BREMISCHE BÜRGERSCHAFT
Stadtbürgerschaft
19. Wahlperiode

Drucksache 19 / 824 S
(zu Drs. 19/786 S)
07.08.18

Mitteilung des Senats vom 7. August 2018

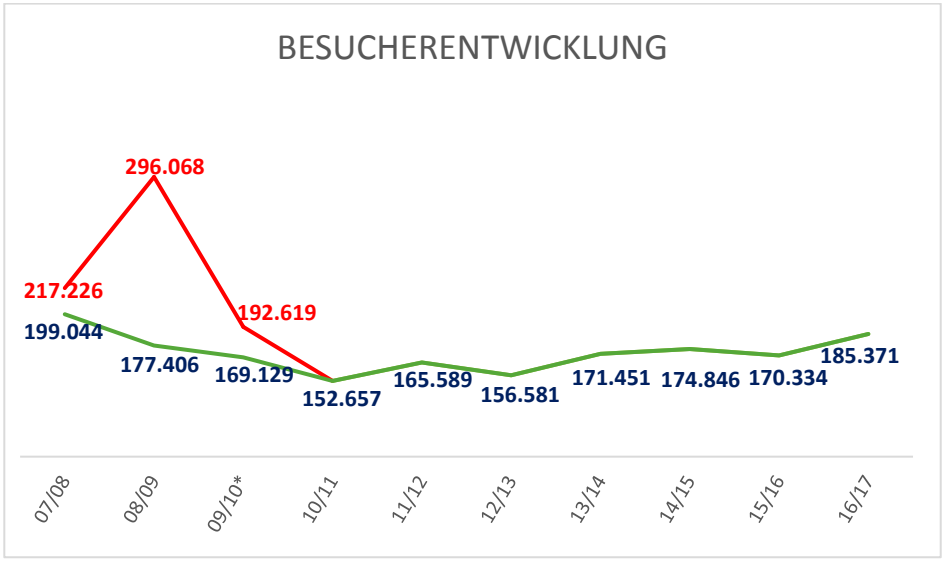
Entwicklung des Theaters Bremen

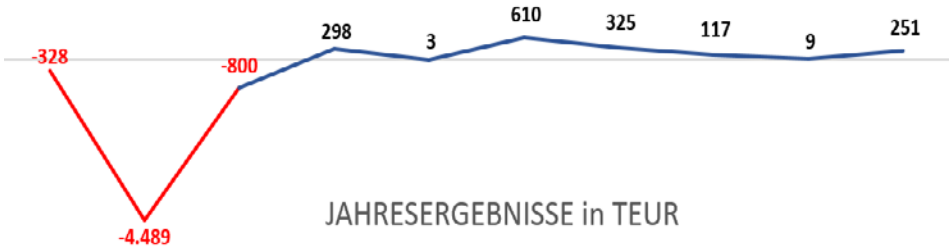
Die Fraktion der CDU hat unter Drucksache 19/786 S folgende Große Anfrage zu obigem Thema an den Senat gerichtet-

Der Senat beantwortet die vorgenannte Große Anfrage wie folgt:

1. Wie hoch waren die Gesamtbesucherzahlen des Theater Bremen nach Spielzeiten seit dem Jahr 2008? Wie hoch waren die jeweiligen Planzahlen, und wie sind die gegebenenfalls aufgetretenen Abweichungen zu erklären?

   Die Gesamtbesucherzahlen seit 2008 werden in der nachfolgenden Tabelle dargestellt. Zum Vergleich sind die Zahlen um die Sonderentwicklung durch die Bespielung von Seebühne und Musicaltheater bereinigt (grün) und diese Entwicklung extra ausgewiesen (rot).





*Jahresergebnis 2009/2010 plus 2.100 TEUR abzgl. des Kreditverzichts durch die FHB iHv. 2.900 TEUR gleich -800 TEUR

Die Besucherzahlen des Theaters sind jedoch im Kontext einer längeren Entwicklung zu betrachten. Der Jahresvergleich gewinnt auch erst durch die Einbeziehung der jeweiligen Intendanzen an Aussagekraft hinsichtlich des Publikumszuspruchs, da die Intendanzen ganz wesentlich die Ausrichtung eines Theaters bestimmen. Hierzu ist es sinnvoll, einen Zeitraum von 20 Jahren ergänzend zu betrachten.

In den letzten 20 Jahren variieren die Gesamtbesucherzahlen zwischen 150 000 und 200 000 Besuchern – ohne parallele Bespielungen von Seebühne oder Musicaltheater. Parallelbespielungen verbesserten die Besucherzahlen zwar deutlich, brachten zugleich aber auch deutliche Verluste mit sich. 1993/1994 erreichte das Theater unter Hans-Günther Heyme rund 165 000 Besucher. Ihm folgten Klaus Pierwoß mit 155 000 Besuchern in der ersten und rund 175 000 Besucher in der zweiten Spielzeit. In den Folgejahren verbesserte Pierwoß die Besucherzahlen kontinuierlich und pendelte sich in der zweiten Hälfte seiner Intendanz um die 200 000 Besucher ein. Ein Ergebnis, das auch durch externe Bespielungen unter anderem im Waldau Theater (Weihnachtsmärchen), im Musicaltheater (zum Beispiel Porgy and Bess) sowie durch Bespielung der mittlerweile aus Kostengründen geschlossenen Spielstätte Concordia erreicht wurde. Zum Beginn der Intendanz von Hans-Joachim Frey (2007/2008) kamen 217 000 Besucherinnen/Besucher, in der Spielzeit 2008/2009 kamen 295 000 Besucher/innen und in der Spielzeit 2009/2010 kam es allerdings zu einem Besuchereinbruch um rund -100 000 Besucher auf 190 000. Die hohen Besucherzahlen resultierten vor allem aus den jährlichen Seebühnenbespielungen und dem Sonderprojekt Marie Antoinette im Musicaltheater. Die Kehrseite der hohen Besucherzahlen war ein Defizit von 5,6 Millionen Euro innerhalb von drei Spielzeiten. Die Schulden wurden rund zur Hälfte von der Freien Hansestadt übernommen, die restlichen 3 Millionen Euro Schulden verblieben beim Theater. Betrachtet man die Besucherzahlen ohne die hochdefizitäre, externe Bespielung von Musicaltheater und Seebühne, bewegen sich die Zahlen in der Intendanz Frey in der Spielzeit 2007/2008 bei 199 000, in der Spielzeit 2008/2009 bei 177 000 und in der Spielzeit 2009/2010 bei 169 000 Besuchern. Der Übergang von Frey zur Interimszeit eines kollektiven Leitungsteams brachte einen Zuschauerverlust mit sich. In der ersten Spielzeit kamen rund 155 000 Besucher, dem folgte in der zweiten Spielzeit eine Verbesserung auf rund 165 000 Besucher.

Mit der sich anschließenden Intendanz von Michael Börgerding gab es die vierte künstlerische Leitung innerhalb von nur sechs Jahren. Einer Intendanz, die sich weiterhin im Spannungsfeld von künstlerischem Neuanfang und den Notwendigkeiten wirtschaftlicher Konsolidierung bewegt. In der Spielzeit 2012/2013 erreichte Michael Börgerding rund 155 000 Besucher. In der zweiten Spielzeit 2013/2014 konnten die Besucherzahlen auf rund 170 000 gesteigert werden; ein Aufwärtstrend, der bis zur abgeschlossenen fünften Spielzeit 2016/2017 mit rund 185 000 weiter anhielt.

Die Gründe für die Abweichungen sind vielfältig: geplante Produktionen kamen nicht zustande, zusätzliche Produktionen wurden realisiert, Wiederaufnahmen wurden anders als geplant frequentiert, Produktionen wurden nicht in geplanter Anzahl aufgeführt, Neuproduktionen unterschritten oder übertrafen die projektierten Besucherzahlen, Auslastungen wurden zu hoch oder zu niedrig geplant etc.

	Frey			Interim		Börgerding				
	07/08	08/09	09/10	10/11	11/12	12/13	13/14	14/15	15/16	16/17
Ist inkl. Seebühne+Antoinette	217.226	296.068	192.619	152.657	165.589	156.581	171.451	174.846	170.334	185.371
Plan	202.706	315.721	194.792	177.536	170.287	174.555	164.191	169.054	158.712	162.078

	Frey			Interim		Börgerding				
	07/08	08/09	09/10	10/11	11/12	12/13	13/14	14/15	15/16	16/17
Abweichung absolut	14.520	-19.653	-2.173	-24.879	-4.698	-17.974	7.260	5.792	11.622	23.293
Abweichung relativ	7,16%	-6,22%	-1,12%	-14,01%	-2,76%	-10,30%	4,42%	3,43%	7,32%	14,37%

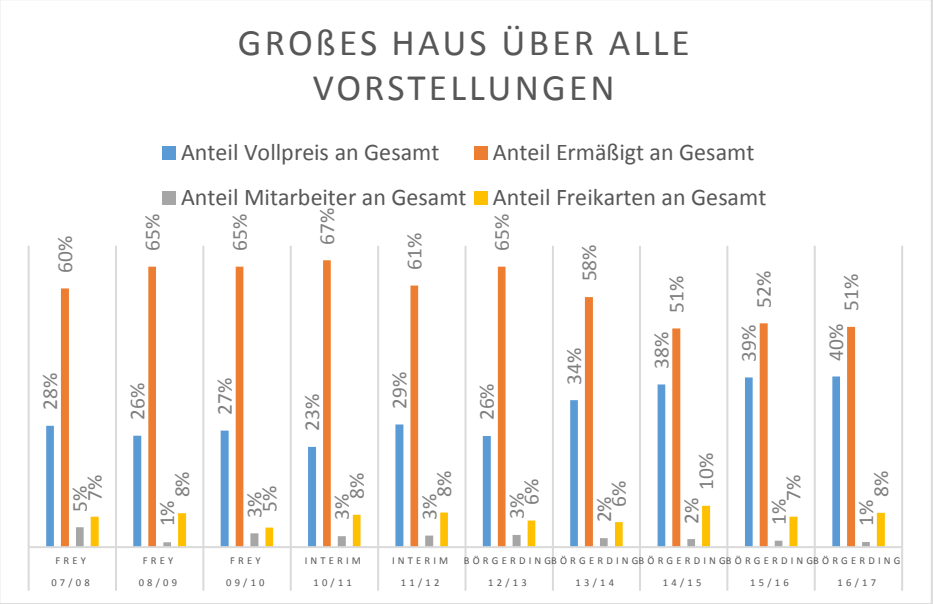
Die Planzahlen waren im Zeitraum 2008/2009 bis 2012/2013 – mit einer Ausnahme – zu optimistisch angesetzt, die Realität blieb bis zu 14 Prozent hinter den Erwartungen zurück.

Nach deutlichen Abweichungen zwischen Plan und Ist in der ersten Spielzeit Börgerdings hat sich das Theater grundsätzlich für eine defensivere Planung entschieden, da die Planzahlen auch die Grundlage für die Einnahmeerwartung bilden und die Nichteinhaltung das finanzielle Jahresergebnis negativ beeinflussen kann – und dies galt und gilt es unbedingt zu vermeiden.

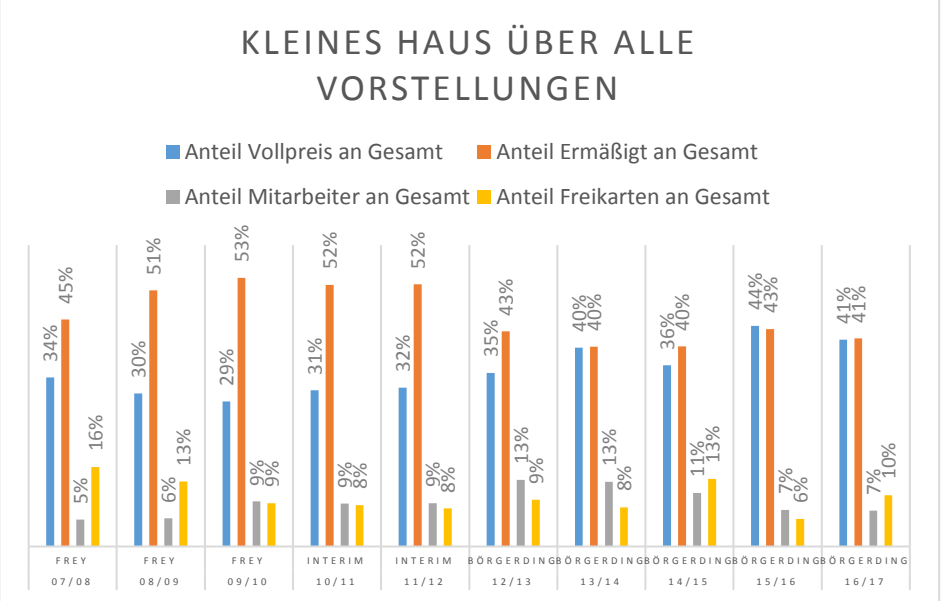
2. Wie hoch ist der Anteil bei Premieren und Regelvorstellungen von Frei-, Zähl-, Ehren-, Mitarbeiter- und sonstigen vergünstigt abgegebenen Karten im Großen und Kleinen Haus? Wie hoch waren nach Abzug aller Frei-, Ehren-, Zähl-, Mitarbeiter und sonstigen vergünstigt abgegeben Karten die realen Auslastungen der letzten zehn Spielzeiten insgesamt beziehungsweise bezogen auf die verschiedenen Bühnen und Sparten?

   Eine Auswertung nach den angefragten Verkaufsarten Frei-, Ehren-, Zähl- und Mitarbeiterkarten ist systemseitig nicht möglich. Die einzelnen Verkaufsarten werden im System zu sogenannte „Verkaufsgruppen“ zusammengefasst. In der nachfolgenden Tabelle sind die Frei-, Zähl- und Ehrenkarten unter der Rubrik Freikarten zusammengefasst worden und auf eine Differenzierung zwischen Premieren und Regelvorstellungen verzichtet, da anderenfalls jede einzelne der rund 4 500 Vorstellungen hätte ausgewertet werden müssen. Diese differenzierte Auswertung erfolgte exemplarisch nur für die Spielzeit 2016/2017.

   Im Großen Haus hat sich in den letzten zehn Jahren der Anteil an ermäßigten Karten (mittels Abonnement erworbene Karten, sind – da im Preis ermäßigt – hier enthalten) von 60 Prozent bis in der Spitze 67 Prozent auf aktuell 51 Prozent reduziert. Auch hier sind der Aussagekraft für den Zuspruch wegen des von ihnen verantworteten künstlerischen Programms die Intendanzen mit aufgeführt. Der Mitarbeiterkartenanteil lag in der Intendanz Frey und in der Interimszeit im Durchschnitt bei 3 Prozent, während er in der Intendanz Börgerding auf zuletzt 1 Prozent sank. Der Freikartenanteil lag bei Frey im Durchschnitt knapp unter 7 Prozent, während der Interimszeit bei 8 Prozent und bei Börgerding knapp über 7 Prozent.

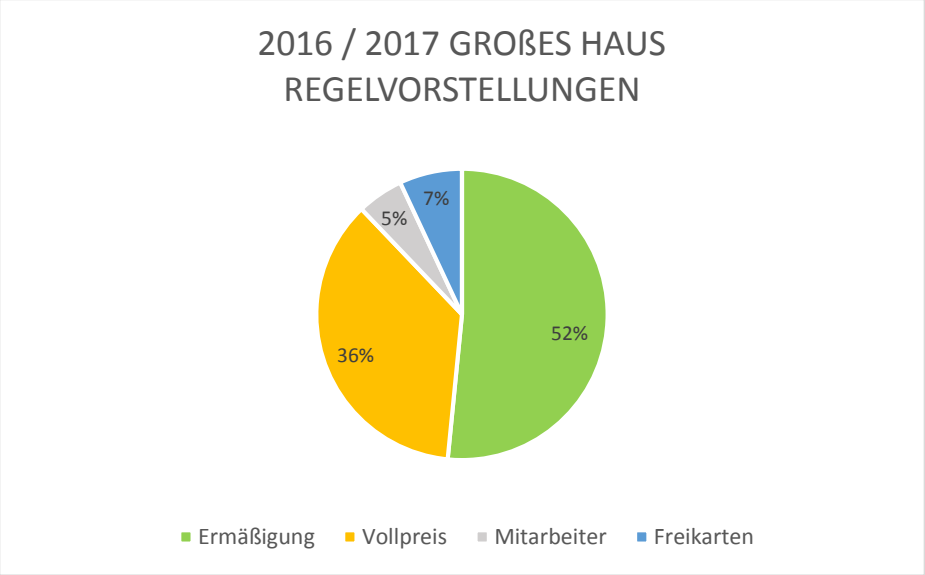


Im Kleinen Haus hat sich in den letzten zehn Jahren der Anteil an ermäßigten Karten von durchschnittlich 50 Prozent bei Frey und 52 Prozent in der Interimszeit auf durchschnittlich 41 Prozent bei Börgerding reduziert. Der Mitarbeiterkartenanteil lag bei Frey anfänglich bei 5 Prozent bis hin zu 9 Prozent im dritten Jahr, ebenso in der Interimszeit, während der Anteil bei Börgerding sich von anfänglichen 13 Prozent auf 7 Prozent in den letzten beiden Jahren verminderte. Der Freikartenanteil bewegte sich bei Frey durchschnittlich um die 12 Prozent, in der Interimszeit bei 8 Prozent und bei Börgerding im Durchschnitt bei 9 Prozent.

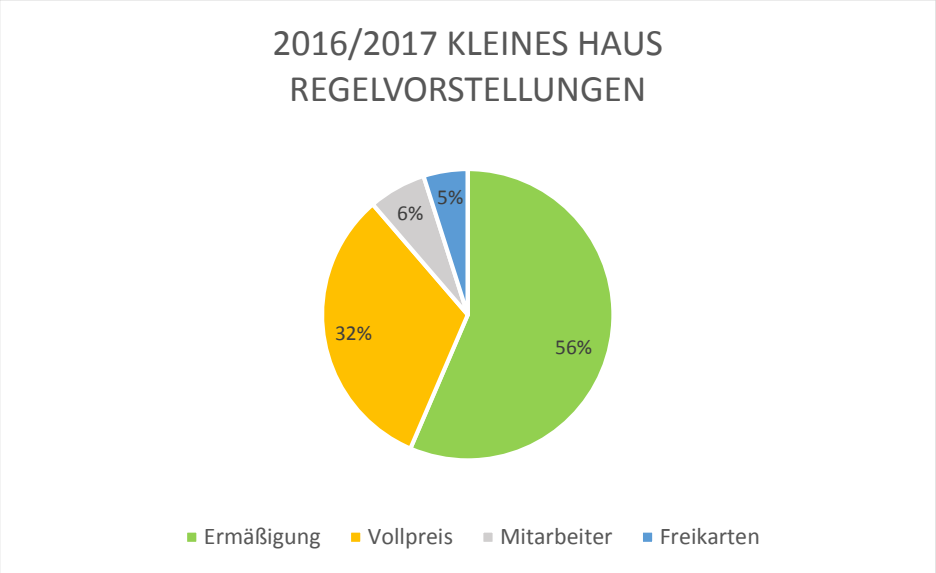


Die exemplarische Betrachtung der Spielzeit 2016/2017 zeigt, dass in Regelvorstellungen im Großen Haus 7 Prozent der Karten als Freikarten vergeben wurden. Die Kategorie Freikarten umfasst Pressekarten, Ehrenkarten, Gegenleistungskarten (gegen größere Spenden, zum Beispiel Objekte für unsere Fundi), Aktionskarten (verloste Tickets im Rahmen von Werbeaktionen), Karten für Intendanten und künstlerische Leiter anderer Häuser, Gegenleistungskarten für Kooperationspartner, Karten für künstlerische Gäste, Sichtkarten für Einspringer, Karten für Agenten und Agenturen, Karten für Praktikanten und Hospitanten, Karten für mitwirkende Gäste. Der Anteil an Mitarbeiterkarten betrug 5 Prozent (sowohl ermäßigt als auch frei). Der Anteil an ermäßigten Karten betrug 52 Prozent (enthalten sind hier auch durch Abonnement erworbene Karten) und der

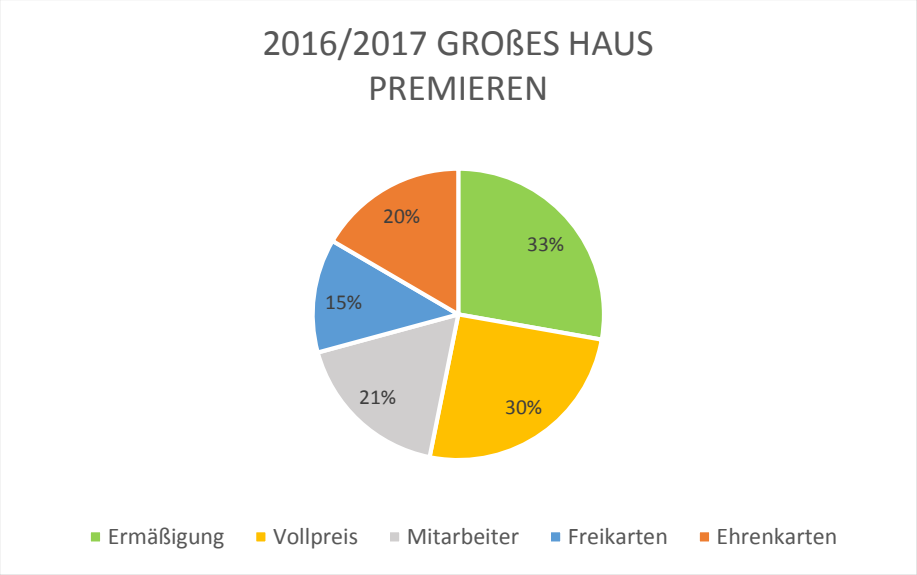
Anteil an Vollpreiskarten betrug 36 Prozent. Zählkarten werden in der Regel weder für Premieren noch für Regelvorstellungen ausgegeben, Ehrenkarten hingegen in der Regel nur für Premieren.



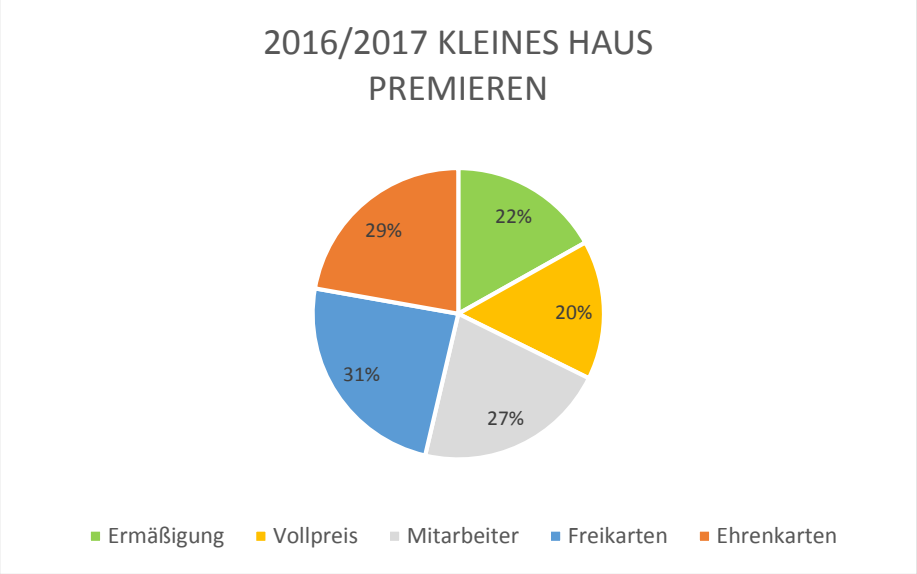
In Regelvorstellungen im Kleinen Haus wurden 5 Prozent der Karten als Freikarten vergeben. Der Anteil an Mitarbeiterkarten betrug 6 Prozent (sowohl ermäßigt als auch frei), der an ermäßigten Karten 56 Prozent (enthalten sind hier auch durch Abonnement erworbene Karten) und der an Vollpreiskarten 32 Prozent.



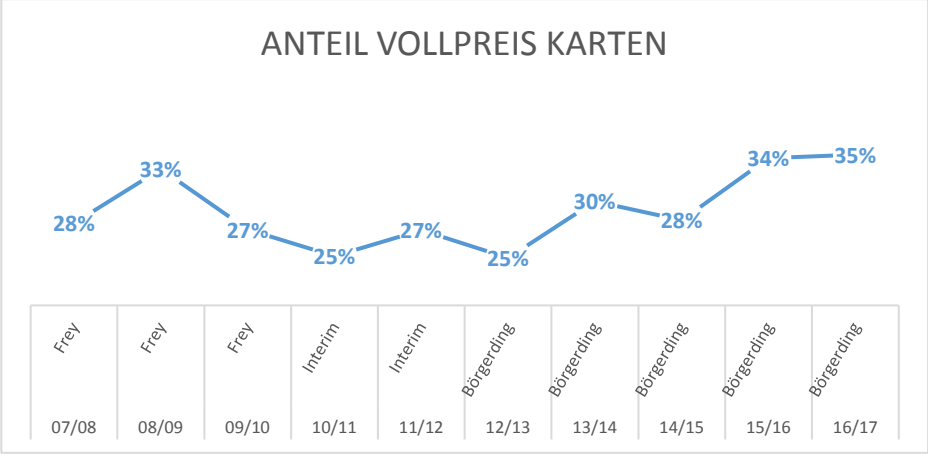
Bei Premieren im Großen Haus wurden 15 Prozent der Karten als Freikarten für Presse, künstlerische Leiter anderer Theater etc. vergeben, davon macht der Anteil an Pressekarten rund 40 Prozent aus. Rund 20 Prozent wurden als Freikarten in Form von Ehrenkarten vor allem an Kulturdeputierte, Senatsmitglieder, Partei- und Fraktionsvorsitzende und Spender und Sponsoren vergeben (davon rund 25 Prozent an die Politik und 40 Prozent an Spender, Sponsoren sowie Kooperationspartner). Der Anteil an Mitarbeiterkarten betrug 21 Prozent (sowohl ermäßigt als auch frei), der an ermäßigten Karten 33 Prozent (enthalten sind hier auch durch Abonnement erworbene Karten) und der an Vollpreiskarten 30 Prozent.



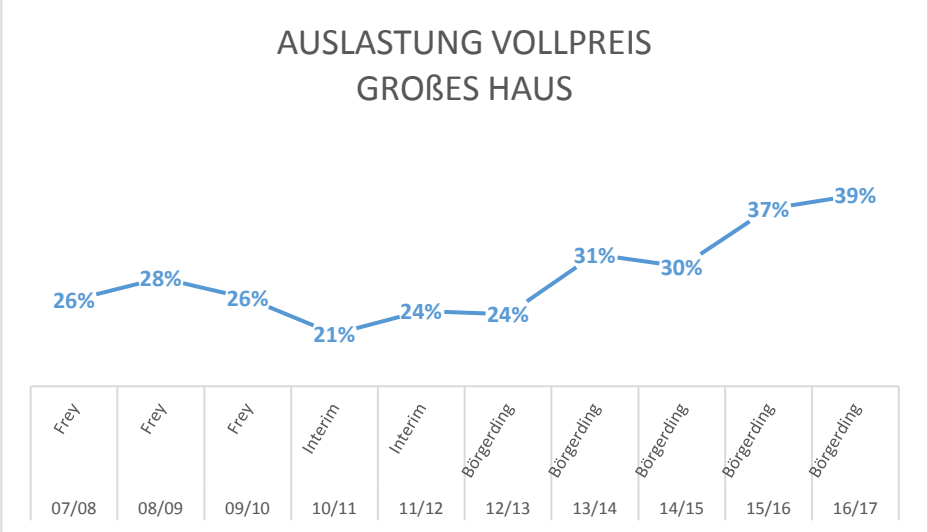
Bei Premieren im Kleinen Haus wurden 31 Prozent der Karten als Freikarten für Presse, künstlerische Leiter anderer Theater etc. vergeben, davon macht der Anteil an Pressekarten rund 45 Prozent aus. Als Ehrenkarten wurden rund 29 Prozent vergeben vor allem an Kulturdeputierte, Senatsmitglieder, Partei- und Fraktionsvorsitzende und Spender und Sponsoren (davon rund 35 Prozent an die Politik und 35 Prozent an Spender, Sponsoren sowie Kooperationspartner). Der Anteil an Mitarbeiterkarten betrug 27 Prozent (sowohl ermäßigt als auch frei), der an ermäßigten Karten 22 Prozent (enthalten sind hier auch durch Abonnement erworbene Karten) und der an Vollpreiskarten 20 Prozent.



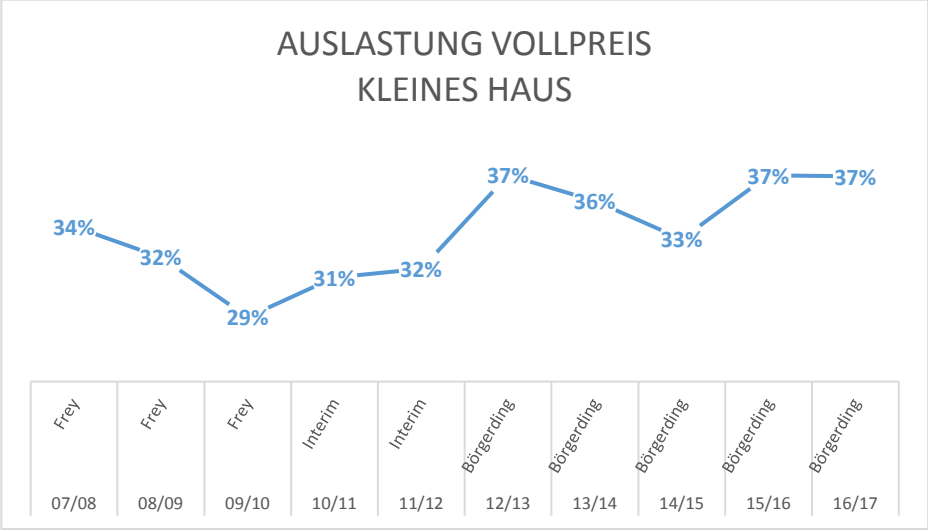
Der Anteil von Vollpreiskarten an den Gesamtbesuchern bewegte sich in den letzten zehn Jahren zwischen 25 Prozent und 35 Prozent (mittels Abonnement erworbene Karten, sind – da ermäßigt – nicht in den Vollpreiskarten enthalten).



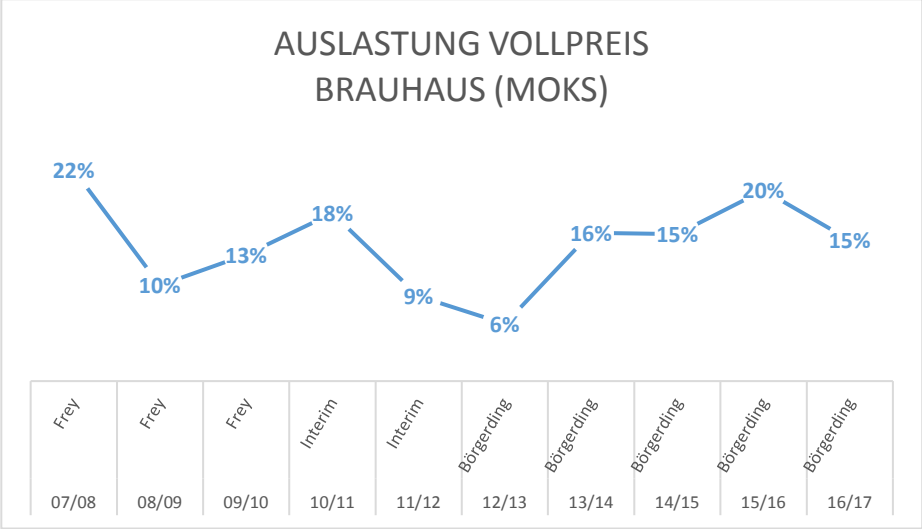
Der Anteil von Vollpreiskarten im Großen Haus über alle Vorstellungen schwankte in den letzten zehn Jahren zwischen 21 Prozent und 39 Prozent: bei Frey lag er bei 26 Prozent beziehungsweise 28 Prozent fiel dann auf 21 Prozent beziehungsweise 24 Prozent in der Interimszeit, um dann bei Börgerding von 24 Prozent auf zuletzt 39 Prozent zu steigen.



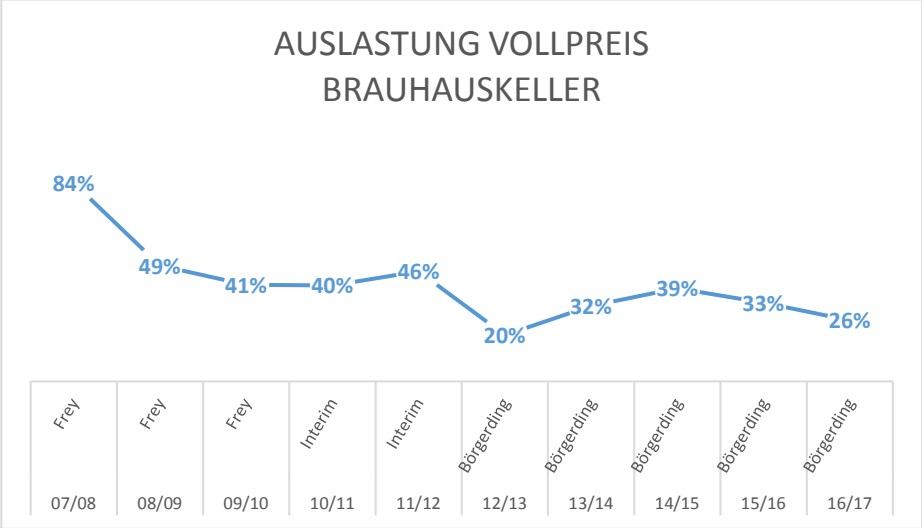
Der Anteil der Vollpreiskarten über alle Vorstellungen im Kleinen Haus schwankte zwischen 29 Prozent und 37 Prozent: in Freys erster Spielzeit lag er anfangs bei 34 Prozent und fiel in den beiden Folgejahren auf 29 Prozent. In der Interimszeit bewegte sich die Quote bei 31 Prozent beziehungsweise 32 Prozent, um sich dann bei Börgerding zwischen 33 und 37 Prozent zu bewegen.



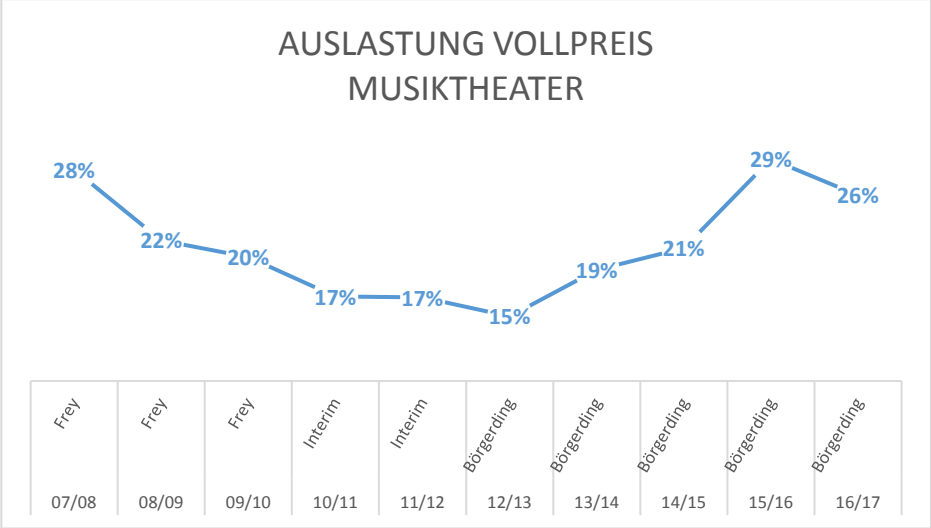
Im Brauhaus (früher MOKS) betrug der Vollpreisanteil in den letzten zehn Jahren zwischen 6 Prozent und 22 Prozent: bei Frey lag er durchschnittlich über drei Spielzeiten bei 15 Prozent, in der Interimsphase bei durchschnittlich 13,5 Prozent und in den Börgerdingjahren durchschnittlich bei 14,5 Prozent. Die teils geringe Quote resultiert vor allem aus dem Reglement, das Bremer und Bremerhavener Schulen vormittags freien Eintritt haben.



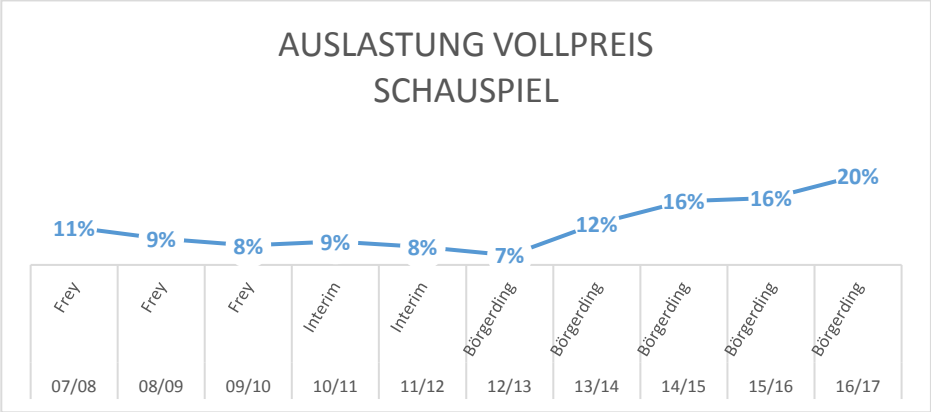
Im Brauhauskeller veränderte sich die Vollpreisauslastung von über 40 Prozent auf durchschnittlich 30 Prozent in den Börgerdingspielzeiten. Dies hängt vor allem mit einer veränderten Bespielung des Brauhauskellers zusammen, der mittlerweile zum festen Spielort der Jungen Akteure wurde und kaum noch für andere Produktionen genutzt wird.



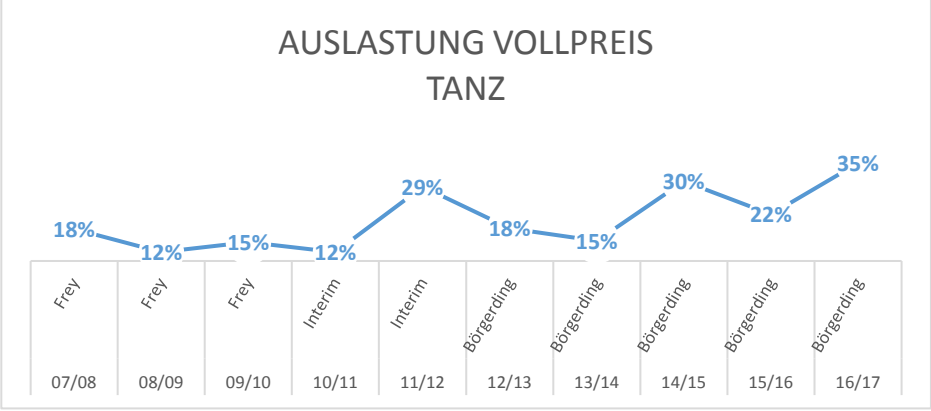
Die Vollpreisbelegung im Musiktheater bewegte sich zwischen 15 Prozent und 29 Prozent, bezogen auf die Kapazität der angebotenen Plätze: durchschnittlich 23 Prozent bei Frey, 17 Prozent in der Interimszeit und 22 Prozent bei Börgerding.



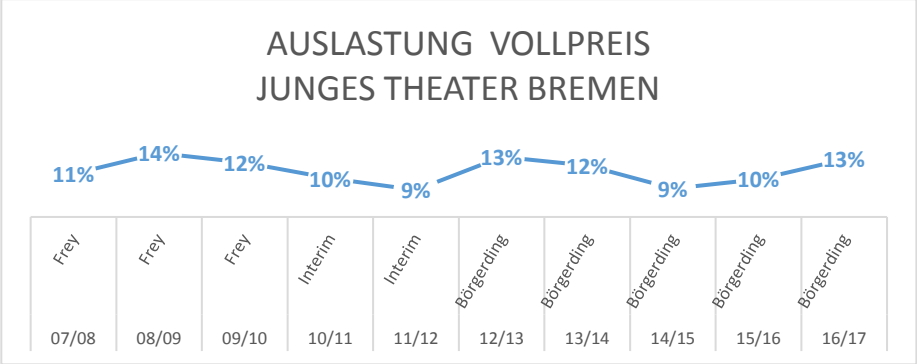
Im Schauspiel betrug die Vollpreisbelegung in den letzten zehn Jahren zwischen 7 Prozent und 20 Prozent bezogen auf die Kapazität der angebotenen Plätze, wobei in den letzten vier Jahren ein deutlicher Aufwärtstrend zu verzeichnen ist.



In der Tanzsparte bewegt sich die Quote zwischen 12 Prozent und 35 Prozent, wobei die deutlichen Schwankungen vor allem aus dem alle zwei beziehungsweise drei Jahre stattfindenden Festival Tanz Bremen resultieren.

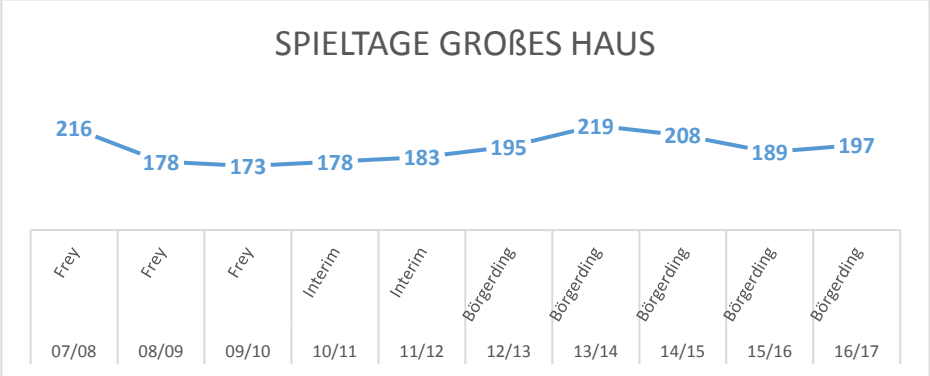


Im Jungen Theater Bremen ist die Quote am geringsten und bewegt sich zwischen 9 Prozent und 13 Prozent, bezogen auf die angebotene Kapazität. Dies liegt naturgemäß an der Besucherstruktur, die zum allergrößten Teil aus Schülern, also per se Ermäßigungsberechtigten besteht, beziehungsweise an den Vormittagsvorstellungen, die für Bremer und Bremerhavener Schüler frei sind.

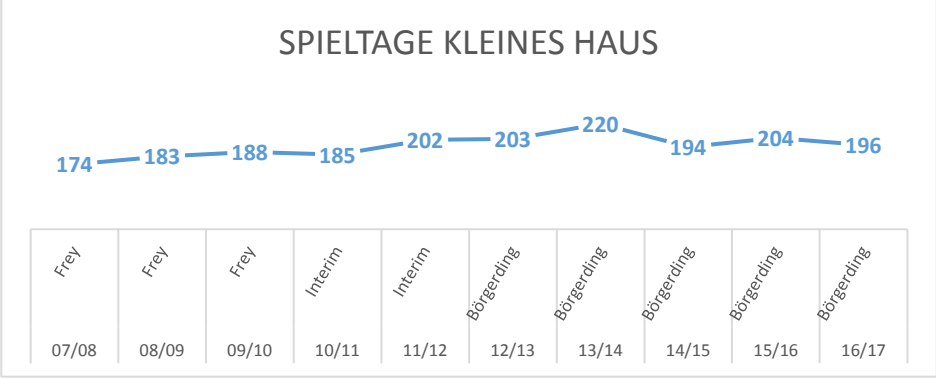


3. An wie vielen Tagen im Jahr werden die verschiedenen Bühnen durchschnittlich bespielt? Wie hat sich diese Jahresbelegung innerhalb der letzten zehn Spielzeiten geändert? Wie oft wird bei der Berechnung der Auslastung nicht das ganze Haus als Grundlage genommen?

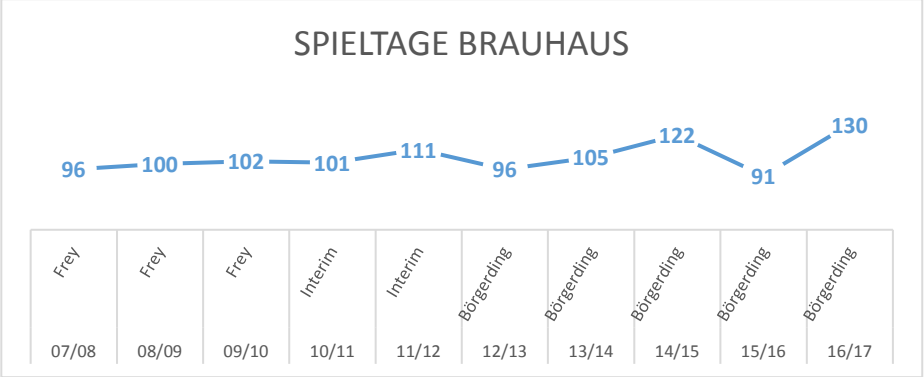
Im Großen Haus wurde je nach Spielzeit an 173 bis 219 Tagen gespielt. Dies variiert je nach Länge der jeweiligen Spielzeit, die sich in Abhängigkeit zu den Bremer Schulferien von Jahr zu Jahr um bis zu drei Wochen verschieben kann. Aber auch die Anzahl der Produktionen und die damit verbundenen Endproben und notwendigen Schließtage entscheiden über die Anzahl möglicher Spieltage.



Im Kleinen Haus wurde je nach Spielzeit an 174 bis 220 Tagen gespielt.

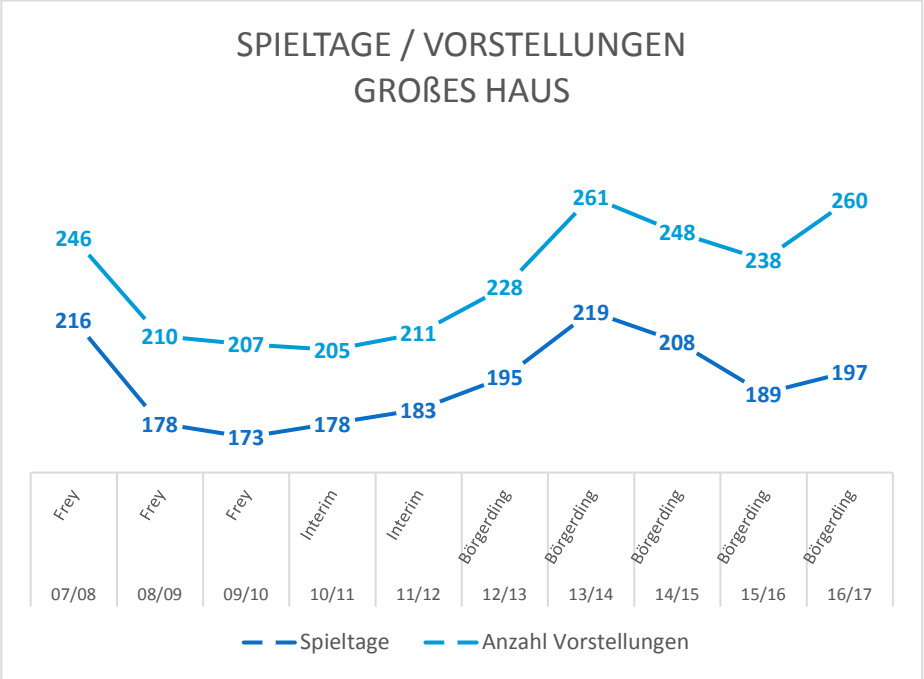


Im Brauhaus (ehemals Moks) wurde je nach Spielzeit an 91 bis 130 Tagen gespielt – deutlich weniger als in den anderen Spielstätten. Dies resultiert aus der Ensemblegröße des MOKS mit nur vier Schauspielerinnen/Schauspielern, der kleinen technischen Mannschaft, möglichen Kooperationen mit dem Schauspiel, die dann in der Regel im Kleinen Haus stattfinden und gegebenenfalls externen Gastspieleinladungen, zu denen kein paralleler Spielbetrieb möglich ist.



Seit Beginn der Intendanz von Michael Börgerding wird auch im Musiktheater nicht ausschließlich mit der konventionellen Bühnensituation operiert. Dadurch kann es produktionsbedingt zu Platzreduktionen kommen.

Zwar gab es während der Intendanz von Börgerding Platzreduktionen bei durchschnittlich 50 Vorstellungen pro Spielzeit, zugleich wurde aber auch deutlich mehr im Großen Haus gespielt: durchschnittlich 26 Vorstellungen pro Spielzeit gegenüber der Intendanz Frey und knapp 40 Vorstellungen gegenüber der Interimsphase. Dadurch wurden die Reduktionen quantitativ mehr als ausgeglichen, da das Große Haus trotz der Platzreduktionen mehr Besucherinnen/Besuchern Platz bietet. Dies ergibt sich aus folgender Aufstellung:

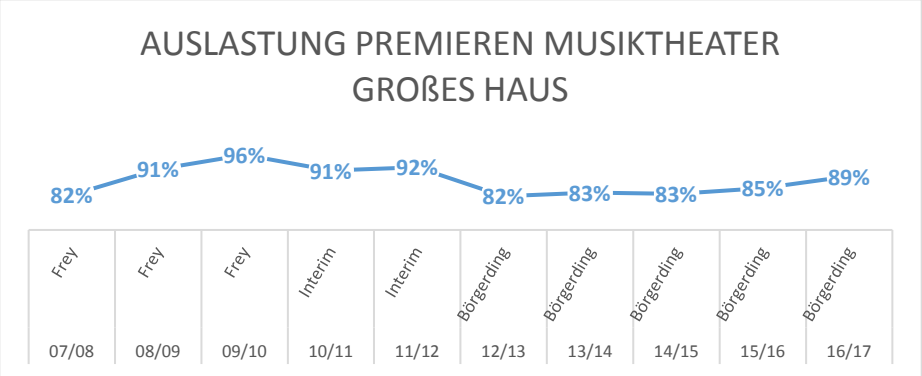


Platzreduktionen gab es in der Spielzeit 2012/2013 bei 39 von 228 Vorstellungen, in den folgenden Spielzeiten 75 von 261, 44 von 248, 39 von 238 und zuletzt 54 von 260 Vorstellungen. Bei Stücken wie Mahagonny, Mahler, Les robots ne connaissent pas le blues wurde teils das ganze Haus inklusive Parkett und Rängen bespielt, was zu Reduktionen der Kapazität führte. Aber auch inszenatorische Entscheidungen, wie etwa den Chor im Zuschauerraum zu platzieren, führen zu Reduktionen der Kapazität. Darüber hinaus fanden Vorbühnenproduktionen statt (Wunschkonzert und Die Affäre Rue de Lourcine), die mit einer reduzierten Kapazität angeboten wurden, zugleich aber die Möglichkeit boten, mit weniger Schließtagen in der Endprobensituation von Repertoireproduktionen auszukommen, wodurch insgesamt mehr Vorstellungen gespielt werden konnten. Abgesehen von bühnenbildverursachten Platzreduktionen ist im Großen Haus in der Regel bei Schauspielvorstellungen der zweite Rang gesperrt. Das

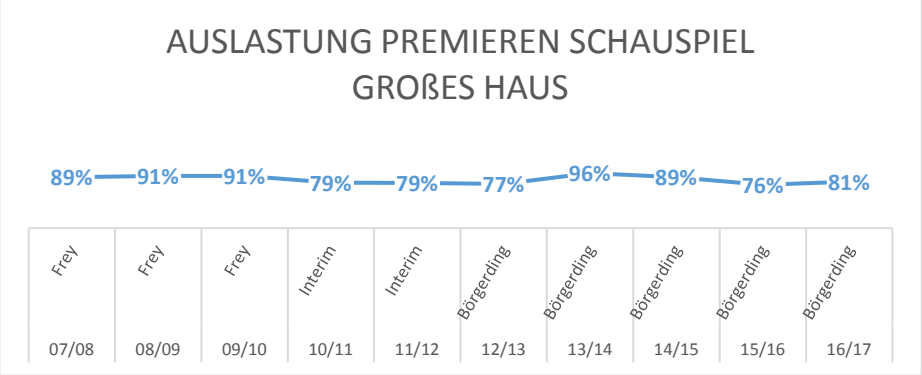
hängt schlicht mit der Akustik und Distanz vom zweiten Rang zur Bühne zusammen. Beides ist für nuancierte Schauspieldarstellungen problematisch. Ein Problem, das so nicht aufs Märchen zutrifft – weder bezogen auf die Spielweise noch auf die Akustik, da hier mit Mikroport gearbeitet wird.

4. Wie hoch waren die Auslastungen der Premieren in den Bereichen Musiktheater und Schauspiel im Großen Haus in den letzten zehn Spielzeiten? Wie hoch waren die Premierenauslastungen im Kleinen Haus?

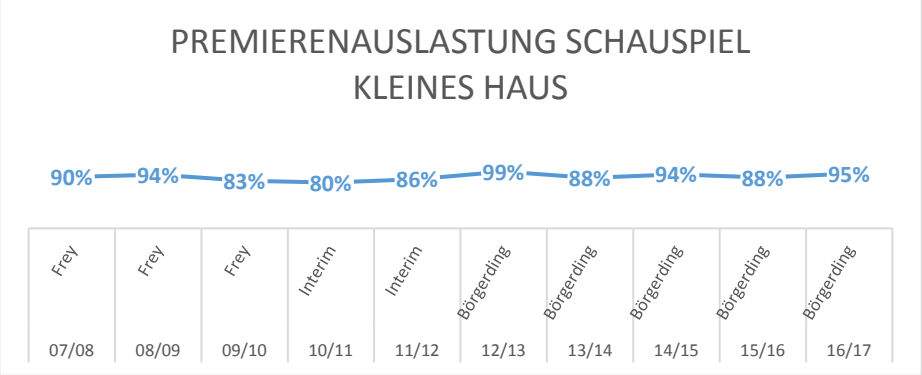
   Die Premierenauslastung im Großen Haus bei Vorstellungen aus dem Musiktheater bewegte sich in den letzten zehn Jahren zwischen 82 Prozent und 96 Prozent. Bei Frey stieg sie von 82 Prozent auf 96 Prozent im letzten Jahr, in den beiden Interimsjahren bewegte sie sich knapp über 90 Prozent, während sie bei Börgerding ebenfalls beginnend bei 82 Prozent mittlerweile sukzessive auf 89 Prozent gestiegen ist.



Die Premierenauslastung im Schauspiel im Großen Haus bewegte sich zwischen 76 Prozent und 96 Prozent. Wobei der Anteil an Schauspielvorstellungen unter Börgerding im Vergleich zu den Vorjahren angestiegen ist.

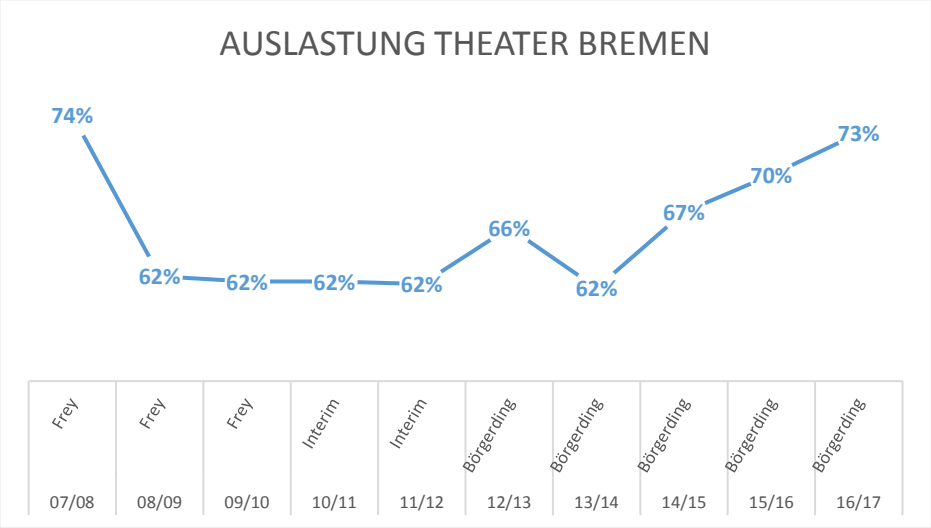


Die Premierenauslastung im Schauspiel im Kleinen Haus bewegte sich zwischen 80 Prozent und 99 Prozent.



5. Wie steht das Theater Bremen in Bezug auf Besucherauslastung im nationalen Vergleich mit Städten und Theatern vergleichbarer Größe dar?

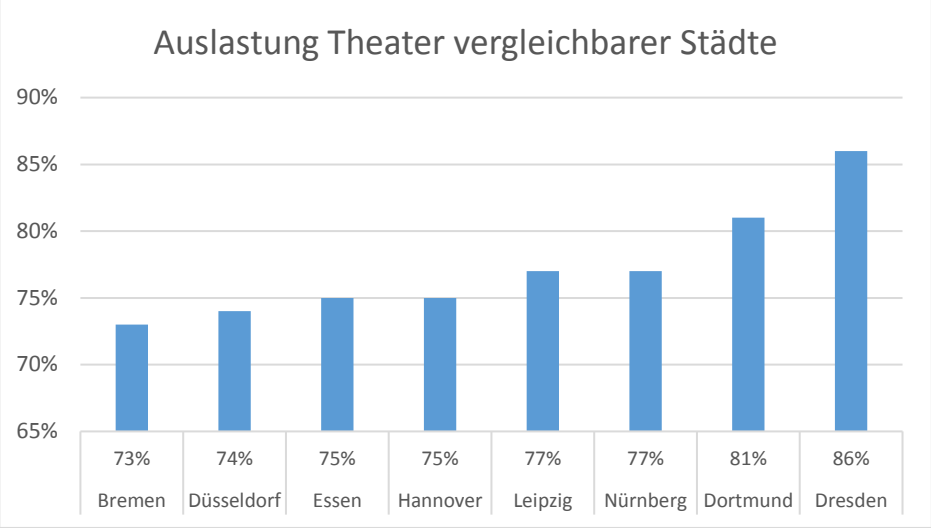
Die Auslastung des Theater Bremen entwickelte sich in den letzten zehn Jahre von 74 Prozent in der ersten Spielzeit von Frey über 62 Prozent in den folgenden vier Spielzeiten zu einem kontinuierlichen Anstieg in den letzten drei Jahren hin zu einer Auslastung von 73 Prozent.



Da die Theaterstatistik keine Angaben zur Gesamtauslastung der Häuser macht, haben wir Theater in Städten vergleichbarer Größe um Mitteilung ihrer Gesamtauslastung der letzten abgeschlossenen Spielzeit 2016/2017 gebeten.

Die Auslastung der Theater differiert bei sechs von acht Häusern nur um 4 Prozent und bewegt sich zwischen 73 Prozent und 77 Prozent, während Dresden mit 86 Prozent deutlich über dem Durchschnitt liegt.

Grundsätzlich ist die Auslastung unterschiedlicher Theater immer mit Vorsicht zu interpretieren, da die Rahmenbedingungen oft deutlich voneinander abweichen, bezogen auf die Anzahl und Größe der jeweiligen Spielstätten beziehungsweise der angebotenen Platzkapazitäten, der Anzahl der Vorstellungen in den jeweiligen Spielstätten, der finanziellen Ausstattung etc.



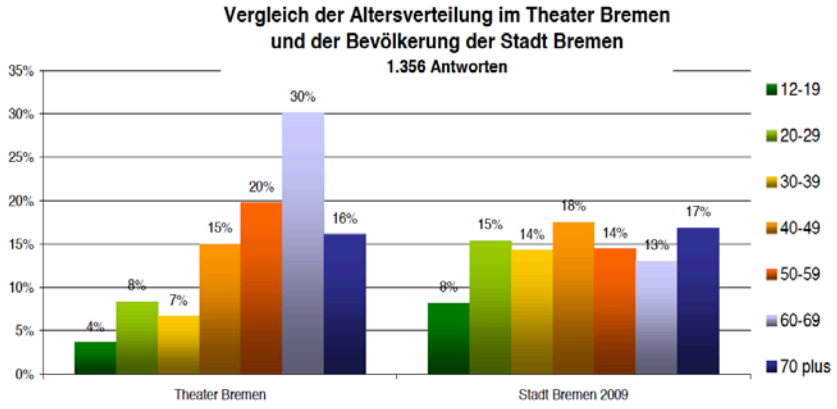
6. Welche Erkenntnis haben Theater und Senat über die Zusammensetzung des Publikums hinsichtlich Alter, Geschlecht, sozialökonomischen Hintergrund und Migrationsgeschichte? Welche Veränderungen sind hier in den letzten zehn Jahren zu beobachten gewesen?

In den letzten zehn Jahren wurde am Theater Bremen eine Publikumsbefragung durchgeführt. Diese wurde im Jahr 2011 durch das Institut markt.forschung.kultur und das Büro proloco umgesetzt. Dabei wurden insgesamt 1 402 Besucherinnen/Besucher der Sparten Musiktheater, Schauspiel und Tanztheater befragt, die Sparte Junges Theater Bremen wurde bei der Befragung nicht berücksichtigt.

Seit 2011 hat es keine vergleichbare Befragung des Publikums am Theater Bremen gegeben, für den Vergleich lassen sich jedoch Informationen aus den Daten der Kartenverkäufe ableiten. Für den Vergleich der letzten zehn Jahre werden im Folgenden die Spielzeit 2007/2008 und die Spielzeit 2016/2017 herangezogen.

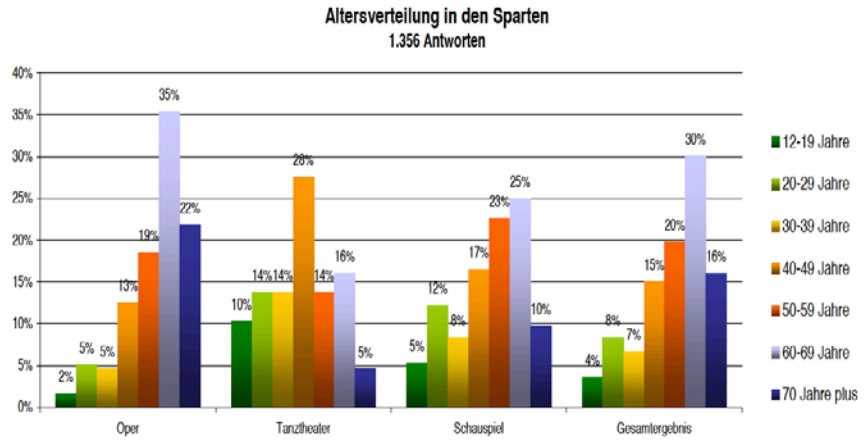
Alter

Teil der Publikumsbefragung aus dem Jahr 2011 war die Betrachtung der Altersstruktur der Besucherinnen/Besucher. Das Durchschnittsalter lag laut Befragung bei 53,7 Jahren und damit etwas über dem Durchschnittsalter der stadtbremischen Bürgerinnen/Bürger, dieses lag bei 47,8 Jahren. Betrachtet man die genauere Aufschlüsselung der Altersstruktur von 2011, zeigt sich, dass das Gros der Besucherinnen/Besucher (46 Prozent) über 60 Jahre war. Der Anteil der 30- bis 59-Jährigen lag 2011 bei 42 Prozent und die Minderheit bildeten die Besucherinnen/Besucher der 12- bis 29-Jährigen mit 12 Prozent. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass die Besucherinnen/Besucher der Sparte Junges Theater Bremen bei der Publikumsbefragung nicht betrachtet wurden.



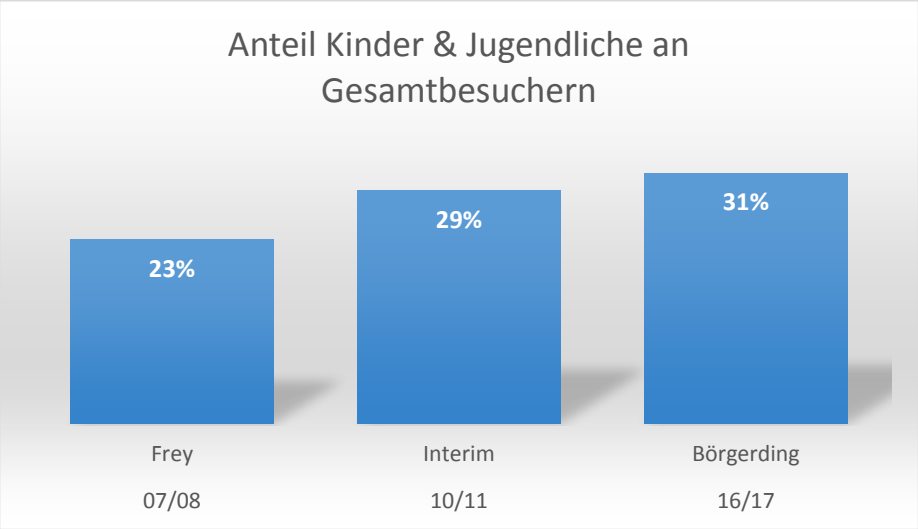
Quelle: markt.forschung.kultur / proloco; Publikumsbefragung Theater Bremen 2011

In der Befragung waren deutliche Altersunterschiede innerhalb der Sparten erkennbar. Der Altersdurchschnitt der Musiktheaterbesucherinnen/Musiktheaterbesucher lag dabei mit 58 Jahren im Vergleich zu den Besuchern im Schauspiel (50 Jahren) und im Tanz (43 Jahren) am höchsten. Schaut man sich die Musiktheaterbesucherinnen/Musiktheaterbesucher von 2011 genauer an, lässt sich feststellen, dass nur 7 Prozent der Besucherinnen/Besucher zur Gruppe der unter 30-Jährigen gehörten.

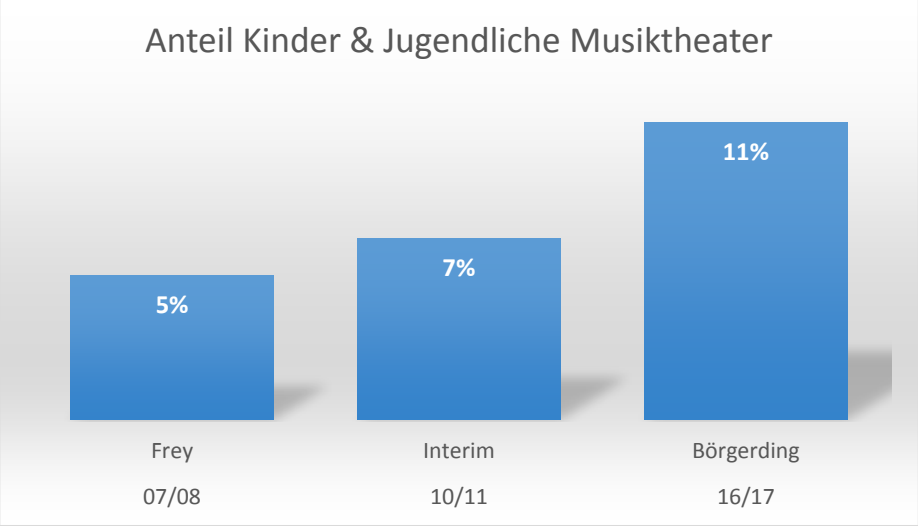


Quelle: markt.forschung.kultur / proloco; Publikumsbefragung Theater Bremen 2011

Im Hinblick auf Kinder und Jugendliche (inklusive Schülerinnen/Schüler, Auszubildende und Studierende) lässt sich feststellen, dass sich in den letzten zehn Jahren deren Anteil deutlich von 23 Prozent auf mittlerweile 31 Prozent erhöht hat.



Das gilt auch für die Sparte Musiktheater: hier erhöhte sich der Anteil von 5 Prozent auf mittlerweile 11 Prozent.



Daraus lässt sich ableiten, dass tendenziell auch das Durchschnittsalter des Publikums an sich seit 2007/2008 gesunken ist.

Geschlecht

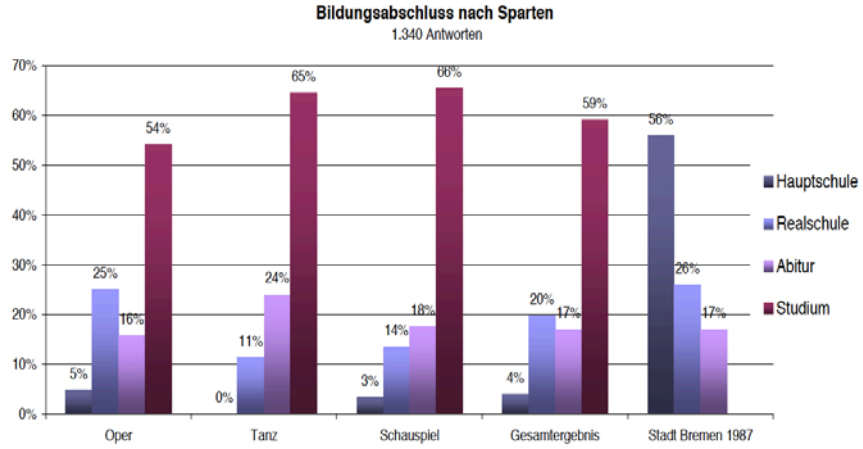
Die Befragung von 2011 hat ergeben, dass 63 Prozent der damaligen Besucherinnen/Besucher weiblich waren. Auch hier ließ sich eine Varianz innerhalb der Sparten feststellen. Während der Frauenanteil beim Tanzpublikum mit 70 Prozent am höchsten war, lag er bei dem Schauspielpublikum mit 60 Prozent unter dem Durchschnitt.

Die Verteilung der Geschlechter lässt sich in anderen Spielzeiten nicht fundiert ermitteln, da dies beim Kartenverkauf nicht erfasst wird.

Sozialökonomischen Hintergrund

Bei der Publikumsbefragung aus dem Jahr 2011 wurde auch die Bildungsstruktur der Besucherinnen/Besucher untersucht. Das Ergebnis zeigte, dass das Publikum überwiegend aus formal Hochgebildeten bestand. Demnach verfügten 59 Prozent der Besucherinnen/Besucher über ein Studium, weitere 17 Prozent über Abitur. Die Oper unterschied sich dabei von den anderen beiden Sparten, hier waren größere Anteile von Besucherinnen/Besucher mit Haupt- und Realschulabschluss zu finden. Dies ist in erster Linie auf den ebenfalls größeren Anteil höherer Alterssegmente zurückzuführen, da bei den über 60-Jährigen die höchsten Anteile von Realschulabschlüssen zu verzeichnen waren.

Angaben aus anderen Jahren beziehungsweise Spielzeiten über den sozialökonomischen Hintergrund der Besucherinnen/Besucher lassen sich aus den vorliegenden Angaben zu Kartenkäufen nicht ablesen.



Quelle: markt.forschung.kultur / proloco; Publikumsbefragung Theater Bremen 2011

Migrationsgeschichte

In der Intendanz von Michael Börgerding wird schon von Beginn an in vielen Arbeitsbereichen des Theaters kulturübergreifend gedacht und gearbeitet. Die künstlerische Auseinandersetzung mit interkulturellen Themen soll für eine direkte Ansprache des Publikums der neuen Stadtgesellschaft sorgen und ein diverseres Publikum ins Theater bringen. Die Zusammenarbeit mit verschiedenen Bremer Einrichtungen oder Kooperationspartnern soll diese Öffnung verstärken. Die Migrationsgeschichte der Besucherinnen/Besucher wird jedoch statistisch nicht erfasst.

Im Rahmen des Förderprogramms „360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft" der Kulturstiftung des Bundes schafft das Theater Bremen ab August 2018 eine Stelle für eine sogenannte Kulturagentin, die sich ausschließlich mit dem Themenbereich interkulturelle Öffnung in den Bereichen Programm, Besucherinnen/Besucher und Personal beschäftigen wird. Teil der Arbeit des ersten Projektjahrs wird auch eine genauere Betrachtung der Besucherschaft sein.

7. Welche Kenntnis haben Theater und Senat über den Anteil überregionaler Besucher? Wie haben sich diese Besucherzahlen entwickelt?

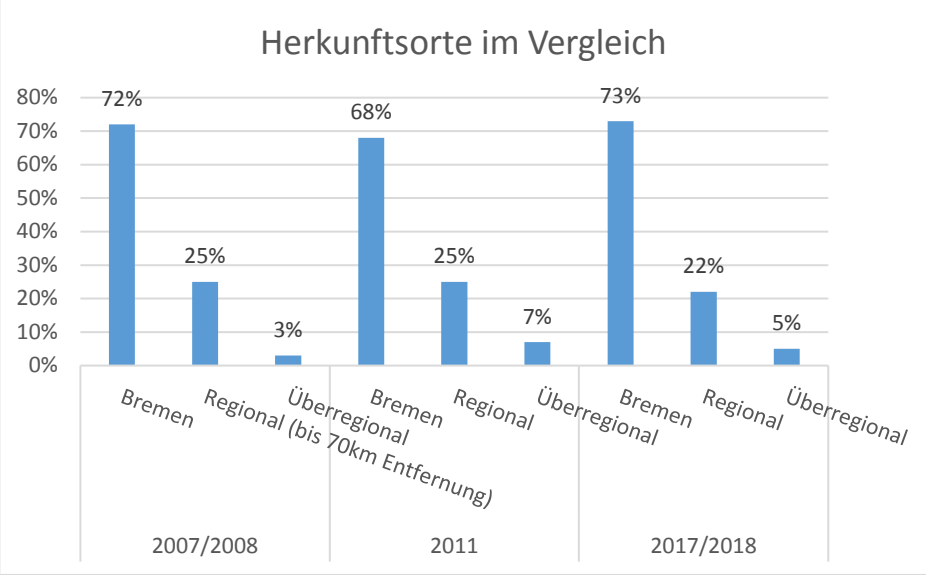
In der Publikumsbefragung von 2011 machten die Besucherinnen/Besucher auch Angaben zu ihrem Wohnort. Die Studie klassifizierte die Herkunft der Besucherinnen/Besucher nach den Besucherinnen/Besuchern aus dem Stadtgebiet Bremen, nach regionalen Besucherinnen/Besuchern (außerhalb Bremens bis zu 70 km Luftlinie) und überregionalen Besucherinnen/Besuchern ab einer Luftlinie von 70 km Entfernung zum Theater Bremen.

Die Studie zeigt, die Mehrheit des Publikums kam 2011 aus Bremen (68 Prozent), ein Viertel aus der Region und der Anteil der überregionalen Besucherinnen/Besucher lag 2011 bei 7 Prozent. Dabei war in der Sparte Oper der Anteil von regionalen Besucherinnen/Besuchern mit 30 Prozent am höchsten. Für Inszenierungen aus der Schauspielsparte sind die meisten überregionalen Besucherinnen/Besucher angereist. Die häufigsten Herkunftsorte waren nach Bremen selbst, Orte im Umland wie Stuhr, Achim und Delmenhorst.

Für den Vergleich werden die Postleitzahlen der Kartenkäuferinnen/Kartenkäufer, soweit sie vorlagen, aus den Spielzeiten 2007/2008 und 2017/2018 (bis Mai) betrachtet. Auch in der Spielzeit 2007/2008 kam das Gros des Publikums mit 71,8 Prozent aus Bremen, aus der Region reisten 25,3 Prozent an und das überregionale Publikum machte 2,9 Prozent aus.

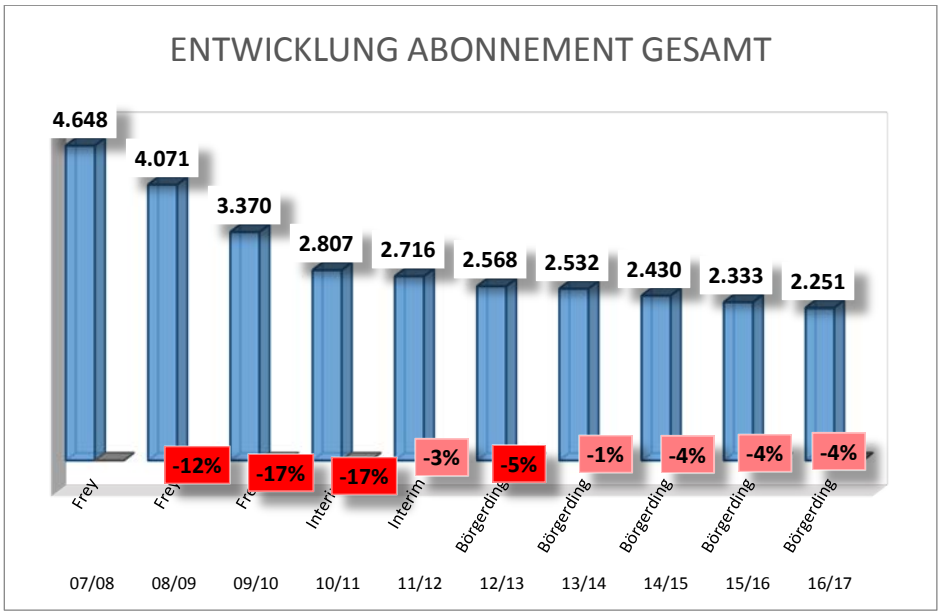
Aus den vorliegenden Postleitzahlen der Kartenkäuferinnen/Kartenkäufer der laufenden Spielzeit bis Mai 2018, lässt sich erkennen, dass die Besucherinnen/Besucher aus dem Stadtgebiet Bremen weiterhin die Mehrheit mit 73,1 Prozent bilden. 21,9 Prozent der Besucherinnen/Besucher gehören in der laufenden Spielzeit zu der Gruppe der regionalen Besucherinnen/Besucher und 5 Prozent zählen zu den überregionalen Besucherinnen/Besucher. In der laufenden Spielzeit sind die häufigsten Herkunftsorte nach Bremen selbst, Oldenburg, Lilienthal, Achim und Hamburg.

Betrachtet man einzelne Orte im Vergleich mit den vorangegangen Jahren zeigt sich: 2011 war der Anteil der Besucherinnen/Besucher aus Oldenburg im Vergleich am niedrigsten. Er ist von 1,2 Prozent im Jahr 2007 auf 1 Prozent im Jahr 2011 gesunken und in der laufenden Spielzeit auf 1,7 Prozent angestiegen. Zudem sind mehr Besucherinnen/Besucher aus Hamburg zum Theater Bremen gereist. Lag der Anteil der Besucherinnen/Besucher aus Hamburg 2007/2008 bei 0,9 Prozent, ist er im Jahr 2011 auf 0,4 Prozent gesunken und in der laufenden Spielzeit auf 1,5 Prozent angestiegen.



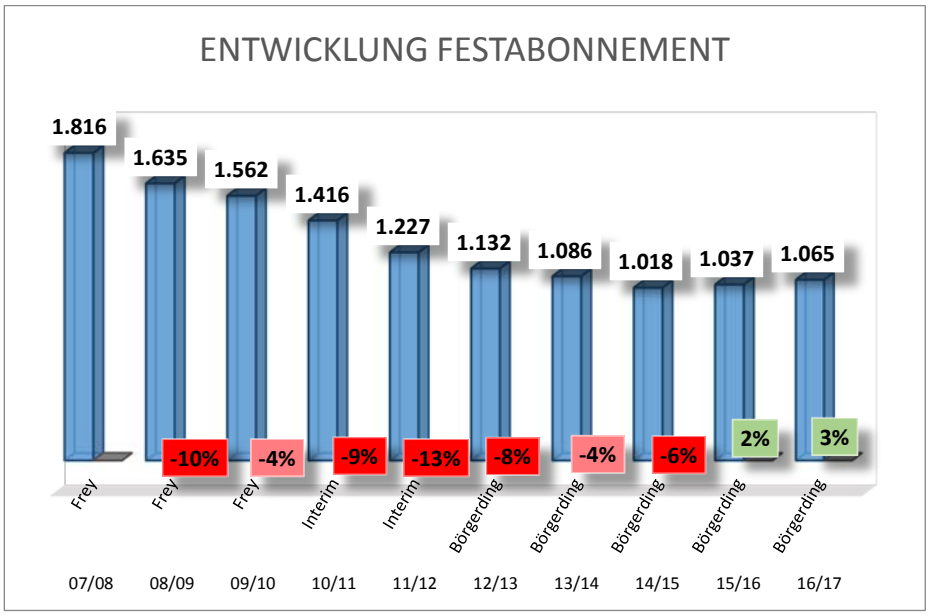
8. Wie hat sich in den letzten zehn Jahren die Zahl der Abonnements entwickelt? Welche Abo-Varianten bietet das Theater Bremen an?

Die Abonnementzahlen haben sich in den letzten zehn Jahren wie folgt entwickelt:



% Werte geben die Prozent-Abweichung von Abonnenten gegenüber Vorjahr an

Diese Tendenz über alle Abonnements spiegelt sich auch im Festabonnement wieder; allerdings weniger drastisch und mit einer in den letzten beiden Jahren gegenläufigen Tendenz, – hier ist die Zahl der Abonnenten wieder leicht angestiegen.



% Werte geben die Prozent-Abweichung von Abonnenten gegenüber Vorjahr an

Das Theater verfügt über ein differenziertes Abonnementsystem, das sich in der Hauptsache in sogenannte Fest- und Wahlabonnements unterteilt.

Beim Festabonnement entscheidet sich der Kunde für vorgegebene Produktionen, Termine und einen bestimmten Sitzplatz. Das Festabonnement ist als reines Spartenabonnement fürs Musiktheater mit sechs Vorstellungen, fürs Schauspiel mit sechs oder neun Vorstellungen und für den Tanz mit vier Vorstellungen erhältlich. Darüber hinaus wird ein Spartenmixabonnement ebenfalls mit sechs oder neun Vorstellungen angeboten.

Beim Wahlabonnement erwirbt der Kunde die Berechtigung sechs oder neun Vorstellungen vergünstigt zu erwerben, die er frei auswählen kann, auch bezogen auf Platz und Termin, soweit Plätze verfügbar sind.

Außerdem bieten wir gemeinsam mit den Bremer Philharmonikern das sogenannte Kombi-Abonnement an, das für vier Vorstellungen im Musiktheater und zwei Vorstellungen in der Glocke gilt.

Daneben gibt es kleinere Spezialabonnements wie das Geschenk- oder das Osterabonnement mit jeweils vier Vorstellungen, die zu bestimmten Anlässen und in bestimmten Zeitfenstern angeboten werden.

9. In welchem baulichen und technischen Zustand befinden sich die Gebäude des Theaters und welche Investitionen für den baulichen und technischen Bereich sind konkret geplant und darüber hinaus in absehbarer Zeit notwendig?

Allgemeines

Eigentümerin der Liegenschaft ist die Bremer Theater Grundstücksgesellschaft mbH & Co. KG.

Grundlage von Sanierungsplanungen ist eine im Jahr 2013 durchgeführte Bestandsaufnahme des mittelfristigen Bedarfs durch ein Architekturbüro. Diese Grundlagenplanung wird in Abstimmung mit den fachlich zuständigen Mitarbeiterinnen/Mitarbeitern regelmäßig aktualisiert. Die Ergebnisse münden in eine nach Prioritäten und finanziellen Möglichkeiten differenzierte Mittelfristplanung. Umfangreichere Bauunterhaltungsmaßnahmen werden von Planungsbüros und bei Bedarf von einer Projektsteuerin/einem Projetsteuer begleitet.

Die Finanzierung der Maßnahmen erfolgt durch Projektförderungen des Senators für Kultur für die jeweils anzumeldenden Baumaßnahmen. Die Mittel werden im Rahmen der maßnahmenbezogenen Investitionsplanung des Senats zur Verfügung gestellt.

Zustand der Gebäude

Die Gebäude befinden sich baulich, je nach Alter und Beanspruchung, in unterschiedlichem Zustand. Die Zuschauerbereiche sind im Wesentlichen in allen Spielstätten gut erhalten und ausgestattet. Die Veranstaltungstechnik wurde in den letzten Jahren schrittweise erneuert. Dazu haben erhebliche Investitionen der letzten Jahre beigetragen:

— Erneuerung der Obermaschinerie im Theater am Goetheplatz (2009-2012),

— Fassaden- und Fenstersanierung Milse-Süd (2011),

— Ersatzinvestition Dimmeranlage Kleines Haus (2012),

— Umbau Bühne und Tribüne Kleines Haus (2012),

— Erneuerung Veranstaltungstechnik Kleines Haus (2013),

— Ersetzung von hydraulischen Antrieben der bühnentechnischen Sicherheitseinrichtungen im Theater am Goetheplatz durch elektrische Antriebe (2013 bis 2014),

— Lüftungsanlage Kantine (2013 bis 2014),

— Herstellung der Barrierefreiheit für Brauhaus und Brauhauskeller sowie Anbau Foyer Brauhaus (2013 bis 2015),

— Modernisierung Beleuchtungsanlage Theater am Goetheplatz (2014),

— Energetische Sanierungsmaßnahmen in den Bereichen Beleuchtung, Lüftung, Heizung im Rahmen eines Energiesparcontractings (2012 bis 2013),

— Erweiterung Notrufanlage Brauhaus/Brauhauskeller (2013 bis 2014),

— Erneuerung Lüftung Kaschierwerkstatt (2014),

— Errichtung eines Farbspritzraums (2014),

— Erneuerung des Bühnenbodens (2014),

— Errichtung eines Löschwasserbehälters im Rahmen der Trennung Trink-/Löschwasser (2014),

— Einrichtung eines barrierefreien Zugangs zum Orchestergraben (2015),

— Einbau eines Blockheizkraftwerkes im Rahmen des Energiesparcontractings (2016).

Größere Baumaßnahmen, die gegenwärtig umgesetzt werden:

— Trennung Trink- und Löschwassernetze (2017 bis 2019),

— ab Sommer 2018 (geplant bis 2021) wird das Gebäude im Hinblick auf Brandschutzanforderungen ertüchtigt. Dies betrifft insbesondere Brandschutztüren, Brandschottungen, Erneuerung von Elektroverteilungen und die Erneuerung und Erweiterung der Brandmeldetechnik.

Mittelfristige Bedarfe ab 2020:

— Gesamtimmobilie: Sanierung von Sanitärbereichen und Abwasserleitungen,

— Theater am Goetheplatz: Sanierungsbedarf bei Fassaden, Fenstern, Dächern, Lüftungsanlagen und im Bereich der Veranstaltungstechnik (Inspizientenpult und Untermaschinerie), des Orchestergrabens, der Besucherbestuhlung sowie Schallentkopplung Probebühnen Kresnik /Hübner,

— Kleines Haus: Sanierungsbedarf bei Fassaden, Fenstern, Dächern, Aufzügen und Probebühnen,

— Brauhaus: Bühnenboden,

— Werkstätten: Sanierungsbedarf bei Fassaden und Lüftungsanlagen.

10. Welche grundlegenden Ziele verfolgt das Theater Bremen bezüglich der inhaltlichen und konzeptionellen Ausrichtung des Hauses? Welche Schwerpunkte werden gesetzt beziehungsweise sollen zukünftig gesetzt werden?

Das Theater Bremen will das Publikum in der Breite der Bremer Stadtgesellschaft mit einem Programm ansprechen, das sich der Tradition des Hauses würdig erweist. Es nutzt dabei die Möglichkeiten eines Stadttheaters, um auch Themen der heutigen Zeit aufzugreifen. Das Theater Bremen ist ein Vierspartentheater und versteht diese vier Sparten als ein gemeinsames Theater. Das Theater sucht Übergänge, Durchmischungen, Dialoge und hat keinen einheitlichen Blick auf das Theater oder die Welt. Eine solche Anforderung widerspräche auch der Komplexität der gesellschaftlichen Herausforderungen und der Verortung eines Theaters darin. Neben der Frage, wie und womit ein Publikum erreicht werden soll – dazu die Beantwortung zu Frage 11. – ist die inhaltliche und konzeptionelle Ausrichtung daher eine eher grundsätzliche Frage der Verortung eines Theaters in der Stadtgesellschaft von heute. Hierzu stellt das Theater als Selbstdefinition seiner grundlegenden Ziele bezüglich der inhaltlichen und konzeptionellen Ausrichtung folgendes dar:

„Das Theater Bremen als Stadttheater versteht sich als ein öffentlicher Ort ästhetischer und politischer Reflexion der Probleme, Risiken, Freiheiten und Glücksmomente eines Lebens in einer modernen Großstadt. Einer Stadt, die vernetzt ist mit der Welt. Einer Stadt, die vielen neu dazugekommenen Menschen – Arbeitssuchenden, Migrantinnen und Migranten und

Geflüchteten – eine Heimat geboten hat und weiter bietet. Diesem Verständnis folgt das Programm inhaltlich und konzeptionell und knüpft dabei an die Geschichte des Hauses an. Auf einem Plakat, das die Bremer Tourismuszentrale 1972 bundesweit plakatieren ließ, hieß es damals: „Bremen hat Deutschlands heißestes Theater. Das ist nicht jedermanns Sache. Auch nicht eines jeden Bürgers Sache. Aber eben dieser Bremer Bürger würde diese Bühne verteidigen, wollte jemand ihre Existenz in Frage stellen. Nicht weil er unbedingt weiß, dass diese Bühne seit Jahren internationalen Ruf für Bremen erwarb. (Und das Prädikat: BREMER STIL.) Sondern weil es einfach bremisch ist, dem Experiment und der heilsamen Provokation eine Chance zu geben. Das liegt alles ein bisschen an unserer Tradition: Die Hanseaten wollten schon immer etwas freier sein als die anderen. Wollen Sie das auch?“ Kurt Hübner hieß der damalige Intendant. Vor mehr als 50 Jahren kam er von Ulm nach Bremen und erfand – zusammen mit Wilfried Minks, Peter Zadek, Peter Stein und vielen anderen – das Schauspieltheater noch einmal neu als Regietheater. Jetzt erinnert das Plakat das heutige Theater für seine inhaltliche und konzeptionelle Ausrichtung daran, dass sich ein lebendiges Theater nur aus seiner Zeit und aus der Auseinandersetzung mit seiner Zeit beweist. Nicht zuletzt erinnert es daran, dass sich in den letzten 50 Jahren vieles verändert hat, nicht nur das Theater. Dem gerecht zu werden, ist Schwerpunkt des Theaters.

Städte sehen heute anders aus als vor zehn, 20 oder 50 Jahren. Das hat zu tun mit Geld-, Waren- und Menschenströmen, aber auch mit politischer Gestaltung und wundert eigentlich niemanden. Dass deshalb auch das Theater heute anders aussehen muss, verwundert hingegen oft noch immer. Einer solch veränderten Stadt und der Welt ist theatralisch nicht so einfach beizukommen. Will man im Theater von ihr erzählen, braucht es Mittel. Die Urfunktion des Bildes, wie des Theaters, ist die Verbildlichung des Unbildlichen, Darstellung des Undarstellbaren, Fassbarmachung des Unfassbaren. Verschiebung, Verdichtung und Umkehrung. Wenn das Theater Ängste und Hoffnungen, Analysen und Begriffe, Liebe und Tod, Reichtum und Armut, Gedanken und Reflexionen in Bilder und Vorgänge umsetzt, so kommt auf der Bühne die Wirklichkeit nicht als Abbild auf, sondern als verdichtete, als verschobene – gestauchte, verkürzte, verkleidete, entstellte – Umkehrung zum Vorschein. Ohne Deutung dessen ist Theater als Kunstform nicht zu haben. Theater ist nicht einfach und nicht direkt, es ist merkwürdig kompliziert und ambivalent. Interessant und spannend wird Theater durch seine besonderen Wahrnehmungsformen, Darstellungsweisen und Arbeitszusammenhänge: es ist als Praxis eine Verknüpfung des Heterogenen. Und damit als Spiel eine Kunst des Sozialen. Theater – Oper, Schauspiel, Tanz – ist in seinem Schwerpunkt ein Ort der Kunst. Zu den großen Stoffen der Theaterliteratur wie der Operngeschichte gehört eine Empfindlichkeit für die tragische Situation des Einzelnen, jenseits von ideologischen Lösungen. Pathos und Klage, Trauer und Emphase, Amok und Depression sind ein Einspruch gegen die politische und soziale Realität. Sie markieren dabei aber auch die schmerzhafte Grenze der politischen Aufklärung. Selbstverständlich ist das Theater aber auch ein Ort der Unterhaltung, des Spiels, des Lachens, der Schönheit und der Entspannung – eine Gegenwelt zu der durchgetakten Welt der Effizienz, die alles und alle durchdringt.

Theater ist einer der wenigen verbliebenen öffentlichen Orte gesellschaftlicher Auseinandersetzung und Selbstvergewisserung. Man kann es auch anders formulieren: das Theater ist ein Indikator dafür, ob eine Gesellschaft, ob eine Stadt überhaupt ein Interesse daran hat, über sich selbst etwas zu erfahren. Deutungshoheiten hat das Theater dabei keine mehr. Um als Theater auf der Höhe der Zeit zu sein, muss das Theater auf vieles hören, muss vieles und unterschiedliches zur Kenntnis nehmen und nicht nur das, was im Theater passiert.

Im Sinne des „Die Hanseaten wollten schon immer etwas freier sein als die anderen. Wollen Sie das auch?“ als berechtigtem Anspruch einer Bremer Bürgergesellschaft an sein Theater ist das Konzept ein Theater für alle, ein Theater, das Barrieren senkt und sich öffnet in Inhalten und Formaten, öffnet gegenüber neu formulierten Interessen und Erwartungen. Ein Theater, das sich öffnet für ein neues Publikum und das offen bleibt für sein altes Publikum.

11. Wie wird ein möglichst breites Spektrum an Inszenierungsarten am Theater Bremen sichergestellt, um so ein größtmögliches Publikum zu erreichen?

Die Institution Stadttheater sieht sich heute mit gegensätzlichen Ansprüchen konfrontiert, die sie miteinander in Einklang bringen muss. Zum einen steht sie unter einem unbestreitbaren Innovationsdruck, ist ihre Zukunftsfähigkeit doch an die Frage gekoppelt, wie gut es ihr in ästhetischer, diskursiver und auch ökonomischer Praxis gelingt, sich über Gesten der Öffnung, über Inhalte und Arbeitsweisen für ein Publikum der Zukunft attraktiv und relevant zu erweisen. Denn das „Kulturbürgertum“, das über Jahrzehnte den verlässlichen Publikumskern der Institution Stadttheater gebildet hat und aus dieser historisch gewachsenen Nähe bestimmte Ansprüche an das stellt, was es sehen möchte, schwindet deutlich. An seine Stelle tritt ein vielstimmiges, in sich mitunter höchst widersprüchliches Geflecht von potenziellen Besucherinnen/Besuchern, die den regelmäßigen Theaterbesuch nicht als „bürgerliche Pflicht“ begreifen. Das Publikum der Zukunft emanzipiert sich zunehmend von einem solchermaßen eingeübten kulturellen Gestus, interessiert sich für sehr individuelle Fragen, für seine spezifischen Kontexte und versucht, diese in Zusammenhänge zu bringen. Es sucht gezielt und flexibel aus, worin es seine unter den ökonomischen Bedingungen der Gegenwart immer knapper werdende Freizeit investiert. Seine Ansprüche unterscheiden sich mitunter diametral von der Ästhetik und den Stoffen des bisherigen Publikumkerns.

Das Stadttheater soll sich aber mit der Gesamtheit der städtischen Gesellschaft auseinandersetzen und zwischen den Polen der Erwartung moderieren und vermitteln, um neues Publikum zu gewinnen ohne das alte Publikum zu verlieren.

Das Theater Bremen unternimmt große Anstrengungen, diesem Anspruch gerecht zu werden. Mit rund 40 Premieren in allen Sparten, einer Vielzahl von Sonderveranstaltungen wie Gastspielen, Lesungen, Konzerten, öffentlichen Gesprächen und Vermittlungsformaten, mit Stadtteilprojekten und selbst veranstalteten sowie in enger Kooperation mit unterschiedlichen Partnerinnen/Partnern durchgeführten Festivals leistet das Theater mit rund 1 000 Veranstaltungen pro Spielzeit einen substantiellen Beitrag zum vielstimmigen kulturellen Bild der Stadt Bremen. Das breite Spektrum an Inszenierungsarten wird strukturell dadurch gewährleistet, dass Michael Börgerding in seinem Selbstverständnis als Ermöglicher von unterschiedlichen künstlerischen Handschriften starke und selbstbewusste Leitungen und Dramaturgien in den vier Sparten gefunden hat und nur im permanenten Austausch mit ihnen und mit dem Publikum es zu Spielplan- und Regieentscheidungen kommt.

Im Schauspiel gibt es mit Alize Zandwijk eine leitende Regisseurin, die sich mit großem Erfolg darauf versteht, mit ihren Arbeiten zwischen diesen beiden Polen zu vermitteln. Zwischen Klassikern wie Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ und Gerhart Hauptmanns „Die Ratten“ und herausragenden Stoffen der zeitgenössischen Dramatik (beispielsweise Dea Lohers „Fremdes Haus“ oder Tracy Letts „Eine Familie“) greift sie immer wieder auf stringente Erzählungen zurück, denen sie in spielfreudigen und zutiefst menschlichen Inszenierungen eine völlig eigene zeitgenössische Ästhetik abgewinnt und dabei doch stets den Kern der Stoffe bewahrt. Ihre

Arbeiten bringen ein äußerst vielschichtiges Publikum in den Vorstellungen zusammen und Alize Zandwijk weit über Bremen hinaus große Anerkennung ein. Publikumserfolge wie zuletzt „Sezuan“ oder „Die Ratten“ und wiederholte Gastspiele im In- und Ausland unterstreichen dies eindringlich. Mit Klaus Schumacher arbeitet seit vielen Jahren ein Regisseur mindestens einmal pro Spielzeit in Bremen, dessen genau gedachte Inszenierungen ebenso zur Signatur der Schauspielsparte gehören. Schumacher hat sich über die Jahre seines Wirkens in Bremen einen Ruf als sensibler Geschichtenerzähler erworben, der tief in die Text- und Seelenlandschaften der von ihm inszenierten Stücke eindringt und diese in großer schauspielerischer Intensität auf die Bühne überträgt. Alexander Riemenschneider, Nina Mattenklotz und Frank Abt sind ebenfalls Regisseurinnen/Regisseure, die erzählen und spielen lassen, denen es stark um handwerkliche Aspekte der Schauspielkunst geht, die dann auf ganz unterschiedliche Stoffe treffen. Die Zusammenarbeit Alexander Riemenschneiders mit der tschechischen Kafka-Band, Frank Abts monumentales Knausgard-Projekt, Nina Mattenklotz fortwährende Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Dramatik, zuletzt mit Werken von Thomas Melle und Ewald Palmetshofer. Das gilt auch für Felix Rothenhäusler, der ein Schauspieler-Regisseur par excellence ist. Rothenhäuslers Arbeiten mögen mitunter irritieren, weil er sich für die Dekonstruktion, für die Entkernung von Stoffen interessiert und weil sich bei seinen Inszenierungen manchmal das Gefühl einstellt, dem Theater beim Nachdenken über seine ihm eignen Mittel zuzuschauen. Die performativ angelegten, oft mit den Mitteln der bildenden Kunst gedachten Visual Poems von Alexander Giesche, die im transkontinentalen Begegnungsfeld entstehenden Performances der international erfolgreichen Theatergruppe Gintersdorfer/Klaßen (und der daraus hervorgegangenen neuen Formation LA FLEUR) oder die sich vom Ballast der „richtigen Form“ loslösenden Stoff-Adaptionen der jungen Regisseurin Leonie Böhm erweitern das Repertoire um Spiel-, Denk- und Arbeitsweisen, die sich der zunehmenden Verflüssigung von Kategorien wie Genre, Rolle und der Hierarchie zwischen Darstellerin/Darsteller und Publikum gegenüber offen und neugierig zeigen. Nicht zu vergessen Liederabende wie „Istanbul“ oder „Bang Bang“, die Cohen-Abende oder aktuell das Bowie-Musical „Lazarus“ zeigen, dass das Theater Bremen sich vor einer klugen Auseinandersetzung mit theatralen Formen auch des Mainstreams nicht scheut.

Dieser Vielfalt im Schauspiel steht die Musiktheatersparte mit kraftvollen, mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der Kunst inszenierten Stoffen des klassischen Repertoires, selten gespielten und wiederentdeckten Opern des 19. und 20. Jahrhunderts und immer wieder auch mit experimentelleren Ansätzen gegenüber. Mit Anna-Sophie Mahler, Tatjana Gürbaca, Armin Petras, Stephan Kimmig, Marco Storman, Michael Talke und Paul-Georg Dittrich haben allein in den letzten beiden Spielzeiten eine ganze Reihe bedeutender Regisseurinnen/Regisseure ihren Blick auf die Form der Oper mit dem Bremer Publikum auf höchst unterschiedliche Art und Weise geteilt. Produktionen wie „Lady Macbeth von Mzensk“, „Simplicius Simplicissimus“ und „Candide“ entwickeln Spiel- und Erzählhaltungen, die dem klassischen Kanon ein intensives Forschen und Nachdenken über eine zeitgemäße Opernästhetik hinzufügen.

Generell ist der spezifische Bremer Umgang mit dem Inszenierungs- und Rezeptionserbe des Musiktheaters in den vergangenen Jahren immer stärker auch außerhalb Bremens wahrgenommen worden. Arbeiten wie die experimentelle Mozart-Überschreibung „Les robots ne connaissent pas le blues“ von Benedikt von Peter und Gintersdorfer/Klaßen touren auch drei Jahre nach der Premiere auf großen Festivals und fanden in Bremen ein begeistertes Publikum. Dieses Beispiel zeigt, dass experimentelle Herangehensweisen an das Format der Oper in Bremen angenommen werden, und auch die Kontroversen um Inszenierungen wie Felix Rothenhäuslers Bearbeitung der „Fledermaus“ sind wichtig im Sinne der gemeinsamen

Verständigung darüber, was Musiktheater in der Jetztzeit sein kann, soll und will. Das Experiment wird dabei nie zum Selbstzweck und der Anteil jener Inszenierungen, die sich mit progressiven Brüchen bestimmter Erzählerwartungen hervortun, bewegt sich in der Balance eines Gesamtspielplans. So sind mit den Arbeiten des Regisseurs Michael Talke, mit Stoffen aus dem Genre der Opera buffa, den großen spartenübergreifenden Projekten wie „Hair“ und „The Fairy Queen“ in der Regie von Robert Lehniger und jetzt aktuell der zwischen Schauspiel und Musiktheater changierenden Inszenierung des David Bowie-Musicals „Lazarus“ eine Vielzahl an Produktionen in den Spielplänen der Musiktheatersparte vertreten, die ein breites Publikum begeistern und mitunter vollkommen neue Zuschauerschichten für das Theater interessieren.

Daneben entwickelt der neue Generalmusikdirektor Yoel Gamzou mit großem Engagement neue Formate, die eine Begegnung zwischen den Solistinnen/Solisten des Bremer Musiktheaters mit ihrem Publikum im unmittelbaren Kontakt ermöglichen: Von intimen Aufführungsformaten wie „Kantine 22“ und „Spotlight“ bis hin zu Hausbesuchen des GMDs, bei denen er das Musiktheater-Programm des Theaters in persönlichen Gesprächen in privaten Räumen vorstellt. Mit dem Regisseur Levin Handschuh hat das Theater Bremen in dieser Spielzeit die Reihe „Andere Töne“ etabliert, die sich explizit mit neuer Musik und ungewöhnlichen Inszenierungsformen beschäftigt und dabei mit vielen Künstlerinnen/Künstlern aus der Bremer Szene zusammenarbeitet, was wiederum ein völlig neues Publikum auf das Musiktheater aufmerksam werden lässt. Während die Reihe „Chorkonzert: Unterwegs“ den Weg in Stadtteile wie Huchting, Oslebshausen und Blockdiek sucht, um an das Theater Bremen gebundene musikalische Angebote in die unterschiedlichsten Stadtteile zu tragen. Dazu kommen die Kinderkonzerte mit den Bremer Philharmonikern, die ein junges Publikum an klassische Musik heranführen und auf ein zukünftiges Publikum abzielen.

Im Tanz hat vor allem Samir Akika in den vergangenen Jahren bewiesen, dass er zu einem der vielseitigsten Choreografen der deutschen Tanzlandschaft gehört, dem es wie wenigen anderen gelingt, sich selbst und seine Mittel stetig neu zu erfinden. Von Stückentwicklungen und im Wortsinne bühnensprengenden Happenings wie „polaroids“ über konkrete Genre-Erkundungen wie „Black Rainbow“ oder die Begegnung mit jüngeren Schauspielklassikern wie in seiner Erfolgsproduktion „Einer flog über das Kuckucksnest“: Die Arbeit der Kompanie Unusual Symptoms am Theater Bremen hat in den vergangenen sechs Spielzeiten ein breites und abwechslungsreiches Repertoire hervorgebracht. Dementsprechend adressieren die Arbeiten ein vielschichtiges Publikum. Die Vielseitigkeit des Repertoires, die sich nicht zuletzt in der Zusammenstellung des Ensembles abbildet, wurde in den vergangenen Spielzeiten durch die regelmäßige Zusammenarbeit mit Gastchoreografinnen/Gastchoreografen noch erweitert. Während Samir Akikas Arbeitsweise häufig eine erzählerische ist, stehen bei Choreografen wie Máté Mészáros und Frederik Rohn und in Arbeiten wie „NEXTtoME“ und „Crash“ der Körper und choreografische Prinzipien im Vordergrund. Daneben hat die Sparte mit Projekten wie „Symptom Tanz“, der zweijährigen, von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Zusammenarbeit mit dem Alexander-von-Humboldt-Gymnasium, dem gemeinsam mit dem Goethe-Institut Ukraine lancierten Austauschprojekt „DANCEformation“ und in Produktionen wie „Aymara“ oder „Tales of survival“ immer wieder die Zusammenarbeit mit Jugendlichen und Laien gesucht, hat in Produktionen wie „Belleville“ internationale Gasttänzerinnen/Gasttänzer für einen längeren Zeitraum an Bremen gebunden und sich dabei in Workshops und Gesprächsformaten aktiv um die Vermittlung transkulturellen Wissens bemüht. Ab der kommenden Spielzeit wird die Tanzsparte die Zusammenarbeit mit internationalen Gastchoreografinnen/Gastchoreografen noch verstärken und mit Helder

Seabra, Samir Akika und Adrienn Hód Arbeiten von drei höchst unterschiedlichen Choreografinnen/Choreografen zeigen, die den Anspruch der Sparte hinsichtlich Vielseitigkeit und Internationalität unterstreicht.

Die Arbeit des Jungen Theaters, bestehend aus Moks und den Jungen Akteuren, darf in vielerlei Hinsicht als bundesweit vorbildlich gelten, was die regelmäßige Einladung von in Bremen entstehenden Arbeiten zu einer Vielzahl von Gastspielen und den wichtigsten Festivals des deutschsprachigen Jungen Theaters unterstreicht. Auch dem Moks gelingt es seit Jahren, Inszenierungen von hoher handwerklicher Qualität zu produzieren und dabei beständig an neuen, zeitgemäßen Formen des Erzählens für Kinder und Jugendliche zu forschen. Arbeiten wie die im Fonds Doppelpass entstandenen Produktionen „Out of nowhere“ und „Of coming tales“ des Regiekollektivs kainkollektiv verbinden das ambitionierte Nachdenken über die politischen Zusammenhänge der Zeit mit in der Form wegweisenden Ästhetiken zwischen Schauspiel, Tanz, Musik und Film. Choreografinnen/Choreografen wie Salome Schneebeli, Birgit Freitag oder in der kommenden Spielzeit Antje Pfundtner loten den Tanz auf sein Potential des Erzählens für ein junges Publikum aus und entwickeln darüber auch das kleine Moks-Ensemble kontinuierlich weiter. Daneben gibt es immer wieder die sensibel erzählten Geschichten von Regisseurinnen/Regisseure wie Theo Fransz, Natalie Forstman, Konradin Kunze oder auch Alexander Riemenschneider, die das klassische Erzählen in den Mittelpunkt rücken.

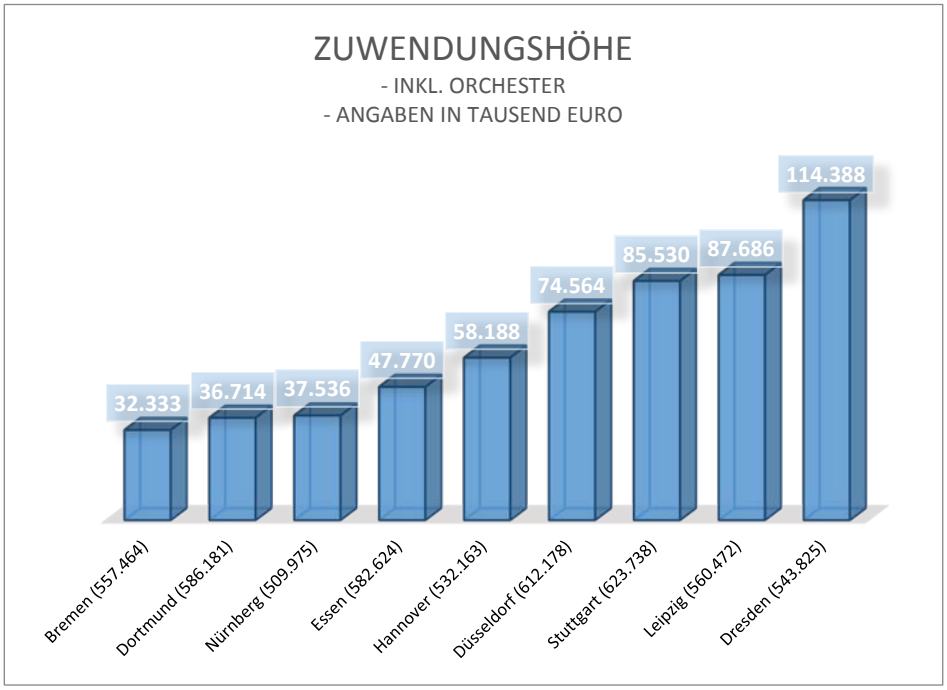
Regelmäßig finden diese Arbeiten an der Schnittstelle zur Arbeit der Jungen Akteure statt, so beispielsweise in den Arbeiten des kainkollektivs, die mit gemischten Ensembles aus den Schauspielerinnen/Schauspielern des Moks-Ensembles, Tänzerinnen/Tänzern der Tanzsparte und Jugendlichen aus dem Umfeld der Jungen Akteure gearbeitet haben. Die Jungen Akteure leisten eine einzigartige Arbeit in der Heranführung eines jungen Publikums an das Medium des Theaters und das Theater Bremen im Speziellen. Die Bandbreite der dabei entstehenden Arbeiten könnte größer nicht sein: Von Stückentwicklungen über Erzählstoffe hin zu Tanzproduktionen und Stadtteilprojekten. Immer wieder beweisen die Jungen Akteure dabei ein großes Gespür für die Wahl der Künstlerinnen/Künstler, mit denen diese Projekte entstehen. Die Zusammenarbeit mit Autoren wie Jan Eichberg und Choreografen wie Tom Bünger im Verbund mit den eigenen Regiearbeiten von Natalie Forstman und Christiane Renziehausen führt zu Arbeiten, die extrem nah an der Lebensrealität der jungen Menschen sind, mit denen die Projekte entstehen. Ob es um die Frage nach Geschlechteridentitäten wie in Tom Büngers Choreografie „Turnen“, Themen wie Sterben und Alter („Endlich“) oder Radikalisierungsgeschichten junger Menschen („Grüne Vögel“) geht: Die Arbeiten der Jungen Akteure scheuen sich nicht, kontroverse Themen aufzugreifen und sichtbar zu machen, die einen großen Querschnitt von Zuschauerinnen/Zuschauer ansprechen und erreichen. Daneben bildet das umfangreiche Vermittlungsprogramm, bestehend aus einer Vielzahl von Workshops, Werkstätten und die gesamte Spielzeit durchziehenden Kursen und Begegnungsformaten ein Fundament, das eine große Zahl von Jugendlichen mit dem Theater, seinen Produktionsweisen und Ästhetiken in Kontakt bringt.

Und dann ist da noch all das, was neben der Arbeit am Repertoire an diesem Haus geschieht: Mit internationalen Festivals wie TANZ Bremen, Mittenmang, eigenartig und africtions, denen das Theater Bremen Raum und Ressourcen bietet und mit denen es in engen inhaltlichen Auseinandersetzungen steht, öffnet sich das Haus weit über die eigenen Inszenierungen hinaus einer vielfältigen Bremer Kulturlandschaft. Gemeinsam mit der Schwankhalle richtet das Theater Bremen in einer bundesweit fast einmaligen Kooperation zwischen einer Institution der freien Szene und einem Stadttheater das Internationale Performing Arts Festival OUTNOW! aus,

das alle zwei Jahre Nachwuchskünstlerinnen/Nachwuchskünstler aus Europa in Bremen versammelt. Mit dem New Greek Wave Festival war das Haus in der aktuellen Spielzeit Gastgeber für herausragende Produktionen der neuen griechischen Theaterszene, die ergänzt durch Club- und Diskursformate über mehrere Tage ein griechisch-deutsches Festivalpublikum gebunden hat. Das Theater Bremen ist Partner für Festivals wie die globale oder das tschechische Kulturfestival „So macht man Frühling“, arbeitet seit vielen Jahren eng mit der jazzahead! zusammen und hat sich mit dem Stadtteil-Festival in Blumenthal und der diesjährigen Fortsetzung mit einem Projekt des Regisseurs Mirko Borscht weit über die eigene räumliche Nachbarschaft hinaus begeben.

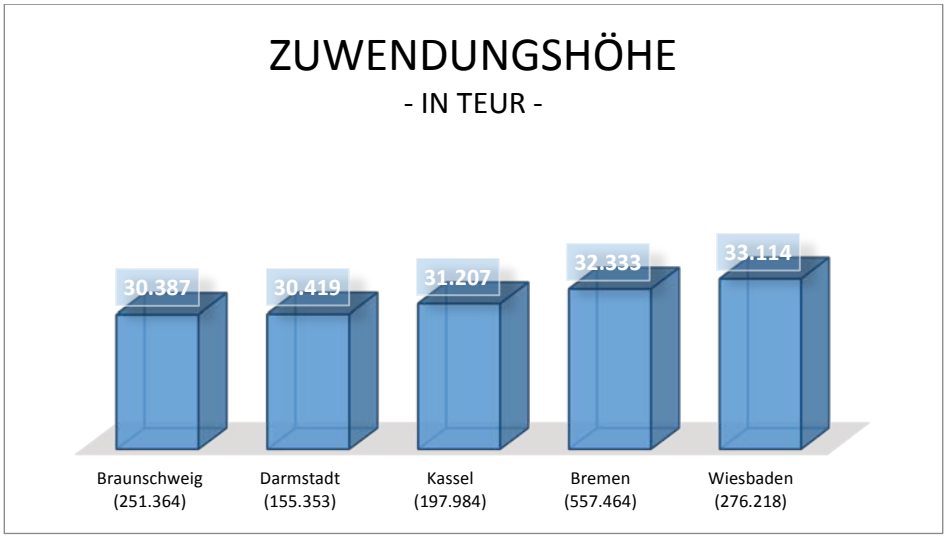
All diese Festivals, Projekte und Initiativen gehören ebenso wie die sehr erfolgreiche Club-Konzertreihe zum Handlungsfeld eines zeitgenössischen Stadttheaters. Denn es ist gerade der aktive Blick auf das kulturelle und gesellschaftliche Geschehen jenseits seiner Hauptpfade, der es zu einem zentralen Verhandlungsort von (städtischer) Gesellschaft macht. Das Theater Bremen versteht sich als ein durchlässiges Haus, das den Blick öffnen will. Es will benutz- und begehbar sein für die Vielzahl unterschiedlich geprägter Individuen, die diese Stadt ausmachen und bestimmen und es will das, was funktioniert, bewahren und weiterentwickeln.

Die Tabellen zeigen, dass das Theater Bremen dabei mit vergleichsweise geringen Mitteln auskommt:



Zahlen aus der Theaterstatistik 2015/2016 des Deutschen Bühnenvereins; um eine Vergleichbarkeit mit anderen Häusern herzustellen, wurden das Theater Bremen und die Bremer Philharmoniker (als Orchester für das Musiktheater) als Einheit betrachtet; so wurde ggf. auch mit den Institutionen anderer Städte verfahren.

In deutlich kleineren Städten werden Theater hingegen mit einem vergleichbaren Etat wie dem des Theaters Bremen ausgestattet.



Diese finanziellen Rahmenbedingungen sind stets zu beachten. Großprojekte – wie es die Seebühne oder die parallele Musicalproduktion wie in der Intendanz Frey waren – können nur mit zusätzlichen Mitteln durch politische Beschlüsse finanziert werden. Das Theater kann dies, das hat die Erfahrung gezeigt, aus seinen Mitteln oder aus Einnahmen aus solchen Projekten nicht erwirtschaften.

12. Welche Aufgabe haben öffentliche Theater nach Verständnis des Senats? Wie bewertet der Senat die Ausrichtung des Theater Bremens?

Aufgaben- und Stellenwert der öffentlichen Theater werden derzeit bundesweit diskutiert. Das zeigt sich auch an der hohen Dichte von Fachveranstaltungen und Gesprächsinitiativen. Hier geht es um Fragen der Ästhetik, ebenso wie um Fragen der gesellschaftlichen Relevanz und des damit verbundenen kulturpolitischen Auftrags. Hohe Besucherzahlen sind heute nicht mehr selbstverständlich und unterliegen sehr differenzierten Parametern. Das Publikum befindet sich im stetigen Wandel. Kommunikation beziehungsweise Vermittlung und Beteiligungsorientierung spielen heute aus Sicht der Besucher und Besucherinnen eine signifikante Rolle. Veränderungsprozesse benötigen Zeit für neue Ideen und entsprechende Ressourcen.

Das Theater Bremen ist ein Vierspartenhaus mit Schauspiel, Tanz, Kindertheater und Oper. Es verfügt über vier Spielstätten. Hauptspielort ist das Theater am Goetheplatz mit 868 Plätzen sowie das Kleine Haus mit 191 Plätzen. Die kleinste Spielstätte des Theaters, der sogenannte Brauhauskeller verfügt über 60 Plätze, das Kindertheater Moks bietet maximal 99 Zuschauerinnen/Zuschauern Platz.

Wesentliche Aufgabe des Bremer Theater ist es, in den genannten Bereichen ein Angebot zu präsentieren, das einer modernen Großstadt angemessen ist. Das besondere Augenmerk liegt deshalb auf künstlerischer und kultureller Produktivität und deren Vermittlung. Das Theater spiegelt in besonderer Weise die gesellschaftlichen Veränderungen. Diese definieren auch immer wieder die von der Intendanz für das Haus vorgenommenen Themensetzungen und Formatgestaltungen. Die Wahrnehmung von Gesellschaft und ihre Ausprägung sowie die damit verbundene Rolle des Individuums war und ist immer ein zentraler Aspekt des Bremer Stils. Bremen verfügt über eine große Theatergeschichte. Diese Tradition setzt Michael Börgerding in seiner Intendanz fort. Das Haus arbeitet intensiv an Projekten kultureller Bildung, bezieht aktuelle Fragen des demografischem Wandels, der Migration und Diversität in die künstlerischen Produktionen ein und hat zudem Formate entwickelt, die Beteiligungsmöglichkeiten von Bürgerinnen und Bürgern am kulturellen Prozess verbessern. Dies gilt insbesondere für die jüngere Generation, aber auch für

Kooperation mit Stadtteilinitiativen und Beiräten. Das Haus hat in der Intendanz von Michael Börgerding renommierte Regisseurinnen und Regisseure verpflichten können, die diese inhaltliche Linie nachhaltig mit ihren Produktionen unterstützt haben. Es hat sich gezeigt, das Bremen nach wie vor ein Sprungbrett für Talente ist. Die Akzeptanz in der Kunstszene ist inzwischen gefestigt. Die jeweiligen personellen Wechsel wurden auch immer wieder als Möglichkeit genutzt, die Profilschärfung des Hauses voranzutreiben. Aktuell ist diese gerade durch die Verpflichtungen von Armin Petras als Hausregisseur und am Musiktheater durch die Anstellung von Youl Gamzou als Generalmusikdirektor des Theater Bremen und Brigitte Häusinger als Chefdramaturgin in der Musik erlebbar.

Der Senat unterstützt die Aktivitäten von Generalintendant Michael Börgerding und dem kaufmännischen Geschäftsführer Michael Helmbold, die mit großer Umsicht nicht nur künstlerisch engagiert, sondern auch wirtschaftlich verantwortungsvoll arbeiten. Vor diesem Hintergrund hat sich der Senat entschieden, mit dem Theater Bremen auch für die kommenden Jahre einen Kontrakt zu schließen, um damit Planungssicherheit zu gewährleisten. Der Senat befindet sich im regelmäßigen Austausch mit der Geschäftsleitung über die wirtschaftlichen und strategischen Ziele des Hauses und wird diese für die kommenden Jahre im Rahmen des Kulturförderberichtes auch veröffentlichen. In diesem Zusammenhang beabsichtigt der Senat auch, die Idee des Intendanten zu erörtern, eine partizipative Bürgerbühne perspektivisch zu konzipieren und zudem sukzessive das Kinder- und Jugendtheater auszubauen.