisationsinstanzen für eine Einordnung des Individuums in die Gesellschaft. Diese Sozialisationsinstanzen müssen nicht zwangsläufig Menschen sein, sondern können auch Institutionen und soziale Strukturen wie das Bildungssystem oder die Medien sein. Im Laufe seines Lebens wandelt sich die enkultorative Rolle des Individuums. Es wird immer weniger selbst enkulturiert und ist immer stärker an der Enkulturation anderer beteiligt. Dies wird im Zusammenhang mit den Sozialisationsphasen, die das Individuum durchläuft, deutlich (vgl. Kap. 2.1.8, S. 48).

Als Bestandteil der Sozialisation hat auch die Enkulturation entscheidenden Einfluss auf die Lebensstilbildung und den Lebenswandel. Somit ist sie von entscheidender Bedeutung für die Frage, ob jemand Theaterbesucher wird oder nicht (vgl. Kap. 2.2, S. 55).

Im Zentrum der Sozialisation steht die Persönlichkeitsentwicklung des Menschen. Sie wird beeinflusst von Erziehungs- und Bildungsprozessen, die eine bedeutungsvolle Hilfe für das Hineinwachsen in die jeweilige Kultur darstellen und gleichzeitig selbst kulturell gefärbt sind. Der Mensch wird Teil der Gesellschaft und gewinnt dadurch Handlungskompetenz und Autonomie. Damit befähigt Sozialisation zu einer konstruktiven Balance zwischen Interdependenz und Autonomie (Ding und Carlsburg 2011, S.35).

Aus dieser konstruktiven Balance wird deutlich, dass die Sozialisation ein fortlaufender Prozess ist, der erst mit dem Tod des Individuums seinen Abschluss findet. Im Gegensatz dazu ist die Enkulturation ein zeitlich begrenzter Prozess, der eng mit den ersten drei der fünf Sozialisationsphasen verknüpft ist. Was mit der Enkulturation verinnerlicht wird, wird dem Individuum zur zweiten Natur, Teil seines Welt- und Selbstverständnisses und seiner Denk- und Handlungsmuster.

Im engeren Sinne bezeichnet E. nach D. Claessens jene Phase der frühkindlichen, primären Sozialisation, in der das Individuum [...] insbes. im Rahmen seiner Kernfamilie in die kulturelle Rolle eingeführt wird. Der Prozess der E. ist dann mit der weitgehend kulturspezifischen Festlegung der Grundpersönlichkeit des Individuums abgeschlossen (E. als eine frühe Phase der Sozialisation) (Hillmann und Hartfiel 2007, S.184).

Trotzdem verändert sich das Individuum natürlich auch nach Abschluss der Enkulturation weiter, denn wie wir gesehen haben, wirkt die Sozialisation ein Leben lang. Was sich jedoch verändert, ist der Anteil der Enkulturation an der Sozialisation, welcher (fast)¹⁵ vollständig aus dem weiter sozialisierenden Prozess verschwindet.

Ein Beispiel: Sprache ist hochkomplex, trotzdem können kleine Kinder Sprachstrukturen wie Grammatik schnell internalisieren. Diese Fähigkeit lässt jedoch mit zunehmendem Alter nach (Meroth 2023, S.49). Es ist zwar möglich, weitere (Mutter-)Sprachen zu internalisieren, dies wird jedoch immer schwerer, sodass eine hochkomplexe Lernoptimierung und -unterstützung hierfür vonnöten ist (Bickes und Pauli 2009, S.95). Deswegen bleiben später erlernte Sprachen trotz hohem Energieaufwand häufig bis zu einem gewissen Punkt ein Fremdkörper (Meroth 2023, S.49).

15. Wie bei allen sozialen Prozessen lässt sich auch in Bezug auf den Abschluss der Enkulturation nicht von Absoluten sprechen. Es wird also aller Wahrscheinlichkeit nach auch einzelne, spätere Momente von Enkulturation geben. Diese machen jedoch einen verschwindend geringen Teil der Sozialisation aus, sodass sie im Rahmen der Herausbildung des (sozialen) Welt- und Selbstverständnisses zu vernachlässigen sind.

Die Fremdsprache wird also nicht mehr zur zweiten Natur, wird nicht mehr verinnerlicht, wie sie es durch die Enkulturation geworden wäre. Was bleibt also nach der Hauptphase der Enkulturation?

In der deutschsprachigen Forschung wird die Sozialisation konzeptionell in drei Teilbereiche aufgegliedert: Bildung, Erziehung und Enkulturation (Hurrelmann und Bauer 2015, S.15) (Ding und Carlsburg 2011, S.34).¹⁶ Somit wirken vor allem die Anteile der Bildung und der Erziehung nach dem Ende der verlängerten Jugendphase auf das Individuum ein. Was genau bedeutet das?

Dem Individuum ist es weiterhin möglich, sozialbedingte Verhaltensänderungen (Erziehung) zu erfahren. Gleiches gilt für neue Erkenntnisse (Bildung). Diese werden jedoch nicht mehr gleichermaßen verinnerlicht. Folglich nutzt das Individuum diese Verhaltensanpassungen und Neuerkenntnisse nicht mehr zur grundlegenden Umstrukturierung des eigenen sozialen Positions- und Handlungsverständnisses. Sein Weltbild ändert sich nicht mehr fundamental, sondern lernt vielmehr anhand seines in der Enkulturation geschaffenen Weltbildes. Es ordnet neue Erkenntnisse und erzieherisch bewirkte Verhaltensanpassungen in sein Weltverständnis sowie sein soziales Positions- und Handlungsverständnis ein.

Dieser Vorgang, der die Enkulturation ersetzt, ist die sogenannte ‚Akkulturation‘. Diese definiert sich als das Erlernen von Elementen einer fremden Kultur.¹⁷ Die Akkulturation hat gegenüber der Enkulturation zwei entscheidende Nachteile: Zum einen wird Akkulturiertes nicht gleichermaßen intuitiv, prägend und damit relevant für das Individuum. Zum anderen erfordert eine Akkulturation bedeutend mehr Energie und bewusstes Engagement als eine Enkulturation (Meroth 2023, S.49) (vgl. Kap. 3.3, S. 77).

Deswegen muss es im Sinne der kulturellen Bildung ein zentrales Ziel sein, Kinder elternhausunabhängig zu enkulturieren, um für alle einen uneingeschränkten Zugang zu kultureller Bildung und damit kultureller Mitbestimmung zu ermöglichen, sodass das Individuum später selbst entscheiden kann, ob Kunst in seinem Interessensbereich liegt, oder nicht (vgl. Kap. 6.3, S. 146).

16. Dabei handelt es sich deswegen um ein primär deutschsprachiges Phänomen, da sich diese begriffliche Trennung nicht gleichermaßen in jeder Sprache ausdrücken lässt. So fielen bspw. im Englischen sowohl Bildung als auch Erziehung unter den Terminus ‚education‘. Wobei Nieke darauf verweist, dass im „englischsprachigen Diskurs [...] zur Kenntnis genommen wird, dass der deutsche Begriff von Bildung etwas umschließt, das mit *education* offensichtlich nur unzureichend erfasst wird“ (Nieke 2018, S.20). Es zeigt sich also, dass auch die wissenschaftliche Betrachtung von Enkulturation einem enkulturativen Zugang durch die jeweilige Enkulturationsbrille, in diesem Fall der Sprache, die das zugehörige Denken beeinflusst, unterworfen ist.

17. Ich beziehe mich hier auf (Gunkenbiehl, Peuckert und Zimmermann 2001, S.56).

2.1.8 Die Phasen der Sozialisation und der Enkulturation

Der Prozess der Sozialisation unterteilt sich in mehrere Phasen, welche als übergeordnete Struktur auch für die Enkulturation relevant sind. Im Folgenden werden diese Phasen dargestellt. Sie sind gleich aus mehreren Gründen von hoher Relevanz für Theaterforschung und -praxis. Zum einen erlauben sie ein eingehendes Verständnis der Enkulturation. Zum anderen sind sie zum Verständnis des Entstehens eines Selbstverständnisses und Lebensstils (Habitus), in welchem sich das Individuum als Theaterbesucher identifiziert und somit den Theaterbesuch als selbstverständlich und wünschenswert wahrnimmt von größter Relevanz (vgl. Kap. 2.2, S. 55). Somit ist das Verständnis des Sozialisations- und Enkulturationsprozesses zur Publikums(wieder)gewinnung (vgl. Kap. 6.3, S. 146) bzw. zur Theatervermittlung von zentraler Bedeutung.

Die einzelnen Sozialisationsphasen werden wiederum maßgeblich durch sog. Sozialisationsinstanzen geprägt. Jene sind die entscheidenden Einflussgrößen für die Enkulturation bzw. Entwicklung des Individuums zur jeweiligen Phase. Da die Enkulturation ein Unterprozess der Sozialisation ist, sind die Sozialisationsinstanzen auch Enkulturationsinstanzen. Hierunter fallen beispielsweise die Familie und das Bildungssystem.

Wie bereits erläutert, endet die Enkulturation mit dem Austritt aus der verlängerten Jugendphase (3. Sozialisationsphase) bzw. mit Eintritt in das Erwachsenenalter (4. Sozialisationsphase). Trotzdem ist es für das Verständnis der Enkulturation wichtig, auch die letzten beiden der fünf Sozialisationsphasen (4. Phase, das Erwachsenenalter und 5. Phase, das Rentenalter) zu betrachten. In diesen wird das Individuum zwar praktisch nicht mehr enkulturiert, es wird jedoch selbst immer stärker zur enkulturierenden Instanz. Der Übergang hierzu findet sich in der Jugendphase, in der gleichaltrige Freunde, die sog. Peers, eine große Rolle spielen, indem sich Jugendliche gegenseitig enkulturieren, also gleichzeitig Enkulturiertes und Enkulturierendes sind.

1. Phase, die Soziabilisierung

Die ‚Soziabilisierung‘ (von lat. sociabilis = gesellig, verträglich (Hillmann und Hartfiel 2007, S.808)) umfasst die frühkindliche, primäre Sozialisation, welche das Individuum „im Rahmen einer Kernfamilie in die kulturelle Rolle einführt“ (Walz 2010). Etwas umfassender betrachtet ist sie der Prozess des

‚Gesellschaftsfähig-Machens‘, Basisprozess der Sozialisation des Menschen, emotionale Fundierung, Vermittlung grundlegender Weltverständnis-Kategorien, erste soziale Fixierung, durch die dem menschl. Nachwuchs überhaupt erst die (bereits latent vorhandene) Möglichkeit erschlossen wird, als soziokulturelle Persönlichkeit menschl. Eigenschaften zu entwickeln, kultur-spezifische Werte, Normen und Kontrollen zu verinnerlichen und soziale Rollen

zu übernehmen (Hillmann und Hartfiel 2007, S.808).

In dieser Phase bilden sich das Urvertrauen des Kindes zu den Eltern sowie zu sich selbst aus. Außerdem bildet es die Grundstrukturen seines Welt- und sozialen Positionsverständnisses. Auf dieser Basis entstehen die „Fundament[e] für den Erwerb sozialer Kompetenzen“, sowie Denk- und Wahrnehmungsmuster (Ding und Carlsburg 2011, S.29–30). „In diesem Sinne ist die Sozialisierung eng mit der Enkulturation vernetzt: zum einen hat die Sozialisierung für die Kindesentwicklung eine wichtige Enkulturationsfunktion, zum anderen ist das elterliche Verhalten immer im kulturellen Kontext mit einzubeziehen“ (S.30).

Während der Sozialisierung durchschreitet das Individuum die Unterphasen des Säuglings (0–1 Jahre) und des Kleinkindes (2–4 Jahre).¹⁸ Wichtigste Prägungsinstanz ist in diesem Alter das Elternhaus, in dem das Kind aufwächst (S.29). In Anbetracht der Ausbildung von Weltverständnis und Selbstpositionierung in diesem sowie des Einflusses der Erziehungsberechtigten wird deutlich, wie entscheidend die Sozialisierung das gesamte weitere Leben und den Lebensstil des Individuums beeinflusst (vgl. Kap. 2.2, S. 55). Aus diesem Grund verweisen viele Autoren wie Passeron, Bourdieu, Lamont und Lareau auf die hohe Relevanz der Familie im Zusammenhang mit der kulturellen Prägung bzw. Erziehung (Benzecry 2009, S.134).

Wird hier kulturelle Bildung und Praxis als normal und wünschenswert vermittelt, wird das Individuum diese aller Wahrscheinlichkeit nach auch in seinem restlichen Leben als lohnenswerte Beschäftigungen wahrnehmen.

2. Phase, die (Grund-)Schulzeit

Der Beginn der zweiten Sozialisationsphase schwankt je nach individuellem Lebenslauf. Den Beginn der (Grund-)Schulzeit markiert der Eintritt in das Bildungssystem. Üblicherweise wird das Lebensalter in dieser Phase mit 5–12 Jahren beschrieben, obwohl auch schon Kindergärten und -krippen prägend sein können. Insofern können sich das Ende der Sozialisierung und der Beginn dieser zweiten Phase überschneiden. „Die Schule, als zweite Sozialisationsinstanz und Institution der Gesellschaft, sichert eine systematische Unterweisung in die Kulturtechniken und bereitet auf eine mündige Teilhabe an der Gesellschaft vor“ (Ding und Carlsburg 2011, S.32). Kulturtechniken alleine sind jedoch nicht ausreichend für eine mündige Teilhabe an der Gesellschaft. An dieser Stelle deutet sich bereits an, was die empirischen Befunde später ergeben werden. Schule kann vieles abfangen, was im Elternhaus versäumt wurde oder schlicht nicht umsetzbar war, allerdings ist hierbei vor allem eine kompetente, zugewandte Lehrkraft entscheidend (S.34)(Carlsburg 2009, S.10).

18. Es handelt sich hierbei um Approximationen, da die Zeiten von Individuum zu Individuum variieren können.

Doch nicht nur die Schule hat in dieser Phase Einfluss auf das Individuum, auch der Einfluss der Medien nimmt mit Beginn der zweiten Sozialisationsphase immer weiter zu (Jobst 2010, S.162).

3. Phase, die (verlängerte) Jugend

Grundsätzlich lässt sich die Sozialisationsphase der Jugend in zwei Abschnitte unterteilen. Zunächst die sog. Adoleszenz (ca. 13–17) und die Postadoleszenz (ca. 18–30) (S.204). Ihr Ende findet Letztere mit dem vollständigen Eintritt ins Berufsleben nach Abschluss der Ausbildung oder aber mit der Gründung einer eigenen Familie.

Diese Unterscheidung in zwei Unterphasen ist vor allem deswegen wichtig, weil sich das Individuum in der gesamten Jugend entscheidend entwickelt; sich die Lebensrealität der Jugendlichen in diesen beiden Abschnitten jedoch stark unterscheidet. Dies ist vor allem in Bezug auf die Entwicklung des eigenen Lebensstils (vgl. Kap. 2.2, S. 55) und Fragen der Akkulturation (vgl. Kap. 3.3, S. 77) von besonderer Relevanz.

„Der Übergang ins Erwachsenenalter lässt sich heute zeitlich nicht mehr genau bestimmen, so dass man von einem ‚Ausfransen‘ der Jugendphase spricht“ (S.162). Die Jugend wurde früher lediglich als der Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter charakterisiert. In den letzten drei Generationen hat sich ihr Charakter jedoch derart stark verändert, dass sie nun als eigenständige Lebensphase gilt (Quenzel und Hurrelmann 2022, S.7) und sich ihre Dauer inzwischen auf ca. 15 Jahre ausgedehnt hat. Die Adoleszenz lässt sich als „Krise zwischen Identität und Identitätsdiffusion“, als ein psychosoziales Moratorium zur Findung der eigenen sozialen Rolle [...], sofern es überhaupt noch möglich ist, einen festen Platz in der Gesellschaft zu finden“ fassen (Ding und Carlsburg 2011, S.36).¹⁹

Die Ausdehnung der Jugendphase hat zum einen den Hintergrund, dass die Pubertät mittlerweile früher einsetzt, während die Phase des Erwachsenseins (4. Sozialisationsphase), die die Jugend beschließt, immer später eintritt. Hierbei spielen die verlängerte Ausbildungsdauer und die damit verbundene spätere Familiengründung eine Rolle (Quenzel und Hurrelmann 2022, S.7), welche wiederum durch gesellschaftlichen Wandel ausgelöst werden (vgl. Kap. 3, S. 63).

Die Lebensphase Jugend ist durch eine besonders dichte Staffelung von Entwicklungsaufgaben gekennzeichnet, deren Bewältigung den gesamten weiteren Lebenslauf prägt. Im Jugendalter stellt sich die grundlegende Aufgabe der Verbindung von persönlicher Individuation und sozialer Integration, deren konstruktive Lösung die Voraussetzung für die Ausbildung einer stabilen und positiven Ich-Identität ist (S.7).

19. Carlsburg und Ding beziehen sich hier auf Erikson, E.H.: *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt a.M. 1998.

Es wird deutlich, dass das Zusammenwirken von Individuation und Enkulturation in dieser Phase besonders stark ist. In diesem kritischen Moment der Entwicklung reevaluiert das Individuum noch einmal sein Selbstverständnis, was entscheidend für die Habitusbildung ist. Dies zeigt sich z.B. auch darin deutlich, dass Jugendliche entweder nach und nach oder aber abrupt die bisher von ihnen rezipierte kindgerechte Musik ablehnen und sich erwachsener Musik zuwenden (Merriam 2006, S.247).

In der Jugend verringert sich der Einfluss von Elternhaus und Schule zugunsten zweier konkurrierender Sozialisations- bzw. Enkulturationsinstanzen: gleichaltriger Freunde (sog. ‚Peers‘) und der Medien.

Für den Erwerb sozialer Kompetenzen spielen die Peers, als dritte Sozialisationsinstanz, eine große Rolle. Im Vergleich zu der Interaktion mit Erwachsenen ist die Beziehung zu Gleichaltrigen symmetrisch, so dass ein größerer Freiraum zum Aushandeln von Rollen und Werten besteht. [...] Die ‚Clique‘ ermöglicht ein Gefühl der Geborgenheit bei gleichzeitigem Autonomieerleben, da sie zum einen Sicherheit und soziale Anerkennung spendet und zum anderen aber ausreichend Spielraum zur Selbstdarstellung und um Experimentieren [sic!] mit sozialen Rollen lässt, und erleichtert damit wesentlich die Ablösung von den Eltern. Die Zusammengehörigkeit mit der eigenen Peer group und die gleichzeitige Abgrenzung von der älteren Generation sind wesentlich für die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit (Ding und Carlsburg 2011, S. 35–36).

Die symmetrische Sozialisation und Enkulturation durch Peers ist wie bereits beschrieben ein wichtiger Punkt in der Entwicklung des Individuums, an dem es außerdem selbst zur Enkulturationsinstanz wird.²⁰ Es löst sich in Teilen vom vorherigen Welt- und Selbstbild, welches vor allem durch die Kernfamilie geformt wurde und handelt diskursiv Teile seiner eigenen Enkulturationsbrille aus. An dieser Stelle macht das Individuum den ersten Schritt vom Enkulturierten zum Enkulturierenden.

Die Bedeutung der Medien hat derart stark zugenommen, dass diese inzwischen als vierte Sozialisationsinstanz gelten (S. 31–32) und somit auch als Enkulturationsinstanz gelten muss. Interessant ist, wie die Medien sich und damit den Prozess der Sozialisation und Enkulturation verändert haben:

Im Laufe der Zeit wird das Kind immer unabhängiger und der für dieses Kind relevante Ausschnitt der Gesellschaft erweitert sich. Doch während Kinder früher in konzentrischen Kreisen ihre Umwelt erkundeten und sich vom Elternhaus ausgehend in die Nachbarschaft, das nächste Dorf und bis in die Stadt

20. So gibt ein Befragter an „Ich habe im Studium einen sehr Opern-enthusiastischen Freund kennengelernt. Ohne ihn wäre ich wahrscheinlich nicht auf die Idee gekommen, einfach mal ab und zu in die Oper zu gehen.“

vortasteten, bringen die Medien heute die ganze Welt auf einen Knopfdruck ins Kinderzimmer. Sofern diese Eindrücke auf ihre Altersangemessenheit hin vorgefiltert und anschließend gemeinsam besprochen und reflektiert werden, können sich durch Fernseher und Internet durchaus neue Lernwelten eröffnen. Problematisch ist jedoch, wenn Medien die selbst gemachten Erfahrungen und Erkundungen ersetzen, die Kinder permanenter Reizüberflutung ausgesetzt sind und aufgrund ihres Entwicklungsstandes das Gesehene nicht verarbeiten können (Ding und Carlsburg 2011, S. 31–32).

Somit wird das Welt- und Selbstverständnis des Individuums entscheidend durch diejenigen Medien geprägt, zu denen das Kind Zugang erhält. Eine besonnene Medienauswahl von Seite der Erziehungsberechtigten sowie eine Reflexion der Medieninhalte gemeinsam mit dem Kind ist hier von hoher Relevanz.

In der Jugend werden „die bisherigen Kindheitserfahrungen und -identifikationen modifiziert und schließlich integriert“ (S.30). Das Individuum reevaluiert folglich die bisherigen Enkulturationserfahrungen, integriert diese in ein neugeschaffenes Welt- und Selbstverständnis und entwickelt daraus seine eigene Lebensgestaltung- und -führung. In diesem Vorgang der ‚Selbstsozialisation‘ schafft sich „der Heranwachsende [...] die Bedingungen seines Denkens und Handelns selbst“ (Abels und König 2010, S.19) oder passt diese zumindest an. Das Individuum versucht sich nach und nach von den Zwängen der Gesellschaft zu befreien. Diese sind jedoch zu stark, sodass sich lediglich Subsysteme bzw. Subkulturen etablieren, die anschließend ihre eigenen Regelsysteme und folglich den Habitus entwickeln (S.21 & 23). Konkret versucht sich das Individuum von seiner Sozialisation (Enkulturation, Bildung und Erziehung) (Ding und Carlsburg 2011, S.29) zu lösen und diese kritisch zu evaluieren, gleichzeitig ist der Mensch, wie wir bereits in diesem Kapitel gesehen haben, ohne Sozialisation nicht (über-)lebensfähig (S.29), sodass er letztlich eine innere Balance zwischen Individualisierung und Sozialisation anstreben muss.

Erschwerend kommt hinzu, dass wir uns unserer soziokulturellen Vorprägungen häufig kaum oder nicht bewusst sind. In jedem Falle sind uns nicht alle unsere Prägungen erkennbar.²¹ Ein vollständiges Ausbrechen aus der eigenen Sozialisation und Enkulturation muss daher als kaum bis unmöglich angesehen werden. Dieser Zeitpunkt der Sozialisation bzw. der Personalisierung ist Dreh- und Angelpunkt der Enkulturation. Zu diesem gewinnt das Individuum Abstand zu den bekannten Regeln, Denk- und Handlungsmustern, sowie dem

21. Wie wenig wir uns unserer Enkulturationsbrille (also der eigenen Enkulturation) bewusst sind, bemerken wir häufig erst im Zusammentreffen mit anderen Kulturen, also im Kontrast zu anderen Enkulturationsoptionen. Vorher ist uns nicht einmal klar, dass wir einem kulturellen Code folgen. Ein Beispiel hierfür ist der physische Abstand zwischen Gesprächspartnern, der je nach Kontext als höflich, unaufdringlich, aber nicht abweisend empfunden wird. In einem praktisch leeren Bus würde sich ein westlich enkulturiertes Mensch nicht direkt neben einen weiteren Mitfahrer setzen, sondern etwas Raum lassen, um nicht aufdringlich, übergriffig oder sogar bedrohlich zu wirken. Auf den Philippinen hingegen wäre dies ein häufiges, völlig normales und damit unbedrohliches Vorgehen (R. Harris 2022, S.146).

bisher erlernten Lebensstil. Es ahmt nicht mehr unreflektiert nach, sondern entwickelt das Erlernete weiter zu einer individuellen Weltanschauung und einer davon abgeleiteten Lebenswahrnehmung und -führung (Meroth 2023, S.47).

4. Phase, das Erwachsenenalter

Da der Abschluss der (Post-)Adoleszenz nicht eindeutig bestimmbar ist, lässt sich auch der Eintritt ins Erwachsenenalter nicht präzise festhalten. Es beginnt mit der Familiengründung und/ oder dem Beginn des Berufslebens nach abgeschlossener Ausbildung. Das berufliche Umfeld ist die wichtigste prägende Instanz in dieser 4. Phase der Sozialisation. Dies zeigt sich schon in dem Umstand, dass diese mit dem Austritt aus der Erwerbstätigkeit bzw. dem Eintritt in die Rente endet. Der prägende Einfluss des beruflichen Umfelds ist jedoch nicht mehr gleichermaßen stark wie der der vorangegangenen prägenden Instanzen (Jobst 2010, S.162). Trotzdem kann dieses entscheidenden Einfluss auf die Lebensführung haben. Im Erwachsenenalter treten biografisch begründete Schwankungen im Besuchsverhalten auf. Wer kleine Kinder hat, reduziert seine Freizeitaktivitäten maßgeblich (vgl. Kap. 3.2.1, S. 77). Hier kann z.B. das berufliche Umfeld stützend wirken oder aber, wenn die Kinder älter sind, zur Wiederaufnahme der kulturellen Praxis führen. Entscheidend ist, dass das soziale Umfeld positive wie negative Anreize setzt (vgl. Kap. 6.3, S. 146). Exemplarisch soll hierfür die Aussage einer Befragungsteilnehmerin sprechen:

[I]ch arbeite in der [unkenntlichgemacht-]Bibliothek und das ist halt auch so ein kulturelles Umfeld. [...] [D]as ist ein großer Betrieb – und es gibt immer Leute, die sich für irgendwas interessieren oder die sagen: ‚Mensch, hast du das gesehen?‘, ‚Hast du jenes gesehen?‘ und da findest du auch immer jemanden, der mitgeht oder der sagt: ‚Ich habe eine Karte übrig!‘ oder so. Also das spielt, glaube ich, auch eine große Rolle [dafür, ob man ins Theater geht]. Dieses Umfeld, in dem man sich bewegt.²²

Des Weiteren ist diese Phase mit der eigenen Familiengründung verbunden, sodass aus logischen Gründen für viele auch der jeweilige Partner als Sozialisations- und damit En- bzw. Akkulturationsinstanz angenommen werden muss.

Wichtig ist außerdem, dass das Individuum ab dieser Phase, die häufig mit der Gründung einer eigenen Familie einhergeht, selbst in die Position der wichtigsten Sozialisations- und damit auch Enkulturationsinstanz für die nächste Generation rutscht. Denn das Elternhaus bzw. die Erziehungsberechtigten sind die wichtigste Instanz in der Soziabilisierung und damit überhaupt für das Individuum.

22. Die schriftlichen Aussagen der Befragungsteilnehmer wurden bei eindeutigem Tipp- und Interpunktionsfehlern orthografisch geglättet, um den Lesefluss nicht zu unterbrechen.

5. Phase, das Rentenalter

Mit Ende der Erwerbstätigkeit tritt das Individuum in die letzte Sozialisationsphase ein. Aktuell wird sie deshalb häufig dem Alter 65+ zugeordnet. In der letzten Sozialisationsphase gibt es keine eindeutige Sozialisationsinstanz (Abels und König 2010, S.10). Stattdessen tritt das Individuum selbst noch einmal in der Position einer wichtigen Sozialisationsinstanz in den Vordergrund. Denn diese Altersgruppe hat häufig Enkelkinder und die Kapazitäten, diese zu enkulturieren. Konkret gesprochen, haben sie im Gegensatz zu vielen Eltern, welche in Doppelverdienerhaushalten leben, bspw. die zeitlichen Ressourcen, mit kleineren wie größeren Kindern ins Theater zu gehen.²³

Der Wert kultureller Bildung findet inzwischen allgemeine kulturpolitische Anerkennung. Trotzdem entscheiden weiterhin die sozialen und demografischen Existenzbedingungen in die das Individuum geboren wird, ob dieses von kultureller Bildung profitiert. Konkret hängt es von Herkunftsmilieu und der finanziellen Situation des Elternhauses ab, ob das Individuum ausreichenden oder überhaupt Zugang zu kultureller Bildung erhält (Meroth 2023, S.50)(Steinhauer 2019). Dies sorgt für Bildungsungerechtigkeit, weil Kindern ohne Förderung aus dem Elternhaus die Vorteile kultureller Bildung kaum zugänglich sind. Inwiefern die soziale Herkunft des Individuums entscheidend für dessen Kontakt mit Kultur ist, wird über das Bindeglied des Habitus (bzw. Lebensstils) klar, welcher im anschließenden Kapitel betrachtet wird.

2.1.9 Zusammenfassung Enkulturation im Kontext der Sozialisation

Zusammenfassung

- Die Sozialisation besteht aus Enkulturation, Bildung und Erziehung.
- Nach der Enkulturation folgt die Akkulturation. Diese ist aufwendiger und bietet nicht das gleiche Vermögen zur Verinnerlichung, wie die Enkulturation. Das Gelernte wird nicht mehr zur zweiten Natur.
- Es gibt fünf Sozialisationsphasen. In den ersten dreien wird das Individuum durch sog. Enkulturationsinstanzen enkulturiert. In den letzten dreien wird es selbst zur Enkulturationsinstanz.
- Die Kenntnis der Sozialisationsphasen ist von großer Bedeutung für die

23. In dieser neuen Arbeitsaufteilung innerhalb einer Familie zeigt sich (wie oben beschrieben) die Anpassungsreaktion der Gesellschaft auf eine veränderte Umwelt.

Publikums-(Wieder-)Gewinnung.

- Überblick über die Sozialisationsphasen:

Alter	Sozialisationsphase	prägende Instanz
0–4	Soziabilisierung	Elternhaus
5–12	(Grund-)Schulzeit	Lehrer und Bildungsanstalt
13–30	verlängerte Jugend	Peers und Medien
31–64	Erwachsenenalter	berufliches Umfeld & Partner
65+	Rentenalter	-

2.2 Habitualisierung – Entwicklung des Besucherverhaltens auf Basis der Enkulturation

2.2.1 Definition und Funktionsweise

Der Habitus lässt sich in aller Kürze als Lebensstil oder -führung beschreiben.

Das Konzept des Habitus ist eines der meistdiskutierten in der Kulturwissenschaft der letzten Jahrzehnte (Heimerdinger 2020, S.156) und findet mittlerweile breite Anwendung über die Fächergrenzen hinaus, so auch in den Sozial- sowie Kunstwissenschaften.²⁴ Das bekannteste und meistverwendete Habituskonzept stammt vom Soziologen Pierre Bourdieu, welcher in diesem verschiedenste seit der griechischen Antike vorausgegangene Konzepte verarbeitet hat.

Das Anliegen Bourdieus war es, einen begrifflich-konzeptionellen Ansatzpunkt zu formulieren, um die fortlaufende Reproduktion kultureller Unterschiede und sozialer Ungleichheit in stratifizierten, also nach Milieu-, Klassen- oder Schichtmodellen gegliederten Gesellschaften – bei ihm insbesondere das Frankreich der 1970er Jahre – zu beschreiben und zu erklären (S.161).

Aufgrund Bourdieus Fokus auf gesellschaftliche Ungleichheit eignet sich sein Habituskonzept hervorragend, um milieuhängige Fragen des Lebensstils bzw. der Lebensführung zu ergründen. Zu letzterem gehört die kulturelle Bildung im Allgemeinen und damit auch das (Nicht-)Besucherverhalten des deutschen Musiktheaterpublikums im Speziellen.

24. Zum Thema der Habitualisierung in Folge der Enkulturation als Kernelement der Publikumsverwertung habe ich bereits weniger ausführlich im Sammelband *Positionen. Entwicklungen. Erfahrungen – 10 Jahre Junge Opern Rhein-Ruhr: Dokumentation der Konferenz zum Festival ‚Auf die Ohren, fertig, los!‘* herausgegeben von Christiane Plank-Baldauf und Merle Fahrholz (Plank-Baldauf und Fahrholz 2023) unter dem Titel *Was Sie über Ihr Publikum wissen sollten: Enkulturation als praktischer Zugang zum (potenziellen) Publikum* veröffentlicht (Meroth 2023) publiziert.

Bourdieu legt besonderes Augenmerk auf Bildungsbiographien, ein weiterer Grund, ihn für Fragestellungen im Zusammenhang der Bildungsgerechtigkeit heranzuziehen (Fröhlich und Rehbein 2014, S.113). Hinzu kommt, dass Kunst im Gesamtwerk Bourdieus eine zentrale Position einnimmt und in allen Phasen seines Schaffens eine wichtige Rolle spielt (S.361).

Da Bourdieus Habituskonzept außerordentlich bekannt ist, werden im Folgenden ausschließlich die für die vorliegende Fragestellung relevanten Zusammenhänge des Konzepts erläutert. Für eine eingehende Betrachtung sei vor allem auf die Texte Bourdieus (in diesem Falle vor allem auf sein wichtigstes (Fuchs 2008, S.203) Werk *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1982)) und die einschlägige Sekundärliteratur verwiesen.²⁵

Nach Bourdieu lässt sich das Individuum „nur vor dem Hintergrund einer Gesellschaft“ verstehen (Fröhlich und Rehbein 2014, S.112). Im Zentrum des Individuums steht nach Bourdieu ein Kollektives im Sinne von Kultur und Habitus (Bourdieu 2020, S.132). Der Lebensstil des Individuums wird maßgeblich durch dessen soziale Integration und Positionierung beeinflusst, welche ihrerseits wiederum grundlegend durch die Sozialisation – insbesondere die Enkulturation – geformt wird. Dieser Prozess wird als soziale Vererbung bezeichnet (Koller 2021, S.150). Der Habitus wird also maßgeblich durch die (soziale) Herkunft des Individuums geprägt.²⁶ Auch das Rezeptionsverhalten in Bezug auf Kunst ist Teil des Lebensstils. Dies schließt selbstredend den Besuch oder eben Nichtbesuch von Musiktheaterveranstaltungen ein. Deswegen ist die Betrachtung des Habitus‘ ein Schlüssel zum Verständnis von Publikumsschwund und Nichtbesuchern, denn das Konzept des Habitus‘ erlaubt es, komplexe, schwer greifbare Zusammenhänge sozialen Verhaltens systematisch zu fassen. Hierbei spielen Betrachtungskategorien wie Zugehörigkeits- und Fremdheitsempfinden, Gruppen- und individuelles Verhalten, Erscheinung, Auftreten, Körperlichkeit und Geschichtlichkeit eine zentrale Rolle (Heimerdinger 2020, S.158–159). Diese Kategorien sind – wie noch deutlicher werden wird – von äußerster Bedeutung für das Selbstverständnis des Individuums und damit dessen Verhalten, gerade in Fragen der Kulturnutzung.

Doch was genau ist und fasst der Habitus? Das Wort Habitus entstammt dem Lateinischen und lässt sich als „Haltung“ oder „Gehabe“ übersetzen (Hillmann und Hartfiel 2007, S.324). Er ist eine

Bezeichnung für die Gesamtheit der in Aussehen, Kleidung, Gestik, Mimik, Sprache, usw. zum Ausdruck kommenden Besonderheiten des persönlichen Verhaltensstils, von denen auf Einstellungen, soziale Prägungen und Bereitschaften, d.h. auf die Persönlichkeit eines Menschen geschlossen werden kann (S.324–

25. (Bourdieu 1982) und bspw. (Heimerdinger 2020), (Koller 2021) und (Fröhlich und Rehbein 2014).

26. Auch der Habitus wirkt wiederum auf Gesellschaft und Kultur zurück, sodass sich eine Interdependenz ergibt: „Durch Interpenetration (gegenseitige Durchdringung) und Interdependenzen (wechselseitige Abhängigkeiten) bilden K., Gesellschaft und Persönlichkeit (sozialisiertes und enkulturiertes Individuum) in der Realität einen (nur abstrakt-analytisch differenzierbaren) soziokulturellen Lebenszusammenhang“ (Hillmann und Hartfiel 2007, S.472).

325).

Es handelt sich also um ein „verinnerlichtes und dauerhaftes System von Dispositionen (Verhaltensmuster, Regeln, Normen, Werte, Lebensstil usw.) [...], das über kommunikative Praxis bis in den Körper hinein in den Menschen gleichsam eingeschrieben ist“ (Gansen 2010, S.188).²⁷ Habitus können unwillkürlich und automatisch erkannt werden und sind sowohl für die Wahrnehmung von Zugehörigkeit oder aber Unzugehörigkeit von großer Relevanz (Heimerdinger 2020, S.157). Der Habitus ist dabei jedoch weniger kognitiv, sondern eher somatischer Natur (Fröhlich und Rehbein 2014, S.113). Innen- und Außengruppen werden gefühlt und nicht verstandesmäßig bestimmt. Diese Dispositionen des Habitus werden genau wie die ihr unterliegenden kulturellen Prädispositionen durch Nachahmung und Übung erworben (S.113–114). Bourdieu hebt hier besonders sog. ‚Primärerfahrungen‘ hervor (Bourdieu 1976, S.168), also prägende Erfahrungen, in denen das Individuum die Erfordernisse und Normen bzw. Zwänge seines sozialen Umfelds erfährt. Durch Wiederholung und positive bzw. negative Sanktionierung werden diese Erfahrungen internalisiert, sodass sie sich zu den inneren Dispositionen, welche den Habitus ausmachen, verfestigen und dem Leib eingeschrieben werden (S.168).

Der Einfluss des (sozio-)kulturellen Kontextes, in dem das Individuum Primärerfahrungen macht bzw. enkulturiert wird, ist dementsprechend entscheidend für dessen Habitus. Gleichmaßen wie bei der Enkulturation erlernt das Individuum hierbei nicht lediglich einzelne Handlungsdispositionen, sondern vielmehr ein komplexes System dieser.

Der systematische Charakter wird stark dadurch geprägt, dass die Bedingungen, unter denen die Dispositionen erworben werden, selbst eine gewisse Systematik aufweisen. Der Habitus ist kein Schema für einzelne Bewegungsabläufe, Handlungen, Sätze oder Gedanken, sondern so etwas wie ein Motor.²⁸ Daher bestimmt Bourdieu den Habitus auch als *modus operandi*, als eine Art und Weise des Handelns.²⁹ [...] Bald entwickelt man einen eigenen ‚Stil‘, der die Ausübung und Übertragung aller Handlungen charakterisiert. Dieser Stil bildet den Kern des Habitus‘ (Fröhlich und Rehbein 2014, S.112).

Zudem ist der Habitus somatischer Natur (S.113). So wird eine habituelle Gruppen- oder Stilzugehörigkeit sowie Beurteilung, was lohnens- oder wünschenswert für die eigene Lebensgestaltung erscheint, eher gefühlt, denn kognitiv ergründet. „Der Leib ist in einer sozialen Umgebung trainiert, er verfügt über ein eigenes Gedächtnis, und er funktioniert für das Bewusstsein als Gedächtnisstütze“ (S.113).³⁰

27. Gansen bezieht sich hier auf (Bourdieu 1982, S.171–210).

28. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Schwengel 1993).

29. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu 1982, S.281).

30. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu 1976, S.199).

„Er ist ein System, das von den objektiven ‚Existenzbedingungen‘ des Individuums – also dessen wirtschaftlichen und sozialen Notwendigkeiten – erzeugt wird (Fröhlich und Rehbein 2014, S. 112). Hierzu zählen u. a. die Einflüsse der Sozialisation, sowie die des sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Hintergrunds“ (Meroth 2023, S.49).³¹ Deswegen ist der Habitus häufig milieu-, generations-, geschlechts-, oder berufsspezifisch (Koller 2021, S.147).

Eine besonders wichtige Phase für diese (finale) Ausbildung und -formung des Habitus ist die (verlängerte) Jugendphase, welche die Adoleszenz und die Postadoleszenz umfasst (vgl. Kap. 2.1.8, S. 50). In dieser schafft „der Heranwachsende [...] die Bedingungen seines Denkens und Handelns selbst“ (Abels und König 2010, S.19) oder verändert diese zumindest. Diesen Prozess nennt man die Selbstsozialisation. Dies erklären Abels und König im Rückbezug auf Habermas wie folgt: Das Individuum versucht sich nach und nach von den Zwängen der Gesellschaft zu befreien. Diese sind jedoch zu stark, sodass sich lediglich Subsysteme bzw. Subkulturen etablieren, die anschließend ihre eigenen Regelsysteme und folglich den Habitus entwickeln (S.21–23).

Der Einfluss gleichaltriger Freunde führt also noch einmal zu einer Habitusum-, aber nicht -neuformung. Deswegen können die Peers in der Jugendzeit auch bei einem nicht ‚hochkulturell‘ enkulturierten Menschen ein wichtiger Ansatzpunkt die Theatervermittlung sein. Denn da es sich bei einer potenziellen Publikumswerdung kulturwissenschaftlich betrachtet nur um eine kleine Anpassung in einem bereits sehr spezifischen Habitus handelt, ist diese durchaus denkbar, obwohl das Individuum seinen Herkunftshabitus weitgehend reproduzieren wird. Denn Menschen übernehmen wie bereits erörtert immer vielmehr aus der Herkunftskultur und damit dem zugehörigen Habitus, als sie innovieren (Kopp und Steinbach 2016, S.185).

Der Habitus eines Menschen entwickelt sich durch Erfahrung und Lernen in den sozialen Strukturen, die ihn umgeben, und damit folglich in einer Art *community of unconscious*, die auf gemeinsam geteilten sozialen und kulturellen Praktiken beruht. Es leuchtet daher ein, die Entwicklung des Habitus' in den Zusammenhang mit dem Begriff der Kultur bzw. Bildung zu stellen (Gansen 2010, S.188).

Der Habitus im Sinne Bourdieus lässt sich als Muster beschreiben, welches die Vollumfänglichkeit aller kulturell typischen Wahrnehmungen, Gedanken und Handlungen hervorzubringen begreifen lässt (S.188) und ist somit häufig milieu-, generations-, geschlechts-, oder berufsspezifisch (Koller 2021, S.147).

Aus dem in den Jugendphasen selbst umgeschaffenen Habitus inklusive innerer Haltung und Einstellung entsteht die konkrete, materialisierte oder handelnde Lebensführung des

31. Ich beziehe mich hier auf (Hurrelmann und Bauer 2015, S.12).

Individuums, also auch dessen Geschmackspräferenzen. Letztere

stehen oft in einer engen Verbindung mit dem Stil und den Gepflogenheiten der gesellschaftlichen Gruppen oder Milieus, in denen sich die Person bewegt, bzw. denen sie angehört. Und diese wiederum haben sich in einem längeren historischen Prozess herausgebildet und verfestigt, sodass in den gegenwärtigen habituellen Erscheinungen nicht nur aktuelle oder spontane Geschmacksentscheidungen zum Ausdruck kommen, sondern vielmehr eine Vergegenwärtigung historischer Verhältnisse und Prozesse erfolgt (Heimerdinger 2020, S.158).

Ist der Habitus einmal verfestigt, lässt er sich nur mit großem Aufwand abändern oder sogar ablegen. Dies zeigt sich – wie in der Einleitung bereits angesprochen – unter anderem in dem Umstand, dass sich grundlegender Geschmack bis zum Ende der Adoleszenz ausbildet und sich dann innerhalb der zuvor gesetzten Genregrenzen weiterentwickelt (Hamann 2005, S.13). Innerhalb dieser Grenzen ist also eine Veränderung und auch ein Experimentieren möglich. Dies wird von den Befunden Keuchels, Mandels und Reubands gestützt.³² So befindet Reuband: „Opernbesuch, Konzert-, Theater- und Museumsbesuch bilden ein kulturelles Syndrom. Wer die eine Einrichtung der Hochkultur nutzt, nutzt überproportional auch die anderen“ (Reuband 2013).³³ Zudem stellt Mandel fest, dass

mit dem Interesse an Klassikkultur sehr häufig das Interesse an Theater assoziiert worden ist. [...] Die an Klassikkultur Interessierten weisen durchweg höhere Besuchsfrequenzen [für Theater] auf als Personen ohne ein entsprechendes Interesse. Wer kein Interesse an Veranstaltungen klassischer Kultur äußert, drückt damit zugleich aus, dass er/sie auch kein Interesse an Theaterangeboten hat (Mandel 2020a, S.18).

Von besonderem Interesse ist die soziale Wirkungsweise des Habitus‘: Heimerdinger setzt dessen Wirken im Individuum mit einer Persönlichkeitseigenschaft gleich, die in sozialen Interaktionen hervortritt und die Interagierenden veranlasst, sich als zueinander zugehörig oder unzugehörig wahrzunehmen. Eine dieser wahrgenommenen habituellen Gruppen, denen sich das Individuum zuordnen kann, ist die des Theaterpublikums. Somit ist es zunächst eine Frage des Habitus‘, ob dem Individuum Theaterbesuche als potenziell lohnenswerte Freizeitgestaltung erscheinen oder nicht.

Der Habitus lässt sich als Bindeglied zwischen dem individuell und subjektiv getroffenen Geschmacksurteil und der objektiven Klassenstruktur begreifen, da er die aktuellen Wahrnehmungs- und Beurteilungsschemata des Akteurs auf

32. Siehe u.a. (Keuchel und Larue 2012), (Mandel 2020a) und (Mandel 2020b) und (Reuband 2013).

33. Reuband bezieht sich hier auf (Bourdieu 1982), (Schulze 1997) und (Reuband 2002).

der Grundlage einer sozialisationsbedingten Inkorporierung der sozialen Struktur und der darin eingenommenen Position strukturiert (Fröhlich und Rehbein 2014, S.107).³⁴

Das Individuum hat jedoch Variations- sowie Entwicklungsmöglichkeiten (Heimerdinger 2020, S.161) und ist somit (gleich wie bei der Enkulturation) *nicht* durch seinen Herkunftshabitus determiniert, sondern nur limitiert. Dementsprechend setzt der Habitus dem Individuum Grenzen, innerhalb derer es sich frei bewegen kann (Koller 2021, S.152).

Diese Eingrenzung des Individuums lässt sich als ‚Sandkasten‘ beschreiben, der dem Individuum Raum gibt, sich frei zu positionieren, kreativ nachzuschaffen, sich weiterzuentwickeln und auszuleben. Es ist jedoch ausgenommen schwer, sich aus diesem heraus zu begeben und in ein völlig neues Umfeld einzutreten; zumal dessen Regeln, Grenzen und Arbeitsweisen neu erlernt (akkulturiert) werden müssen. Es ist auch insofern schwer, als das aktive Überschreiten der eigenen habitualen Grenzen voraussetzt, sich dieser bewusst zu sein. Der Habitus ist jedoch inkorporiert und damit unbewusst, sodass das Überschreiten habitualer Grenzen eine Metareflexionsfähigkeit und -leistung erfordert. Es ist also bedeutend leichter, sich in einem Umfeld aufzuhalten, in dem man enkulturiert wurde. Welches das ist, entscheidet sich durch Enkulturation und Sozialisation, welche durch Erziehungsberechtigte und die Gesellschaft (mit)bestimmt werden (Meroth 2023, S.50).^{35 36}

Dabei bildet der Habitus zwar das Fundament bewusster Handlungen, ist dem Individuum selbst aber nicht bewusst, sodass er von jenem nicht spontan bewusst bzw. aktiv verändert werden kann (Fröhlich und Rehbein 2014, S.111). Das liegt daran, dass der Habitus, der sich als ‚Haltung‘ ins Deutsche übertragen lässt, auf inneren Hintergrundüberzeugungen beruht (Prisching 2019, S.20). Dies zeigt sich auch in der Herkunft des Habitus aus dem antiken Konzept der Hexis (Haltung). Die Hexis verändert nach Aristoteles die Substanz, der sie angehört. Sie modifiziert die Substanz im Sinne einer neuen Eigenschaft oder anderen Qualität. Diese gehören der Substanz zumindest für einen längeren Zeitraum stabil an, verändern diese also nachhaltig (Fröhlich und Rehbein 2014, S.110).

Der Habitus hat Einfluss und basiert gleichzeitig auf Wahrnehmungs-, Handlungs- und Denkschemata, welche maßgeblich durch Enkulturation und Sozialisation geprägt wurden. Diese formt er nun wieder selbst mit (Koller 2021, S.151). Deswegen bezeichnet Bourdieu ihn sowohl als „strukturierte und strukturierende Struktur“ (Bourdieu 1982, S.279). Die

34. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu 1982, S.279).

35. Ich beziehe mich hier auf (Koller 2021, S.151–152).

36. Für eine genauere Betrachtung der Schwierigkeiten bei der Aneignung eines neuen Habitusaspekts bzw. beim Eintritt in ein neues Feld (vgl. Kap. 3.3, S. 77).

drei wesentlichen Eigenschaften des Habitus‘ sind erstens, dass er ein menschliches Gruppenphänomen ist. Gruppen bilden den Habitus durch ein Leben unter denselben Existenzbedingungen aus. Nicht zuletzt deswegen sind Habitus u.a. geschlechts-, klassen-, berufs- und generationsspezifisch (Koller 2021, S.152). Zweitens ist er von außen schwer verständlich, da er impliziten Regelstrukturen folgt. Drittens kommt erschwerend hinzu, dass sich das Individuum des Habitus‘ nicht bewusst ist, weil jener inkorporiert ist und es deshalb umso schwerer ist, ihn von außen zu verstehen (S.151).

Abstrakter gesprochen zielt Bourdieus Habitus-Konzept auf eine Überwindung des Dualismus von Objektivismus und Subjektivismus. Das menschliche Handeln ist damit weder ausschließlich durch objektiv gegebene Rahmenbedingungen noch ausschließlich durch persönliche, also subjektive Haltungen oder Entscheidungen bestimmt. Es ergibt sich vielmehr in einem komplexen Wechselspiel. [...] Er ist gleichermaßen Erzeugungsprinzip und Resultat des kulturellen Prozesses (Heimerdinger 2020, S.161–162).

Deswegen ist der Habitus *nicht* determinierend, sondern legt lediglich „eine Wahrscheinlichkeit des individuellen Handelns und damit auch der individuellen Entwicklung nahe, ohne sie jedoch exakt festzulegen“ (S.161). Es ist also natürlich möglich, dass Menschen, die in Bezug auf Musiktheaterveranstaltungen nicht enkulturiert sind, zu Theaterpublikum werden. Dies ist jedoch sehr unwahrscheinlich. Mit einer mangelnden Enkulturation, auf deren Basis sich der jeweilige Lebensstil ausformt, „ist ein Mensch nicht auf alle Zeiten determiniert, aber seine Laufbahn erhält eine bestimmte Richtung“ (Fröhlich und Rehbein 2014, S.14), die zu ändern sehr schwierig und vor allem aufwändig ist, da der Habitus, wie bereits erwähnt, nicht einfach bewusst angepasst werden kann. Vor allem aber bestimmt der Habitus, welche Handlungsoptionen dem Individuum spontan einfallen. Sind Theaterbesuche nicht als echte Handlungsoption im Habitus des Individuums angelegt, dann entscheidet es sich nicht nur nicht gegen einen Besuch, es nimmt die Option eines Besuches noch nicht einmal wahr.

2.2.2 Zusammenfassung Habitualisierung

Zusammenfassung

- Habitus (H.) von lat. ‚Haltung‘, ‚Gehabe‘ ist der Lebensstil eines Individuums, der sich aus dessen innerer Haltung ergibt.
- „Der Habitus wird als ein verinnerlichtes und dauerhaftes System von Dispositionen (Verhaltensmuster, Regeln, Normen, Werte, Lebensstil usw.) beschrieben, das über kommunikative Praxis bis in den Körper hinein in den Menschen gleich-

sam eingeschrieben ist“ (Gansen 2010, S.288).^a

- Er wird durch die Sozialisation bzw. Enkulturation geformt und ist somit u.a. milieu-, generations-, geschlechts-, oder berufsspezifisch.
- Der H. entscheidet, welche Handlungsoptionen das Individuum intuitiv-spontan sieht.
- Der H. ist entscheidend für die Geschmackspräferenzen und dafür, ob das Individuum zum Theaterbesucher wird oder nicht.
- Der H. wirkt dabei limitierend aber nicht determinierend.
- Er ist zumeist unbewusst und folglich nicht spontan bewusst veränderbar.
- Fremde H. sind nur schwer verständlich und wirken von außen häufig nicht lohnens- oder wünschenswert.
- Der H. wirkt nicht bewusst kognitiv, sondern intuitiv somatisch.

^a. Gansen bezieht sich hier auf (Bourdieu 1982, S.171–210).

Kapitel 3

Enkulturrativer Bruch – Konsequenzen fehlender Enkulturration

Wie bereits im vorangehenden Kapitel deutlich geworden ist, ist die Habitualisierung dafür maßgeblich, ob das Individuum Theaterbesucher wird oder nicht. Da sich der Habitus auf Basis der Enkulturration bildet, ist im Umkehrschluss augenscheinlich, dass ein systematischer Enkulturrativer Bruch für die Publikumsverdung und damit auch für die kulturelle Praxis des Musiktheaterbesuchs entscheidende Folgen hat. Es ist also unerlässlich für die (Nicht-)Publikumsforschung die Funktionsweise eines Enkulturrativen Bruches zu verstehen.

Gegenstand des vorliegenden Kapitels sind der Enkulturrative Bruch und dessen Folgen. Konkret wird hier die Beantwortung der Forschungsfrage 1. ‚Was ist ein Enkulturrativer Bruch?‘ und aller ihrer Unterfragen abgeschlossen.

Zunächst wird das Konzept des Enkulturrativen Bruches auf Basis der theoretischen Vorarbeit vorangehenden Theoriekapiteln zur Enkulturration und Habitualisierung definiert werden. Daran anschließend werden die aus einem Bruch resultierenden Konsequenzen auf theoretischer Basis betrachtet (vgl. Kap. 3.2, S. 72). Hierbei ist wichtig zu verstehen, wie ein nachträglicher Kulturerwerb nach Abschluss der Enkulturration abläuft und welche Schwierigkeiten dieser mit sich bringt (vgl. Kap. 3.3, S. 77).

3.1 Definition Enkulturrativer Bruch

Das Konzept des Enkulturrativen Bruches entstammt der Theaterwissenschaft. Es wird von Christopher Balme geprägt, welcher es aus dem kulturwissenschaftlichen Konzept der

Enkulturation entwickelt. Ihm kommt in der Theaterwissenschaft und dem Kulturmanagement immer größere Aufmerksamkeit zu, weil er einen Erklärungsansatz für die Legitimationsfragen bietet, welche sich aus dem Publikumsschwund ergeben (vgl. Kap. 1.1.2, S. 9). Balme definiert den Enkulturrativen Bruch im theaterwissenschaftlichen Kontext folgendermaßen:

„Ein enkulturrativer Bruch bedeutet, dass ein deutlich zu beobachtender Publikumsschwund auf fehlende bzw. gestörte Prozesse bei der Aneignung und Weitervermittlung (hoch-)kultureller Praktiken zurückzuführen ist“ (Balme 2021, S.35). Diese Aneignungsprozesse verordnet er gemeinsam mit Tony Fisher in einem sozialen Kontext und nennt hierbei innerfamiliäre und gruppeninterne Kontexte als konkrete Orte der Weitergabe zugehöriger Muster und Praktiken (Balme und Fisher 2021, S.2). Balme und Davis verweisen darauf, dass ein Enkulturrativer Bruch (Enculturative Breakdown) zu Verlust, Vergessen und Zerstörung kultureller Formen führt (Balme und Davis 2015, S.411).

Im Rahmen des ständigen kulturellen Wandels werden jedoch notwendigerweise permanent Teile der jeweiligen Kultur vergessen, bewusst abgetragen oder gehen schlicht verloren (Prisching 2019, S.14). Dies wird sogar durch die Enkulturation befördert (vgl. Kap. 2.1.5, S. 39): Kultur ist in permanentem Umbau begriffen, um mit einer im stetigen Wandel begriffenen Welt schrittzuhalten. „Nur durch diese Tradierung bzw. Weitervermittlung der soziokulturellen Elemente kann sich eine Gesellschaft fortwährend reproduzieren, bleibt die zugehörige K[ultur] ‚lebendig‘“ (Hillmann und Hartfiel 2007, S.472). Wie unterscheidet sich also ein Enkulturrativer Bruch von der normalen Weiterentwicklung einer Kultur?

Hierfür ist eine kurze Betrachtung der Wortherkunft der Begriffe ‚Enkulturation‘ und vor allem ‚Bruch‘ hilfreich. Enkulturation ist in aller Kürze die Entwicklung eines Menschen hinein in eine Kultur (vgl. Kap. 2.1.2, S. 26).

Das Wort Bruch kommt vom Verb brechen, welches auf das althochdeutsche Verb ‚brehhan‘ zurückgeht (Dudenredaktion 2020). Dieses „zeigt im D[utschen], den Verwendungen dieses Verbs folgend, eine reiche Bedeutungsauffächerung“ (Pfeifer 1993). Die relevantesten Bedeutungen werden im Folgenden genauer betrachtet:

Erstens „das Abbrechen einer Verbindung, Beziehung“ (Dudenredaktion 2018, S.246), wobei zur Erläuterung die Beispiele ‚mit einer Tradition‘ oder aber ‚mit dem Elternhaus brechen‘ angeführt werden (S.246). Kombiniert man diese Bedeutung, zweitens, mit der Bedeutung im übertragenen Sinne, nämlich dem „Zerreißen einer inneren Bindung“ (Pfeifer 1993), so wird deutlich, dass es sich bei einem Enkulturrativen Bruch um ein wesentliches Abbrechen innerhalb der Enkulturation handelt. Eine bloße Veränderung des zugehörigen Lern- und Internalisierungsprozesses qualifiziert sich nicht als Bruch. Für einen solchen muss der Wesenskern der vermittelten Praxis vergessen werden, verloren gehen oder bewusst abgetragen werden, sodass die Entwicklung in die Kultur hinein und mit ihr die kulturelle Praxis abbricht (vgl. Kap. 2.1.2, S. 26). Ein Beispiel: Wie zuvor erläutert (vgl. Kap. 2.1.5, S. 39), hat sich die kulturelle Praxis des Schultütenverschenkens im Laufe der

Zeit stark verändert. Inzwischen ist der ursprüngliche Brauch der Bäckerszuckertüte kaum noch erkennbar und trotzdem verbindet alle Schenkenden und Beschenkten etwas. Der Kern der Enkulturation und kulturellen Praxis ist weiterhin erhalten. In diesem Fall der Wunsch, ein Kind bei einem wichtigen und möglicherweise schwierigen Lebensschritt zu unterstützen und Freude an diesem zu wecken. Bei diesen Veränderungen handelt es sich also nicht um einen wesentlichen Bruch, der letztendlich zum Abbruch der Praxis führt. Stattdessen handelt es sich um eine Veränderung der kulturellen Praxis aufgrund von kultureller Aktualisierung, die den Wesenskern der vermittelten Praxis nicht verändert.

Ein Enkulturrativer Bruch findet also dann statt, wenn eine ältere Generation bei der Enkulturation einer jüngeren den Wesenskern bestimmter Bestandteile des kulturellen Erbes nicht mehr weitergibt, sodass es infolgedessen zu einem Abbruch aller hiermit verbundenen kulturellen Praktiken kommt.

Der erwartbare Verlauf eines Bruches ist ein abrupter Abbruch kultureller Praxis. Um beim Beispiel der Schultüte zu bleiben, könnte dies passieren, wenn man entschiede, Schultüten seien nicht (mehr) kindgerecht oder sogar schädlich. Der Wesenskern der vermittelten Praxis würde dann vollständig abgelehnt, sodass jene folglich unterlassen würde, oder sogar unterdrückte würde (z.B. auf Aufforderung der Schulen und Kindergärten), und das in möglichst kurzer Zeit.

Eine andere Verlaufsmöglichkeit ist eine schleichende Erosion im Sinne einer Abwärts-spirale, die zunächst kaum merklich erfolgt und dann zunehmend zu einem Abbruch der kulturellen Praktiken führt. Dabei ist unerheblich, ob der Bruch innerhalb der Kultur entsteht (endogen), oder exogen, also durch äußere Einflüsse herbeigeführt wird. Bei letzteren handelt es sich entweder um Einflüsse aus einer anderen Kultur (z.B. Kolonialismus), oder um nichtkulturelle Einflüsse (z.B. Naturkatastrophen). Auch eine mehrfaktorielle Mischung aus endogenen und exogenen Einflüssen ist denkbar.

Endogene Einflüsse können ganz aktiver Natur sein, wenn wie im obigen Beispiel bewusst entschieden wird, dass eine kulturelle Praxis nicht mehr hilfreich ist. Passiv sind sie z.B., wenn sich die kulturelle Praxis in Abhängigkeit anderer Kulturveränderungen erübrigt, wenn Kinder z.B. nicht mehr zur Schule gingen, sodass Schultüten ganz von selbst wegfielen (vgl. Kap. 3, S. 63).

Der Enkulturrative Bruch vollzieht und beschleunigt sich – wie bereits erwähnt – im Sinne einer Erosionsspirale. Der erste Schritt in diese ist eine Veränderung der enkulturrativen Anreizstrukturen in der Kultur selbst. Wie zuvor erläutert, ist Kultur mehr als ein zufälliger Lernraum. Sie ist darauf ausgelegt, die ihr angehörigen Individuen durch passende Stimuli zum Lernen anzuregen (Merriam 2006, S.162) (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29).¹ Bei einem Enkulturrativen Bruch fallen diese Lernanreize durch Veränderungen in den Werten oder der Lebensrealität der älteren Generation weg, sodass für die nachfolgende Genera-

1. Merriam bezieht sich hier auf (Gillin 1948).

tion immer weniger Motivation mehr besteht, die vom Bruch betroffenen Kulturteile zu enkulturieren.

Hinzu kommt, dass mit dem Verlust von Lernanreizen auch der Verlust von Basisfähigkeiten (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29) einhergeht, da diese zunehmend ihre Attraktivität verlieren. Dies gilt natürlich nur, sofern sie nicht für andere, weiterhin erhaltene Kulturteile benötigt werden. Ein Beispiel: Es wäre in unserer Gesellschaft denkbar, dass Kinder nicht mehr lernen ein Instrument zu spielen, ohne dass sie ihre Anschlussfähigkeit an die Gesellschaft verlören. Es wäre hingegen nicht denkbar, dass Kinder, die in unserer Gesellschaft aufwachsen, weder Lesen noch Schreiben lernen, ohne hierdurch gesellschaftlich isoliert zu werden. Lesen und Schreiben sind also Basisfähigkeiten, die vielen kulturellen Praktiken unterliegen. Das bedeutet, dass sie auch dann erhalten bleiben, wenn eine dieser Praktiken nicht mehr enkulturiert wird, weil sie als Teil anderer kultureller Praktiken weiterhin enkulturiert würden.

Fehlen die Basisfähigkeiten zu einem Kulturteil erst einmal, ist der Zugang zum eigentlichen kulturellen Bedeutungsgewebe deutlich erschwert. Die Dekodierungskompetenz des Individuums sinkt (vgl. Kap. 2.1.3, S. 33). Dies führt zu einem weiteren Schritt in der Erosionsspirale: Durch die inzwischen mangelnden Zugänge zum Bedeutungsgewebe, ist dem Individuum noch weniger klar, warum es sich lohnen könnte, die zugehörigen Basisfähigkeiten zu erlernen. Diese wirken intuitiv fremd, unverständlich, oder schlicht uninteressant. Die Erosionsspirale des Enkulturativen Bruches fällt umso steiler ab. Ein Beispiel: Lesen zu lernen ist über die Maßen anstrengend und aufwändig. Es ist nicht intuitiv und braucht unzählbare Wiederholungen, Übungen und Fehler, um es passabel zu beherrschen. Trotzdem würde wohl jeder Leser zustimmen, dass es sich selbstverständlich gelohnt hat, Lesen gelernt zu haben. Für einen erwachsenen Menschen, der Analphabet ist, ist dies nicht gleichermaßen selbstverständlich. Besonders dann nicht, wenn die Kultur, die ihn umgibt, nicht alphabetisiert ist, also weder enkulturiert ist, noch die passenden Basisfähigkeiten erlernt hat.

In Folge dieser Argumentation wird deutlich, dass gerade besonders dicht kodifizierte kulturelle Teile besonders angreifbar sind für diese Erosionsspirale des Enkulturativen Bruches. Denn gerade um die mehrschichtigen Aussagen und Wirkungen von Kunst zu verstehen, sind kulturspezifische (Kontextualisierungs- und Dekodierungs-)Kompetenzen wichtig. Mittels dieser wird das Werk innerhalb des Codes bzw. der Zeichen der Ursprungskultur verortet. Dies lässt die Bedeutung des Werkes erkennen oder ermöglicht zumindest, sich dieser anzunähern. Andersherum gesprochen ist der Zugang zum Werk erschwert, ist der Rezipient nicht in die spezifischen zugehörigen Teile der jeweiligen Kultur enkulturiert.

Dies liegt daran, dass wir im Rahmen der Enkulturation Wahrnehmungsschemata entwickeln. Diese sind „rule-based frameworks within which an individual interprets what he or she perceives“ (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.119). Menschliche Werturteile gegenüber Kunst sind stark durch kulturelle Prägung beeinflusst. Sie werden innerhalb regelbasierter Bezugsrahmen interpretiert. Wir bedürfen dieses Rahmens, also eines Kon-

textes, in den wir das betrachtete Werk einordnen können, um überhaupt einen Zugang zur Kunst zu bekommen.

Hierfür ist es wichtig, ein grundsätzliches Verständnis der Herkunftskultur des Werkes zu haben, also was in dieser z.B. als schön oder ergreifend wahrgenommen wird, in welchem Kontext welche künstlerische und oder soziale Praxis erfolgt usw. Denn es zeigt sich, dass Wahrnehmung und Bewertung stark erlernte Verhalten sind. So lässt sich u.a. zeigen, dass die affektive Reaktion auf bzw. Bewertung von Kunst durch Enkulturation geformt wird (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.119).

Ohne diese enkultulative Vorprägung ist es schwer, ‚den Einstieg‘ in das jeweilige Werk zu finden. Für einen ersten Zugang zur Materie bedarf das Individuum Kontextualisierungskompetenzen und -verständnis, um das Betrachtete grundsätzlich in die eigenen Verständniskategorien einordnen zu können (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29). Bei einem Enkulturativen Bruch werden jedoch unpassende oder gar keine zugehörigen Schemata entwickelt, sodass ein Zugang zum nicht enkulturierten Kulturteil erheblich erschwert ist. Hierdurch fehlt die häufig diskutierte Nähe zu und damit das Interesse für die zugehörige kulturelle Praxis (vgl. Kap. 2.1.4, S. 35), hier namentlich den Theaterbesuch.

Infolgedessen ergibt sich aus einem Enkulturativen Bruch ein weiterer Nachteil: der Verlust der Befähigung zur Teilnahme an der Gestaltung von Kultur oder einer kulturellen Praxis. Denn die Enkulturation beinhaltet „die Chance der Entwicklung zu einer autonomen Persönlichkeit (Personalisation), die gestaltend auf die Kultur und auf die Gesellschaft zurückwirkt“ (Walz 2010). Ohne Enkulturation kann auch die gestaltende Rückwirkung auf Gesellschaft und Kultur nicht entstehen.

Der Erosionsspirale weiter folgend ergibt sich hieraus ferner das Problem: Wie bereits erläutert, befindet sich Kultur in stetigem Wandel, um aktuell und hilfreich für die jeweilige Lebensrealität zu bleiben. „Kultur ist ein kreativer Prozess, der angewiesen bleibt auf die kreativen Fähigkeiten des Menschen, die durch seine Symbolfähigkeit begründet sind“ (Duncker 2010, S.175). Dies bedeutet nach Duncker, „dass Enkulturation und Individuierung [...] wechselseitig aufeinander angewiesene Prozesse“ sind (S.174–175).² Nimmt das Kollektiv der Individuen nicht mehr ausreichend Einfluss auf die Kultur bzw. einen Kulturteil, entwickelt sich dieser nicht mehr weiter und veraltet damit bis er schließlich obsolet wird. Dies erklärt auch, „dass die Institutionen selbst – die eigentlichen Vermittlungsinstanzen von Kunst – nun der Vermittlung bedürfen [...] [und wir] uns gleichsam auf einer Ebene der Vermittlung der Vermittlung“ (Balme 2021, S.35) befinden.

Dieser Effekt wird durch die höhere Wandlungsrate moderner Gesellschaften verstärkt. Diese entsteht aufgrund ihrer pluralistischen Gesellschaftsstruktur. Der tägliche Kontakt mit anderen Lebensentwürfen stellt die Selbstverständlichkeiten der eigenen regelmäßig in Frage, was Wandlung befördert (Prisching 2019, S.23). Unter diesem Anpassungsdruck multiplizieren sich die Konsequenzen einer Abkopplung vom aktuellen Zeitgeschehen und

2. Duncker bezieht sich hier auf (Duncker 2004).

die daraus entstehende Lücke nimmt deutlich schneller zu. „In fact, the rate of innovation and nonreplication in the industrial societies has reached proportions alarming to each successive generation“ (Harris und Johnson 2007, S.14).

Der Prozess der Enkulturration begründet sich jedoch in großen Teilen darauf, dass die Elterngeneration eine Entscheidung darüber treffen kann, welche kulturellen Anteile nützlich und es damit wert sind, an die nachwachsende Generation weitergegeben zu werden. Aber diese Überlegung, was den Nachwuchs letztendlich überlebensfähig macht, ist „complex and not always evident to common sense“ (Dissanayake 1995, S.27). Vor dem Hintergrund einer sich immer schneller verändernden Lebenswelt und Gesellschaft führt dieser zentrale, lebensbestimmende Auswahlprozess zu einer großen Verunsicherung in der älteren Generation, da nicht absehbar ist, wie sich die Welt während der Lebenszeit der jüngeren Generation entwickeln wird und welche Lerninhalte in dieser nützlich sein werden.

In the past there were always some elders who knew more than any children in terms of their experience of having grown up within a cultural system. Today there are none. It is not only that parents are no longer guides, but that there are no guides, whether one seeks them in one's own country or abroad (Harris und Johnson 2007, S.14).

Die Elterngeneration ist also zu einer Auswahl gezwungen, deren Folgen sie unmöglich überblicken können. Dabei hat die Auswahl nicht lediglich Folgen für ihre direkten Nachkommen. Diese Auswahl und die daraus entstehenden Auswahlrends haben außerdem unabsehbare Folgen für die Gesellschaft und deren Entwicklung: „Oft sind unterschiedliche Bereiche einer Gesellschaft so miteinander verflochten, dass eine Veränderung in einem Bereich zum Verlust des Systemgleichgewichts führt, ohne dass man die dadurch entstehende Krise antizipieren könnte“ (Prisching 2019, S.25).

Deswegen ist es derart schwer zu erkennen, dass es einen Enkulturrativen Bruch gibt: Eine Fülle verschiedener, zunächst scheinbar unverbundener Faktoren und Symptome deutet auf ein unterliegendes Problem im hochkomplexen kulturellen Bedeutungsgewebe hin. Teile des Letzteren erodieren unmerklich, während kaum erkennbar ist, was diese Erosion bewirkt, welche Kulturteile sie überhaupt betrifft und welche Folgen dies in Zukunft hat. Es ist auch deshalb äußerst komplex den Zusammenhang zwischen den Symptomen des Bruches herzustellen, weil diese in das sich ständig umarbeitende Gewebe der Kultur eingebettet sind.

Zudem ist Kunst eng mit vielen Lebensbereichen des Menschen verbunden. So stellt Alan Merriam für Musik fest, „that as an enculturative mechanism, music reaches into almost every aspect of life“ (Merriam 2006, S.225). Die Konsequenzen eines flächendeckenden Bruches mit künstlerisch-musikalischer Enkulturration sind folglich unabsehbar, aber sicherlich tiefgreifend:

Der gegenwärtig weltweit stark beschleunigte soziale Wandel ist mit zahlreichen Anzeichen einer K[ulturkrise] verknüpft, die nicht nur als Kulturverfall, sondern auch als Übergangsschwierigkeiten auf den Entwicklungspfaden zu neuen (möglichen) soziokulturellen Lebensformen aufgefasst werden: Geltungsverluste überkommener Glaubensvorstellungen und Weltanschauungen, Auflösung kultureller ‚Selbstverständlichkeiten‘; bisheriger ‚absoluter‘, ‚gottgewollter‘ oder ‚natürlicher‘ Werte; Enttraditionalisierung, Infragestellung und Missachtung tradierter Institutionen und Gemeinschaftsformen, zunehmende Ökonomisierung der Gesellschaft und wachsende Vorherrschaft individualistisch-ökonom. Rationalität in allen gesellschaftl. Lebensbereichen (Hillmann und Hartfiel 2007, S.474).

Nun könnte man sich fragen, warum es überhaupt ein Problem darstellt, dass die soziale Praxis des Theaterbesuchs erodiert. Schließlich werden laufend kulturelle Praktiken im Prozess des Kulturumbaus und der Kulturaktualisierung abgeschliffen und gehen somit verloren. Sollte die Praxis des Theaterbesuchs nicht mehr zeitgemäß sein, ist es womöglich sogar von Vorteil für die Menschheit, wenn diese Praxis verloren ginge. Doch genau das ist *nicht* der Fall: Der Wesenskern der ‚hochkulturellen‘ Kulturanteile ist weiterhin aktuell und nützlich. Sein Wert ist aufgrund der enkulturativen Erosionsspirale lediglich schlechter erkennbar. Zudem wirkt die kulturelle Praxis des Theaterbesuchs durch mangelnde Aktualisierung in Folge des Enkulturativen Bruches immer irrelevanter und unzugänglicher.

Doch wer müsste wann durch wen enkulturiert werden und wieso tritt diese Enkulturation nicht ein? Hier ist es sinnvoll, die Enkulturationsinstanzen noch einmal en détail zu betrachten:

Die früheste und damit wichtigste Enkulturationsinstanz ist das Elternhaus. Dies hängt mit dessen zentralen Einfluss in der ersten Phase der Enkulturation zusammen und dem grundsätzlichen Welt- und Selbstverständnis, welches in dieser ausgebildet wird (vgl. Kap. 2.1.8, S. 48). Sinkt die Relevanz von Kunst und kultureller Bildung in den Elternhäusern, so fällt diese frühkindliche Prägung ab oder sogar weg. Dies ist ein großes Problem, weil Befunde von Experimentalstudien darauf hinweisen, dass enkultorative Schemata bereits sehr früh ausgebildet werden (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.126).

Hinzu kommt der wachsende Einfluss der Enkulturationsinstanz der (neuen) Medien, welche immer früher in Kinderzimmern Einzug halten (Ding und Carlsburg 2011, S.31–32) und in welchen das Theatermarketing bisher wenig Fuß gefasst hat. Die Medien enkulturieren maßgeblich mit, lassen dabei jedoch in großen Zügen die klassische kulturelle Bildung aus.

Mediale Innovationen eröffnen völlig neue Welten der Kommunikation und der Kenntnisse, erweisen sich jedoch für viele tradierte kulturelle Wissensbestän-

de und Praktiken nicht als kompatibel. [...] Während Umbauprozesse in offensichtlichem Gang sind, stellen sich vielfältige Fragen nach der Zukunft des Wissens, seiner künftigen medialen Konfigurierung und zu befürchtenden Verlusten (Lüddemann 2011, S.129).

Auch die Schule bzw. das Bildungssystem ist eine wichtige Enkulturationsinstanz, welche das Potenzial hat, für elternhausunabhängige Bildungsgerechtigkeit zu sorgen. Nach den Ergebnissen des 2. Jugend-Kulturbarometers hat kulturelle Bildung, die alleine in der Schule stattfindet, jedoch einen großen Nachteil: Sie wird von den Schülern oft nicht gut aufgenommen: „Alles was Schule anfasst, wird Schule“ (Keuchel und Larue 2012, S.75). Pädagogische Bemühungen erscheinen Kindern und Jugendlichen also (zuweilen) als aufgezwungen, realitätsfern und schlichtweg langweilig.

Die letzte wichtige Enkulturationsinstanz sind die eigenen Peers, also Gleichaltrige. Diese sind in der Phase prägend, in der sich das Individuum vom Elternhaus löst und beginnt seinen eigenen Habitus auszubilden. Fallen die vorher genannten Enkulturationsinstanzen flächendeckend weg, dann ergibt sich folglich, dass auch die Peers kaum positiven Einfluss im Bereich der kulturellen Bildung üben können, da sie aller Wahrscheinlichkeit nach selbst keine solche Prägung erhalten haben. Es deutet sich an, dass das Zusammenarbeiten von Eltern, Schulen und außerschulischen Institutionen, welche eine Interpeerenkulturation und die daraus entspringende Habitualisierung fördern, am besten zur Enkulturation geeignet sind (S.75).

Abschließend lässt sich sagen, dass Enkulturrative Brüche Verlust, Vergessen oder Zerstörung des kulturellen Wesenskerns sind. Diese Brüche sind Grundlage kultureller Praxen. Das Abbrechen jener ist Symptom des Bruches. Häufig kommt es statt einem spontanen, vollständigen Abbruch zu einer schleichenden Erosion, die im Sinne einer Spirale an Dynamik zunimmt.

Doch was sind die Konsequenzen eines Enkulturrativen Bruches und was lässt sich einem Enkulturrativen Bruches entgegensetzen? Wie prägt sich der Enkulturrative Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum aus? Erstere Frage ist Gegenstand der folgenden beiden Unterkapitel (vgl. Kap. 3.2, S. 72) und (vgl. Kap. 3.3, S. 77). Anschließend werden die aus der Theorie gewonnenen Erkenntnisse im darauffolgenden Kapitel in die Erhebung überführt (vgl. Kap. 4, S. 92).

3.1.1 Zusammenfassung Enkulturrativer Bruch

Zusammenfassung

- Ein Enkulturrativer Bruch (E.B.) zeigt sich im Abbruch einer oder mehrerer kultureller Praktiken. Diesen liegt ein Abbrechen von Enkulturation(santeilen) zu Grunde. Diese Veränderung entsteht durch das Vergessen, Verlieren oder Zerstören des den Praktiken unterliegenden kulturellen Wesenskerns.
- Ein E.B. findet also dann statt, wenn eine ältere Generation bei der Enkulturation einer jüngeren den Wesenskern bestimmter Bestandteile des kulturellen Erbes nicht mehr weitergibt, sodass es infolgedessen zu einem Abbruch aller hiermit verbundenen kulturellen Praktiken kommt.
- E.B.e können durch endogene, exogene oder durch eine Mischung beider Einflüsse entstehen.
- Die These des E.B.s ist ein Erklärungsansatz für die Legitimationserosion, welche in Folge des Publikumsschwunds entsteht.
- Infolge mangelnder Enkulturation fehlt dem Individuum Nähe und damit Interesse für die kulturelle Praxis (vgl. Kap. 3.2, S. 72).
- Ein E.B. kann abrupt oder erodierend in Form einer sich beschleunigenden Spirale erfolgen.
- Verlauf der enkulturrativen Erosionsspirale:
 - Änderungen der kulturellen Lernanreizstrukturen
 - Verlust von Basisfähigkeiten
 - Sinkende Dekodierungskompetenz
 - Zugehörige Wahrnehmungsschemata werden unvollständig oder nicht ausgebildet.
 - Wert der kulturellen Praktiken und der ihnen unterliegenden Strukturen gerät in Vergessenheit.
 - Nähe zur und damit das Interesse für die jeweilige kulturelle Praktik sinkt.
 - Mangelnde Beteiligung an der Kultur führt zum Veralten der kulturellen Praktik und damit zu einer weiteren Senkung von Nähe zur und Interesse für die kulturelle Praktik.
- Gerade besonders dicht kodifizierte Kulturanteile, wie diejenigen, die der Hochkultur zuzuordnen sind, sind besonders angreifbar für diese Erosionsspirale des E.B.s.

3.2 Konsequenzen im Besuchsverhalten bei mangelnder Habitualisierung durch fehlende Enkulturation

Nachdem beschrieben ist, wie ein Enkulturativer Bruch abläuft, können wir uns nun der Betrachtung von dessen Konsequenzen zuwenden. Hierbei spielen die Enkulturation und der aus ihr entstehende Habitus eine zentrale Rolle für die Frage, ob das Individuum zum Theaterpublikum wird oder nicht. Denn letztendlich ist es eine Frage des Habitus³, was wir für normal, angenehm und damit für (potenziell) wünschens- und lohnenswert halten (vgl. Kap. 2.2, S. 55). Studien bestätigen, dass (kulturell) unbekannte Musikformen dem Zuhörer Schwierigkeiten in Bezug auf Verständnis bzw. Zugang und infolgedessen deren Genuss bereiten (Morrison, Demorest und Stambaugh 2008, S.126). So zeigen sowohl Kinder als auch Erwachsene eine Präferenz für Musik, die ihrer eigenen Kultur entspringt. „This finding has been explained in part by the strong relationship between preference judgments and familiarity“ (S.126).³

Um einen Zugang zu Kunst zu bekommen, bedarf es (zumeist) kontextuellen, kulturellen Wissens, welches üblicherweise über die Enkulturation angeeignet wird. Nach Delanoy sollte „Verstehen als stets gebunden an ein diskursiv vermitteltes Vorverständnis, das von bestimmten Wertvorstellungen und Interessen beeinflusst wird“ verstanden werden (Delanoy 2007, S.161)⁴. Der Rezipient bedarf also einer kulturspezifischen Dekodierungskompetenz. „To respond aesthetically to an artwork one must be familiar with the code that stands behind it, which tacitly establishes its limits“ (Dissanayake 1995, S.165).

Das Problem der fehlenden Fähigkeit zur Dekodierung zeigt zudem einen Mangel im Bereich der formalen Bildung auf. Dieser befindet sich an der Schnittstelle von Bildung und Enkulturation und ist hauptsächlich in sog. ‚höheren‘ Schulen, wie dem Gymnasium, Teil des Lehrplans (Reuband und Mishkis 2005, S.240). Entsprechend eindeutig sind die Ergebnisse des Jugend-Kulturbarometers (Keuchel und Larue 2012) und des Eurobarometers (Kommission 2013). In Ersterem zeigt sich, dass fast ausschließlich Jugendliche mit einem hohen formalen Bildungsstand „starkes“ oder „sehr starkes Interesse am Kulturgesehen“ angeben, während genau das Gegenteil für Jugendliche mit einer niedrigen formalen Bildung zutrifft. Im Eurokulturbarometer geben Befragte mit mittlerer Bildung nicht einmal halb so oft an, im Theater gewesen zu sein, wie Probanden mit hoher formaler Bildung. Bei Teilnehmern mit niedrigem formalen Bildungsstand ist es nicht einmal ein Drittel (S.19). Allerdings weisen Keuchel und Larue darauf hin, dass dieser Missstand inzwischen kulturpolitische Aufmerksamkeit finde, sodass besonders darauf geachtet werde auch Hauptschulen in Vermittlungsangebote und Kooperationen mit Schulen einzubinden (Keuchel und Larue 2012, S.91).

3. Morrison, Demorest und Stambaugh beziehen sich hier auf (Hargreaves und Castell 1987), (Heingartner und Hall 1974), (Shehan 1985) und (Siebenaler 1999).

4. Delanoy bezieht sicher hier exemplarisch auf (Kögler 1992).

Entsprechend nachvollziehbar wird die mentale Trennung von ernster und Unterhaltungskultur in den Köpfen der Nichttheaterschaffenden. So scheint sich ein großer Teil des Publikums mehr Unterhaltung und mehr Verständlichkeit zu wünschen (Renz 2016, S.243).

Zu ähnlichen Ergebnissen kommt eine Studie zu Unterhaltung und intellektuellem Erleben von Reuband und Mishkis. Das Bildungsniveau ihrer Befragten korreliert positiv mit dem Besuch von Theater, sodass bildungsfernere Besucher z.B. eher Boulevardtheater frequentieren (Reuband und Mishkis 2005, S.241).

Auch Bourdieu nennt die Sozialisation und damit die Enkulturation sowie Habitualisierung als zentralen Schlüssel zur Dekodierungsfähigkeit und zum Zugang zu Kunstrezeption. Dies veranschaulicht er am Beispiel von Museen und deren Besuchern. Fröhlich und Rehbein fassen Bourdieus Ausführungen pointiert zusammen:

Dies begründet Bourdieu mit den Zugangsbedingungen zur Sphäre der Kunst. Aufgrund der niedrigen Eintrittspreise besitzen zwar formal betrachtet beinahe alle die theoretische Möglichkeit Museen zu besuchen [...],⁵ jedoch öffnet sich der reale Zugang zur Welt der künstlerischen Werke nur jenen, die innerhalb der entsprechenden kulturellen Lebenswelt sozialisiert wurden [...]. Die Tatsache, dass dem Museumsbesuch rein ökonomisch betrachtet keine Zugangshürden obliegen, analysiert Bourdieu dabei als Teil des Spiels, aus welchem nur diejenigen ausgeschlossen werden, die sich selbst ausschließen.⁶ Das ästhetische Vergnügen eines Museumsbesuchs bleibt jenen vorbehalten, die einen spezifischen Code beherrschen. [...] Die Aneignung von Kunst steigt und fällt also mit der Fähigkeit, die von Kunstwerken bereitgehaltenen Informationen lesen zu können, also mit den individuellen Möglichkeiten, die Botschaft der generischen Codes der Kunst zu dechiffrieren und Werke ins Universum der Kunst einzuordnen (Fröhlich und Rehbein 2014, S.362).⁷

Allerdings ist die Dekodierungskompetenz in Bezug auf Kunst nicht rein theoretischer Natur.⁸ Der Zugang zu Kunst und Kunstvergnügen ist für die Meisten vor allem intuitiv und entsteht durch internalisierte Schemata des Habitus' (S.362).

Für die Museumsbesucher aus den unteren Klassen, welche weder von ihrer Familie die Mittel zur Aneignung der legitimen künstlerischen Werke erhalten

5. Anm. d. A.: Natürlich ist der Besuch hochkultureller Veranstaltungen und Angebote nicht für jeden finanziell leistbar. Interessant ist jedoch, dass private Musicalhäuser deutlich höhere Preise haben als staatlich getragene Theater, weswegen aus rein finanziellen Motiven angenommen werden müsste, dass in den Privattheatern eher Besserverdiener zu finden sind als in den öffentlichen Theatern. Tatsächlich verhält es sich jedoch andersherum. Ausreichend Motivation schafft also offensichtlich die Bereitschaft größere (finanzielle) Hürden zu überwinden.

6. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu und Darbel 2006, S.67).

7. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (S.69) und (S.95–96).

8. Wobei nach Bourdieu auch ein rein theoretischer Zugang existiert, allerdings eher für Kunsttheoretiker.

haben, noch das wissenschaftliche Klassifikationssystem beherrschen, sprechen die Kunstwerke somit eine fremde Sprache. Der kulturellen Chiffre nicht mächtig, sind die hilflosen Betrachter dazu verurteilt, Kunstwerke ausschließlich mit den ihnen eigenen Kategorien der alltäglichen Wahrnehmung zu betrachten.⁹ Aufgrund ihrer mangelnden Fähigkeit, ästhetische Bedeutungen zu erkennen, stellt Bourdieu bei diesen Besuchern eine Konzentration auf praktische Urteile fest. Der mit geringem Kulturkapital ausgestattete Betrachter von Kunstwerken bezieht sich in seinem Urteil ausschließlich auf die Qualität und Quantität der geleisteten Arbeit und ersetzt damit die ästhetische Auffassung des Kunstkenners durch moralische Hochachtung (Fröhlich und Rehbein 2014, S.362).¹⁰

Es wird noch einmal deutlich, dass der Zugang zu Kunst und Kultur und gerade kulturellen Angeboten ohne enkultorative Basis erheblich erschwert ist. Positiv ist jedoch die Erkenntnis, dass sich eine intuitive Art des Zugangs über den qualitativen und quantitativen Anspruch der künstlerischen Technik finden lässt. In diesem Sinne lässt sich für (noch) nicht ‚hochkulturell‘ Enkulturierte festhalten, dass ‚Kunst‘ erst einmal von ‚können‘ kommt.

In Bezug auf gelungene Vermittlung stellt sich nicht lediglich die Frage, ob das Individuum jemals das Theater besucht. Über das staatliche Bildungssystem – namentlich die Schulen – wird vielen Kindern unabhängig von ihrem soziokulturellen Hintergrund ein Schulbesuch ermöglicht. Ohne einen fruchtbaren Nährboden bzw. ein unterliegendes Minimum an klassischer Enkulturation, ist es jedoch fraglich, wie viele Kinder so tatsächlich einen Zugang zu Kunst bekommen und eine Freude an dieser entwickeln werden. Zumal Keuchel und Larue darauf verweisen, dass „alles was Schule anfasst“ Schule und damit unattraktiv wird (Keuchel und Larue 2012, S.75). Das Bildungssystem sieht sich hier also in einer bisher ungelösten Zwickmühle, zum einen für Bildungsgerechtigkeit bzw. Zugang zu kultureller Bildung sorgen zu müssen und andererseits dafür nicht ausgestattet zu sein, *weil* es das Bildungssystem ist. An dieser Stelle ist gerade die Schülerlehrerbeziehung entscheidend dafür, ob schulische Inhalte als aufgezwungenes Curriculum oder als spannender Einblick in eine neue Welt wahrgenommen werden (S.197) (vgl. Kap. 6, S. 142).

Sowohl in Bezug auf Besucher als auch auf Nichtbesucher haben wir es kulturwissenschaftlich betrachtet mit einer Form des sog. Ethnozentrismus zwischen Subkulturen zu tun. „Ethnocentrism is the belief that one’s own patterns of behavior are always natural, good, beautiful, or important and that strangers, to the extent that they live differently, live by savage, inhuman, disgusting, or irrational standards“ (Harris und Johnson 2007, S.11). Wer eine fremde Kultur oder auch Subkultur (z.B. Nichtbesucher) betrachtet, muss umsichtig sein, fremde kulturelle Symbolik (also Selbstverständlichkeiten, Denken, Handeln etc.) nicht kurzerhand als irrational abzutun. Anstelle einer missionarischen sollte eine fra-

9. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu und Darbel 2006, S.77 & 95).

10. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (S.81).

gende, neugierige Haltung eingenommen werden, um dem Gegenüber auf Augenhöhe zu begegnen und sich dem untersuchten Sachverhalt tatsächlich anzunähern.

„A certain degree of ethnocentrism is natural for people raised in a single culture; their values and ways of behaving appear desirable and superior to all others“ (Harris und Johnson 2007, S.11–12). In Unkenntnis anderer Realitätsentwürfe ist es schwer zu erkennen, welchen Vorteil diese haben können. So ist es als Nichtbesucher schwer verständlich, warum Theaterbesuche lohnenswerter sind als ein Streamingdienst; warum Kunst und Kultur die Zeit und den Aufwand wert sind, den es braucht, um Zugang zu ihnen zu bekommen. Andersherum ist es für die Stammesbesucher der etablierten kulturellen Institutionen schwer verständlich, dass es Menschen gibt, die keinen Gefallen an deren Angeboten finden, was wiederum zu einer missionarischen Haltung gegenüber Nichtbesuchern führen kann. Beide Haltungen sind verständlich, jedoch nicht förderlich (vgl. Kap. 6.3, S. 146).

Nicht ‚hochkulturell‘ enkulturierten Besuchern fehlt also augenscheinlich die Nähe zu eben solchen Praktiken. Diese somatische Distanz, welche sich häufig in intuitiver Ablehnung der nichtenkulturierten Praktiken niederschlägt, ist eine direkte Folge aus der im vorangehenden Kapitel beschriebenen enkulturativen Erosionsspirale. Diese Distanz zeigt sich auch deutlich in der Arbeit Bourdieus:

Wie bereits erwähnt stellt Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* empirische Untersuchungen zu Kunstrezipienten unterschiedlicher Bildungsherkunft und deren Eindrücken und Wünschen in Bezug auf Kunst Rezeption an. Bourdieu stellte fest, dass ‚hochkulturell‘ nichthabitualisierte Museumsbesucher Bilder, die ein Sujet zeigen, welches nicht den Sehgewohnheiten des Betrachters entspricht, als nichtssagend oder sogar abstoßend beschreiben. Konkret geht es um „[d]as Portrait einer stark geschminkten Frau, bei ungewohntem Licht aus ungewöhnlichem Blickwinkel aufgenommen“ (Bourdieu 1982, S.87), zu welchem sich die nicht ‚hochkulturell‘ habitualisierten Besucher u.a. folgendermaßen äußern: „Schrecklich, da kann man ja die Nacht nicht schlafen [...] Entsetzlich, grauenvoll, ich blick’ da nicht mehr drauf“. Dagegen stellen ‚hochkulturell‘ enkulturierte(re) Gruppen eher ästhetische Verbindungen zu anderen Kunstformen z.B. Filmen her und nannten dasselbe Bild „ausdrucksvoll“ und „schön“. So sagte einer dieser Besucher: „Sie gefällt mir sehr“ (Bourdieu 1993, S.88). Die ‚hochkulturell‘ Enkulturierten beschrieben ein weiteres Bild, welches die von schwerer Arbeit verformten Hände einer alten Frau zeigt, als ästhetisch ansprechend und sogar als ‚Symbol‘ für Arbeit (Bourdieu 1982, S.). Es zeigt sich also, dass diese Besuchergruppen sich so gut im Feld der Kunst auskennen, dass sie einer Metabetrachtung fähig sind.

‚Hochkulturell‘ Nichtenkulturierte fühlen sich hingegen nicht orientiert und wünschen sich ganz konkrete Hilfestellungen und Anleitungen zum Museumsbesuch; darunter z.B. eine feste Reihenfolge der Exponatsbetrachtung bzw. festgelegte Rundgänge, Erklärungen und Informationstafeln. ‚Hochkulturell‘ enkulturierte Publika empfinden solche Hilfen jedoch als einengend und lehnen diese eher ab (Fröhlich und Rehbein 2014, S.363). Dies bestätigt sich in jüngeren Studien, so z.B. (Renz 2016, S.150).

„Hochkulturell‘ nichtenkulturierte Besuchergruppen versuchen sich augenscheinlich ein gewisses Unwohlsein in Folge von Desorientierung im Kontakt mit Neuem, Unverständlichem mittels eines Ordnungsgerüsts abzumildern. Aus diesem Grund verspüren Uneingeweihte den starken Wunsch nicht alleine, sondern in Gruppen in das neue Feld (in diesem Fall das Museum) zu gehen, „weil die Gruppe ihnen dabei helfen soll, das Gefühl des Unbehagens zu vertreiben, während der Wunsch, ein Museum alleine zu besuchen mit steigender sozialer Position weitaus häufiger geäußert wird“ (Fröhlich und Rehbein 2014, S.363).^{11 12}

Dieses Gefühl des Unbehagens steht im Zentrum der Konsequenzen mangelnder Enkulturation im entsprechenden Feld. Es ist Gegenstand des nächsten Kapitels (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82). Um dieses eingehend verstehen zu können, muss jedoch zuerst der Prozess der nachträglichen Kulturaneignung – der Akkulturation – dargelegt werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das ‚hochkulturell‘ nichtenkulturierte Individuum aller Wahrscheinlichkeit nach nicht spontan zum Theatergänger werden wird. Hierzu trägt das intuitive Unbehagen maßgeblich bei. Dies beschreibt ein Befragungsteilnehmer folgendermaßen: „Ich möchte in Zukunft einige Male Theater oder Oper besuchen. Bis jetzt lag die Idee selten nahe, weil kein direkter Bezug im Freundeskreis bestand und eine gewisse Überwindung damit verbunden ist, sich in ein solches ‚fremdes Milieu‘ zu begeben.“ Um Bildungsgerechtigkeit zu erreichen und die Vorteile kultureller Bildung allen Bürgern gleichermaßen zugänglich zu machen, ist es unerlässlich mittels des Bildungssystems soweit ‚hochkulturell‘ zu enkulturieren, dass allen die Möglichkeit (einer freien Wahl) einer zugehörigen Habitusbildung offen steht. Denn eine umfassende Bildung ermöglicht es, die eigenen enkulturativen und habituellen Grenzen zu erkennen und bewusst umzugestalten (Koller 2021, S.151). Dies gilt für Kinder, Jugendliche und Postadoleszente, welche sich noch in der Enkulturation befinden, genauso wie für Erwachsene, welche ihre Enkulturation bereits abgeschlossen haben. Für letztere besteht die Möglichkeit der sog. Akkulturation, also des nachträglichen Kulturerwerbs nach Abschluss der Enkulturation. Dieser ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

11. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu und Darbel 2006, S.85).

12. Bourdieu sieht den Zweck der Soziologie in diesem Zusammenhang in der Entzauberung der Kunst, die nach ihm lediglich der Distinktion und damit dem Aufbau von Barrieren zwischen ‚Klassen‘ dient. Dem widerspreche ich. Es stimmt, dass die Akquirierung von Enkulturation maßgeblich milieuhabhängig und dies ein großer Missstand ist. Kunst und künstlerische bzw. kulturelle Bildung hat jedoch einen eigenen Wert, der unabhängig von ihrer Nutzung oder sogar Instrumentalisierung im sozialen Gefüge ist. Die Nutzen kultureller Bildung sollten jedem im Sinne der Bildungsgerechtigkeit zuteilwerden, die Kunst muss folglich nicht entzaubert, sondern allgemein zugänglich werden.

3.2.1 Zusammenfassung Konsequenzen im Besuchsverhalten bei mangelnder Habitualisierung durch fehlende Enkulturation

Zusammenfassung

- Der Habitus des Individuums ist entscheidend dafür, ob dieses zum Theaterbesucher wird oder nicht.
- Der Habitus entsteht aus der Enkulturation, sodass fehlende Enkulturation zu einer mangelnden Habitualisierung und damit häufig zu einem Unbehagen gegenüber Theaterbesuchen führt.
- In Ermangelung passender Enkulturation fehlen dem Individuum die Zugangsbedingungen zur Kunst. Namentlich Kontextwissen, Wahrnehmungsschemata, Basisfähigkeiten und Dekodierungskompetenz.
- Das Fehlen dieser Zugangsbedingungen sorgt dafür, dass das ästhetische Vergnügen (vorerst) ausbleibt und ein allgemeines Unbehagen eintritt. Infolgedessen wird die notwendige Nähe zu und damit das Interesse für einen Theaterbesuch nicht (oder nur in seltenen Fällen) aufgebaut.
- Ein möglicher, erster Zugang zu Kunst für ‚hochkulturell‘ Nichtenkulturierte ist die technische Schwierigkeit und Raffinesse des rezipierten Werkes, im Sinne von ‚Kunst kommt von können.‘
- Ohne einen enkulturativen Nährboden oder hervorragende Vermittlung ist es fraglich, ob ein Theaterbesuch mit der Schule tatsächlich Zugang zu Kunst ermöglicht.
- ‚Hochkulturell‘ Nichtenkulturierte wünschen sich im Gegensatz zu ‚hochkulturell‘ Enkulturierten konkrete Hilfestellungen, Anleitungen und Ordnungsrahmen für die Nutzung ‚hochkultureller‘ Angebote.

3.3 Akkulturation – Nachträglicher Kulturerwerb nach Abschluss der Enkulturation

Bei der Akkulturation handelt es sich genau wie bei der Enkulturation um einen Prozess des Kulturerwerbs, in dem Handlungsweisen als auch Dispositionen übernommen und internalisiert werden (Kopp und Steinbach 2016, S.1). Die Akkulturation findet jedoch nicht im ungeformten Individuum, sondern „auf der Basis der Enkulturation statt [...], [folglich] ist die Prägung der Personen bei der Akkulturation grundsätzlich weniger stark als

bei der Enkulturation“ (Kopp und Steinbach 2016, S.1). Natürlich können auch nach dem Abschluss der Enkulturation (Teile) neue(r) Kulturen erlernt werden, sie werden jedoch nicht gleichermaßen verinnerlicht.¹³

Im Vergleich zur Enkulturation hat die Akkulturation gleich zwei wesentliche Nachteile: Akkulturierte Kulturelemente sind nicht in gleicher Weise selbstverständlich-somatisch und damit prägend bzw. bedeutsam für das Individuum und dessen Lebensstil bzw. -führung. Zum anderen erfolgt die Akkulturation in steter Reibung und permanentem Abgleich mit der enkulturierten Kultur. Folglich wirkt dieser Prozess verunsichernd und bedarf zudem deutlich mehr Aufwands und aktiver Gestaltung als die Enkulturation.

Am Beispiel des Spracherlernens lässt sich dies gut veranschaulichen: Als kleines Kind können hochkomplexe Strukturen wie Grammatik schnell internalisiert werden. Mit zunehmendem Alter wird dies immer schwerer, dennoch können neue Sprachen noch als (zweite) Muttersprache aufgenommen werden. Dies erfordert jedoch eine hochkomplexe Lernoptimierung und -unterstützung,¹⁴ so dass eine Fremdsprache, trotz hoher Energie, die in ihr Erlernen investiert wird, zumeist bis zu einem gewissen Punkt ein Fremdkörper bleibt (Meroth 2023, S.49).

Doch wie genau definiert sich die Akkulturation und wo liegen ihre theoretischen Wurzeln?

Gleich wie der Begriff der Enkulturation entsteht der Begriff der Akkulturation aus dem Wortstamm Kultur und einem Präfix. In diesem Fall dem lat. Präfix ‚ad‘, welches für ‚hinzu-‘ steht und mittels Konsonantenassimilation (Dudenredaktion 2019, S.123) zu ‚Ak‘ wird. Es geht also um das Hinzufügen einer Kultur im Gegensatz zum Hineinbewegen in eine Kultur (Enkulturation).

Der Begriff entstand im ausgehenden 19. Jahrhundert in der nordamerikanischen und britischen Kulturanthropologie (Kopp und Steinbach 2016, S.1), hatte zunächst jedoch eher die Bedeutung von Transkulturation im kolonialen Kontext (Zick 2010, S.34) (Kopp und Steinbach 2016, S.1). Mittels archäologischer Befunde lässt sich jedoch zeigen, dass es sich bei Akkulturation um eine universelle menschliche Erfahrung handelt (Zick 2010, S.37).

Akkulturation [...] ‚Kulturübernahme‘, ‚Kulturanpassung‘, bezeichnet als Grundbegriff der Kultur- bzw. Sozialanthropologie [...] und Soziologie die [...] Übernahme von Elementen einer fremden Kultur durch Einzelpersonen, Gruppen und Schichten (häufig Oberschichten und Eliten) der übernehmenden

13. Eine Präzise Abgrenzung von Enkulturation, Sozialisation und Akkulturation ist noch nicht flächendeckend in der Literatur gegeben. In einigen wissenschaftlichen Arbeiten werden Akkulturation, Sozialisation und Enkulturation sogar synonym verwendet (Zick 2010, S.39).

14. Ich beziehe mich hier auf (Bickes und Pauli 2009, S.95).

Kultur: Ideen, Wörter, Wertvorstellungen, Normen, Verhaltensweisen, Herrschaftsverhältnisse, Institutionen, Techniken, Produkte (Hillmann und Hartfiel 2007, S.14).

Dies lässt sich folgendermaßen auf das Individuum übertragen:

Auf individueller Ebene meint A. die allmähliche Aneignung von Verhaltensmustern und Werthaltungen einer neuen Kultur bei Personen, die vorher bereits eine kulturelle o. Identität erworben haben, z.B. bei Migranten oder Flüchtlingen, allgemein auch Phänomene, die aus dem andauernden Kontakt von Mitgliedern verschiedener kultureller Gruppen resultieren, und die zu einem Wandel der vorherigen kulturellen Muster führen (Tenorth und Tippelt 2007, S.13).

Dabei läuft Akkulturation als Prozess ab, welcher sich üblicherweise in vier Phasen gliedert:

1. ‚Honeymoon-‘ oder Tourismusphase
2. Schockphase
3. Reorientierungsphase
4. Lösungsphase

Die ‚Honeymoon-‘ oder Tourismusphase (Zick 2010, S.190) ist von einer ersten Begeisterung dem Neuen gegenüber geprägt.

Diese wird von der Schockphase abgelöst (S.190), welche häufig mit Anpassungsschwierigkeiten und falschen Annahmen einhergeht. So führen Verständnisschwierigkeiten in dieser Phase schnell zu der Annahme, Mitglieder der neuen Kultur verstünden den Akkulturierenden nicht nur falsch, sondern wollten den Akkulturierenden gar nicht erst verstehen. Infolge dieses Fehlschlusses tut der Akkulturierende die neue Kultur häufig in einer Form spontanen Selbstschutzes ab. Dabei wird üblicherweise eine Haltung von ‚Das ist einfach nichts für mich‘ oder ‚Ich bin einfach nicht der Typ für xy‘ (Oberg 1960, S.178) eingenommen. Dies bestätigt sich auch in einem Befund der vorliegenden Befragung: Es ist auffällig, dass es den Befragten schwer fällt, konkrete Gründe für ihr Nichtbesuchsverhalten zu finden und stattdessen gerne auf ein pauschaliertes ‚Das passt nicht zu mir‘ zurückzuführen. Vermutlich, um sich nicht mit dem Unwohlsein der Desorientierung in einem neuen Feld auseinandersetzen zu müssen (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82).

Stattdessen besinnt sich das Individuum in der Schockphase zurück auf seine enkulturierte Kultur und überhöht diese. In dieser Phase befindet sich der Akkulturationsprozess

an einem kritischen Punkt. Entweder er gelingt oder das Individuum bricht ihn ab, um der Frustration und Desorientierung des Prozesses zu entkommen. Oberg spricht hier sogar davon, dass der Akkulturierende abbräche, um einen nervlichen Zusammenbruch (nervous breakdown) zu vermeiden (Oberg 1960, S.179). Überschreitet das Individuum den kritischen Punkt erfolgreich, folgt die vierte Phase.

Die dritte Phase ist die der Reorientierung (Zick 2010, S.190). In ihr entsteht Akzeptanz gegenüber auftretenden Anpassungsschwierigkeiten, welche langsam mit Distanz und infolgedessen auch Humor genommen werden können. Diese Distanz ist maßgeblich für die Verbesserung des allgemeinen Befindens des Individuums.

Die vierte Phase – die Lösungs- oder Akkulturationsphase (S.190) – ist die der abgeschlossenen Akkulturation. Das Individuum kann sich in der neuen (Sub-)Kultur ohne besondere Anspannung bewegen und nimmt diese als eine legitime, andere Art des Seins wahr (Oberg 1960, S.179).

Oberg beschreibt diese Phasen im Zusammenhang mit beruflichen Auswanderern. Akkulturation findet jedoch nicht nur im Zusammenhang unterschiedlicher nationaler Kulturen und Kulturräume statt. Sie ist beispielsweise auch Teil der „Anpassung an ein fremdes Milieu“ (Dudenredaktion 2007, S.63), sodass sich dieses Konzept gut auf die kulturelle Praxis des Theaterbesuchs übertragen lässt.

Der vielleicht zentralste Aspekt der Akkulturation in Bezug auf das Theater ist, welche innere Haltung das Individuum gegenüber dem zu Akkulturierenden annimmt. Dies ist wichtig, da aus der inneren Haltung heraus die äußere Haltung, der sichtbare Habitus, entspringt. Deswegen ist es zentral zu begreifen, dass Akkulturation vor allem ein psychologischer Prozess ist. Dies bedeutet konkret, „dass nicht die Person und ihre Wanderung die Akkulturation ausmacht, sondern der psychologische Prozess der Einbindung infolge von Wanderung. Akkulturation kann aber auch dann stattfinden, wenn Individuen nicht oder nicht mehr gewandert sind“ (Zick 2010, S.34). Zick spricht hier zwar von der psychologischen Veränderung nicht gewanderter Gruppen, welche jedoch durch Zuwanderung ausgelöst wurde. Im Sinne von Subkulturen lässt sich dieses Konzept von einer angenommenen physischen Wanderung auf eine habituelle, sehr viel kleinere physische Wanderung übertragen. Denn die Grundlage der Akkulturation ist der Kontakt unterschiedlicher Kulturen (Kopp und Steinbach 2016, S.1), welcher in beiden Fällen gegeben ist. Dieser Kontakt führt zur kritischen Reflexion der eigenen kulturellen Selbstverständlichkeiten, relativiert die eigene Kultur und führt so sowohl zur Übernahme von Elementen einer fremden Kultur als auch zu einer Verunsicherung des Reflektierenden (Walz 2010, S.7). Dabei kann die Akkulturation sowohl einseitig (unilateral) als auch beidseitig (reziprok) erfolgen. Üblicherweise findet jedoch keine vollständige Akkulturation statt, sondern lediglich eine Übernahme kultureller Anteile aus „speziellen Bereichen und Sphären“ (Zick 2010, S.37).

Welche Form der Akkulturation stattfindet, hängt von Faktoren ab, die sich

im Prinzip aus der lern- und verhaltenstheoretischen Grundlage des Vorgangs ableiten lassen. Die wichtigsten Faktoren sind die kulturelle (Un-)Ähnlichkeit, die Brauchbarkeit der neuen Elemente für die Alltagsgestaltung, die Passung der neuen Elemente in die alte Lebensweise, die Attraktivität der neuen Elemente und der Aufwand und die Kosten der Übernahme der neuen Elemente, nicht zuletzt für das eigene Selbstwertgefühl und den sozialen Status (Kopp und Steinbach 2016, S.2).

Natürlich ist eine rein unilaterale Akkulturation aufgrund des gegenseitigen Einflusses beider Kulturen oder Subkulturen unwahrscheinlich, sodass eine solche nur in ganz bestimmten Situationen wie einer aufoktroyierten Akkulturation denkbar sind. Aufgrund des gegenseitigen Einflusses werden während des Akkulturationsprozesses langfristig nicht nur fremde kulturelle Elemente übernommen und oder vermischt, sondern auch neue kulturelle Praktiken ausgebildet. Zick nennt hierfür exemplarisch die Veränderung des Sushi, welches zunächst in andere Kulturen übernommen wurde, wo es neue Zutaten hinzugefügt wurden, welche wiederum in die japanische Küche übernommen wurden, sodass man heute auch in Japan z.B. Avocado im Sushi findet (Zick 2010, S.37).

In diesem Beispiel zeigen sich außerdem die wesentlichen Dimensionen der psychologischen Akkulturationsforschung nach Zick: „Kontakt (direkt, indirekt, in Interaktion und Kommunikation), reziproker Einfluss (inklusive der Beachtung von Dominanz-, Status- und Machtunterschieden) und Veränderung (als Prozess und Konsequenz oder Outcome)“ (S.35).

Wie passende En- und Akkulturationsmaßnahmen gestaltet werden können, ist Inhalt der Synthese (vgl. Kap. 6, S. 142).

Aber warum sollten die Theater teure und, wie bereits beschrieben, äußerst aufwändige Akkulturationsbemühungen unternehmen? Abgesehen von der bereits beschriebenen Legitimationsproblematik (vgl. Kap. 1.1.2, S. 9) sind En- und Akkulturation wichtige Bausteine für die Teilhabe an Kultur und Gesellschaft. Denn

[d]ie Kommunikation im Prozess der Aneignung von Umwelten [...] auch ein Gruppenphänomen, oder anders: Die individuelle Kommunikation ist bestimmt durch die Bindung von Individuen an kulturelle Gruppen und sie konstituiert Bindung auf der Grundlage intergruppalen Differenzierungsprozesse (S.290).

Das bedeutet, dass das Individuum die Bedeutungsstruktur, die Gruppen bilden (Kultur), verstehen müssen, um aktiver Teil dieser Gruppen sein und diese Strukturen verändern zu können. Soll Kunst im Sinne von ‚Kultur für alle!‘ von allen für alle gemacht werden, müssen alle die Möglichkeit haben, Teil der Gruppe zu werden und das geschieht mittel En- oder Akkulturation.

„Es wird deutlich, dass die Verantwortung für eine gelungene Integration keinesfalls alleine den Migranten zugeschoben werden kann, sondern als wechselseitiger Prozess auch eine Aufnahmebereitschaft seitens der Mehrheitsgesellschaft impliziert“ (Ding und Carlsburg 2011, S.38). Carlsburg und Ding beziehen sich hier auf physische Migration über Staatsgrenzen hinweg. Dies lässt sich jedoch genauso auf Migration über subkulturelle Grenzen hinweg und den zugehörigen Habitus übertragen. In diesem Sinne kann auch ihre weitere Ausführung für die Theaterwissenschaft fruchtbar gemacht werden: „Eine solche Bereitschaft darf jedoch nicht im Sinne einer Assimilation an die Aufgabe der Herkunftskultur gebunden sein.¹⁵ Vielmehr ist ein demokratischer Differenzbegriff zu etablieren, wie ihn Annedore Prengel in ihrer Pädagogik der Vielfalt fordert“¹⁶ (S.38).

Die zu akkulturierenden Nochnichtpublika sollten also trotz aller Akkulturation nicht etwa ihrem enkulturierten Lebensstil vollständig entsagen müssen, um sich neuen Kunstformen zuwenden zu können. Vielmehr sollten ihre Ansichten, Bedürfnisse und Wünsche einbezogen werden. So könnte eine stärkere Publikumsorientierung bei der Programmgestaltung gewinnbringend sein. So nähern sich kulturelle Praxis und die Individuen, welche die Kultur gestalten, wieder einander an.

Als Gegenstück zur Enkulturation ist die Akkulturation für die theaterwissenschaftliche Publikumsforschung unverzichtbar. Gleichzeitig sind die Lerntheorien der Akkulturation nicht ausreichend erforscht und zeichnen deswegen „den Prozess des ‚Kultur- und Kontaktlernens‘ nur unzureichend nach, was auch daran liegt, dass eine genaue Systematik, welche Kompetenzen und Wissensbestände wichtig sind und wie diese erworben werden, fehlt oder nur in groben Stufen nachgezeichnet wird“ (Zick 2010, S.259). Deswegen wird die Akkulturation im Folgenden mittels einer Theorie erweitert, die einen tieferen Einblick in ihre Funktionsweise und die daraus zu ziehenden Konsequenzen für die Publikumsge-
winnung ermöglicht.

3.3.1 Kulturschock – intuitiver Widerstand gegen den (nachträglichen) Kulturerwerb

„Das Konstrukt des Kulturschocks ist für die Akkulturationsforschung prägend“ (S.188). Denn wie bereits erläutert, ist die Voraussetzung für Akkulturation der Kontakt mehrerer Kulturen. Eine der häufigsten Folgen kultureller Kontakte sind Verunsicherung und Desorientierung bzw. emotionale Destabilisierung. Zusammenfassend ein Gefühl existenziellen Unbehagens.

Doch um welches Gefühl des Unbehagens handelt es sich hier genau? Versteht man Kunst als Teil einer Kultur, dessen Struktur wie in jedem anderen kulturellen Bereich

15. Carlsburg und Ding beziehen sich hier auf (Dietrich und Selke 2007, S.114–117).

16. Carlsburg und Ding beziehen sich hier auf (Prengel und Dann 1995, S.166–168).

auch erlernt werden muss, handelt es sich beim Aufeinandertreffen eines nicht enkulturierten Individuums und dem korrespondierenden, unbekanntem Kulturteil folglich um einen sogenannten Kulturschock. Dieser definiert sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht folgendermaßen: „Culture shock is the feeling of anxiety and disorientation that develops in an unfamiliar situation when there is confusion about how to behave or what to expect“ (Harris und Johnson 2007, S.4).

„Hintergrund ist die Verunsicherung in den mit der Enkulturation aufgebauten Selbstverständlichkeiten der Alltagsgestaltung“ (Esser 2016, S.3). Solche sind eine normale menschliche Reaktion auf die Konfrontation mit Neuerungen (S.3). Kennzeichnend hierfür „sind das Fehlen traditionaler Eingebundenheiten, die Erkenntnis der Relativität aller Regeln und der Zwang zur ‚Konstruktion‘ einer eigenen Handlungslinie einerseits und eine gewisse Objektivität, Distanz [...] andererseits“ (S.3).

Eine wichtige These der Akkulturationsforschung ist es, Akkulturation als Prozess der Bewältigung stressreicher Erfahrungen und Wahrnehmungen zu betrachten (Zick 2010, S.253). Dabei ist der initiale Kulturschock, welcher die Akkulturation prägt, als temporäre „Stresserfahrung aufzufassen [...], die zu stabilen physischen und psychischen Symptomen führen kann“ (S.254). Dieser Akkulturationsstress kann wiederum „als eine Veränderung der emotionalen Lage in eine negative Richtung verstanden werden. Die modernen Stress-theorien heben dabei insbesondere Veränderungen des Selbstkonzepts in den Vordergrund ihrer Analyse“ (S.254). Diese Stresssymptome sind eingehend durch eine Vielzahl an Studien für unterschiedliche akkulturierende Gruppen wie z.B. temporär Reisende, Migranten und Studenten erhoben und belegt (S.253).

Sowohl der Stress als auch der Umgang mit diesem wird durch zahlreiche Faktoren beeinflusst (S.254). Es lohnt, diese genauer in den Blick zu nehmen:

„Der Kultur-Schock wird grundsätzlich als vielfältige Erfahrung verstanden, die aus zahlreichen Stressoren bei den unterschiedlichsten Gruppen resultieren kann“ (S.189). Um diese zu verstehen, werden im Folgenden einige zentrale Kulturschockdefinitionen betrachtet und auf den Kulturschock in Bezug auf Publikumswerdung angewendet. So ist der Kulturschock mit Verlustgefühlen, Irritation sowie Gefühlen von Kompetenzmangel und Zurückweisung verbunden (S.189).¹⁷ Denn,

when an individual enters a strange culture, all or most of these familiar cues are removed. He or she is like a fish out of water. No matter how broad minded or full of good will you may be, a series of props have been knocked from under you, followed by a feeling of frustration and anxiety (Oberg 1960, S.177).

Taft betrachtet gleich mehrere Kulturschockdefinitionen und leitet aus diesen ab, „dass dieser im weitesten Sinne ein Gefühl des Unvermögens beschreibt, das aus der

17. Zick bezieht sich hier auf (Taft 1977).

Unfähigkeit resultiere mit der Umwelt zurechtzukommen, weil die kognitiven Aspekte/Herausforderungen und Fähigkeiten des Rollenhandelns unvertraut seien“ (Zick 2010, S.189). Diese zentrale Beobachtung Tafts und Zicks zur Natur der Verunsicherung durch einen Kulturschock lässt sich durch die traditionelle Theorie Oderbergs (S.188)¹⁸ erweitern, welche diese Beobachtungen auf die kulturelle Symbolebene hebt: Ein Kulturschock zeigt sich in der „anxiety that results from losing all our familiar signs and symbols of social intercourse. These signs or cues include the thousand and one ways in which we orient ourselves to the situations of daily life“ (Oberg 1960, S.160). Das Individuum findet sich in einer Realität wieder, die nicht in die ihm bekannten Bedeutungsschemata passt, oder diesen sogar widerspricht. Die gemeinschaftlich geschaffenen, intuitiven Selbstverständlichkeiten und Sicherheiten des Lebens und seiner Bedeutung werden in diesem Prozess annulliert. Dies ist aus sich des Individuums eine existenzielle, bedrohliche Erfahrung, auf die es mit starken, negativen Emotionen reagiert. „Der Schock ist demnach eine Veränderung des emotionalen Systems, die durch eine negative Erfahrung, eben Angst, geprägt ist, nachdem eine Person in Kontakt mit einer neuen kulturellen Umgebung gekommen ist“ (Zick 2010, S.189). Wie stark der Kulturschock genau ausfällt, ist von Individuum zu Individuum sehr unterschiedlich (Oberg 1960, S.178).

Wie bereits erwähnt, geht Oberg davon aus, „dass diese Angst aus der Wahrnehmung des Verlustes gewohnter Zeichen und Symbole resultiert, die für die Kommunikation und Interaktion notwendig seien. Dabei bezieht er sich vor allem auf visuelle Aspekte der Kultur, wie dem Verhalten, der Sprache oder Gebräuchen, weil an ihnen die kulturelle Differenz (Unterähnlichkeit) salient wird“ (Zick 2010, S.189).

Diese Betonung der sichtbaren Elemente einer Kultur bzw. der kulturellen Praxis zeigt noch einmal deutlich, wie relevant das Konzept des Kulturschocks für die kulturelle Praxis der darstellenden Künste ist.

Dies deckt sich mit den von Bourdieus Versuchsteilnehmern beschriebenen desorientierenden, verunsichernden Erfahrungen (vgl. Kap. 3.2, S. 72). Tatsächlich ist die obige kulturwissenschaftliche Definition des Kulturschocks genau am Kern von Bourdieus Theorie, denn dieser geht davon aus, dass Kunst ein sog. (gesellschaftliches) Feld ist. Felder sind nach Bourdieu bestimmte Bereiche der Gesellschaft, in denen eigene Regeln und Konventionen gelten, auf die das Individuum mehr oder weniger gut durch seinen inkorporierten Habitus vorbereitet ist und in dem es sich gegenüber den anderen Individuen behaupten muss (oder zumindest annimmt sich behaupten zu müssen). Dabei geht es um etwas – einen sog. Einsatz. „Die Menschen müssen den Glauben an den Einsatz haben sowie die Einsätze und Regeln kennen.¹⁹ Sie müssen in das Feld eingeübt sein. Mit der Einübung werden die Regeln und Einsätze sowie die Ziele des Spiels und der Glauben an deren Zusammenhang übernommen“ (Fröhlich und Rehbein 2014, S.100).

18. Zick bezieht sich hier auf (Oberg 1960).

19. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu 1993, S.107–108).

Der Habitus rüstet Akteure nur für bestimmte Situationen und Handlungsmöglichkeiten. Neue Situationen werden auf der Grundlage früherer Situationen gedeutet, und wenn eine neue Situation eine neue Handlungsweise erfordert, kann der Akteur nicht angemessen reagieren, weil die entsprechenden Muster nicht zur Verfügung stehen (Fröhlich und Rehbein 2014, S.114).

Die geteilten Vorstellungen und Glaubenssätze der Akteure im jeweiligen Feld nennt Bourdieu Illusio. Die Illusio eines jeden Feldes ist genauso wie die zugehörigen Einsätze von außen betrachtet nicht nachvollziehbar, das zugehörige Verhalten illusorisch (S.100).

Menschen, die ein Feld betreten, für das sie nicht sozialisiert bzw. enkulturiert wurden, spüren, dass es einen Einsatz gibt oder logischerweise geben muss, können aber weder einschätzen, ob dieser lohnenswert ist, noch wie er zu erlangen ist. Insgesamt scheint die Fallhöhe in einem unbekanntem Regel- und Bedeutungskonstrukt derart hoch, dass es einer außergewöhnlichen Motivation oder eines Zwanges bedarf, damit sich das Individuum in die Instabilität dieses neuen Feldes begibt und versucht, sich in diesem zu behaupten. Zudem ist es äußerst aufwendig, dessen Sinn- bzw. Bedeutungsstruktur zu erlernen. Ohne außerordentlich starke in- oder extrinsische Motivation – namentlich einen starken Wunsch nach dem Einsatz des jeweiligen Feldes – ist es durchaus unwahrscheinlich, dass sich ein Individuum aus freien Stücken in ein völlig neues Feld begibt. „Das Gelernte bildet Bourdieu zufolge ein ‚System von Grenzen‘,²⁰ die das Bewusstsein kaum mehr zu überschreiten vermag als der Leib“ (S.113). Um ausreichend Motivation zur Überschreitung dieser Grenzen zu finden, muss der Einsatz zuvor erst erkannt, eingeordnet und wertgeschätzt werden. Von außen betrachtet scheint das Geschehen in einem unbekanntem bzw. nicht enkulturierten Feld intuitiv-somatisch sinnlos bzw. nicht lohnenswert oder, wie es zahlreiche Befragungsteilnehmer handschriftlich auf ihrem Bogen neben den vorgegebenen Antworten vermerkt haben, als nicht interessant. In Ermangelung dessen fehlt die Motivation, die nötige Nähe, zum Feld und somit zum Theater.

In einer Vorstudie ordneten sich Teilnehmer pauschal als überzeugtes Nichtpublikum ein. Bei genauerer Befragung zu den Gründen wurde jedoch offenbar, dass die genannten Gründe häufig nicht aus tatsächlicher Erfahrung, sondern aus pauschalen, zumeist unzutreffenden Annahmen über das Theater stammten. So gab ein Student an, dass Theater ihn nicht interessiere, weil im Theater nichts gespielt werde, was ihn interessiere. Auf Nachfrage nach seinen Interessen konnten jedoch mehrere Stücke im Spielplan des örtlichen Stadttheaters identifiziert werden, die diese Themen behandelten und den Studenten interessierten. Es geht also mehr um eine kategorische Nichtidentifizierung mit der Kunst an sich, welche pauschal verworfen wird. Deswegen ist es nicht ausreichend zu erheben, ob der Befragte Interesse für Theater angibt oder nicht. Vielmehr scheint es (erstmal) eine Frage des kontextuellen Wissens und der zugehörigen (Dekodierungs-)Kompetenzen und damit der Enkulturation zu sein, ob das Individuum grundsätzliches Interesse an einer Kunstform

20. Fröhlich und Rehbein beziehen sich hier auf (Bourdieu 1997, S.33).

oder Kunst im Allgemeinen entwickelt und dieses damit als habituelle (Lebensstil-)Option sieht.

Einen ähnlichen Befund machen Tröndle und Awischus in Bezug auf mangelnde Freizeit und finanzielle Ressourcen. Auf nähere Nachfrage und Betrachtung der individuellen Umstände wurde klar, dass sich diese Ausschlussgründe nicht bewahrheiteten (Tröndle 2019, S.108).

Es ging den Teilnehmern also mehr um eine kategorische Nichtidentifizierung mit der Kunst bzw. dem Feld der Kunst an sich. Diese kategorische Selbsteinteilung in enkulturierte bzw. habitualisierte und nicht enkulturierte bzw. nicht habitualisierte Nichtbesucher ist von ungeahnter Relevanz für die Theaterwissenschaft wie -praxis. In ihr liegt ein Schlüssel zum Verständnis verschiedener Publikumsgruppen und eine erfolgreiche Nichtpublikumsansprache. Dies wird im Kapitel zum Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse (vgl. Kap. 6.3, S. 146) eingehend betrachtet.

Die Akkulturation ist ein Prozess der Neuverortung in einem unbekanntem Feld. Einer der größten Stressoren im aus ihr entstehenden Kulturschock ist das Neuaushandeln bzw. Finden der eigenen Rolle in der neuen Kultur bzw. kulturellen Umgebung. Dieses Aushandeln geht üblicherweise mit Verunsicherung und einer Senkung des eigenen Selbstwertgefühls einher (Wodarski 1996, S.86). Dies deckt sich gut mit den Befunden Bourdieus zu Museumsbesuchern, welche aufgrund von Desorientierungangaben, feste Nutzungsanweisungen für einen Besuch zu bevorzugen. Auf diese Weise versuchen die Museumsbesucher dem Unbehagen des empfundenen Mangels an Kompetenz und dem Gefühl der Schutzlosigkeit zu entkommen. Deswegen ist es kaum verwunderlich, dass viele Schocktheorien das Erlernen neuer Kompetenzen für den Umgang mit dem jeweiligen neuen kulturellen System im Zentrum einer gelungenen Akkulturation sehen (Zick 2010, S.255).²¹ Dies bestätigt noch einmal die hohe Relevanz einer gelungenen Erstbesucher- bzw. Besuchsbegleiterbegleitung und -orientierung durch die Theater.

Hierfür ist vor allem eine gelungene Kommunikation mit den (potenziellen) Publika vonnöten, wie Zick eindrücklich zeigt:

Zu den wichtigsten Faktoren des Stresses seinerseits gehören vor allem, wie sich aus der Studie der Theorien deutlich herauslesen lässt: die kulturelle Distanz oder interkulturelle Differenz, die Qualität und Quantität des interkulturellen Kontaktes, der Prozess des kulturellen Lernens und der Kommunikation (S.255).

21. Hierbei muss angemerkt werden, dass es eine These in der Akkulturationsforschung gibt, die davon ausgeht, dass Akkulturationsversuche von Mitgliedern der neuen Kultur als bedrohlich wahrgenommen werden können (Zick 2010, S.256). Dies könnte sich mit Befunden der vorliegenden Studie decken: Bei Befragungen in Theatern haben Besucher beispielsweise mehrfach die Anwesenheit von Schülergruppen negativ kommentiert.

Dies ist auch deswegen der Fall, da die mit Abstand häufigste Reaktion auf die Verunsicherung durch die Akkulturation Ablehnung gegenüber dem neuen (Um-)Feld ist (Oberg 1960, S.177). Um diese Frustration erfolgreich zu bewältigen, sind soziale Netzwerke die stärkste Einflussgröße (Zick 2010, S.291). Da diese vor allem durch Kommunikation gebildet und bestimmt werden, zeigt sich auch hier wieder die Relevanz von Kommunikation und Multiplikatoren im Theaterpublikum.²² Dies bestätigt sich auch in der Praxis: Mandel und Renz finden in einer Analyse des Konzepts der Kulturloge als erfolgreiche Vermittler zwischen kulturellen Angeboten und Erstbesuchern, dass gerade die persönliche, individuelle Ansprache erfolgreich ist. Zudem wird den Erstbesuchern ermöglicht, eine Begleitperson mitzunehmen (Mandel und Renz 2014b, S.49).

Einen weiteren wichtigen Ansatzpunkt für gelungene Akkulturation bietet die Ritualtheorie. Im Zusammenhang mit Akkulturation bietet es sich an, sog. Übergangsriten nach Arnold van Gennep, dem Vater der Ritualtheorie (Stohrer 2008) zu betrachten. Diese ermöglichen ein Schockerlebnis in Folge des Übergangs in einen neuen Status durch einen ritualisierten Umgang mit diesem besser zu verarbeiten und die eigene Selbstwahrnehmung zu ändern (Identification). In diesem Falle den Übergang von dem selbst empfundenen Status als Nichtbesucher zum Besucher, oder dem (gedanklichen) Versuch eines solchen. Damit lässt sie sich gut an die Theorie des Kulturschocks (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82) anschließen. Die Theorie des Kulturschocks ist ursprünglich im Kontext von Kontakten nationaler Kulturen bzw. physischer Migration entstanden. Hier wird sie jedoch in Bezug auf Subkulturen angewandt. Dementsprechend eignet sich das Konzept der Übergangsriten sehr gut zu dessen Erweiterung, weil sich diese mit Übergängen innerhalb einer Gesellschaft befassen (Nimführ 2020, S.272).

In van Genneps Strukturmodell ist der Begriff der Schwelle oder auch der Liminalität (von lat. *limen* = Schwelle) zentral (Stohrer 2008). Er beschreibt den instabilen Übergangszustand zwischen Austritt aus einem gesellschaftlichen Status und dem Eintritt in einen anderen. Liminalität entsteht dann, wenn ein Transformationsvorgang oder zumindest die Möglichkeit eines solchen auftritt (Fischer-Lichte 2004, S.307). Dies kann bereits der Gedanke daran sein, sich in ein neues Feld, wie das des Theaters sein. Van Gennep definiert sie als ein *Weder-Noch* bzw. „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“ (Gennep 2005, S.305–306). Dieser labile Zustand birgt für den Passierenden ein gewisses Risiko. Ohne gesellschaftliche Konventionen bzw. vorgegebene Verhaltensmuster und Regelkataloge, an die sich das Individuum halten kann, ist es viel wahrscheinlicher, dass sich dieses fehlverhält (Fischer-Lichte 2004, S.314). Dies lässt sich direkt auf einen Theaterbesuch übertragen. Wer noch nicht häufig im Theater war, fühlt sich dem Kollektiv des Publikums oft nicht zugehörig und sorgt sich durch falsches Verhalten negativ aufzufallen. Wer den Schritt in das unbekannte Terrain jenseits der

22. Interessant ist, dass das Individuum nach einer erfolgreichen Akkulturation einen erneuten Kulturschock erleiden kann, jedoch nicht in der akkulturierten Kultur, sondern bei Rückkehr in die ursprünglich enkulturierte Kultur (Prisching 2019, S.18).

Schwelle wagt, kann nicht wissen, welche Herausforderungen und Ungewissheiten ihn dort erwarten (Fischer-Lichte 2012, S.119), was die Sorge vor und während einem Nichtbesuch maßgeblich mitbestimmt. So beschreibt Birgit Mandel die Sorge von Nichtbesuchern sich im neuen Umfeld „inkompetent zu fühlen“ als eine wichtige Besuchsbarriere (Mandel 2014, S.83).²³

Diese Sorge vor der Schwelle, auch physischer Natur. Der monumentale Baustil vieler Theater, ihre zentrale, erhöhte Position im Stadtbild und ihre tempelartige Architektur entspringen dem Gedanken, die Bedeutung des Theaters auch baulich zu manifestieren (Brauneck 2007, S.1044). Derlei Ängste vor einer Negativerfahrung stellen für sich genommen bereits eine Form von Negativerfahrung dar und distanzieren den potentiellen Besucher somit weiter von dem Vorhaben eines Theaterbesuchs. Es wird zunehmend deutlich, dass es diese Ängste abzubauen und Nähe aufzubauen gilt. Hierfür ist, wie bereits bei Bourdieu deutlich wurde eine klare Hilfestellung im Sinne einer Besucherführung hilfreich (vgl. Kap. 3.2, S. 72). Ein Teil dieser Hilfe kann ein Besucherwerdungs-Rituals sein. Dies wird deutlich betrachtet man einen anderen gesellschaftlichen Übergang, der ein Ritual hat. Die Einschulung. Als großer Schritt im Leben eines Kindes wird die Einschulung mit umfangreichen Ritualen, wie einer Schultüte (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29), Probeschulbesuchen und Einschulungsgottesdiensten eingefasst, sodass im besten Falle eine potenziell einschüchternde Erfahrung zu einem positiven Erlebnis und einer schönen Erinnerung wird.

Theater könnten ein ähnliches Angebot für Kinder schaffen, die dann offiziell ins die Gemeinschaft der Theaterbesucher aufgenommen werden. Hier wären Theaterführungen vor einem Kindertheaterstück und eine Zertifikatsverleihung denkbar, ähnlich wie beim Fahrradführerschein, den viele Schulen eingeführt haben. Nach einem Besuch (oder mehreren Besuchen) mit der im Theater, einem Workshop und einer Erklärung wo und wie man für sich die Angebote findet und identifiziert, bekommen die Kinder oder Jugendlichen ein Theaterzertifikat ausgestellt. Dieses könnte symbolisch auf einer Bühne verliehen, und das Individuum somit offiziell in den Kreis der Besucher aufgenommen werden. Hierfür wären Kooperationen von Theatern und Schulen hilfreich, aber auch mit Enkulturationsinstanzen wie Eltern. Letzteres hat zum Vorteil, dass so Kinder en- und gleichzeitig deren Eltern akkulturiert werden können.

Verstärkend kommt hinzu, dass „dass rituelle Handlungen unterschiedliche Vorstellungen von Wirklichkeit zusammenbringen und dass durch den Ritualvollzug neue Auffassungen von Realität entstehen können“ (Uhlig 2020, 443). Sie sind also definitionsgemäß kulturvermittelnd. Dabei geben sie Sicherheit in ungewohnten Situationen, da sie stets handlungsanleitend sind (443) und somit einen Referenzrahmen für sozial anerkanntes Verhalten schaffen. Dies befriedigt die von Bourdieu beschriebenen Bedürfnisse von Neubesuchern. Seine Befunde zeigen, wichtig eine Handlungsanleitung bzw. eine führenden Hilfestellung für nicht habitualisierte Besucher von Museen ist. Gleichmaßen wäre eine Veranstaltung, welche sich konkret an Erstbesucher richtet, weniger risikoreich

23. Mandel bezieht sich hier auf (Mandel und Renz 2014a).

für solche. Die Sorge vor Fehlverhalten, oder dem Gefühl nicht dazu zu passen, könnte so reduziert werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Enkulturation hat zentralen Einfluss auf den Prozess Publikumsverdung. Folglich erschwert ein Enkulturativer Bruch den Prozess der Publikumsverdung ungemein. Ohne Enkulturation entsteht keine Nähe zum Theater und damit keine Habitualisierung des Theaterbesuchs. Statt Interesse entwickelt sich Ablehnung im potenziellen Publikum, sodass es dem Theater fortbleibt.

Doch wie zeigt sich der Enkulturate Bruch im Musiktheaterpublikum und welche Faktoren entscheiden, wer in Bezug auf Musiktheater erfolgreich enkulturiert wird (Forschungsfrage 2 und 3)? Die Beantwortung dieser Fragen ist Gegenstand der empirischen Erhebung und führt uns somit in den empirischen Teil der vorliegenden Arbeit.

3.3.2 Zusammenfassung Akkulturation und Kulturschock

Zusammenfassung

- Akkulturation (A.) ist gleich wie die Enkulturation eine Form des Kulturerwerbs. Im Gegensatz zur Enkulturation findet die Akkulturation jedoch im bereits geformten Individuum und auf Basis der Enkulturation statt.
- A. bedeutet *nicht* die eigene Kultur und den zugehörigen Habitus aufzugeben, sondern eine weitere Kultur (oder Kulturanteile) zu akquirieren.
- Folglich ist die A. aufwändiger.
- A. ist weniger prägend und nicht gleichermaßen somatisch-intuitiv, also weniger bedeutsam für das Individuum.
- A. erfolgt im Abgleich mit der Enkuluturation und ist deswegen ein verunsichernder Prozess.
- Die A. läuft üblicherweise in vier Phasen ab:
 1. Honeymoon- oder Tourismusphase
 2. Schockphase
 3. Reorientierungsphase
 4. Lösungsphase
- Der Kulturschock ist ein prägendes Element der A.

- Ein Kulturschock entsteht in unbekanntem Situationen, in denen Verhaltensmuster und Selbstverständlichkeiten unklar oder aufgelöst sind. Er äußert sich in einem Gefühl von Desorientierung und Beunruhigung (Harris und Johnson 2007, S.4). Dieses resultiert aus der Sorge, nicht mit der neuen Umwelt zurechtzukommen (Zick 2010, S.189).
- Ohne außerordentlich große Motivation ist es durchaus unwahrscheinlich, dass sich das Individuum aus freien Stücken in diesen verunsichernden Zustand der A. begibt.
- Stattdessen wird häufig eine schützende Haltung der Indifferenz eingenommen; im Sinne von ‚Das ist einfach nichts für mich.‘
- Rituale können in diesem Kontext hilfreich für die Vermittlungsarbeit sein.

Teil II

Empirischer Teil

Kapitel 4

Methodik – Konzeption und Durchführung

Nach erfolgreicher Beantwortung der ersten Forschungsfrage, wenden wir uns – aufbauend auf diesem theoretischen Fundament – der Beantwortung der zweiten sowie dritten Forschungsfrage und damit dem empirischen Teil der vorliegenden Arbeit zu. Es ist definiert, was ein Enkulturrativer Bruch ist, und nun gilt es zu klären, inwiefern sich dieser im deutschen Musiktheaterpublikum manifestiert und wie effektiv auf diesen reagiert werden kann. Hierfür wird die Bildung einer fundierten Datenbasis und eine erste Wirkmodellbildung avisiert. Konkret bedeutet das, dass Besucher und Nichtbesucher in der bisher größten theaterwissenschaftlichen Besucherforschungsstudie befragt werden. Auf dieser neuen Forschungsgrundlage kann ein Verständnis entwickelt werden, wie Theaterbesucher entstehen, was dem entgegenwirkt und wie man diese Informationen konkret für Forschung und Praxis nutzbar machen kann. Hierfür sollen erste, grundlegende Wirkungsmodelle entwickelt werden.

Dies wird empirisch mittels einer sog. problemzentrierten Befragung zu Theaterbiographien und Nutzungsverhalten bei Publikum sowie Nichtpublikum überprüft. Hierbei liegt das Augenmerk auf Kontinuitäten und Diskontinuitäten, die die Befragten in ihrer eigenen Theaterbiografie erleben. Dies ist von besonderer Wichtigkeit, weil „[t]heoretisch basierte Erklärungen zum Nichtbesuch [...] bisher theoretisch kaum oder gar nicht formuliert“ (Kirchberg und Kuchar 2013, S.169) wurden. Folglich hat bisher auch keine empirische Erhebung solcher Erklärungen des Nichtbesuchs stattgefunden, welche jedoch unerlässlich ist, um erfolgreich auf den Publikumsschwund einzuwirken.

4.1 Wahl der Erhebungsmethode: quantitative Querschnittsbefragung

Aufgrund der unzureichenden Datenlage ist eine eigene Erhebung durchgeführt worden. Denn

im Diskurs über die Adressaten von Kunst und Kultur [klafft] immer noch eine recht große Lücke zwischen theoretischen Annahmen, was Kunst und Kultur auslösen solle und dem empirischen Wissen, ob diese – zum Teil sehr wohlgemeinten – Ansprüche auch tatsächlich erreicht werden. Max Fuchs¹ hat beispielsweise Mitte der 1990er Jahre circa 90 wissenschaftliche Behauptungen über die Wirkung von Kunst und Kultur gesammelt, welche aber überwiegend empirisch nicht bestätigt waren (Renz 2014, S.23).

In einem seiner empfehlenswerten Grundlagenwerke² empfiehlt Glogner-Pilz die „Prüfung der Motivation und gleichzeitige Aktivierung abgegrenzter Zielgruppen“ auf Voll- oder Teilerhebungen mittels Fragebogen (Glogner-Pilz 2012, S.34). Zudem eignen sich Fragebögen besonders zur Überprüfung von Thesen (Reinhardt 2012, S.233), vor allem, wenn wie im vorliegenden Fall biografische Daten und Erfahrungen erhoben werden. Deswegen wurde als Erhebungsmethode eine quantitative Befragung mittels Fragebogen festgelegt. Quantitative Verfahren sind Methoden, die „die Zählung und statistische Verarbeitung relevanter Größen und ihrer Beziehungen beabsichtig[en]“ (S.232). Es handelt sich also um ein deduktives Vorgehen, für welches besonders viele Daten gesammelt werden, um ungewollte statistische Verzerrungen zu vermeiden und so die vorab gebildeten Thesen verlässlich zu überprüfen. Um eine derart große Sammlung an Daten – in diesem Fall die Angaben über 2000 Befragter – zu ermöglichen, ist eine Teil- oder vollständige Standardisierung unumgänglich. Hierdurch wird die Befragung weniger flexibel, allerdings hat die Standardisierung einer Erhebung erhebliche Vorteile: Es können in kurzer Zeit viele Befragte erreicht werden, was die Befragung repräsentativer und effizienter macht. Die Befragten spüren zudem bei standardisierten, anonymen (im Gegensatz zu individuellen, offenen) Befragungen weniger den Druck sozialer Erwünschtheit, sodass sie tendenziell freier und ehrlicher antworten. Zudem ist auch von Befragterseite kaum eine ungewollte Beeinflussung möglich (Glogner-Pilz 2012, S.205). Außerdem stehen die Befragten nicht unter Zeitdruck, was erfahrungsgemäß gerade älteren Befragtengruppen zu Gute kommt.

Die wesentlichen Funktionen quantitativer Forschung sind zum einen statistische Deskription, also Erfassung und Beschreibung des Ist-Zustandes, und zum anderen das Überprüfen a priori formulierter Hypothesen, also erwarteter Merkmalszusammenhänge (Glogner-Pilz 2019, S.17).

1. Renz bezieht sich hier auf (Fuchs und Liebold 1995, S.23).

2. Siehe u.a. (Glogner-Pilz 2019), (Glogner-Pilz 2012) und (Glogner-Pilz und Föhl 2011).

In beiden Fällen geht es darum, unter Anwendung sogenannter geschlossener, standardisierter Methoden (zum Beispiel über einen Fragebogen zum Ankreuzen) zu einer breiten Datenbasis zu gelangen, die generalisierbare Aussagen erlaubt. Gerade diese Verallgemeinerbarkeit von Befunden ist eine der großen Stärken quantitativer Forschung (Glogner-Pilz 2019, S.17).

Nachteile einer fragebogenbasierten Befragung ergeben sich daraus, dass die Befragungssituation in Teilen nicht kontrolliert werden kann: So kann es sein, dass individuelle Bögen gemeinschaftlich oder unsorgfältig ausgefüllt werden. Außerdem ist es möglich, dass Verständnisschwierigkeiten auftreten. Auf diese potenziellen Problempunkte wurde bestmöglich bei der Durchführung eingewirkt (vgl. Kap. 4.4, S. 102).

Der Teilstandardisierung zum Trotz ist es möglich, in Teilen explorativ zu arbeiten, was gerade für Grundlagenforschung mit dem Ziel einer ersten Modellbildung unerlässlich ist. Dies wird in den Unterkapiteln zum Fragebogen und zur Auswertung ((vgl. Kap. 4.2, S. 95) und (vgl. Kap. 4.4, S. 102)) genauer erläutert.

Die Befragung wurde in Form einer Querschnittstudie (im Gegensatz zu einer Längsschnittstudie) durchgeführt. Das bedeutet, dass jeder Befragte genau einmal befragt wurde. Dies hat den Hintergrund, dass man in einer Längsschnittstudie zu Enkulturation alleine aufgrund der Dauer der Enkulturation über mindestens 15 Jahre hinweg immer wieder Erhebungen durchführen müsste. Eine Längsschnittstudie zum Enkulturativen Bruch hätte bereits vor mehreren Jahrzehnten – vor dem Beginn des Enkulturativen Bruches – begonnen werden müssen.

Die Nachteile einer Querschnittstudie sind augenscheinlich: Bei einer Längsschnittstudie kann die zeitliche Abfolge des Auftretens verschiedener Variablen festgestellt werden, sodass nicht lediglich Korrelationen (Zusammenhänge) sondern auch Kausalitäten (Ursache-Wirkungs-Zusammenhang) festgestellt werden können.

Eine Querschnittstudie ist hilfreich für den Vergleich verschiedener Befragungsteilnehmer(gruppen) (Leonhart 2017, S.15). Wie gerade vor dem Hintergrund der Covidpandemie deutlich geworden ist, gibt es Publika, die wenig bis nicht beforscht sind und gleichzeitig ein hohes Alter erreicht haben, weswegen sie immer weniger zu einer Befragung zur Verfügung stehen. Deswegen war es unerlässlich, eine solche Vergleichsstudie zeitnah durchzuführen.

Für den Erfolg einer quantitativen Erhebung ist es zentral, einen Untersuchungs- sowie einen Auswertungsplan zu bilden. Die Auseinandersetzung mit dem statistischen Vorgehen vor der eigentlichen Durchführung gewährleistet die Erhebung geeigneter Daten und eine stringente und theoretisch basierte Erhebung (S.719). Dafür ist die vorliegende Befragung angepasst in die folgenden Schritte gliedert: Problemanalyse (vgl. Kap. I, S. 21), Fragebogenkonstruktion auf Basis der aus der Problemanalyse gebildeten Hypothesen (vgl. Kap. 4.2, S. 95), Befragungsdurchführung (vgl. Kap. 4.4, S. 102), Datenaufbereitung und Datenanalyse (vgl. Kap. 5, S. 105).

Die Problemanalyse ist bereits im theoretischen Teil abgeschlossen worden, sodass wir uns umgehend der Fragebogenkonstruktion zuwenden können.

4.2 Fragebogenerstellung und Variablenbeschreibung

Zur Beantwortung der drei Forschungsfragen wurde eine Erhebung mittels Fragebogen durchgeführt. Die Befragung erfolgte sowohl analog an vier öffentlichen Musiktheaterhäusern als auch online. Die analogen und digitalen Fragebögen bestehen aus 17 bzw. 25 Items bzw. Fragen. Dies schließt sowohl die demografischen Fragen als auch eine offene Frage nach Anmerkungen und Hinweise zur Befragung ein. Die Beantwortung des Bogens hat rund 10 Minuten in Anspruch genommen. Obwohl schriftliche Befragungen häufig Schwierigkeiten aufgrund geringer Rücklaufquoten haben (Glogner-Pilz und Föhl 2011, S.50), ist in der vorliegenden Studie gelungen, 2238 Fragebögen (davon 1901 gültige, vollständig ausgefüllte) zu erheben.

Um eine saubere Datenerfassung zu gewährleisten, wurde bei der Frageformulierung auf Präzision und Verständlichkeit geachtet, bei gleichzeitiger Berücksichtigung einer unkomplizierten, zielgruppengerechten Sprache (Glogner-Pilz 2012, S.53 & 61). So wurde u.a. ein umgangssprachlicher Kulturbegriff im feuilletonistischen Sinne von ‚Kunst und Kultur‘ verwendet und mittels Beispielen vereindeutigt.

Grundsätzlich folgt die Konstruktion eines Fragebogens einem konkreten Schema: Erstens ein aufschlussreicher, einladender Titel. Zweitens ein orientierender Einführungstext. Drittens die inhaltlichen Fragen der Arbeit und zuletzt demografische Fragen (Diekmann 2022, S.483–486).

Um das Interesse der Befragten und den wissenschaftlichen Standard der Befragung zu vermitteln, wurden auf den Bögen deutlich die Ludwig-Maximilians-Universität und das theaterwissenschaftliche Institut aufgeführt.

Die analogen Fragebögen wurden vorab den jeweiligen Theatern zur Durchsicht zur Verfügung gestellt.

Die Studie erfolgte aufgrund der pandemiebedingten Schließungen der Theater sowohl online als auch während der Öffnungsperioden analog. Der analoge Fragebogen wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit, Praktikabilität und Motivation auf zwei DIN A4-Seiten beschränkt. Es war, wie bereits angeklungen, unabdinglich eine große, gut leserliche Schriftart zu wählen und viel sog. Weißraum zu lassen. Dementsprechend ist die Fragenanzahl auf dem analogen Bogen beschränkt. Es wurden insgesamt 17 Fragen gestellt, davon zehn inhaltliche Fragen und sieben demografische. Die digitale Version des Bogens wurde komplexer gestaltet, da dieser nebst mehr Platz auch zusätzliche Funktionen wie Fragenfilterungen bietet. So gab es insgesamt mehr Fragen als in der analogen Version, letztendlich wurden jedoch keinem Teilnehmer alle Fragen angezeigt. Stattdessen wurde anhand der Einstiegs-

fragen gefiltert, welche weiterführenden Fragen für das jeweilige Besuchsverhalten relevant sind. Ein Beispiel: Wenn ein Teilnehmer auf die Frage „Welche der folgenden kulturellen Angebote nehmen Sie wahr?“ alle Angebote auswählte, wurde anschließend automatisch die folgende Frage „Warum nehmen Sie die anderen Angebote nicht wahr?“ übersprungen. Gab ein Teilnehmer an nicht ins Theater zu gehen, wurden alle theaterspezifischen Fragen übersprungen, wie z.B. „Welche Inszenierungsform bevorzugen Sie in Bezug auf Schauspiel, Oper, Musical usw.?“.

Die zusätzlichen Fragen des digitalen Fragebogens setzen sich aus verschiedenen Fragegruppen zusammen. Erstens aus pandemiebezogenen Fragen, welche jedoch separat ausgewertet wurden und keinen Einfluss in die vorliegende Studie finden. Zweitens aus weiterführenden demografischen Fragen. Diese Fragen sind dem Umstand geschuldet, dass die Online-Befragung gleichermaßen in allen DACH-Ländern verteilt wurde und so landesspezifische Fragen und Filter verwendet werden konnten. So wird beispielsweise je Land bzw. Ländern, in denen der Befragte aufgewachsen ist, noch einmal mittels Filterfrage nach den jeweiligen Bundesländern bzw. Kantonen gefragt. Diese beiden Fragegruppen sind jedoch nicht weiter zur Auswertung genutzt worden, da sich keine Unterschiede zwischen Bewohnern der DACH-Länder gezeigt haben. Im Gegensatz dazu wurden drei zusätzliche Fragen in die finale Auswertung einbezogen: Zum einen die Frage nach den besuchten kulturellen Veranstaltungen im Elternhaus des Befragten. Zum anderen die Frage, ob der Befragte selbst Kulturschaffender ist. Zuletzt wurde eine zusätzliche Frage auf dem digitalen Bogen eingefügt: „Letzte Frage: Gibt es noch etwas, das Sie anmerken möchten, was bisher nicht abgefragt wurde? Möchten Sie beispielsweise... etwas zu Ihren Antworten erläutern? ...eine individuelle Situation schildern? ...etwas zu Theater und kulturellen Angeboten sagen? Fügen Sie hier gerne alles ein, was Sie [...] zu bedenken geben möchten.“ Diese Frage wurde auch in der analogen Befragung geklärt, allerdings in anderer Form: Im direkten sozialen Kontakt werden solche Gedanken entweder als Zwischenfrage oder aber als Kommentar bei der Abgabe des Bogens geteilt. Diese wurden dann durch das Befragungsteam notiert.

Es wurden folgende demografische Variablen erhoben:

- Das Alter
- Das Geschlecht – Auswahloptionen: Männlich, Weiblich, Divers
- Der höchste Bildungsabschluss – Auswahloptionen: Schüler, Volks-, Hauptschulabschluss, Mittlere Reife, Abgeschlossene Lehre, (Fach-)Hochschulreife, (Fach-)Hochschulabschluss
- Die Region in dem der Befragte aufgewachsen ist – Auswahloptionen: Deutschland, Österreich, Schweiz, Ich bin in keinem der DACH-Länder aufgewachsen, sondern in (inkl. Freifeld)

- Im Falle der DACH-Länder das Bundesland bzw. Kanton
- In welchen Ländern der Befragte zur Grund- und weiterführenden Schule gegangen ist – Antwortoptionen: Deutschland, Österreich, Schweiz, Anderes Land, Ich bin auf keine weiterführende Schule gegangen
- Die Muttersprache – Antwortoptionen: Ja, ausschließlich; Ja, und auch (inkl. Freifeld)

Diese Variablen dienen dazu, Gruppenunterschiede durch explorative Gruppenvergleiche festzustellen.

Es wurden folgende inhaltliche Variablen erhoben:

- Die kulturellen Veranstaltungen, die der Befragte wahrnimmt (Musical, Museen, Konzerte Rock/Pop, Konzerte klassisch, Konzerte Jazz, Comedy, Kabarett, Oper kanonisch, Oper zeitgenössisch, Schauspiel, Lesungen, Großveranstaltungen, Operette)
- Die kulturellen Veranstaltungen, die im Elternhaus wahrgenommen wurden (dieselben wie zuvor, plus die Angebote: klassische Musik, Vorlesen und Puppentheater)
- Ob der Teilnehmer selbst Kulturschaffender ist
- Das Besuchsbeginnalter
- Die Enkulturationsinstanz, die die ersten Theaterbesuche initiiert hat – Auswahloptionen: Nein (bzw. Keiner), Familie, Schule, Partner, gleichaltrige Freunde, Verein (inkl. Freifeld), Andere (inkl. Freifeld)
- Ob es einen Besuch mit der Schule gab und ob dieser gefallen hat – Auswahloptionen: Ja, es hat mir gefallen; Ja, es hat mir **nicht** gefallen; Nein
- Die Relevanz von Kultur³ und kultureller Veranstaltungen im Elternhaus – Likertskala 0-4⁴

3. Auch hier wurde ein feuilletonistische Kulturbegriff in der Befragung verwendet.

4. Es wurde die Relevanz von Kunst und Kultur und nicht direkt von Theater erhoben. Dies ermöglicht einen tieferen Einblick in die dem Enkulturations Bruch und die ihm unterliegenden Dynamiken. ‚Hochkulturelle‘ Enkulturation wird hier als größeres Feld verstanden, welches (Musik-)Theater beinhaltet, aber auch viele andere Kulturteile und kulturelle Praktiken. Neue Praktiken innerhalb eines bereits habituierten Feldes aufzunehmen, ist bedeutend einfacher als sich Praktiken eines neuen Feldes zu erschließen. Dementsprechend kann grundsätzliche, notwendige Nähe vorhanden sein, ohne, dass der Befragte bereits aktiver (Musik-)Theaterbesucher ist. Dementsprechend ist eine größer gefasste Relevanzfassung bei gleichzeitiger Erfassung der wahrgenommenen Veranstaltungen zweckmäßiger. Dieses Vorgehen hat sich in der Auswertung bestätigt. So gibt ein Befragungsteilnehmer zu bedenken: „Die Art der Besuche (Oper, Museum etc.) ergab sich in der Regel aus den gemeinsamen Interessen mit Freunden sowie temporären Ausstellungen/Aufführungen in der Umgebung, die interessant wirkten.“

- Die Relevanz von Kunst und Kultur⁵ und kultureller Veranstaltungen für den Befragten selbst – Likertskala 0-4
- Die Besuchshäufigkeit – Auswahloptionen: Max. jährlich, halbjährlich, vierteljährlich, monatlich, alle zwei Wochen, häufiger
- Vorlieben beim Inszenierungsstil – Auswahloptionen: Klassische Inszenierungen, Moderne Inszenierungen, Beides gleich
- Nichtbesuchsgründe – Auswahloptionen: Praktische Gründe (z.B. Zeit), Habe es noch nicht probiert, unverständlich, zu konventionell, zu modern, zu oberflächlich, ich nehme alle Angebote wahr, Andere (inkl. Freifeld)
- Freifeld für Anmerkungen und zusätzlichen Informationen

Des Weiteren wurden verschiedene Variablen berechnet bzw. auf Basis anderer Variablen ermittelt.

- Besucherstatus – Wird der Teilnehmer als Besucher oder als Nichtbesucher klassifiziert. Als Besucher gelten alle, die mindestens eine der folgenden Optionen angeben haben: kanonische Oper, zeitgenössische Oper, Schauspiel, Tanztheater und/ oder Operette und deren Besuchshäufigkeit nicht 0 war.
- Musiktheaterbesucherstatus – Wird der Teilnehmer als Besucher oder als Nichtbesucher des öffentlichen Musiktheaters klassifiziert. Als Besucher gelten alle, die mindestens eine der folgenden Optionen angeben haben: kanonische Oper, zeitgenössische Oper und/ oder Operette und deren Besuchshäufigkeit nicht 0 war.
- Opernbesucherstatus – Wird der Teilnehmer als Besucher oder als Nichtbesucher von Opern klassifiziert. Als Besucher gelten alle, die mindestens eine der folgenden Optionen angeben haben: kanonische Oper und/ oder zeitgenössische Oper und deren Besuchshäufigkeit nicht 0 war.
- Enkulturationszeitpunkt – Jahr in dem die Enkulturation begonnen hat. Errechnet: Befragungsjahr - Alter + Besuchsbeginnalter.
- Enkulturation in Deutschland – Besuch einer deutschen Grundschule und Besuch einer deutschen weiterführenden Schule; oder Besuch mindestens einer deutschen Schule und Deutsch als Muttersprache

Die Inhaltlichen Variablen geben Aufschluss über Enkulturationserfahrung und Nutzungsverhalten des Befragten.

5. Auch hier wurde ein feuilletonistische Kulturbegriff in der Befragung verwendet.

Es gibt vier Fragentypen innerhalb der Befragung. Erstens geschlossene Fragen, welche mit disjunkten Antwortoptionen sowie in der digitalen Version mit der Option ‚Möchte ich nicht beantworten‘ versehen sind. Zweitens halboffene Fragen, die nach einer Anzahl von Antwortoptionen ein zusätzliches Freifeld ‚Andere: ...‘ anbieten. Diese Fragen gewährleisten, dass keine wichtigen Antwortoptionen übersehen wurden. Tatsächlich wurde in diesen Feldern jedoch keine neuen Erkenntnisse gewonnen, sodass sie nicht in die Analyse mit eingeflossen sind. Drittens Skalenfragen, welche auf einer sog. Likert-Skala (einer fünfstufigen Skala) von ‚Ich stimme überhaupt nicht zu‘ bis ‚Ich stimme voll und ganz zu‘ die Zustimmung zu Aussagen erheben. Viertens gibt es eine vollständig offene Frage, mit welcher der Fragebogen schließt. In dieser Frage kann der Befragte sonstige Eindrücke zu und Informationen mit Theaterforschung und -praxis teilen.

Beide Fragebogenversionen finden sich im Anhang (vgl. Kap. A, S. 182).

Wichtig ist zu beachten, dass die Beantwortung der Fragen subjektiv und zum Teil retrospektiv erfolgt. Dies ist eine wichtige Limitation der Studie, welche von nachfolgender Forschung aufgegriffen und besten Falls in Form einer Längsschnittstudie behoben werden sollte.

Basishypothesen

Die Fragen wurden auf Basis von a priori-Hypothesen entwickelt, welche im Folgenden geprüft werden sollen. Jene wurden aus dem theoretischen Teil entwickelt und betreffen die Funktionsweise ‚hochkultureller‘ Enkulturation. Die Hypothesen lauten wie folgt:

1. Enkulturation bestimmt maßgeblich, welchen kulturellen Habitus des Individuum hat.
 1. Je früher die Enkulturation ins Musiktheater begonnen hat, desto größer ist die Relevanz von Kultur und kultureller Veranstaltungen für das Individuum: Das Besuchsbeginnalter korreliert negativ mit der persönlichen Relevanz.
 2. Je jünger der Besucher begonnen hat ins Theater zu gehen, desto häufiger besucht er es heute: Das Besuchsbeginnalter korreliert negativ mit der Besuchshäufigkeit.
 3. Enkulturation zeigt sich in der Nennung bestimmter oder auch in der Summe der genannten Nichtbesuchsgründe. Je früher die Enkulturation ins Musiktheater begonnen hat, desto weniger Nichtbesuchsgründe werden angegeben: Das Besuchsbeginnalter korreliert positiv mit der Nennung von Nichtbesuchsgründen.
 4. Je höher die Relevanz von Kultur und kultureller Veranstaltungen für das Individuum ist, desto höher ist auch die Besuchshäufigkeit: Die persönliche Relevanz korreliert positiv mit der Besuchshäufigkeit.

2. Es lässt sich ein Enkulturrativer Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum nachweisen. Dieser sich in den folgenden Veränderung der Enkulturation und den daraus folgenden Konsequenzen im Besuchsverhalten:
 1. Die Relevanz aus Sicht der erziehenden Generation sinkt zunehmend. Relevanz im Elternhaus korreliert negativ mit dem Enkulturationszeitpunkt⁶ korreliert positiv mit dem Besuchsbeginnalter.
 2. Die Besuchshäufigkeit sinkt zunehmend. Die Besuchshäufigkeit korreliert negativ mit dem Enkulturationszeitpunkt.
 3. Da es sich bei diesen Zusammenhängen um Folgen des Enkulturrativen Bruches und nicht um Alterseffekte handelt, korreliert die Besuchshäufigkeit stärker mit dem Enkulturationszeitpunkt als mit dem Alter.
3. Enkulturationsinstanzen sind unerlässlich für die Enkulturation.
 1. Die große Mehrheit der Befragten gibt mindestens eine Enkulturationsinstanz an.
 2. Da ein niedriges Besuchsbeginnalter mit einer hohen persönlichen Relevanz korreliert, muss auch die Enkulturationsinstanz ‚Familie‘, der die früheste Enkulturation erlaubt, stärker mit der persönlichen Relevanz korrelieren, als die anderen Enkulturationsinstanzen.
4. Heutige Theaterbesucher geben eher an, dass ihnen ein Theaterbesuch mit der Schule gefallen hat, als heutige Nichtbesucher.
5. Die Relevanz von Kultur und kulturellen Veranstaltungen im Elternhaus ist ein starker Indikator für die Enkulturation des Individuums.
 1. Die Relevanz im Elternhaus korreliert positiv mit der persönlichen Relevanz.
 2. Die Relevanz im Elternhaus korreliert positiv mit einer positiven Wahrnehmung des Theaterbesuchs mit der Schule.
 3. Die Relevanz im Elternhaus korreliert – wie bereits erwähnt – negativ mit dem Besuchsbeginnalter.
 4. Die Relevanz im Elternhaus korreliert positiv mit dem Status als Kulturschaffender.
 5. Besucher geben eine höhere Relevanz im Elternhaus an als Nichtbesucher.
6. Vorgelebte Kulturnutzung wird sozial vererbt. Es ist es wahrscheinlich, dass das Individuum viele kulturelle Angebote wahrnimmt, die bereits in der Familie vorgelebt wurden, da der Besuch neuer Veranstaltungsformate mindestens in Teilen eine Akkulturation voraussetzen würde, welche sehr aufwändig ist. Deswegen ist eine positive Korrelation zwischen den jeweils selbst wahrgenommenen und den im Elternhaus

6. Die Variable Enkulturationszeitpunkt wird folgendermaßen errechnet: Enkulturationszeitpunkt = Befragungsjahr - Alter + Besuchsbeginnalter.

wahrgenommenen Veranstaltungen anzunehmen. Bspw.: der Besuch von Opern müsste positiv mit dem Besuch von Opern im Elternhaus korrelieren.

7. Da Enkulturation kulturspezifisch ist, ist es denkbar, dass sich die Antworten von Teilnehmer aus unterschiedlichen Ländern unterscheiden. So können Unterschiede zwischen den Publika der DACH-Ländern und auch zwischen Publika, die vor 1990 in Ost- bzw. Westdeutschland enkulturiert wurden bestehen, da diese in unterschiedlichen staatlichen Systemen enkulturiert worden sind und somit in Teilen unterschiedliche Prägungen in Bezug auf Wahrnehmung und Habitus erfahren haben.

4.3 Stichprobe

Für die Teilnahme an der Studie wurden alle Volljährigen zugelassen und alle Minderjährigen, von denen die Erlaubnis eines Erziehungsberechtigten nachgewiesen werden konnte. Fokus der Studie war Deutschland, wobei exemplarisch auch in Österreich und der Schweiz erhoben wurde.

Bisherige Erhebungen wurden zumeist nur an einzelnen Häusern durchgeführt, sodass starke Verzerrungseffekte nicht auszuschließen sind. Deswegen wurde im vorliegenden Fall für den analogen Befragungsteil an vier Musiktheaterhäusern in Deutschland befragt. Um aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten, wurden diverse Zielgruppen der deutschsprachigen Theaterzuschauer weiter auf Musiktheater eingegrenzt. Hierzu wurde sowohl online als auch an verschiedenen Musiktheaterhäusern analog befragt. Wichtig war für die Auswahl jener sowohl Publika aus den neuen sowie aus den alten Bundesländern abzubilden, um mögliche Unterschiede in der Enkulturation, welche sich aus der ehemaligen Teilung Deutschlands ergeben haben, zu erfassen. Außerdem wurde ein Haus in Nordrhein-Westfalen befragt, sodass das migrationsstärkste Bundesland sicher in der Stichprobe repräsentiert ist.

Außerdem wurden nur solche Häuser in die Stichprobe aufgenommen, die Musiktheater sowohl im Sinne des klassischen Kanons als auch Musicals oder Operette im Spielplan haben. Das ermöglicht die Befragung unterschiedlicher Publika am selben Haus. Befragte man in der selben Stadt an unterschiedlichen Häusern, bestünde die Gefahr einer Beeinflussung der Daten durch sog. Standortfaktoren. Z.B. könnte ein Haus besser angebunden sein, oder für bestimmte Altersgruppen besser oder schlechter zugänglich sein (z.B. barrierefreier für ältere Befragungsgruppen). An den einzelnen Häusern wurde immer mindestens an drei Abenden und an Veranstaltungen unterschiedlicher Musiktheatersparten befragt.

Ausgewählt wurden das Staatstheater am Gärtnerplatz in München, die Oper Wuppertal, das Meininger Staatstheater und das Staatstheater Augsburg.

Diese spezifische Auswahl wurde ergänzt durch die Online-Befragung, die über Besuchervereine, -gruppen, Theaterfreundeskreise, Multiplikatoren u.dgl.m. verteilt wurde. Es handelt sich hierbei folglich um eine Gelegenheitsstichprobe, welche über geeignete Vertei-

ler sowie Online-Plattformen und das Multiplikatorenprinzip gezogen wurde.

Ergänzt wurde diese innerdeutsche Studie durch eine exemplarische Online-Vergleichsstudie im DACH-Raum. Dies soll die Frage klären, ob es sich beim Enkulturrativen Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum um ein spezifisch deutsches Phänomen oder aber um ein größeres Phänomen handelt.

Verwendet wurden grundsätzlich alle vollständig ausgefüllten Fragebögen. Ausnahmen hierbei bilden Bögen, die von mehreren Teilnehmern gemeinsam ausgefüllt wurden, sodass eine gegenseitige Beeinflussung angenommen werden muss.

4.4 Durchführung

Die Studie wurde von Dezember 2020 bis Juli 2023 durchgeführt.⁷

Vor der Befragung wurde ein mehrstufiger Pretest inklusive einer triangulierten Vorstudie durchgeführt. Ein Pretest ist, wie der Name schon sagt, die Vorabtestung einer Befragung. „Mit dem Pretest soll herausgefunden werden, ob sich das Erhebungsinstrument und alle Planungen für die Feldarbeit in der Praxis bewähren. Darüber hinaus wird überprüft, ob die vorgesehenen Auswertungsverfahren umsetzbar sind“ (Glogner-Pilz 2019, S.99). Zunächst wurde der Fragenkatalog mit interessierten Außenstehenden kritisch geprüft und anschließend durch mehrere Dutzend Pretestteilnehmer ausgefüllt. Diese hatten zusätzlich zu jeder Frage und jedem Text ein zusätzliches Freifeld, in welchem sie Fragen und Anmerkungen notieren konnten. Nach dem Pretest mussten nur kleinere Änderungen zur Finalisierung des Fragebogens umgesetzt werden.

Vor dem Hintergrund der Covidpandemie war es notwendig, auch einen digitale Teilnahmeoption zu schaffen, um den Hygienemaßnahmen gerecht zu werden und trotzdem eine relevante Stichprobengröße zu erzielen. Die Online-Befragung erfolgte mittels des Tools SoSci Survey.

Vor den analogen Befragungen an Musiktheatern wurde jeweils eine Ortsbegehung, sofern möglich mit den zuständigen Mitarbeitern bzw. dem Vorderhauspersonal durchgeführt. So wurde ein logistisch reibungsfreier Ablauf gewährleistet. Wichtig war hier die genaue Positionierung des Befragungspersonals. Zum einen durfte der Ablauf des allabendlichen Betriebes nicht gestört werden. Zum anderen sollte sich das Publikum nicht gedrängt fühlen, an der Befragung teilzunehmen. Dies hätte eine Beeinflussung der Befragungsergebnisse und der Haus-Besucher-Beziehung bedeuten können.

In einer kurzen, persönlichen Ansprache wurde hervorgehoben, dass es sich um ein Forschungsprojekt der Ludwig-Maximilians-Universität handelt, was in der Regel zu großem

7. Außerdem wurden die Daten einer Vorstudie mitaufgenommen, welche von Oktober bis November 2018 erhoben wurde.

Interesse und einem deutlichen Teilnahmewunsch bei den potenziellen Befragten führte. Dementsprechend lag die Rücklaufquote der tatsächlich ausgeteilten Bögen bei annähernd 100%. Außerdem wurde darauf hingewiesen, dass die Bögen keinesfalls gemeinsam ausgefüllt werden durften. Dies nahmen die allermeisten Besucher ernst, sodass nur wenige Bögen aus der Studie ausgeschlossen werden mussten. Ausnahme hierbei bildeten Kinder, deren Eltern beim Ausfüllen unterstützen mussten und Menschen mit Sehbehinderung oder eingeschränkter Motorik, welche selbstverständlich eine Hilfsperson hinzuziehen konnten. Zuletzt wurde erläutert, dass Fragen jederzeit gestellt werden konnten und, dass der Bogen zweiseitig war.

Das Befragungspersonal wurde vorab eingehend geschult. Dies ist zentral, um ein passendes Auftreten sowie Ansprache und damit eine gute Rücklaufquote zu gewährleisten und Beeinflussungen zu verhindern. So wurden den Besuchern bspw. erst nach der Befragung auf Nachfrage die theoretischen Hintergründe der Studie erläutert. Außerdem wurde das Befragungspersonal dazu geschult, welche Bögen ausgeschlossen und entsprechend markiert werden mussten.

Es wurde ausschließlich vor der Vorstellung befragt, um eine Beeinflussung durch den Besuch selbst auszuschließen. Zudem wurden nur solche Besucher angesprochen, die bereits ihre Jacken abgegeben hatten, nicht gerade aßen und nicht im Begriff wirkten, etwas anderes tun zu wollen. Befragt wurden nur interessierte Besucher und nur bis zum ersten Läuten vor der Vorstellung, um eine entspannte Befragungsumgebung zu gewährleisten.

Die Fragebögen wurden auf Klemmbrettern zusammen mit Stiften ausgeteilt, um das Ausfüllen auch im Stehen zu ermöglichen. Rückfragen konnten jederzeit gestellt werden. Anmerkungen wurden durch das Befragungspersonal notiert. Auch die Abgabe erfolgte beim Befragungspersonal, was den Befragten eine weitere Gelegenheit bot, Anmerkungen zu machen und die eigenen Angaben zu kontextualisieren und mehr zur eigenen Theaterbiografie zu berichten. Diese zusätzlichen Informationen wurden notiert. Außerdem wurden bei der Abgabe diejenigen Bögen markiert und gesondert aufbewahrt, die z.B. wegen unachtsamen oder gemeinsamen Ausfüllens nicht verwendet werden konnten.

Die analogen Fragebögen wurden mittels des Erhebungstools EvaSys generiert (evasys GmbH 2020), welches jeden Fragebogen mit einem eigenen QR-Code versieht, sodass später beim maschinellen Einlesen sowohl beide Seiten automatisch erkannt und einander zugeordnet werden, aber auch das Fehlen von Bögen wird erkannt und gemeldet. Das maschinelle Einlesen ist effizienter und erheblich weniger fehleranfällig als eine manuelle Eingabe. Zudem markiert das Tool unklare Antworten und zusätzliche Kommentare, welche anschließend geprüft und eingepflegt wurden.

4.5 Analysemethode

An dieser Stelle wird eine Übersicht über die verwendeten Analysemethoden gegeben. Jene werden en détail im jeweiligen Abschnitt des folgenden Kapitels erläutert (vgl. Kap. 5, S. 105).

Da es sich im Folgenden um eine explorative, quantitative Grundlagenstudie handelt, liegt ein Schwerpunkt der Datenanalyse auf der deskriptiven Auswertungen (vgl. Kap. 5, S. 106). Diese ermöglicht mehrere wichtige Einsichten: Erstens eine Feststellung des Ist-Standes der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches in Publikum und Nichtpublikum des deutschen Musiktheaters. Zweitens das Anstellen von Gruppenvergleichen und drittens Zusammenhänge verschiedener Einflussgrößen mittels Korrelationsanalysen festzustellen. Anschließend sollen auf Basis der deskriptiven Auswertung erste Wirkmodelle der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches erstellt werden.

4.6 Zusammenfassung Methodik

Zusammenfassung

- Stichprobengröße 2238 Fragebögen (davon 1901 vollständig ausgefüllte)
- Erhebung analog an vier öffentlichen Musiktheatern und digital via SoSciSurvey in Deutschland und exemplarische Online-Vergleichsstudie im DACH-Raum
- Explorative, quantitative Grundlagenstudie
- Erhebung mittels Fragebogen
- Zielsetzung:
 - Die Feststellung des Ist-Standes der Enkulturation im deutschen Musiktheaterpublikum
 - Die Feststellung des Ist-Standes des Enkulturativen Bruches im deutschen Musiktheaterpublikum
 - Eine erste Wirkmodellbildung des Enkulturativen Bruches
- Wichtigste verwendete Auswertungsmethoden:
 - Gruppenvergleiche
 - Korrelationsanalyse

Kapitel 5

Auswertung

Das folgende Kapitel zur Datenauswertung widmet sich der Beantwortung der Leitfragen 1.1. ‚Wie funktioniert ‚hochkulturelle‘ Enkulturation?‘ und 2. ‚Wie manifestiert sich der Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum? Wie ist er beschaffen?‘ und ihrer Unterfragen ‚Lässt sich ein Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum bestätigen?‘, ‚Wie hat sich das Theaterpublikum verändert?‘, ‚Wie hat sich das Nichtpublikum verändert?‘ und ‚Wie hat sich die Publikumswertung (Theaterbiographie) verändert?‘. Des Weiteren werden in diesem Kapitel bereits erste Antwortansätze auf Leitfrage 3 ‚Wie lässt sich effektiv auf den Enkulturate Bruch reagieren?‘ herausgearbeitet, welche in Teil III mittels bisheriger Forschung kontextualisiert, zu einer Antwort erweitert und synthetisiert werden (vgl. S.142).

In der Auswertung werden Verfahren der deskriptiven Statistik eingesetzt. Die deskriptive Statistik beschreibt Daten und Stichprobe. Grundsätzlich können damit Aussagen über die vorliegende Stichprobe getätigt werden. Außerdem bildet sie die Grundlage, auf der Annahmen zu den Phänomenen, die dem Ist-Stand zugrunde liegen, entwickelt werden. In diesem ersten Teil wird zunächst die Stichprobe an sich betrachtet. Anschließend werden die verwendeten Analysemethoden (v.a. Gruppenvergleiche und Korrelationsanalysen) erläutert und die Befunde mittels dieser ausgewertet. Anschließend wird aus diesen Erkenntnissen ein erstes Wirkmodell der Enkulturation und des Enkulturate Bruches erstellt (vgl. Kap. 6.1, S. 143).

Bevor mit der eigentlichen Analyse begonnen werden kann, noch einige Worte zum Umgang mit statistischen Ausdrücken und Verfahren: Vor jedem Auswertungsteil werden die Verfahren und Kennwerte erläutert, die in diesem relevant sind. Zudem werden die statistischen Kennwerte und ihre Bedeutung im statistischen Abkürzungsverzeichnis (vgl. Kap. 0.1, S. xiii) noch einmal der Übersicht halber dargelegt.

Vor der eigentlichen Auswertung wurden die Daten mittels des statistischen Programms

R fusioniert und bereinigt. Dabei handelt es sich um die Rohdaten der Erhebung. Die anschließende Auswertung erfolgte mit den Statistikprogrammen R (R-Core-Team 2021) und JASP (JASP-Team 2024).

5.1 Statistische Erläuterungen zu Korrelationsanalyse und Gruppenvergleichen

In der deskriptiven (beschreibenden) Statistik werden die Ausprägungen einer Variable zu statistischen Kennwerten und anschließend mitunter zu Grafiken zusammengefasst (Behr 2019, S.16). Diese Art und Weise der Darstellung und Beschreibung macht den Informationsgehalt der jeweiligen Datenmenge anschaulich sichtbar (S.15). Hierfür werden die wesentlichen Charakteristika der vorliegenden Daten herausgearbeitet, um die Interpretation dieser zu vereinfachen (S.16). Typisch sind beispielsweise das Arithmetische Mittel (Durchschnittswert) (Lippe 2018, S.12) und das Balkendiagramm als grafische Darstellung (S.9).

Bevor wir zur Besprechung der Befunde übergehen können, müssen zunächst die verwendeten statistischen Maße und Methoden erläutert werden. Hierunter fallen sowohl die Maße der zentralen Tendenz, eine Übersicht der verglichenen Gruppen und Vergleichsvariablen sowie die Korrelationsanalyse und ihre Kennwerte.

Grundsätzlich unterscheidet man drei Maße der zentralen Tendenz: den Modalwert, den Median und das Arithmetische Mittel (Leonhart 2017, S.41). Das wichtigste und bekannteste dieser Drei ist letzteres, welches umgangssprachlich als Durchschnitt bezeichnet wird. Das Arithmetische Mittel kann ausschließlich aus Zahlenwerten ermittelt werden, da es anhand dieser Werte errechnet wird. Zudem ist es anfällig für Ausreißerwerte, sodass sich bereits einzelne stark von der Mehrheit abweichende Werte maßgeblich im Arithmetischen Mittel niederschlagen. Deswegen ist es wichtig, diesen Kennwert immer gemeinsam mit der Standardabweichung (SD)¹ zu nennen und in manchen Fällen auch den Modalwert zu ermitteln. Jener gibt die häufigste Merkmalsausprägung, also den am häufigsten von den Teilnehmern angegebenen Wert, an (Benninghaus 2007, S.37). Der Median ist diejenige Merkmalsausprägung, welche die Merkmale in zwei der Anzahl nach gleichgroße Teile teilt (Leonhart 2017, S.42).

Zudem sind Gesamtzahl und prozentualer Anteil von Merkmalsausprägungen (absolute und relative Häufigkeit) übliche Maße der deskriptiven Statistik (S.42). Vor allem letztere sind von hoher Relevanz für die angestellten Gruppenvergleiche.

1. Die Standardabweichung ist mathematisch betrachtet die positive Quadratwurzel der Varianz (Lippe 2018, S.17). Diese gibt kurz gesagt den durchschnittlichen Abstand aller Werte zum arithmetischen Mittel an, sodass aus dieser die durchschnittliche Verteilung der Werte um diesen Mittelpunkt abgelesen werden kann (Ophuysen u. a. 2021, S.80).

In den Gruppenvergleichen wurden die Werteverteilungen verschiedener Variablen bei unterschiedlichen Gruppen verglichen. Beispielsweise die Relevanz von Kunst und Kultur und kultureller Veranstaltungen für Besucher und für Nichtbesucher.

Mittels folgender Merkmale wurden Vergleichsgruppen gebildet: Alter, Geschlecht, Alter aufgeteilt nach Geschlecht, Bildungsabschluss, Klassifizierung als Besucher bzw. Nichtbesucher, Stattfinden der individuellen Enkulturation in der deutschen demokratischen Republik bzw. der damaligen Bundesrepublik Deutschland, Stattfinden der individuellen Enkulturation in den neuen Bundesländern bzw. alten Bundesländern, Stattfinden der individuellen Enkulturation in Deutschland bzw. außerhalb Deutschlands, Besucher, die ein kulturelles Hobby betreiben bzw. Besucher, die kein kulturelles Hobby betreiben, professionelle Kulturschaffende bzw. nicht professionelle Kulturschaffende, Besuchsbeginnalter, angegebene, den Theaterbesuch initiiierende Enkulturationsinstanzen, Bewertung des Theaterbesuchs im Rahmen eines Besuchs mit der Schule, die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen im Elternhaus, die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen für den Teilnehmer selbst, Besuchshäufigkeit, Präferenzen in Bezug auf den Stil von Inszenierungen, Opernbesucher im Vergleich mit Besuchern jeder Form von Theater.

Die Ausprägung folgender Variablen wurde zwischen den Gruppen verglichen: Alle Nichtbesuchsgründe, Präferenzen in Bezug auf den Stil von Inszenierungen, Besuchshäufigkeit, Besuchsbeginnalter, die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen im Elternhaus, die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen für den Teilnehmer selbst, Wahrnehmung des Theaterbesuchs im Rahmen eines Besuchs mit der Schule, angegebene Enkulturationsinstanzen und wahrgenommene Veranstaltungen im Elternhaus. Doppelungen bestehen, weil einzelne Merkmale, welche zur Gruppenbildung dienen, auch als Variable für anderen Gruppenvergleiche genutzt wurden.

Wenden wir uns nun der Korrelationsanalyse zu: Eine Korrelation (von mittellat. *correlatio* = Wechselbeziehung, von *kon* und *Relation* (Dudenredaktion 2007, S.767)) beschreibt einen linearen Zusammenhang zweier Variablen (Leonhart 2017, S.281). Dieser wird in standardisierten Werten ausgedrückt, welche jeden Wert zwischen -1 und $+1$ annehmen können. Somit sind Korrelationen gut vergleichbare Maße (Kopp und Lois 2012, S.76). Ist der Korrelationskoeffizient (r -Wert bzw. Pearson's r) positiv (> 0), dann handelt es sich auch um einen positiven Zusammenhang im Sinne von ‚je mehr A, desto mehr B‘. Dann gilt, dass „ein hoher Wert in der einen Variablen typischerweise mit einem hohen Wert in der anderen Variablen einhergeht und umgekehrt“ (Leonhart 2017, S.11), wie z.B. beim Zusammenhang von Lernzeit und Klausurergebnis. Je stärker dieser Zusammenhang ist, desto mehr nähert sich der r -Wert dem Wert 1 an.² Je größer der Wert ist, desto stärker ist

2. Ein perfekter Zusammenhang hätte den r -Wert $r = 1$. Ein solcher tritt jedoch praktisch nicht auf.

auch der Zusammenhang. r^3 beschreibt die Stärke des gefundenen Effekts, die sog. Effektstärke. r -Werte von $r = 0,1 - 0,3$ zeigen einen schwachen Zusammenhang an. r -Werte von $r = 0,3 - 0,5$ bedeuten einen mittleren Zusammenhang und ein starker Zusammenhang liegt vor, wenn $r \geq 0,5$ beträgt (Cohen, o. Dat., S.79–81).

Genau umgekehrt verhält es sich bei einem negativen Zusammenhang. Dann gilt, ‚je mehr A, desto weniger B‘. Je stärker der Zusammenhang ist, desto mehr nähert sich der r -Wert -1 an. Ein Beispiel: Je größer die Prüfungsangst ist, desto schlechter ist auch das Klausurergebnis.

Bei einem r -Wert von ± 0 besteht kein Zusammenhang, bzw. konnte kein solcher festgestellt werden (Leonhart 2017, S.270).

Zusätzlich zum r -Wert wird im Folgenden für Korrelationen stets der zugehörige p -Wert angegeben. An jenem lässt sich ablesen, wie signifikant das erhaltene Ergebnis ist. Dabei ist der Befund signifikanter, je *niedriger* der p -Wert ist. Das liegt daran, dass dieser angibt, wie wahrscheinlich (Probability) es ist, dass das vorliegende Ergebnis gefunden wurde, *obwohl* die Nullhypothese, also tatsächlich kein solcher Effekt, vorliegt. In den Sozialwissenschaften ist es üblich, ab $p \leq 0,05$ von einem signifikanten Ergebnis zu sprechen (S.727) (Kuckartz u. a. 2013, S.292).

„Korrelationen dienen zur statistischen Beschreibung von Zusammenhängen zwischen zwei Merkmalen“ A und B (Leonhart 2017, S.313). Auf Basis einer Korrelation können lediglich stochastische (Wahrscheinlichkeits-) aber keine kausalen Aussagen getroffen werden (S.266). Korrelation bedeutet also *nicht* Kausalität (Kopp und Lois 2012, S.29–30). Ein Beispiel: Je mehr Feuerwehrleute am Löschen eines Brandes beteiligt sind, desto zerstörter ist das Haus nach dem Löschen. Die Anzahl der Feuerwehrleute korreliert also mit dem schlechten Zustand des gelöschten Hauses. Trotzdem wäre es nicht ratsam, aufgrund dieses Befundes weniger Einsatzkräfte zu Bränden entsenden. Die Interpretation von Korrelationen muss also mit Vorsicht angegangen und am besten mittels replizierender Längsschnittstudien überprüft werden, da jene eine zeitliche Abfolge messen und sich damit besser den kausalen Zusammenhängen von Ereignissen annähern können.

5.2 Befunde zur Stichprobe

Die Stichprobe setzt sich aus 2238 Fragebögen zusammen, von denen 1901 vollständig ausgefüllt wurden. Davon wurden 1546 online und 355 analog in den Theatern erhoben. 44% der Befragungsteilnehmer sind weiblich, 55% männlich. Menschen mit diverser Geschlechtsidentifikation können aufgrund der geringen Anzahl an vorliegenden Daten (8 ausgefüllte Fragebögen) aus statistischen Gründen nicht gesondert betrachtet werden.

3. Pearsons r -Wert wird in jedem Falle kleingeschrieben, um ihn von Werten, welche mittels des Programmes R errechnet wurden, zu unterscheiden.

Der Altersdurchschnitt der Befragten beträgt 40,1 Jahre bei einer Standardabweichung von 18,9 Jahren.

Die häufigsten Bildungsabschlüsse der Befragungsteilnehmer sind mit 58,39% ein (Fach-)Hochschulabschluss, mit 29,59% ein (Fach-)Abitur und mit 4,76% eine abgeschlossene Berufsausbildung. Lediglich 6,58% der Befragten hatten einen niedrigeren Abschluss.

Außerdem sind 54,16% der Befragten als Besucher und 45,84% als Nichtbesucher klassifiziert worden, sodass für beide Gruppen eine ausreichend große Stichprobe vorliegt.

Es wurden nur diejenigen Bögen verwendet, die bis zum Ende ausgefüllt wurden. Trotzdem haben nicht alle Teilnehmer alle Fragen inhaltlich beantwortet (z.B. Antwortoption „Möchte ich nicht beantworten“).

5.3 Gruppenvergleiche ohne Differenzbefund

Zunächst werden diejenigen Gruppenvergleiche genannt, die keine oder kaum Unterschiede aufweisen. Diese werden im Folgenden nicht weiter ausgeführt.

Zwischen Bewohnern der neuen und der alten Bundesländer wurden keine Unterschiede gefunden. Lediglich für eine sehr geringe Gruppe, die, der innerhalb der DDR Enkulturierten, lässt sich feststellen, dass diese häufiger mit der Schule im Theater war als Gleichaltrige aus der BRD. Diese Gruppe ist allerdings mit 41 Befragten sehr klein, sodass aus statistischen Gründen von einer Interpretation dieses Befundes abgesehen wird. Allerdings wird sie anekdotisch durch die Aussage eines Befragungsteilnehmers gestützt: „Zu DDR-Zeiten sind die Schulen wesentlich öfters mit den Schulklassen ins Theater gegangen als in Westdeutschland.“

Auch für Menschen, die in der Bundesrepublik Deutschland enkulturiert worden sind ergeben sich keine relevanten Unterschiede zu Menschen, die nicht dort enkulturiert worden sind. Dies gilt sowohl für Österreich und die Schweiz als auch für eine kleine Gruppe von Teilnehmern, welche in keinem der DACH-Länder enkulturiert wurde. Demnach scheint es, dass es sich beim Enkulturationsbruch um ein Phänomen handelt, welches sich nicht auf Deutschland beschränkt und keine substanzielle landesspezifische Ausprägung hat. Hypothese 7 scheint somit widerlegt.

Im Folgenden sollen die Auswertungsergebnisse der Übersicht halber in mehrere Themenblöcke zusammengefasst werden: Erstens die Unterschiede zwischen Opern-, Musiktheater- und anderen Theaterbesuchern, zweitens grundsätzliche Funktionsweise ‚hochkultureller‘ Enkulturation, drittens die soziale Vererbung von Relevanz durch die initiiierenden Enkulturationsinstanzen, viertens die grundlegenden Wirkmechanismen

5.4 Opern- und Musiktheaterbesucher im Vergleich zum Gesamtpublikum 110

des Enkulturativen Bruches, fünftens der Beleg eines Kohorteneffekts im Gegensatz zu einem Alterseffekt und zuletzt spezifische Erkenntnisse von besonderem Interesse für die Theatervermittlung.

5.4 Opern- und Musiktheaterbesucher im Vergleich zum Gesamtpublikum

Bevor nun der Blick auf die Befunde zur Funktionsweise der Enkulturation gerichtet werden kann, muss zunächst geklärt werden, wann und aus welchem Grund von Musiktheater-, wann von Opern- und wann von Theaterbesuchern gesprochen wird.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die Befunde zu diesen drei Gruppen sehr ähnlich sind. Dies ist aus mehreren Gründen zu erwarten. Zum einen sind die kleineren Gruppen (Opern- und Musiktheaterbesucher) Schnittmengen der größeren Gruppen (Musiktheater- und Gesamtpublikum). Zum anderen handelt es sich um spezifische Anteile derselben Subkultur, sodass in einer Grundlagenstudie keine substantziellen Differenzen zu erwarten sind.

Um möglichst umfassende Aussagen treffen und die vorliegende Studie für möglichst viele Bereiche der Theaterwissenschaft und -praxis fruchtbar machen zu können, wird bei annähernder Wertgleichheit stets von der größtmöglichen Besuchergruppe gesprochen (Besucher aller Theaterformen > Musiktheaterbesucher > Opernbesucher). Zumeist ist folglich von Besuchern im Allgemeinen die Rede. Für alle Befunde, in denen sich die Befunde für die einzelnen Besuchergruppen maßgeblich unterscheiden, werden sie einzeln im Text oder aber in einer Fußnote präsentiert und ihre Unterschiede erläutert.

Vorab lässt sich festhalten, dass die befragten Musiktheater- und Opernbesucher im Durchschnitt etwas älter sind als das Theaterpublikum im Allgemeinen. Dabei bildet das Opernpublikum die älteste Gruppe mit einem durchschnittlichen Alter von 46,01 Jahren bei einer Standardabweichung von 20,27 und einem Median von 45,00. Wobei die Altersanalyse des Musiktheaterpublikums fast identische Ergebnisse mit einem durchschnittlichen Alter von 45,97 Jahren bei einer Standardabweichung von 20,18 und einem Median von 45,00 liefert. Im Gegensatz dazu sind die befragten Theaterbesucher etwas jünger mit einem durchschnittlichen Alter von 43,52 Jahren bei einer Standardabweichung von 19,83 und einem Median von 40,00.

Zudem ist die Besuchshäufigkeit von Opernbesuchern (Median = 4, Modus = 4) gleich hoch wie die von Musiktheaterbesuchern (Median = 4, Modus = 4), während die Besuchshäufigkeit unter den Befragten, die *nicht* ins Musiktheater gehen, geringer ist (Median = 3, Modus = 3). Dabei steht 3 für „vierteljährlich“ und 4 für „monatlich“. Zwischen diesen Antwortmöglichkeiten liegt also ein exponentieller Sprung.

Opern und Musiktheaterbesucher wurden zudem tendenziell früher enkulturiert. Folg-

lich korreliert der Enkulturationszeitpunkt⁴ stärker negativ mit dem Opernbesucherstatus⁵ ($r = -0,295, p \leq 0,001$) und dem Musiktheaterbesucherstatus ($r = -0,296, p \leq 0,001$) als mit dem Status als Gesamtpublikum ($r = -0,212, p \leq 0,001$).

Opern- ($r = -0,217, p \leq 0,001$) und Musiktheaterpublikum ($r = -0,225, p \leq 0,001$) gibt etwas seltener den Nichtbesuchsgrund ‚noch nicht probiert‘ an als das Gesamtpublikum ($r = -0,156, p \leq 0,001$). Sie scheinen also ein breiteres Spektrum an kulturellen Veranstaltungen schon mindestens einmal wahrgenommen zu haben. Dementsprechend korreliert auch die Anzahl der wahrgenommenen Angebote positiv mit den Opern- ($r = 0,552, p \leq 0,001$) und Musiktheaterbesucherstatus ($r = 0,562, p \leq 0,001$), jedoch nicht stärker als mit dem Besucherstatus im allgemeinen ($r = 0,573, p \leq 0,001$). Es liegt jedoch nahe, dass fast jeder Musiktheaterzuschauer auch einmal das Sprechtheater besucht hat, nicht aber jeder Besucher des Sprechtheaters schon einmal in der Oper war.

Desweiteren geben Opern- und Musiktheaterpublikum insgesamt deutlich häufiger die Nichtbesuchsgründe ‚zu modern‘⁶ und ‚zu oberflächlich‘⁷ an, was auf eine konservativere Einstellung in diesen Publika deutet.

5.5 Grundsätzliche Funktionsweise der Enkulturation

Der Ausgangspunkt dieses Analyseteils ist die Frage, wie ein Individuum durch Enkulturation zum Theaterbesucher wird.

Der auffälligste Zusammenhang mit einem positiven Besucherstatus (der Klassifizierung als Opern- bzw. (Musik-)Theaterbesucher) besteht zwischen diesem und der individuellen Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen. Für Opernbesucher ergibt sich eine positive Korrelation mit der individuellen Relevanz ($r = 0,427, p \leq 0,001$). Gleiches gilt für das Gesamtpublikum ($r = 0,487, p \leq 0,001$) und auch für Musiktheaterbesucher ($r = 0,434, p \leq 0,001$). Es handelt sich um eine nahezu als groß klassifizierte Effektstärke. Damit sind dies die mit Abstand bedeutendsten Befunde, was die besondere Bedeutung des Zusammenhangs von individueller Relevanz und Besucherstatus jeder Form

4. Da die Enkulturation erst nach Beendigung des 30. Lebensjahres als abgeschlossen angenommen werden kann, kann nicht ausgeschlossen werden, dass noch enkulturierende Befragungsteilnehmer zu einer Verzerrung führen. Deshalb werden in den Korrelationsberechnungen mit dem Enkulturationszeitpunkt und deren Vergleichen mit dem Alter ausschließlich Befragungsteilnehmer betrachtet, die 31 oder älter sind. Allerdings sind die Unterschiede in diesen Korrelationen der Altersgruppe über 30 und Befragten jeden Alters in den allermeisten Fällen marginal und folglich zu vernachlässigen.

5. Die Besucherstatus wurden jeweils mit 1 für Besucher und 0 für Nichtbesucher kodiert.

6. Die Korrelation des Nichtbesuchsgrunds ‚zu modern‘ mit dem Opernbesucherstatus ist ($r = 0,171, p \leq 0,001$); mit dem Musiktheaterbesucherstatus ist ($r = 0,169, p \leq 0,001$); mit dem Status als Gesamtpublikum ist ($r = 0,078, p \leq 0,001$).

7. Die Korrelation des Nichtbesuchsgrunds ‚zu oberflächlich‘ mit dem Opernbesucherstatus ist ($r = 0,179, p \leq 0,001$); mit dem Musiktheaterbesucherstatus ist ($r = 0,114, p \leq 0,001$), mit dem Status als Gesamtpublikum ist ($r = 0,169, p \leq 0,001$).

zeigt (vgl. Abb. 5.5, S. 112). Der einzige ähnlich (aber nicht gleich) hohe, erklärende Zusammenhang findet sich in Bezug auf den Besucherstatus nur mit der Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen im Elternhaus (Elternhaus Relevanz) des Befragten ($r = 0,233, p \leq 0,001$). Gleiches gilt für Musiktheaterbesucher ($r = 0,238, p \leq 0,001$) und Theaterbesucher im Allgemeinen ($r = 0,228, p \leq 0,001$). Der Zusammenhang mit der Elternhausrelevanz ist von besonderer Wichtigkeit und wird deshalb separat im Abschnitt zu den Enkulturationsinstanzen und ihrem Wirken en détail besprochen.

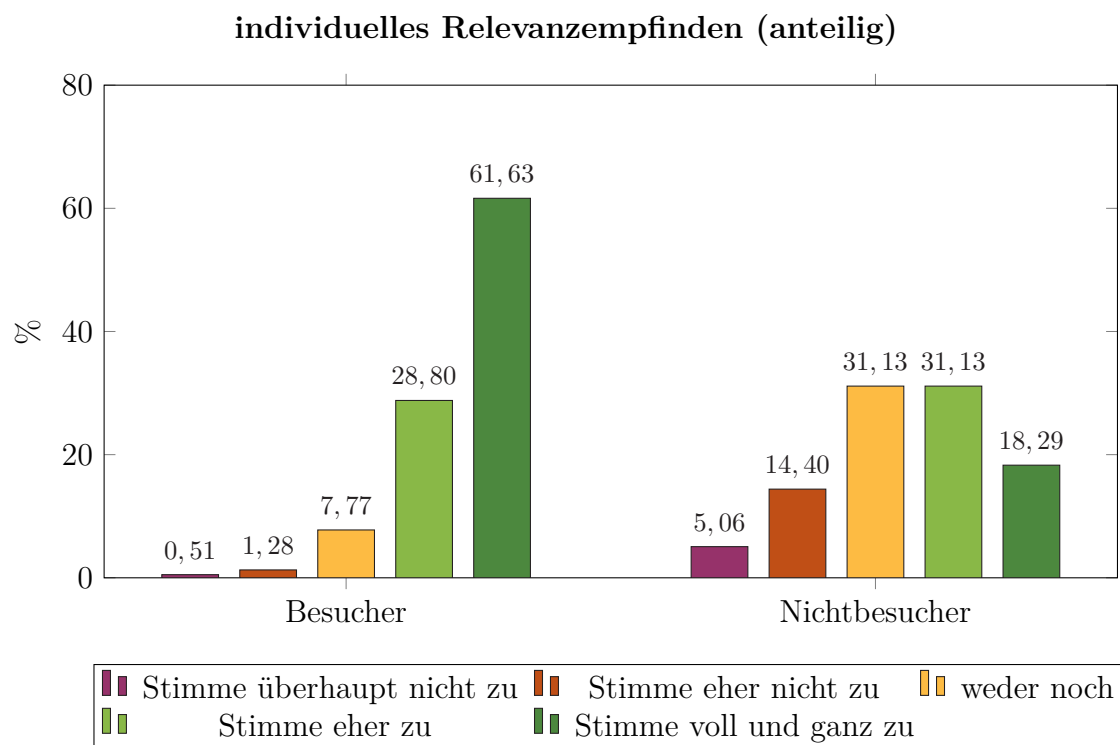


Abbildung 5.1: Anteile der individuellen Relevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.“.

Der positive Korrelationsbefund zwischen individueller Relevanz und Besucherstatus besagt, dass mit der individuellen Relevanz die Wahrscheinlichkeit deutlich steigt, dass der Befragte Theaterbesucher ist. Besonders klar wird dieser Zusammenhang, betrachtet man die anteilige Verteilung des individuellen Relevanzempfindens unter Besuchern und Nichtbesuchern im Vergleich (vgl. Abb. 5.5, S. 112). Nichtbesucher geben jeweils mehr als zehn Mal so häufig an, keine (5,06%) oder nur wenig (14,40%) individuelle Relevanz zu empfinden wie Besucher (0,51% bzw. 1,28%). Gleichzeitig geben Besucher mehr als dreimal so häufig wie Nichtbesucher ein hohes Relevanzempfinden an.

Dies ist zum einen erfreulich, denn es lässt auf einen Ansatzpunkt mit großem Potenzial für Theatervermittlungsmaßnahmen schließen. Von der anderen Seite betrachtet ist dieser Befund jedoch auch ernüchternd, denn er weist darauf hin, dass es einer besonders hohen individuellen Relevanz bedarf, um Besucher zu werden. Dies bestätigt sich auch in dem Befund, dass Kultur und kulturelle Veranstaltungen zum einen für die große Mehrheit der Besucher (90,43%) eher oder sehr relevant ist. Zum anderen geben dies aber auch knapp die Hälfte der Nichtbesucher (49,39%) an. Lediglich 11,09% der befragten Nichtbesucher geben wenig oder keine Relevanz an. Tatsächlich zeigt sich ein Trend zu einer indifferenten Haltung gegenüber Kunst und Kultur. Eine detaillierte Analyse dieses Zusammenhanges wird im Abschnitt zum Enkulturativen Bruch durchgeführt (vgl. Kap. 5.7, S. 128).

Die zentrale Stellung, die die individuelle Relevanz für die Publikumswertung einnimmt, wird noch deutlicher, wenn man ihre Zusammenhänge mit anderen Variablen betrachtet. Denn die individuelle Relevanz scheint nicht nur den Theaterbesuch selbst zu begünstigen, mit ihr verändert sich auch die Besuchshäufigkeit stark ($r = 0,527, p \leq 0,001$), womit Hypothese 1.4 bestätigt ist. Maßnahmen zur Stärkung der individuellen Relevanz müssen also Kern enkulturierender Vermittlung sein.

Des Weiteren steigt mit der individuellen Relevanz auch die Anzahl der wahrgenommenen kulturellen Angebote ($r = 0,485, p \leq 0,001$), während die allgemeine Angabe von Nichtbesuchsgründen sinkt ($r = -0,131, p \leq 0,001$). Betrachtet man die Nichtbesuchsgründe im Einzelnen, ergibt sich ein differenzierteres Wirkschema: Es nehmen vor allem die praktischen Nichtbesuchsgründe ($r = -0,113, p \leq 0,001$) und der Nichtbesuchsgrund ‚noch nicht probiert‘ ($r = -0,175, p \leq 0,001$) ab.⁸ Eine gewisse Relevanz bzw. Nähe zum Theater sorgt also für eine Grundmotivation dieses zu besuchen: Das Individuum sieht weniger praktische Hürden für einen Besuch, es probiert mehr aus und die Gefahr eines intuitiven inneren Widerstandes im Rahmen eines Subkulturschocks sinkt. Dies bestätigt sich in dem Befund, dass gleichzeitig die Angabe des Nichtbesuchsgrundes ‚zu oberflächlich‘ ($r = 0,117, p = 0,001$) zunimmt.⁹

Die individuelle Relevanz zeigt außerdem höchst signifikante Zusammenhänge mit dem eigenen künstlerischen Wirken des Individuums. So steigt mit der Relevanz die Angabe kulturschaffend zu sein, sowohl für Hobbies ($r = 0,136, p \leq 0,001$) als auch für professionelle Tätigkeiten ($r = 0,235, p \leq 0,001$). Gleichzeitig sinkt die Wahrscheinlichkeit, dass das Individuum *nicht* selbst kulturschaffend ist ($r = -0,280, p \leq 0,001$). Um professioneller Kulturschaffender zu werden, scheint eine besonders hohe Relevanz von Nöten.

Interessant ist auch, dass rund 85% der weiblichen Befragungsteilnehmer Kultur und kulturelle Veranstaltungen als relevant ansehen, während dies nur rund 75% der Männer tun. Das sind etwa 10% mehr.

8. Auch die Angabe des Nichtbesuchsgrundes ‚unverständlich‘ sinkt ab, allerdings ist die Effektstärke sehr gering ($r = -0,086, p \leq 0,001$).

9. Auch die Angabe *keiner* Nichtbesuchsgründe nimmt zu, allerdings ist die Effektstärke sehr gering ($r = 0,081, p = 0,001$).

Die Befunde zur Relevanz bestätigen die Ergebnisse Tröndles und Awischus', welche beschreiben, dass erst eine grundlegende Nähe im (potenziellen) Publikum vorhanden sein oder entstehen muss, bevor der Abbau konkreter Barrieren effektiv sein kann (Tröndle 2019, S.112). Im Folgenden werden diejenigen Variablen bzw. Items betrachtet, die weiteren Aufschluss auf dieses Näheempfinden und dessen Entstehen im Rahmen der Enkulturation geben. Wie bereits angesprochen, scheint die Angabe von Nichtbesuchsgründen ein solches Maß zu ein. So geben Besucher weniger Nichtbesuchsgründe an als Nichtbesucher ($r = -0,170, p \leq 0,001$) (vgl. Abb. 5.5, S. 114). So geben 40,72% der Nichtbesucher zwei oder mehr Nichtbesuchsgründe an, während dies lediglich 27,59% der Besucher tun (vgl. Abb. 5.5, S. 114).

Allerdings gibt es insgesamt kaum Teilnehmer, die keine Nichtbesuchsgründe angeben. Tatsächlich geben weniger als 3% der Befragten (Besucher und Nichtbesucher) an, *keine* Nichtbesuchsgründe zu haben. Unter den Besuchern sind es 13,60%. Das heißt, dass über 86% der Besucher mindestens einen Nichtbesuchsgrund angegeben haben. Unter den professionellen Kulturschaffenden sind es sogar 100%. Es ist also nicht der Fall, dass nur diejenigen ins Theater gehen, für die nichts dagegen spricht. Vielmehr ist zu erwarten, dass Besucher über die notwendige Motivation verfügen, diese Gründe zu überwinden. Wohl auch, weil ihnen durch die Nähe zu Kultur und kulturellen Veranstaltungen der Mehrwert der kulturellen Praxis des Theaterbesuchs klar ist.

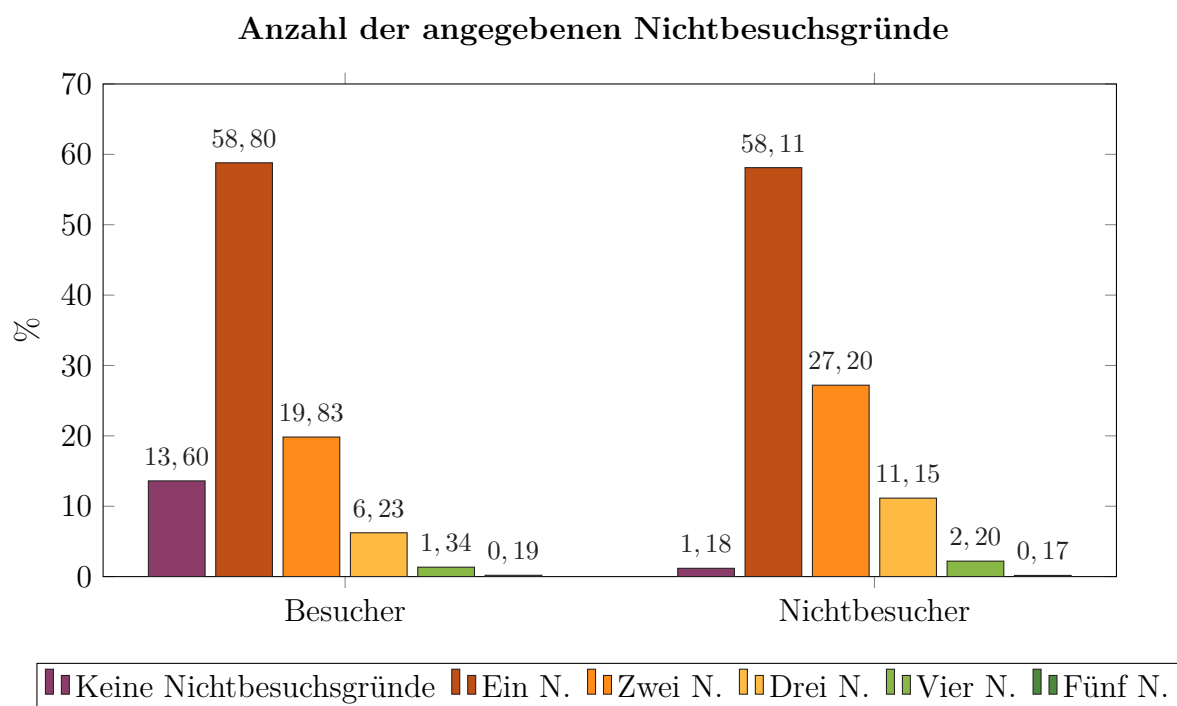


Abbildung 5.2: Anzahl der angegebenen Nichtbesuchsgründe aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.

5.6 Relevanzvererbung durch die initiiierenden Enkulturationsinstanzen

Kommen wir nun zur Entstehung dieser Relevanz bzw. Nähe im Rahmen der Enkulturation. Die auffälligsten Zusammenhänge der individuellen Relevanz bestehen mit prägenden Einflüssen des Elternhauses. Nur weniger als ein Drittel (30,06%)¹⁰ der befragten heutigen Theaterbesucher wurde nicht durch das Elternhaus initiiert (vgl. Abb. 5.3, S. 116). Dies bestätigt die in Kapitel 2.1.3 beschriebene Wirkweise der Enkulturationstheorie und Hypothese 5 bzw. 5.1.

Auch die anderen Enkulturationsinstanzen (Schule, Partner und Peers)¹¹ scheinen einen wichtigen Einfluss auf die Publikumsvererbung zu haben (vgl. Abb. 5.3, S. 116). Dabei gab die überwältigende Mehrheit der befragten Besucher mit rund 96% mindestens eine initiiierende Enkulturationsinstanz an (vgl. Abb. 5.4, S. 116). Tatsächlich ist diese Zahl wahrscheinlich noch zu niedrig angesetzt. In Gesprächen mit Befragungsteilnehmern, welche angaben, ohne äußeren Anstoß zum Besucher geworden zu sein, stellte sich mehrfach heraus, dass diese doch eine Enkulturationsinstanz hatten. Diese Instanz wurde jedoch zunächst nicht als solche identifiziert, da deren Wirken als zu wenig anspruchsvoll und damit nicht als ‚echtes Theater‘ eingestuft wurde. Eine Teilnehmerin beschrieb beispielsweise, dass sie im Gymnasium begonnen habe ins Theater zu gehen, „[a]ußer, dass wir, als Kind natürlich [mit der Familie] im Marionettentheater [waren] oder sowas“.

10. Interessant ist, dass Frauen das Elternhaus 10% häufiger als besuchsinitiiierende Instanz angeben als Männer. Es ist zu vermuten, dass Eltern tendenziell versuchen, nicht nur einzelnen ihrer Kindern einen Besuch zu ermöglichen. Deswegen muss die Wirkrichtung dieses Zusammenhangs eher aus der anderen Richtung gedacht werden. Frauen, die nicht durch das Elternhaus ‚hochkulturell‘ enkulturiert werden, werden mit 10% geringerer Wahrscheinlichkeit zu Besuchern. Dies verdeutlicht noch einmal, wie wichtig die Zusammenarbeit der Theatervermittlung mit Eltern ist.

11. Auch das berufliche Umfeld wurde von mehreren Teilnehmern als initiiierende Enkulturationsinstanz angegeben. Dies deckt sich mit der Enkulturationstheorie und auch insofern, als diese Instanz nicht gleichermaßen prägend ist, wie die früheren Instanzen. Dementsprechend selten wurde diese angegeben.

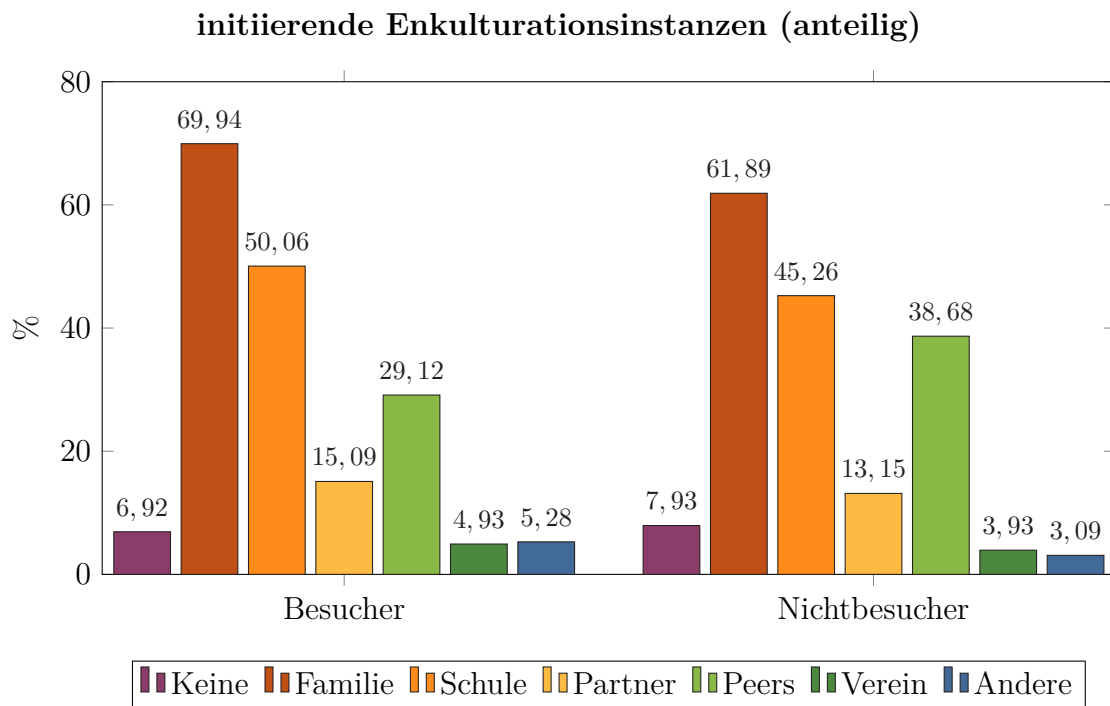


Abbildung 5.3: Anteile der initiiierenden Enkulturationsinstanzen (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.

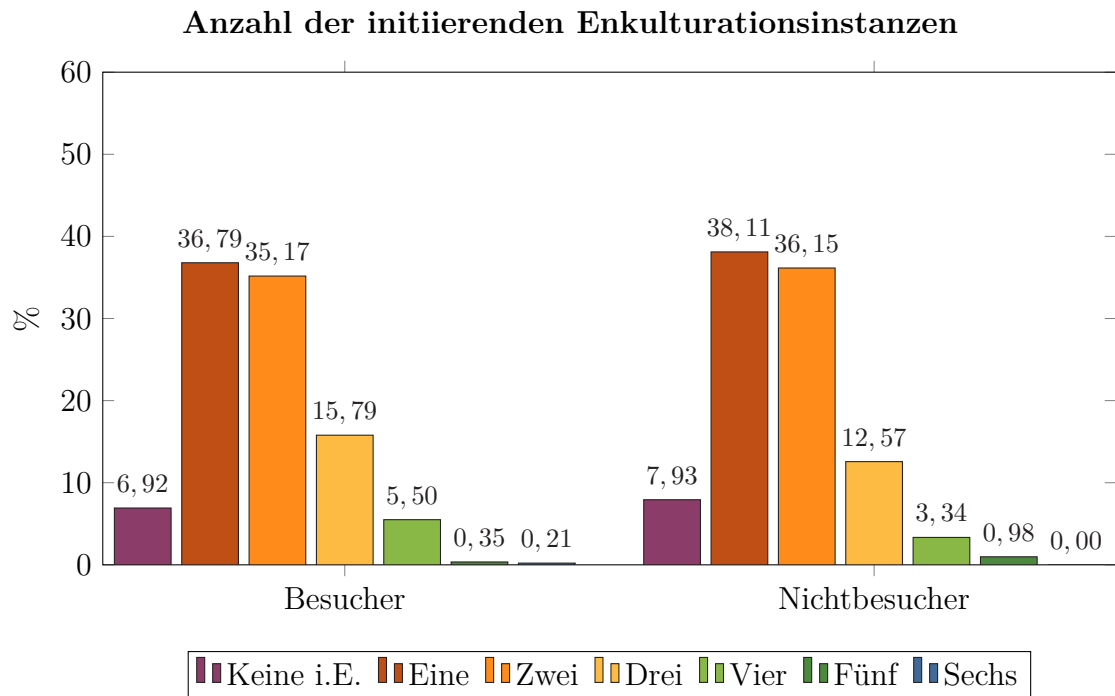


Abbildung 5.4: Anzahl der initiiierenden Enkulturationsinstanzen aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.

Von unbekanntem Enkulturationsinstanzen ist nicht auszugehen, da weitere Einflussfaktoren nicht festgestellt wurden, obwohl explizit und explorativ nach diesen in einem Freifeld gefragt wurde. Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, dass die Enkulturationstheorie sich auch in dieser Hinsicht empirisch für den Theaterbesuch bestätigen lässt.

Um nun diese äußerst relevante Theorie für Theaterwissenschaft wie -praxis detailliert auszuarbeiten, muss deren Wirkungsweise noch detaillierter analysiert werden. Im Folgenden wird zunächst die Prägung des Individuums durch sein Elternhaus betrachtet. Dabei ist die Frage des Alters, in dem der Besuchsbeginn und damit ein wichtiges Element der Enkulturation stattfindet, von besonderer Bedeutung. Anschließend werden diese Erkenntnisse durch die Wirkweisen anderer Enkulturationsinstanzen kontextualisiert.

5.6.1 Relevanzvererbung durch das Elternhaus

Es ist anzunehmen, dass eine Enkulturation durch das Elternhaus vor allem dann stattfindet, wenn entweder Kunst und Kultur sowie der Besuch kultureller Veranstaltungen im Elternhaus wichtig waren (Elternhausrelevanz), oder aber, wenn die Eltern einen konkreten Nutzen im Besuch dieser Veranstaltungen sahen und somit selbst eine Besuchspraxis gepflegt haben (Besuch kultureller Veranstaltungen und die kulturelle Praxis wie das Hören klassischer Musik im Elternhaus). Deswegen werden im Folgenden die Zusammenhänge dieser Variablen mit den inhaltlichen Vergleichsvariablen betrachtet.

Zuallererst zeigt sich der zentrale Einfluss des Elternhauses in dem Umstand, dass mit der Relevanz im Elternhaus die Wahrscheinlichkeit Besucher zu sein steigt ($r = 0,228, p \leq 0,001$). Das Elternhaus entscheidet folglich zentral mit, ob das Individuum zum Besucher wird oder nicht. Dies zeigt sich auch im Vergleich der anteiligen Verteilungen der Elternhausrelevanz von Besuchern und Nichtbesuchern (vgl. Abb. 5.5, S. 118), welche Hypothese 5.5 bestätigt. Gleichzeitig steigt mit der Relevanz im Elternhaus auch die individuelle Relevanz ($r = 0,362, p \leq 0,001$), welche ganz entscheidend für die Grundmotivation zum Besuch und die Überwindung von Besuchsbarrieren ist. Folglich findet sich eine Korrelation der Besuchshäufigkeit des Individuums mit der Relevanz von Kunst und Kultur in dessen Elternhaus ($r = 0,222, p \leq 0,001$). Auch die Anzahl der unterschiedlichen kulturellen Angebote, die das Individuum wahrnimmt, steigt mit der Elternhausrelevanz ($r = 0,267, p \leq 0,001$). Andersherum steigt auch die individuelle Relevanz mit der Anzahl der im Elternhaus wahrgenommenen Angebote ($r = 0,270, p \leq 0,001$).

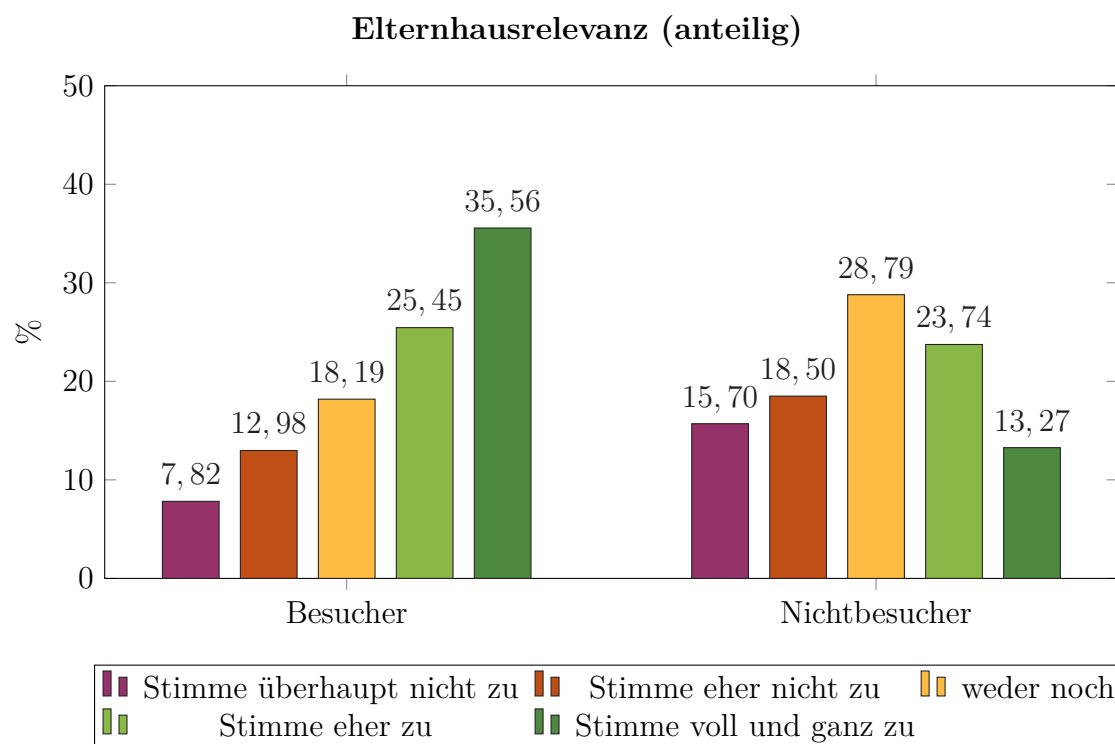


Abbildung 5.5: Anteilige Verteilung der Elternhausrelevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? In meinem Elternhaus waren Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen wichtig.“

Mit steigender Elternhausrelevanz sinkt der Nichtbesuchsgrund ‚noch nicht probiert‘ leicht ($r = -0,089, p \leq 0,001$). Dies weist darauf hin, dass Elternhäuser, in denen Hochkultur von Relevanz ist, Wert auf eine umfassende Bildung in diesem Bereich legen. So scheint es auch, dass solche Elternhäuser früh kindgerechte kulturelle Aktivitäten ausüben und insgesamt ein Umfeld schaffen, dass eine Aufwärtsspirale im Sinne kultureller Bildung schafft. Mit der Elternhausrelevanz steigt die Wahrscheinlichkeit regelmäßigen (Vor-)Lesens ($r = 0,290, p \leq 0,001$) und von Puppentheaterbesuchen ($r = 0,275, p \leq 0,001$). Zudem scheinen kulturell interessierte Erziehungsberechtigte ihre Kinder eher dazu zu motivieren, ein kulturelles Hobby aufzunehmen ($r = 0,092, p \leq 0,001$). In Einklang mit Hypothese 5.3 initiieren sie zudem insgesamt einen früheren Besuchsbeginn ($r = -0,368, p \leq 0,001$). Gleichzeitig sinkt mit einem kulturell interessierten Elternhaus die Chance, dass das Individuum *nicht* kulturschaffend ist ($r = -0,169, p \leq 0,001$) (Hypothese 5.4). Dies unterstreicht der schriftliche Kommentar eines Teilnehmers: „Meine Eltern haben mir ermöglicht zu tanzen und ein Instrument zu erlernen und das als Hobby ausüben zu können. Durch die Aufführungen und Konzerte und später das Mitwirken in einer selbstgegründeten Theatergruppe, haben meine Eltern kulturelle Veranstaltungen besucht.“

Dass Eltern, die selbst Nähe zu Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen

spüren, ein förderndes Umfeld für ihre Kinder schaffen, zeigt sich insbesondere darin, dass diese für weitere Enkulturationsinstanzen zu sorgen scheinen. Mit der Elternhausrelevanz steigt die Wahrscheinlichkeit, dass sowohl Familie als auch Schule als Enkulturationsinstanz angegeben werden ($r = 0,241, p \leq 0,001$). Dies kann zwei Bedeutungen haben. Entweder, dass erfolgreich ‚hochkulturell‘ Enkulturierte diese Besuche besser erinnern, oder, dass Eltern entsprechende Schulen auswählen bzw., dass kulturelle Bildung zumindest ein Faktor bei der Wahl von Schulen ist. In beiden Fällen deutet sich an, dass erfolgreiche Enkulturation im Elternhaus einen Nährboden bereitet, auf dem weitere Enkulturationsanstöße aufbauen können. Und tatsächlich korreliert die Elternhausrelevanz positiv mit einer positiven Bewertung von Theaterbesuchen mit der Schule ($r = 0,190, p \leq 0,001$), was Hypothese 5.2 bestätigt. Dies zeigt sich auch, betrachtet man die Anzahl der unterschiedlichen, im Elternhaus wahrgenommenen kulturellen Veranstaltungen. Auch mit dieser steigt die Wahrscheinlichkeit, dass Familie und Schule gemeinsam als Enkulturationsinstanzen gewirkt haben ($r = 0,259, p \leq 0,001$).

Ein solches Umfeld ist auch für Erwachsene von Relevanz und kann durchaus starken Einfluss auf das Besuchsverhalten haben. So beschreibt ein Befragungsteilnehmer, dass nachdem das Interesse an Kultur im Allgemeinen entwickelt war, „[d]ie Art der Besuche (Oper, Museum etc) [...] sich in der Regel aus den gemeinsamen Interessen mit Freunden“ sowie spontan entdeckten, kurzfristigen Angeboten ergab.

Dieses fördernde Umfeld und die via Enkulturation sozial vererbte Relevanz bzw. das Näheempfinden zeigt sich auch darin, dass die Elternhausrelevanz positiv mit einer Tätigkeit als professionellem Kulturschaffenden korreliert ($r = 0,129, p \leq 0,001$), was Hypothese 5.4 bestätigt. Dies zeigt sich ebenfalls in den relativen Zahlen, denn über 70% der professionell Kulturschaffenden geben an, dass in ihrem Elternhaus Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen relevant waren. Dagegen geben dies nur 62,14% der Besucher (ohne professionelle Kulturschaffende) und 37,01% der Nichtbesucher an. Insgesamt ist es sehr interessant, dass nur 13,27% der Nichtbesucher angeben, in ihrem Elternhaus hätten Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen eine hohe Relevanz gehabt, während dies bei den Besuchern mit 35,56% nochmal über 20% mehr sind. Die zentrale Rolle des Elternhauses scheint ein Schlüsselement der Enkulturation und damit auch für das Näheempfinden zu Theater und den hieraus entstehenden Habitus inkl. Besuchsverhalten zu sein.

Eine weitere Befundgruppe untermauert die Bedeutung der Enkulturationsinstanz Elternhaus für eine erfolgreiche, ‚hochkulturelle‘ Enkulturation. Die Befundgruppe betrachtet den Zusammenhang der vom Individuum wahrgenommenen Veranstaltungen und den korrespondierenden Veranstaltungen im Elternhaus (also z.B. der Besuch kanonischer Opern durch den Teilnehmer selbst und der Besuch kanonischer Opern durch die Eltern des Teilnehmers). So korreliert die Anzahl der wahrgenommenen Angebote von Elternhaus und Individuum ($r = 0,358, p \leq 0,001$).

Des Weiteren haben die Eltern von Theaterbesuchern nach deren Angabe tendenziell

mehr kulturelle Angebote wahrgenommen als die Eltern von Nichtbesucher. Deswegen korreliert der Besucherstatus positiv mit der Anzahl wahrgenommener kultureller Angebote im Elternhaus ($r = 0,243, p \leq 0,001$). Dabei korreliert diese noch etwas stärker mit einem positiven Besucherstatus von Opern ($r = 0,268, p \leq 0,001$) und Musiktheater ($r = 0,260, p \leq 0,001$).

Zudem korrelieren *alle* durch das Individuum wahrgenommenen Angebote ausnahmslos mit ihrem Pendant im Elternhaus. Hierbei erzielen die Musiktheaterangebote die höchsten Werte:

Der Besuch kanonischer Opern durch Individuum und Elternhaus korreliert deutlich ($r = 0,392, p \leq 0,001$), ebenso der Besuch zeitgenössischer Opern ($r = 0,305, p \leq 0,001$), noch stärker der Besuch von Operetten ($r = 0,408, p \leq 0,001$), der Besuch von Musicals ($r = 0,310, p \leq 0,001$) und der Besuch von Sprechtheater ($r = 0,350, p \leq 0,001$).

Auch für konzertale Kunst zeigen sich deutliche Zusammenhänge. Und auch hier korrelieren alle Veranstaltungen mit ihrem Pendant im Elternhaus. Der Besuch klassischer Konzerte von Individuum und Elternhaus korrelieren positiv miteinander ($r = 0,404, p \leq 0,001$). Dies ist auch in Bezug auf den Besuch von Rock- und Popkonzerten ($r = 0,307, p \leq 0,001$) und Jazzkonzerten ($r = 0,253, p \leq 0,001$) der Fall.

Selbes findet sich für den Besuch anderer kultureller Veranstaltungen, die nicht den darstellenden Künsten oder aber der ‚hochkulturellen‘ Kunst entspringen. So korrelieren der Besuch von Museen durch das Individuum und dessen Elternhaus ($r = 0,268, p \leq 0,001$), der Besuch von Lesungen ($r = 0,234, p \leq 0,001$), der Besuch von Kabarett ($r = 0,226, p \leq 0,001$), der Besuch von Comedy-Auftritten ($r = 0,245, p \leq 0,001$) und der Besuch von Großveranstaltungen ($r = 0,297, p \leq 0,001$).

Dies bestätigt sowohl Hypothese 1 und 6 als auch die Befunde im Kapitel zum Habitus, dass die im Elternhaus erfahrene Enkulturation und der hieraus entstehende und elterlich vorgelebte Habitus dem Individuum grundlegend einen kulturellen Raum vorgeben, innerhalb dessen sich das Individuum entfalten kann. Gleichzeitig limitiert dieser Raum das Individuum. Jenes kann die Limitation nur schwerlich überschreiten, zumal ihm das Wirken dieser Grenzen zumeist nicht bewusst ist (vgl. Kap. 2.2.1, S. 55).

Insgesamt zeigt sich, dass Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen im Elternhaus der heutigen Besucher von Relevanz waren (vgl. Abb. 5.5, S. 118). Lediglich 20,80% der Besucher geben wenig bis keine Relevanz im Elternhaus an. Doch auch bei Nichtbesuchern sind es mit 34,20% lediglich knappe 14% mehr. Auch hier zeigt sich eine Häufung im Bereich indifferenter Einstellungen zur Kunst und Kultur.¹²

Auffällig ist, dass von den Befragten wahrgenommene Angebote mit der Relevanz von

12. Dieser Trend wird im Abschnitt zu den Befunden zum Enkulturativen Bruch genauer betrachtet (vgl. Kap. 5.7, S. 128).

Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen im Elternhaus korrelieren. Der Besuch kanonischer Opern korreliert positiv mit der Elternhausrelevanz ($r = 0,245, p \leq 0,001$). Genauso verhält es sich mit dem Besuch zeitgenössischer Opern ($r = 0,142, p \leq 0,001$), dem Besuch von Operetten ($r = 0,113, p \leq 0,001$), dem Besuch von Sprechtheater ($r = 0,155, p \leq 0,001$), dem Besuch klassischer Konzerte ($r = 0,282, p \leq 0,001$), dem Besuch von Jazzkonzerten ($r = 0,143, p \leq 0,001$) und dem Besuch von Museen ($r = 0,152, p \leq 0,001$). Die nicht ‚hochkulturellen‘ Angebote korrelieren nicht mit der Elternhausrelevanz. Das könnte zum einen darauf hinweisen, dass ‚hochkulturelle‘ Kulturteile eher separat von anderen Kulturteilen erlernt werden. Trifft dies zu, bedürfte das Individuum spezifischer Enkulturation, um Nähe zu Kunst und Kultur zu entwickeln. Zum anderen bedeutet dieser Befund auch, dass bei sinkender Elternhausrelevanz die Wahrscheinlichkeit des Besuchs ‚hochkultureller‘, also stark kodierter kultureller Veranstaltungen sinkt. Dies ist ein weiterer Faktor, der zu Bildungsungerechtigkeit beiträgt.

Aus den Aussagen der Teilnehmer über das Kulturnutzungsverhalten in ihrem Elternhaus lassen sich erste Thesen über dieses ziehen. Da es sich bei diesen Daten jedoch um einen retrospektiven Fremdbbericht handelt, sind diese indizial als Anstoß für weitere Theoriebildung und Forschung zu verstehen.

Ebenso wie bei den Besuchern selbst ($r = 0,485, p \leq 0,001$), steigert auch bei deren Eltern die Relevanz die Anzahl der wahrgenommenen Veranstaltungen ($r = 0,602, p \leq 0,001$). Deswegen ist zu vermuten, dass ebenso wie bei den Besuchern selbst ($r = 0,466, p \leq 0,001$) auch bei den Eltern die Besuchshäufigkeit mit der Anzahl der wahrgenommenen Veranstaltungen steigt, obwohl dies nicht eigens gemessen wurde.

Zudem korreliert mit der Elternhausrelevanz der Besuch ‚hochkultureller‘ Angebote im Elternhaus. Folglich korrelieren die folgenden kulturellen Veranstaltungen mit der Relevanz im Elternhaus: Der Besuch kanonischer Opern ($r = 0,497, p \leq 0,001$), der Besuch zeitgenössischer Opern ($r = 0,265, p \leq 0,001$), der Besuch von Operetten ($r = 0,256, p \leq 0,001$), der Besuch von Musicals ($r = 0,182, p \leq 0,001$), der Besuch von Sprechtheatern ($r = 0,435, p \leq 0,001$), der Besuch klassischer Konzerte ($r = 0,512, p \leq 0,001$), der Besuch von Jazzkonzerten ($r = 0,196, p \leq 0,001$), das Hören klassischer Musik ($r = 0,496, p \leq 0,001$), der Besuch von Puppentheater ($r = 0,275, p \leq 0,001$), regelmäßiges (Vor-)Lesen ($r = 0,290, p \leq 0,001$) und der Besuch von Museen ($r = 0,483, p \leq 0,001$).

Dies bestätigt die theoretischen Betrachtungen zur Enkulturation insofern, als Enkulturation dann stattfindet, wenn der zu enkulturierende Kulturteil von Relevanz für die Enkulturationsinstanzen (in diesem Fall das Elternhaus) ist. Enkulturation scheint also nicht ‚kalt‘ ohne Nähe der Enkulturationsinstanzen zu erfolgen. Vielmehr nimmt der Nachwuchs die innere Haltung (Habitus) der prägenden Instanzen auf und verinnerlicht diese selbst. Dies ist eine wichtige Erkenntnis für die Theatervermittlung. Es scheint also, dass Arbeit mit Enkulturationsinstanzen selbst vor der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen hilfreich sein könnte (vgl. Kap. 6.3, S. 146).

Was sich außerdem in diesen Befunden zeigt, ist, dass Kinder, in deren Elternhäusern Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen eine große Relevanz haben, sowohl bewusst als auch unbewusst enkulturiert werden, denn das Hören klassischer Musik und das regelmäßige Lesen im Elternhaus ist nicht immer aktiv auf das Kind bezogen und trotzdem legt es die innere Haltung an, dass Kunst und Kultur lohnenswerte Lebensinhalte sind. Ein Beispiel: Ein befragter Opernbesucher gab zunächst an, er sei selbstständig zum Opernbesucher geworden. Später fiel ihm jedoch auf, dass in seinem Elternhaus häufig klassische Musik angehört wurde, sodass er die Musik in Opern oftmals wiedererkenne. In ihm ist also vornehmlich passiv eine Enkulturation erfolgt, die zwar wenige ‚hochkulturelle‘ Anstöße für eine Besuchspraxis beinhaltete, aber den Boden geebnet hat, auf dem – nach Berichten des Befragten – anregender Schulunterricht aufgebaut und seinen Habitus geformt habe.

Neben diesen unbewussten Enkulturationsakten im Elternhaus werden durchaus auch bewusste Enkulturationsanstrengungen unternommen. Hierzu zählte beispielsweise der Besuch von Puppentheatern.

5.6.2 Die Rolle des Besuchsbeginnalters

Bisherige Forschung und auch kulturpolitische Forderungen beziehen sich häufig auf die Relevanz eines besonders frühen Besuchsbeginns (Bundestag 2007, S.382). Dieses Konzept ist derart intuitiv, dass auch mehrere Befragungsteilnehmer „das Hinführen zum Kulturgut bereits in der frühen Kindheit“ als besonders wichtig kommentieren. So sollten „[m]öglichst früh den Kindern Angebote zu Theaterbesuchen [...] geben.“ Auch die Theorie des Enkulturativen Bruches legt auf Grund der zeitlichen Begrenzung von Enkulturation nahe, dass Alter entscheidend für die Entwicklung von Näheempfinden zu Kunst und Kultur sowie Theater ist. Dies scheint intuitiv richtig. So gibt ein Befragter an: „Ich finde kulturelle Bildung, z.B. durch den Besuch von Veranstaltungen und das Hinführen zum Kulturgut bereits in der frühen Kindheit sehr wichtig!“

Auf den ersten Blick in die vorliegenden Zahlen scheint das Besuchsbeginnalter tatsächlich ein Kernelement der Enkulturation zu sein, denn in der Tat weist das Besuchsbeginnalter mehrere Zusammenhänge mit wichtigen Kennwerten der heutigen Theaterbesucher und besuchsbedingenden Variablen sowie dem Besucherstatus selbst auf (vgl. Abb. 5.6, S. 123).

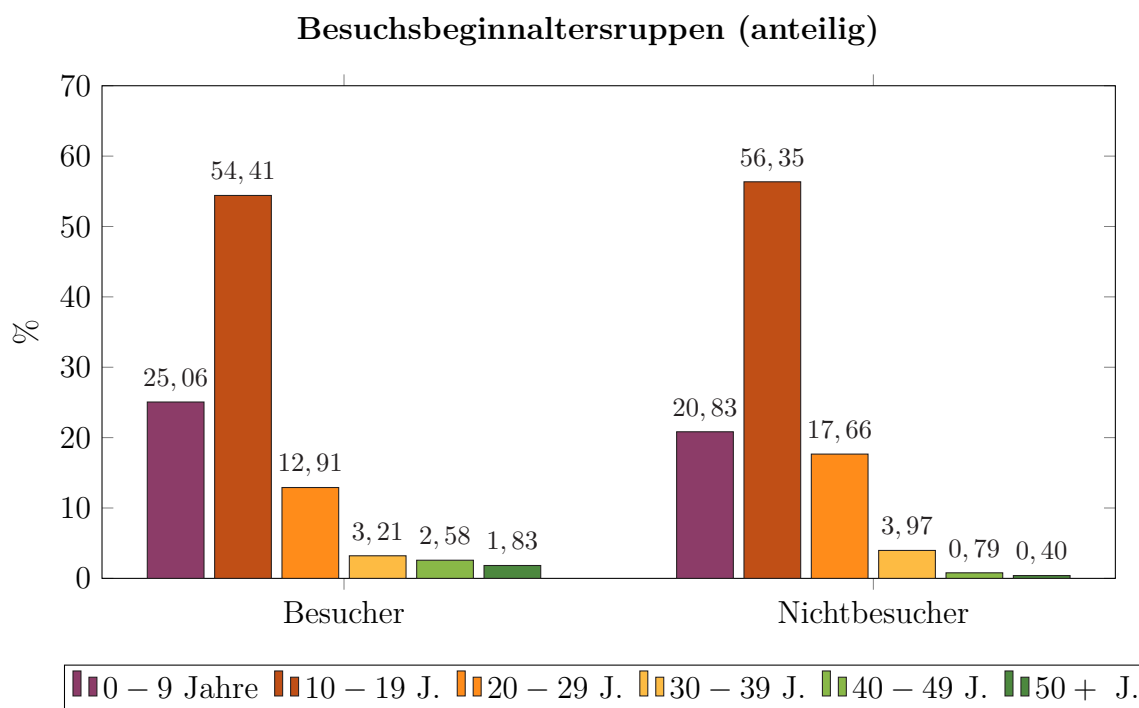


Abbildung 5.6: Anteile (in Prozent) der Besuchsbeginnaltersgruppen (Alter bei Besuchsbeginn in Jahren) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.

Es zeigt sich, dass heutige Nichtbesucher tendenziell erst später im Leben Theaterbesuche wahrgenommen haben als heutige Besucher (vgl. Abb. 5.6, S. 123). Allerdings geben 95,17% der Befragten insgesamt einen Besuchsbeginn bis einschließlich des 31. Lebensjahres an.

Zudem korreliert beispielsweise das Besuchsbeginnalter mit der Angabe von Nichtbesuchsgründen ($r = 0,144, p \leq 0,001$). Mit steigendem Besuchsbeginnalter sinkt außerdem die Anzahl der wahrgenommenen kulturellen Angebote ($r = -0,131, p \leq 0,001$).

In der vorliegenden Studie gibt es jedoch deutliche Hinweise darauf, dass ein frühes Besuchsbeginnalter vor allem aufgrund kulturell interessierter Elternhäuser entsteht (Elternhausrelevanz) und deswegen vor allem bei Theaterbesuchern gefunden wird. Der frühe Besuchsbeginn der heutigen Theaterbesucher scheint in weiten Teilen ein Nebenprodukt der Elternhausrelevanz zu sein.¹³

13. Da die Enkulturation erst nach Beendigung des 30. Lebensjahres als abgeschlossen angenommen werden kann, kann nicht ausgeschlossen werden, dass noch enkulturierende Befragungsteilnehmer zu einer Verzerrung führen. Deshalb werden in den Korrelationsberechnungen mit dem Enkulturationszeitpunkt und dessen Vergleichen mit dem Alter ausschließlich Befragungsteilnehmer betrachtet, die 31 oder älter sind. Allerdings sind die Unterschiede in diesen Korrelationen der Altersgruppe über 30 und Befragten jeden Alters in den allermeisten Fällen marginal und folglich zu vernachlässigen.

Es zeigt sich, dass der oben beschriebene Zusammenhang von Besuchsbeginnalter und der Anzahl wahrgenommener kultureller Angebote nur halb so stark ist,¹⁴ wie der Zusammenhang von Elternhausrelevanz und der Anzahl wahrgenommener kultureller Angebote ($r = 0,267, p \leq 0,001$).

Sollte es sich beim Besuchsbeginnalter tatsächlich in weiten Teilen um ein Nebenprodukt der Elternhausrelevanz handeln, bedeutet das nicht, dass das Besuchsbeginnalter keinerlei Einfluss auf die Enkulturation haben kann. Es bedeutet lediglich, dass dieser geringer ist, als bisher zu erwarten war.

Der wohl wichtigste Hinweis darauf, dass es sich beim Zusammenhang von Besucherstatus und Besuchsbeginnalter um ein Nebenprodukt der Elternhausrelevanz handelt, ist die negative Korrelation von Elternhausrelevanz und Besuchsbeginnalter ($r = -0,368, p \leq 0,001$). Aus Gründen der notwendigen zeitlichen Abfolge ist hier die Wirkrichtung der Korrelation recht eindeutig: Es ist kaum denkbar, dass ein früher Besuchsbeginn die jeweilige Elternhausrelevanz maßgeblich beeinflusst. Hingegen ist es schlüssig, dass eine hohe Elternhausrelevanz zu einem früheren Besuchsbeginn führt.

Dieser Zusammenhang von Besuchsbeginnalter und Elternhausrelevanz bedeutet zudem, dass eine komplexere statistische Modellierung notwendig ist, um die genauen Wirkzusammenhänge dieses Modellteils zu ergründen.¹⁵

Grundsätzlich zeigt sich, dass zwischen dem Besuchsbeginnalter und wichtigen, besuchsbedingenden Variablen ähnliche Zusammenhänge bestehen, wie zwischen diesen Variablen und der Elternhausrelevanz.¹⁶ Allerdings sind diese Zusammenhänge stets weniger stark (Effektstärke) als bei der Elternhausrelevanz. Die Aufnahme eines kulturschaffenden Berufes korreliert negativ mit dem Besuchsbeginnalter ($r = -0,107, p \leq 0,001$), jedoch ist auch hier die Effektstärke kleiner als beim selben Zusammenhang mit der Elternhausrelevanz ($r = -0,129, p \leq 0,001$).

Besonders auffällig ist, dass das Besuchsbeginnalter und die individuelle Relevanz nur einen sehr geringen Zusammenhang haben ($r = -0,085, p \leq 0,001$). Die individuelle Relevanz, die als durch Enkulturation gewonnene Nähe beschrieben werden kann, entsteht also aller Wahrscheinlichkeit nach nicht aus einem frühen Besuchsbeginnalter. Die restlichen Ergebnisse der Analyse zeichnen die individuelle Relevanz jedoch als das wichtigste Kriterium für Besucherstatus und für die Besuchshäufigkeit aus. Dementsprechend ist da-

14. Korrelation von Besuchsbeginnalter und Anzahl wahrgenommener kultureller Veranstaltungen ($r = -0,131, p \leq 0,001$).

15. Eine statistische Studie zu Mediationseffekten innerhalb des enkulturativen Wirkgefüges ist in Zusammenarbeit mit Dr. Maren Mayer geplant. Die Veröffentlichung erfolgt voraussichtlich 2025 im Sammelband *Theater zwischen Krisen. Institutionelle Transformationsdynamiken in der Gegenwart*, herausgegeben von Bianca Michaels, Jens Roselt, Gerald Siegmund und Axel Haunschild bei De Gruyter.

16. Die Korrelationswerte sind im Falle des Besuchbeginnalter stets negativ, da ein niedriges Besuchsbeginnalter (im Gegensatz zu einer hohen Relevanz) positiven Einfluss auf die besuchsbedingenden Variablen hat.

von auszugehen, dass die These, ein besonders frühes Besuchsbeginnalter sei maßgeblich verantwortlich für eine erfolgreiche ‚hochkulturelle‘ Enkulturation, verworfen werden muss (Hypothese 1.1 – 1.3). Stattdessen ist es zweckmäßiger von bestimmten Altersgrenzen zu sprechen, vor denen enkulturative Interventionen effektiver sind. Anhand der oben beschriebenen Besuchsbeginnalterverteilungen sind diese vor dem Alter von 20 bzw. 30 Jahren anzunehmen. Das heißt, dass zu diesem Zeitpunkt im Leben die enkulturativen Interventionen soweit gediehen sein müssen, dass das Individuum bereits eine Besuchspraxis habitualisiert und damit etabliert hat.

Außerdem steht wie bereits erwähnt zu vermuten, dass die Enkulturationsinstanzen des Elternhauses bzw. Familie und des Bildungssystems besonders in Kombination effektiv sind. Da deren Einfluss mit zunehmenden Alter nachlässt, ergibt sich auch hieraus eine zeitliche Grenze, nämlich die der Adoleszenz bzw. Postadoleszenz (vgl. Kap. 2.1.7, S. 45).

Interessant ist auch, dass mit sinkendem Besuchsbeginnalter die Zahl an angegebenen Enkulturationsinstanzen steigt ($r = -0,197, p \leq 0,001$). Dies ist ein weiterer Beleg dafür, dass Kinder, die in einem Elternhaus aufwachsen, in dem Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen von Relevanz sind, insgesamt in einem fördernden Umfeld enkulturiert werden. Dies bestätigt sich auch darin, dass mit steigender Elternhausrelevanz die Enkulturationsinstanzen zunehmen ($r = 0,123, p \leq 0,001$).¹⁷

5.6.3 Relevanzvererbung durch weitere Enkulturationsinstanzen

Nach der eingehenden Betrachtung der Enkulturation durch das Elternhaus wird nun der Blick auf alle weiteren Enkulturationsinstanzen, deren Wirkweisen und die daraus ableitbaren Erkenntnisse über die Enkulturation gerichtet. Grundsätzlich wurde klar, dass für eine gelungene Enkulturation ein Gefühl von Nähe bzw. Relevanz vermittelt werden muss. Dies gilt für alle Instanzen.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass die große Mehrheit der Befragten insgesamt einen oder zwei initiiierende Enkulturationsinstanzen hatte. Unter den Besuchern gaben lediglich 6,92%, unter den Nichtbesuchern 7,93% an, *keine* initiiierende Enkulturationsinstanz gehabt zu haben. Dies ist ein deutlicher Befund dafür, dass Enkulturation weiterhin stattfindet. Es ist jedoch fraglich, welche Qualität diese enkulturativen Impulse haben. Zudem ist besorgniserregend, dass die Zahl der Enkulturationsinstanzen insgesamt abzusinken scheint, denn sie sinkt mit dem Alter ($r = -0,237, p \leq 0,001$) und steigt mit dem En-

17. Hierfür spricht auch, dass mit sinkendem Besuchsbeginnalter auch die Wahrscheinlichkeit steigt, dass sowohl Familie als auch Schule an der Enkulturation mitgewirkt haben ($r = -0,305, p \leq 0,001$). Allerdings ist dieser Wert auch mit Vorsicht zu interpretieren, weil die am zwei frühesten wirkenden Enkulturationsinstanzen natürlich bei jüngeren Menschen wirken als diejenigen Enkulturationsinstanzen, welche später im Leben auftreten. Hypothese 3.2 lässt sich folglich noch nicht abschließend bestätigen oder widerlegen.

kulturationszeitpunkt an ($r = 0,172, p \leq 0,001$).¹⁸ Dies ist ein weiterer Hinweis auf eine Relevanz- und damit eine Legitimationserosion.

Werfen wir einen Blick auf die relative Verteilung der einzelnen Enkulturationsinstanzen: Neben dem Elternhaus wirken die Enkulturationsinstanzen Peers, Lebenspartner und Schule. Dabei geben 50,06% der befragten Besucher und 45,26% der befragten Nichtbesucher an, (auch) von der Schule initiiert worden zu sein. 15,09% bzw. 13,15% geben den Lebenspartner an und 29,12% bzw. 38,68 Peers.

Im Zeitvergleich zeigt sich, dass immer mehr Besucher die Familie als Enkulturationsinstanz angeben. Da es sich um relative Zahlen eines konkreten Stichprobenanteils (Besucher) handelt, bedeutet dies nicht, dass tatsächlich mehr Familien Enkulturationsbemühungen unternehmen. Vielmehr ist zu erwarten, dass weniger Menschen zu Besuchern werden, deren Familie *nicht*,hochkulturell‘ enkulturierend wirkt. So geben unter den heutigen Besuchern, die 65 oder älter sind, nur 54,58% die Familie als Enkulturationsinstanz an, während es in der Gruppe der 0–30-Jährigen 82,26% sind.

Auch theoretisch betrachtet ist nicht überraschend, dass die überwältigende Mehrheit der Befragten angibt, mindestens eine initiiierende Enkulturationsinstanz gehabt zu haben, denn die Enkulturation ist als Unterprozess der Sozialisation ein sozialer Prozess, welcher sozialer Impulse und Anreize bedarf, um zu erfolgen (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29). In Einklang mit Hypothese 3 bzw. 3.1 bedarf die Publikumsverwertung also zwingend mindestens eines Menschen, der die kulturelle Praxis aktiv wie passiv weitergibt. Dabei muss es sich tatsächlich um einen (nahestehenden) Menschen handeln, denn eine Initiierung über einen Verein ist äußerst selten (4,93% bei Besuchern und 3,93% bei Nichtbesuchern) und tritt zudem praktisch nie alleine auf. So geben nur 0,97% der Befragten an, ausschließlich über einen Verein initiiert worden zu sein. Folglich ist der soziale Faktor der Enkulturation bestätigt. Dies schließt an die Befunde Keuchels und Larues in der Jugendkulturbarometerreihe an, dass in Bezug auf schulische ‚hochkulturelle‘ Enkulturationsförderung eine gute Schüler-lehrerbeziehung entscheidend ist (Keuchel und Larue 2012, S.197). Dieser Befund ist von besonderer Relevanz, da er suggeriert, dass es qualitative Unterschiede in der Enkulturation gibt. Denn mit steigender Initiatorenzahl steigt interessanterweise auch die Angabe von Nichtbesuchsgründen. Aus letzterem Umstand lässt sich eine geringere Nähe ableiten. Zudem wirken nur die Enkulturationsinstanzen der Schule und vor allem der Familie früh im Leben. Wer viele initiiierende Enkulturationsinstanzen angibt, muss aus logischen Gründen später mit dem Besuch begonnen haben, was eine niedrigere Relevanz bzw. fehlende Nähe im Elternhaus vermuten lässt. Und das, obwohl Nichtbesucher zu 45,26% ihre Schule und 61,89% ihre Familie als initiiierende Enkulturationsinstanz angegeben haben. Allerdings gibt es unter heutigen Nichtbesuchern knapp dreimal mehr Menschen, die nicht mit der Schule im Theater waren, als unter heutigen Besuchern. Des Weiteren geben Nichtbesucher mehr als 1,5 mal so häufig an, einen Theaterbesuch mit der Schule *nicht* genossen

18. Die Korrelationswerte sind im Falle des Enkulturationszeitpunkts stets gegenläufig (rechne $\times(-1)$) zu den Werten für das Alter, da ein früher Enkulturationszeitpunkt (im Gegensatz zu einem hohen Alter) positiven Einfluss auf die besuchsbedingenden Variablen hat.

zu haben, womit Hypothese 4 bestätigt ist. Dies kann mehrerlei Bedeutungen haben, welche auch nebeneinander bestehen können. Zum einen sind unter den Nichtbesuchern mehr Individuen, die nicht vom eigenen Elternhaus ‚hochkulturell‘ enkulturiert wurden, sodass ein Schulbesuch ohne nötige Vorprägung und Dekodierungskompetenz wahrscheinlicher zu einem Kulturschock und intuitiver Ablehnung führt. Zum anderen war der Theaterbesuch der Nichtbesucher möglicherweise nicht gleichermaßen gut durch die Schule vorbereitet, wie der der heutigen Besucher. Dies erhärtet den Befund weiter, dass elterliche Prägung und das daraus entstehende fördernde Umfeld sowie die Qualität der Enkulturation entscheidend sind. Wie sehr dies zutrifft, zeigt sich darin, dass die Elternhausrelevanz einen positiven Einfluss darauf hat, dass der Schulbesuch gefallen hat ($r = 0,341, p = 0,005$).

Diffuse Enkulturationsimpulse durch eine Vielzahl initiiierender Enkulturationsinstanzen scheint keine erfolgreiche ‚hochkulturelle‘ Enkulturation zu gewährleisten. Vielmehr bedarf es weniger, aber kompetenter prägender Instanzen. Deswegen ist es umso wichtiger, die Verteilung, Entwicklung und Motivationen aller initiiierenden Enkulturationsinstanzen zu analysieren. So steigen die prozentualen Anteile der initiiierenden Enkulturationsinstanzen Peers und vor allem Schule an. Erstere hat sich unter den *nicht* durch das Elternhaus hochkulturell Enkulturierten fast verdoppelt. So geben die heutigen 65-Jährigen dieser Gruppe nur zu 23,44% Peers an, während es unter den heutigen 0–30-Jährigen derselben Gruppe 41,67% sind. Und hier liegt großes Potenzial für die Theatervermittlung. Denn in den älteren Generationen, welche aktuell enkulturierend wirken könnten, gibt es noch ausreichend Nähe und damit Interesse, dies tatsächlich zu tun. Zudem besucht gerade Publikum ab 65 das Theater am häufigsten – im Schnitt fast monatlich. Im Vergleich dazu gehen die 31–64-Jährigen Besucher etwa alle zwei Monate und die 0–30-Jährigen wenig mehr als alle drei Monate ins Theater. Diese Differenz wird noch etwas größer, betrachtet man nur die Gruppe der 65–80-Jährigen, sodass die ältesten Theaterbesucher, welche häufig aufgrund gesundheitlicher Einschränkungen seltener in Theater gehen, herausgerechnet sind. Die Besucher zwischen 65 und 80 gehen mehr als monatlich ins Theater.

Gerade die ältere Eltern- und die aktuelle Großelterngeneration scheint daran interessiert und zeitlich in der Lage zu sein, ‚hochkulturelle‘ Enkulturationsimpulse zu initiieren. Doch wie ein Befragungsteilnehmer besorgt äußerte: „Ja. Also ich war mit denen [den Enkeln] schon im Theater. Ich bin da sehr vorsichtig. [...] Ja, ich will die ja zum Theater führen, also es wäre mir eine große Freude und ich möchte sie auf keinen Fall überfordern, dass ich mal höre: ‚Nein, jetzt kommt der Opa wieder mit seinem Theater daher‘. Also das will ich auf keinen Fall.“

Ähnlich, wie die Befunde Bourdieus zu den neuen Museumsbesuchern, die sich konkrete Anleitung wünschen, ist auch hier denkbar, dass professionelle, vermittelnde Hilfe maßgeblich zur Überwindung von anfänglichen Vorbehalten beitragen kann. Dies gilt gerade dann, wenn ein interessantes, anleitendes und auch unter praktischen Gesichtspunkten (z.B. preislich, zeitlich) attraktives Einsteigerprogramm angeboten wird. So kann eine konkrete Zusammenarbeit mit den Enkulturationsinstanzen des Publikums von morgen ein wichtiges Werkzeug der Publikumsgewinnung sein. Zumal Teile dieser

Instanzen aktuell (noch) das Stammpublikum darstellen und somit die klassischen Informationskanäle von Theatern wie die Theaterzeitung beziehen und somit gut ansprechbar sind.

Nach dieser eingehenden Betrachtung der grundsätzlichen Funktionsweise der Enkulturation werden nun im nächsten Schritt diejenigen Befunde erläutert, die zum Enkulturrativen Bruch vorliegen.

5.7 Grundlegende Wirkmechanismen des Enkulturrativen Bruches

In den folgenden Abschnitten werden die Befunde zum Enkulturrativen Bruch selbst dargelegt. Dabei wird zunächst dessen grundsätzliches Wirken betrachtet. Aus diesen Erkenntnissen heraus kann im anschließenden Abschnitt mittels eines Vergleichs von Alters- und Enkulturationskohorten belegt werden, dass es sich beim Relevanzverlust und dessen Folgen *nicht* um einen Alters-, sondern um einen Kohorteneffekt handelt. Damit weist alles auf einen Enkulturrativen Bruch im deutschen (Musik-)Theaterpublikum.

Im vorangehenden Analyseteil hat sich die individuelle Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen als Schlüsselement der Publikumsverwertung und eines aktiven Besuchsverhaltens herauskristallisiert. Erstere scheint maßgeblich aufgrund der Elternhausrelevanz gebildet zu werden. Genau an diesen beiden Punkten befinden sich auch die größten Wirkmomente des Enkulturrativen Bruches. So empfinden jüngere Befragte eine geringere Relevanz in Bezug auf Kunst und Kultur als ältere. Dementsprechend korreliert die individuelle Relevanz positiv mit dem Alter ($r = 0,168, p \leq 0,001$). Dieser Effekt wird noch deutlicher, betrachtet man Besucher und Nichtbesucher getrennt. Denn auch unter den Besuchern sinkt die Relevanz mit abnehmendem Alter ($r = 0,109, p \leq 0,001$), wenn auch weniger stark als bei einer Betrachtung aller Befragter. Dies bedeutet, dass der Relevanzverlust bei Nichtbesuchern noch stärker sein muss, allerdings konnte für diese Gruppe keine signifikante Korrelation festgestellt werden.¹⁹

Besonders interessant ist, dass sich die durchschnittliche individuelle Relevanz in Richtung des Messwertes 2, also einer indifferenten Haltung zu Kunst und Kultur, entwickelt. Während die Gruppe der befragten, heutigen Altersgruppe ab 65 lediglich zu knapp über 4% wenig bis keine individuelle Relevanz angibt, hat sich dieser Wert für die heutigen 0–30-Jährigen fast verdoppelt. Die Angabe einer indifferenten Haltung hat sich sogar von 6,85%

19. In der vorliegenden Studie ist die Stichprobengröße der ältesten Nichtbesucher mit 38 Befragten nicht von ausreichender Größe, um zuverlässige und damit signifikante Befunde zu erbringen. Was bedeutet das? Ein nicht signifikanter Befund gibt lediglich an, dass das vorliegende Ergebnis aufgrund der Datenbasis nicht verwendet werden sollte. Es lässt sich aufgrund eines nicht signifikanten Befundes jedoch *keinerlei* Aussage über die tatsächlichen Zusammenhänge treffen – weder bestätigend noch ablehnend.

auf 17,45% fast verdreifacht. Da dies jedoch keine repräsentative Befragung ist, lässt sich dieses Ergebnis nicht unmittelbar oder zumindest nicht vorbehaltlos auf die Gesamtbevölkerung übertragen. Deswegen ist eine Betrachtung der Untergruppen der Besucher bzw. Nichtbesucher relevant. Auch diese lässt sich aufgrund der Stichprobenbeschaffenheit nicht direkt auf die Gesamtbevölkerung übertragen, allerdings gibt sie interessanten Aufschluss über die vorliegende Gruppe und wichtige Impulse für nachfolgende Forschung: Unter den Nichtbesuchern lässt sich ein konsequentes Absinken der individuellen Relevanz feststellen. Für die heutige Altersgruppe ab 65 geben lediglich 5,02%, wenig oder keine individuelle Relevanz an. Bei den heutigen bis 30-Jährigen hat sich dieser Anteil mit 15,95% mehr als verdreifacht. Im Falle einer indifferenten Haltung ist diese Veränderung sogar noch stärker; hier hat sich diese sogar von 7,31% auf 28,83% fast vervierfacht. Und auch unter denjenigen Nichtbesuchern, die angeben, Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen als (eher) relevant zu empfinden, lässt sich ein Relevanzverlust feststellen. So geben unter den mindestens 65-Jährigen 70,32% eine hohe Relevanz an, während es unter den unter 30-Jährigen nur noch 24,23% sind. Das ist fast eine Drittelung. Dafür ist der Anteil der Befragten, die etwas Relevanz empfinden, angestiegen. Und zwar von 17,35% unter den mindestens 65-Jährigen auf 30,98% unter den unter 30-Jährigen. Dies ist vermutlich auf eine Relevanzreduktion in den vormals am stärksten enkulturierten Nichtpublikumsgruppen zurückzuführen.

Unter den befragten Besuchern lässt sich nur ein leichtes Absinken der Relevanz feststellen. Lediglich die Gruppe der Indifferenten steigt deutlich an, während die Gruppen derer, die (eher) Relevanz empfinden, leicht sinken und die Gruppen derer, die das Theater besuchen, ohne Relevanzempfinden weiterhin gleichbleibend kaum vertreten sind. In Anbetracht der sinkenden Publikumszahlen ist dies jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach kein positiver Befund. Eher muss davon ausgegangen werden, dass nur diejenigen Individuen Besucher werden, die eine höhere oder hohe Relevanz von Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen empfinden.

Dies sind besorgniserregende Zahlen, denn diese Generation wird die kommenden, potenziellen Publikumsgenerationen enkulturieren oder eben nicht. Dementsprechend ist zu vermuten, dass die nachfolgenden Generationen noch weniger individuelle Relevanz für Theater entwickeln werden als die aktuellen. Es ist also denkbar, dass sich dieser Prozess in einer beschleunigenden Abwärtsspirale entwickelt (vgl. Kap. 1, S. 1).

Alter	nicht relevant	eher nicht relevant	indifferent	eher relevant	relevant
0–30	0,22%	1,32%	10,33%	29,89%	58,24%
31–64	0,21%	0,64%	7,87%	29,57%	61,70%
65+	1,03%	1,03%	6,19%	28,87%	62,89%

Tabelle 5.1: Ausprägung der individuellen Relevanz nach Altersgruppen

Auch der Besucherstatus selbst korreliert mit dem Alter insgesamt ($r = 0,194, p \leq 0,001$), für die Gruppen der Opern- und ($r = 0,267, p \leq 0,001$) und Musiktheaterbesucher ist dieser Zusammenhang sogar noch einmal deutlich stärker ($r = 0,272, p \leq 0,001$). Jüngere Menschen sind also deutlich weniger wahrscheinlich Theaterbesucher. Und auch die Besuchshäufigkeit ist bei jüngeren Menschen tendenziell niedriger als bei älteren. So korreliert auch das Alter mit dieser ($r = 0,197, p \leq 0,001$). Dabei nimmt die SD der Besuchshäufigkeit zu, sodass auch von einer zunehmenden Diversifizierung der Besuchshäufigkeiten verschiedener Besuchergruppen ausgegangen werden kann. Dies ist nicht grundsätzlich schlecht, zeigt jedoch, dass eine Veränderung im Besuchsverhalten selbst stattfindet.

Mit dem sich hier abzeichnenden mangelnden Näheempfinden bei jüngeren Besuchern steigt die Angabe an Nichtbesuchsgründen. So korreliert das Alter negativ mit der Angabe von Nichtbesuchsgründen ($r = -0,280, p \leq 0,001$). Je jünger der Befragte, desto höher ist stochastisch gesehen die Anzahl der von ihm angegebenen Nichtbesuchsgründe. Wie bereits besprochen, gibt zwar praktisch jeder Besucher wie auch Nichtbesucher Nichtbesuchsgründe an. Allerdings lässt sich vermuten, dass die Angabe vieler Gründe eher ein Zeichen mangelnder Nähe denn echter Besuchsbarrieren ist (Tröndle 2019, S.108).

Lassen Sie mich dies an zwei Beispielen verdeutlichen. Nur 10% der Befragten, die vor 1950 geboren sind, geben den Nichtbesuchsgrund ‚noch nicht probiert‘ an, während es 70,55% der Befragten, die ab 1990 geboren wurden, tun. Natürlich spielt hier Alter eine Rolle, denn ältere Menschen hatten mehr Zeit, mehr auszuprobieren. Allerdings sind die Unterschiede derart groß, dass nicht von einem reinen Alterseffekt ausgegangen werden kann, zumal sich wie bereits erörtert, der individuelle Geschmack nach der Jugendphase nicht mehr fundamental verändert (Hamann 2005, S.13).

Zweitens lässt sich interessanterweise zwischen den ältesten und jüngsten Theaterbesuchern ein Unterschied von rund 10% in der Angabe praktischer Nichtbesuchsgründe feststellen. Obwohl zu erwarten wäre, dass gerade ältere Besucher mehr praktische Besuchsbarrieren überwinden müssen, geben die jüngeren mehr solche an. 15,38% der Befragten, die vor 1950 geboren sind, geben ‚praktische Gründe‘ an, während dies $\frac{1}{4}$ der Befragten, die nach 1989 geboren wurden, tut (25,34%).

Wie bereits im ersten Analyseabschnitt angesprochen, zeigt sich im Zusammenhang mit dem Alter auch eine Diversifizierung der initiierenden Enkulturationsinstanzen. So korreliert dieses negativ mit der Enkulturationsinstanzanzahl ($r = -0,237, p \leq 0,001$). Dies bestätigt sich auch in der – bereits von Keuchel und Larue beschriebenen (Keuchel und Larue 2012, S.91) – Zunahme an schulisch initiierten Theaterbesuchen. In der Gruppe der 0–30-Jährigen waren lediglich knappe 4,5% nicht mit der Schule im Theater, während

es bei der Gruppe 65+ 30,04% sind.²⁰

5.8 Beleg des Kohorteneffekts im Gegensatz zu einem Alterseffekt

Bisher wurde lediglich der Faktor Alter in Bezug auf die Frage betrachtet, wie sich das Publikum und sein Verhalten verändert hat. Folglich könnten die obigen Ergebnisse lediglich einen reinen Alterseffekt ausweisen. Ein reiner Alterseffekt ist kein Beleg für einen Kohorteneffekt wie den Enkulturativen Bruch (vgl. Kap. 1.1.1, S. 3). Deswegen werden im Folgenden die obigen Ergebnisse für das Alter mit den selben Befunden in Bezug auf den Enkulturationszeitpunkt²¹ verglichen. Dies ermöglicht festzustellen, ob die Angaben Gleichaltriger differieren, wenn sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten enkulturiert wurden. Dann wären die Zusammenhänge mit dem Enkulturationszeitpunkt stärker als mit dem Alter und ein Kohorteneffekt im Gegensatz zu einem Alterseffekt bewiesen.

Betrachten wir also die Wirkungsweise des Enkulturativen Bruches mit Schwerpunkt auf den Enkulturationszeitpunkt anstelle des Alters (vgl. Abb. 5.8, S. 132). Auch erster korreliert negativ mit der individuellen Relevanz ($r = -0,244, p \leq 0,001$)²² und das deutlich stärker als das Alter (im Folgenden werden zum Vergleich die Korrelationswerte der jeweiligen Variable mit dem Alter in einer Fußnote angegeben.) (vgl. Abb. 5.8, S. 132)^{23,24} Unterteilt man in Besucher ($r = -0,204, p \leq 0,001$) und Nichtbesucher ($r = -0,102, p \leq 0,032$), zeigt sich, dass auch hier der Relevanzverlust größer als bei den Altersvergleichen ist. Beim Effekt, der für das Alter gefunden wurde, handelt es sich folglich aller Wahrscheinlichkeit nach um einem Umwegseffekt über den Enkulturationszeitpunkt. Denn Alter und Enkulturationszeitpunkt sind notwendigerweise aufgrund der

20. Bei retrospektiven Befragungen ist immer mit einer Erinnerungsverzerrung zu rechnen. Es wäre also denkbar, dass sich die älteren Besucher nicht immer an schulische Theaterbesuche erinnern und somit die Differenz zwischen den Altersgruppen nicht so groß ist, wie die Umfrageergebnisse suggerieren. Allerdings streicht gerade die Befragtengruppe ab 65 immer wieder heraus, dass ein Theaterbesuch in ihrer Kindheit ein außergewöhnliches, einprägsames Ereignis war und zwar, weil dieses vor dem Hintergrund häufig schwieriger wirtschaftlicher, familiärer, schulischer und gesellschaftlicher Verhältnisse in Folge des Zweiten Weltkrieges stattgefunden hat. Deswegen ist hier von einer äußerst geringen retrospektiven Fehlerinierungsquote auszugehen.

21. Zeit, zu der der jeweilige Befragte begonnen hat, (regelmäßig) das Theater zu besuchen in Jahreszahlen; z.B. 1996.

22. Die Korrelationswerte sind im Falle des Enkulturationszeitpunkts stets gegenläufig (rechne $\times(-1)$) zu den Werten für das Alter, da ein früher Enkulturationszeitpunkt (im Gegensatz zu einem hohen Alter) positiven Einfluss auf die besuchsbedingenden Variablen hat.

23. Da die Enkulturation erst ab einem Alter von 30 Jahren als abgeschlossen angenommen werden kann, müssen die Werte ab 2010 mehrheitlich als Angaben noch nicht fertig enkultrierter Befragter angesehen werden. Deswegen sind diese als vorläufige Tendenz jedoch nicht als feste Datenbasis zu betrachten. Diese Jahreszahl ergibt sich aus dem durchschnittlichen Besuchsbeginnalter von 15,1 Jahren.

24. Korrelation von Alter und individueller Relevanz ($r = 0,168, p \leq 0,001$).

Altersgrenzen der Enkulturation mit einander verbunden und korrelieren dementsprechend sehr stark ($r = -0,796, p \leq 0,001$).

individuelles Relevanzempfinden (anteilig) nach Enkulturationszeitpunkt

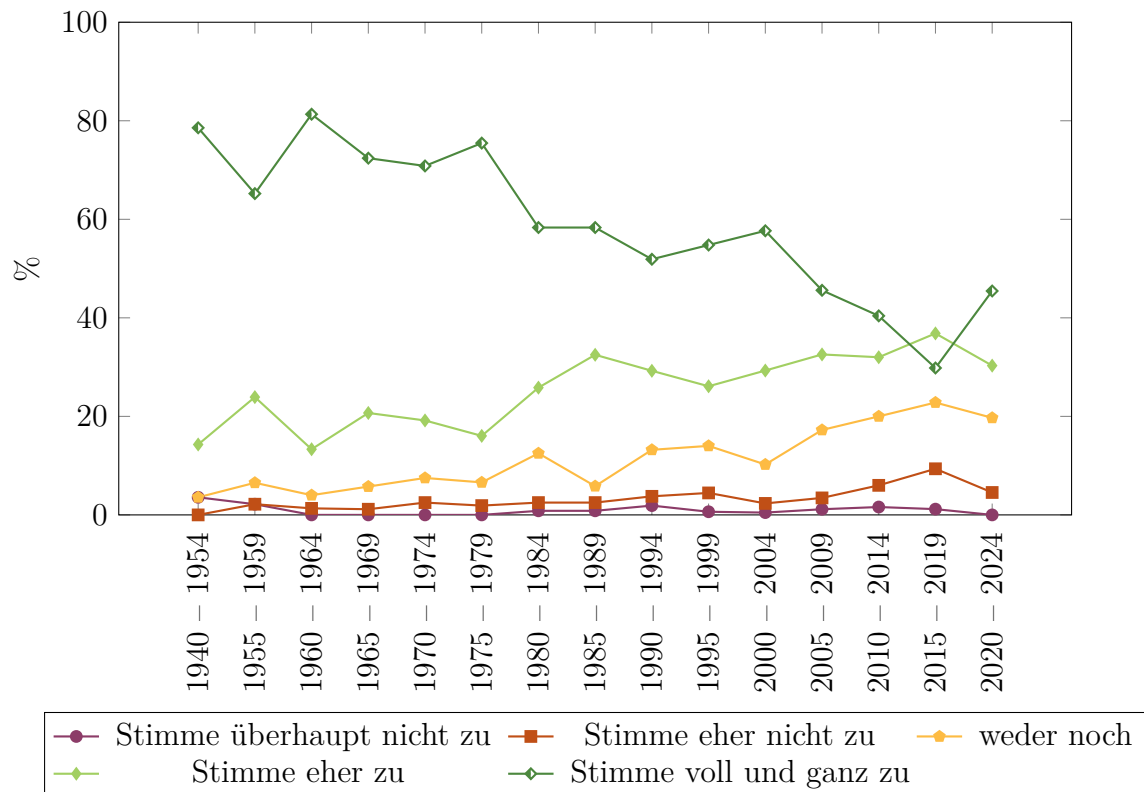


Abbildung 5.7: Anteile der individuellen Relevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.“

Dieser Schluss wird zusätzlich durch die negative Korrelation von Elternhausrelevanz und Enkulturationszeitpunkt gestützt ($r = -0,169, p \leq 0,001$), welche Hypothese 2.1 bestätigt.²⁵ Zudem zeigt sich eine deutliche Verringerung der Bevölkerungsteile, die Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen relevant finden, während die Anteile der indifferenten und dem Theater Abgeneigten konsistent wachsen (vgl. Abb. 5.8, S. 133).²⁶

25. Die Korrelation von Alter und Elternhausrelevanz ist nicht signifikant.

26. Da die Enkulturation erst ab einem Alter von 30 Jahren als abgeschlossen angenommen werden kann, müssen die Werte ab 2010 mehrheitlich als Angaben noch nicht fertig enkulturierter Befragter angesehen werden. Deswegen sind diese als vorläufige Tendenz jedoch nicht als feste Datenbasis zu betrachten. Diese Jahreszahl ergibt sich aus dem durchschnittlichen Besuchsbeginnalter von 15,1 Jahren.

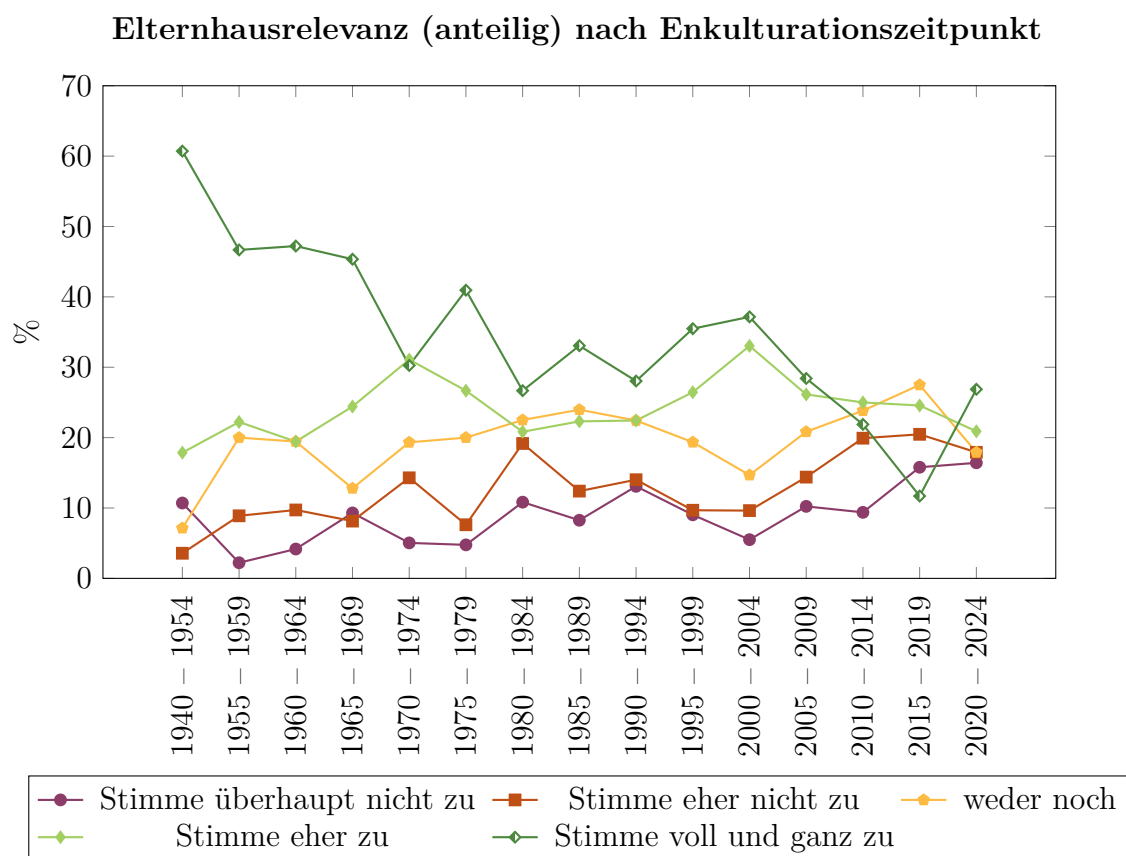


Abbildung 5.8: Anteile der Elternhausrelevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? In meinem Elternhaus waren Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen wichtig.“

Zudem sinkt mit dem Enkulturationszeitpunkt die Wahrscheinlichkeit, dass das Individuum Besucher ist ($r = -0,212, p \leq 0,001$). Es gibt also immer weniger Theaterbesucher und das allem Anschein nach aufgrund enkulturativer Veränderungen, denn auch dieser Zusammenhang ist stärker, als der von Besucherstatus und Alter.²⁷ Noch stärker ist dieser Zusammenhang bei den Opern- ($r = -0,295, p \leq 0,001$) und Musiktheaterbesuchern ($r = -0,296, p \leq 0,001$) und auch hier ist im Falle der Opernbesucher der Befund stärker, im Falle der Musiktheaterbesucher gleichstark wie die gleichen Korrelationen mit dem Alter.²⁸ Es zeichnet sich ein recht eindeutiger, enkulturationsbedingter Publikumsschwund ab.

Mit dem mangelnden Näheempfinden steigt auch die Zahl der angegebenen Nichtbesuchsgründe mit dem Enkulturationszeitpunkt ($r = 0,259, p \leq 0,001$). Dieser Korrelati-

27. Korrelation von Alter und Besucherstatus ($r = 0,194, p \leq 0,001$).

28. Korrelation von Alter und Opernbesucherstatus ($r = 0,267, p \leq 0,001$) bzw. Musiktheaterbesucherstatus ($r = 0,272, p \leq 0,001$).

onseffekt ist jedoch weniger stark als der von Alter und Nichtbesuchsgründen.²⁹ Dies ist jedoch nicht überraschend, da bestimmte Nichtbesuchsgründe altersbedingt sind.

Auch die Diversifizierung der Enkulturationsinstanzen zeigt sich in einer Korrelation dem Enkulturationszeitpunkt mit der Anzahl der Enkulturationsinstanzanzahl ($r = 0,172, p \leq 0,001$). Auch diese ist weniger stark als der Zusammenhang mit dem Alter³⁰, sodass nicht von einem reinen Enkulturationseffekt ausgegangen werden kann. Auch hier ist weitere Klärung der Subprozesse des Enkulturativen Bruches von Nöten.

Da die Besuchshäufigkeit maßgeblich von der individuellen Relevanz beeinflusst zu werden scheint, war zu erwarten, dass auch diese im Zusammenhang mit dem Enkulturationszeitpunkt stärkere Befunde liefert, als mit dem Alter. Und genau das ist eingetreten: ($r = -0,259, p \leq 0,001$).³¹ Dies zeigt sich auch deutlich in der Veränderung der anteiligen Verteilung von Besuchshäufigkeiten aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt. Es zeigt sich eine deutliche Abnahme des Anteils der Stammbesucher, während die Anteile der Gelegenheitsbesucher und Seltenbesucher zulegen (vgl. Abb. 5.8, S. 135). Die Hypothesen 2.2 und 2.3 sind somit bestätigt.

Gemessen im Zusammenhang mit dem Enkulturationszeitpunkt ist die Abnahme der Anzahl wahrgenommener Angebote ($r = -0,151, p \leq 0,001$) fast doppelt so hoch, wie im Zusammenhang mit dem Alter³² ($r = 0,083, p = 0,001$). Ein Effekt des Enkulturativen Bruches scheint also eine Reduktion der Angebotszahl zu sein. Jene könnte für einen Verlust von Nähe sprechen. Hierfür spricht auch der Befund, dass mit der Relevanz auch die Anzahl der wahrgenommenen Veranstaltungen steigt. Gleichzeitig könnte dies ein Indiz für die Erosionsspirale sein. Wie im Abschnitt zu Befunden für die Theatervermittlung noch detaillierter erläutert wird (vgl. Kap. 5.9, S. 136), besuchen die allermeisten Besucher viele unterschiedliche Veranstaltungen ($M = 6,15, SD = 2,32$). Wer nicht gleichermaßen investiert in den Besuch kultureller Veranstaltungen ist, der nimmt weniger wahr, probiert weniger aus und hat vor allem weniger wahrscheinlich ein motivierendes Umfeld.

29. Korrelation von Alter und Nichtbesuchsgründen ($r = -0,280, p \leq 0,001$).

30. Korrelation von Alter und Enkulturationsinstanzanzahl ($r = -0,237, p \leq 0,001$).

31. Korrelation von Alter und Besuchshäufigkeit ($r = 0,197, p \leq 0,001$).

32. Hier wurde die Korrelation mit allen Befragten berechnet, da die Korrelation mit der Altersgruppe der über 30-Jährigen kein signifikantes Ergebnis ergeben hat.

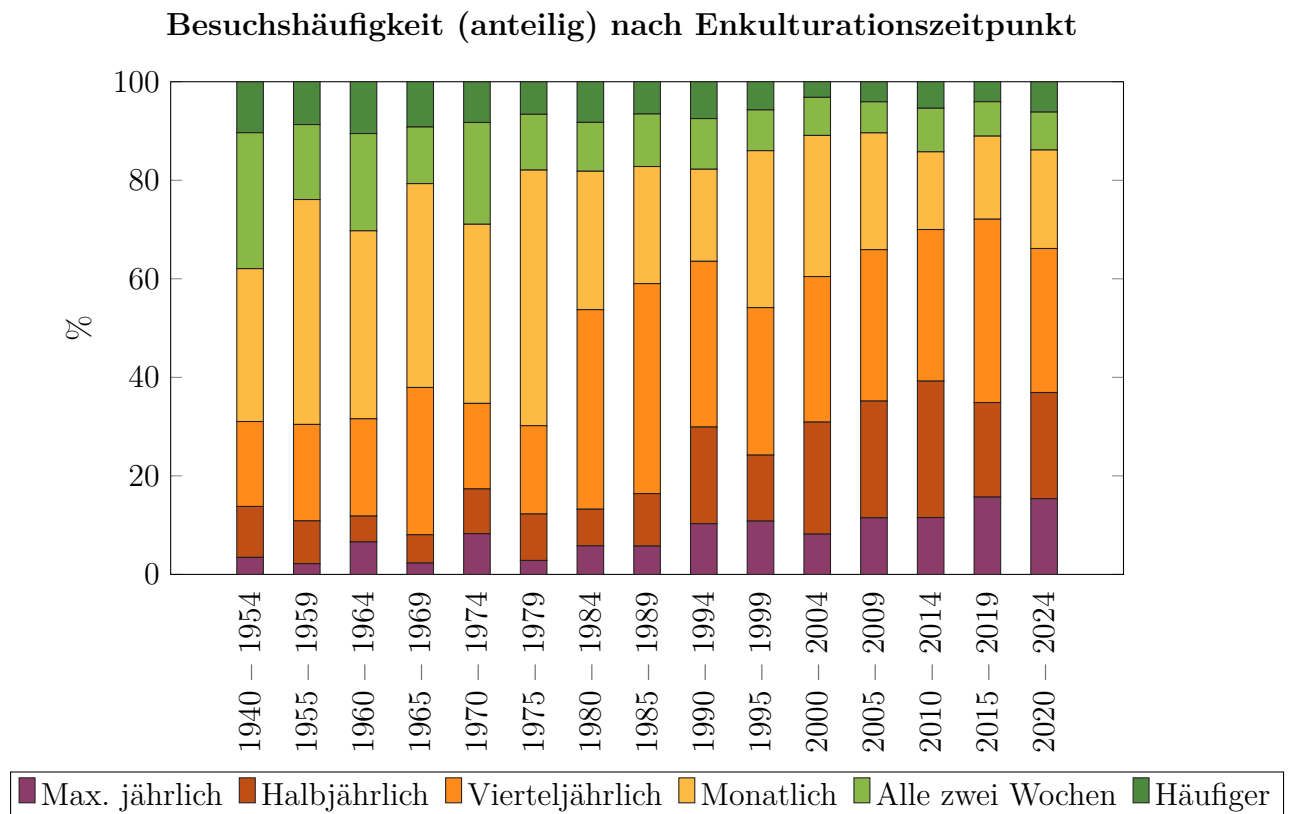


Abbildung 5.9: Anteile der Besuchshäufigkeit (in Prozent) von Theaterbesuchern aufgeschlüsselt.aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Kohorteneffekt im Gegensatz zu einem reinen Alterseffekt in den vorliegenden Daten eindeutig scheint (Hypothese 2). Es lässt sich folglich ein Enkulturativer Bruch im deutschen (Musik-)Theaterpublikum nachweisen.

5.9 Erkenntnisse zum Besuchsverhalten für die Theatervermittlung

In diesem Abschnitt werden schließlich die Befunde erläutert, welche direkten Aufschluss über Besuchsverhalten, dessen Entstehen und Veränderbarkeit zulassen und damit besonders interessant für die Theatervermittlung sind.

Erfreulicherweise weisen die vorliegenden Daten darauf hin, dass es sowohl im heutigen Publikum als auch Nichtpublikum großes Potenzial für Enkulturationsinterventionen und -erfolge gibt. So finden sich unter den als Nichtbesucher klassifizierten Befragten knapp 49,42%, welche Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen als eher (31,13%) oder sogar als sehr relevant beurteilen (18,29%). Obwohl diese Zahlen nicht als repräsentativ für das gesamte Nichtpublikum Deutschlands gelten können, lässt sich sagen, dass im Nichtpublikum ein gewisses Näheempfinden vorliegt, auf dem mit passenden En- und Akkulturationsimpulsen durch die Theatervermittlung bzw. das Audiencing aufgebaut werden kann. Gerade in Bezug auf die Nichtbesucher, die eine sehr hohe Relevanz angeben, ist davon auszugehen, dass es lediglich der richtigen Anreize und einer passenden Reduktion von Barrieren bedarf, um zum Theaterbesuch zu motivieren (vgl. Kap. 6.3, S. 146). Bedenkt man, dass Mandel et al. in einer (Mandel 2021b, S.183) repräsentativen Befragung befunden haben, dass lediglich knapp 10% der Bevölkerung das Theater regelmäßig besuchen, während 59% zu den Nichtbesuchern gehören, lässt sich das Potenzial einer präziseren Ansprachestrategie einer solchen Gruppe erahnen.

Zudem gehört die große Mehrheit der Besucher zu den Gelegenheitsbesuchern (S.14). Diese können mit passenden Maßnahmen motiviert werden, häufiger ins Theater zu gehen und als Enkulturationsinstanzen und somit als Multiplikatoren zu wirken.

Eine weitere vielversprechende Publikumsuntergruppe scheinen die hobbymäßig Kulturschaffenden zu sein. Diese empfinden mehr individuelle Relevanz ($r = 0,136, p \leq 0,001$), gehen jedoch etwas seltener als das Gesamtpublikum ins Theater. Zum anderen zeigt sich, dass die Nichtbesucher unter den hobbymäßig Kulturschaffenden eine vielversprechende Zielgruppe für Theatervermittlung und -marketing sind, denn – wie bereits angesprochen (vgl. Kap. 3.2, S. 72) – gilt für viele eher theaterferne potenzielle Besucher, dass der Zugang über Kunst über technische Wertschätzung im Sinne von ‚Kunst kommt von können‘ kommt. Gerade Menschen, die selbst Kultur schaffen, können die Leistungen eines professionellen Kulturschaffenden einordnen und wertschätzen. Dies zeigt sich gut in der Aussage eines Befragten, der seine Publikumswerdung beschreibt: „Ich habe als Arzt die Möglichkeit, Theaterveranstaltungen kostenlos zu besuchen und eine Person mitzunehmen, da die Veranstalter für jede Vorstellung einen Arzt stellen müssen. So entstand meine ‚Liebe‘ zum Theater (relativ spät). Wie erwähnt, komme ich aus einem Elternhaus, in dem Kultur keine Rolle spielte, weshalb ich erst als Student begann, vereinzelt klassische Konzerte zu besuchen. Am Theater fasziniert mich besonders die Leistung der Schauspieler.“ Wer selbst schauspielert, tanz, singt, ein Instrument spielt usw.,

kann aufgrund der eigenen Erfahrung häufig mehr wertschätzen, was technisch dargeboten wird. Außerdem korrelieren die Ausübung eines kulturellen Hobbys und der Besucherstatus nur sehr leicht miteinander, sodass zu erwarten ist, dass sich unter den Hobbytreibenden viele Nichtbesucher befinden. Deswegen sind Zusammenarbeiten mit kulturellen Vereinen und Organisationen ein wichtiger Ansatzpunkt für die Theatervermittlung und das Theatermarketing.

Interessant ist auch, dass Theaterbesucher durchschnittlich 6,15 unterschiedliche kulturelle Angebote wahrnehmen ($SD = 2,32$, Modus = 5). Lediglich 0,37% der befragten Besucher geben an, genau eine Veranstaltungsart zu besuchen. Lediglich 11,44% geben an, drei oder weniger Angebote wahrzunehmen. Einspartenbesucher sind also klar in der Minderheit. Das grundlegende Interesse bzw. die Nähe, welche Grundvoraussetzung für einen Besuch ist, ist offenbar nicht angebotsspezifisch, sondern kategorial zu verstehen. Dies lässt annehmen, dass sowohl innerhalb der Theatersparten als auch der kulturellen Angebote, die nicht zu den darstellenden Künsten gehören, erfolgreich Publikum gewonnen werden kann, zumal mit der Besuchshäufigkeit die Anzahl der wahrgenommenen Angebote korreliert ($r = 0,466, p \leq 0,001$). Wer häufig kulturelle Angebote wahrnimmt, variiert auch mehr.

Nun noch einige Worte zu den Gründen, aus denen das Publikum nach eigener Angabe dem Theater fern bleibt. Zunächst lässt sich festhalten, dass mit der Besuchshäufigkeit die Angabe von Nichtbesuchsgründen sinkt ($r = 0,156, p \leq 0,001$). Andersherum betrachtet könnte dies auch bedeuten, dass nur wer wenige Nichtbesuchsgründe hat, viel ins Theater geht. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass annähernd jeder Befragte Nichtbesuchsgründe angibt und dass diese eher ein Indikator für fehlendes Näheempfinden sind. Dies zeigt sich auch im Nichtbesuchsgrund ‚noch nicht probiert‘, dessen Angabe mit sinkender Besuchshäufigkeit steigt ($r = -0,240, p \leq 0,001$). Den Befragten wurde folglich entweder die Möglichkeit des Besuchs nicht erschlossen, sie sehen diese Option aus habituellen Gründen nicht als Option an, oder sie haben sich dagegen entschieden. Dies deutet nicht lediglich auf Neigung, sondern auch auf unzureichende ‚hochkulturelle‘ Enkulturation hin.

Unter dem Freifeld zu ‚Andere Gründe‘ wurden interessanterweise mit großer Häufigkeit diejenigen Gründe angegeben, die hier und bei Tröndle und Awischius bereits für die Mehrheit der Fälle entkräftet wurden und in großen Teilen als Symptome mangelnder Nähe verstanden werden müssen (Tröndle 2019, S.108). Namentlich handelt es sich um mangelnde Zeit, vermeintlich hohe Preise (häufig für Gruppen, die jedoch stark vergünstigte Tickets erwerben können, wie z.B. Studenten) und fehlendes Interesse. So gab ein Nichtbesucher folgendes an: „Ich habe keine Interesse an den anderen Angeboten, keinen Spaß, oftmals auch sehr teuer“.

Im Verlaufe dieses Kapitels ist mehrfach aufgekommen, dass gerade die Arbeit mit po-

tenziellen Multiplikatoren bzw. Enkulturationsinstanzen – also u.a. Eltern, Großeltern und Schule – vielversprechend für Vermittlungs-Ansätze scheint. Um diese potenziellen Multiplikatoren zu einem Besuch mit Kindern und Enkelkindern zu bewegen, lohnt es sich zu betrachten, welche Arten kultureller Angebote sich diese Gruppen wünschen und welche nicht bzw. welche Veränderungswünsche sie angeben. Hierzu wurde eine offene Abschlussfrage gestellt, in der alles geäußert werden konnte, was der Befragte der Theaterforschung und/oder -praxis mitteilen möchte. Dies folgt dem Gedanken Armin Kleins, der empfiehlt, aktiv Kritik einzufordern, da diese besondere Einsichten in die Motivationen und das Besuchsverhalten der Zuschauer zulässt (Klein 2008, S.110).

Der in dieser offenen Frage am häufigsten thematisierte Gegenstand ist der Inszenierungsstil besuchter Stücke. Bevor wir die qualitativen Antworten im einzelnen betrachten, eine deskriptive Übersicht: Grundsätzlich geben die meisten Frauen (51,81%) an, dass sie keinen bevorzugten Inszenierungsstil haben (klassisch oder modern). Bei Männern ist dies nicht der Fall. Hier ist die größte Gruppe mit 44,16% entschieden, einen klassischen bzw. werkgetreueren Inszenierungsstil zu bevorzugen. Bei Frauen gibt dies ein knappes Drittel (32,93%) der Befragten an, während unter männlichen Befragten 42,39% angeben, keine Präferenz zu haben. Bei beiden ist die Gruppe, die einen modernen Inszenierungsstil bzw. Regietheater bevorzugt, die kleinste (Frauen: 15,26%, Männer: 13,45%). So gibt ein Befragter an „Obwohl ich Germanistik studiere, catchen mich die ‚modernerer‘ Stücke aus der Neuzeit selten, wenn sie im Theater aufgeführt werden. Ich bekomme keinen Bezug zu den Stoffen.“

Menschen, die einen wergetreueren Inszenierungsstil bevorzugen, scheinen die eigenen Interessen in der öffentlichen Theaterlandschaft nicht ausreichend repräsentiert zu fühlen. So vermerkt ein Befragungsteilnehmer auf seinem Fragebogen „Es ist leider sehr schwierig bei Opern/Operetten klassische Inszenierungen zu finden (ohne dafür halb durch Deutschland fahren zu müssen)“.

Dies scheint in Teilen auch ein Alterseffekt zu sein. Denn mit dem Alter steigt die Angabe des Nichtbesuchsgrunds ‚zu modern‘ ($r = 0,117, p \leq 0,001$). In der Altersgruppe 65+ geben mit 21,43% fast doppelt so viele Befragte diesen Nichtbesuchsgrund an, als in den anderen Altersgruppen mit jeweils knapp 12%.

Dies bedeutet nicht, dass das Publikum kein Interesse an Regietheater hat. Die obigen Aussagen eignen sich vor allem für Überlegungen zu Einsteigerprogrammen und für bestimmte Publikums- und Nichtpublikumsanteile. So sind oftmals Weihnachtsmärchen als klassische Besuchsbeginnstücke eher in einem werkgetreuen Inszenierungsstil gehalten. Dies lässt sich auch für ältere Besuchsanfänger oder -wiederaufnehmer weiterdenken und in entsprechende Formate umsetzen. Hiermit könnten Kulturschockerfahrungen beim (Wieder-)Einstieg reduziert werden. Dies beschreibt ein Befragungsteilnehmer wie folgt: „Erst durch die traditionellen Inszenierungen habe ich Freude entwickelt an modernen Inszenierungen.“

5.10 Zusammenfassung Befunde

Zusammenfassung

- Die individuelle Relevanz ist der entscheidendste Faktor für einen aktiven Besucherstatus und wichtige Elemente des Besuchsverhaltens, wie z.B. die Besuchshäufigkeit.
- Es lässt sich ein Kohorteneffekt im öffentlich deutschen (Musik-)Theaterpublikum nachweisen.
- Hierbei handelt es allen Anzeichen nach um einen Enkulturativen Bruch.
- Dieser äußert sich u.a.
 - im Absinken der Relevanz von Kunst und Kultur bei Publikum und Nichtpublikum.
 - im Absinken der Relevanz von Kunst und Kultur im Elternhaus des Publikums und Nichtpublikums.
 - im Absinken der Wahrscheinlichkeit, eines aktiven Status als Opern-, Musiktheater- oder Theaterbesucher.
 - im Absinken der Besuchshäufigkeit.
 - im Absinken der Anzahl wahrgenommener kultureller Angebote.
- Es bestätigt sich, dass grundsätzliches Näheempfinden wichtiger für eine Besuchspraxis ist, als der Abbau von Barrieren.
- Die maßgeblichen initiierenden Enkulturationsinstanzen sind (nach absteigender Wichtigkeit) Familie, Bildungseinrichtungen (v.a. Schule), Peers und Lebenspartner.
- Diese sind von besonderer Wichtigkeit für den sozialen Prozess der Enkulturation.
- Weitere relevante Enkulturationsinstanzen sind nicht nachzuweisen.
- Die allermeisten Besucher hatten entweder eine oder aber zwei initiierende Enkulturationsinstanzen.
- Die wichtigste Enkulturationsinstanz ist das Elternhaus. Diese sorgt zudem für ein förderndes Umfeld des Individuums. So hat es beispielsweise Einfluss darauf, ob dem Individuum ein Theaterbesuch mit der Schule gefällt.
- Vom Elternhaus gehen bewusste wie unbewusste Enkulturationsimpulse aus.

- Das Elternhaus wirkt stark prägend auf die kulturelle Angebotswahl des Individuums.
- Es gibt einen Trend hin zu einer indifferenten Haltung zu Kunst und Kultur (weder positive noch negative Relevanz). Dies gilt sowohl für die heutigen Besucher und Nichtbesucher als auch für die Elternhäuser.
- Noch scheinen die aktuellen Eltern- und Großelterngenerationen grundsätzliches Interesse an einer ‚hochkulturellen‘ Enkulturation der nächsten Generation zu zeigen. Hier liegt großes Potenzial für die Theatervermittlung.
- Ansatzpunkte für die Theatervermittlung sind insbesondere
 - potenzielle initiierende Enkulturationsinstanzen,
 - hobbymäßig Kulturschaffende.
 - Interessierte, die sich bzw. ihre Interessen im Spielplan noch nicht repräsentiert fühlen.
 - Besucher anderer ‚hochkultureller‘ Angebote wie Museen.
- Das Besuchsbeginnalter scheint in Teilen auf die Relevanz von Kunst und Kultur im Elternhaus zurückzugehen. Es ist aufgrund der zeitlichen Beschränkung der Enkulturation relevant für diese. Allerdings nicht im bisher in Forschung und Kulturpolitik angenommenen Maße. Die Enkulturation sollte im besten Falle vor der Volljährigkeit abgeschlossen sein.
- Die Befunde für die Gruppen der Opern-, Musiktheater- und Theaterbesucher im Allgemeinen sind sehr ähnlich.
- ‚Hochkulturelle‘ Enkulturationsspezifika scheinen nicht landeskulturgebunden.

Teil III

Synthese und Ausblick

Kapitel 6

Synthese

Dieses Kapitel widmet sich der Frage, welche Erkenntnisse durch die vorliegende Arbeit gewonnen wurden und wie sich diese in praktische Ansätze für eine effektive Reaktion auf den Enkulturativen Bruch einsetzen lassen. Hierfür ist eine umfassende Modellierung erfolgt, welche den Einsatz der erreichten Erkenntnisse erleichtern soll. Zunächst lassen sich die theoretisch wie empirisch gewonnenen Erkenntnisse in zwei Wirkmodelle umsetzen. Das Erste behandelt die Funktionsweise der ‚hochkulturellen‘ Enkulturation. Das zweite Wirkmodell ist eine Erweiterung des Ersteren und stellt die Wirkungsweise des Enkulturativen Bruches dar. Daran anschließend wird eine neue Herangehensweise für die Identifikation der verschiedenen (potenziellen) Publikumsgruppen entwickelt. Innerhalb dieser werden die gesammelten Erkenntnisse synthetisiert, mit bisheriger Forschung kontextualisiert und in konkrete Handlungsanstöße weiterentwickelt.

Die ausgewerteten Daten lassen sich reibungslos in ein Modell der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches übersetzen (vgl. Abb. 6.1, S. 143) und (vgl. Abb. 6.2, S. 145). Somit kann die Wirkungsweise der Enkulturation und des Enkulturativen Bruches zum ersten Mal modelliert werden. Zunächst wird die Enkulturation einzeln betrachtet. Anschließend wird anhand des Enkulturationsmodelles die Wirkungsweise des Enkulturativen Bruches erläutert. Somit erfolgt in diesem Kapitelteil noch einmal zugespitzter die Beantwortung der Leitfrage 1.1. ‚Wie funktioniert ‚hochkulturelle‘ Enkulturation?‘ sowie der 2. Leitfrage ‚Wie manifestiert sich der Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum? Wie ist er beschaffen?‘ und ihrer Unterfragen ‚Lässt sich ein Enkulturate Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum bestätigen?‘, ‚Wie hat sich das Theaterpublikum verändert?‘, ‚Wie hat sich das Nichtpublikum verändert?‘ und ‚Wie hat sich die Publikumsveränderung (Theaterbiographie) verändert?‘.

6.1 Wirkmodell der Enkulturation

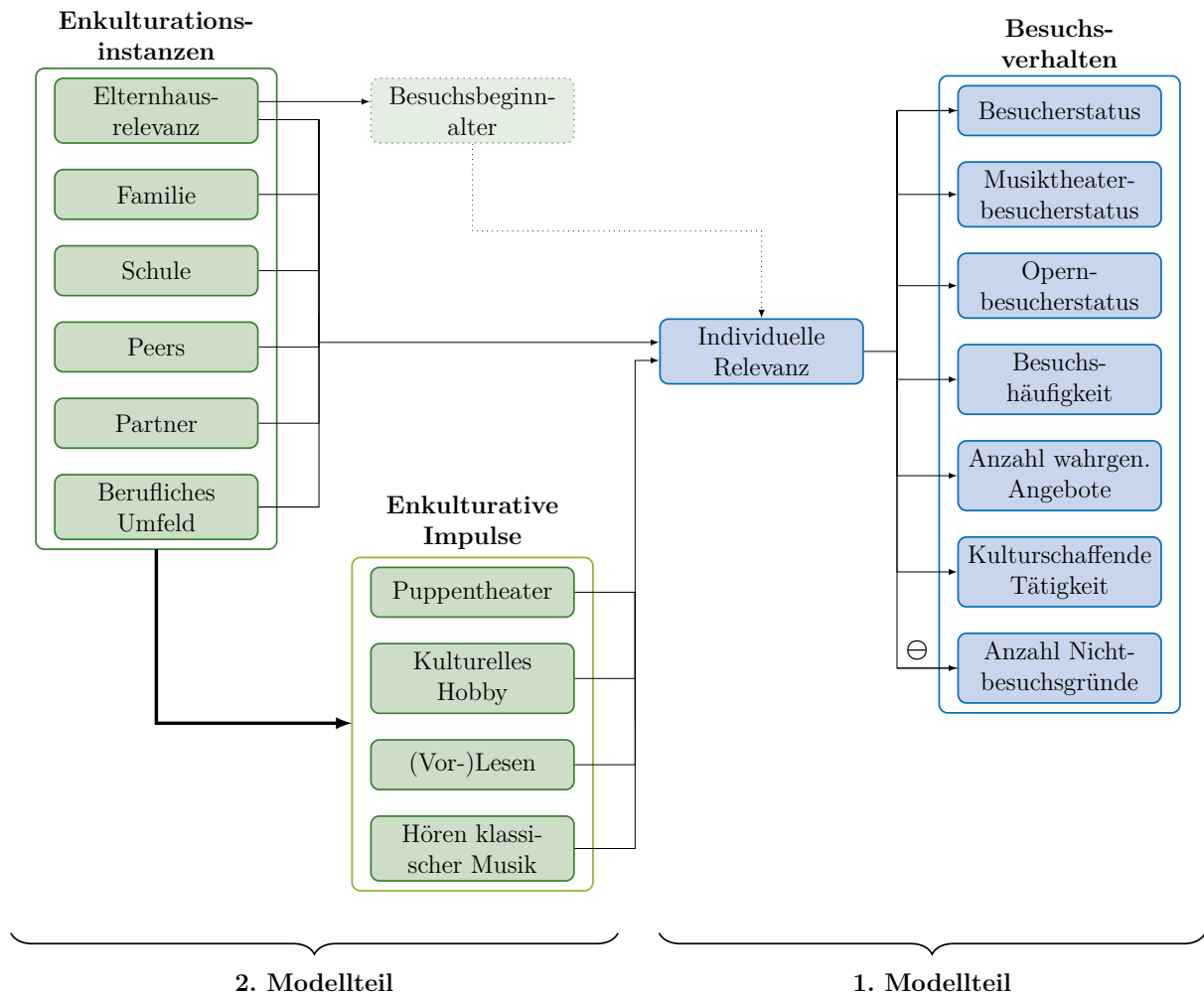


Abbildung 6.1: Wirkmodell der Enkulturation

Im Zentrum des Modells (Modellteil 1) steht die Relevanz, die Kunst und Kultur sowie kulturelle Veranstaltungen für das Individuum haben (individuelle Relevanz). Diese ist Dreh- und Angelpunkt erfolgreicher ‚hochkultureller‘ Enkulturation. Aus ihr ergeben sich maßgeblich das Besuchsverhalten und die Besucherbindung bzw. der Habitus. Hierzu gehört der Besucherstatus, also ob das Individuum Theater-, Musiktheater- oder Opernbesucher ist; die Besuchshäufigkeit; die Anzahl der verschiedenen wahrgenommenen kulturellen Veranstaltungen und die Tätigkeit als professioneller Kulturschaffender. Außerdem wirkt sich die individuelle Relevanz negativ auf die Angabe von Nichtbesuchsgründen aus. Sie ist Basis des Nähe- bzw. Distanzempfindens zum Theater. Folglich ist sie von umfassender

Wichtigkeit für und von großem Einfluss auf Besucherbindung und Besuchsverhalten. Deswegen ist es von großer Wichtigkeit, dass sich Theaterforschung und -vermittlung vertieft der Frage widmen, wie individuelle Relevanz entsteht und gefördert werden kann.

Einen ersten Beitrag hierzu leistet der zweite Modellteil. In diesem werden die Einflussfaktoren auf die individuelle Relevanz betrachtet. Grundsätzlich geht diese Prägung von prägenden Menschen und deren Einfluss auf das Individuum aus. Hierbei handelt es sich um die initiierenden Enkulturationsinstanzen und deren enkulturativen Wirken. Dies ist sowohl theoretisch als auch empirisch schlüssig, denn wie bereits in Teil I & II der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet wurde, muss Enkulturation als Unterprozess der Sozialisation, ein sozialer Prozess sein. Damit wird sie notwendigerweise durch die Gemeinschaft gesteuert, in der sich das Individuum befindet und entwickelt. Hierbei wurde die Relevanz direkten menschlichen Kontaktes augenscheinlich. So war die eher organisationale Enkulturationsinstanz ‚Verein‘ von keiner praktischen Relevanz. Nur wenige Befragte gaben diese an und das fast ausschließlich in Kombination mit anderen, persönlicheren Enkulturationsinstanzen. Jene sind Familie bzw. das Elternhaus, gleichaltrige Freunde (Peers), Lebenspartner und in geringem Maße auch Kontakte aus dem beruflichen Umfeld. Die einzige relevante organisational geprägte initiierende Enkulturationsinstanz ist die Schule. Doch auch im Falle des Bildungssystems sind die menschlichen Beziehungen innerhalb dessen entscheidend. So hat bereits frühere Forschung die zentrale Rolle der Schülerlehrerbeziehung für den Erfolg schulischer enkulturativer Interventionen festgestellt. Eine schlechte Erfahrung mit einem Lehrer oder dessen Kunst- oder Musikunterricht hat den gegenteiligen Effekt (Keuchel und Larue 2012, S.73). Dies bestätigt sich auch in vielen Aussagen und Anmerkungen der Befragten. Diese sprechen häufig von „sehr gute[n]“ Lehrern und beziehen sich auf eine menschlich-pädagogische Ebene, aber auch auf eine hohe fachliche Kompetenz. Im Zusammenhang mit den Befunden des 2. Jugendkulturbarometers in Bezug auf kindliche und jugendliche Prägung (S.119) ist zu vermuten, dass Enkulturation im Idealfall mehrphasig abläuft, also zunächst kindliche Prägung durch die Familie und das frühe Bildungssystem einen fruchtbaren Nährboden legt, auf dem im Rahmen der Habitualisierung spätere Enkulturationsanstöße aufbauen können (z.B. Peers, Sekundarlehrer, Kollegen und Lebenspartner).

In der vorliegenden Studie konnten einige geläufige Vermittlungs- bzw. Enkulturationsimpulse auf ihre Relevanz überprüft werden. Deren analytische Darstellung muss jedoch als Repräsentation einer weit größeren Anzahl möglicher Enkulturationsimpulse verstanden werden, da die vollständige Exploration dieser nicht Schwerpunkt der vorliegenden Studie war. Hier ist weitere Forschung unerlässlich. Zu diesen Impulsen gehören die Ausübung eines kulturellen Hobbies, der Besuch von Puppentheatern, das Hören klassischer Musik im Elternhaus und regelmäßiges (Vor-)Lesen im Elternhaus. Alle diese Impulse gehen maßgeblich von den Enkulturationsinstanzen aus, da sie zu einem Zeitpunkt stattfinden, in dem das Individuum noch wenig bis keinen Einfluss auf diese Impulse hat. Insbesondere der Einfluss des Elternhauses bzw. der Elternhausrelevanz spielt hier eine wichtige Rolle.

Zuletzt lassen sich einige Variablen festhalten, die viele Zusammenhänge zu individu-

eller Relevanz und zum Besuchsverhalten aufweisen. Diese scheinen jedoch eher aus der Elternhausrelevanz zu entspringen und sollten damit als Symptome jener gewertet werden, nicht jedoch als eigene Einflussgrößen (vgl. Kap. 5.6.2, S. 122). Hierzu zählen die Anzahl der wahrgenommenen Angebote im Elternhaus, der Besuch kultureller Veranstaltungen im Elternhaus und das Besuchsbeginnalter. Da es so scheint, dass lediglich das Besuchsbeginnalter einen (wenn auch geringen) direkten Einfluss auf die individuelle Relevanz hat, wird nur dieses aufgeführt.

6.2 Wirkmodell des Enkulturrativen Bruches

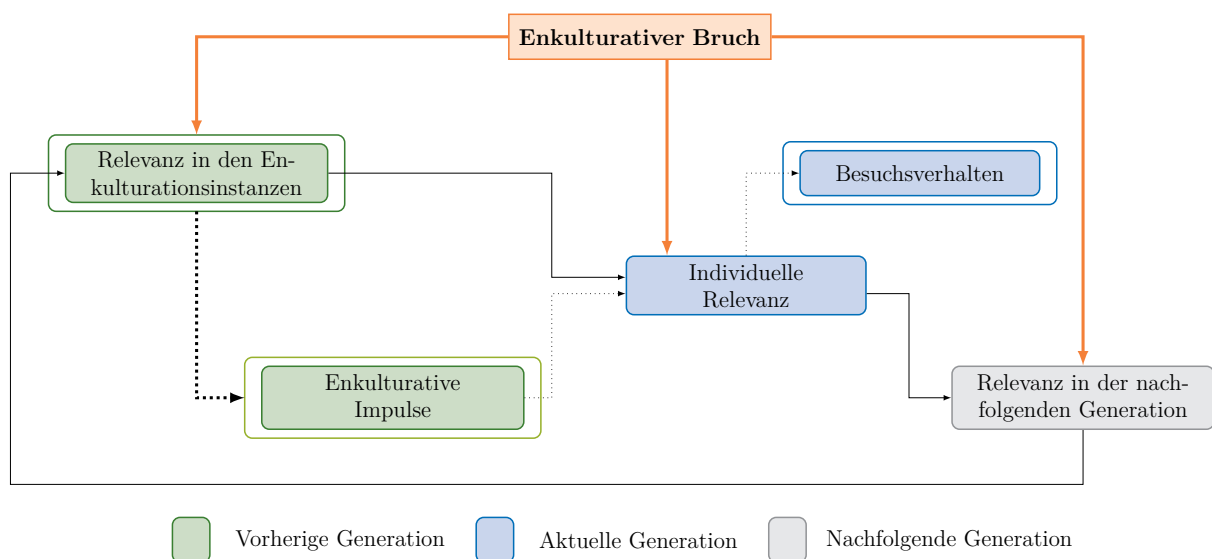


Abbildung 6.2: Wirkmodell des Enkulturrativen Bruches

Der Enkulturrative Bruch scheint primär negativ auf das Relevanzempfinden des Individuums einzuwirken. Somit verringert sich durch den Enkulturrativen Bruch die individuelle Relevanz und damit das Näheempfinden in Bezug auf Kunst und Kultur bzw. Theater und dessen Einfluss auf Besucherstatus und Besuchsverhalten. Die Wahrscheinlichkeit eines aktiven Besucherstatus' aller Theaterformen, die Besuchshäufigkeit, die Anzahl wahrgenommener Angebote und die Wahrscheinlichkeit als professioneller Kulturschaffender tätig zu sein, sinken. Währenddessen steigt die Distanz zum Theater und damit auch die Angabe von Nichtbesuchsgründen.

Mit dem Absinken der individuellen Relevanz unternimmt das Individuum auch weniger Enkulturrationsbemühungen gegenüber den nachfolgenden Generationen. Dies hat den

Hintergrund, dass Enkulturation stets auch ein Prozess der inhaltlichen Auswahl ist, unter dem Kriterium, was für den Nachwuchs als relevant empfunden wird (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29). Dies entscheidet sich an der subjektiven Relevanzeinschätzung durch die enkulturierende Instanz. Dementsprechend sinkt mit dem Enkulturativen Bruch der positive Einfluss der Enkulturationsinstanzen. Hieraus ergibt sich von Generation zu Generation eine zunehmende Abwärtsspirale. Da in allen Instanzen zugleich eine Relevanzerosion auftritt, ist es auch nicht möglich, dass sich diese langfristig gegenseitig ausgleichen. Wenn das Elternhaus ausfällt, können die Schule bzw. gute Lehrer die daraus entstehende enkulturative Lücke schließen, aber nur, wenn die Lehrer ein hohes Relevanzempfinden haben und ihnen die notwendigen Strukturen zur Verfügung stehen. Hierzu zählen Zeit, Bildung, Raum und Mittel für qualitativ hochwertige enkulturative Impulse. Doch diese scheinen in Folge der bereits eingetretenen Legitimationserosion zunehmend in Frage gestellt. Ist den Eltern nicht klar, welchen Nutzen oder aber Wert ‚hochkulturelle‘ Bildung hat, ist beispielsweise das Verständnis für Unterrichtsausfall im Rahmen eines Theaterbesuches nicht selbstverständlich. So sieht sich das Bildungssystem in Bezug auf die ausgleichenden, für Bildungsgerechtigkeit sorgenden enkulturativen Impulse mit grundlegenden Legitimationsfragen konfrontiert. Langfristig führt diese Frage zu einer beschleunigenden Abwärtsspirale (vgl. Kap. 1.1.2, S. 9). Die Zukunft des Theaterpublikums in Deutschland scheint an einem neuralgischen Punkt zu stehen.

Nun ist geklärt, wie ‚hochkulturelle‘ Enkulturation funktioniert und wie sich daraus die individuelle Relevanz und die Elternhausrelevanz entwickeln, welche maßgeblich Besucherverhalten und die Enkulturation der nachfolgenden Generationen bestimmen. Außerdem wissen wir, wie der Enkulturate Bruch auf dieses einwirkt. Nun bleibt die Frage, was sich unternehmen lässt, gegen die hieraus entstehende Abwärtsspirale von Relevanzverlust, Legitimationsverlust, Ressourcenreduktion, Qualitätsverlust und daraus folgenden Relevanzverlust.

6.3 Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse

Das Publikum und *das* Nichtpublikum gibt es nicht, oder zumindest nicht in Form einer geschlossenen Gruppe, die dieselben Wünsche und Bedürfnisse hat. Folglich gibt es auch nicht *das* richtige Vorgehen zur Publikumsgewinnung und -bindung oder aber *den* richtigen Anreiz, der alle, jung wie alt, theatererfahren oder -unerfahren, alleine oder in einer Gruppe ins Theater lockt. Bei Publikum und Nichtpublikum handelt es sich um eine Vielzahl an Untergruppen, die sich in Teilen überschneiden und beeinflussen, aber auch widersprechen und sogar ablehnen. Zudem sind die (potenziellen) Publika jeden Hauses unterschiedlich, sodass stets eine eigene Analyse notwendig ist. Wie Patricia Stainer bereits eindrücklich in *Marketing für Musiktheater: Von der Barriere zur Brücke für junge Nicht-Besucher?* dargelegt hat, ist der Grundstein erfolgreichen Theatermarketings eine zielgruppenspezifische und -gerechte Ansprache- bzw. Vermittlungsstrategie auf Augenhöhe (Stainer 2024, S.175).

Es stellt sich die Frage ‚Was möchte oder braucht dieses spezifische Publikumssegment?‘ Eine One-fits-all-Lösung ist unmöglich (Renz 2014, S.31).

Infolge der diversen Publikumsstrukturen existiert bereits eine unübersichtliche Vielzahl von Vermittlungsangeboten, -strategien, neuen Formaten und Empfehlungen. Wie ist es möglich, in diesem unübersichtlichen Feld die richtigen Angebote und Strategien zu finden, zu wählen oder sogar neu zu entwickeln? Diese Mammutaufgabe ist gerade für die häufig unterbesetzten Theatervermittlungs- oder Öffentlichkeitsarbeitsabteilungen kaum oder nicht zu tragen (Stainer 2024, S.190).

Um dem zumindest in Teilen Abhilfe zu schaffen, wird in diesem Kapitel ein Modell zur Analyse und zum Verständnis (potenzieller) Publika dargelegt. Dabei handelt es sich um eine Einteilung in vier verschiedene Publikumssegmente oder -gruppen, welche ein genaueres Verständnis der Bedürfnisse und eine Eingrenzung der dazu passenden Vermittlungsstrategien ermöglicht. Aufgrund der komplexen Publikumsstrukturen handelt es sich bei dieser Einteilung um sehr große Gruppen, welche wiederum viele Publikumsuntergruppen in sich bergen. Für die im Modell aufgestellten Kategorien werden jeweils exemplarisch Untergruppen genannt und genauer betrachtet. Eine vollständige Nennung aller Gruppen erfolgt jedoch nicht. Dies liegt auch daran, dass sich an jedem Haus bzw. in jeder Stadtbevölkerung andere Gruppen mit anderen Bedürfnissen finden (Burghardt 2021, S.271).¹ Diese kennen die jeweiligen, ortsansässigen Theatervermittler am besten. Es handelt sich also um eine Hilfestellung zu einer eigenen, effizienten Analyse.

Ebenso verhält es sich mit möglichen Vermittlungsmaßnahmen und -strategien. Das Modell soll vor allem dazu befähigen, selbst zu erfassen, welche Bedürfnisse eine (potenzielle) Publikumsgruppe hat oder haben könnte und welche Maßnahmen für diese geeignet sein können.² Deswegen erfolgt eine rein exemplarische Nennung möglicher Maßnahmen.

Nach welchen Kriterien werden diese vier Publikumsgruppen also unterschieden? Wie bereits beschrieben (vgl. Kap. 2.2, S. 55), sorgt die Habitualisierung auf Basis der Enkulturation für eine gefühlte Nähe oder aber Distanz zum Theater. Dabei handelt es sich um eine somatische Haltung, in Abgrenzung zu einer geistigen, also bewussten, kognitiven Entscheidung. Denn der Habitus prägt das Selbstverständnis des Individuums. Die durch ihn geprägten Einstellungen und Handlungsmuster bedürfen keines großen Nachdenkens, sondern wirken wie eine intuitive Wahrheit. Sie sind Überzeugungen im Selbst- und Weltverständnis des Individuums. Genau so verhält es sich mit dem Theaterbesuch. Das Individuum hat eine klare Einschätzung, ob es sich als Theaterbesucher oder als Nichtbesucher identifiziert. Bei Befragungen wurde augenscheinlich, dass die Frage, ob sich der Befragte als Theaterbesucher einordnet, sofort aus dem Stegreif beantwortet wurde.

1. Die Bewohner von kleineren Gemeinden wünschen sich beispielsweise mehr Raum für sozialen Austausch bei einem Theaterbesuch als Großstädter (Burghardt 2021, S.271–272).

2. Im Idealfall werden diese Überlegungen natürlich mittels einer praktischen Überprüfung, also eines Austausches mit Angehörigen der jeweiligen Gruppe überprüft, um zielsicher zu vermitteln.

Interessanterweise ist diese Einordnung jedoch nicht immer faktisch korrekt. So konnte festgestellt werden, dass es sowohl Befragte gab, die sich als Theatergänger identifizieren, jedoch seit Jahren nicht im Theater waren und andersherum gab es auch selbst zugeschriebene Nichtbesucher, die immer wieder (wenn auch nicht häufig) ins Theater gehen. Wie kommt es zu dieser Dissonanz?³

Im Falle der gefühlten Nichtbesucher ist es so, dass das eigene Selbstverständnis, die eigene soziale Einordnung und nicht zuletzt der eigene Lebensstil den Theaterbesuch nicht miteinschließen oder sogar ausschließen, sodass es für diese nicht denkbar ist, dass sie das Theater häufiger besuchen als intuitiv angenommen.

Im Falle der gefühlten Besucher ist es andersherum. Sie sind sich derart sicher Besucher zu sein, dass sie gar nicht bemerken, wie lange sie nicht mehr im Theater waren. Es ist immer noch Teil ihrer Identität.

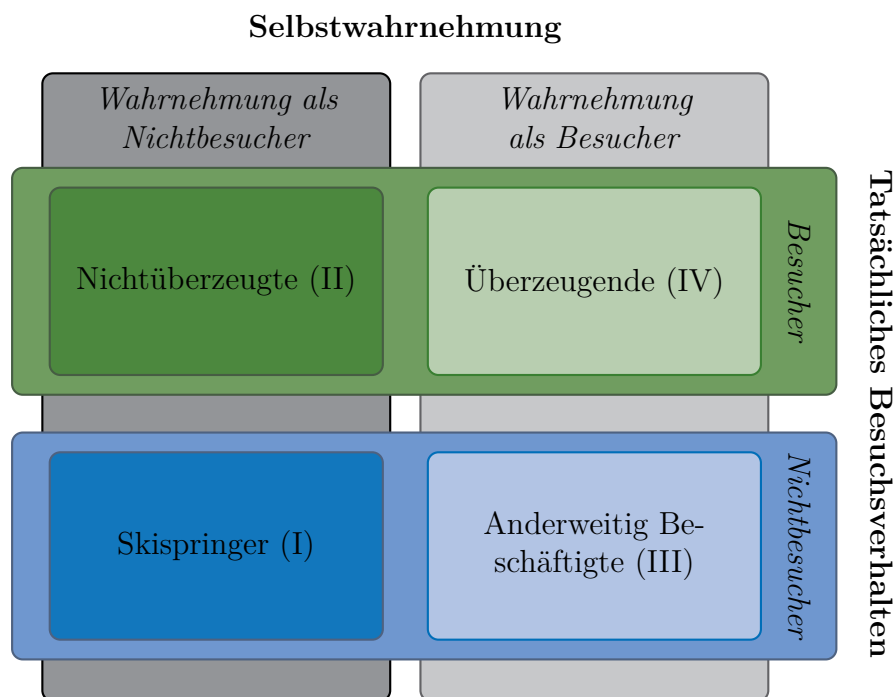


Abbildung 6.3: Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse

3. Das in diesem Kapitel vorgestellte Modell wurde zuerst im Sammelband *Positionen. Entwicklungen. Erfahrungen – 10 Jahre Junge Opern Rhein-Ruhr: Dokumentation der Konferenz zum Festival ‚Auf die Ohren, fertig, los!‘* herausgegeben von Christiane Plank-Baldauf und Merle Fahrholz (Plank-Baldauf und Fahrholz 2023) unter dem Titel *Was Sie über Ihr Publikum wissen sollten: Enkulturation als praktischer Zugang zum (potenziellen) Publikum* veröffentlicht (Meroth 2023). Hier findet das Modell eine Erweiterung und eine größere Kontextualisierung.

Wir unterscheiden folglich zwei Merkmale, anhand derer Besucher und Nichtbesucher mithilfe des Vierfeldermodells zur (Nicht-)Publikumsanalyse in vier Untergruppen eingeteilt werden können: Tatsächliches Besuchsverhalten und habitualisierte Somatik bzw. gefühlte Nähe, also ob sich das Individuum als Besucher wahrnimmt oder nicht. Die vier Gruppen sind:

1. Nichtbesucher, die sich als solche wahrnehmen
2. Besucher, die sich jedoch als *Nicht*besucher wahrnehmen
3. Nichtbesucher, die sich jedoch als aktive Besucher wahrnehmen
4. Besucher, die sich als solche wahrnehmen

Diese vier Gruppen unterscheiden sich deutlich in den Bedürfnissen und Erwartungen an das Theater, welche für eine erfolgreiche Ansprache bzw. Theatervermittlung erfüllt werden müssen. Deswegen sind sie von hoher Relevanz für Forschung wie Praxis. Balme und Davis fassen diese Erwartungen, die zu großen Teilen aus der Enkulturation entspringen, wie folgt:

The ‚horizon of expectation‘⁴ is determined by previous experiences and background knowledge that the spectator brings to the performance and in that sense is a product of enculturation. It acts not only on an aesthetic level—recognition of stage conventions, style of acting, narrative patterns and so on—but also within an ideological frame. Spectators bring with them ideological conditioning via familial, ethnic, and class ties; education; and religious affiliations. These determine in turn the ‚social function‘ of theatregoing, the spectator’s expectations of theatre, the aspects of social reality for which audiences may look in the play and preferences for certain genres in certain periods. [...] Social expectations may include negotiations of social and cultural capital via dress codes and the sheer fact of being in a certain type of theatre (Balme und Davis 2015).

Anhand der gefühlten Selbstzuordnung in eine der beiden Unterscheidungskategorien (gefühlter Besucher oder gefühlter Nichtbesucher) lassen sich eine Reihe von Schlüssen über das Individuum ziehen.⁵ Aus dem Selbstverständnis des Individuums können wir einen Teil seines Habitus’ und aus diesem wiederum Teile seiner Enkulturation erkennen. So ist es für Theateraffinenkulturierte nicht denkbar, dass sie *kein* Theaterbesucher sind, unabhängig davon, ob das ihrem realen Besuchsverhalten entspricht. „Andersrum verhält es sich mit

4. Das Konzept des horizon of expectation entstammt der Rezeptionsforschung. Balme und Davis beziehen sich hier auf (Jauss 1982).

5. Hierbei handelt es sich selbstverständlich nur um eine Tendenz und keine Determination.

denjenigen Individuen, die angeben, sie besuchten das Theater nicht, obwohl sie immer wieder ins Theater gehen“ (Meroth 2023, S.52).

Welches Potenzial in einer präzisen Analyse und Ansprache dieser Gruppen liegt, wurde bereits in der Auswertung deutlich: Wir erinnern uns, dass knappe 50% der befragten Nichtbesucher angeben, Relevanz zu empfinden (vgl. Abb. 5.5, S. 112). Über 18% empfinden sogar hohe Relevanz. Es besteht also großes Potenzial, Publikum zu gewinnen, zu klären bleibt lediglich, wie dieses Potenzial ausgeschöpft werden kann.

Um dies zu klären, werden nachfolgend die einzelnen Gruppen und ihre jeweiligen Bedürfnisse besprochen. Anschließend werden diese weiter in exemplarische Untergruppen untergliedert, welche verdeutlichen sollen, wie mit dem vorgelegten Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse theoretisch wie praktisch gearbeitet werden kann und wie diese zielgruppengerecht angesprochen und gebunden werden können. Hierfür ist es wichtig, die jeweilige Sozialisations- bzw. Enkulturationsphase der Zielgruppe und die in dieser wirksamen Enkulturationsinstanzen zu ermitteln (vgl. Kap. 2.1.7, S. 45).

In der Verwendung des Modells ist die in der Theaterwissenschaft wohl bekannte Frage danach, ob es wichtiger ist, Nähe zum (potenziellen) Publikum aufzubauen, oder Barrieren zum (potenziellen) Publikum abzubauen (Tröndle 2019, S.112), von zentraler Relevanz.

Nähe muss hier als ein vieldimensionaler Begriff verstanden werden: er impliziert Nähe zur Kunst durch die Sozialisation im Elternhaus, die eigene Studienrichtung, durch die man immer wieder mit künstlerischen Themen in Berührung kommt, durch das Wissen über und den persönlichen Bezug zur Kunst, eigene künstlerische Tätigkeiten, den Kontakt mit Kunst durch die Schule und den Besuch von Kultureinrichtungen. Aber er impliziert auch die Nähe durch den eigenen Musikgeschmack und Freizeitpräferenzen sowie den Freundeskreis. Je näher die Kunst an der eigenen, erfahrenen Lebenswirklichkeit ist, desto wahrscheinlicher ist auch der Besuch (S.112).

Zunächst werden die nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ enkulturierten Publika betrachtet. Diese empfinden wenig oder keine Nähe zum Theater und identifizieren sich selbst nicht als Besucher. Hier gilt es vornehmlich Nähe aufzubauen. Für die enkulturierten (und in Folge dessen habitualisierten) Publika gilt es Barrieren abzubauen und ein Wirken als Multiplikator anzustoßen.

In jedem Falle ist es jedoch entscheidend, klares Erwartungsmanagement zu betreiben und sich auf Augenhöhe mit dem jeweils angesprochenen oder analysierten (potenziellen) Publikumssegment zu begeben. Negativerfahrungen haben Konsequenzen für den Habitus von Besuchern und Nichtbesuchern und natürlich auch auf deren Wirken als Multiplikator. Armin Klein fasst solche Negativerlebnisse treffend aus Sicht des multiplizierenden Theaterbesuchers:

Er hat sich auf die Veranstaltung [...], die sich im Nachhinein als Flop herausstell[t] [hat,] tage-, vielleicht wochenlang gefreut; seine Enttäuschung ist entsprechend groß und er muss diese Frustration erst einmal verdauen. Vielleicht war er mit der Familie oder Freunden dort, und diesen gegenüber muss er sich nun rechtfertigen, sie so zu einer missratenen Veranstaltung mitgenommen zu haben. Vertane Zeit, verlorenes Geld, unnötiger Ärger, der (vor allem psychische) Aufwand, einfach alles zu verdrängen – da entstehen so manche unsichtbaren Kosten, die er sowohl in der aktuellen Situation als auch in Zukunft – mehr unbewusst als bewusst – mit der entsprechenden Kultureinrichtung verbinden wird! (Klein 2008, S.223–224).

Deswegen sollte man genau und wohlwollend hinhören, was das Publikum denkt und was es aus welchem Grund möchte. Es ist durchaus möglich, dass das analysierte (potenzielle) Publikum etwas Anderes will, als das, was aus der Sicht professioneller Kunstschaffender intuitiv logisch erscheint. Das ist logisch und im Rahmen eines (Sub-)Kulturschocks, welcher gerade bei der Akquise neuer Publika nicht selten auftritt, praktisch obligatorisch. Deswegen ist es jedoch von besonderer Relevanz mit einer offenen, neugierigen Haltung an diesen Austausch heranzugehen, gerade dann, wenn das Gegenüber zunächst unkonstruktiv erscheint. In diesen Dissonanzen finden sich die Brücken zum Verständnis des Gegenübers.

Im Gegensatz dazu steht eine missionarische Haltung. Eine solche ist für (sub-)kulturelle Vermittlung ungeeignet und sorgt für eine Vertiefung der Ablehnung anstelle eines offenen (sub-)kulturellen Austauschs.

Wie kann neues Publikum also von Seiten der Theater ak- und enkulturiert werden? Zunächst einmal liegt die Erstentscheidung beim Individuum, da missionarisch motivierte Vermittlungsarbeit unkonstruktiv ist. Die Motivation muss im Individuum selbst entstehen (Honeymoonphase) (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82). Hierzu können zielgruppenspezifische Anstöße gegeben werden, welche auf Augenhöhe erfolgen müssen. Um zu verstehen, welche Ansprache die richtige für eine Zielgruppe ist, ist es wichtig, eine genaue Analyse dieses (potenziellen) Publikumssegments durchzuführen.

„Eine essenzielle Voraussetzung für jegliche Erfolg versprechende Audience Development-Aktivitäten des Kulturbereichs hinsichtlich einer Zielgruppe [...] ist es von jeher, ein detailliertes Profil der Zielgruppe zu entwickeln“ (Allmanritter 2017, S.29). Ein passendes, zielgruppengerechtes Marketing ist von hoher Relevanz gleichermaßen für En- wie Akkulturation. Denn folgt man dem viel zitierten Votum ‚Theater für alle‘, finden sich im potenziellen Theaterpublikum nicht nur alle Altersgruppen, sondern auch alle sozialen und kulturellen Hintergründe, Geschlechter usw. Ein unspezifisches Marketing kann diese diversen Gruppen wenn überhaupt nur in Teilen und unzureichend erreichen, weswegen ein solches Vorgehen im klassischen Marketing nicht denkbar wäre.⁶

6. Für weitere Details möchte ich auf eine Arbeit Patricia Stainers verweisen (Stainer 2024). Stainer führt eine präzise Analyse des Optimierungspotenzials im Marketing der öffentlichen, deutschen Theater.

Anderenfalls können „aus dem gut meinenden, aber dennoch klischeebeladenen ‚Bauch‘ heraus [...] Angebote entwickelt [werden], die eher den Befindlichkeiten und der Gesellschaftswahrnehmung des Anbieters als den Bedürfnissen der potenziellen Rezipient*innen entsprechen“ (Graser 2005, S.292).⁷

Deswegen ist es von großer Wichtigkeit, eine neue Perspektive auf bereits existierende und neue Publika zu entwickeln. Beginnen wir mit nicht enkulturierten Publika und Nichtpublika. Einen Ansatz hierzu leistet das vorliegende Modell.

6.3.1 Nicht enkulturierte Gruppen (Gruppe I und II)

Nicht ‚hochkulturell‘ oder nicht ausreichend⁸ hochkulturell enkulturierte Gruppen empfinden keine Nähe zum Theater und damit auch keine Motivation, ein solches zu besuchen. Eine repräsentative Befragung stellt dabei fest, dass 66% der deutschen Bevölkerung kein Interesse an Theater angeben (Mandel 2020b, S.19); eine besorgniserregend große Gruppe.

Menschen, die noch keinen oder wenig Kontakt mit Kunst und Kultur sowie kulturellen Veranstaltungen hatten, oder sogar negative Erfahrungen in diesem Feld gemacht haben, haben häufig negative Assoziationen mit einem Theaterbesuch (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82). So gibt ein Befragungsteilnehmer an: „Wenn man als Kind zu Theaterbesuchen gezwungen wird, entsteht eine erhebliche Abneigung.“ Dies vergrößert den von Klein beschriebenen psychischen Aufwand eines Besuchers enorm und wirkt somit besuchsverhindernd.

Theaterferne potenzielle Besuchergruppen haben zudem häufig die Sorge, etwas nicht verstehen zu können⁹ oder sich zu langweilen (Keuchel und Larue 2012, S.54). Außerdem lehnen diese Gruppen moderne Inszenierungsästhetiken tendenziell ab (Bühnenverein, Marketing der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Skopos 2003, S.16). Ersteres hängt vermutlich unter anderem damit zusammen, dass mangelnde Enkulturation häufig zu einem schlecht ausgeprägten Selbstbewusstsein bzw. Selbstwertgefühl in Bezug auf Kunst und Kultur sowie kulturelle Angebote führt. Dies fördert wiederum den intuitiven Eindruck, Kunst und Kultur sei nichts für einen Selbst bzw., dass man kein Interesse an dieser habe (Meyenburg 2014, S.54). Dies zeigt sich in der Aussage eines Teilnehmers, der Theater und Kino vergleicht:

Ich mag Theater deshalb nicht, weil ich mir da so belehrt vorkomme oder weil

7. Rolf Graser tätigt diese Aussage über migrantische Publika. Es liegt ihr jedoch eine derart universale Bedeutungsmacht unter, dass ich es für nicht nur zulässig, sondern notwendig halte, diese auf alle weiteren Publika zu übertragen.

8. ‚Nicht ausreichend‘ bedeutet, wie bereits erläutert, dass das Individuum so wenig Enkulturation in Bezug auf ‚Hochkultur‘ erfahren hat, dass es extrem erschwerte Zugangsmöglichkeiten zu jener hat. Im Rahmen von Bildungsgerechtigkeitsbestrebungen muss es Ziel sein, dass jedes Individuum die Chance hat, nach Neigung zu entscheiden, welchen Kulturteilen es sich widmen will, unabhängig von Elternhaus und Bildungshintergrund.

9. Renz bezieht sich hier auf (Klein, Bachmayer und Schatz 1981, S.16).

ich die Handlung nicht verstehe. Ausserdem nervt mich das ständige Hin- und Hergerenne der Schauspieler und wie sie sich wichtig nehmen. Oder es langweilt mich. Da ist mir Kino viel lieber. Ich fand eigentlich nur Nathan der Weise schön. Den hatte ich vor zig Jahren mit der Schule in Stuttgart im Staatstheater gesehen. Ganz ruhig gespielt. Ansonsten bin ich bei jedem weiteren Versuch in der Pause gegangen.

In dieser Aussage wird deutlich, dass sich manche potenziellen Zuschauer vom Kunstgeschehen abgehängt fühlen. Dabei scheinen diesen Zuschauern die Gründe für Regietheaterinszenierungen nicht nachvollziehbar oder sogar unkonstruktiv. Dies ist die typische Reaktion, die Menschen auf einen Kulturschock haben (vgl. Kap. 3.3.1, S. 82). Die Handlungen des Gegenübers scheinen nicht nachvollziehbar, die Situation völlig unverständlich. Aufgrund dieser verunsichernden Erfahrung des Unvermögens, sich in einer neuen Umgebung zurechtzufinden (Oberg 1960, S.177), verändert sich die emotionale Lage des Individuums in eine negative Richtung und mit diesem zeitgleich dessen Selbstkonzept (Zick 2010, S.254). „He or she is like a fish out of water. No matter how broad minded or full of good will you may be, a series of props have been knocked from under you, followed by a feeling of frustration and anxiety“ (Oberg 1960, S.177).

Was nun stattfinden müsste, um Orientierung und langfristig Freude an der unbekanntesten (sub-)kulturellen Praxis zu vermitteln, ist Akkulturation – oder im Falle von nicht fertig Enkulturierten Enkulturation. Erstere wird als Prozess der Bewältigung stressreicher Erfahrungen definiert (Zick 2010, S.253) (vgl. Kap. 3.3, S. 77). Sollen diese Menschen Anteil an der aktuellen Theaterlandschaft haben, ist der Akkulturationstheorie zufolge ein offener Dialog auf Augenhöhe unerlässlich.

Verstärkt wird dieser Kulturschock-Effekt durch den Umstand, dass infolge der Legitimationserosion immer weniger Menschen an der Aktualisierung des Kulturteils ‚Hochkultur‘ mitarbeiten und dieser somit für die Mehrheit nicht mehr intuitiv zugänglich und intuitiv aktuell ist (vgl. Kap. 3.1, S. 63). Deswegen ist für den oben zitierten Teilnehmer Film für Nichtpublikum intuitiv eingängiger als Theater; Er ist schlicht vertrauter (Keuchel und Larue 2012, S.26). Geht diese Entwicklung fort, läuft das künstlerische Feld Gefahr, zu einer zunehmend isolierten Blase zu werden.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Menschen, die besuchsunerfahren sind, ein Bild von Theater haben, welches jedoch häufig nicht zutreffend ist (Renz 2014, S.28). So ist das Image von Theater oftmals bildend im negativen Sinne und langweilig (S.28), in Teilen wirkt es exklusiv und teuer (Bühnenverein, Marketing der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Skopos 2003, S.4). Das Verständnis des Images, dass die jeweilige potenzielle Publikumsgruppe hält, ist von zentraler Bedeutung für die Theatervermittlung und das -marketing. Ein Bespielen oder aber Brechen dieses Images scheint unerlässlich.

Betrachten wir nun die erste Analysegruppe. Die Skispringer.

Gruppe I – Die Skispringer: Nichtbesucher, die sich als solche wahrnehmen

Die Gruppe der Skispringer macht ungefähr die Hälfte der deutschen Bevölkerung aus. So findet Birgit Mandel in einer repräsentativen Studie, dass 47% der Befragten nicht interessierte Nichtbesucher sind (Mandel 2020b, S.19). Eine vergleichbare Größe sollte auch die Gruppe der Skispringer haben.¹⁰ Es lohnt sich also besonders, die Gruppe der nicht ‚hochkulturell‘ enkulturierten und habitualisierten Nichtbesucher, also der Niebesucher, genauer zu betrachten. Allerdings ist es für Theaterwissenschaftler wie -praktiker (mich eingeschlossen) nicht leicht nachzuvollziehen, warum manche Menschen keinerlei Interesse an oder aber Zugang zur ‚hochkulturellen‘ Kunst im Allgemeinen und zum Theater im Speziellen haben. Eine erfolgreiche Ansprache dieser Publika setzt jedoch ein Verständnis dieser voraus. Um Theaterbegeisterten einen Perspektivwechsel zu ermöglichen, soll das Problem wortwörtlich aus einer anderen Position heraus betrachtet werden:

Waren Sie schon einmal bei einem Skispringen? Sie kennen dieses Freizeitangebot bestimmt zumindest namentlich und wissen auch, dass man es live ansehen kann. Sind Sie jedoch nicht damit aufgewachsen oder in der Jugend dafür interessiert – also enkulturiert – worden, ist es unwahrscheinlich, dass Sie von selbst einmal den Anstoß finden, sich auch nur dafür zu interessieren. Es ist kaum vorstellbar, dass sie aus eigenem Antrieb einem Wettkampf beiwohnen, diese kulturelle Praxis letztendlich zu einem Teil Ihres Habitus machen und anschließend an Ihre Kinder vermitteln. Und das obwohl sie auch einer zugangsfreundlichen Übertragung im Fernsehen beiwohnen könnten.

Sollte der unwahrscheinliche Fall, dass Sie live einem Wettkampf beiwohnen wollen, doch eintreten, sind Sie mit einigen logistischen Problemen und Fragen konfrontiert: Welche Springen sind für mich interessant? Wo kann ich günstige, lohnenswerte Tickets erwerben? Wo genau finden die Springen statt? Wie komme ich dort hin? Was sind gute Plätze? Wie kleide ich mich richtig? Vielleicht möchten Sie auch nicht alleine gehen. Ein wesentlicher Teil kultureller Praxis ist soziale Praxis. Wenn Ihr Umfeld im von Ihnen gewählten Feld jedoch (ebenfalls) nicht enkulturiert ist, wird es noch schwieriger, sich *und* noch einen anderen davon zu überzeugen, einen energetisch äußerst aufwendigen Vorstoß auf ein neues gesellschaftliches Feld wie das des Skispringens oder des Theaters zu wagen.

Haben Sie intuitiv kein Interesse, jedoch einen Freund, der gerne zu Skispringen geht und Sie zu einem Besuch überzeugen möchte, muss dieser wahrscheinlich einiges an Überzeugungsarbeit leisten und die obigen Fragen mit Ihnen besprechen und immer wieder beteuern, dass es Ihnen gefallen wird. Gleiches gilt fürs Theater, indem der Freund das Stück aussucht, Ihnen mittels Erläuterungen und Kontextualisierungen einen Zugang zu diesem schafft, logistische und habituelle Fragen nach (vermutetem) Dresscode, (vermuteten) Verhaltensregeln, Anfahrt usw. klärt und tatsächlich einen Termin findet, an dem

10. Interesse und intuitive Selbstbeschreibung als Besucher sind nicht dieselbe, aber eng verwandte Kategorien mit einer großen Schnittmenge, sodass die Größen der von Mandel gemessenen Gruppen im Folgenden als Vergleichsgröße angeführt werden.

etwas Passendes läuft und alle Beteiligten Zeit haben usw.

Schlägt dieser Besuch dann trotz aller Bemühungen fehl, wird der Nichtbesucher nachhaltig in seiner Wahrnehmung bestätigt, Musiktheater im Speziellen, oder Kunst und Kultur im Allgemein würden nicht zu ihm oder, noch schlimmer, er nicht zu ihnen passen. Und auch aus Sicht des Stammpublikums, das diese enkulturative Mühe, einen Nichtbesucher zum Besuch zu bewegen auf sich genommen hat, ist ein solches Erlebnis ärgerlich und folgenreich für das Besuchsverhalten. Dies wird genauer im Abschnitt zu Gruppe IV betrachtet (vgl. Kap. 6.3.2, S. 167).

Zudem ist an dieser Stelle wichtig, zwei Untergruppen zu unterscheiden. Zum einen diejenigen Individuen, die auf Grund mangelnder ‚hochkultureller‘ Enkulturation und Habitualisierung intuitiv annehmen, Theater sei nichts für sie, ohne dies wirklich nach persönlicher Neigung entschieden zu haben. Zum anderen gibt es unter den Skispringern auch solche Nichtbesucher, die die notwendige Enkulturation erhalten haben und ihren Neigungen entsprechend informiert festgestellt haben, dass Theater ihnen tatsächlich nicht gefällt. Diesen Unterschied sieht man deutlich in den Kommentaren zweier Befragungsteilnehmer, die als Kinder bereits aktiv im professionellen Theater mitgewirkt haben. Einer der beiden ist vollständig habituiert, während der andere keinen Gefallen am Theater gefunden hat: „Als Kind und Teenager wirkte ich bei kleinen Aufführungen und auch mal als Reitstatist bei regionalen Opern mit. Das weckte eine große Liebe für die Kultur. Zudem hat mein Musiklehrer in der 5. Klasse einen tollen Job gemacht und uns klassische Musik hervorragend nahe gebracht. Mit elf entdeckte ich dadurch meine Liebe zur Oper und zur klassischen Musik. Er lebte die Musik. Begeisterte Lehrer stecken an.“ Während ein anderer angibt „Hab’ als Kind selbst am Staatstheater gespielt und konnte mich dennoch nie für klassische Kultur (Theater, Oper, Museen) erwärmen.“

Ziel einer chancengleichen Theatervermittlung im Sinne der Bildungsgerechtigkeit wäre also die Gruppe der Skispringer zumindest zu solchen Nichtbesuchern zu machen, die sich informiert dafür entschieden haben, (einige) ‚hochkulturelle‘ Angebote nicht wahrnehmen zu wollen. Dies kann nach Abschluss der Enkulturation und der Habitualisierung geschehen, oder aber durch frühzeitige Bildung erfolgen. Es ist anzunehmen, dass so ein nennenswerter Teil von ihnen zu habituierten und dadurch zu überzeugten Besuchern (vgl. Gruppe IV – die Überzeugenden) würden.

Doch wie können erfolgreiche En- oder Akkulturationsmaßnahmen aussehen? Wie tritt die Theatervermittlung am erfolgversprechendsten an diese Gruppen heran? Wie bereits erläutert, ist eine genaue Analyse des jeweiligen Publikumssegments wichtig. Unter den nichtinteressierten Nichtbesuchern findet Mandel überproportional viele Männer und Menschen mit einfacher Bildung (Mandel 2020a, S.20). Dabei handelt es sich jedoch um eine Tendenz, sodass selbstredend für diese Gruppen konkret Marketing und Vermittlung betrieben werden sollten, während gleichzeitig andere Gruppen identifiziert und gesondert

angesprochen werden. Zudem ist dies eine Übersicht für Deutschland, sodass diese Durchschnittswerte im konkreten Fall unzutreffend sein können.

Was lässt sich im Allgemeinen zur Ansprache ‚hochkulturell‘ unerfahrener Nichtpublika festhalten? Zunächst ist interessant, dass in vielen Nichtbesucherbefragungen immer wieder die Sorge zur Sprache kommt, dass das kulturelle Angebot nicht verstanden werden könne.

[T]atsächlich sind bestimmte Kunstformen nicht für alle immer voraussetzungslos zu rezipieren, sondern erfordern ein Fachwissen oder die Kenntnis bestimmter kultureller Codes, um aus ihnen Sinn machen zu können. Vermittlung von Kunstwissen auf niedrigschwellige Weise, indem jenseits des ‚Kunsthochjargons‘ Anknüpfungspunkte und Gemeinsamkeiten aufgezeigt werden zwischen verschiedenen Sprachen und Welten ist also ebenfalls eine notwendige Form von Kulturvermittlung, damit Rezeptionsprozesse glücken und (neue) Nutzer für sich und ihr Leben von der Begegnung mit einer für sie neuen Kunst- oder Kulturform profitieren“ (Mandel 2014, S.85).

Wie kann also eine interessante, niedrigschwellige Kulturvermittlung aussehen? Hilfreich ist es, einen Gegenstand zu wählen, den der Rezipient intuitiv als Kunst begreift, um so einen initialen und grundlegenden Kulturschock zu vermeiden. Ein solcher könnte dazu führen, dass das potenzielle Publikum gleich zu Anfang in Frage stellt, ob der Besuch einer Kultur(vermittlungs)veranstaltung überhaupt eine gute Idee war. Denn die Studien zu den Barrieren der Nutzung ‚hochkultureller‘ Angebote stellen die Sorge fest „dass Lernen statt Spaß und Unterhaltung im Vordergrund stehen“ (S.83) könnte. Diese tritt aufgrund des (Sub-)Kulturschocks gemeinsam mit der Sorge auf, „sich deplatziert und fremd zu fühlen“ (S.83). Es ist jedoch von zentraler Wichtigkeit, dass das Individuum eine Positiverfahrung macht, um einen En- oder Akkulturationsprozess anzustoßen.

Deswegen ist es hilfreich, im Rahmen von Vermittlungsbemühungen Kunst zu präsentieren, die auch Laien eindeutig als Kunst erscheint. Hierfür ist es hilfreich eine Übersicht charakteristischer Eigenschaften von Kunst heranzuziehen. Der ästhetische Philosoph Dennis Dutton hat eine solche erstellt. Es geht Dutton explizit *nicht* um Randbereiche der Kunst, sondern vielmehr um typische Kunstwerke. Deswegen ist diese Auflistung besonders interessant für die Arbeit mit ‚hochkulturell‘ eher unerfahrenen Menschen (Dutton 2009, S.51). Insgesamt hält Dutton 12 kunsttypische Charakteristika fest, die in drei Überkategorien aufgeteilt werden: Ersten was wir in Kunst wahrnehmen. Hierunter fallen Kunstfertigkeit und Virtuosität, Neuheit und Kreativität, präzise Repräsentation, individueller Ausdruck des Künstlers sowie emotionale Sättigung. Die zweite Kategorie ist, wie wir auf das Werk reagieren bzw. was es im Betrachter evoziert: direkter Genuss, intellektuelle Herausforderung, emotionales Erleben aufgrund einer imaginierten Situation oder Emotion sowie Erleben über Kunstkritik. Drittens, Kontextuelle Aspekte der Kunst. Hierzu zählen der Stil des Künstlers, die Verortung innerhalb von Tradition und Institution sowie die dem Werk inhärente spezifische Betrachtungsweise des Sujets (S.52-59).

Zusätzlich zu diesen Charakteristika hält die Forschung fest, dass sich gerade junge Menschen gute Unterhaltung (45%) und ein Live-Erlebnis (43%) wünschen (Keuchel und Larue 2012, S.45). Dementsprechend müssten das Theatermarketing und die Theatervermittlung Wert darauf legen, ihr Angebot als spannendes Live-Event zu präsentieren. Allerdings ist im Fachdiskurs der Theaterlandschaft weiterhin eine ablehnende Haltung gegenüber einer Anpassung an den Publikumsgeschmack und unterhaltender Stoffe zu beobachten (Mandel 2021a, S.257). Hier braucht es ein Umdenken. Zumal ‚unterhaltend‘ nicht mit ‚anspruchlos‘ gleichgesetzt werden sollte. Die typisch deutschsprachige Unterscheidung in ernste und Unterhaltungskultur im Sinne eines Gegensatzpaares erweist sich als unkonstruktiv, vor allem im Zusammenhang mit En- und Akkulturation. Es ist hilfreich, Anspruch nicht mit Anstrengung zu assoziieren, sondern z.B. mit Freude und einer positiven Herausforderung.

Nachdem wir nun betrachtet haben, welche Elemente von Kunst für eine gelungene Kulturvermittlung besonders wichtig sind, wenden wir uns nun der Frage zu, wie großflächige, bildungsgerechte Enkulturation umgesetzt werden kann.

Grundsätzlich ist natürlich das Bildungssystem der Ort, an dem herkunftsbedingte Bildungsungleichheit ausgeglichen werden kann. Im Rahmen des zunehmenden Ausbaus kultureller Bildungsangebote im schulischen Kontext werden inzwischen große Teile der Schülerschaft in Deutschland erreicht. So haben 62% der Schüler außerhalb des normalen künstlerisch-musischen Fachunterrichts ein künstlerisch-kreatives Schulangebot besucht. Berücksichtigt man Projektwochen u.ä., sind es sogar 69%. Der Bildungssektor scheint also vielversprechend, zumal die Entwicklung in Richtung einer Ganztagsbetreuung geht und somit perspektivisch mehr Zeit zur Verfügung steht. Zudem zeigen die Ergebnisse des 2. Jugendkulturbarometers, dass das Engagement von Schulen tatsächlich Einfluss auf das Interesse an Kunst und Kultur nehmen kann (Keuchel und Larue 2012, S.197). Was entscheidet, ob dieser Einfluss tatsächlich realisiert wird, ist die Qualität der Impulse aus dem Bildungssystem. Während qualitativ hochwertige Impulse zu einer Relevanzsteigerung führen, verursachen mangelhafte Interventionen einen gegenläufigen Effekt und führen folglich zu einer Relevanzreduktion bei Kindern und Jugendlichen (S.72). So sind Kinder und Jugendliche, die sehr positive Erfahrungen im musischen Fachunterricht bzw. mit dem jeweiligen Lehrer gemacht haben, mit 44% mehr als doppelt so häufig an kulturellen Angeboten interessiert wie diejenigen Schüler (18%), die sehr negative Erfahrungen mit Lehrer bzw. Unterricht gemacht haben (S.197).

Infolge dieser Befunde stellt sich augenscheinlich die Frage, was diese Qualität ausmacht. Zum einen gehört hierzu natürlich fachliche Kompetenz des Lehrers. Viel wichtiger scheint jedoch die Schülerlehrerbindung.

Das eigentliche Wesen der Schule, Schule als Institution, liegt in der Qualität der Schüler-Lehrer-Interaktion. [...] [D]er Lehrer [ist] als ganze Person gefordert, um mit den Schülern in Beziehung zu treten und sich dabei auch selbst

zur Disposition stellen zu können. Freudvolles und nachhaltiges Lernen kann nur auf der Basis gegenseitigen Vertrauens, Achtung und Toleranz stattfinden. Dazu gehören Selbstreflexion, Kongruenz und ‚pädagogischer Takt‘ (Ding und Carlsburg 2011, S.24).

Ist diese soziale Vertrauens- und Respektsbasis da, scheint die Relevanz, die der Lehrer empfindet, ähnlich wie im Falle der Elternhausrelevanz für die Schüler eine relevante Größe zu werden, welche sich via Enkulturation überträgt. So berichten die Befragungsteilnehmer immer wieder von „hervorragende[n]“ Lehrern: „[M]ein Musiklehrer in der 5. Klasse [hat] einen tollen Job gemacht und uns klassische Musik hervorragend nahe gebracht. Mit 11 entdeckte ich dadurch meine Liebe zur Oper und zur klassischen Musik. Er lebte die Musik. Begeisterte Lehrer stecken an.“

Hier wird zudem deutlich, dass wenn pädagogisches Vertrauen in den Lehrer gesetzt wird, die Schüler auch gerne bereit sind, sich neue, zunächst schwer verständlich oder langweilig anmutende Sujets oder Genres zeigen und erläutern zu lassen. So wird nicht – wie Keuchel und Larue festhalten – „[a]lles, was Schule anfasst zu Schule“ (Keuchel und Larue 2012, S.75), sondern die Relevanz, die die Enkulturationsinstanz empfindet, zu ansteckender Begeisterung.

Ein weiterer Vorteil schulischer Enkulturation ist, dass diese langfristig erfolgen kann. Das 2. Jugendkulturbarometer stellt fest, dass kontinuierliche Vermittlung effektiver ist als punktuelle, projektbasierte Vermittlung (S. 1977). Das ist auch insofern günstig, als es praktisch unmöglich ist, dass alle Schüler regelmäßig mit der Schule ins Theater gehen. Das Statistische Bundesamt verzeichnete im Schuljahr 2023/2024 rund 8,8 Millionen Schüler in Deutschland (Bundesamt 2024). Geht man von einer durchschnittlichen Kapazität von etwa 300 Besuchern aus, müsste jedes der rund 140 öffentlichen deutschen Theater im Jahr 209,52 Vorstellungen nur für Schüler geben, sollte jeder Schüler genau einmal im Jahr das Theater mit der Schule besuchen. Dies wäre zusätzlich zum normalen Spielbetrieb der öffentlichen Theater. Von partizipativen Projekten als realisierbare Option kann folglich umso weniger die Rede sein.

Deswegen ist es von besonderer Relevanz, dass die Theater nicht alleine enkulturativ wirken. Vielmehr müssen Netzwerke gebildet und synergetische Kooperationen geschlossen werden. So zeigt sich,

dass die Verknüpfung von schulischen Lernwelten und privaten Zugängen einen positiveren Effekt bei dem späteren Kulturinteresse der 14- bis 24-Jährigen erzielt als wenn nur informelle Multiplikatoren sich an dem Besuch des Vermittlungsangebots beteiligen. Möglicherweise unterstreicht das Interesse zweier unterschiedlicher Partner und Lebenswelten die Relevanz und Wichtigkeit eines Angebots (Keuchel und Larue 2012, S.91–92).

Die Eltern sind also ein wichtiger Partner. Aber auch künstlerische Hobbies sind von

großer Relevanz, da die „künstlerisch-kreativ[e] Auseinandersetzung mit einer Kunstform“ in einem positiven Zusammenhang mit „dem Interesse an entsprechenden professionellen Darbietungen“ steht (Keuchel und Larue 2012, S.109). Leider ist die Ausübung eines künstlerischen Hobbys stark vom Einkommen im Elternhaus des Individuums abhängig, stärker noch als vom Bildungsniveau der Eltern (S.98). Dementsprechend ist es wichtig, unterstützende Maßnahmen zu tätigen, um Kindern einkommensunabhängig einen Zugang zu diesen Hobbies zu ermöglichen. Exemplarisch sollen kostenlose Schul-AGs¹¹ und finanzielle Unterstützung für Schüler, die sich andernfalls kein solches Hobby leisten könnten, genannt sein.

Um auch die Eltern sowohl von einer eigenen Mitarbeit als auch von der Sinnhaftigkeit künstlerischer Hobbys zu überzeugen, bieten sich mehrere empirische Argumente an: Schüler, die ein künstlerisches Hobby ausüben, sind nachweislich mit ihrer Lebenssituation und Lebensqualität zufriedener als ihre Altersgenossen ohne ein solches Hobby (S.173). Insgesamt lässt sich nachweisen, dass Kunst und künstlerische Betätigung Harmonie und ein positives Lebensgefühl in Familien begünstigen und verbessern können (S.176). Des Weiteren ist das Verhältnis von Eltern und Kindern besser, wenn diese gemeinsam künstlerisch-kulturell aktiv sind (S.174).

Dies führt uns weiter zu der Frage, wie Eltern und Erwachsene im Allgemeinen erfolgreich als Publikum gewonnen werden können. Die grundsätzlichen Betrachtungen zu En- und Akkulturation von Kindern und Jugendlichen sind auch für Erwachsene richtig und werden deswegen nicht wiederholt. Dementsprechend ist vor allem die Frage des Formats und der gewünschten Inhalte wichtig und hier sind gerade Kinder ein wichtiger Schlüssel. So gibt es deutliche Hinweise darauf, dass Menschen eher an künstlerischen Events teilnehmen, wenn sie sich dadurch einen Erfahrungsgewinn für ihre Kinder versprechen (Torreggiani 2014, S.105). Dementsprechend sind gerade familienfreundliche Veranstaltungen, die für alle Altersgruppen interessant sind, vielversprechend. Im Anschluss an ein familienfreundliches Angebot könnten zudem eine nachhaltige Erinnerung geschaffen und langfristiger enkulturiert werden, in dem attraktives Zusatzmaterial, wie beispielsweise CDs mit der Musik des Stückes oder der gesehenen Geschichte verteilt wird.

Grundsätzlich gilt, dass erfolgreiche Formate für kulturell Unbewanderte mehrere Bedürfniskategorien zur gleichen Zeit erfüllen sollten. So erweisen sich „(Event-)Formate, die verschiedene Bedürfnisse befriedigen und Kunstrezeption mit sozialem Austausch, Geselligkeit, Essen und Trinken verbinden, als sehr viel zugänglicher als die klassischen Präsentationsformen“ (Mandel 2014, S.84). Beispiele hierfür sind Museumsnächte, Tage der offenen Tür und die Ladies Night, welche das Theater für Niedersachsen für dezidiert weibliche Publikumsgruppen eingerichtet hat. Letztere wird genauer im Abschnitt zu Gruppe IV betrachtet (vgl. Kap. 6.3.2, S. 167). Gerade in touristischen Kontexten finden Menschen leichter Zugang zu kulturellen Angeboten, zu denen sie bisher wenig Zugang haben (S.84).

11. Hier ist vor allem über attraktive Anreizstrukturen für Lehrkräfte nachzudenken.

Es sollte also bewusst auch Marketing für Touristen betrieben werden. Zudem könnten Theater über eine vernetztere Theatervermittlung nachdenken. Ein neugewonnener touristischer Besucher könnte in seiner Heimatregion weiter ins Theater gehen, bekommt er die richtigen Informationen, Angebote und Anreize.

Das wichtigste Prinzip in der Ansprache unentschlossenen (potenziellen) Publikums ist die soziale Dimension. Torreggiani spricht von einem „make or break“ (Torreggiani 2014, S.105). Dies bestätigt sich auch in der Arbeit der Berliner Kulturlogen. Mandel und Renz stellen die persönliche Ansprache, Einladung und Ermutigung als Kernelement des Erfolges der Kulturlogenarbeit fest (Mandel und Renz 2014b, S.49). Deswegen werden im Folgenden Multiplikatoreffekte eine wichtige Rolle spielen (vgl. Kap. 6.3.2, S. 162). Doch zunächst wenden wir den Blick auf die zweite, nicht ‚hochkulturell‘ enkulturierte Gruppe: Die Nichtüberzeugten.

Gruppe II – Die Nichtüberzeugten: Besucher, die sich als *Nichtbesucher* wahrnehmen

In die zweite Gruppe fallen Menschen, die sich selbst nicht als Publikum wahrnehmen, aber trotzdem ins Theater gehen. Mandels repräsentative Studie ermittelt den Anteil nichtinteressierter Theaterbesucher auf 19% der deutschen Bevölkerung (Mandel 2020b, S.19). Die Mehrheit dieser sind nicht (ausreichend) am Theater interessiert oder habitualisiert, um dieses selbstständig zu besuchen, sind aber zuweilen die Begleitung eines Enkulturierten und Habitualisierten (vgl. Gruppe IV – die Überzeugenden). Jener gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem engeren sozialen Umfeld des Nichtüberzeugten an (Familie, Lebenspartner usw.). So kommentiert ein Teilnehmer „Meine Eltern arbeiten beruflich als Musiker. Wenn mein Vater ein Konzert hat, geh’ ich natürlich seinetwegen hin“.

Fällt dieser motivierende Kontakt weg, ist von einem Abbruch der Besuchspraxis auszugehen. In diesem Zusammenhang lässt sich von einem nicht gefestigten Besuchsverhalten sprechen (Mandel 2020a). Dies ist vor allem deswegen besorgniserregend, weil nach Mandels Ergebnissen unter den Vielbesuchern ein Drittel nicht am Besuch interessiert ist (S.18). Da Relevanzempfinden jedoch Voraussetzung für enkulturative Bemühungen zu sein scheint, ist nicht davon auszugehen, dass dieses Drittel der Vielbesucher enkulturierend wirken wird. Die enkulturative Situation ist folglich noch einmal zugespitzter, als bisher angenommen.

Mandel befindet, dass mit 74% in der Gruppe der nicht interessierten Vielbesucher Männer deutlich stärker vertreten sind als Frauen (Mandel 2020b). Es böte sich an, dieser Gruppe zielgruppenspezifische Angebote zu machen.

Diese Gruppe lässt sich in zwei Untergruppen aufgliedern. Auf der einen Seite diejenigen, die sich tatsächlich nicht für Theater bzw. Kunst und Kultur interessieren und diejenigen, die keinen enkulturativen und habituellen Bezug zum Theater haben. Erstere können durchaus enkulturiert sein und haben sich informiert gegen eine Theaterbesuchspraxis (des

ihnen bekannten Theaters) entschieden. Diesen Menschen können lediglich neue, bzw. dem Individuum bisher unbekannte Angebote aufgezeigt werden. Wie eben in Zusammenhang mit der Gruppe der Skispringer erläutert, steht es jedem frei, sich selbst für oder gegen (hoch-)kulturelle Freizeitgestaltungen zu entscheiden. Es ist natürlich möglich, ein erfülltes Leben ohne Musiktheater zu führen.

Positing a human need or tendency to make things special allows us to explain why many people are able to live quite contentedly without good art (a fact that is difficult to account for by those who claim that humans have an ‚aesthetic‘ need). What is needed is not necessarily Good (or Aesthetically Admirable) Art, but apprehension or personal fabrication of ‚things made special‘ (Dissanayake 1995, S.97).

Die menschliche Prädisposition zu künstlerischem Verhalten und Begreifen bezieht sich nicht zwangsläufig auf ‚Hochkultur‘. Diese Entscheidung ist subjektiv und damit notwendigerweise jedem Einzelnen überlassen.

Die zweite Untergruppe der Nichtüberzeugten ist nicht oder nicht ausreichend enkulturiert und entsprechend (noch) nicht habitualisiert.

Befragte aus dieser Gruppe haben häufig falsche Vorstellungen von einem Theaterbesuch und/oder ein veraltetes Bild von Theater. So wurde in einer Befragung von Studierenden, die schon im Theater waren, aber nicht ins Theater gehen, häufig angegeben, dass ein Theaterbesuch bedeutend teurer sei als ein Kinobesuch und somit nicht finanzierbar. Hier ist es also wichtig Aufklärungsarbeit zu leisten. Dafür muss jedoch geklärt werden, welche Interessen und Fehlannahmen im jeweiligen Publikum vorhanden sind, um konkret auf diese einzugehen.¹² (Meroth 2023, S.56–57).

Zentral ist,

dass Kulturvermittlung sich dabei nicht nur auf kommunikative Maßnahmen des ‚Heranführens‘ an Kunst, des Verständlichmachens und Aufzeigens von Anknüpfungspunkten und Gemeinsamkeiten beschränken kann, sondern auch die Moderation unterschiedlicher Interessen und Ansprüche an das öffentlich geförderte Kulturleben beinhalten muss (Mandel und Renz 2014c, S.7).

12. Hier beziehe ich mich auf eine Vorstudie aus dem Jahr 2015 an Studenten, die bereits im Theater waren, jedoch Nichtbesucher sind.

Es wird deutlich, dass nicht ‚hochkulturell‘ enkulturierte oder nicht ausreichend enkulturierte Publika eines Aufbaus von Nähe bedürfen, um grundsätzliches Interesse zu wecken. Dabei ist von besonderer Relevanz, dass dem eigentlichen Angebot eine präzise Zielgruppenanalyse vorausgeht. Diese sollte in jedem Falle auf Augenhöhe erfolgen, damit die Wünsche und Bedenken der jeweiligen Zielgruppen erfasst und passend umgesetzt werden können. Denn ohne eine positive Rezeptionserfahrung ist eine nachhaltige Bindung an die kulturelle Praxis und das jeweilige Haus nicht möglich (Renz 2014, S.31). Um eine Wiederholung zu vermeiden, sei auf die oben beschriebenen Maßnahmen für nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ Enkulturierte verwiesen (vgl. Kap. 6.3.1, S. 154).

Wenden wir uns nun den enkulturierten Gruppen zu, in deren Fall es weniger um einen Aufbau von Nähe und vornehmlich um einen Abbau von Barrieren und um Multiplikationseffekte geht.

6.3.2 Enkulturierte Gruppen (Gruppe III und IV)

Für ‚hochkulturell‘ enkulturierte Gruppen gilt, dass bei ihnen bereits Nähe zum Theater im Allgemeinen besteht. Dies ist ein besonders wichtiger Befund, denn die erfolgreiche Ansprache enkulturierter und habitualisierter Gruppen bedarf bedeutend weniger Aufwandes und anderer Maßnahmen als dies bei nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ enkulturierte Gruppen der Fall ist. Bei diesen Gruppen steht Barriereabbau im Vordergrund. Eine Besuchsbarriere definieren Klein et al. als „Mechanismen[,] die einen selektiven Besuchsausfall bewirken“(Klein, Bachmayer und Schatz 1981, S.194). Das bedeutet, dass ein bereits bestehender Motivationsprozess (z.B. grundlegendes Interesse an einer aktiven Besuchspraxis) durch eine „physische, psychische oder imaginäre Intervention“ unterbrochen wird (Renz 2014, S.27). Obwohl enkulturierte Theaterbesucher deutlich weniger Besuchsbarrieren angeben (vgl. Kap. 5.5, S. 111), gibt es natürlich auch für sie Hindernisse, die kaum zu überwinden sind. Hierunter fallen beispielsweise fehlende Kinderbetreuung oder eine prekäre finanzielle Lage nach Eintritt in die Rente.

Wenden wir uns nun der ersten Gruppe der ‚hochkulturell‘ enkulturierten (potenziellen) Publika zu.

Gruppe III – Die anderweitig Beschäftigten: Nichtbesucher, die sich als Besucher wahrnehmen

In Gruppe III liegt genau wie in Gruppe II eine Dissonanz vor, nur ist sie umgekehrter Natur: Zur Gruppe der anderweitig Beschäftigten werden Menschen gezählt, die sich selbst als Publikum identifizieren, jedoch aktuell kaum oder nicht ins Theater gehen. Die anderweitig Beschäftigten sind also enkulturiert und waren einmal habitualisiert, sind letzteres jedoch aktuell nicht. Dies kann verschiedene Hintergründe haben. So merkt ein

Befragungsteilnehmer in der vorliegenden Studie an: „Meine Theaterbesuche haben, seit ich von meinen Eltern ausgezogen bin (mit 19), deutlich abgenommen, da ich bei ihnen ein Theaterabo hatte.“ Ein anderer Befragungsteilnehmer erläutert: „Durch mein Aufwachsen in Berlin bin ich dort sehr häufig in die Oper oder ähnliches gegangen. Seitdem ich zum Studieren nach Münster gezogen bin, hat das rapide abgenommen.“ Veränderungen in der Lebenssituation des Individuums scheinen hier eine zentrale Rolle zu spielen. Seien es ein Umzug oder die eigene Familiengründung. Wichtig ist, dass in diesem Momenten der Veränderung die richtigen Impulse von außen zum Individuum kommen, sodass dieses seine Besuchspraxis nach entsprechender Zeit wieder aufnimmt.

Mandel hält für interessierte Nichtbesucher, welche etwa 12% der deutschen Bevölkerung ausmachen, drei zentrale Nichtbesuchsgründe fest: mangelnde Zeit (41%), Mangel an Interesse am Theater (27%) und (subjektiv wahrgenommene) schlechte Qualität oder begrenzte Auswahl der lokalen oder regionalen Angebote (13%) (Mandel 2020a). Aufgrund ihrer Wichtigkeit werden diese nun im Einzelnen betrachtet.

Unter den anderweitig Beschäftigten ist der Faktor ‚mangelnde Zeit‘ von besonderem Interesse, da es sich hier um eine Gruppe handelt, die bereits ins Theater gegangen ist, jedoch die Besuchspraxis abgebrochen hat. Zumindest in Teilen scheint sich der hier angegebene Zeitmangel nicht als Symptom mangelnder Nähe zu entpuppen. Vielmehr könnte dies mit sog. biografischen Schwankungen im Besuchsverhalten zusammenhängen. Ein Befragungsteilnehmer beschreibt dies folgendermaßen: „Es gibt ein kulturelles Leben vor und nach Kindern. Bevor ich Kinder hatte, bin ich für ein Pop-Konzert auch mal nach London geflogen. Mit Kindern schaut man sich Puppentheater und Kindermusical an!“ Verschaffen wir uns einen Überblick über das Phänomen der biografischen bedingten Schwankungen im Besuchsverhalten: Nach dem Auszug aus dem eigenen Elternhaus tritt, wie wir eben gehört haben, die erste größere Schwankung auf. Die nächste Schwankung erfolgt in Form eines Absinkens der Besuchshäufigkeit ab Mitte Zwanzig bis etwa 35, wonach diese wieder zunimmt, sodass die Altersgruppe der 55–64-Jährigen, knapp gefolgt von der Gruppe der 65- bis 74-Jährigen die besuchstärkste Gruppe ist (Steinhauer 2019, S.9–10) und (Keuchel und Larue 2012, S.26). Aufgrund altersbedingter Besuchsbarrieren (vgl. Kap. 6.3.2, S. 167) nimmt ab 75 die Besuchshäufigkeit wieder ab.

Wie diese Schwankungen entstehen, soll an einem Beispiel expliziert werden. Für eine genauere Übersicht sei auf (Keuchel und Larue 2012), (Steinhauer 2019) und (Meroth 2023) verwiesen.

Zwischen 25 und 35 tritt das Individuum in das Erwachsenenalter über. Ausgelöst wird dies durch den Berufseinstieg und/oder die eigene Familiengründung. Beides erklärt den Rückgang der Besuchshäufigkeit in dieser Altersgruppe. Mit älteren Kindern ist der Wiedereinstieg in den eigenen kulturellen Habitus gut denkbar. Dieses Publikum wechselt häufig selbstständig zurück in die Gruppe der Überzeugenden. Dies ist erst einmal erfreulich, trotzdem lohnt es sich, die

Bedürfnisse junger Eltern genauer zu betrachten (Meroth 2023, S.54–55).¹³

Denn zum einen nehmen nicht alle vorherigen Besucher ihre Besuchspraxis wieder auf. Hier sind also präzise Vermittlungsangebote und Marketing gut investiert. Zum anderen treffen wir auf den ersten echten Multiplikatoreffekt. Die zurückkehrenden Eltern sind inzwischen selbst zur Enkulturationsinstanz geworden, sodass sie im besten Falle mit ihren Kindern ins Theater kommen. Wie bereits im Kapitel zu den Sozialisationsphasen deutlich wurde, wird das Individuum mit zunehmendem Alter selbst immer mehr zur Sozialisationsinstanz (vgl. Kap. 2.1.8, S. 48). Diesen Umstand kann und sollte die Theatervermittlung für sich nutzen. Ähnliche, lebensrealitätsorientierte Überlegungen können für alle weiteren Untergruppen wie etwa Rentner und junge Erwachsene angestellt werden.

Die biografiebedingten Schwankungen im Besuchsverhalten sind neuralgische Punkte, an denen die Theatervermittlung und das Theatermarketing besonders effektiv ansetzen können. Es lohnt sich, diese in der Analyse der eigenen Publika zu berücksichtigen.

Der zweite von Mandel ermittelte Grund, aus dem grundsätzlich interessierte Menschen dem Theater fortbleiben, ist mangelndes Interesse. Dies scheint zunächst widersprüchlich bei einer Gruppe, wie den anderweitig Beschäftigten, die sich u.a. durch grundsätzliches Interesse am Theater auszeichnet. Betrachtet man diesen jedoch in Verbindung mit dem dritten, von Mandel aufgeführten Grund einer begrenzten Auswahl und mangelnder Qualität, ergibt sich jedoch ein anderes Bild: Der potenzielle Besucher interessiert sich für Theater, ihm steht jedoch kein passendes Angebot zur Verfügung, oder zumindest erscheint es ihm so. Liegt der Besucher mit dieser Einschätzung falsch, dann fehlen ihm die passenden Informationen. Gerade Frauen empfinden einen Mangel an Informationen als entscheidende Besuchsbarriere (Mandel 2020a, S.23). Diese müssen folglich an den Besucher herangetragen werden. Hierfür bieten sich klassische Marketingstrategien, wie Segmentierung und Markenbildungsprozesse an.

Eine indirekte, jedoch sehr wirkungsvolle und unverzichtbare Form von Kulturvermittlung sind Maßnahmen in Marketing und PR. Durch Markenbildungsprozesse, die eine Kultureinrichtung als besonderen, bedeutungsvollen und attraktiven Ort in einer breiten Öffentlichkeit bekannt machen, durch Marketingkampagnen und -aktionen im öffentlichen Raum oder durch Strategien des viralen Marketings, z. B. in den Social Media, kann Bekanntheit und Vertrauen in eine Kultureinrichtung und Interesse am Besuch geschaffen werden. Auch der Aufbau von Kooperationsbeziehungen mit verschiedenen Partnern ist eine zentrale, indirekte Form von Kulturvermittlung, über die Kontakte zu Nutzergruppen aufgebaut werden, die nicht von selbst kommen. Eine weitere Form indirekter Kulturvermittlung ist die Gestaltung der Rahmenbedingungen von

13. Hier beziehe ich mich auf (Mandel und Renz 2014c, S.55).

Kulturpräsentation und Rezeption, etwa indem Kulturveranstaltungen in eine ihnen entsprechende Gastronomie eingebettet sind, ‚outreach‘ an öffentlichen oder touristisch attraktiven Orten gezeigt werden oder auch indem sie z. B. ‚barrierefrei‘ über das Internet rezipiert werden können, wie etwa in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker: Statt im Konzertsaal genießt man Musik mit Picknickkorb unterm Sternenhimmel oder gemütlich zu Hause auf dem Sofa (Mandel 2014, S.80).

Ist das Individuum grundsätzlich am Theater interessiert, können ihm wichtige Hilfestellungen dargeboten werden, welche Desorientierung mittels einer guten Besucher- oder Nutzerführung abbauen. Hierzu zählt eine gut gestaltete Website mit einem klaren Aufbau und einer gesonderten Führung für Erst- oder Wiederbesucher. So empfiehlt Patricia Stainer einen spezifischen Bereich der Website, welcher alle Informationen, die für neue und Wiederbesucher relevant sind, übersichtlich bündelt und leicht zu finden ist. Beispielsweise bietet es sich an, an zentraler Stelle (auf der Startseite) einen Button zu etablieren, auf dem steht: „Zum ersten Mal in die Oper?“ bzw. „Endlich mal wieder in die Oper?“ (Stainer 2024, S.288). Wie wichtig klare, einfache und übersichtliche Werbung, Information und folglich Webseitenstruktur ist, wird in den Kommentaren zweier Befragungsteilnehmer deutlich: „Ich finde es nicht immer einfach, von kulturellen Veranstaltungen mitzubekommen, meistens passiert es über Freund:innen“. „Viele Freunde und Bekannte wissen überhaupt nichts von den Angeboten und mir ist es selbst oft zu mühsam, ewig rum zu googeln was so los ist und was davon ich interessant finde.“

Doch was, wenn der Besucher richtig liegt mit der Einschätzung, dass für ihn nichts Interessantes in den lokalen und regionalen Kultureinrichtungen zu finden ist? Dann stellt sich die Frage, was ihm fehlt. Tendenziell wünschen sich Selten- und Nichtmehrbesucher andere Inszenierungsstile als Häufig- bzw. Stammesbesucher. Gerade Neu- und Gelegenheitsbesucher wünschen sich weniger innovative Inszenierungen und neue Stücke als das Kernpublikum. So korrelieren Besuchshäufigkeit und die Angabe des Nichtbesuchsgrunds ‚zu oberflächlich‘ ($r = 0,122, p \leq 0,001$). D.h. mit geringerer Besuchshäufigkeit sinkt die Wahrscheinlichkeit, dass Stücke bzw. Inszenierungen als zu oberflächlich wahrgenommen werden. Wie komplex diese Strukturen sind, beschreibt ein Befragter präzise:

Bei meinen Theaterbesuchen (Schauspiel) der letzten Jahre (ab ca. 2015) fällt mir immer mehr auf, wie experimentierfreudig viele Regisseur:innen an alte Stücke oder traditionelle Stoffe herangehen. Oft wird die ‚vierte Wand‘ gebrochen oder gar nicht erst aufgebaut, aktuelle politische Themen provokativ ins Stück eingebaut, das Bühnenbild nur abstrakt und minimalistisch dargestellt, mit viel Kunstblut in den zahlreichen gewaltvollen Szenen gearbeitet und jede zweite Person muss sich auf der Bühne bis auf die Haut ausziehen. Und wenn man sich danach die Meinungen der Zuschauenden anhört oder die der

Kritiker:innen liest, so sind sie meist äußerst gegensätzlich: manche fanden es super, spannend, aufregend, affektiv oder auch sehr tiefgründig, die anderen wären am liebsten spätestens nach der Pause gegangen und haben überhaupt keinen Zugang zum Stück gefunden. Mir persönlich ergeht es mal so, mal so. Und obwohl ich mich selbst als einen Fan des Theaters beschreiben würde, experimentierfreudigen und neuen Inszenierungen von ‚Klassikern‘ erstmal erfreut begegne, bin ich doch immer häufiger enttäuscht davon, wenn wieder ein nackter Körper (ohne Grund) auf der Bühne zu sehen ist, wieder ein Stück auf dieselbe Weise Affekthascherrei betreibt und die Inszenierung den Text völlig überlagert, ihn sogar unverständlich macht. In solchen Momenten bekomme ich den Eindruck, als ob es nur noch den ‚einen Regie- und Inszenierungsstil‘ im deutschen Theater gäbe, [...] und gar nicht mehr all das bedient, was Theater eigentlich auch noch so kann.

Doch wie sieht dies aus der anderen Perspektive aus? Tatsächlich sind die Angaben professioneller Kulturschaffender häufig genau gegenläufig zu denen der oben beschriebenen Gruppe: Die befragten professionellen Kulturschaffenden besuchen das Theater sehr häufig; sogar um ein Vielfaches häufiger als Besucher, die keine professionellen Kulturschaffenden sind (professionelle Kulturschaffende: mehrfach monatlich, Besucher etwas mehr als vierteljährlich). Dies ist aufgrund ihrer Profession und ihres kulturell interessierten Umfeldes nicht verwunderlich. Entsprechend steigt mit dem Status als professionellem Kulturschaffenden nicht nur die Häufigkeit des Besuchs, sondern auch die Anzahl der unterschiedlichen wahrgenommenen kulturellen Angebote ($r = 0,266, p \leq 0,001$), während gleichzeitig die Angabe des Nichtbesuchsgrundes ‚noch nicht probiert‘ sinkt ($r = -0,127, p \leq 0,001$). Es gibt jedoch einen Nichtbesuchsgrund, den professionelle Kulturschaffende fast doppelt so häufig (19,55%) angeben, wie der Rest der Befragten (10,30%): ‚zu oberflächlich‘.

Welche Schlüsse lassen diese Zahlen zu? Zunächst zeigt sich, dass Professionelle – wie zu erwarten – ein deutlich anderes Nutzungsverhalten zeigen, als andere Besucher und auch (Noch-)Nichtbesucher. Deswegen ist es von besonderer Wichtigkeit, für alle professionellen Kulturschaffenden und Kunstwissenschaftler ein dezidiertes, empirisch basiertes Verständnis der diversen Publika zu erlangen, um passende Vermittlungsarbeit leisten zu können.

Zudem stellt sich die Frage, wie groß die Gruppe derer überhaupt ist, die sich werkgetreue Inszenierungen wünschen. Da es sich im Falle der vorliegenden Studie nicht um eine repräsentativ gezogene Stichprobe handelt, können in Bezug auf Anteilsverteilungen nur Aussagen über die hier Befragten gemacht werden. Allerdings ermöglichen diese grundsätzliche Überlegungen zur Motivation und Haltung dieser Gruppe: Unter der letzten Frage¹⁴

14. „Letzte Frage: Gibt es noch etwas, das Sie anmerken möchten, was bisher nicht abgefragt wurde? Möchten Sie beispielsweise... etwas zu Ihren Antworten erläutern? ...eine individuelle Situation schildern? ...etwas zu Theater und kulturellen Angeboten sagen? Fügen Sie hier gerne alles ein, was Sie [...] zu bedenken geben möchten.“ – Freifeld.

wurden genau 150 inhaltliche Anmerkungen gemacht. Das bedeutet, dass knapp sieben Prozent der Befragungsteilnehmer eine solche getätigt haben. Von diesen sind etwas über 20%, also mehr als jede fünfte Anmerkung, ein negativer Kommentar zu Regietheater bzw. „modernen bzw. werkgetreueren Inszenierungen“ oder aber ein Wunsch nach ‚klassischeren‘ Inszenierungen. Für mehr innovative Regietheaterinszenierungen spricht sich lediglich eine einzige freie Antwort aus. Theoretisch macht erstere Gruppe lediglich 1,4% der Befragungsteilnehmer aus. Aufgrund des Freiheitsgrades der Frage, welche auch nicht systematisch bei allen Befragten erhoben wurde, sind diese Anteile jedoch nicht repräsentativ. Was ist also aus diesen Antworten ablesbar?

Grundsätzlich lässt sich annehmen, dass für jede tatsächlich ergangene Beschwerde eine vielfach so große Gruppe mit derselben Frustration diese nicht geäußert hat (Klein 2008, S.227). Zudem füllen Befragungsteilnehmer ungern Freifelder aus. Wer dies tut, zeichnet sich entweder durch eine hohe Gewissenhaftigkeit oder eine hohe intrinsische Motivation aus, seine Ansicht zu teilen. Dies zeigt sich auch in der Deutlichkeit, mit der diese Kommentare in Teilen verfasst sind. Zudem wurde kein anderes Thema (nicht einmal die Pandemie inkl. Maßnahmenwünschen) gleichermaßen häufig geäußert. Es gibt also eine substantielle (potenzielle) Publikumsgruppe, die sich werkgetreuer Inszenierungen wünscht und zunehmend frustriert ist. „Vielleicht bin ich ein Banause – aber mir ist so etwas zu ambitioniert, zu aufdringlich und zu anstrengend. Ich möchte nicht herumrätseln, wie derlei gemeint sein könnte, und mich nachträglich von klugen Rezensionen aufklären lassen müssen.“

Die Jugendkulturbarometerreihe findet, dass gerade junges Publikum werkgetreue Inszenierungen wünscht. Hintergrund dieses Wunsches ist u.a. „eine genauere Kenntnis des authentischen Originalinhalts zu erlangen, der im aktuellen Theaterbetrieb selten zur Auf-führung gelangt“ (Keuchel und Larue 2012, S.60).

Es ist wichtig, auch diesen Stimmen Raum und Interesse zu geben. Gerade in Anbetracht des viel zitierten Votums ‚Theater für alle‘, finden sich im potenziellen Theaterpublikum nicht nur alle Altersgruppen, sondern auch alle sozialen und kulturellen Hintergründe, Geschlechter und eben auch Inszenierungsstilliebhabetypen. Es ist wichtig, auf Augenhöhe und mit einer gewissen Neugierde an kritische Publikumsteile heranzutreten. Gerade dann, wenn deren Beschwerdegrund oder unterliegende Haltung (Habitus) nicht verständlich wirkt. Denn hierin liegen wichtige und vor allem neue Einsichten in potenzielle Publikumsgruppen.

Gruppe IV – Die Überzeugenden: Besucher, die sich als solche wahrnehmen

Die Gruppe der Überzeugenden macht die Selbstverständlichkeit aus, dass sich Theaterbesuche lohnen, gepaart mit einer aktiven Besuchspraxis. Sie sind derart überzeugte Besucher, dass sie zudem überzeugend auf andere und somit als Multiplikatoren wirken. Zu den Überzeugenden gehören professionelle Kulturschaffende, Theaterwissenschaftler, das Kernpublikum und interessierte Gelegenheitsbesucher. Letztere beide Gruppen werden im

Folgenden genauer betrachtet.

Zunächst zu den Gelegenheitsbesuchern: Diese machen rund 15% der deutschen Bevölkerung aus (Mandel 2020b, S.19). In Bezug auf eine mittelfristige Steigerung der Auslastungszahlen sind Gelegenheitsbesucher von besonderem Interesse, denn Nähe zum Theater ist in diesem Publikumssegment vorhanden, während die Besuchshäufigkeit großes Potenzial zur Steigerung aufweist. In dieser Gruppe sind Frauen mit einem Anteil von über 75% überproportional vertreten. Dies ist ein wichtiger Hinweis darauf, welche Zielgruppen hier gut angesprochen werden können und wer aktuell noch eher kein Gelegenheitsbesucher ist.

Menschen „with some engagement in the Arts“ zeichnen sich durch eine inhärente Offenheit dafür aus, durch gute Kulturvermittlung von einer Besuchspraxis überzeugt zu werden bzw. werden zu wollen (Torreggiani 2014, S.105). Um diese Überzeugungsarbeit effektiv zu leisten, sind eine Fokussierung auf den sozialen Aspekt des (gemeinsamen) Veranstaltungsbesuchs und eine Senkung des gefühlten Risikos eines Besuchs von großer Wichtigkeit (S.105). Hierfür stehen verschiedene Strategien spezifisch für diejenigen Publika zur Verfügung, die *nicht* zum Stammpublikum zählen: erstens qualitativ hochwertige Open Air-Veranstaltungen; zweitens das Verwenden wichtiger Namen, Ideen und Gesichter, die zum Nachdenken und Phantasieren anregen und drittens neukontextualisierte Inszenierung ikonischer Kunst bzw. Künstler. Bei Letzterem legt Gelegenheitspublikum großen Wert auf Hintergrunderläuterungen, vor allem zu den Ideen und Intentionen des jeweiligen Künstlers (S.105).

Welche Formate eignen sich für Gelegenheitsbesucher? Für eine gezielte Ansprache einzelner Publikumssegmente eignen sich Sonderveranstaltungen mit Eventcharakter. Diese müssen sich passgenau an das jeweilige Publikum richten und dessen Bedürfnissen und Wünschen entsprechen. So berichtet eine Dramaturgin des Theaters für Niedersachsen in Hildesheim, dass die Einführung einer Ladies Night mit Sekt ein Erfolg gewesen sei. Durch dieses Sonderevent konnten Frauen(gruppen) mit einem niedrigschwelligen Angebot erreicht werden. Zudem seien damit über bestehendes Publikum hinaus auch Nichtbesucher erfolgreich angesprochen worden (Burghardt 2021, S.270).

Nun zum Stammpublikum: Dieses macht zwischen 7% und 10% der deutschen Bevölkerung aus. Wie wir bereits gehört haben, ist jedoch etwa ein Drittel des Stammpublikums nicht dezidiert an Theater interessiert (Mandel 2020a, S.18), sodass das Stammpublikum unter den Überzeugenden nur etwa 4,6 – 6,6% der deutschen Bevölkerung ausmacht. Es besteht überproportional aus höher gebildeten Menschen. Außerdem sind im Stammpublikum disproportional viele Frauen vertreten (S.19). Allerdings lässt sich nicht von einer sozialdemografisch homogenen Gruppe sprechen (Mandel 2021a, S.256–257). So haben beispielsweise immerhin 40% dieser Besuchergruppe ein mittleres oder einfaches Bildungsniveau (Mandel 2020a, S.19). Diese Zahlen sind vor allem hilfreich, um einen ersten Eindruck der möglichen Untergruppen des jeweiligen Stammpublikums zu erhalten und um zu über-

legen, wer anderer Vermittlung oder Angebote bedarf, um auch Teil des Kernpublikums zu werden.

Dieses Potenzial einer hochmotivierten, hoch besuchsaktiven Gruppe beschränkt sich jedoch nicht lediglich auf weitere Kartenverkäufe innerhalb dieses Publikumssegments. Tatsächlich wäre es kurzfristig gedacht, nur in dieser Form Marketing gegenüber den Überzeugenden zu betreiben. Denn wie bereits mehrfach angesprochen, ist die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen in der jeweiligen initiierenden Enkulturationsinstanz das Kernstück gelungener Relevanzvermittlung und damit Enkulturation. Dasselbe gilt für Akkulturation.

Wie wichtig diese persönliche, soziale Komponente in der En- und Akkulturation ist, wird noch einmal in einem Befund Torreggianis zum Potenzial von Kunstbotschaftern (Art Ambassadors) in der britischen Theaterlandschaft deutlich: „[I]t was observed that less engaged people are more persuaded by the opinions of their friends and families than arts ‚insiders‘. In fact recommendation from someone you trust is make or break“ (Torreggiani 2014, S.105).

Für manche Stammbesucher ist dieses enkultorative Wirken bereits selbstverständlich. So vermerkt ein Teilnehmer: „Mir ist es sehr wichtig mit meinen Kindern (12/6/5) kulturelle Angebote zu nutzen. [...] Die vielen kindgerechten Mitmachmuseen und Kinder-Theaterstücke sind dabei spitze [...] und werden geliebt.“ Diese bereits enkulturatativ hoch tätigen Besucher können dazu angehalten werden, nicht nur die eigenen Kinder und Enkel zu enkulturieren, sondern auch über diesen Horizont hinaus zu wirken. In dieser Gruppe findet sich die größte Bereitschaft für strukturierte Multiplikatortätigkeiten. Deswegen sollte auf dieses Publikumssegment zugegangen werden, um z.B. ehrenamtliche Mitarbeiter für Projekte wie Theaterpaten oder Kulturlogenarbeit zu finden.

Es gibt jedoch auch Kernpublikumssegmente, die nicht sicher sind, wie sie ihre Begeisterung für Theater weitergeben können. Dies wurde bereits im Kapitel zur statistischen Auswertung in folgendem Teilnehmerzitat klar:

Ja. Also ich war mit denen [den Enkeln] schon im Theater. Ich bin da sehr vorsichtig. [...] Ja, ich will die ja zum Theater führen, also es wäre mir eine große Freude und ich möchte sie auf keinen Fall überfordern, dass ich mal höre: ‚Nein, jetzt kommt der Opa wieder mit seinem Theater daher‘. Also das will ich auf keinen Fall.

Hier handelt es sich, genau wie bei Nichtbesuchern, um eine Verunsicherung infolge des potenziellen Betretens eines neuen Feldes, allerdings nicht des Theaters, sondern der Theatervermittlung. Wie bereits mehrfach besprochen, helfen hier klare Anleitungen und Hilfestellungen Sorgen abzubauen. Zudem helfen attraktive Angebote für (Groß-)Eltern wie Kinder Motivation in diesen aufzubauen. Dabei sind z.B.: Vergünstigungen als zusätzlicher

Anreiz denkbar. Erwachsene könnten für jedes Kind, dass sie in eine passende Vorstellung mitbringen 10% Preisnachlass oder aber ein Getränk in der Theatergastronomie erhalten. Kindern könnte die neue Situation, ähnlich wie im Beispiel der Schultüte beschrieben (vgl. Kap. 2.1.3, S. 29), mittels eines Eises o.ä. in der Theatergastronomie versüßt werden. Ein weiterer wichtiger Anreiz für Eltern sind Programme, die Betreuungszeiten von Kindern abdecken. Gerade engagementintensive kulturelle Vereine bzw. Hobbies, wie etwa professionell ausgerichtete Kinderchöre können durch eine nachmittägliche Betreuungssicherung große Attraktivität für Erziehungsberechtigte entwickeln. Gleiches gilt für Projekte, die in den Schulferien ganztägig wirken. Da Eltern zunehmend in Doppelverdienerhaushalten leben und Kinder häufig mehr Ferien als Eltern Urlaub haben, sind erstere oftmals auf zusätzliche Betreuung angewiesen.

Auch eine konkrete Zusammenarbeit mit Schulen ist denkbar. Denn seit 2004 werden im Rahmen des Programms ‚Ganztägig lernen!‘ zunehmend kulturelle Projektarbeiten mit Kultureinrichtungen durchgeführt, für die immer neue Partner gebraucht werden (Keuchel 2017, S.37). Verbindet sich das Muss der zunehmenden Betreuungsbedarfe mit den positiven Effekten kultureller Bildung und Freude beim Kind, ist ein äußerst attraktives Angebot für Kultureinrichtungen, Eltern und Kinder geschaffen.

Zudem sollte beachtet werden, dass diese multiplikatorische Arbeit aus motivations-theoretischen Gründen auch für den Multiplikator selbst direkt befriedigend sein muss. Das Kinderprogramm muss auch für Erwachsene spannend und amüsant sein, damit diese es gerne und häufig nutzen. So merken zwei Befragungsteilnehmer an: „Seitdem wir Kinder haben, gehen wir leider nur sehr selten aus bzw. nutzen kindergerechte Veranstaltungen.“ „Mit kleinen Kindern ist es derzeit quasi unmöglich, kulturelle Angebote für Erwachsene wahrzunehmen – eher Kindertheater, Kindermuseum usw.“

Es stellt sich also die Frage, welche kulturellen Angebote diese Publikumssegmente besonders interessieren und somit, welche Vorstellungen diese Besucher besonders zu einem Besuch motivieren. Mandel stellt fest, dass sich das häufig bildungsbürgerliche Stamm-publikum besonders handwerklich hochwertige Klassikerinszenierungen wünscht (Mandel 2021b, S.186). In diesem Kontext merkt ein Befragungsteilnehmer an:

Sehr schade finde ich, dass immer mehr Stücke modern/neu interpretiert werden. So habe ich beispielsweise Faust mit Ballermannhits sehen müssen oder auch den Glöckner von Notre Dame im Paris des 21. Jahrhunderts. Ich gehe aber in ein klassisches Stück um ein klassisches Stück zu sehen. Meistens besuche ich derartige Stücke schon gar nicht mehr, wenn im Programm auf irgendeine Weise ‚Neuinterpretation‘ steht. Wenn ich ein modernes Theater besuchen will, dann suche ich mir auch ein modernes Stück aus. Ich habe manchmal das Gefühl, dass den Theatern selbst die Klassiker zu langweilig geworden sind, während das Publikum eben diese gerne sehen würde.

Das Gelegenheitspublikum hingegen wünscht sich Musicals und Komödien (Mandel 2021b, S.186).

Zuletzt zu möglichen Barrieren der Überzeugenden: Grundsätzlich reduzieren sich die Barrieren bzw. Nichtbesuchsgründe, oder zumindest deren Wahrnehmung, mit steigender individueller Relevanz. Die Gruppe der Überzeugenden ist folglich die Gruppe im Vierfeldermodell, welche am wenigsten eines Barriereabbaus bedarf. Allerdings gibt es Ausnahmen, nämlich Untergruppen, die mit spezifischen Barrieren konfrontiert sind. Hierfür werden exemplarisch die unter den Überzeugenden überproportional oft vertretenen älteren Besucher betrachtet. Während der Befragung wurde von diesen immer wieder geäußert, dass sie aufgrund geringer Rentenbezüge Probleme haben, einen Sitzplatz zu finanzieren. Physisch ist ihnen langes Stehen nicht mehr möglich, z.T. besteht bereits ein physisches Problem überhaupt ins Theater zu kommen. Außerdem fehlt vielen älteren Besuchern, aber auch Besuchern im Allgemeinen eine Begleitung. Hier reagieren bereits viele Theater mit Vergünstigungen und in Teilen sogar Abholservices und ÖPNV-Tickets. Während der Vorstellungspausen könnten bestimmte Orte – z.B. eine leicht zugängliche Tischgruppe – für Besucher, die alleine gekommen sind reserviert werden. An diesem Ort könnten sich alle, die sich gerne über die Inszenierung unterhalten und neue Begleitungen finden wollen, treffen.

Für die überzeugenden Publika ist entscheidend, dass eigene und fremde Besuchsbarrieren abgebaut werden und attraktive Angebote geschaffen werden, die sowohl für diese Publika als auch die Besucher von morgen interessant, attraktiv und unkompliziert und deswegen enkulturierend sind.

6.3.3 Zusammenfassung Vierfeldermodell

Zusammenfassung

- Das Vierfeldermodell (VM.) ist ein Instrument zur Vereinfachung der Analyse spezifischer Zielgruppen in Publikum und Nichtpublikum.
- Diese Analyse soll eine effektivere Ansprache gewährleisten, indem sie zielgruppenspezifische Bedürfnisse offenlegt und eine Eingrenzung passender Vermittlungsmaßnahmen bietet.
- Im VM. werden vier Gruppen anhand deren tatsächlichen Besuchsverhaltens und ihres somatisch-intuitiven Selbstverständnisses als Besucher oder Nichtbesucher und damit nach deren Enkulturation unterschieden.

1. Nichtbesucher, die sich als solche wahrnehmen – Gruppe I: die Skispringer
 2. Besucher, die sich jedoch als *Nichtbesucher* wahrnehmen – Gruppe II: die Nichtüberzeugten
 3. Nichtbesucher, die sich jedoch als aktive Besucher wahrnehmen – Gruppe III: die anderweitig Beschäftigten
 4. Besucher, die sich als solche wahrnehmen – Gruppe IV: die Überzeugenden
- Nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ enkulturierte Publika; Gruppe I und II:
 - Zeichnen sich durch mangelnde Nähe zum Theater aus.
 - Für diese ist ein klares Erwartungsmanagement wichtig.
 - Nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ enkulturierte Publika haben außerdem häufig auf Grund von Negativerfahrungen eine negative Assoziation mit Theaterbesuchen oder aber ein häufig nicht faktenbasiertes, falsches Bild von Theater. Dies schließt z.B. ein verschultes, langweiliges Image und die Vorstellung von sehr hohen Ticketpreisen ein (Renz 2014, S.28).
 - Aufgrund mangelnder Enkulturation haben nicht (ausreichend) ‚hochkulturell‘ Enkulturierte ein schlecht ausgeprägtes Selbstwertempfinden in Bezug ‚hochkulturelle‘ Angebote (Meyenburg 2014, S.54).
 - Infolgedessen haben diese Publika häufig Sorge, sich zu langweilen oder etwas nicht zu verstehen (Keuchel und Larue 2012, S.54).
 - ‚Hochkulturell‘ enkulturierte (potenzielle) Publika; Gruppe III und IV:
 - Bei diesen Publika besteht bereits Näheempfinden. Deswegen steht bei ihnen Barriereabbau und Anstöße zum multiplikatorischen, enkulturativen Wirken im Vordergrund.
 - Allerdings gilt es gerade gruppenspezifische (wie z.B. altersbedingte) Besuchsbarrieren zu beachten.
 - Es lassen sich Schwankungen im Besuchsverhalten identifizieren, die biografisch bedingt und somit wichtige Ansatzpunkte für Theatervermittlung und -marketing sind (Keuchel und Larue 2012).
 - Ein gutes Informationsmanagement inklusive zielgruppenspezifischer Werbemaßnahmen und einer übersichtlichen Website sind besonders wichtig.
 - Um Multiplikatoreneffekte anzustoßen sind Angebote, die Neu- und Stammesbesucher gleichermaßen interessieren und amüsieren ideal.

- Tendenziell wünschen sich Selten- und Nichtmehrbesucher andere Inszenierungsstile als Häufig- bzw. Stammbesucher. Gerade Neu- und Gelegenheitsbesucher wünschen sich weniger innovative Inszenierungen und weniger neue Stücke als das Kernpublikum (Mandel 2021b, S.186).
- Außerdem ist es sinnvoll, konkrete Hilfestellung (direkt und indirekt) zur Vermittlung zu geben.

Kapitel 7

Résumé – Die Bergung des Schatzes

Die These der vorliegenden Arbeit hätte sich kaum deutlicher bestätigen können: Der Enkulturate Bruch im deutschen (Musik-)Theaterpublikum existiert und das nicht nur in diesem. Vielmehr handelt es sich um ein landeskulturübergreifendes Phänomen, welches im gesamten Bereich Kunst und Kultur und mit großer Wahrscheinlichkeit in weiteren kulturellen Bereichen wirkt.

Somit steht die deutsche Theaterlandschaft samt -forschung an einem kritischen Punkt in Bezug auf Publikumsschwund und Legitimationserosion. Es scheint bereits eine Abwärtsspirale mangelnder Enkulturation zu bestehen, in deren Verlauf eine Beschleunigung zu erwarten ist. Dies ergibt sich sowohl aus der gewonnenen Datenbasis als auch aus den hieraus entwickelten Wirkmodellen.

Um diese wichtigen Ergebnisse für die Theaterwissenschaft prägnant und strukturiert zusammenzufassen, wird zunächst ein kurzer Überblick über die Arbeit und ihre wichtigsten Ergebnisse gegeben. Hierbei werden die Limitationen der vorliegenden Arbeit und ihr Potenzial beleuchtet. Anschließend werden die in der Einleitung entwickelten Leitfragen abschließend beantwortet und Forschungsdesiderate formuliert.

7.1 Zusammenfassung der Arbeit und ihrer wichtigsten Ergebnisse

Ausgehend von der Frage, was einen Enkulturate Bruch ausmacht, wurde im theoretischen Unterbau zunächst geklärt, was Enkulturation (Kulturerwerb) ist und wie diese funktioniert. Kurz gesagt werden in der Enkulturation die wesentlichen Elemente einer Kultur internalisiert, wozu Basistechniken, das grundlegende Welt- und Selbstverständnis, Werte- und Normensysteme sowie Handlungs-, Denk- und Bewertungsmuster zählen. Die

damit einhergehende Prägung gleicht einer Brille, die die Wahrnehmung und Einordnung der Welt bestimmt.

Zur Klärung der Frage, was Enkulturation ist und leistet, wurde das Konzept der Enkulturation mit dem des Habitus verbunden, welcher sich auf Basis ersterer ausbildet. Letzterer bezeichnet den Lebensstil auf Basis des Selbstverständnisses des Individuums und entscheidet letztlich, ob das Individuum zum Theaterbesucher wird oder nicht. Der Habitus ist internalisiert und unbewusst. Das bedeutet, dass er eine fundamentale Wirkung im Individuum hat, jedoch nicht bewusst durch dieses wahrgenommen wird und somit nur schwerlich veränderbar oder auch nur erkennbar ist. Vielmehr führt eine mangelnde Habitualisierung in Bezug auf Theater zu einem intuitiven Gefühl von Desinteresse. Das Individuum fühlt sich im negativen Sinne indifferent gegenüber dem Theater. Folglich fehlt ihm die entscheidende Grundmotivation, mit diesem in Kontakt zu kommen und somit mündig zu entscheiden, ob es seinen Neigungen entspräche, Theaterbesucher zu sein oder nicht.

Dies ist bereits eine erste Konsequenz des Enkulturativen Bruches, welcher sich als eine wesentliche Veränderung oder sogar den Abbruch eines Kulturteils und damit der zugehörigen kulturellen Praktiken definieren lässt. Kontakt mit nicht enkulturierten Kulturteilen führt häufig zu einer bedrückenden Verunsicherung, einem Kulturschock. Dieses Konzept ist gerade für die Akkulturationsforschung (Kulturerwerb nach abgeschlossener Enkulturation) von großer Relevanz und damit auch für die Theatervermittlung. Von großer Bedeutung ist die Frage, wie auf Augenhöhe zielgruppengerechte Theatervermittlung für (eher) ‚hochkulturell‘ unerfahrene Zielgruppen betrieben werden kann.

Diese Frage wurde in der Synthese wieder aufgenommen. Zunächst folgt jedoch der empirische Teil der vorliegenden Arbeit. In diesem wurde als Erstes die Methodik dargelegt: Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine Querschnittsstudie, welche sowohl analog an vier deutschen, öffentlichen Muisktheatern als auch digital in allen DACH-Ländern durchgeführt wurde. Dabei wurden in einer Studie bisher ungekanntem Umfangs über 2000 Besucher und Nichtbesucher zu ihrer Theaterbiografie und ihrem Besuchsverhalten befragt. Die erhobenen Daten wurden anschließend statistisch ausgewertet. Die wichtigsten verwendeten Verfahren waren Gruppenvergleiche und Korrelationsanalysen. Aufgrund des Querschnittsdesigns kann keine Kausalität festgestellt werden, allerdings erlauben die Ergebnisse tiefe, konzeptionelle Einblicke in das bisher praktisch unbeforschte Feld der Wirkweise eines Enkulturativen Bruches und der Wirkweise ‚hochkultureller‘ Enkulturation: Die individuelle Relevanz ist dabei Dreh- und Angelpunkt beider Konzepte. Sie ist entscheidend für Besuchsverhalten und das eigene enkultorative Wirken des Individuums auf die nächsten Generationen. Genau hier kommt die destruktive Wirkung des Enkulturativen Bruches zum Tragen. Durch mangelnde Enkulturation verursacht dieser einen Relevanzverlust von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen im Individuum, was zu einer Reduktion bis hin zu einem Abbruch des Besuchsverhaltens führt. Verstärkt wird dies durch eine Steigerung der individuellen Wahrnehmung von Nichtbesuchsgründen. Gleichzeitig reduziert sich das

Enkultorative Wirken des Individuums. Hierdurch werden die nachfolgenden Generationen immer weniger enkulturiert, empfinden folglich weniger Relevanz und wirken wiederum weniger enkulturatativ auf die darauffolgenden Generationen. Es entsteht die bereits beschriebene beschleunigende Abwärtsspirale.

Ein weiterer zentraler Befund ist eine Relativierung der Wichtigkeit besonders früher Enkulturation. Ein niedriges Besuchsbeginalter scheint eher Produkt eines hohen Relevanzempfindens im jeweiligen Elternhaus zu sein, denn selbst zentrale Triebfeder der Enkulturation. Es ist wichtig, dass Kinder und Jugendliche enkulturiert werden, allerdings weisen die Studienergebnisse darauf hin, dass ein Unterschied weniger Jahre im Besuchsbeginn keine fundamentalen Konsequenzen hat. Dies wird in einer bereits geplanten Zusammenarbeit mittels einer Mediatorenanalyse überprüft.¹

Aus den Ergebnissen der statistischen Auswertung wurden drei Modelle erstellt. Die ersten beiden sind Wirkmodelle der ‚hochkulturellen‘ Enkulturation und des Enkulturativen Bruches. Das dritte ist ein Vierfeldermodell, das der Identifizierung verschiedener Publikumssegmente dient. Dabei werden diese Segmente auf Basis der jeweiligen Enkulturation und des Besuchsverhaltens unterschieden, um die Situation und Bedürfnisse der jeweiligen Gruppe adäquater zu erfassen. Im Vordergrund steht die Frage, ob Nähe zum Theater bereits besteht oder ob diese zunächst aufgebaut werden muss. Anhand dieser Unterscheidung können passende Ansprache-, Vermittlungs- und Marketingstrategien präzise identifiziert werden, um einfacher und effektiver vermittelnd arbeiten zu können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die vorliegende Arbeit eine wichtige Grundlage schafft, aus der umfassende, neue Ansätze für Theaterforschung, -vermittlung und -marketing entspringen. Da die Studie nicht auf einer repräsentativen Stichprobenziehung beruht und in einem Querschnittsdesign durchgeführt werden musste, ist reproduzierende und weiterführende Forschung unerlässlich. Trotzdem handelt es sich um die erste Studie dieser Größenordnung in der Theaterwissenschaft, in der gerade quantitative Forschung noch keine ausreichende Berücksichtigung findet. Zudem war es unerlässlich, diejenigen Besucher zu befragen, die in der Nachkriegszeit enkulturiert wurden, solange dies noch möglich ist. Somit ist das Ziel der vorliegenden Arbeit erreicht: Ein wichtiger Grundstein für ein besseres Verständnis der ‚hochkulturellen‘ Enkulturation, Enkulturativer Brüche im Allgemeinen, der Kulturveränderung, des Publikumsschwundes und der sich aus ihm ergebenden Legitimationsfragen ist gelegt. Die wichtigste Leistung dieser Arbeit ist der glaubhafte Beleg eines Enkulturativen Bruches im deutschen (Musik-)Theaterpublikum. Dies ermöglicht eine deutliche Eingrenzung und damit Präzisierung der Fachdebatte und Theaterforschung.

1. Eine statistische Studie zu Mediationseffekten innerhalb des enkulturativen Wirkgefüges ist in Zusammenarbeit mit Dr. Maren Mayer geplant. Die Veröffentlichung erfolgt voraussichtlich 2025 im Sammelband *Theater zwischen Krisen. Institutionelle Transformationsdynamiken in der Gegenwart*, herausgegeben von Bianca Michaels, Jens Roselt, Gerald Siegmund und Axel Haunschild bei De Gruyter.

Bevor Zukunftsperspektiven und Forschungsdesiderate dezidiert besprochen werden können, muss zunächst die Beantwortung der Leitfragen erfolgen.

7.2 Beantwortung der Leitfragen

Auf Basis der obigen Zusammenfassung werden nun die Leitfragen in Kürze abschließend beantwortet. Für eine detaillierte Beantwortung wird auf die jeweils relevanten Kapitel verwiesen. Strukturell folgt dieser Abschnitt einem Frage-Antwort-Schema und der Reihenfolge, in welcher die Fragen zu Beginn der Arbeit entwickelt wurden:

1. Was ist ein Enkulturrativer Bruch?

Bei einem Enkulturrativen Bruch handelt es sich um ein wesentliches Abbrechen innerhalb der Enkulturation. Eine bloße Veränderung des zugehörigen Lern- und Internalisierungsprozesses qualifiziert sich nicht als Bruch. Für einen solchen muss der Wesenskern der vermittelten Praxis vergessen werden, verloren gehen oder bewusst abgetragen werden, so dass die Entwicklung in die Kultur hinein und mit ihr die kulturelle Praxis abbricht (vgl. Kap. 3.1, S. 63).

1.1 Was ist Enkulturation?

Enkulturation beschreibt den Kulturerwerb des Individuums, das Erlernen und Hineinwachsen in die jeweilige(n) Mutterkultur(en). Im Prozess der Enkulturation internalisiert der Mensch die wesentlichen Elemente einer Kultur wie Basistechniken (z.B. Sprache), grundlegendes Welt- und Selbstverständnis, Werte- und Normensysteme, Handlungs- und unterliegende Denk- und Bewertungsmuster. Sie wirkt wie eine Brille, durch die die Umwelt wahrgenommen und mittels derer sie konzeptualisiert und eingeordnet wird (vgl. Kap. 2.1, S. 23).

1.2 Wie funktioniert ‚hochkulturelle‘ Enkulturation?

Bei erfolgreicher ‚hochkultureller‘ Enkulturation wird ein gewisses Relevanzempfinden für den zu enkulturrierenden Kulturteil von Enkulturrerendem auf den Zuenkulturrerenden übertragen. Grundsätzlich geht diese Prägung von Menschen aus dem Umfeld des Individuums und deren Einfluss auf dieses aus. Hierbei handelt es sich um die initiierenden Enkulturrationsinstanzen, wie Familie, Lehrer, Freunde, Partner und Kollegen, sowie deren Enkulturrationsimpulse. Dabei scheint ein Vertrauens- bzw. Respektverhältnis gegenüber

der Enkulturationsinstanz wichtig, damit sich das Relevanzempfinden tatsächlich überträgt (vgl. Kap. 6.1, S. 143).

2. Wie manifestiert sich der Enkultorative Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum? Wie ist er beschaffen?

Dies wird in den Unterfragen beantwortet. Für eine detaillierte Ausführung sei insbesondere auf Kap. 6.2, S.145 und Kap. 5, S.105 verwiesen.

2.1 Lässt sich ein Enkulturrativer Bruch im deutschen Musiktheaterpublikum bestätigen?

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Kohorteneffekt im Gegensatz zu einem reinen Alterseffekt in den vorliegenden Daten eindeutig scheint. Dieser bezieht sich auf das Erodieren und Abbrechen kultureller Praktiken aufgrund des Verlustes, Abtragens und Vergessens des ihnen unterliegenden Wesenskerns. Es lässt sich folglich ein Enkulturrativer Bruch im deutschen (Musik-)Theaterpublikum nachweisen (vgl. Kap. 5.8, S. 131).

2.2 Wie hat sich das Theaterpublikum verändert?

Der Enkulturrative Bruch äußert sich u.a. in einem Absinken der Relevanz von Kunst und Kultur im Individuum sowie im jeweiligen Elternhaus. Deswegen gibt es immer weniger Stammesbesucher und mehr Gelegenheitsbesucher, welche auch weniger unterschiedliche kulturelle Veranstaltungen wahrnehmen.

Die aktuellen Publika wirken folglich weniger oder weniger stark enkulturrierend auf ihr Umfeld und die nachfolgenden Generationen. Zudem schrumpft das Theaterpublikum bei gleichzeitiger Überalterung. All dies gilt sowohl für Opern-, Musiktheater- als auch Theaterpublikum im Allgemeinen. Die Studie deutet zudem darauf hin, dass sich diese Ergebnisse auch auf weitere kulturelle Bereiche wie Konzerte und Museen übertragen lassen (vgl. Kap. 5, S. 105).

2.3 Wie hat sich das Nichtpublikum verändert?

Viele Effekte zeigen sich gesamtulturell, also sowohl für Publikum als auch Nichtpublikum. So sinkt auch im Nichtpublikum sowie im jeweiligen Elternhaus die Relevanz von Hochkultur. Zudem ist der Anteil des Nichtpublikums in der deutschen Bevölkerung angewachsen. Dieses nimmt eine immer indifferentere Haltung zu Theater ein, was für eine zunehmende Entfremdung spricht. Jene schlägt sich u.a. in falschen Vorstellungen über Programm und

Preise sowie in einem nicht faktenorientierten Image über das Theater nieder (vgl. Kap. 5, S. 105).

2.4 Wie hat sich die Publikumsverwertung (Theaterbiographie) verändert?

Die grundsätzlichen Prozesse der Enkulturation haben sich nach den Studienergebnissen – wie zu erwarten – nicht verändert. Allerdings scheint weniger und diffusere Enkulturation zu erfolgen, weil die Relevanz von Kunst und Kultur sowie kultureller Veranstaltungen in den Elternhäusern sinkt. Deswegen scheint es weniger konzentrierte Enkulturation durch einzelne Enkulturationsinstanzen zu geben, sondern eine diffusere durch mehrere Enkulturationsinstanzen. Dies führt insgesamt zu weniger Theaterbesuchern. Dies gilt noch stärker für Opern- und Musiktheaterbesucher (vgl. Kap. 5, S. 105).

3. Wie lässt sich effektiv auf den Enkulturativen Bruch reagieren?

Die Grundlage einer jeden nachhaltigen Besuchspraxis ist eine solide Grundmotivation, welche aus einer empfundenen Nähe und Relevanz zu Theater entsteht. Deswegen muss eine Stärkung des Nähe- und des Relevanzempfindens im Vordergrund stehen. Erst wenn diese etabliert sind, ist Barriereabbau erfolgversprechend. Hierfür bedarf es genauer Analysen der anzusprechenden (Nicht-)Publika und eines Austauschs auf Augenhöhe. Zudem ist Enkulturation ein sozialer Prozess. Deswegen sind Enkulturationsimpulse aus dem persönlichen Umfeld des Individuums entscheidend. Es scheint unerlässlich mit Multiplikatoren wie Eltern, Lehrern und Freunden zu arbeiten. Noch gibt es ein engagiertes Stammpublikum, das diese Aufgaben mithilfe passender Anleitung, Angeboten und Anreizen von Seiten der Theater, übernehmen kann und will (vgl. Kap. 5, S. 105).

7.3 Desiderate und Ausblick

Es herrscht immer noch fachliche Uneinigkeit darüber, ob es überhaupt einen Publikumschwund gibt. Dies ist erstaunlich, da bereits bestehende Forschung – an dieser Stelle sei auf die wegweisenden Arbeiten von Hilko Eilts, Birgit Mandel und Thomas Renz verwiesen – nicht deutlicher sein könnte. Die Besucherzahlen sinken bei gleichzeitiger Überalterung des Publikums und einer zunehmenden Legitimationserosion. Die Relevanz und die Lebensweltnähe von Theater sinkt in der Bevölkerung, während sich eine zunehmende Indifferenz und ein spontan empfundenes Desinteresse abzeichnen. Diesem Druck werden die am höchsten geförderten Kultureinrichtungen Deutschlands nicht langfristig standhalten können.

All dies lässt sich als Symptome und Folgen umfassender kultureller Veränderungen beschreiben und das gibt Hoffnung, denn solche lassen sich verstehen und auch steuern,

sofern sie erkannt und präzise analysiert werden. Deswegen muss es ein Umdenken in Forschung und Fachdiskurs geben.

Durch diese Arbeit wurde ein Grundstein gelegt, auf dem umfassende, weitere Forschung aufbauen muss. Bei der ‚hochkulturellen‘ Enkulturations- und Bruchforschung handelt es sich um äußerst umfassende und bisher praktisch unbeforschte Felder, welchen mit großer Dringlichkeit mehr Aufmerksamkeit zukommen muss. Hierzu ist es unerlässlich, geisteswissenschaftliche und sozialwissenschaftliche Methoden zu verbinden und eine neue Perspektive zu entwickeln. So ist der nächste, wichtige Schritt Detailanalysen der Relevanzstehung und -übertragung im Rahmen der Enkulturation durchzuführen, bestenfalls in triangulierten (sowohl qualitativen als auch quantitativen) Verfahren. Langzeitstudien zum Verlauf ‚hochkultureller‘ Enkulturation müssen durchgeführt werden, um noch präziser zwischen Kohorten und Alterseffekten differenzieren zu können. Praktische Forschung muss sich der Theatervermittlung widmen, um die Effektivität dezidierter Maßnahmen nach Zielgruppen zu überprüfen und zu optimieren. Ein Desiderat, welches mir besonders am Herzen liegt, sind Erhebungen mit Besuchern und Nichtbesuchern zu deren Sicht auf Theater; darauf, was ihnen fehlt und was ihnen gefällt. Inter(sub)kulturelle Kommunikation *basiert* auf Kommunikation. Ohne diese müssen Annäherungen un gelenkt und ineffizient sein. Publikumsorientierung bedeutet weder eine Aufgabe von Anspruch noch der Kunstentwicklung. Jede (potenzielle) Besuchergruppe hat andere Wünsche, Sehgewohnheiten und Bedürfnisse. Hierzu zählt natürlich neue, unbekannte, revolutionäre Kunst. Zudem zeigt sich klar, dass, wer Relevanz empfindet und Freude an Besuchen hat, gerne und viel in unterschiedliche Veranstaltungen geht und somit Neues ausprobiert. Deswegen ist es unerlässlich, alle zu betrachten und auch zugangsfreundlichere Inszenierungen in den Spielplan aufzunehmen. Zudem gibt es noch einen weiteren Grund für einen engen Austausch mit den (potenziellen) Publika: Kultur ist ein sozialer Prozess, der nur im kulturellen, interpersonellen Abgleich funktioniert. Er braucht den steten Austausch mit dem Rezipienten. Soll tatsächlich ‚Theater für alle‘ gemacht werden, müssen alle angehört werden.

Die häufig viel zu kleinen, unterfinanzierten, überlasteten und nicht ausreichend einbezogenen Vermittlungs- und Marketingabteilungen der öffentlichen Theater brauchen finanzielle, personelle und fachliche Ressourcen, um dieser Mammutaufgabe gerecht zu werden oder diese auch nur neben dem Tagesgeschäft angehen zu können. Sie brauchen Zeit und Ressourcen, um detaillierte Analysen der örtlichen Publikums- und Nichtpublikumsgruppen durchzuführen. Besteht Nähe? Wie sieht die Lebenswelt dieser Menschen aus? Welche Veranstaltungen und Events können ihnen Freude machen, ihre Bedürfnisse decken und Kunst zugänglich machen? Welche Ansprachestrategie und welches Medium sind die richtigen? Zudem müssten diese Abteilungen viel konkreter in die Spielplangestaltung eingebunden werden, damit die gebildeten Strategien implementiert werden und so neue Nichtmehr- und Nochpublika tatsächlich erreicht und bewegt werden können.

Nur so kann Relevanz wieder gesteigert, Multiplikation gefördert und damit Enkulturation gestärkt werden. Denn wer einmal gespürt und internalisiert hat, was ihm Kunst, insbesondere Theater, eröffnet, in ihm anstößt und bewegt, der muss nicht überzeugt wer-

den. Der wird und wirkt ganz selbstverständlich überzeugend. Somit ist der Schatz nicht nur im Silbersee, sondern vor allem im Silbersee selbst zu finden.

Anhang A

Fragebögen

A.0.1 Analoger Fragebogen

1. Seit welchem Alter besuchen Sie regelmäßig kulturelle Veranstaltungen (wie Theater, Oper, Musical etc.)?
 - Freifeld
2. Hat Sie damals jemand zu diesen Veranstaltungen mitgenommen? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
 - Nein
 - Familie
 - Schule
 - Partner
 - gleichaltrige Freunde
 - Verein
 - Andere
 - Falls Sie 'Andere' oder 'Verein' markiert haben: Wer genau? – Freifeld
3. Waren Sie jemals mit der Schule im Theater?
 - Ja, es hat mir gefallen
 - Ja, es hat mir **nicht** gefallen
 - Nein
4. Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? ‚In meinem Elternhaus waren Kultur und kulturelle Veranstaltungen wichtig.‘

- Likert-Skala von ‚Stimme überhaupt nicht zu‘ bis ‚Stimme voll und ganz zu‘
- Keine Angabe

5. Wie oft besuchen Sie kulturelle Veranstaltungen?

- Max. jährlich
- halbjährlich
- vierteljährlich
- monatlich
- alle zwei Wochen
- häufiger

6. Welche Inszenierungsform bevorzugen Sie?

- Klassische Inszenierungen
- Moderne Inszenierungen
- Beides gleich

7. Welche der folgenden kulturellen Angebote nehmen Sie wahr? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)

- Musical
- Oper (klassisch)
- Oper (zeitgenössisch)
- Operette

8. Warum nehmen Sie die anderen Angebote nicht wahr? (Mehrfachnennungen möglich)

- Praktische Gründe (z. B. Zeit)
- Habe es noch nicht ausprobiert
- unverständlich
- zu konventionell
- zu modern
- zu oberflächlich

9. Welche anderen kulturellen Angebote nehmen Sie wahr? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)

- Konzerte (Rock/Pop)
- Konzerte (klassisch)

- Konzerte (Jazz)
 - Museen
 - Kabarett
 - Großveranstaltungen
 - Schauspiel
 - Comedy-Auftritte
 - Lesungen
 - Andere – Freifeld
10. Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? ‚Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.‘
- Likert-Skala von ‚Stimme überhaupt nicht zu‘ bis ‚Stimme voll und ganz zu‘
 - Keine Angabe
11. Wie alt sind Sie?
- Freifeld
12. Bitte geben Sie Ihr Geschlecht an:
- Männlich
 - Weiblich
 - Divers
13. Was ist Ihr höchster Bildungsabschluss?
- Schüler
 - Volks-, Hauptschulabschluss
 - Mittlere Reife
 - Abgeschlossene Lehre
 - (Fach-) Hochschulreife
 - (Fach-) Hochschulabschluss
14. In welchen Bundesländern sind Sie aufgewachsen? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
- Baden-Württemberg
 - Bayern
 - Berlin

- Brandenburg
- Bremen
- Hamburg
- Hessen
- Mecklenburg-Vorpommern
- Niedersachsen
- Nordrhein-Westfalen
- Rheinland-Pfalz
- Saarland
- Sachsen
- Sachsen-Anhalt
- Schleswig-Holstein
- Thüringen
- Andere Orte – Freifeld

15. Sind Sie in Deutschland zur Grund- /Volksschule gegangen?

- Ja, ausschließlich
- Ja, und im Ausland
- Nein, gar nicht

16. Sind Sie in Deutschland auf die weiterführende Schule gegangen?

- Ja, ausschließlich
- Ja, und im Ausland
- Nein, gar nicht

17. Ist Deutsch Ihre Muttersprache?

- Ja
- Nein

18. Haben Sie andere bzw. weitere Muttersprachen? Wenn ja, welche?

- Freifeld

A.0.2 Digitaler Fragebogen

1. Welche der folgenden kulturellen Angebote nehmen Sie wahr? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
 - Musical
 - Oper (klassisch)
 - Oper (zeitgenössisch)
 - Operette
 - Konzerte (Rock/Pop)
 - Konzerte (klassisch)
 - Konzerte (Jazz)
 - Museen
 - Kabarett
 - Großveranstaltungen
 - Schauspiel
 - Comedy-Auftritte
 - Lesungen
 - Andere – Freifeld
 - Keines der Oberen

2. Warum nehmen Sie die anderen Angebote nicht wahr? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
 - Praktische Gründe (z. B. Zeit)
 - Habe es noch nicht ausprobiert
 - unverständlich
 - zu konventionell
 - zu modern
 - zu oberflächlich
 - Ich nehme alle Angebote wahr
 - Andere, nämlich – Freifeld

3. Seit welchem Alter besuchen Sie regelmäßig kulturelle Veranstaltungen (wie Theater, Oper, Musical etc.)?
 - Freifeld

-
4. Hat Sie damals jemand zu diesen Veranstaltungen mitgenommen? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
- Nein
 - Familie
 - Schule
 - Partner
 - gleichaltrige Freunde
 - Verein, nämlich – Freifeld
 - Andere, nämlich – Freifeld
5. Waren Sie jemals mit der Schule im Theater?
- Ja, es hat mir gefallen
 - Ja, es hat mir **nicht** gefallen
 - Nein
6. Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? ‚In meinem Elternhaus waren Kultur und kulturelle Veranstaltungen wichtig.‘
- Likert-Skala von ‚Stimme überhaupt nicht zu‘ bis ‚Stimme voll und ganz zu‘
 - Keine Angabe
7. Welche der folgenden kulturellen Angebote wurden in Ihrem Elternhaus wahrgenommen?
- Musical
 - Oper (klassisch)
 - Oper (zeitgenössisch)
 - Operette
 - Konzerte (Rock/Pop)
 - Konzerte (klassisch)
 - Klassische Musik
 - Konzerte (Jazz)
 - Museen
 - Kabarett
 - Großveranstaltungen
 - Schauspiel

-
- Comedy-Auftritte
 - Lesungen
 - Puppentheater
 - Regelmäßiges (Vor-)Lesen
 - Andere, nämlich – Freifeld
 - Keines der Oberen
8. Wie oft besuchen Sie kulturelle Veranstaltungen? (Bitte Vor-Corona-Situation angeben.)
- Max. jährlich
 - halbjährlich
 - vierteljährlich
 - monatlich
 - alle zwei Wochen
 - häufiger
 - gar nicht
9. Welche Inszenierungsform bevorzugen Sie in Bezug auf Schauspiel, Oper, Musical usw.?
- Klassische Inszenierungen
 - Moderne Inszenierungen
 - Beides gleich
 - Diese Angebote nehme ich nicht wahr.
10. Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? ‚Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.‘
- Likert-Skala von ‚Stimme überhaupt nicht zu‘ bis ‚Stimme voll und ganz zu‘
 - Keine Angabe
11. Wie haben Sie den Corona-Lockdown der Kulturinstitutionen kompensiert? (Bitte alle zutreffenden ankreuzen.)
- Durch die digitalen Angebote meiner bevorzugten Veranstalter
 - Durch andere digitale Angebote (z.B. virtuelle Treffen mit Freunden)
 - Alternative Freizeitaktivitäten (Lesen, Bewegung im Freien etc.)
 - Anderes – Freifeld

-
- Ich habe keine alternativen Angebote wahrgenommen.
12. Inwiefern haben sich Ihre Theaterbesuche wegen Corona verändert? (Hierbei sind sowohl digitale als auch (sofern möglich) Präsenzbesuche von Schauspiel, Oper, Musical etc. gemeint.)
- Ich gehe häufiger ins Theater.
 - Ich gehe seltener ins Theater.
 - Ich kleide mich anders.
 - Ich gehe nicht ins Theater.
 - Ich sehe mir andere Angebote an, nämlich – Freifeld
 - Anderes – Freifeld
13. Wenn die Theater wieder zugänglich sind, werde ich... (Mit Theater sind sowohl Schauspiel, Oper, Operette als auch Musical etc. gemeint.)
- ... ohne Bedenken wieder hingehen.
 - ... beim Besuch auf sozialen Abstand achten.
 - ... meinen Besuch von der allgemeinen Impfbereitschaft abhängig machen.
 - ... Anderes, nämlich – Freifeld
14. Wie alt sind Sie?
- Freifeld
15. Bitte geben Sie Ihr Geschlecht an:
- Männlich
 - Weiblich
 - Divers
 - Möchte ich nicht angeben.
16. Was ist Ihr höchster Bildungsabschluss? (Sollte Ihr spezifischer Abschluss nicht aufgeführt sein, kreuzen Sie bitte den an, der ihm am nächsten kommt.)
- Schüler (noch kein Abschluss)
 - Volks-, Hauptschulabschluss
 - Mittlere Reife, Realschulabschluss, Werkrealschulabschluss
 - Abgeschlossene Lehre
 - Hochschulreife, Fachhochschulreife, Abitur
 - Hochschulabschluss, Fachhochschulabschluss

-
- Möchte ich nicht angeben.
17. Sind Sie selbst Kunst- und /oder Kulturschaffender? (Sollten Sie aktuell eine entsprechende Ausbildung/ein entsprechendes Studium absolvieren, wählen Sie bitte „Ja, hauptberuflich“)
- Nein
 - Ja, hauptberuflich
 - Ja, nebenberuflich
 - Ja, in meiner Freizeit OHNE Verein
 - Ja, in meiner Freizeit im Verein, nämlich – Freifeld
 - Möchte ich nicht angeben.
18. In welchen der DACH-Länder (Deutschland, Österreich und Schweiz) sind Sie aufgewachsen? (Aufgewachsen bezieht sich hier auf das Alter von 0–18. Bitte kreuzen Sie alle zutreffenden an.)
- Deutschland
 - Österreich
 - Schweiz
 - Ich bin in keinem der DACH-Länder aufgewachsen, sondern in – Freifeld
 - Möchte ich nicht angeben.
19. In welchen deutschen Bundesländern sind Sie aufgewachsen? (Aufgewachsen bezieht sich hier auf das Alter von 0–18. Bitte kreuzen Sie alle zutreffenden an.)
- Baden-Württemberg
 - Bayern
 - Berlin
 - Brandenburg
 - Bremen
 - Hamburg
 - Hessen
 - Mecklenburg-Vorpommern
 - Niedersachsen
 - Nordrhein-Westfalen
 - Rheinland-Pfalz
 - Saarland

- Sachsen
- Sachsen-Anhalt
- Schleswig-Holstein
- Thüringen
- Andere Orte – Freifeld
- Möchte ich nicht angeben.

20. In welchen österreichischen Bundesländern sind Sie aufgewachsen? (Aufgewachsen bezieht sich hier auf das Alter von 0–18. Bitte kreuzen Sie alle zutreffenden an.)

- Burgenland
- Kärnten
- Niederösterreich
- Oberösterreich
- Salzburg
- Steiermark
- Tirol
- Vorarlberg
- Wien
- Andere Orte, nämlich – Freifeld
- Möchte ich nicht angeben.

21. In welchen Kantonen sind Sie aufgewachsen? (Aufgewachsen bezieht sich hier auf das Alter von 0–18. Bitte kreuzen Sie alle zutreffenden an.)

- Aargau
- Appenzell (AR & AI)
- Basel (BS & BL)
- Bern
- Freiburg
- Genf
- Glarus
- Graubünden
- Jura
- Luzern
- Neuenburg

- St. Gallen
- Schaffhausen
- Schwyz
- Solothurn
- Thurgau
- Unterwalden (OW &NW)
- Uri
- Wallis
- Waadt
- Zug
- Zürich
- Andere Orte, nämlich – Freifeld
- Möchte ich nicht angeben.

22. In welchen der DACH-Länder (Deutschland, Österreich und Schweiz) sind Sie zur Grund- /Volksschule gegangen? (Es sind alle Gebiete eingeschlossen, die zum Zeitpunkt des Schulbesuchs dem jeweiligen Staatsgebiet zugerechnet wurden. Also bspw. auch die Deutsche Demokratische Republik.)

- Deutschland
- Österreich
- Schweiz
- Anderes Land – Freifeld
- Möchte ich nicht angeben.

23. In welchen der DACH-Länder (Deutschland, Österreich und Schweiz) sind Sie auf die weiterführende Schule gegangen? (Es sind alle Gebiete eingeschlossen, die zum Zeitpunkt des Schulbesuchs dem jeweiligen Staatsgebiet zugerechnet wurden. Also bspw. auch die Deutsche Demokratische Republik.)

- Deutschland
- Österreich
- Schweiz
- Anderes Land – Freifeld
- Ich bin auf keine weiterführende Schule gegangen.
- Möchte ich nicht angeben.

24. Ist Deutsch Ihre Muttersprache?

- Ja, ausschließlich.
- Ja, und auch – Freifeld
- Nein, sondern – Freifeld
- Möchte ich nicht angeben.

25. Letzte Frage: Gibt es noch etwas, das Sie anmerken möchten, was bisher nicht abgefragt wurde? Möchten Sie beispielsweise ... (Falls Sie keine Anmerkungen haben, lassen Sie dieses Feld einfach leer.)

- ... etwas zu Ihren Antworten erläutern?
- ... eine individuelle Situation schildern?
- ... etwas zu Theatern und kulturellen Angeboten sagen?

Literaturverzeichnis

- Abels, Heinz und Alexandra König. 2010. *Sozialisation: soziologische Antworten auf die Frage, wie wir werden, was wir sind, wie gesellschaftliche Ordnung möglich ist und wie Theorien der Gesellschaft und der Identität ineinanderspielen*. Studentexte zur Soziologie. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Allmanritter, Vera. 2017. *Audience Development in der Migrationsgesellschaft: Neue Strategien für Kulturinstitutionen*. Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement. Bielefeld: Transcript.
- Balkwill, Laura-Lee und William Forde Thompson. 1999. „A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music: Psychophysical and Cultural Cues“. *Music Perception* 17 (1): 43–64. <https://doi.org/10.2307/40285811>.
- Balme, Christopher B. 2021. „Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionengeschichtliche Perspektive“. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 19–42. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_2.
- Balme, Christopher B. und Tracy C. Davis. 2015. „A Cultural History of Theatre: A Prospectus“. *Theatre Survey* 56 (3): 402–421. <https://doi.org/10.1017/S0040557415000320>.
- Balme, Christopher B. und Tony Fisher. 2021. *Theatre Institutions in Crisis: European Perspectives*. New York: Routledge.
- Behr, Andreas. 2019. *Grundwissen deskriptive Statistik mit Aufgaben, Klausuren und Lösungen*. 2., überarbeitete Auflage. UTB Wirtschaftswissenschaften 4825. München: UVK Verlag.
- Bendzuck, Gerlinde. 1999. „Kulturmarktforschung am Beispiel des Ohnsorg-Theaters“. In *Handbuch Kultur-Management: die Kunst, Kultur zu ermöglichen*, herausgegeben von Peter Bendixen, Bd. 5, Blatt D 2.6. Raabe Nachschlagen - Finden. Berlin: Raabe.
- Benninghaus, Hans, Hrsg. 2007. *Deskriptive Statistik: Eine Einführung für Sozialwissenschaftler*. 11. Auflage. Studienskripte zur Soziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-90739-0>.

- Benzecry, Claudio E. 2009. „Becoming a Fan: On the Seductions of Opera“. *Qualitative Sociology* 32 (2): 131–151. <https://doi.org/10.1007/s11133-009-9123-7>.
- Bickes, Hans und Ute Pauli. 2009. *Erst- und Zweitspracherwerb*. UTB Sprachwissenschaft 3281. Paderborn: Fink.
- Bourdieu, Pierre. 1976. *Entwurf einer Theorie der Praxis: auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft*. [Wiss. Sonderausg.], 1. Aufl. Übersetzt von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1982. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1993. *Soziologische Fragen*. 6. Auflage. Übersetzt von Hella Beister und Bernd Schwibs. Bd. 872. Edition Suhrkamp. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1997. *Der Tote packt den Lebenden*. Herausgegeben von Margareta Steinrück. Übersetzt von Jürgen Bolder und Ulrike Nordmann. Schriften zu Politik und Kultur 2. Hamburg: VSA-Verl.
- . 2020. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. 12. Auflage. Übersetzt von Wolfgang Fietkau. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 107. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre und Alain Darbel. 2006. *Die Liebe zur Kunst: Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Übersetzt von Dominique Schnapper, Stephan Egger und Eva Kessler. Edition discours, Band 40. Konstanz: UVK.
- Brandenburg, Detlef. 2016. „Ins Offene“. *Die Deutsche Bühne*, Nrn. 12/2016, 48–51.
- Brauneck, Manfred. 2007. *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5., vollst. überarb. und erw. Neuausg. Herausgegeben von Gérard Schneilin. Rororo Rowohlt's Enzyklopädie 55673. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bühnenverein, Deutscher, Institut für Marketing der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und Marktforschungsinstitut Skopos. 2003. *Auswertung und Analyse der repräsentativen Befragung von Nichtbesuchern deutscher Theater. Eine Studie im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins*. Köln. Besucht am 8. August 2024. <https://miz.org/de/dokumente/auswertung-und-analyse-der-repraesentativen-befragung-von-nichtbesuchern-deutscher-theater>.
- Bühnenverein, Deutscher und Bundesverband dt. Theater und Orchester, Hrsg. 2020. *Theaterstatistik 2018/2019. Die wichtigsten Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele*. 54. Auflage, revidierte Ausgabe. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Bundesamt, Statistisches. 2024. „Pressemitteilung Nr. 101 vom 14. März 2024. 1,0 % mehr Schülerinnen und Schüler im Schuljahr 2023/2024“, 14. März 2024. Besucht am 3. Januar 2025. https://www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2024/03/PD24_101_211.html.

- Bundestag, Deutscher. 2007. *Schlussbericht der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“*. 16/7000. 11. Dezember 2007.
- Burghardt, Charlotte. 2021. „Stadt- und Staatstheater in Bewegung? Zur Rolle von öffentlich subventionierten Theatern in der Stadtgesellschaft und den veränderten Erwartungen des Publikums“. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 261–277. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_19.
- Carlsburg, Gerd-Bodo von, Hrsg. 2009. *Enkulturation und Bildung: Fundament sozialer Kompetenz*. Erziehungskonzeptionen und Praxis 73. Frankfurt am Main: Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Cohen, Jacob. o. Dat. *Statistical Power Analysis for the Behavioral Sciences*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203771587>.
- Crowder, Robert G., J. Steven Reznick und Stacey L. Rosenkrantz. 1991. „Perception of the Major/Minor Distinction: V. Preferences Among Infants“. *Bulletin of the Psychonomic Society* 29 (3): 187–188. <https://doi.org/10.3758/BF03342673>.
- Delanoy, Werner. 2007. „Fremdsprachlicher Literaturunterricht und Bildungsstandards“. In *Literaturunterricht, Kompetenzen und Bildung*, herausgegeben von Lothar Bredella, Wolfgang Hallet und Britta Freitag-Hild, 159–176. WVT-Handbücher zur Literatur- und Kulturdidaktik 2. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Demorest, Steven M. und Sara J. M. Schultz. 2004. „Children’s Preference for Authentic versus Arranged Versions of World Music Recordings“. *Journal of Research in Music Education* 52, Nr. 4 (Winter): 300–313. <https://doi.org/10.2307/3345384>.
- Diekmann, Andreas. 2022. *Empirische Sozialforschung: Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. 20. Auflage, vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Rowohlt Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Dietrich, Ingrid und Sylvia Selke. 2007. *Begleiten statt ausgrenzen: Lernbegleitung von russlanddeutschen Spätaussiedler-Jugendlichen an Hauptschulen*. Baltmannsweiler: Schneider-Verl. Hohengehren.
- Ding, Kathrin und Gerd-Bodo Carlsburg. 2011. „Enkulturation. Einführung in die Thematik“. In *Enkulturation durch sozialen Kompetenzerwerb: Enculturation by Acquiring of Social Competences*, herausgegeben von Gerd-Bodo Carlsburg, 29–39. Baltische Studien zur Erziehungs- und Sozialwissenschaft, Band 22. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- Dissanayake, Ellen. 1995. *What is art for?* 3. print. Seattle: University of Washington Press.

- Dudenredaktion, Bibliographisches Institut, Hrsg. 2007. *Duden: Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 4., aktualisierte Aufl. Mannheim: Dudenverlag.
- , Hrsg. 2018. *Duden: das Bedeutungswörterbuch*. 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Der Duden in 12 Bänden, Band 10. Berlin: Dudenverlag.
- , Hrsg. 2019. *Duden: Deutsches Universalwörterbuch*. 9., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Dudenverlag.
- , Hrsg. 2020. *Duden: das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 6., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Der Duden in 12 Bänden, Band 7. Berlin: Dudenverlag.
- Duncker, Ludwig. 2004. „Kulturaneignung als Bildungsprinzip. Schulkindheit im Schnittfeld kulturtheoretischer und pädagogisch-anthropologischer Bestimmungen“. In *Schulkindheit: Anthropologie des Lernens im Schulalter*, von Ludwig Duncker, Annette Scheunpflug und Klaudia Schultheis, 17–95. Pädagogik der Lebensalter 3. Stuttgart: Kohlhammer.
- . 2010. „Kulturen im Plural: Zur dialektischen Rekonstruktion des Kulturbegriffs – Vorbemerkungen zum Kapitel Enkulturation in und um Lernkulturen“. In *Lernen und Kultur: Kulturwissenschaftliche Perspektiven in den Bildungswissenschaften*, herausgegeben von Olaf Hartung, Ivo Steiniger, Matthias C. Fink, Peter Gansen und Roberto Priore, 170–177. Schule und Gesellschaft. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dutton, Denis. 2009. *The art instinct: beauty, pleasure, & human evolution*. New York: Bloomsbury Press.
- Eilts, Hilko. 2021a. „Diversifizierung der Programme der Stadt- und Staatstheater als Reaktion auf die veränderte Stadtgesellschaft?“. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 299–318. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_21.
- . 2021b. „Im Kampfe mit den widerstrebendsten Elementen. Veränderungen der Stadttheaterrepertoires seit den 1990er Jahren im Spiegel von Werk- und Theaterstatistik“. In *Struktur und Ereignis: Ein Arbeitsbuch zur Situation des Theaters der Gegenwart zum 175-jährigen Bestehen des Deutschen Bühnenvereins*, herausgegeben von Deutscher Bühnenverein, 180–189. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Esser, Hartmut. 2016. „Akkulturation“. In *Grundbegriffe der Soziologie*, 11. Auflage, herausgegeben von Johannes Kopp und Anja Steinbach, 3–8. Lehrbuch. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19892-7>.
- Evasys GmbH. 2020. *EvaSys*. Lüneburg: evasys GmbH. <https://evasys.de/>.

- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Edition Suhrkamp 2373. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 2012. *Performativität: Eine Einführung*. Edition Kulturwissenschaft 10. Bielefeld: Transcript.
- Flowers, Patricia J. 1980. „Relationship Between two Measures of Music Preference. Contributions to Music Education“. *Contributions to Music Education*, Nr. 8, 47–54.
- Friedl, Armin. 1999. „Mehr Kontakt zur Oper“. *Opernwelt*, Nr. 5, 29.
- Fröhlich, Gerhard und Boike Rehbein, Hrsg. 2014. *Bourdieu-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart u.a.: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-01379-8>.
- Fuchs, Max. 2008. *Kultur macht Sinn: Einführung in die Kulturtheorie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Fuchs, Max und Christiane Liebald, Hrsg. 1995. *Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung*. Schriftenreihe der BKJ 31. Remscheid: Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung e. V. (BKJ).
- Fung, C. Victor. 1996. „Musicians’ and Nonmusicians’ Preferences for World Musics: Relation to Musical Characteristics and Familiarity“. *Journal of Research in Music Education* 44 (1): 60–83. <https://doi.org/10.2307/3345414>.
- Gansen, Peter. 2010. „Kindheitsforschung in kulturwissenschaftlicher Sicht“. In *Lernen und Kultur*, 1. Aufl., herausgegeben von Olaf Hartung, Ivo Steiniger, Matthias C. Fink, Peter Gansen und Roberto Priore, 179–191. Reihe Schule und Gesellschaft. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Gardner, Howard. 1973. *The Arts and Human Development: A Psychological Study of the Artistic Process*. 3rd Edition. New York, NY: BasicBooks.
- Geertz, Clifford. 2019. *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. 14. Auflage. Übersetzt von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 696. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gehlen, Arnold. 1981. *Anthropologische Forschung: zur Selbstbegegnung u. Selbstentdeckung d. Menschen*. 84. - 87. Tsd. Rowohlts deutsche Enzyklopädie rororo-Wissen 138. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gennep, Arnold van. 2005. *Übergangsriten: Les rites de passage*. 3., erweiterte Auflage. Übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Campus-Bibliothek. Frankfurt am Main: Campus.
- Gillin, John. 1948. *The Ways of Men: An Introduction to Anthropology*. New York, NY: Appleton-Century.

- Glogner-Pilz, Patrick. 2012. *Publikumsforschung: Grundlagen und Methoden*. Kunst- und Kulturmanagement. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- . 2019. *Kulturpublikumsforschung: Grundlagen und Methoden*. Kunst- und Kulturmanagement. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-02148-1>.
- Glogner-Pilz, Patrick und Föhl, Hrsg. 2011. *Das Kulturpublikum: Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. 2., erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Graser, Rolf. 2005. „MigrantInnen als Publikum“. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2005: Thema Kulturpublikum*, herausgegeben von Bernd Wagner, 289–298. Essen: Klartext.
- Gregory, Andrew H. und Nicholas Varney. 1996. „Cross-Cultural Comparisons in the Affective Response to Music“. *Psychology of Music* 24 (1): 47–52. <https://doi.org/10.1177/0305735696241005>.
- Gunkenbiehl, Hermann L., Rüdiger Peuckert und Gunter E. Zimmermann, Mitarb. 2001. *Grundbegriffe der Soziologie*. Herausgegeben von Bernhard Schäfers. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-322-92251-9>.
- Hamann, Thomas K. 2005. „Die Zukunft der Klassik“. *Das Orchester*, Nr. 9, 10.
- Hargreaves, David J. und Kate C. Castell. 1987. „Development of Liking for Familiar and Unfamiliar Melodies“. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Nr. 91, 65–69.
- Harris, Marvin. 1989. *Kulturanthropologie: Ein Lehrbuch*. Übersetzt von Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt am Main u.a.: Campus.
- Harris, Marvin und Orna Johnson. 2007. *Cultural Anthropology*. 7th ed. Boston: Pearson, Allyn & Bacon.
- Harris, Richard. 2022. „The Cultural Perception of Space: Expanding the Legacy of Edward T. Hall“. *Journal of Intercultural Communication & Interactions Research* 2 (1): 135–150. <https://doi.org/10.3726/jicir.2022.1.0008>.
- Haunschild, Axel und Bianca Michaels. 2021. „Einführung“. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 81–85. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_6.
- Heimerdinger, Timo. 2020. „Habitus“. In *Kulturtheoretisch argumentieren: Ein Arbeitsbuch*, herausgegeben von Timo Heimerdinger und Markus Tauschek, 154–184. UTB Kulturwissenschaften, Soziologie 5450. Münster und New York: Waxmann.
- Heingartner, Alex und Joan V. Hall. 1974. „Affective Consequences In Adults And Children Of Repeated Exposure To Auditory Stimuli.“ *Journal of Personality and Social Psychology* 29 (6): 719–723. <https://doi.org/10.1037/h0036121>.

- Herskovitz, Melville, J. 1948. *Man and His Works: The Science of Cultural Anthropology*. New York, NY: Knopf.
- Hillmann, Karl-Heinz und Günter Hartfiel. 2007. *Wörterbuch der Soziologie: mit einer Zeittafel*. 5., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner.
- Hood, Mantle. 1971. *The Ethnomusicologist*. McGraw-Hill series in music. New York, NY: McGraw-Hill Book Co.
- Hummrich, Merle. 2016. „Kulturen als Bedingung institutioneller Bildungskulturen“. In *Kulturen der Bildung: Kritische Perspektiven auf erziehungswissenschaftliche Verhältnissenbestimmungen*, herausgegeben von Merle Hummrich, Nicolle Pfaff, İnci Dirim und Christine Freitag, 119–133. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10005-6_11.
- Hurrelmann, Klaus und Ullrich Bauer. 2015. *Einführung in die Sozialisationstheorie: Das Modell der produktiven Realitätsverarbeitung*. 11., vollständig überarbeitete Auflage. Pädagogik. Weinheim u.a.: Beltz.
- JASP-Team. 2024. *JASP (Version 0.19.2)*. <https://jasp-stats.org/>.
- Jauss, Hans Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Herausgegeben von Hans Robert Jauss. Übersetzt von Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jobst, Solvejg. 2010. „Sozialisation“. In *Bildung, Erziehung, Sozialisation: Grundbegriffe der Erziehungswissenschaft*, 2., überarbeitete Auflage, herausgegeben von Wolfgang Hörner, Barbara Drinck und Solvejg Jobst, 159–223. UTB Erziehungswissenschaft 3089. Opladen: Barbara Budrich.
- Keuchel, Susanne. 2006. „Der Untergang des Abendlandes oder: Eine Erkenntnis zur rechten Zeit? Zu den Ergebnissen des 8. „KulturBarometers““. *Das Orchester*, Nr. 04, 26.
- . 2014. „Jugend und Kultur: Zwischen Eminem, Picasso und Xavier Naidoo.“ In *Kulturelle und ästhetische Bildung*, herausgegeben von Annette Scheunpflug und Manfred Prenzel, 99–122. Zeitschrift für Erziehungswissenschaft Sonderheft 21. Wiesbaden: Springer VS.
- . 2017. „Wertewandel und Kulturelle Bildung. Zur Notwendigkeit einer Kulturellen Bildung 3.0 in Zeiten gesellschaftlicher Transformation“. In *Wertewandel in der kulturellen Bildung*, herausgegeben von Susanne Keuchel und Viola Kelb, 17–64. Perspektivwechsel kulturelle Bildung: Fachdiskurs, Fortbildung, Forschung, Band 2. Bielefeld: transcript.
- Keuchel, Susanne und Dominic Larue. 2012. *Das 2. Jugend-KulturBarometer – „Zwischen Xavier Naidoo und Stefan Raab ...“*. Herausgegeben von Zentrum für Kulturforschung. Das InterKulturBarometer 2. Köln: ARCult-Media.

- Keuchel, Susanne und Zentrum für Kulturforschung, Hrsg. 2003. *Rheinschiene – Kulturschiene: Mobilität – Meinungen – Marketing*. Bonn: ARcult-Media.
- Kirchberg, Volker und Robin Kuchar. 2013. „A Survey of Surveys: Eine international vergleichende Metastudie repräsentativer Bevölkerungsstudien zur Kulturnutzung“. In *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik: Eine Bestandsaufnahme*, herausgegeben von Vera Hennefeld und Reinhard Stockmann, 163–192. Sozialwissenschaftliche Evaluationsforschung 11. Münster u.a.: Waxmann.
- Klein, Armin. 2008. *Besucherbindung im Kulturbetrieb: Ein Handbuch*. 2. überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klein, Hans-Joachim, Monika Bachmayer und Helga Schatz. 1981. *Museum und Öffentlichkeit: Fakten und Daten, Motive und Barrieren*. Berliner Schriften zur Museumskunde 2. Berlin: Mann. ISBN: 978-3-7861-1276-1.
- Knava, Irene. 2009. *Audiencing: Besucherbindung und Stammpublikum für Theater, Oper, Tanz und Orchester; mit Interviews zahlreicher TheaterleiterInnen und Publikum*. Wien: Facultas.
- Köcher, Renate. 2008. *AWA Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalysen 2008 : Die junge Generation als Vorhut gesellschaftlicher Veränderungen*. Besucht am 1. August 2024. <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.ifd-allensbach.de/awa/ergebnisse/archiv.html&ved=2ahUKEwiRien3q82KAxWuRPEDHYS1CqEQFnoECBQQAQ&usg=AOvVaw1pPDCbWycSKa8pmO5oRZzC>.
- Kögler, Hans-Herbert. 1992. *Die Macht des Dialogs: kritische Hermeneutik nach Gadamer, Foucault und Rorty*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Koller, Hans-Christoph. 2021. *Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft: Eine Einführung*. 9. Auflage. Urban-Taschenbücher. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kommission, Europäische, Bearb. 2013. *Special Eurobarometer 399: Cultural access and Participation*. Europäische Kommission. Besucht am 14. März 2024. <https://europa.eu/eurobarometer/api/deliverable/download/file?deliverableId=40659>.
- Kopp, Johannes und Daniel Lois. 2012. *Sozialwissenschaftliche Datenanalyse: Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-93258-3>.
- Kopp, Johannes und Anja Steinbach, Hrsg. 2016. *Grundbegriffe der Soziologie*. 11. Auflage. Lehrbuch. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19892-7>.
- Kuckartz, Udo, Stefan Rädiker, Thomas Ebert und Julia Schehl. 2013. *Statistik: Eine verständliche Einführung*. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-531-19890-3>.

- Landmann, Michael. 1964. *Philosophische Anthropologie: Menschliche Selbstdeutung in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783112321799>.
- Leonhart, Rainer. 2017. *Lehrbuch Statistik: Einstieg und Vertiefung*. 4., überarbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen: Hogrefe.
- Lippe, Peter von der. 2018. *Deskriptive Statistik*. 6., durchgesehene Auflage. München: Oldenbourg.
- Löwe, Hans-Günter. 2014. *Schulanfang: Ein Beitrag zur Geschichte der Schultüte*. Dresden: Edition Freiberg.
- Lüddemann, Stefan. 2011. „Kultur“. In *Glossar Kulturmanagement*, herausgegeben von Stefan Lüddemann und Verena Lewinski-Reuter, 123–130. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mandel, Birgit. 2014. „„Niedrigschwellige“ Kulturvermittlung öffentlicher Kulturinstitutionen“. In *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, herausgegeben von Birgit Mandel und Thomas Renz, 79–90. Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim.
- . 2020a. *Theater in der Legitimitätskrise?* Hildesheim: Institut für Kulturpolitik. Besucht am 27. Mai 2024. <https://hilpub.uni-hildesheim.de/entities/publication/c9540c10-866f-413e-a73c-b7c4d7e82fec>.
- . 2020b. *Theater in der Legitimitätskrise? Interesse, Nutzung und Einstellungen zu den staatlich geförderten Theatern in Deutschland – eine repräsentative Bevölkerungsbefragung*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- . 2021a. „Das öffentlich geförderte Theater in der Legitimationskrise und unter Innovationsdruck? Ergebnisse einer repräsentativen Bevölkerungsbefragung“. In *Cultural Governance. Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 249–260. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_18.
- . 2021b. „Zusammenfassende Thesen und Gesamtfazit“. In *Das (un)verzichtbare Theater. Strukturwandel der Kulturnachfrage als Auslöser von Anpassungs- und Innovationsprozessen an öffentlich getragenen Theatern in Deutschland*, herausgegeben von Birgit Mandel, Charlotte Burghardt und Maria Nesemann, 183–190. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Mandel, Birgit und Thomas Renz. 2014a. *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen: Eine qualitative Annäherung an Nicht-Besucher*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.

- Mandel, Birgit und Thomas Renz. 2014b. „Kulturlogen als erfolgreiche Mittler zwischen kulturellen Angeboten und Erst-Besuchern. Empirische Erkenntnisse zu einem Instrument des Audience Developments“. In *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, herausgegeben von Birgit Mandel und Thomas Renz, 48–51. Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim.
- , Hrsg. 2014c. *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Mandel, Birgit und Annette Zimmer, Hrsg. 2021. *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*. Wiesbaden: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8>.
- May, Sarah. 2020. „Kultur“. In *Kulturtheoretisch argumentieren: Ein Arbeitsbuch*, herausgegeben von Timo Heimerdinger und Markus Tauschek, 236–269. UTB Kulturwissenschaften, Soziologie 5450. Münster u.a.: Waxmann.
- Meroth, Katja. 2023. „Was Sie über Ihr Publikum wissen sollten: Enkulturation als praktischer Zugang zum (potenziellen) Publikum“. In *Positionen. Entwicklungen. Erfahrungen – 10 Jahre Junge Opern Rhein-Ruhr: Dokumentation der Konferenz zum Festival ‚Auf die Ohren, fertig, losj*, herausgegeben von Christiane Plank-Baldauf und Merle Fahrholz, 43–59. Berlin u.a.: J.B. Metzler.
- Meroth, Katja und Sebastian Stauss. 2022. „Enkulturativer Bruch und Formen der Vermittlung. Empirische Befunde zum deutschen Musiktheater“. *Forum Modernes Theater* 33, Nrn. 1–2 (13. Juni 2022): 22–39. <https://doi.org/10.24053/FMTh-2022-0003>.
- Merriam, Alan P. 2006. *The Anthropology of Music*. 8. Edition. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Meyenburg, Angela. 2014. „Menschen mit geringen Einkünften als Kulturrezipienten. Ergebnisse des Workshops „Abbau von Barrieren für Menschen mit geringen Einkünften““. In *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, herausgegeben von Birgit Mandel und Thomas Renz, 52–57. Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim.
- Morrison, Steven J., Steven M. Demorest und Laura A. Stambaugh. 2008. „Enculturation Effects in Music Cognition: The Role of Age and Music Complexity“. *Journal of Research in Music Education* 56 (2): 118–129. <https://doi.org/10.1177/0022429408322854>.

- Morrison, Steven J. und Cheung Shing Yeh. 1999. „Preference Responses and Use of Written Descriptors among Music and Nonmusic Majors in the United States, Hong Kong, and the People’s Republic of China“. *Journal of Research in Music Education* 47, Nr. 1 (April): 5–17. <https://doi.org/10.2307/3345824>.
- Nebe, Gesine und Annegret Gaßmann. 2021. „Die Zuckertüte als Einschulungsding – Überlegungen zur Bedeutung von Dingen im Übergangsprozess von der KiTa in die Grundschule“. In *Den Dingen auf der Spur. Zum Umgang mit Gegenständen in Kindheit und Jugend*, herausgegeben von Petra Götte und Wiebke Waburg, 175–196. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-30768-4_9.
- Nesemann, Maria und Charlotte Burghardt. 2021. „Welche Krise(n)? Eine Diskursanalyse zum Krisenbegriff in der Theater-Fachöffentlichkeit und der kulturpolitischen Fachöffentlichkeit“. In *Das (un)verzichtbare Theater. Strukturwandel der Kulturnachfrage als Auslöser von Anpassungs- und Innovationsprozessen an öffentlich getragenen Theatern in Deutschland*, herausgegeben von Birgit Mandel, Charlotte Burghardt und Maria Nesemann, 53–92. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- Niedermann, Joseph. 1941. *Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*. Bd. 28. Bibliotheca dell’Archivum Romanicum - Serie I: Storia, letteratura, paleografia 1. Florenz: Bibliopolis.
- Nieke, Wolfgang. 2018. „Bildung und Leistung – ein ungeklärtes Verhältnis“. In *Sinnorientiert lernen. Zieloffen gestalten: Zum Leistungsverständnis der Waldorfpädagogik*, herausgegeben von Leonhard Weiss und Carlo Willmann, 19–39. Waldorfpädagogik: Positionen_Praxis_Perspektiven 2. Wien: LIT.
- Nimführ, Sarah. 2020. „Liminalität“. In *Kulturtheoretisch argumentieren: Ein Arbeitsbuch*, herausgegeben von Timo Heimerdinger und Markus Tauschek, 270–293. UTB Kulturwissenschaften, Soziologie 5450. Münster u.a.: Waxmann.
- Oberg, Kalervo. 1960. „Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments“. *Practical Anthropology* 7 (4): 177–182. <https://doi.org/10.1177/009182966000700405>.
- Ophuysen, Stefanie van, Bernd Fischer, Lars Behrmann, Bea Bloh und Stefanie van Ophuysen. 2021. *Deskriptive Statistik für die Bildungswissenschaften*. Statistik verstehen, Band 1. Münster New York: Waxmann.
- Pfeifer, Wolfgang et. al. 1993. „Bruch“. In *DWDS*, herausgegeben von DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Besucht am 10. Juli 2024. <https://www.dwds.de/wb/Bruch>.
- Plank-Baldauf, Christiane und Merle Fahrholz, Hrsg. 2023. *Positionen. Entwicklungen. Erfahrungen – 10 Jahre Junge Opern Rhein-Ruhr: Dokumentation der Konferenz zum Festival „Auf die Ohren, fertig, los!“* Berlin u.a.: J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-66396-7>.

- Portmann, Adolf. 1951. *Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen*. 2. Basel: Schwabe.
- Prenzel, Annedore und Otto Dann. 1995. *Pädagogik der Vielfalt: Verschiedenheit und Gleichberechtigung in interkultureller, feministischer und integrativer Pädagogik*. 2. Auflage. Schule und Gesellschaft 2. Opladen: Leske + Budrich.
- Prisching, Manfred. 2019. „Kultur – Gesellschaft“. In *Handbuch Kultursoziologie: Band 1: Begriffe – Kontexte – Perspektiven – Autor_innen*, herausgegeben von Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Katharina Scherke, 3–44. Springer Reference Sozialwissenschaften. Wiesbaden: Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-07616-0>.
- Quenzel, Gudrun und Klaus Hurrelmann. 2022. *Lebensphase Jugend: Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung*. 14., überarbeitete Auflage. Grundlagen-texte Soziologie. Weinheim u.a.: Beltz Juventa.
- R-Core-Team. 2021. *R: A Language and Environment for Statistical Computing*. Wien: R Foundation for Statistical Computing. <https://www.R-project.org/>.
- Raithel, Jürgen, Bernd Dollinger und Georg Hörmann. 2009. *Einführung Pädagogik: Begriffe – Strömungen – Klassiker – Fachrichtungen*. 3. Auflage. Lehrbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reinhardt, Sibylle. 2012. „Das Zusammenspiel von quantitativer und qualitativer Forschung“. *Zeitschrift für interpretative Schul- und Unterrichtsforschung* 1 (2012): 231–238. <https://doi.org/10.25656/01:15887>.
- Renz, Thomas. 2012. „Von der Kunst, das Publikum standardisiert zu erforschen. Ein Beitrag zur Entwicklung der Methodik in der empirischen Kulturnutzerforschung“. In *Zukunft Publikum*, herausgegeben von Sigrid Bekmeier-Feuerhahn, Karen van den Berg, Steffen Höhne, Rolf Keller, Birgit Mandel, Martin Tröndle und Tasos Zembylas, 171–198. Jahrbuch für Kulturmanagement 4. Bielefeld: transcript.
- . 2014. „Besuchsverhindernde Barrieren im Kulturbetrieb. Ein Überblick des aktuellen Forschungsstands und ein Ausblick“. In *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrighschwelliger Kulturvermittlung*, herausgegeben von Birgit Mandel und Thomas Renz, 22–33. Hildesheim: Universitätsverlag Hildesheim.
- . 2016. *Nicht-Besucherforschung: die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*. Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement. Bielefeld: Transcript.
- Reuband, Karl-Heinz. 2002. „Opernbesuch als Teilhabe an der Hochkultur. Vergleichende Bevölkerungsumfragen in Hamburg, Düsseldorf und Dresden zum Sozialprofil der Besucher und Nichtbesucher“. In *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement*, herausgegeben von Werner Heinrichs und Armin Klein, 5:42–55. Baden-Baden: Nomos.

- Reuband, Karl-Heinz. 2003. „Musikalische Geschmacksbildung und Generationszugehörigkeit. Klassik-Präferenzen im internationalen Vergleich“. In *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement*, herausgegeben von Werner Heinrichs und Armin Klein, 6:5–17. 2002. Baden-Baden: Nomos.
- . 2011a. „Das Opernpublikum zwischen Überalterung und sozialer Exklusivität. Paradoxe Effekte sozialer Merkmale auf die Häufigkeit des Opernbesuchs“. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 11: Digitalisierung und Internet*, herausgegeben von Bernd Wagner, 397–407. Essen: Klartext.
- . 2011b. „Konzertbesuch im Aufschwung oder Niedergang? Der Einfluss von Alter, Generationszugehörigkeit und Bildung auf den Besuch klassischer Konzerte“. *Sociologia Internationalis* 49 (2): 199–225. <https://doi.org/10.3790/sint.49.2.199>.
- . 2012. „Wissensdefizite über das Kulturpublikum. Warum mehr und umfassendere Forschung notwendig ist“. *KM. Das Monatsmagazin von Kulturmanagement Network*, Nr. 67, 29–37.
- . 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. <https://doi.org/10.3790/sint.51.2.231>.
- . 2015. „Der Besuch von Theatern und Opern in der Bundesrepublik. Verbreitung, Trends und paradoxe Altersbeziehungen“. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 2014: Thema: Neue Kulturförderung*, 359–374. Essen: Klartext.
- Reuband, Karl-Heinz und Angelique Mishkis. 2005. „Unterhaltung versus Intellektuelles Erleben. Soziale und kulturelle Differenzierungen innerhalb des Theaterpublikums“. In *Jahrbuch für Kulturpolitik 11: Kulturpublikum*, 7., durchgesehene Auflage, 235–250. Jahrbuch für Kulturpolitik. Essen: Klartext.
- Schulze, Gerhard. 1997. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schwengel, Hermann. 1993. „Jenseits der feinen Unterschiede“. In *Praxis und Ästhetik: neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, herausgegeben von Gunter Gebauer und Christoph Wulf, 135–147. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1059. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Shehan, Patricia K. 1981. „Student Preferences for Ethnic Music Styles“. *Contributions to Music Education*, Nr. 5, 21–28.
- . 1985. „Transfer of Preference from Taught to Untaught Pieces of Non-Western Music Genres“. *Journal of Research in Music Education* 33 (3): 149–158. <https://doi.org/10.2307/3344802>.

- Siebenaler, Dennis J. 1999. „Student Song Preference in the Elementary Music Class“. *Journal of Research in Music Education* 47, Nr. 3 (Oktober): 213–223. <https://doi.org/10.2307/3345780>.
- Sombre, Steffen de. 2017. *Bildungsbürgertum und Massenkultur*. Institut für Demoskopie Allensbach. Besucht am 4. Juli 2024. https://www.ifd-allensbach.de/fileadmin/AWA/AWA_Praesentationen/2017/AWA_2017_deSombre_Bildung_Kultur.pdf.
- Stainer, Patricia. 2024. *Marketing für Musiktheater: Von der Barriere zur Brücke für junge Nicht-Besucher?* Ludwig-Maximilians-Universität München. <https://doi.org/10.5282/EDOC.33590>.
- Steinhauer, Moritz. 2019. „Erkenntnisse aus der empirischen Forschung zum Strukturwandel der Kulturnachfrage“. Vorveröffentlichung.
- Steiniger, Ivo. 2010a. „A Defence of Literature. Oder ein Plädoyer für ästhetische Bildung“. In *Lernen und Kultur: Kulturwissenschaftliche Perspektiven in den Bildungswissenschaften*, herausgegeben von Olaf Hartung, Ivo Steiniger, Matthias C. Fink, Peter Gansen und Roberto Priore, 81–98. Schule und Gesellschaft: Kultur und soziale Praxis. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- . 2010b. „Lernen im kulturwissenschaftlichen Kontext. Zu den Zielen dieses Buchs“. In *Lernen und Kultur: Kulturwissenschaftliche Perspektiven in den Bildungswissenschaften*, 1. Aufl., herausgegeben von Olaf Hartung, Ivo Steiniger, Matthias C. Fink, Peter Gansen und Roberto Priore, 11–20. Schule und Gesellschaft: Kultur und soziale Praxis. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Stohrer, Ulrike. 2008. „Väter der Ritualtheorie. Arnold van Gennep und die Übergangsriten und Victor Turners Begriff der Liminalität“. *Journal Ethnologie*, besucht am 13. Mai 2024. https://www.journal-ethnologie.de/Schwerpunktthemen/Schwerpunktthemen_2008/Ethnologische_Theorien/Vaeter_der_Ritualtheorie/index.html.
- Taft, R. 1977. „Coping with Unfamiliar Cultures“. In *Studies in cross-cultural psychology*, herausgegeben von Neil Warren, 1:121–153. London: Academic Press.
- Tenorth, Heinz-Elmar und Rudolf Tippelt. 2007. *Beltz Lexikon Pädagogik*. Weinheim u.a.: Beltz.
- Thurn, Hans Peter. 1990. *Kulturbegründer und Weltzerstörer: Der Mensch im Zwiespalt seiner Möglichkeiten*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Torreggiani, Anne. 2014. „40 years of Audience Focus. The evolution of audience development practice in the UK and the impact of arts policy“. In *MIND THE GAP? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*, herausgegeben von Birgit Mandel und Thomas Renz, 101–107. Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim.

-
- Trembl, Alfred K. 2003. „Pädagogik und Kultur. Erziehungswissenschaft als Kulturwissenschaft“. In *Phänomen Kultur: Perspektiven und Aufgaben der Kulturwissenschaft*, herausgegeben von Klaus E. Müller, 157–170. Bielefeld: transcript, 27. April 2003. <https://doi.org/10.14361/9783839401170-007>.
- Tröndle, Martin, Hrsg. 2019. *Nicht-Besucherforschung: Audience Development für Kultur-einrichtungen*. Edition WÜRTH chair of cultural production. Wiesbaden: Springer VS.
- Uhlig, Mirko. 2020. „Ritual“. In *Kulturtheoretisch argumentieren: Ein Arbeitsbuch*, herausgegeben von Timo Heimerdinger und Markus Tauschek, 433–466. UTB Kulturwissenschaften, Soziologie 5450. Münster u.a.: Waxmann.
- Walz, Hans. 2010. „Migration Grundbegriffe Integration /Assimilation /Akkulturation/Akkomodation/ Enkulturation: Grundbegriffe des Migrationsgeschehens“. Tagungshaus Weingarten, 12. April 2010.
- Wodarski, John S. 1996. „Social work with Hispanic Americans“. In *Cultural diversity and social work practice*, 2nd Edition, herausgegeben von Dianne F. Harrison, Bruce A. Thyer und John S. Wodarski. Springfield, IL: C.C. Thomas.
- Zick, Andreas. 2010. *Psychologie der Akkulturation: Neufassung eines Forschungsbereiches*. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften.
- 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*, herausgegeben von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 1–15. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-32159-8_1.

Abbildungsverzeichnis

5.1	Anteile der individuellen Relevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.“	112
5.2	Anzahl der angegebenen Nichtbesuchsgründe aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.	114
5.3	Anteile der initiierenden Enkulturationsinstanzen (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.	116
5.4	Anzahl der initiierenden Enkulturationsinstanzen aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.	116
5.5	Anteilige Verteilung der Elternhausrelevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? In meinem Elternhaus waren Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen wichtig.“	118
5.6	Anteile (in Prozent) der Besuchsbeginnaltersruppen (Alter bei Besuchsbeginn in Jahren) aufgeschlüsselt in Besucher und Nichtbesucher.	123
5.7	Anteile der individuellen Relevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen sind mir wichtig.“	132
5.8	Anteile der Elternhausrelevanz (in Prozent) aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt, Frage: „Stimmen Sie der folgenden Aussage zu? In meinem Elternhaus waren Kultur und der Besuch kultureller Veranstaltungen wichtig.“	133
5.9	Anteile der Besuchshäufigkeit (in Prozent) von Theaterbesuchern aufgeschlüsselt.aufgeschlüsselt nach Enkulturationszeitpunkt.	135
6.1	Wirkmodell der Enkulturation	143
6.2	Wirkmodell des Enkulturativen Bruches	145

6.3 Vierfeldermodell zur (Nicht-)Publikumsanalyse 148

Tabellenverzeichnis

5.1 Ausprägung der individuellem Relevanz nach Altersgruppen	129
--	-----