



universität
wien

DISSERTATION

„Konzeption und Entwicklung soziokultureller Zentren“

Verfasserin

Mag. Heike Summerer

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

I.	SOZIOKULTURELLE ZENTREN IN DEUTSCHLAND	7
I.1.	ZEITGESCHICHTLICHER KONTEXT DER ENTSTEHUNG	7
I.1.1.	<i>Erweiterter Kulturbegriff</i>	8
I.1.2.	<i>Demokratisierung der Kultur und kulturelle Demokratie</i>	10
I.1.3.	<i>Soziokultur</i>	13
I.1.4.	<i>Neue Kulturszene</i>	15
I.1.5.	<i>Kulturinitiativen</i>	16
I.2.	KONZEPTION SOZIOKULTURELLER ZENTREN.....	18
I.2.1.	<i>Stadtteilbezogenheit</i>	18
I.2.2.	<i>Angebotsvielfalt – Einbeziehung aller Schichten und Altersgruppen</i>	19
I.2.3.	<i>Partizipation und Mitgestaltung / Kommunikationsplattform</i>	19
I.2.4.	<i>Keine Abgrenzung zu bestehenden Einrichtungen</i>	20
I.2.5.	<i>Organisationsform – freie oder kommunale Trägerschaft?</i>	20
I.2.6.	<i>Vorteile alter Industriebauten für die Errichtung eines soziokulturellen Zentrums</i>	22
I.2.7.	<i>Zusammenfassung: Gemeinsamkeiten soziokultureller Zentren</i>	24
I.3.	NEUE AKZENTE IN DER KULTURPOLITIK	25
I.3.1.	<i>Auf europäischer Ebene</i>	25
I.3.2.	<i>Kulturpolitik Deutschland</i>	27
I.3.3.	<i>Kulturpolitik auf kommunaler Ebene</i>	28
I.3.4.	<i>Stellung soziokultureller Einrichtungen auf politischer Ebene</i>	32
I.4.	SOZIOKULTURELLE ZENTREN IN DEUTSCHLAND HEUTE 2006/2007	36
I.4.1.	<i>Konzeption und Angebote soziokultureller Zentren</i>	37
I.4.2.	<i>Besucherdaten</i>	41
I.4.3.	<i>Finanzierung</i>	42
II.	DIE UFABRIK BERLIN.....	44
II.1.	DIE GRÜNDUNG DER UFABRIK	44
II.1.1.	<i>Entstehungsgeschichte</i>	44
II.1.2.	<i>Anfangszeit</i>	47
II.2.	DIE ENTWICKLUNG DER UFABRIK.....	50
II.2.1.	<i>Umstrukturierung der Organisationsform</i>	50
II.2.2.	<i>Die Folgen der Umstrukturierung für das Zusammenleben in der ufaFabrik</i>	51
II.3.	GEGENWÄRTIGE ORGANISATIONSSTRUKTUR	52
II.4.	DIE EINZELNEN BEREICHE DER UFABRIK	54
II.4.1.	<i>Die Freie Schule</i>	54
II.4.2.	<i>Der ufaFabrik Circus</i>	55
II.4.3.	<i>Das internationale Kulturzentrum ufaFabrik e.V. – IKC</i>	56
II.4.4.	<i>NUSZ – Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum</i>	60
II.5.	UFA – BESUCHERBEFRAGUNG.....	63
II.5.1.	<i>Intention der Befragung</i>	63
II.5.2.	<i>Methode und Durchführung</i>	64
II.5.3.	<i>Auswertung</i>	64
II.5.4.	<i>Umfrageergebnisse</i>	65
II.5.5.	<i>Standort Berlin Tempelhof – Auswirkungen der ufaFabrik auf den Stadtteil</i>	74
III.	FABRIK, HAMBURG.....	77
III.1.	DIE ENTSTEHUNG DER FABRIK	77

III.1.1.	<i>Grünungsintention/Gründungsgeschichte</i>	77
III.1.2.	<i>Anfangszeit</i>	79
III.2.	ENTWICKLUNG FABRIK	80
III.2.1.	<i>Finanzielle Probleme – Umstrukturierung</i>	80
III.2.2.	<i>Fabrikbrand 1977 – finanzielle Mehrbelastung und erneute Umstrukturierung</i>	81
III.2.3.	<i>Entscheidungsstrukturen – Kritik und Abspaltung</i>	83
III.2.4.	<i>Umstrukturierung 2006 – die Umwandlung zur gemeinnützigen „FABRIK-Stiftung“</i>	85
III.3.	ANGEBOTE DER FABRIK	87
III.3.1.	<i>Stadtteilarbeit</i>	87
III.3.2.	<i>Veranstaltungsprogramm</i>	87
III.4.	DIE FABRIK – DAS ERSTE KULTUR- UND KOMMUNIKATIONSZENTRUM IN DEUTSCHLAND	88
III.4.1.	<i>Stadtteilentwicklung durch die FABRIK</i>	89
III.4.2.	<i>Zusammenfassung – die Fabrik 2006 – Zahlen, Daten, Fakten</i>	89
IV.	KULTURLADEN RÖTHENBACH, NÜRNBERG	91
IV.1.1.	<i>Konzeption und Entwicklung</i>	92
IV.1.2.	<i>Zusammenarbeit mit dem Russisch-Deutsches Kulturzentrum</i>	94
IV.1.3.	<i>Finanzierung/Besucher</i>	95
V.	KULTURZENTREN ÖSTERREICH	97
V.1.	KULTURINITIATIVEN ÖSTERREICH.....	97
V.1.1.	<i>Inhaltliche Ausrichtung</i>	98
V.1.2.	<i>Kennzeichen der Kulturinitiativen</i>	99
V.1.3.	<i>Veränderungen/Entwicklungen der Initiativen</i>	100
V.2.	KULTURPOLITIK ÖSTERREICH.....	103
V.2.1.	<i>Politik auf Bundesebene</i>	104
V.2.2.	<i>Die Länderebene</i>	110
VI.	DAS WUK, WIEN	113
VI.1.	ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES WUK	113
VI.1.1.	<i>Geschichte des Gebäudes</i>	113
VI.1.2.	<i>Entstehung des WUK – Motivation der Initiatorinnen</i>	114
VI.1.3.	<i>8-Punkte Plan</i>	115
VI.1.4.	<i>Gründungsgeschichte</i>	119
VI.1.5.	<i>Das WUK-Leitbild</i>	126
VI.2.	FINANZIERUNG DES WUK DURCH STAATLICHE FÖRDERUNG UND EIGENINITIATIVE	127
VI.2.1.	<i>Finanzierungskrise des WUK 2003 – Auslöser für einen Kurswechsel</i>	130
VI.2.2.	<i>Als Ausweg aus der Krise ein geändertes Veranstaltungsprogramm</i>	132
VI.2.3.	<i>Besucherkzahlen der Jahre 2001 – 2003</i>	133
VI.3.	DAS WUK 25 JAHRE NACH DER GRÜNDUNG	135
VI.3.1.	<i>Organisationsform des autonomen Bereichs</i>	135
VI.3.2.	<i>Die Sparten des autonomen Bereichs</i>	136
VI.3.3.	<i>Organisationsform des Vereins</i>	139
VI.3.4.	<i>WUK-Kultur- und Sozialbetrieb</i>	140
VI.4.	WUK-THEATER UND WUK-KINDERKULTUR	141
VI.4.1.	<i>Zur Entstehung des Bereichs Theater im WUK</i>	141
VI.4.2.	<i>Programmgestaltung, Arbeitsweise, Finanzierung</i>	142
VI.4.3.	<i>Entstehung Sparte Kinderkultur im WUK</i>	144

VI.4.4.	<i>Programmangebot der Kinderkultur</i>	145
VI.4.5.	<i>Leitgedanke der WUK Kinderkultur</i>	146
VII.	SOZIOKULTURELLE INITIATIVEN IN FRANKREICH	148
VII.1.	KULTURPOLITIK FRANKREICH.....	148
VII.2.	SOZIOKULTURELLER ZENTREN IN FRANKREICH	150
VII.2.1.	<i>Fabrice Lextrait: Une nouvelle époque de l'action culturelle</i>	150
VII.2.2.	<i>Zeitgeschichtlicher Kontext der Entstehung</i>	150
VII.3.	CHARAKTERISTIKA SOZIOKULTURELLER ZENTREN	153
VII.3.1.	<i>Umsetzung neuer künstlerischer Ansätze</i>	153
VII.3.2.	<i>Vermischung sozialer Schichten</i>	154
VII.3.3.	<i>Regionale Verankerung</i>	155
VII.3.4.	<i>Organisationsstruktur/Finanzierung</i>	155
VIII.	FRICHE LA BELLE DE MAI, MARSEILLE	157
VIII.1.	DIE ENTSTEHUNG DER FRICHE LA BELLE DE MAI	157
VIII.1.1.	<i>Das Gelände</i>	158
VIII.1.2.	<i>Gründungsgeschichte</i>	159
VIII.1.3.	<i>Anfangszeit</i>	161
VIII.2.	DIE FRICHE HEUTE.....	163
VIII.2.1.	<i>Fakten/Zahlen</i>	163
VIII.2.2.	<i>Vereine und Organisationen der Friche</i>	165
VIII.2.3.	<i>Die Friche – Ein Ort kultureller Vielfalt</i>	166
VIII.2.4.	<i>Verbindung von Sozialem und Künstlerischem/Lokales Engagement</i>	167
VIII.3.	VEREINE UND ORGANISATIONEN, DIE IN DER FRICHE ARBEITEN	169
VIII.3.1.	<i>Sozialer Wohnbau – der Verein NAC</i>	169
VIII.3.2.	<i>Das Projekt ZINC – eines der ersten Internetcafés Frankreichs</i>	170
VIII.3.3.	<i>Radio Grenouille</i>	172
VIII.3.4.	<i>Das SFT – Système Friche Theatre</i>	174
VIII.4.	DIE ZUKUNFT DER FRICHE – UMSTRUKTURIERUNG ZU EINER SCIC	176
IX.	RESÜMEE	179
X.	QUELLEN	187

Einleitung – Konzeption und Entwicklung soziokultureller Zentren

Exemplarisch untersucht anhand der Zentren: *ufaFabrik* (Berlin), *FABRIK* (Hamburg), *Kulturladen Röthenbach* (Nürnberg), *WUK* (Wien) und *La Friche la Belle de Mai* (Marseille).

Thema dieser Arbeit ist die Erforschung der Entwicklung soziokultureller Zentren von ihrer Gründung bis zum heutigen Zeitpunkt, insbesondere unter Berücksichtigung der Fragestellungen, wie sich die Ideen und Vorstellungen seit Bestehen gewandelt, sich die Ansprüche und Schwerpunkte verlagert, wie sich die Organisationsformen verändert, sowie die Besucherzahlen entwickelt haben.

Da die Entstehung soziokultureller Zentren eng verwoben mit den gesellschafts- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen der 70er Jahre ist, werden zunächst einige Hintergrundinformationen hinsichtlich des damals aufkommenden erweiterten Kulturbegriffs, neuen Kulturformen und Tendenzen in der Kulturpolitik gegeben. Des Weiteren sollen Konzeption und Entwicklung soziokultureller Einrichtungen im Allgemeinen grob skizziert werden, um dann die Entwicklung anhand der konkreten Beispiele zu verdeutlichen. Obwohl die Zentren unabhängig voneinander entstanden und in unterschiedlichen europäischen Metropolen beheimatet sind, lassen sich einige signifikante Parallelen im Hinblick auf die Konzeption und Entwicklung der Zentren, sowie der gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen, in denen sie entstanden sind, feststellen.

Die Zentren versuchten in ihrer Gründungsintention eine neue Form der Kulturarbeit umzusetzen, um somit Alternativen zu den bestehenden Kultureinrichtungen zu schaffen. Besonders die Verbindung von kulturellen und politischen Aktivitäten war zentraler Bestandteil des damals neuartigen soziokulturellen Ansatzes, der sich in ganz Westeuropa verbreitete.

Ein Schwerpunkt der Arbeit besteht darin, sich mit der Frage auseinander zu setzen, wie sich diese „revolutionäre“ Art des Kulturschaffens im Lauf der Jahre bis zum heutigen Zeitpunkt entwickelt hat. Welche Werte und Ausrichtungen aus den Gründungsjahren haben sich bis zum heutigen Tage erhalten, inwieweit gibt es neue Impulse, kulturelle sowie politische Einflüsse und finanzielle Beweggründe, die Veränderungen hinsichtlich der inhaltlichen Ausrichtung und der Organisationsstruktur hervorgerufen haben.

Darüber hinaus wird die Finanzierung der Zentren untersucht. Wie gehen die Kultureinrichtungen mit der Herausforderung um, die Ideen freier Kulturarbeit mit den wirtschaftlichen Notwendigkeiten zu vereinbaren. Welche Finanzierungsmodelle werden in den Einrichtungen umgesetzt, was sind die Haupteinnahmequellen der Zentren und wie ist es um das Verhältnis

von Förderung und Eigenfinanzierung bestellt. Es soll auch dargestellt werden, inwieweit die finanzielle Grundsicherung die inhaltliche und strukturelle Entwicklung der Zentren beeinflusste.

Abschließend setzt sich die Arbeit mit der aktuellen Nutzung der Zentren auseinander. Wer gehört heute zu den Besuchern, kommen die Personen aus der unmittelbaren Umgebung oder ist die Nutzung überregional, sind wirklich alle Altersschichten und sozialen Gruppen integriert. Wie werden die Einrichtungen von Besuchern und Umwelt wahrgenommen, wie wirkt sich die Arbeit der Zentren auf die unmittelbare Umgebung aus.

In einem ersten Schritt wurden über das Internet und diverse Publikationen für die Arbeit in Frage kommende Kulturzentren ausfindig gemacht. Dabei wurde ins Besondere darauf geachtet, dass diese Zentren ein breit gefächertes, spartenübergreifendes Angebot aufweisen und damit dem soziokulturellen Ansatz entsprechen. Darüber hinaus wurden lediglich solche Kulturzentren weiterverfolgt, welche bereits seit vielen Jahren bestehen, um eine gewisse Entwicklung nachvollziehen zu können.

In einem nächsten Schritt wurde mit den Kulturzentren Kontakt aufgenommen um vor Ort mit Mitarbeitern der Zentren in Einzelgespräche zu treten, sowie die Vorhandenen Archive und Materialien zur Informationsgewinnung nutzen zu können. In Gesprächen bzw. Interviews und unter Auswertung selbst ausgearbeiteter Fragebögen wurden die für die Arbeit erforderlichen Parameter erhoben und teilweise in Graphiken bzw. Texten verarbeitet.

Anhand der ausgewerteten Daten und gesammelten Informationen konnten gewisse Parallelen in der Entwicklung der Zentren nachgewiesen werden, welche in der vorliegenden Arbeit genauer beschrieben werden.

I. Soziokulturelle Zentren in Deutschland

I.1. Zeitgeschichtlicher Kontext der Entstehung

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts sind soziokulturelle Zentren ein fester Bestandteil der kulturellen Infrastruktur vieler Städte und Gemeinden. Die Entstehung des Konzepts der Soziokultur, sowie der Kultur- und Stadtteilzentren ist eng verwoben mit den gesellschafts- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Sechziger und Siebziger Jahre.¹

Die sozialpolitischen Veränderungen, die durch die 1968er Bewegung in Gang gekommen waren, wirkten sich auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens aus. Sie machten sich auf sozialer, politischer und kultureller Ebene bemerkbar. Vor allen Dingen auf kultureller Ebene war eine Aufbruchstimmung zu spüren, die auf der Entdeckung beruhte, „dass sich in verschiedenen Teilen Europas eine immense Nachfrage nach Kultur ausbreitete, die weder von den traditionellen Kulturinstitutionen noch durch die künstlich gewordene Folklore ausgedünnter Volkskulturen befriedigt werden konnte.“²

Tatsächlich hatte Anfang der 70er Jahre in Europa eine Kultur dominiert, die nur einen geringen Teil der Bevölkerung ansprach.

„In Italien und Deutschland lag die Zahl der Museumsbesucher bei 9%. Nur in Holland und in den skandinavischen Ländern reichte sie an 20% heran. Die DDR meldete – kaum glaubhaft – 60% der Bevölkerung als Museumsbesucher. Erhebungen des französischen Kulturministeriums kamen für Frankreich auf 27% an Museumsbesuchern in der Bevölkerung, ebenfalls eine überhöht wirkende Zahl. [...] beim Theaterbesuch sank die Partizipationsrate auf der Bevölkerung auf 14% und beim Besuch klassischer Musikkonzerte auf 7%. Ließ sich eine Kulturpolitik für so kleine Minderheiten noch rechtfertigen, wo überall sonst mehr egalitäre Demokratie gewagt werden sollte?“³

Aus diesem Grund wurde eine Veränderung der Kulturpolitik und Praxis gefordert. Es formierten sich Gruppen und Initiativen, die eine neue Kulturpraxis umsetzen wollten und es entstanden an verschiedenen Standorten Europas neuartige Formen kultureller Praxis, die dieses „neue Bedürfnis nach Kultur“ verdeutlichten. In England entstanden ca. 140 Kunstlabora-

¹ vgl. Schurz, Johannes (2003), S. 76

² Röbbke, Thomas (1992), S. 16

³ Von Beyme, Klaus (2002), S. 2

torien, eine Art Vorläufer Soziokultureller Zentren, in Finnland stieg die Zahl der Musikfestivals sprunghaft an. (1971 fanden 316 Sommerfestivals statt, 1975 bereits mehr als 1000).

„1973 haben ungefähr 1.400.000 Zuschauer und Zuhörer diese Festivals besucht. Es ist besonders interessant, dass dieses Publikum nicht das gleiche ist wie das, das während der Wintersaison Theater- und Konzertsäle füllt. Diese Tatsache kann nur durch ein besonderes Interesse für die Kultur erklärt werden, die hier ihre eigene Ausdrucksweise findet.“⁴

Gleiche Tendenzen zeigten sich in Frankreich und Deutschland, wo freie Theatergruppen neben den herkömmlichen Stadttheatern entstanden und die Volkshochschulen einen enormen Ansturm erlebten. Der norwegische Kulturtheoretiker Fin Jor, der diese Entwicklungen 1976 in seinem Bericht für den Europarat „The Demystification of culture“ beschrieb, sah in diesen Trends einen klaren Beweis für ein neues Kulturverlangen. „Für diese Phänomene können sicher zahlreiche rationale Erklärungen gefunden werden, aber es ist unbestreitbar, dass sie sehr deutliche Tendenzen in der Bevölkerung sowie ihren Drang zu völlig anderen Formen kultureller Ausdrucksweisen, die aber in der Kultur verhaftet sind, aufzeigen.“⁵

Ein wesentlicher Bestandteil dieser neuen Kulturarbeit war die Entstehung soziokultureller Zentren, die sich zunächst in den Niederlanden, in England und in Oberitalien, dann auch in der Bundesrepublik sowie in Österreich bildeten.

„Soziokulturelle Orte als Treffs von Jugendlichen und sogenannten Drop-outs der Gesellschaft rückten nun ins Blickfeld der Kulturpolitiker. Diese Zentren waren interdisziplinäre, linkspolitische Informations- und Experimentierstätten und zugleich Aktionsräume. Sie boten die Möglichkeit außerhalb der etablierten Gesellschaft neue kulturelle Formen zu erproben, gesellschaftliche Alternativen zu entwickeln und politisch zu realisieren. Robert Jung nannte diese Orte von nun an die „Bürgerhäuser“, die es neben den „Rathäusern“ gebe.“⁶

1.1.1. **Erweiterter Kulturbegriff**

Eine Neudefinition und Erweiterung des Kulturbegriffes Anfang der 1970er Jahre kann als Ausgangspunkt eines neuen Kulturverständnisses und der damit verbundenen Entstehung von neuen kulturellen Arbeitsweisen und Kulturzentren gesehen werden.

Lange Zeit war Kultur mit dem Begriff „Geisteskultur“ verbunden und dadurch eng mit den Ideen der Aufklärung verknüpft. Die Aufklärung setzte das Prinzip der Vernunft und des

⁴ Jor, Fin (1976), S. 87

⁵ Jor, Fin (1976), S. 87

⁶ Schwencke, Olaf (2001), S. 78

Geistes über althergebrachte ständische und kulturelle Traditionen. Geistesbildung durch Philosophie, Wissenschaft, Ethik oder eben auch Kunst und Kultur hatten im 17. und 18. Jahrhundert einen bis dahin nie gekannten Stellenwert erhalten. Es entstand ein Kulturbegriff, der sich weniger auf traditionelle Kultur, sondern vielmehr auf schöpferische Kopfarbeit, nicht aber auf materielle Produktion bezog und unweigerlich mit dem Bürgertum verbunden war.⁷ Diese Auslegung des Kulturbegriffs prägte maßgeblich das Kulturverständnis bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Herbert Marcuse, dessen Theorien die kulturpolitischen Diskussionen nach 1968 entscheidend beeinflussten, steht dieser Verwendung des Kulturbegriffs, „bei welcher die geistige Welt aus einem gesellschaftlichen Ganzen herausgehoben und hierdurch die Kultur zu einem (falschen) Kollektivum zu einer (falschen) Allgemeinheit erhöht wird“⁸ sehr kritisch gegenüber. Diese Auslegung des Kulturbegriffes führe dazu, dass die Kultur von der Zivilisation unterschieden und vom Gesellschaftsprozess soziologisch und wertmäßig entfernt würde. „Dieser zweite Kulturbegriff [...] spielt die geistige Welt gegen die materielle Welt aus, indem er die Kultur als das Reich der eigentlichen Werte und Selbst-Zwecke der gesellschaftlichen Nutz- und Mittel-Welt entgegenhält. Durch ihn wird die Kultur von der Zivilisation unterschieden und vom Gesellschaftsprozess soziologisch und wertmäßig entfernt.“⁹

Diese Verschiebung des Kulturverständnisses führte nach Marcuse dazu, dass Kultur einen affirmativen Charakter annahm.

„Unter affirmativer Kultur sei jene der frühen bürgerlichen Epoche angehörige Kultur verstanden, welche im Laufe ihrer eigenen Entwicklung dazu geführt hat die geistig-seelische Welt von der Zivilisation abzulösen, und über sie zu erhöhen. Ihr entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des Alltäglichen Daseinskampfes verschieden ist. Die aber jedes Individuum von innen her ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann. Erst in dieser Kultur gewinnen die Kulturellen Tätigkeiten und Gegenstände ihre hoch über dem Alltag emporsteigende Würde: ihre Rezeption wird zu einem Akt der Feierstunde und der Erhebung.“¹⁰

⁷ vgl. Hübner, Irene (1981), S. 20

⁸ Marcuse, Herbert (1963), S. 63

⁹ Marcuse, Herbert (1965), S. 63

¹⁰ Marcuse, Herbert (1965), S. 63

Im Zuge der kulturpolitischen Umwälzungen Ende der 60er wurde jedoch auch der Begriff der Kultur neu überdacht und definiert.

„Jetzt rückte erstmals in der Geschichte der noch jungen Bundesrepublik die soziale und politische Komponente des Kulturbegriffs in den Vordergrund. Zwar wurde die Kritik des affirmativen Kulturbegriffs von Herbert Marcuse bereits 1939 im amerikanischen Exil entwickelt; in breitem Umfang wurde diese Kritik allerdings erst ab Mitte der sechziger Jahre von den Intellektuellen in Deutschland rezipiert.“¹¹

Es entwickelte sich in dieser Zeit eine „zweite, nicht affirmative“ (im Sinne von Marcuse) Kultur. Es entstand ein erweiterter Kulturbegriff, in dem neben der von Marcuse geübten Kritik an der bürgerlichen, affirmativen Kultur auch weitere Aspekte der kritischen Theorien der Frankfurter Schule, (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin, Habermas u.a.) sowie Ansätze des marxistischen Kulturbegriffs (Marx, Engels, Bloch, Lucas u.v.a.) und jüngere Autoren (Mitscherlich, Richter u.v.a.) mit einfließen.¹²

In Deutschland entwickelte sich zu dieser Zeit eine rege kulturhistorische Diskussion, die sich „durch den Versuch kennzeichnet, die bis dahin wirksame, typisch deutsche Trennung von Kultur und Zivilisation, von Kunst und Alltag aufzuheben.“¹³ Es entstanden eine Reihe von kulturtheoretischen Auseinandersetzungen, die die Entwicklung der Kulturarbeit- und Politik nachhaltig beeinflussen sollten. „Allein in einem einzigen Jahr, 1974, erschienen die für die Kulturpolitik so wichtigen Veröffentlichungen: Perspektiven kommunaler Kulturpolitik (Hilmar Hoffmann), Die Wiedergewinnung des Ästhetischen, Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur (Hermann Glaser/Karl Heinz Stahl), und Plädoyers für eine neue Kulturpolitik (Olaf Schwencke u.a.).“¹⁴

1.1.2. Demokratisierung der Kultur und kulturelle Demokratie

Die Neuerungen des Kulturverständnisses nach 1968 beinhalteten im Wesentlichen folgende Aspekte: Zum einen wurde in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs „Kultur“ gefordert, dass sich dieser nicht nur auf die so genannte „Hochkultur“ beziehen, sondern wieder alle Bereiche des Lebens beinhalten sollte. In diesem Sinne wurden eine „*Demokratisierung der Kultur*“ und „*kulturelle Demokratie*“ gefordert. Der Anspruch auf eine Demokratisierung der Kultur beinhaltet die Anforderung, dass sich Kultur im Sinne ihres voraffirmati-

¹¹ Klein, Armin (2003), S. 161

¹² vgl. Hübner, Irene (1981), S. 22

¹³ Klein, Armin (2003), S. 163

¹⁴ Klein, Armin (2003), S. 163

ven Charakters nicht nur auf eine Elite beziehen sollte, sondern dass alle Teile der Gesellschaft ein Anrecht auf Teilnahme am kulturellen Leben besitzen.

„Nicht-affirmative Kultur bedeutet demokratische, demokratisierte Kultur. Bei dem Bemühen um die Demokratisierung von Kultur kann man durchaus auf die Ausgangslage affirmativer Kultur zurückgreifen – hatten doch, so Marcuse, zur Zeit des kämpferischen Aufstiegs der neuen Gesellschaft alle diese (später affirmativen) Ideen einen fortschrittlichen, über die erreichte Organisation des Daseins hinausweisenden Charakter. Der kämpferische Aufstieg der neuen Gesellschaft ist nun zu wieder-holen („wieder-zu-holen“) aber frei von Klassenbegrenzung.“¹⁵

Eine wichtige Neuerung bei der Demokratisierung der Kultur war die Forderung, dass alle nicht nur in der Rolle des Zuschauers, sondern selbst aktiv am Kulturbetrieb teilnehmen sollten. Das „Recht der kulturellen Selbstentfaltung“ wurde eingefordert.

Vor allem jene Gruppen der Bevölkerung, die bis dahin kaum am kulturellen Angebot teilnahmen, sollten sich einbringen können. Dies sollte mittels einer veränderten Angebotsstruktur passieren. „Dies ist also, in einem hintergründigen Sinne, Demokratisierung von Kultur: ihre Bereitstellung als Spielraum, ihre Zugänglichmachung für kollektive Identität, ihre Internalisierung durch Selbstreflexion, ihre kommunikative Verflüssigung durch ein kulturelles Curriculum.“¹⁶

Neben einer „Demokratisierung der Kultur“ wurde auch eine „*kulturelle Demokratie*“ gefordert, welche auf die Vielfältigkeit gruppenspezifischer Kulturen innerhalb einer Gesellschaft verweist. Die unterschiedlichen, nebeneinander existierenden kulturellen Ausprägungen sollen gleichermaßen anerkannt und gefördert werden.

Dieses Kulturverständnis verdichtet sich nach Hummel in folgenden drei Thesen:

1. Jeder Mensch hat allein durch die Tatsache, dass er Mensch ist, entwicklungswürdige und entwickelbare Kultur, auch wenn er dies selbst nicht erkennt und dies von anderen nicht bemerkt wird.
2. Alle Kulturen dürfen nur aus dem sozialen Umfeld heraus, in dem sie entstanden sind und nicht aus der Sicht derer, für deren Unterhaltung, Erholung, Kommunikation und Bildung sie wichtig sind, gesellschaftlich bewertet werden.
3. Alle Kulturen sind so lange zu fördern und zu entwickeln, bis sie es offenkundig wert sind, grundsätzlich allen vermittelt zu werden.¹⁷

¹⁵ Glaser, Hermann (1988), S. 23

¹⁶ Glaser / Stahl (1974), S. 36f.

¹⁷ Hummel, Siegfried (1979), S. 50

Dieses neue Kulturverständnis würde nach Hummel zu weit reichenden Konsequenzen in der Kulturförderung und Umsetzung führen.

„Dies hat für die öffentlich verantwortliche Kulturförderung und -entwicklung weitreichende Konsequenzen: In sie sind auch Kulturen aufzunehmen, die bisher als solche nicht anerkannt, gering eingeschätzt, offiziell nicht akzeptiert oder einfach übersehen wurden. Dazu gehören neben vielen anderen die Basiskultur der Arbeiterschaft und des Kleinbürgertums, Randgruppenkulturen und eigenständige Kinderkulturen und sog. jugendliche Subkulturen.“¹⁸

Finn Jor geht davon aus, dass diese erweiterte Kulturkonzeption die kulturelle Elite nicht degradiert, sondern sieht in ihr viel mehr den Kern kultureller Entwicklung.¹⁹

Es gab jedoch auch Bedenken, dass Kultur, indem sie in allen Bereichen des Lebens wiederfindbar wird, zur „Massenware“ avancieren und ihren „emanzipatorischen Charakter“ verlieren könnte.

„Wer die Demokratisierung der Kultur fordert (als Rücknahme ihres affirmativen und Wiederholung ihres voraffirmativen Charakters), muss sich freilich die Frage stellen, ob dies nicht zur Gefährdung von Kultur schlechthin führt. Wird Kultur, indem sie durch Demokratisierung der kollektiven Identität zugänglich gemacht wird, eventuell so in den Alltag eingepasst und nivelliert, dass sie ihren emanzipatorischen Charakter verliert – indem sie nun, in ihrer Trivialisierung nicht mehr als Kultur, bzw. Kunst wirken kann.“²⁰

Herbert Marcuse hat diese Bedenken nicht außer Acht gelassen, sondern sich mit ihnen auseinandergesetzt:

„Kunst kann ihr radikales Potential nur *als Kunst* ausdrücken, in ihrer eigenen Sprache und Bilderwelt, die die Alltagssprache, die *prose du monde*, außer Kraft setzten. Die befreiende Botschaft der Kunst *transzendiert* die gegenwärtig erreichbaren Ziele der Befreiung nicht weniger als die gegenwärtige Kritik der Gesellschaft. Die Kunst bleibt der Idee verpflichtet [...], dem Allgemeinen im Besonderen; und da die Spannung zwischen Idee und Realität, zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen wahrscheinlich niemals aufhören wird, muss Kunst *Entfremdung* bleiben. Wenn Kunst wegen dieser Entfremdung nicht zu den Klassen spricht, dann liegt das an der Klassengesellschaft, die die Massen produziert und verewigt.“²¹

¹⁸ Hummel, Siegfried (1979), S. 50

¹⁹ vgl. Jor, Finn (2001), S. 63 – 68

²⁰ Glaser, Hermann (1988), S. 23

²¹ Marcuse, Herbert (1973), S. 122

Marcuse sieht jedoch eine Möglichkeit, Kultur ohne künstlerischen Qualitätsverlust der Gesamtbevölkerung zugänglich zu machen. Diese Möglichkeit sieht er in der Überwindung der Klassengesellschaft. Die Aufhebung der Klassengesellschaft in „frei assoziierte Individuen“, ermöglicht die Überwindung des affirmativen Charakters der Kultur, ohne dass dieser „die Kunst zur Kunst verurteilende Charakter der Entfremdung“ verloren gehe.²²

I.1.3. **Soziokultur**

In diesem Sinne gewann der Begriff der „*Soziokultur*“, den Hermann Glaser und Karl Heinz Stahl in die Deutsche Debatte der kulturellen Neuorientierung mit einbrachten, an Bedeutung. Der Begriff der Soziokultur verweist auf den sozialen und gesellschaftlichen Charakter von Kultur.²³ Mit diesem neuen Verständnis wird der traditionelle Kulturbegriff erweitert.

Kultur wird Mittelpunkt und Basis aller gesellschaftlichen Lebensräume, dient der Identifikationsfindung und betont den sozialen Charakter. Kultur und Alltag wurden nicht als etwas Gegensätzliches angesehen, sondern als etwas Identisches. Nicht das Kunstwerk sollte Mittelpunkt der Kultur sein, sondern die Interaktion und Kommunikation der „Kulturschaffenden“. Dabei sollte Jedermann durch individuelle Selbstverwirklichung die Möglichkeit erhalten, selbst zum Kulturschaffenden zu werden.²⁴

„Kultur und Alltag wurden nicht mehr als gegensätzlich verstanden, sondern als identisch. Nicht das Werk wurde in den Mittelpunkt [...] gestellt sondern der soziale Prozess seiner Entstehung. An die Stelle der pädagogischen Idee des gebildeten Menschen im hochkulturellen Ansatz trat im soziokulturellen Ansatz die pädagogische Idee des autonomen, sich selbst verwirklichenden Menschen. Das Kunstwerk an sich überließ der soziokulturelle Ansatz getrost der Hochpolitik, gegen die er sich profilierte. Nicht Kunstwerkspolitik, sondern Milieupolitik ist nach diesem Ansatz Ziel der Kulturpolitik. Man will die in die Individualisierung getriebenen Menschen wieder zum Kommunizieren bringen. Die Schutzwürdigkeit der Alltagskultur wird ausgerufen.“²⁵

Glaser und Stahl weisen in ihrem Diskurs darauf hin, dass in diesem Sinne Kunst als Kommunikationsmedium verstanden werden kann. Kunst kann die Kommunikation durch die Bereitstellung von kommunikativen Strukturen verstärken.

„Soziokultur heißt weder Agitation noch Ideologisierung. Soziokultur ist der Versuch, vorrangig neben anderen Aspekten, Kunst als Kommunikationsmedium zu begreifen – als eine und zwar

²² vgl. Glaser, Hermann (1988), S.24

²³ vgl. Hübner, Irene (1981), S. 37

²⁴ vgl. Schulze, Gerhard (1992), S. 500

²⁵ Schulze, Gerhard (1992), S. 500

sehr gewichtige Möglichkeit, die plurale (und damit auch in vielfältige Einzelinteressen, Interessenskonflikte, Verständigungsbarrieren), zerklüftete Gesellschaft auf der kommunikativen Ebene zusammenzubringen. Kunst vermittelt dabei weniger Inhalte für Kommunikation [...]; sie stellt vielmehr kommunikative Strukturen bereit. [...] Mit anderen Worten: Kunst ist in besonderem Maße in der Lage, jene Auflockerung zu erreichen, welche die Voraussetzung kommunikativer Prozesse darstellt. Erst wenn diese Auflockerung (Aleatorik) erreicht ist, wird Kommunikation aus dem Missverständnis befreit, sie sei Aneinanderreihung stereotyper [...] aus der jeweiligen Position oder Ideologie heraus entwickelter Affirmationen. Sie soll vielmehr sein [...]. Kunst kann die für die Kommunikation wichtige Einsicht vermitteln, dass Wahrheit immer wieder weiter entwickelt [...] Wahrheit als Weg und nicht als Besitz verstanden werden muss.“²⁶

Das Prinzip der Bereitstellung von kommunikativen Strukturen wurde in dem Konzept der Soziokulturellen Zentren umgesetzt, welche auch Kommunikationszentren genannt werden.

Das Prinzip der Soziokultur kann folglich als Grundlage von Kulturzentren gesehen werden.

Des Weiteren ist die Soziokultur traditionell eng verbunden mit den Ideen der Selbsthilfe und Selbstbestimmung. Durch konkrete Projekte und Angebote sollen den Besuchern Möglichkeiten zur „kulturellen Selbsthilfe“ gewährleistet werden. Auf diese Weise sollen die Personen lernen ihre Wünsche zu formulieren und umzusetzen. „Die drei zentralen Begriffe der Soziokultur sind: Selbstbestimmung, Dezentralisierung und Kooperation. Sie markieren die Ziele der Soziokultur im Kontext einer weiteren Demokratisierung der Gesellschaft durch Kultur.“²⁷

Armin Klein merkt an, dass der „Begriff der Soziokultur in den siebziger Jahren eine kulturpolitische Dynamik entwickelte, wodurch er „rasch zu einem Sammelbegriff für neue Ansätze in der Kulturpolitik und Kulturarbeit überhaupt“ wurde, dies geschah jedoch laut Klein „zu Lasten seiner Präzision.“²⁸ Aus diesem Grund unterteilt er den Begriff in folgende drei Bedeutungseinheiten:

1. Als Kulturbegriff meint Soziokultur die Erweiterung des tradierten Kulturverständnisses, das sich nicht nur auf die ästhetische Produktions- und Vermittlungsformen beschränkt, sondern Kultur – je nach kulturtheoretischem Standpunkt – als Lebensweise, als Ferment, als Subsystem, als Medium oder als Methode des gesellschaftlichen Prozesses verstanden wissen will. Dies ist die ursprüngliche Konzeption, wie sie von Glaser/Stahl entwickelt wurde.

²⁶ Glaser / Stahl, (1997), S. 25, f.

²⁷ Bundesarbeitsgemeinschaft u. a: Strukturhilfe Soziokultur (Wiepersdorfer Erklärung). Hagen 1991

²⁸ Klein, Armin (2003), S. 168

2. Als Kulturpolitikbegriff bezeichnet Soziokultur zunächst eine spezifische Programmatik, die sich nicht allein auf Kunstpflege und Kulturförderung bezieht, sondern aktiv Einfluss nehmen will auf kulturelle Entwicklungsprozesse mit dem Ziel der Demokratisierung der Gesellschaft durch Kultur. Dieser Konzeption liegt ein Politikbegriff zugrunde, der nicht nur das politische administrative System als Akteur kennt, sondern (potenziell) als alle gesellschaftlichen Gruppierungen umfassender Begriff.
3. Als Kulturpraxisbegriff verweist Soziokultur vor allem auf die Konzepte und Anwendungsbeispiele konkreter Kulturarbeit, die sich an den im Kulturpolitikbegriff entwickelten Zielsetzungen orientiert. Diese Initiativen können entweder öffentlich organisiert sein oder durch das private Engagement freier Kulturgruppen getragen sein und beziehen sich auf alle Sparten der Kunst sowie auf neue Formen ästhetisch-kreativen und sozial-kulturellen Wirkens.²⁹

Die neuen Ansätze des Kulturverständnisses bieten, „trotz unterschiedlicher Ausdrucksformen“, einige gemeinsame Grundsätze, die Schurz folgendermaßen zusammenfasst:

- die kulturelle und künstlerische Selbsttätigkeit der Menschen zu stärken, sowie zur Selbstorganisation von Kultureinrichtungen und Kulturprojekten beizutragen;
- künstlerische Produktions-, Vermittlungs- und Aneignungsformen in die Alltagskultur einzubinden und möglichst vielen Menschen den Zugang zu Kultur und Kunst zu erleichtern;
- Die Integration verschiedener Altersgruppen, sozialer Schichten und unterschiedlicher Nationalitäten durch kulturelle Aktivitäten zu unterstützen und so zum innergesellschaftlichen Kulturaustausch beizutragen.³⁰

I.1.4. **Neue Kulturszene**

Schulze bezeichnet diese neuen Kultur- und Kommunikationsformen, die sich in den 70er Jahren immer weiter verbreiteten, als „Neue Kulturszene“, die sich bewusst von der bestehenden Szene der Hochkultur differenzierte.

„Die neue Kulturszene, einschließlich der Stadtteilzentren, steht zur Hochkulturszene in deutlichem Gegensatz. Angeboten und nachgefragt wird nicht ein klassisches Repertoire, sondern ästhetische Aktualität: neue Gruppen, neue Stile, neue Inhalte. Variation spielt eine viel wichtigere

²⁹ Klein, Armin (2003), S. 168

³⁰ Schurz, Johannes (2003), S. 77, f.

Rolle als im Bereich der Hochkultur. [...] Ebenso auffällig wie der Kontrast der Inhalte ist der Kontrast der Oberflächen: Ambiente, Kleidungsstile, Aufführungskultur.“³¹

Als einen wesentlichen Bestandteil dieser neuen Kulturszene sieht er die Bildung „Stadtteilbezogener Kommunikationszentren“, die auch als „Kulturladen“ bezeichnet werden.

„Wie eine Verheißung tauchte die Idee stadtteilbezogener Kommunikationszentren in der kulturpolitischen Diskussion der siebziger Jahre auf. Sie war eng verbunden mit der Alternativbewegung, die damals in Fahrt kam: alltagsbezogen, basisorientiert, bourgeoisie-skeptisch. Die Ziele waren weit gesteckt. Pädagogisch ging es um die Mobilisierung der kreativen Fähigkeiten des Einzelnen, kulturhistorisch um die Wiedergewinnung des Ästhetischen, sozialpolitisch um das klientennahe Angebot von Lebenshilfen, therapeutisch um die Überwindung sozialer Isolation, milieupolitisch um den Aufbau überschaubarer lokaler Öffentlichkeiten.“³²

Lothar Arabin merkt jedoch an, dass die „alternativen“ kulturellen Inhalte, die sich in dieser Zeit bildeten, „in einer langen Tradition stehen“, da es zu allen Zeiten „neben der offiziellen, der etablierten Kultur alternative Inhalte und Formen der Kultur gegeben habe, ausgehend von anderen gesellschaftlichen Vorstellungen und mit Blick auf andere Zielgruppen. „Auf diese Weise sind beispielsweise im vorigen Jahrhundert die Arbeiter- Kultur- und Bildungsvereine entstanden. Und es stellt sich die Frage, ob nicht überhaupt Kultur nur so entstehen kann. Dabei ist es interessant zu beobachten, wie lange solche Initiativen bestehen oder besser, wie lange es dauert, bis sie von der etablierten Kultur vereinnahmt werden.“³³

I.1.5. Kulturinitiativen

In den 60er Jahren bildeten sich in Deutschland eine Reihe von Bürgerinitiativen, die ihre Unzufriedenheit über das bereits bestehende Kulturangebot äußerten. Sie kritisierten, dass sich die Kulturpolitik nur auf die Begünstigung der Hochkultur zu beschränken schien und sie forderten die staatliche Unterstützung von Kultureinrichtungen jenseits der Hochkultur. „Diesen aus der Bevölkerung entstandenen Initiativen liegt ein Unbehagen an den bestehenden kulturellen Einrichtungen und die Entwicklung neuer, erweiterter kultureller Bedürfnisse, die von den herkömmlichen Einrichtungen nicht oder nur zum Teil befriedigt werden können, zugrunde.“³⁴ Auch in ländlichen Regionen bildeten sich einige Bürgerinitiativen, die der ein-

³¹ Schulze, Gerhard (1992), S. 481

³² Schulze, Gerhard (1992), S. 483

³³ Arabin, Lothar (1985), S. 26

³⁴ Hübner, Irene (1981), S. 95

seitigen Konzentration des kulturellen Angebots im urbanen Raum entgegenwirken wollten, und mehr kulturelle Betätigungsmöglichkeiten in ländlichen Gebieten forderten.

Einige Bürgerinitiativen forderten ein soziokulturelles Zentrum, in dem neue Kultur- und Kommunikationsformen einen Platz finden sollten.

Vor diesem Hintergrund bildeten sich in Deutschland in den 70er Jahren rund 20 Soziokulturelle Zentren. „Die 1971 in Hamburg gegründete und 1977 abgebrannte „Fabrik“ galt als Beginn der Zentrums-Bewegung in der BRD.“³⁵

Interessant ist, dass die meisten Initiativen und Zentren unabhängig voneinander entstanden. „Bisher wurstelten die einzelnen Zentren mehr oder weniger allein vor sich hin; Initiativen für Kommunikationszentren in der Bundesrepublik mussten das Rad jeweils neu erfinden, es war mehr Zufall, wenn sie erfuhren, dass es schon so was Ähnliches gab, wie sie es planten.“³⁶ Dies änderte sich mit der Gründung der „Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren“ in Wuppertal 1977. Durch diese Vereinigung sollte die Zusammenarbeit und der Erfahrungsaustausch unter den einzelnen Zentren gefördert werden.

Die Realisierung der Zentren war in den meisten Fällen von den jeweiligen regionalen und politischen Rahmenbedingungen abhängig. In vielen Fällen standen die zuständigen kommunalen Politiker den Projekten skeptisch gegenüber. So waren die Anfänge der Zentren oft geprägt von „Anfeindung und Ablehnung der Zentren im lokalen Bereich, ständiger Erfolgs- und Legitimationszwang [...], knapper Personal und Finanzlage. Ebenso wenig wie es Zufall ist, dass diese Zentren in der Bundesrepublik entstanden und entstehen ist es Zufall, das die Schwierigkeiten überall die gleichen sind.“³⁷

Hübner fasst in ihrer Untersuchung soziokultureller Zentren folgende entscheidende Faktoren für die Realisierung der Zentren zusammen:

- politische Mehrheitsverhältnisse,
- die Stärke und Bereitschaft der Initiativen, unter denkbar schlechten Startbedingungen anzufangen,
- das Vorhandensein eines leer werdenden bzw. leer stehenden Gebäudes³⁸

³⁵ Hübner, Irene (1979), S. 113

³⁶ Kanein, Herbert (1979), S. 53

³⁷ Kanein, Herbert (1979), S. 53

³⁸ Hübner, Irene (1981), S. 88

I.2. Konzeption soziokultureller Zentren

I.2.1. Stadtteilbezogenheit

Ein wesentlicher Aspekt der soziokulturellen Zentren/Kulturläden, die in den 70er Jahren entstanden, ist die Stadtteilbezogenheit der Einrichtungen. „Das Konzept Kultur für den Stadtteil ist ein Konzept zur Verbesserung des kulturellen Angebots. Entsprechend dem Slogan „Kultur für alle“ sollen die Stadtteile – und dabei denkt man vor allen Dingen an infrastrukturell unterversorgte Stadtteile – besser versorgt werden.“³⁹

Dem Konzept der Stadtteilbezogenheit liegt das Prinzip der Dezentralisierung zu Grunde. Die Dezentralisierung des kulturellen Angebotes soll zu einer Gleichverteilung des kulturellen Angebotes in der Stadt führen – besonders dem kulturellen Gefälle von Stadtzentrum und Vororten soll entgegengewirkt werden.

Glaser geht davon aus, dass Kulturzentren in diesem Zusammenhag als „**Kulturelle Kleinzentren**“ gesehen werden können, die „Kultur für Jedermann“ realisierbar machen und möglichst flächendeckend verbreitet sein sollten.

„Das Kulturzentrum ist seriell, für jeden Stadtteil gedacht. Dies bedeutet die Schaffung kultureller Kleinzentren, die in Form eines engmaschigen Systems die kulturellen Umweltbeziehungen durch integrative Nähe zu verbessern und kulturelle Verbindungen, Verschmelzungen zu erleichtern suchen.“⁴⁰ Durch ihre Stadtteilbezogenheit können die Einrichtungen auch flexibel auf die Nachfrage und Situationen der jeweiligen Stadtteile eingehen „Dezentrale Einrichtungen erleichtern eine Ausrichtung auf die im Stadtteil auftretenden Probleme, sowie auf spezielle Zielgruppen und deren Ansprüche.“⁴¹ Auf diese Weise können sie auch zur Stadtentwicklung, bzw. zur Sanierung ihres Standortes beitragen.

„Der Kulturladen ist Kommunikationsort und Informationsstätte; er vermittelt Orientierung und Beratung sowohl individueller wie gruppenbezogener Art. Er sollte sich orientieren in der stadtgeographischen und stadtsoziologischen Situation, in seiner Gestaltung also den jeweiligen örtlichen Verhältnissen gerecht werden. Ein solches kulturtopographisches Konzept hat auch einen wichtigen Stadtentwicklungsaspekt: Punktsanierung bedeutet nicht nur, Gebäude in ihrer Bau-

³⁹ Oelschlägel, Dieter (1985), S. 16

⁴⁰ Glaser, Hermann (1988), S. 215

⁴¹ Stadt Nürnberg (1977), S. 13

substanz aufzuwerten, sondern sie auch zu Zentren kultureller Aktivitäten zu machen, um über solche Aktivität das gesamte Gebiet zu veredeln.“⁴²

Nach Glaser bestand der „Ursprüngliche Zweck der Kommunikationszentren“ in der „Revitalisierung der sozialen Milieus vor Ort.“⁴³

I.2.2. Angebotsvielfalt – Einbeziehung aller Schichten und Altersgruppen

Ziel der Zentren war es, ein möglichst breit gefächertes, heterogenes Publikum anzusprechen. Vor allen Dingen jene Personen, die sich von den Möglichkeiten des bereits bestehenden kulturellen Angebotes nicht angesprochen fühlten, sollten erreicht werden. Um dies zu gewährleisten, planten die meisten Zentren von Beginn an ein möglichst breites, spartenübergreifendes kulturelles Angebot, das von Theater- und Filmveranstaltungen über Lesungen und Musikveranstaltungen bis hin zu Ausstellungen und Vorträgen und vielem mehr reichte.

I.2.3. Partizipation und Mitgestaltung / Kommunikationsplattform

„Solche Häuser funktionieren nicht ohne die aktive Mitarbeit der Benutzer [...] Damit stehen diese Einrichtungen im Zusammenhang mit der von allen Parteien aktuell wieder entdeckten Eigeninitiative der Menschen.“⁴⁴ Ein wesentliches Merkmal dieser Einrichtungen, wodurch sie sich auch von anderen kulturellen Einrichtungen abgrenzen, besteht darin, dass der Besucher in den Zentren neben den Veranstaltungen auch die verschiedensten Angebote zur Selbstbetätigung findet. Nach Siegfried Hummel können Kommunikationszentren als Orte verstanden werden, an denen sich professionelle Kulturarbeit und Selbstbetätigung begegnen und miteinander verbinden.

„Hier begegnen sich Basiskultur und professionelle, künstlerische Arbeit; überhaupt sind Kommunikationszentren Orte für alle Kleinkünste. Angebote der alternativen und der herkömmlichen Kulturarbeit werden hier mit neuen Vermittlungsformen erschlossen. Kommunikationszentren sind sowohl Orte kultureller und künstlerischer Selbsttätigkeit als auch Orte für Veranstaltungen.“⁴⁵

Der Besucher erhält in den Zentren die Gelegenheit selbst aktiv zu werden. Der „offene Bereich“, der in fast allen Zentren vorhanden ist, bietet die Möglichkeit, sich in den unterschied-

⁴² Glaser, Hermann (1988), S. 215

⁴³ Schulze, Gerhard (1992), S. 500

⁴⁴ Hoffmann, Hilmar (1979), S. 39

⁴⁵ Hummel, Siegfried (1979), S. 50, f.

lichsten Bereichen zu betätigen: musikalisch-kreativ, handwerklich-technisch, sportlich oder politisch-gesellschaftlich. Darüber hinaus bietet die Organisationsstruktur dieses Bereiches die Möglichkeit, selbst Einfluss auf die Programmgestaltung zu nehmen. Durch die aktive Mitarbeit und den Austausch der Besucher untereinander, sollen die Zentren zu einer Kommunikationsplattform werden. Die Zentren verstehen sich in ihrer Konzeption als Orte, die die Kommunikation unter den Besuchern fördern.

I.2.4. **Keine Abgrenzung zu bestehenden Einrichtungen**

Trotz der vielen Neuerungen, durch die sich die Kulturzentren von bereits bestehenden Kultureinrichtungen unterscheiden, bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Einrichtungen in ihrer Konzeption nicht als „Konkurrenz“ zu den bestehenden Kultureinrichtungen gesehen werden wollten. Die Gründungsintention bestand nicht darin, zu einer Verdrängung bereits bestehender Einrichtungen zu führen. „Die notwendige Unterstützung von Kulturzentrums-Initiativen darf auch nicht dazu führen, dass der Erhalt und die Förderung bestehender Kultureinrichtungen in Frage gestellt werden. Kulturzentren und traditionelle Kultureinrichtungen sind keine sich widersprechenden, sondern sich ergänzende Einrichtungen.“⁴⁶

Auch Herman Glaser sieht in dem Konzept dieser Zentren eine Erweiterung des kulturellen Angebotes, die das „Recht auf kreative Selbstentfaltung“ ermöglichen und somit entscheidend zu der geforderten Demokratisierung von Kunst und Kultur beitragen.

„Der Kulturladen verwirklicht ein Stück Bürgerrecht auf Kultur; er ist nicht im Gegensatz zu den bestehenden Kultureinrichtungen, bzw. alternativ zu ihnen, sondern als wichtiges Pendant zu verstehen, ja, er legitimiert diese Einrichtungen, indem er sie zugänglicher als bislang macht, also Kunst und Kultur demokratisiert.“⁴⁷

I.2.5. **Organisationsform – freie oder kommunale Trägerschaft?**

Bei der Konzeption der Zentren mussten sich die Initiatoren oftmals mit der Entscheidung auseinandersetzen, ob sie eine freie oder eine kommunale Trägerschaft anstreben sollten.

Soziokulturelle Zentren stehen überwiegend unter freier, teilweise aber auch unter kommunaler Trägerschaft. Die freien Träger dieser Einrichtungen sind in den überwiegenden Fällen Vereine, die sich zu dem besonderen Zweck des Betriebens eines Kulturzentrums gebildet haben.

⁴⁶ Todtenberg, Oswald (1979) S. 47

⁴⁷ Glaser, Hermann (1988), S. 215

Viele Initiatoren lehnten in ihrer Konzeption eine kommunale Trägerschaft ab, da sie dadurch ihre Schaffensfreiheit eingeschränkt sahen. Hilmar Hoffmann vertrat in der Gründungsphase der ersten Zentren die Ansicht, dass die privatrechtliche Form weitaus besser als die kommunale Trägerschaft garantiert, dass sich die Programmgestaltung den Bedürfnissen der Besucher anpasst.

„Viele der soziokulturellen Kommunikationszentren sind von der Organisationsform privatrechtlich strukturiert. Wie die Erfahrung lehrt, wird so am ehesten gewährleistet, die Einrichtungen auf die Bedürfnisse und Wünsche der Nutzer zu strukturieren, und wohlmeinende oder repressive störende Eingriffe der öffentlichen Hand von vornherein auszuschließen.“⁴⁸

Hoffmann gibt jedoch auch zu bedenken, dass „mancherorts [...] eine privatrechtliche Organisationsform erforderlich wurde, da sich die Kommune keine Vollfinanzierung, bzw. keine langfristige Dauerbelastung leisten kann oder will.“⁴⁹ Dies habe jedoch nicht selten ein „geringeres Leistungsangebot (und sei es nur bezogen auf die Ausstattung und Gebäudepflege)“ zur Folge. Dies führe in vielen Fällen zu „entsprechenden Beiträgen der Nutzer wie unentgeltliche Hilfstätigkeiten“ und zu einer „Übermäßigen Inanspruchnahme und geringeren Bezahlung des in den Einrichtungen beschäftigten Personals.“ Oftmals seien dies jedoch auch Folgen von freiwillig abgelehnten Subventionen. Aus diesem Grunde findet Hoffmann „eine strikte Scheidung zwischen privat und öffentlich [...] im Hinblick auf die Trägerschaft aus nicht besonders sinnvoll. Die Konsequenz dieser Überlegungen kann nach Hoffmann nur in der Weiterentwicklung nicht gewinnorientierter, gemeinnütziger Rechtsformen liegen, da sich diese Formen gut mit öffentlichen Förderungen verbinden lassen. Er sah bereits in der Entstehungsphase der Zentren die grundsätzliche Ablehnung von öffentlichen Subventionen als falsches Signal.

„Wenn Einrichtungen [...] allerdings Wert darauf legen, sich finanziell selbst zu tragen, um sich keiner potentiellen Pressure durch Mittelzuwendung ausgesetzt zu sehen, so mag das zwar für den Einzelfall und als Demonstrationsobjekt legitim sein; es sollte andererseits aber nicht übersehen werden, dass die eigentliche Perspektive doch darin liegt, die öffentliche Kulturpolitik zu überreden, öffentliche Mittel im Interesse der Bürger zu verwenden und nicht für kulturelle, privilegierte Minderheiten.“⁵⁰

⁴⁸ Hoffmann, Hilmar (1979), S. 41

⁴⁹ ebd., S. 41

⁵⁰ ebd., S. 41, f.

Die Entwicklung der Zentren hat auch gezeigt, dass eine grundsätzliche Ablehnung von Subventionen auf Grund des finanziellen Drucks nicht durchgehalten werden konnte.

Tatsächlich hat sich die gemeinnützige Trägerform durchgesetzt und auch heute noch, dreißig Jahre nach der Entstehung der ersten Zentren ist die überwiegende Mehrheit in Form von gemeinnützigen Vereinen organisiert, deren Hauptförderer die Kommunen darstellen.

I.2.6. Vorteile alter Industriebauten für die Errichtung eines soziokulturellen Zentrums

Die meisten Zentren entstanden in leer stehenden Gebäuden, die ursprünglich für einen anderen Zweck genutzt wurden. Größtenteils handelt es sich um Industriebauten aus dem 19. Jahrhundert, wie Produktionshallen oder mehrgeschossige Fabrikbauten, Lagergebäude, hallenartige Versorgungs- oder Verkehrsbauten (wie Straßenbahndepots oder Bahnhöfe).

Neben dem finanziellen Vorteil, den der Bezug eines bereits bestehenden Gebäudes mit sich bringt, bergen gerade die „alten Industriebauten“, noch eine ganze Reihe anderer Vorzüge.

Wolfgang Süchting erläutert in seinem Essay „Erhaltenswerte Industriebauten als soziokulturelle Zentren?“ die Vorteile, die diese Gebäudeareale für die Errichtung eines Kulturzentrums bieten.

Nach Süchting bieten ehemalige Industriebauten Vorteile hinsichtlich ihrer:

Konstruktions- und Grundrissmerkmale

Die ehemaligen Industriebauten bestehen in der Regel aus großflächigen Räumen, die Decken und Fundamente sind für große Lasten bestimmt. Daraus ergeben sich für Kulturzentren folgende Vorteile:

- geringer Umbauaufwand für tragende Konstruktionsteile
- geringe statische Probleme bei der Schaffung großer und kleiner Räume
- Flexibilität in der Raumgestaltung, diese kann den gewünschten Nutzungsformen angepasst werden⁵¹

städtebaulichen bzw. Standortmerkmale

Die noch erhaltenen Industriebauten aus dem 19. Jahrhundert liegen meist in einer relativ zentralen Lage, in dicht besiedelten Altbauvierteln, den ehemaligen Arbeitervierteln. Diese

⁵¹ vgl. Süchting, Wolfgang (1979), S. 16 – 27

Viertel sind nach Süchting oftmals nicht genügend mit sozialen und kulturellen Einrichtungen versorgt. Daraus ergeben sich für Kulturzentren folgende Vorteile:

- Zusätzliche Räume und Angebote zur Behebung eines dringenden sozialen und kulturellen Versorgungsbedarfes
- Gute Erreichbarkeit mit öffentlichen Verkehrsmitteln aus anderen Stadtteilen und der Umgebung (dies ist besonders bei großen Veranstaltungen wichtig)
- Zentrale Lage in der Stadt bzw. dem Stadtteil schafft neuen oder zusätzlichen Kristallisationspunkt für städtisches Leben⁵²

Grundstücksmerkmale

Die Industriegrundstücke sind in dem meisten Fällen von mehreren Straßen aus zugänglich. Des Weiteren verfügen die Grundstücke oftmals über große Freiflächen, die ursprünglich als Lager oder Transportflächen genutzt wurden. Daraus ergeben sich für Kulturzentren folgende Vorteile:

- Ehemalige Industrieflächen lassen sich meist ohne großen Aufwand in städtische Plätze oder öffentliche Grünflächen, wie Kinderspielplätze oder Parkanlagen umwandeln.
- durch die großen Freiflächen, kann die zukünftige Nutzung flexibel gestaltet werden, Erweiterungsmöglichkeiten der Räumlichkeiten sind in der Regel vorhanden.
- die mehrseitige Zugänglichkeit erhöht die Treffpunkts- und Zentrumsqualität.
- Die Feuerpolizeilichen Anforderungen können in der Regel erfüllt werden.⁵³

Architektonische Merkmale

Die Industriebauten des 19. Jahrhunderts sind oft repräsentative, architektonisch aufwendige Gebäude, die einen imposanten Charakter besitzen. Darüber hinaus bieten diese Bauten auch praktische Vorteile für Soziokulturelle Zentren. Süchting nennt folgende Begünstigungen:

- ein leicht zu findender, zentraler Eingang
- wegen seiner baulichen Besonderheiten besitzt ein Industriebau aus dem 19. Jahrhundert einen hohen Merkmalswert.
- wegen ihrer „historisierenden Architektur“ und ihrer „relativen Maßstäblichkeit“ werden die Fabriken aus der Gründerzeit und ihre Vorläufer nicht als Fremdkörper, sondern vielmehr als gut in das Stadtbild passende Gebäude empfunden.⁵⁴

⁵² vgl. ebd., S. 111

⁵³ vgl. Süchting, Wolfgang (1979), S. 16 – 27

Aber nicht nur für die Zentren bergen diese Areale einige Vorteile. Die Gründung eines Kulturzentrums ist nach Süchting die optimale Nutzungsform von leer stehenden Gebäuden, die unter Denkmalschutz stehen und deshalb nicht abgerissen werden dürfen, für die man aber in vielen Fällen auch keine anderweitige sinnvolle Nutzung finden kann. In diesem Zusammenhang sieht er gerade in der Nutzung der alten Bauten als soziokulturelle Zentren eine Chance für denkmalwerte Industriebauten.⁵⁵

I.2.7. Zusammenfassung: Gemeinsamkeiten soziokultureller Zentren

Soziokulturelle Zentren zeichnen sich vor allen Dingen durch folgende Gemeinsamkeiten aus, die von der Bundesvereinigung soziokultureller Zentren in ihrer Satzung 1979 festgehalten wurden:

1. Basis und Nutzungsorientierung
2. Integration verschiedener Altersgruppen, sozialer Schichten und Nationalitäten;
3. Offenheit und Transparenz
4. Formen sozialer politischer Arbeit sowie demokratischer Kultur (d.h. Initiierung sozialer, politischer und kultureller Lernprozesse),
5. Betonung des demokratischen und humanistischen Gehalts von Kultur und Widerstand gegen faschistische und menschenverachtende Bestrebungen:
6. demokratische Entscheidungsstrukturen
7. nicht-kommerzielle Ausrichtung⁵⁶

⁵⁴ vgl. ebd., S. 26, f.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 27

⁵⁶ Klein, Armin (2003), S. 169

I.3. Neue Akzente in der Kulturpolitik

I.3.1. Auf europäischer Ebene

Die gesellschaftspolitischen Strömungen Anfang der 70er Jahre führten auch zu einer Neuorientierung der europäischen Kulturpolitik. „Die tief greifende Wende im öffentlichen Verständnis von Kultur, die sich mit dieser gesellschaftlichen Entwicklung in Westeuropa vollzog, hatte entscheidende Konsequenzen für die neue Prioritäten-Setzung in der Kulturpolitik.“⁵⁷ Der Kulturtheoretiker A. Finn Jor geht davon aus, dass diese neue Nachfrage der Kulturpolitik der UNESCO Konferenz von 1970 und dem Symposium des Europarates von 1972 zu Grunde liegt. „Diese beiden bedeutenden Konferenzen sorgten für einen besseren Stellenwert der Kulturpolitik, indem sie festhielten, dass die „neue Nachfrage“ nach Kultur eine Strömung ist, die europaweit stattfindet. Demzufolge ist es an der Zeit, in eine Kultur zu investieren, die alle erreicht.“⁵⁸

Anfang der 70er Jahre fanden zwei internationale Konferenzen zum Thema „Grundsätze der Kulturpolitik der UNESCO“ in Helsinki und Venedig statt, die auf die Neuorientierung in der Kultur Bezug nahmen und Konsequenzen in der Kulturpolitik der Mitgliedsstaaten forderten. Es wurden Empfehlungen für die Mitgliedsstaaten formuliert, um die neue kulturelle Bewegung ausreichend unterstützen und verwirklichen zu können. Zentrales Thema war „Kultur für alle“, d.h. Maßnahmen zu fördern, die gewährleisten, dass möglichst alle Teile der Bevölkerung die Möglichkeit besitzen, am kulturellen Leben teilzuhaben. So empfiehlt die „Internationale Konferenz über Kulturpolitik in Europa“ (Helsinki 1972): „alles zu unterstützen, was dazu dient, Kulturarbeiter über das ganze Land zu verteilen, damit diese möglichst breiten Bevölkerungsschichten zur Teilnahme am Kulturleben verhelfen.“⁵⁹

Einige konkrete Maßnahmen zur Umsetzung der oben geforderten Lösungen lieferte die Generalkonferenz der Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung Wissenschaft und Kultur, die 1976 in Nairobi stattfand. In Bezug auf Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, dass „jeder Mensch [...] das Recht hat, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen, sich der Künste zu erfreuen [...]“ hielt die Kommission fest

⁵⁷ Schwencke, Olaf (2001), S. 79

⁵⁸ Jor, Finn (2001), S. 66

⁵⁹ Internationale Konferenz über Kulturpolitik in Europa in Helsinki 1972. In: Kirchgäßner, Hubert (1983), S. 47

„[dass] die Kultur ein wesentlicher Bestandteil des sozialen Lebens ist und die Kulturpolitik daher im weiteren Rahmen der allgemeinen Staatspolitik gesehen werden muss und dass die Kultur von ihrem Wesen her ein soziales Phänomen ist [...], dass Kultur nicht mehr nur eine Ansammlung von Werken und Kenntnissen ist, die eine Elite hervorbringt, sammelt und sie bewahrt, um sie der Allgemeinheit zugänglich zu machen [...] (deshalb ist) die Teilnahme möglichst vieler Personen und Vereinigungen an einer Vielzahl frei gewählter kultureller Betätigungen für die Entfaltung der menschlichen Grundwerte und der Würde des Einzelnen unerlässlich.“⁶⁰

Angesichts der Tatsache, dass die Kulturarbeit oft nur einen kleinen Teil der Bevölkerung erreicht, gab die Konferenz eine Empfehlung ab, welche Anstrengungen die Mitgliedsstaaten oder die zuständigen Behörden unternehmen sollten, „um die Kulturarbeit in einer Weise zu demokratisieren, dass jeder Einzelne umfassend und frei am Kulturschaffen teilhaben kann.“⁶¹ In dieser Empfehlung wird der Begriff Kultur auf alle Formen der Kreativität und des Ausdrucks von Gruppen oder Einzelnen – sei es in der Lebensweise oder in der künstlerischen Betätigung – ausgedehnt.

„Es solle vermehrt für Einrichtungen gesorgt werden, die den Bedürfnissen der Benutzer bestmöglichst angepasst sind, und dass kulturelle Einrichtungen in Bildungs- und Sozialeinrichtungen eingegliedert werden. Es sollen Methoden erarbeitet werden, mit denen alle Bevölkerungsschichten zu künstlerisch-schöpferischer und sonstiger kultureller Betätigung angeregt werden können.“ Was das künstlerische Schaffen betrifft, sollen die Mitgliedsstaaten oder zuständigen Behörden Einrichtungen schaffen, die „die Möglichkeit bieten, in Mehrzweck- und anderen Werkstätten ohne Erfolgszwang Versuche und Forschungsarbeiten durchzuführen, so dass eine künstlerische und kulturelle Erneuerung gefördert wird.“⁶²

In der zweiten „Weltkonferenz über Kulturpolitik“, bei der 129 Mitgliedstaaten der UNESCO 1982 in Mexiko-City zusammenkamen, wurde im Bezug auf Kultur und Demokratie verkündet, „dass jedermann das Recht hat, am kulturellen Leben der Gemeinschaft frei teilzunehmen [...]. Weder die Schaffung von Kultur, noch die Nutzung ihrer Vorteile sollten das Privileg einer Elite sein.“⁶³

⁶⁰ Empfehlung über die Teilnahme und Entwicklung aller Bevölkerungsschichten am kulturellen Leben (Generalkonferenz, Nairobi 1976). In: Schwencke, Olaf (2001), S. 119

⁶¹ Empfehlung über die Teilnahme und Entwicklung aller Bevölkerungsschichten am kulturellen Leben (Generalkonferenz, Nairobi 1976). In: Schwencke, Olaf (2001), S. 120

⁶² ebd., S. 123

⁶³ Erklärung der Weltkonferenz über Kulturpolitik (Mexiko-City 1982). In: Schwencke, Olaf (2001), S. 127

I.3.2. Kulturpolitik Deutschland

Die europäischen Neuerungen der Kulturpolitik machten sich auch in Deutschland bemerkbar. „Auch in der föderal strukturierten Bundesrepublik Deutschland waren die neue politische und die Sozio-Kultur „angekommen“ – allerdings in bekannter Phasenverzögerung von Groß- und Kleinstädten, dem Nord-Südgefälle sowie den jeweiligen Programmen der Parteien.“⁶⁴

So blieben die kulturtheoretischen Erörterungen und Entwürfe der 70er Jahre nicht wirkungslos, sondern führten dazu, dass sich die Kulturpolitiker in Deutschland den Forderungen nach einer Veränderung in der kulturellen Praxis anzunehmen begannen.

„Hatte zu Beginn der sechziger Jahre Kulturpolitik dazu gedient, dem affirmativen Kulturverständnis [...] zu gewähren, so überwandene progressive Kulturpolitiker seit Beginn der siebziger Jahre die kulinarisch bestimmte Indolenz; sie stellten einen theoretischen Reisevorrat zusammen, mit dem sie den langen Marsch durch die Institutionen zu bestehen hofften.“⁶⁵

Man wollte die Forderungen des Erweiterten Kulturbegriffes realisieren und einen Kulturbetrieb schaffen, der dem Großteil der Bevölkerung, und nicht nur der „Elite“ die Möglichkeit der Partizipation bietet.

„Eine wichtige Aufgabe der Kulturpolitik von heute muss es sein, Kultur in einem nichtaffirmativen Sinne zu vermitteln. Kultur sollte so artikuliert, angeboten, dargeboten werden, dass der Aufnehmende nicht von vornherein in eine „Weihestunde des Geistes“ versetzt wird, sondern Kultur in ihrer „Syntax“, „Semantik“ und „Pragmatik“ als alltägliche Angelegenheit begreift. Kunst ist keine Walhalla, der sich der Geist devot zu nähern hätte; Kultur ist etwas, das man wie soziale oder politische Probleme ungeniert anpacken kann und soll. Erst wenn diese unbekümmerte [...] Haltung den kulturellen Gegenständen gegenüber erreicht ist [...], kann die emanzipatorische Vision, dass die Beschäftigung mit den kulturellen Werten nicht mehr an bestimmte gesellschaftliche Schichten geknüpft sein darf, verwirklicht werden. Ästhetische Erziehung muss dabei auch alle Bereiche berücksichtigen, die früher unter „Zivilisation“ eingestuft wurden – insbesondere die Gestaltung der Umwelt, der Städte, der Wohnungen.“⁶⁶

Diese Neuorientierung der Kulturpolitik führte zu einigen Innovationen in der Kulturarbeit. Während die bisherige Kulturarbeit überwiegend mit dem Erhalt und der „Pflege“ bestehen-

⁶⁴ Schwencke, Olaf (2001), S. 79

⁶⁵ Glaser, Hermann (1989), S. 148

⁶⁶ Glaser, Hermann (1988), S. 22

der Kultureinrichtungen gleichzusetzen war, so stand die neue Kulturarbeit für Veränderung und Erneuerung.⁶⁷

Ein zentrales Element dieser „Neuen Kulturpolitik“ war die Soziokultur. Die Kulturpolitik versuchte Kultur wieder stärker in den Alltag zu integrieren, Kultur als etwas alltägliches zu erfassen. Kultur sollte nicht als etwas elitäres, sondern alltägliches angesehen werden.

I.3.3. Kulturpolitik auf kommunaler Ebene

Vor allen Dingen auf kommunaler Ebene begann man sich den Herausforderungen einer neuen Kulturpolitik zu stellen und eine neue Form der Kulturpolitik in die Praxis umzusetzen.

„Vor allem städtische Kulturreferenten wagten die Drecksarbeit der Reform, sie [...] wollten nicht warten bis die globalen Gesellschaftsveränderungen [...] stattgefunden haben. Nach langen Jahren des Streites und der Diskussion um Schule und Bildung [...], begann man das Bürgerrecht Kultur einzuklagen. Natürlich ergab sich auch hier, angesichts der erstarrten Verhältnisse, die nur sehr langsam zum Tanzen gebracht werden konnten, eine große Diskrepanz zwischen Idee und Wirklichkeit.“⁶⁸

Besonders der **Deutsche Städtetag** setzte sich mit kulturpolitischen Fragen auseinander. „Die Kommunen spielten dabei eine wichtige Rolle; schon 1965 hatte ein Arbeitskreis auf der Hauptversammlung des Deutschen Städtetages in Nürnberg ein einigermaßen geschlossenes Konzept zur Kulturpolitik vorgestellt – mit dem Ziel, die Lebensqualität angesichts mentaler Verelendung wesentlich zu verbessern.“⁶⁹

Der Städtetag in Dortmund 1973 schließlich forderte in seiner Erklärung „Bildung und Kultur als Element der Stadtentwicklung“ ein umfassendes Umdenken in der Kulturpolitik, welches auch zur Verbesserung der Lebensqualität in den Städten beitragen sollte.

Es wurde erstmals bemängelt, dass ein Großteil der Bevölkerung nicht am kulturellen Leben teilnimmt. Durch eine grundlegende Umstrukturierung des Kulturangebotes sollte dieser „Missstand“ ausgeräumt werden und für die „breite Öffentlichkeit“ die Möglichkeit der Partizipation am Kulturbetrieb gewährleistet werden. Dies sollte vor allen Dingen dadurch geschehen, dass man sich bei der Gestaltung des Kulturangebotes mehr an den Bedürfnissen der Bevölkerung orientierte. Thomas Rübke geht davon aus, dass kaum ein Text die bundesdeutsche Kulturpolitik so nachhaltig beeinflusste wie diese Erklärung. „Neue Begriffe wie Demokrati-

⁶⁷ vgl. Klein, Armin (2003), S. 163

⁶⁸ Glaser, Hermann (1989), S. 148

⁶⁹ Glaser, Hermann (1989), S. 148

sierung, ressortübergreifende Koordinierung, Unterstützung nicht kommunaler Träger usw. markierten einen Paradigmenwechsel. Sie umrissen eine Kulturpolitik, die sich aus der Nische der Kunst und Volksbildung herausbegab und zur umfassenden Gesellschaftspolitik werden wollte.“⁷⁰

Konkret formulierte der Deutsche Städtetag in Dortmund 1973 folgende Zielsetzungen in der Kulturpolitik:

„Zur Wiedergewinnung der Stadt als kulturgeprägte Schöpfung und Ereignisstätte...sollen

- nicht ein konventioneller Kulturbetrieb für ein daran gewöhntes Publikum das kulturelle Angebot bestimmen, sondern der Zugang zu den kulturellen Einrichtungen allen durch pädagogische Orientierung und Information erleichtert werden (z.B. offenere Form von Theater, Konzert, Museum)
- nicht abgesonderte Bildungs- und Kulturghettos, sondern Kristallisationskerne und Zonen für künstlerische und kulturelle Aktivitäten mit dem Ziel der Begegnung und Verständigung geschaffen werden, (z.B. Straßenkunst, Feste, Kommunikationszentren)
- nicht bestehende Kultureinrichtungen voneinander getrennt arbeiten, sondern durch übergreifende Strukturen und interdisziplinäres Zusammenwirken ein Gesamtangebot gewährleisten
- nicht aus Gründen der Bequemlichkeit oder der Rentabilität die kurzfristige Zerstörung überkommener Natur- und Kulturgüter in Kauf genommen, sondern sie auch um den Preis höherer Kosten oder einer langsameren Entwicklung geschont werden
- nicht Kulturangebote auf einen bestimmten Raum eingegrenzt werden, sondern das gesamte städtische Leben als Gegengewicht zu einer zweckhaft bestimmten Umwelt von Kultur durchdrungen und die Stadt mit Kunst durchsetzt werden (z.B. Gestaltung von Fußgängerzonen, Straßen, Plätzen)⁷¹

Der Deutsche Städtetag hielt in seiner Erklärung „Kultur in unseren Städten unverzichtbar“, Frankfurt am Main 1983 fest, dass die Entschlüsse des Deutschen Städtetages in den 70er Jahren richtungsweisend für die kulturelle Entwicklung in Deutschland waren. Kulturförderung sei so zu einem integralen Bestandteil der Stadtentwicklung geworden. „Durch intensive kulturpädagogische Bestrebungen, aber auch durch verstärkte Kulturarbeit in den Stadtteilen ist es gelungen, einer zunehmenden Zahl von Menschen aus allen Bevölkerungsgruppen Zugang zur Kultur zu vermitteln.“⁷²

⁷⁰ Rübke, Thomas (1993), S. 25

⁷¹ Entschließung der 17. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages 1973, S. 94, f., zitiert nach Hübner, Irene (1981), S. 27

⁷² Deutscher Städtetag: Kultur in unseren Städten unverzichtbar. Frankfurt am Main 1983. In: Rübke, Thomas (1993), S. 125

Eine weitere Neuerung der Kulturpolitik war die **Gründung der Kulturpolitischen Gesellschaft** in Hagen, die seit ihrer Gründung ein wichtiger Vertreter des soziokulturellen Konzepts darstellt.

Die Kulturpolitische Gesellschaft wurde 1976 in Hamburg Altona gegründet. Die Gründungsversammlung legte als ein zentrales Ziel fest, „den Prozess der kulturellen Demokratisierung voranzutreiben“, das heißt:

1. die überlieferte Trennung zwischen der scheinbar unpolitischen und ästhetisch-intellektuellen Welt des Geistes und den Realitäten des Alltages überwinden zu helfen,
2. der Entfaltung und Entwicklung der sozialen, kommunikativen und ästhetischen Möglichkeiten und Bedürfnisse aller Bürger zu dienen, und die aktive Beteiligung aller Schichten der Bevölkerung am kulturellen Leben zu gewährleisten,
3. kulturelle Alternativen und Innovationen zum traditionellen Kulturangebot zu ermöglichen⁷³

Vor diesem Hintergrund hat sich die Kulturpolitische Gesellschaft seit ihrem Bestehen für eine Reihe von soziokulturellen Projekten und Einrichtungen eingesetzt. Vor allen Dingen ländliche Regionen und Kultur in den Stadtteilen, sowie die Stärkung der Freien Kulturszene und Vorschläge zur Reform traditioneller Kultureinrichtungen sollten durch die Aktivitäten der Kulturpolitischen Gesellschaft in das Blickfeld des kulturpolitischen Interesses gerückt werden. „Mit all diesen Aktivitäten ist es gelungen, das Bürgerecht Kultur im öffentlichen Bewusstsein zu verankern und den Begriff „Kulturpolitik“ mit konkreten Ideen und Utopien als gesellschaftliche Aufgabe zu definieren.“⁷⁴ Die Kulturpolitische Gesellschaft wurde so zu einer Parteien- und Verbände- übergreifenden, viel gefragten Informationsstelle und Impulsgeberin für die Neue Kulturpolitik, „deren programmatische Essentials und Orientierungen (Kultur für alle und von allen) noch heute handlungsleitend sind, auch wenn sich die Rahmenbedingungen verändert haben.“⁷⁵ 1996 verlegte die Kulturpolitische Gesellschaft ihren Standort von Hagen nach Bonn in das „Haus der Kulturen“, von dort aus engagiert sie sich noch heute in vielen kulturpolitischen Belangen.

Armin Klein legt dar, dass diese Neuorientierung in der Kulturpolitik Anfang der 70er Jahre notwendig war, „da die kulturelle Infrastruktur in Deutschland durchaus unterentwickelt war.“ Des Weiteren verweist er darauf, dass sich durch diese Neuorientierung nachhaltige Verände-

⁷³ Hagener Erklärung zur Kulturpolitik. Zwanzig Jahre Kulturpolitische Gesellschaft. Hagen 1996, S. 1

⁷⁴ Hagener Erklärung zur Kulturpolitik. Zwanzig Jahre Kulturpolitische Gesellschaft. Hagen 1996, S. 3

⁷⁵ Hagener Erklärung zur Kulturpolitik. Zwanzig Jahre Kulturpolitische Gesellschaft. Hagen 1996, S. 3

rungen ergeben haben, die „Neue Kulturpolitik“ habe zu einer „ungeheueren Angebotserweiterung“ geführt.⁷⁶

Hilmar Hoffmann sieht in dieser **Erweiterung des kulturellen Angebotes** Anfang der 70er Jahre das Indiz für ein neues Kulturverständnis und eine Legitimierung der Forderungen nach kultureller Demokratie.

„Die öffentliche Kulturpolitik der 70er Jahre machte auch dadurch auf ihr neues Selbstverständnis aufmerksam, indem sie den traditionellen Kanon der Kulturinstitutionen aufsprengte und das kulturelle Angebot der Kommunen um neue Sparten erweiterte (z.B. um Film, um freiraumorientierte Fest- und Spielveranstaltungen oder spartenübergreifende Veranstaltungsformen wie Jazz im Museum usf.) und den Anspruch auf Demokratisierung der Kunst durch verschiedene Versuche der aktiven Öffnung und didaktischen Vermittlung kultureller Angebote erweitert bzw. legitimiert.“⁷⁷

Des Weiteren weist Hoffmann darauf hin, dass in dem „herkömmlichen Kulturverständnis“ die Eigeninitiative und Partizipation der Bürger am Kulturbetrieb kaum vorhanden gewesen ist, „Lange Zeit beschränkte sich das Angebot darauf, eines an dem Konsumenten zu sein; dessen Eigeninitiative wurde allenfalls als angeleitete Mitmach- oder Mitspiel- Tätigkeit verlangt. [...] nur selten wurde der Bürger als verantwortliches Subjekt seiner eigenen kulturellen Entwicklung angesprochen.“⁷⁸ Dieser „Missstand“ wurde durch das neue Kulturverständnis ebenfalls verändert.

Armin Klein zeigt anhand einer Bestandaufnahme des Deutschen Städtetages – *Kultur in den Städten* aus dem Jahr 1977 und Daten des Statistischen Bundesamtes, dass das kulturelle Angebot seit der Neuen Kulturpolitik tatsächlich ausgeweitet wurde.

- 1977 zählte der Deutsche Städtetag 1244 öffentliche Bibliotheken, 2001 waren es laut Statistischem Bundesamt 9.327
- 1977 gab es 116 öffentliche Musikschulen, 2001 waren es 966
- 1977 gab es 149 Volkshochschulen, 2001 waren es um die 1.000⁷⁹

Klein kritisierte jedoch auch, dass das Kulturangebot im Rahmen der Reformen in den 70er Jahren permanent ausgeweitet wurde, ohne zu überlegen, welche Kultureinrichtungen schon überholt sind. Dies führte im Laufe der Jahre zu überproportionalen Kulturausgaben auf kom-

⁷⁶ vgl. Klein, Armin (2003), S. 51

⁷⁷ Hoffmann, Hilmar (1979), S. 38

⁷⁸ Hoffmann, Hilmar (1979), S. 38

⁷⁹ Klein Armin (2003), S. 51

municipaler Ebene, so dass der Handlungsspielraum seit den 90er Jahren auf Grund von Sparzwängen wieder eingeschränkt werden musste.

„Es wurde somit weniger reflektiert (und entsprechend gehandelt!), welche von den vorhandenen Kultureinrichtungen und Veranstaltungen auch in Zukunft wünschenswert und erhaltenswert sein könnten und sollten, sondern „das Neue“ entstand in der Regel zusätzlich, finanziert durch die überproportional wachsenden öffentlichen Kulturausgaben. So traten neben das Stadttheater die freien Theatergruppen, neben das Bürgerhaus das soziokulturelle Zentrum usw. Kulturpolitik definierte sich in dieser Phase also nicht über ein entsprechend schmerzhaftes entweder oder, sondern als additives und [...]. Nicht entwickelt wurde in all den Jahren der Neuen Kulturpolitik eine „Kultur des Aufhörens“, d.h. die kritische Hinterfragung überlebter kultureller Einrichtungen.“⁸⁰

Obwohl ein Großteil der Förderungen noch immer für konventionelle Kultureinrichtungen ausgegeben wird, kann man dennoch sagen, dass die Phase der Neuen Kulturpolitik in den 70er Jahren einen bedeutenden Wandel mit sich brachte, der die Realisierung von Kulturzentren überhaupt erst ermöglichte, das kulturelle Angebot nachhaltig erweiterte und die Kulturarbeit auch heute noch beeinflusst.

„Die Periode der sog. Neuen Kulturpolitik bildete zweifelsohne eine der kulturpolitisch anregendsten und lebhaftesten Phasen der bundesrepublikanischen Kulturpolitik und ist mittlerweile ihrerseits bereits Geschichte geworden. Sie erweiterte und ergänzte die seit den fünfziger Jahren vorhandene bzw. wiederaufgebaute kulturelle Infrastruktur enorm. Grundlegende Konzepte, entstandene Institutionen und Praxismodelle der Neuen Kulturpolitik bestimmen auch nach dreißig Jahren – trotz gewandelter Rahmenbedingungen und gesellschaftspolitischen Herausforderungen – nach wie vor den kulturpolitischen Alltag der Städte und Gemeinden und die Mentalität der kulturpolitischen Akteure.“⁸¹

I.3.4. Stellung soziokultureller Einrichtungen auf politischer Ebene

Das Konzept der Soziokultur rückte in den 70er und 80er Jahren immer weiter in den Blickpunkt kulturpolitischer Auseinandersetzungen. Die neuen kulturellen Praktiken, die aus diesem Konzept hervorgingen, fanden immer mehr Akzeptanz und auch Befürworter auf politischer Ebene. So legte die FDP, die in den 70er Jahren unter der SPD/FPD Koalition das Ressort der Kulturpolitik auf Bundesebene verwaltete, ein Programm zur Kulturpolitik vor „das mit wohlthuender Sachlichkeit Fragen [...] der staatlichen Kulturförderung, des Verhältnisses

⁸⁰ Klein, Armin (2003), S. 167

⁸¹ Klein, Armin (2003), S. 170

von neuen Medien und Kunst usw. behandelte. Wie [...] viele Kulturdezernenten der SPD trat die FDP für eine bessere Förderung der Soziokultur ein. Ebenso wie der Deutsche Städtetag machte sie sich stark für den Ausbau von Begegnungsstätten, die mit einem vielfältigen Angebot zu einer lebendigen Stadtkultur beitragen sollten.“⁸²

Die SPD setzte sich in ihrer „Empfehlung zur Soziokultur“ (1985) für die Förderung soziokultureller Arbeit ein. Die SPD- Fraktionsvorsitzenden forderten alle SPD-Politiker in den Ländern und Kommunen (und soweit betroffen, auch im Bundesrat) dazu auf, „sich rasch und tatkräftig um öffentliche Anhörung und öffentliche Förderung zu bemühen. Die Kultur von unten leistet einen wichtigen Beitrag zur kulturellen Beheimatung der Bürger in Stadtteil, Gemeinde und Stadt.“⁸³ In ihrer Begründung für die verstärkte Unterstützung soziokultureller Arbeit heißt es:

„Die Zeit ist reif für die Anerkennung und Förderung der soziokulturellen Arbeit, nicht nur in den Kommunen, sondern auch durch die Länder. [...] Wenn es richtig ist, dass unsere gesellschaftliche Zukunft wesentlich davon abhängt, wie wir uns auf mehr Freizeit vorbereiten, darf Kultur beispielsweise weder als Fluchthelfer aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit dienen, noch einer Minderheit vorbehalten sein, im Sinne der konservativen Arbeitsteilung, die da lautet: Brot und Spiele für die Mehrheit der Bürger, Kunst und Kultur für eine Minderheit. Daher ist allen Menschen der Zugang zur Kultur zu eröffnen, zu ihrer ganzen Vielfalt, zu ihren mehr traditionellen oder alternativen Formen.“⁸⁴

Sozialdemokratische Politiker sprachen sich in dieser Erklärung als Befürworter und Förderer soziokultureller Arbeit aus, die „an die Grenzen ihrer finanziellen Möglichkeiten gekommen sei. Somit gelte es nun „den Kollaps dieser wichtigen Arbeit nicht nur zu verhindern, sondern soziokulturelle Initiativen und Zentren zu stärken.“⁸⁵

Doch diese Befürwortung und Akzeptanz machte sich nicht in der Förderung Soziokultureller Einrichtungen bemerkbar. Es kam zu keinem entscheidenden Wandel in der Förderpolitik, die noch immer den Hauptteil der Förderungen für „konventionelle Kultureinrichtungen“ verwendete. „Daraus entsteht keine produktive Unruhe, die Kultur bitter nötig hat, sondern ein

⁸² Rübke, Thomas (1993), S. 35

⁸³ SPD: Empfehlung zur Soziokultur, Saarbrücken 1985. In: Rübke, Thomas (1993), S. 153

⁸⁴ ebd., S. 153

⁸⁵ ebd., S. 154

lähmendes Gefühl, dass der eigenen Arbeit bei allen Erfolgen die politische und materielle Anerkennung versagt wird.“⁸⁶

Aus diesem Grund forderte die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren in ihrer „Tübinger Erklärung zur Soziokultur“ (1987) die stärkere Förderung soziokultureller Einrichtungen. „Es ist skandalös, dass diese wichtige, kulturelle, soziale und pädagogische Arbeit in der Regel unter unzumutbaren Bedingungen und immer am Rande des finanziellen Ruins geleistet werden muss. Während z.B. die städtischen und staatlichen Theater bis zu 92% subventioniert werden, wird den soziokulturellen Einrichtungen häufig die volle Selbstfinanzierung zugemutet.“⁸⁷ Gerhard Schulze hält 1992 fest, dass die Ausgaben für Kulturzentren, im Vergleich zu Einrichtungen der Hochkultur, noch immer einen marginalen Teil des Budgets ausmachen.

„Allerdings spielen sie (die Kulturzentren) im kommunalen Kulturretat nur eine untergeordnete Rolle. Selbst in Nürnberg (Hochburg von Kulturzentren) machen die Ausgaben für soziokulturelle Zentren nur einen Bruchteil des gesamten Kulturretats aus, dessen Löwenanteil hier wie in allen anderen Großstädten in die Hochkultur fließt. Spiegelt diese fiskalische Randposition auch Bedeutungslosigkeit im soziologischen Sinne wieder?“⁸⁸

Dieser Trend hat sich über die Jahre fortgesetzt und ist auch heute noch unverändert. So hielt die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren in ihrem Jahresbericht 2006/2007 fest, dass jeder einzelne Besuch eines soziokulturellen Zentrums im Schnitt mit 2,96 – 3,64 Euro aus öffentlichen Förderungen bezuschusst wird. Hingegen ein Theaterbesuch in der Spielzeit 2004/2005 im Durchschnitt mit 100 Euro subventioniert wird.⁸⁹

Diese Angaben können nur als Richtwerte genommen werden, aber sie zeigen einen generellen Trend auf. Obwohl, wie Thomas Rübke anmerkte, es fraglich ist, ob der Forderung nach einer angemessenen Unterstützung durch einen Vergleich mit hoch subventionierten Theatern Nachdruck verliehen werden kann. „All zu leicht wird ein Kulturangebot gegen das andere ausgespielt, nicht um etwas gegen die Vernachlässigung des einen zu tun, sondern um die relativen Vorteile des anderen zu schmälern.“⁹⁰

⁸⁶ Rübke, Thomas (1993), S. 41

⁸⁷ Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren: Tübinger Erklärung zur Soziokultur. In: Rübke, Thomas (1993), S. 197

⁸⁸ Schulze, Gerhard (1992), S. 484

⁸⁹ Jahresbericht Soziokultur 2006/2007, S. 20

⁹⁰ Rübke, Thomas (1993), S. 41

Ein zentrales Strukturproblem der Zentren besteht der „Wipersdorfer Erklärung“ zufolge darin, dass keine ausreichende finanzielle und personelle Absicherung der Mitarbeiter vorliege. Der hohe Anteil ungesicherter, so genannter prekärer Arbeitsverhältnisse (z.B. ASH-Maßnahmen, projektbezogene Zeitverträge), „erschwert den Aufbau einer stabilen Infrastruktur und macht eine sinnvolle Personalpolitik in den Einrichtungen der Soziokultur unmöglich.“⁹¹ Des Weiteren führen die schlechte Bezahlung der Mitarbeiter und die eingeschränkten Karrieremöglichkeiten dazu, „dass die Soziokultur als Arbeitsfeld zweiter Klasse angesehen werde und für besonders qualifizierte Mitarbeiter/innen keine ausreichende berufliche Perspektive biete.“⁹²

Auch dieser Punkt hat sich in den letzten Jahren nicht zur Zufriedenheit der Verantwortlichen soziokultureller Zentren geändert. So bemängeln Krimmer und Ziller in ihrem Jahresbericht 2006/2007, dass die Zentren angesichts ihrer hohen Besucherzahlen mit hauptamtlichem Personal extrem unterausgestattet seien.

„Im Erhebungsjahr 2006 war jeder sozialversicherungspflichtige Beschäftigte durchschnittlich für 180 Veranstaltungen verantwortlich, auf jede bezahlte MitarbeiterIn (insgesamt 6.150) kamen rund 3.500 Besuche. Auch hier noch mal ein Vergleich zum Deutschen Bühnenverein: In dessen Mitgliedseinrichtungen waren nach eigenen Angaben in der Spielzeit 2006/2007 über 38.000 MitarbeiterInnen gegen Bezahlung tätig.“⁹³

Im Jahr 2006 waren in den Einrichtungen der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren insgesamt 3.200 Hauptamtliche Personen beschäftigt, in „prekären“ Verhältnissen, d.h. als ABM-Kräfte, Minijobber, Honorarkräfte, Praktikanten etc. waren 3.650 Personen beschäftigt. Der Hauptteil der Beschäftigten war ehrenamtlich tätig. Im Jahr 2006 waren nach Angaben des Jahresberichtes 10.570 Personen ehrenamtlich in soziokulturellen Zentren tätig.⁹⁴

Es ist also festzustellen, dass die Einrichtungen seit ihrem Bestehen sehr auf die Mithilfe freiwilliger Helfer angewiesen sind, ohne die die Kontinuität der Projekte in diesem Umfang nicht gewährleistet wäre.

⁹¹ Bundesarbeitsgemeinschaft u.a.: Strukturhilfe Soziokultur (Wipersdorfer Erklärung). In: Rübke, Thomas (1993), S. 201

⁹² ebd., S. 201

⁹³ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 12

⁹⁴ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 13

I.4. Soziokulturelle Zentren in Deutschland heute 2006/2007

Seit den Gründungsjahren haben sich in der BRD, wie auch in einigen anderen europäischen Ländern, vielerorts Stadtteil- und Kommunikationszentren etabliert. Diese werden in der Zwischenzeit von der Bevölkerung als „kulturpolitischer Besitzstand“ angesehen.

Schulze spricht hinsichtlich dieser Etablierung von einer „Kulturladenszene“, die sich neben der „Hochkulturszene“ und der „Neuen Kulturszene“ bildete.

„Die Bezeichnung Kulturladenszene spielt darauf an, dass sich [...] der Ausdruck Kulturladen als Bezeichnung für soziokulturelle Stadtteilzentren fest eingebürgert hat [...] Wahrscheinlich hat die langjährige öffentliche Diskussion über die Kulturläden, womit die Zentren in ihrer Gesamtheit gemeint waren, mit dazu beigetragen, dass die Zentren in ihrer Gesamtheit neben Hochkulturszene und Neuer Kulturszene hervortreten.“⁹⁵

Die Aktivitäten soziokultureller Initiativen und Gruppen kam nach ihrer Anfangsphase in den 70er Jahren nicht zum Erlahmen, sondern setzte sich in den 80er Jahren noch in gesteigerter Form fort. So stellte die Bundesregierung 1990 fest, dass von den rund 125 soziokulturellen Zentren, die es zu diesem Zeitpunkt in Deutschland gab, etwa 67 Prozent in den Jahren nach 1980 gegründet wurden. Der Trend war in den vergangenen Jahren weiterhin steigend. 1987 zählte die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren 119 Zentren, es wurden 40.000 Künstlerauftritte und über 130.000 kulturelle Angebote von mehr als sieben Millionen Bürgern besucht. Zum Vergleich: Heute vertritt die Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. 498 selbst verwaltete soziokulturelle Zentren in 15 Bundesländern der Bundesrepublik.⁹⁶ 2007 schätzten die Verantwortlichen in den Mitgliedseinrichtungen die Zahl der Besuche auf etwa 21,5 Millionen. Das entspricht einer wöchentlichen Anzahl von etwa 413.700 Besuchen. Neben dieser zahlenmäßigen Ausweitung war die Entwicklung der Soziokultur in den 80er Jahren gekennzeichnet durch ihre weitgehende Institutionalisierung und Professionalisierung, eine Ausdifferenzierung der Angebote, sowie ihre teilweise Spezialisierung. Im Zuge dieser Spezialisierung entstanden auch Einrichtungen, die nicht das Konzept der multifunktionalen Zentren umsetzten, sondern ein kleineres, spezialisiertes Programm anboten. Diese Entwicklung der Soziokultur führte nach Ansicht der Bundesregierung dazu, dass „eine wachsende Akzeptanz des Phänomens Soziokultur in der Öffentlichkeit“ stattfand, „die sich auch in einer

⁹⁵ Schulze, Gerhard (1992), S. 485

⁹⁶ Angabe der offiziellen Internetseite der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren

<http://www.soziokultur.de>

steigenden Förderbereitschaft der öffentlichen Hand zeigte.“ Dies habe in der Praxis dazu geführt, dass „freie Gruppen neben etablierten Kultureinrichtungen ein eigenes, zunehmendes Tätigkeitsfeld fanden.“⁹⁷

Diese wachsende Akzeptanz spiegelte sich auch in der steigenden finanziellen Unterstützung seitens der Kommunen wieder. So sind 1989 Bund und Länder übereingekommen, den Fonds Soziokultur in die Aufgaben der Kulturstiftung der Länder mit einzubeziehen.⁹⁸

Im Folgenden soll über Verbreitung, Nutzung, Angebot und Finanzierung Soziokultureller Zentren in Deutschland im Jahr 2006/2007 ein kurzer Überblick gegeben werden. Die Daten stammen aus dem Bericht „Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2006/2007“, der im Auftrag der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. verfasst wurde.

„Heute kann unabhängig von veränderten gesellschaftlichen Ansprüchen, individuellen Standortwechseln und plakativen Begrifflichkeiten festgestellt werden, dass sich soziokulturelle Zentren als Kulturträger gesellschaftlich etabliert haben. Sie bieten ihrem Publikum ein genreübergreifendes und lebensraumnahes "365-Tage"-Veranstaltungsprogramm, leisten einen Beitrag zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses in den Sparten Theater, Musik, Literatur, Film und Bildender Kunst und ermöglichen breiten Bevölkerungsschichten die aktive Teilhabe am kulturellen und politischen Leben.“⁹⁹

Die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren legte in ihrer Untersuchung aus dem Jahr 2006/2007 dar, dass soziokulturelle Zentren, 30 Jahre nach der Entstehung der ersten Einrichtungen, ein fester Bestandteil des kulturellen Angebotes darstellen, und mittlerweile in allen Regionen der Bundesrepublik vertreten sind.

I.4.1. Konzeption und Angebote soziokultureller Zentren

Vergleicht man die Angebotsstruktur soziokultureller Zentren mit den Konzepten der Anfangsphase, so kann man in diesem Punkt eine *hohe Kontinuität* feststellen.

„Das idealtypische Raumprogramm soziokultureller Zentren, bestehend aus offenem, gastronomischem, Veranstaltungs- und Gruppenbereich, ist aus den vielfältigen Angeboten und Beteiligungsmöglichkeiten, die der Besucher in den Zentren vorfindet, entwickelt. Er kann seine kommunikativen Bedürfnisse befriedigen, an Veranstaltungen teilnehmen oder sich in Gruppen betä-

⁹⁷ Antworten der Bundesregierung auf die große Anfrage der SPD- Bundestagsfraktion zur Soziokultur, 1990.

In: Rübke, Thomas (1993), S. 175

⁹⁸ ebd., S. 175

⁹⁹ <http://www.soziokultur.de>

tigen. Der Gleichzeitigkeitscharakter dieser Möglichkeiten soll zudem den Besucher anregen, selbst aktiv zu werden.“¹⁰⁰

Diese geforderten Punkte der Angebotsgestaltung – *Angebotsvielfalt, Vermischung von Veranstaltungen und Gruppenbereich sowie einem offenen gastronomischen Bereich* – durch die sich die Zentren seit ihrem Bestehen von anderen Einrichtungen abgrenzten, sind auch heute, 30 Jahre nach der Entstehung der ersten Zentren, noch präsent.

So heißt es in der Erhebung der soziokulturellen Zentren aus dem Jahr 2006/2007, dass folgende Angebote, die eine hohe Themenvielfalt erkennen lassen, in den Einrichtungen stattfinden.

- künstlerisches Schaffen aller Sparten, etwa Theater, Musik, Tanz, Literatur, Film, Video/Medien, bildende Kunst (professionell und durch Amateure) in Form
- von Ausstellungen, Auftritten, Kursen, Projekten, Veranstaltungen u. a.
- kreatives Schaffen (in Kursen, Workshops, Projekten u. a.)
- Unterhaltungsveranstaltungen (etwa Konzerte und Disco)
- kulturelle und politische Bildung
- Ökologie und Umweltschutz
- Stadterneuerung/Dorfentwicklung/Entwicklung des ländlichen Raums
- intergenerationelle Arbeit
- inter-, trans- und multi-kulturelle Arbeit
- Stadtteil- und Gemeinwesenarbeit
- Geschlechtergerechtigkeit/Frauenarbeit
- Arbeit mit MigrantInnen
- Sozialarbeit und Lebenshilfen (z. B. Rechts- und Gesundheitsberatung)
- Kinder- und Jugendhilfe gemäß SGB VIII
- Demokratieentwicklung
- offene Kommunikation und Begegnung
- grenzüberschreitende Zusammenarbeit¹⁰¹

Ferner verweist der Bericht darauf, dass ein entscheidendes Charakteristikum dieser Zentren darin besteht, dass neben den „so genannten Einzelevents“, wie Theateraufführungen oder Lesungen, ein kontinuierliches Angebot in Form von Kursen oder Gruppen stattfindet. Dar-

¹⁰⁰ Hübner, Irene (1981), S. 117

¹⁰¹ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 5

über hinaus erhalten die Besucher durch die Bereitstellung von Ressourcen, wie Räumlichkeiten und Materialien, die Möglichkeit, sich selbst kreativ zu betätigen.

Es ist also auch in diesem Punkt *Kontinuität* festzustellen. Schon in der Anfangsphase zeichneten sich die Einrichtungen dadurch aus, dass sie den Besuchern die Möglichkeit boten, „Kultur selbst mitzugestalten, selbst aktiv zu werden, und Einfluss auf die Programmgestaltung zu nehmen.“¹⁰² Dass noch immer eine Vermischung von Veranstaltungen und Eigeninitiative stattfindet, belegt die Studie aus dem Jahr 2006:

„Zu den mehr als 90.000 von und in Soziokulturellen Zentren durchgeführten Einzelveranstaltungen kamen über 440.000 Veranstaltungen im Rahmen kontinuierlicher Angebote. In jeder der 52 Wochen des Jahres fanden damit bundesweit durchschnittlich 1.750 Einzelveranstaltungen (Konzerte, Lesungen, Festivals etc.) und 8.500 kontinuierliche Angebote (z. B. Kurse, Workshops und Beratungen) statt. **Insgesamt waren es über 531.000 Veranstaltungen.**“¹⁰³

Kontinuierliche Angebote	Kurse/Workshops	4.095
	Gruppen	2.377
	Proben	924
	Beratungen	348
	Sonstige	377
	Gesamt pro Woche	8.477
	Gesamt pro Jahr	440.804
Einzelveranstaltungen	Sonstiges	16.788
	Film/Kino	13.497
	Musik/Konzerte	12.711
	Fremdveranstaltungen	10.634
	kulturelle Jugendbildung	7.864
	Disco/Tanz	7.599
	Theater	7.527
	Diskussionen/Vorträge	3.782
	Ausstellungen	2.717
	Kabarett/Comedy	2.567
	Lesungen	1.853

¹⁰² Hübner, Irene (1979), S. 72

¹⁰³ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 5

	Feste/Märkte/Festivals	1.580
	Musical/Musiktheater	659
	Ballett	333
	Varieté und Zirkus	192
	Gesamt pro Jahr	90.303
	Gesamt pro Woche	1.737

104

Des Weiteren ist der *Gastronomische Bereich* noch immer ein fester Bestandteil der meisten soziokulturellen Zentren. Krimmer und Ziller geben in ihrer Studie an, dass 2006 76% der Zentren über einen gastronomischen Teil verfügten. Dieser wurde entweder selbst betrieben oder verpachtet. Sie weisen darauf hin, dass die Betreuung des gastronomischen Bereiches nicht nur aus finanziellen Gründen stattfindet, sondern dass die hauseigenen Gastronomiebetriebe auch ein „Forum für Begegnung und Kommunikation“ darstellen. Die Bereiche werden von den Besuchern sehr stark frequentiert, „zusammengenommen können die Einrichtungen wöchentlich über 108.000 Besuche in ihren gastronomischen Einrichtungen verbuchen. Das entspricht beispielsweise dem Vierfachen der Besuche von offenen Angeboten, wenngleich der Bereich im Vergleich zu den kulturellen Angeboten auch nicht überbewertet werden sollte.“¹⁰⁵

Ein weiterer essentieller Bestand der Angebotsstruktur soziokultureller Zentren ist die Bereitstellung von Infrastruktur und Know-how für Dritte. Dieser Aspekt ist seit Bestehen der Zentren ein zentraler Punkt der Konzeption und ist auch heute noch sehr aktuell. So stellten 2006 88% der von der Bundesvereinigung befragten Zentren Räumlichkeiten für Dritte zur Verfügung. „Mehr als 7.000 Vereine und Initiativen machten davon 2006 Gebrauch, was durchschnittlich 15 Bereitstellungen pro Zentrum entspricht.“¹⁰⁶

Vergleicht man nun abschließend die heutige Angebotsstruktur mit folgender Beschreibung der Einrichtungen von Hilmer Hoffmann aus dem Jahr 1979, so kann man sehen, dass sich die Einrichtungen hinsichtlich ihres Grundkonzeptes kaum verändert haben.

„Gemeinsames Merkmal solcher gebäudegebundenen, multifunktionalen Einrichtungen ist ein permanentes komplexes Angebot mit [...] Gastronomie, größeren und kleineren verschiedenar-

¹⁰⁴ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 6

¹⁰⁵ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 7

¹⁰⁶ ebd., S. 7

tigste Veranstaltungen [...], leichten Realisierungsmöglichkeiten für Eigenaktivitäten von Initiativgruppen und [...] ein viele Wahlmöglichkeiten erlaubendes Programm.“¹⁰⁷

I.4.2. Besucherdaten

Ein Blick auf die Besucherdaten zeigt, dass sich die Zentren ungebrochen über eine sehr hohe Beliebtheit freuen können, denn die Besucherzahlen zeugen nach wie vor von einer sehr hohen Frequentierung. Nach Angaben des Berichtes der Vereinigung Soziokultureller Zentren 2006/2007 „schätzen die Verantwortlichen in den Mitgliedseinrichtungen die Zahl der Besuche auf etwa 21,5 Millionen. Das entspricht einer wöchentlichen Anzahl von etwa 413.700 Besuchen.“¹⁰⁸ Diese Angaben beziehen sich auf das gesamte Angebotsspektrum der Zentren. In diesen Zahlen sind sämtliche Besucher aus den verschiedenen Angebotsbereichen, wie kontinuierliche Veranstaltungen, Einzelevents und gastronomischem Bereich zusammen genommen. Die über 10 Millionen Besuche von Einzelveranstaltungen teilten sich auf die unterschiedlichen Sparten wie folgt auf:

Musik / Konzerte	2.480.411
Disco / Tanz	1.950.347
Feste / Märkte / Festivals	1.656.523
Fremdveranstaltungen	977.708
Sonstiges	711.959
Theater	494.789
Kabarett / Comedy	439.696
Film / Kino	373.442
Ausstellungen	290.499
Kulturelle Jugendbildung	268.508
Diskussionen / Vorträge	200.289
Lesungen	179.759
Musical / Musiktheater	98.735
Varieté und Zirkus	41.970
Ballett	18.682
Gesamt pro Jahr	10.183.317
Gesamt pro Woche	195.833

¹⁰⁹

¹⁰⁷ Hoffmann, Hilmar (1979), S. 39

¹⁰⁸ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 8

¹⁰⁹ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 9

Die Besuche der kontinuierlichen Veranstaltungen gliedern sich folgendermaßen auf:

Kurse / Workshops	51.388
Gruppen	19.837
Proben	6.952
Beratungen	6.935
Sonstige	1.434
Gesamt pro Woche	86.546
Gesamt pro Jahr	4.500.392

110

Zu diesen Besuchen kamen noch 1,1 Millionen Besuche im offenen Bereich sowie ca. 5,6 Millionen Gäste des gastronomischen Bereichs.¹¹¹

Diese Ausdifferenzierung der Besucher auf die unterschiedlichen Angebote zeigt, dass das breite Angebotsspektrum, welches in den soziokulturellen Zentren dargeboten wird, tatsächlich von den Besuchern angenommen wird. Die Besucherzahlen verteilen sich breit gefächert auf das Programm. Musik- und Discoververanstaltungen ziehen zwar bei Einzelveranstaltungen die größte Besucherzahl an, verbuchen aber auf das Gesamtangebot bezogen auch nur ein Fünftel der Besuche, so dass man insgesamt von keiner einseitigen Dominanz eines Bereiches sprechen könnte.

I.4.3. Finanzierung

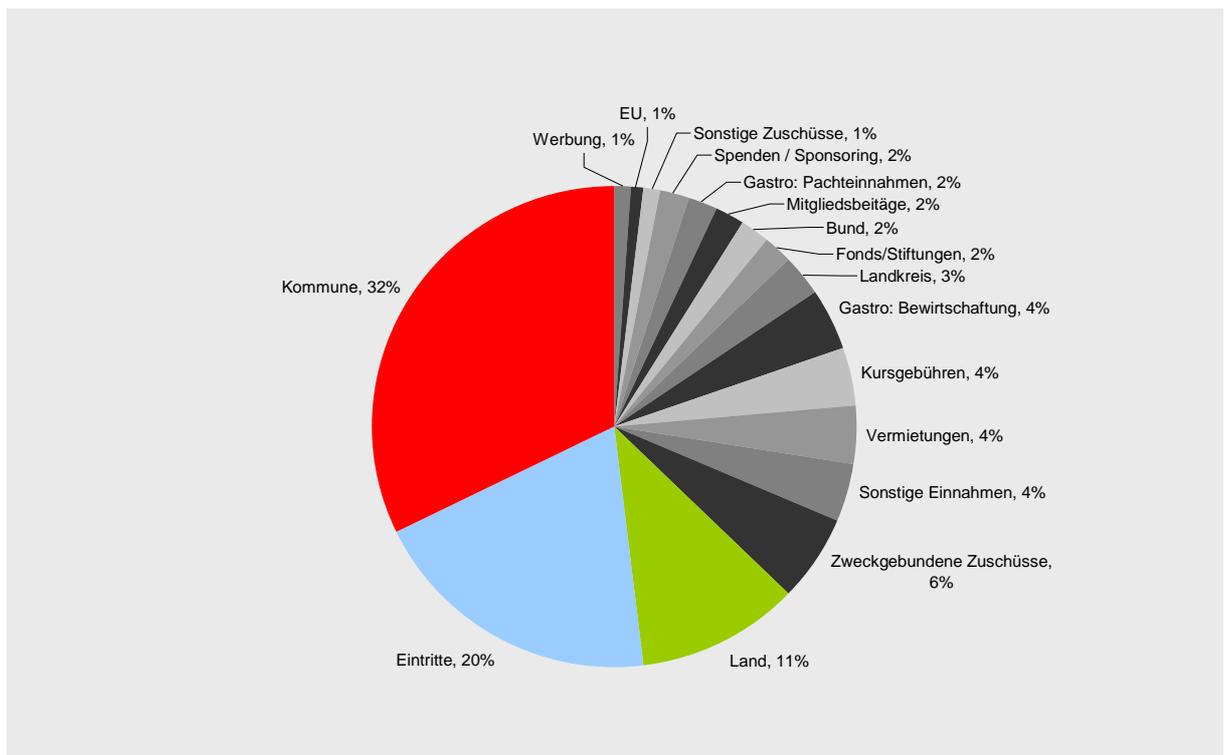
„Prägend und im Bereich der Kultureinrichtungen wohl einmalig ist der extreme Finanzierungsmix, mit dem die chronisch unterausgestatteten Zentren leben und arbeiten (müssen).“¹¹²

¹¹⁰ ebd., S. 9

¹¹¹ ebd., S. 9

¹¹² Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 17

Finanzierungsmix



113

Wie die Graphik veranschaulicht, sind die Hauptförderer der Zentren in der Regel die jeweilige Stadt bzw. Kommune, sowie die Länder und Landkreise.

Die Förderungen der EU hingegen fallen sehr gering aus. Bei den selbst erwirtschafteten Mitteln konnte der Hauptteil der Einnahmen durch Eintrittsgelder erwirtschaftet werden. Vermietungen, Gastronomischer Bereich und Einnahmen aus Kursgebühren steuerten auch ihren Beitrag zur Eigenfinanzierung bei. Der Jahresbericht 2006 weist darauf hin, dass „Spenden und Sponsoring [...] trotz aller Bemühungen weiterhin einen sehr geringen Anteil“¹¹⁴ der Einnahmen ausmachen.

¹¹³ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 17

¹¹⁴ Krimmer, Holger / Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren 2006/2007, S. 20

II. Die ufaFabrik Berlin

„Rund 300 000 Menschen strömen jährlich in die Kulturfabrik zu Konzerten, ins Theater, Kino, Kabarett und in den Zirkus. Die ufaFabrik ist die älteste Großstadtkommune der Welt. Etwa 30 Menschen leben noch heute in dieser „Welt im Kleinen“: Künstler, Bäcker, Handwerker, Verwaltungsbeamte. Es herrscht eine Vielfalt von Kulturen und Nationalitäten. Das Kulturzentrum, die Bäckerei, das Gästehaus, das Cafe, das Nachbarschaftszentrum, der Bauernhof, die Freie Schule und die Ökologie geben fast 200 Menschen Arbeitsplätze. Impulse für eine neue Gesellschaftsordnung?“¹¹⁵

II.1. Die Gründung der ufaFabrik

II.1.1. Entstehungsgeschichte

Das 18.000m² große Gelände in Berlin Tempelhof, auf dem die ufaFabrik beheimatet ist, wurde ursprünglich als Produktionsstätte der Ufa-Universum Film AG genutzt. Auf dem Gelände entstanden Anfang der 20er Jahre so bedeutende Filme wie »Metropolis« oder »Das Kabinett des Dr. Caligari«. Die Filme wurden hier entwickelt, kopiert, synchronisiert und vor ihrer Premiere im historischen Kinosaal der ufaFabrik uraufgeführt. In den 30er Jahren wurde das Gelände für Filmpropagandazwecke genutzt und Wochenschauen produziert. In weiterer Folge wurden auf dem Gelände Nachkriegsfilme und Heimatfilme angefertigt. Anfang der 70er Jahre wurde der Betrieb dann eingestellt und das Gelände von der Ufa verlassen. „Durch den Mauerbau 1961 wurde dieses Ufa-Gelände von den Studios in Potsdam-Babelsberg abgeschnitten und Anfang der 70er Jahre endgültig stillgelegt. Nun zerfiel es mehr und mehr und hatte es verdient, dass ihm neuer Atem eingehaucht wird.“¹¹⁶ Ursprünglich sollte das Gelände abgerissen werden, doch es entstand das Projekt „das zweite Leben der ufa“, aus dem sich in weiterer Folge die ufaFabrik entwickelte.¹¹⁷

Vorläufer der ufaFabrik ist der Verein für „Kultur, Sport und Handwerk“ der 1976 von Hans Joseph Becher, alias „Juppy“ und einigen Freunden in Berlin gegründet wurde. Der Verein bezog zwei Fabriketagen in der Kurfürstenstraße in Berlin Schöneberg. Ab 18 Uhr abends standen die Räume allen Interessierten für die unterschiedlichsten Aktivitäten, wie Sport, Ideenaustausch oder Diskussion zur Verfügung.

¹¹⁵ Becher / Gäsche (2005), S. 7

¹¹⁶ ebd., S. 101

¹¹⁷ ebd., S.101

„In zwei Fabriketagen in Berlin Schöneberg bildeten sich in den letzten Jahren zahlreiche Selbsthilfegruppen, die ein Gegengewicht zu vorherrschenden, gesellschaftlichen Tendenzen schaffen wollten: Entwicklungen zu umweltfreundlicher Ökologie und gesunder chemiefreier Ernährung, alternative Technik, alternative Kulturarbeit, Veränderung der traditionellen Geschlechterrollen, überschaubare und sinnvolle Arbeits- und Lebensstrukturen.“¹¹⁸

Die Einrichtung findet immer mehr Interessierte und ist bald nicht mehr in der Lage, den zahlreichen Anfragen gerecht zu werden. „In den letzten Monaten in der Kurfürstenstraße wurde die Fabrik von ca. 500 Menschen regelmäßig besucht.“¹¹⁹

Die Initiatoren wollen einen Schritt weitergehen und einen Ort schaffen, an dem sie ihre Aktivitäten und neuen Denkansätze aus den Bereichen Kultur, Ökologie und Freizeit dauerhaft umsetzen können.

„Wir waren eine Altersgemischte Gruppe und hatten in der Kurfürstenstraße in Schöneberg zwei Fabriketagen, da entstand die Idee einen Platz zu haben, an dem man das immer leben kann, dass wir das nicht als Freizeit betreiben, sondern dass wir Freizeit, Kultur und Ökologie zusammen verbinden wollten. Wir wollten auch davon leben können.“¹²⁰

Das 18.566 Quadratmeter große, leer stehende Gelände der ufa-Filmwerke in Berlin Tempelhof schien die besten Voraussetzungen für die Realisierung dieses Projekts zu bieten. „Der ganze Platz mit seinen 7 Gebäuden war für unsere Ideen bestens geeignet, und es galt der Stadt ein Stück Geschichte zu erhalten.“¹²¹

Die Gemeinschaft hat sich dafür entschlossen, das leer stehende Areal zu besetzen und erst in weiterer Folge ein Bleiberecht zu beantragen. „Wir waren eine Gruppe von Hundert Menschen, die das hier damals besetzten, weil wir wussten, dass es uns die Stadt nicht einfach so umsonst geben würde.“¹²²

Eigentümer des Geländes war zu diesem Zeitpunkt die Deutsche Bundespost, die sich in Verkaufsverhandlungen mit dem Land Berlin befand. „Ich hab das hier immer scherzhaft den größten Postraub der Geschichte genannt. Die Bundespost hatte das Gelände hier gekauft um einen Fuhrpark zu bauen. Bis sie bemerkten, dass sie mit ihren LKWs auf Grund der engen

¹¹⁸ ebd., S. 91

¹¹⁹ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Vier Jahre im Fabrik- und Kommunikationszentrum. Fabrik Zeitung, 4. Ausgabe. Berlin 1980, S. 6

¹²⁰ Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹²¹ Becher / Gäsche (1995), S. 102

¹²² Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

Strassen gar nicht so einfach auf das Gelände fahren konnten.“¹²³ Aus diesem Grund „wollten sie die alte Traumfabrik so schnell wie möglich wieder los werden und verhandelten mit dem Berliner Wirtschaftssenator Wolfgang Lüder.“¹²⁴

Diese „Verhandlungssituation“ wird von den damaligen „Friedlichen Besetzern“ als günstige Ausgangssituation angesehen. „So dachte die Post, da soll sich nun mal der Wirtschaftssenator um das Gelände kümmern. Und der Wirtschaftssenator dachte: Da uns das Gelände noch gar nicht gehört, soll sich mal die Post darum kümmern.“¹²⁵

Die „friedliche Inbetriebnahme“ des Geländes durch die vier Berliner Interessensgemeinschaften – die Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk, die Initiative Freie Schule, die Interessensgemeinschaft Rock und der Sozialhilfebund Berlin – erfolgte am 9. Juni 1979, ein großes Transparent am Eingang mit der Aufschrift „Herzlich willkommen“ lud alle Interessierten ein, sich eine Vorstellung von den Plänen der Initiatoren zu verschaffen.

Im Zuge dieser Entwicklungen verkaufte die Post das 20.000m² große Gelände für 3 Millionen dem Berliner Finanzsenator als Industriereserveland¹²⁶, wodurch die Stadt zum Verhandlungspartner wurde. Nach 129 Tagen Besetzung und Verhandlungen mit Vertretern der Kommunalpolitik, konnten ein Bleiberecht und ein Mietvertrag erwirkt werden. „Jetzt, seit Montag, den 15.10.1979, haben wir nach 179 Tagen Besetzung die endgültige Zusage: Dreijahresmietvertrag, 4.000 DM Miete für alles, nicht die geforderten 12.000 DM.“¹²⁷

Die vier Interessensgemeinschaften gründeten einen Trägerverein, der den Mietvertrag abschloss. Das Bleiberecht war damit gesichert und die „Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk“ konnte gemeinsam mit den anderen Zusammenschlüssen ihre Arbeit aufnehmen.

„Die vier verschiedenen Vereine hatten es gemeinsam geschafft, als Gruppe aufzutreten, die mit ihren Ideen und Perspektiven überzeugen konnte. [...] Im Herbst 1979, am 5. Oktober hatten wir dann endlich unseren ersten Mietvertrag in der Tasche.“¹²⁸ Der Mietvertrag ging 1986 in einen Erbpachtvertrag mit einer Laufzeit von 35 Jahren über.

¹²³ Interview mit Hans- Joseph Becher (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹²⁴ Becher / Gäsche (2005), S. 105

¹²⁵ ebd., S. 105

¹²⁶ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Vier Jahre im Fabrik- und Kommunikationszentrum. Fabrik Zeitung, 4. Ausgabe. Berlin 1980, S. 7

¹²⁷ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Aufruf zur Direktförderung. An alle Netzwerkmitglieder. Flugblatt Berlin 1984, S. 1

¹²⁸ Becher / Gäsche (2005), S. 119

„Dann, 1986 hatten wir uns nach jahrelangen Verhandlungen, unter anderem mit den Senatoren Fink, Hassemer und dem Senatsdirektor Rexrodt, der in unserem Projekt kein wirtschaftlich besonders förderungswürdiges Vorhaben sah, endlich einen Erbpachtvertrag mit 35 Jahren Laufzeit und einer anschließenden Option auf weitere 35 Jahre erstritten. Dieser Vertrag garantiert Ruhe und Ordnung, Kontinuität und Planungssicherheit für alle, die hier leben und arbeiten. Denn wer macht schon langfristige Pläne mit einem kurzfristigen Vertrag? So etwas wie die ufaFabrik macht man nicht nur für 30 Jahre. Das braucht Perspektiven von 300 Jahren.“¹²⁹

II.1.2. Anfangszeit

Mit dem Einzug in die UFA Fabrik begannen die Renovierungsarbeiten. In den ersten Jahren verzichteten die Bewohner bewusst auf jegliche öffentliche Unterstützungen, um ihre Unabhängigkeit zu wahren. „Wir haben seit Bestehen der Fabrik Wert darauf gelegt, unabhängig zu bleiben, ohne öffentliche Subventionen und die damit verbundenen Abhängigkeiten.“¹³⁰

Stattdessen bemühte man sich, so viele Privatpersonen wie möglich als Unterstützer und Vereinsmitglieder zu werben, um so das Projekt aus Eigeninitiative finanzieren zu können. „In all den Jahren haben wir immer gesagt, unsere Stärke liegt in der Anzahl unserer Freunde und dies wollen wir beibehalten. Wir wollen nicht einmal sagen, unsere Stärke liegt in der Zusammenarbeit mit der Deutschen Bank.“¹³¹

Es wurden Flugblätter mit dem Aufruf zur finanziellen Unterstützung verteilt:

„[...] denn nur wenn wir wirklich viele sind, kann es gelingen, ein Modell dieser Größenordnung zu verwirklichen [...] unsere festen Kosten belaufen sich im Monat auf 15.000 DM. Das sind Miete, Gas, Wasser, Strom und Heizungskosten, [...] diese Kosten müssen gedeckt werden und zwar durch Mitgliedsbeiträge [...]. Wir brauchen 1.000 feste Mitglieder um auf dem Ufa-Gelände sicher über die Runden zu kommen.“¹³²

Und tatsächlich gelang es den Bewohnern der ufaFabrik durch die Unterstützung eines Netzwerkes von Freunden und Förderern die Gelder für die benötigten Renovierungsarbeiten zusammen zu bekommen.

„Bis heute haben wir allein an Material 350 000 Mark in den Platz investiert. Für 60 Menschen Arbeit und Lebensraum geschaffen, dazu nutzen pro Woche etwa 400 Mitglieder den Freizeitbe-

¹²⁹ vgl. Becher / Gäsche (2005), S. 119 – 120

¹³⁰ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: UFA- Fabrik. Anleihe 1982–1985. Berlin 1981, S. 1

¹³¹ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: UFA- Fabrik. Anleihe 1982–1985. Berlin 1981, S. 1

¹³² Verein für Kultur, Sport und Handwerk: Flugblatt Finanzen. Berlin 1980, S. 1

reich. Nach der Besetzung des UFA-Geländes hat die Kommune, abgesehen von einer Starthilfe vom Netzwerk und einigen Freunden, diese Summe aus eigener Kraft aufgebracht.¹³³

Nach der friedlichen Inbetriebnahme entschieden sich 40 Personen dafür, dauerhaft in der ufaFabrik zu leben. Als entscheidender Punkt des Zusammenlebens wurde in den ersten Jahren das Prinzip der gemeinsamen Kasse angesehen. „Alle leben aus einer Kasse; dies ist eine wichtige Voraussetzung. Da kommt alles rein was wir erarbeiten, ob Handwerk, Veranstaltungen, egal.“¹³⁴

Die Einnahmen erwirtschafteten die Bewohner durch Eintrittsgelder bei Kulturveranstaltungen, Spenden, private Darlehen und künstlerische Auftritte, wie Straßentheater, Straßenmusik oder „kleine Zaubereinlagen“. Alle Einnahmen wurden zusammengetragen und für die Verwirklichung des Projekts und die Lebenshaltungskosten der Bewohner verwendet:

„Das ganze fing an mit dem Prinzip der gemeinsamen Kasse. Für uns war am Anfang alles eins, wir hatten kein Kapital zu investieren, keiner von uns war reich, keine Bank hätte uns irgendetwas gegeben und wir mussten das wirklich durch unseren Idealismus und unserer Hände Arbeit erwirtschaften. Das war nur möglich mit diesem Prinzip der gemeinsamen Kasse. Gerade in der Anfangszeit sind wir tingeln gegangen. Wir haben zum Beispiel Straßentheatertrupps gebildet, mit denen sind wir dann durch die Stadt gezogen, haben so kleine Shows gemacht, ein bisschen Jonglage, ein bisschen Gitarre gespielt oder gezaubert und dann haben wir Geld für unser Projekt gesammelt. Das war dann quasi unser Startkapital. Da wurde dann nicht differenziert, du hast jetzt 120 verdient und du nur 70, sondern das war immer ein Einkommen [...]. So ging das die ganzen ersten Jahre. Das hieß auch, dass von diesen Einnahmen das gemeinsame Leben gezahlt wurde, wie Mietkosten, Stromkosten. Wir haben uns aber keine Löhne ausgezahlt, weil zu diesem Zeitpunkt alle Menschen hier lebten. Das war auch unser Anspruch, wir wollten unser Leben gemeinsam gestalten und auch gemeinsam davon leben können“¹³⁵

Das Prinzip der Gemeinschaftskasse beinhaltete auch, dass die Bewohner in den Anfangsjahren kein privates Geld zur Verfügung hatten.

„Das Prinzip der gemeinsamen Kasse bedeutete für mich, dass ich acht Jahre meines Lebens kein privates Geld hatte – auch für meine persönlichen Bedürfnisse musste ich immer zu unserer Kassenwärterin gehen und sagen, ich brauch mal 20 Mark für dies oder für das und das war zu die-

¹³³ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: UFA– Fabrik. Anleihe 1982–1985. Berlin 1981, S. 1

¹³⁴ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Vier Jahre im Fabrik- und Kommunikationszentrum. Fabrik Zeitung, 4. Ausgabe Berlin, 1980, S. 14

¹³⁵ Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

sem Zeitpunkt auch für alle, die hier waren, okay. Wir waren so von unserer Idee und unserem Idealismus überzeugt, dass das in Ordnung war.“¹³⁶

Mit den ersten Einnahmen wurden das Café sowie die Bäckerei und der dazugehörige Laden aufgebaut, die auch als Einnahmequelle dienten. Im Verlauf der Renovierungsarbeiten wurden die alten Gebäudekomplexe sukzessive für ihre neuen Verwendungszwecke hergerichtet. Der ehemalige Schneiderraum wurde, wie schon erwähnt, in ein Café umgewandelt, die Lagerstätten wurden zu Musik und Probestudios und die ehemalige Kantine wurde zu einem Theatersaal erneuert.

„Inzwischen haben wir Werkstätten aufgebaut, wie unsere Bäckerei, Tischlerei, Kfz- und Fahrradwerkstatt, Schneiderei, Schlosserei und damit qualifizierte Arbeitsplätze geschaffen. Das alles in einem Betrieb ohne Chef. Zugleich haben wir den Freizeitbereich erhalten und ausgebaut, wo nach Feierabend jedermann für einen kleinen Mitgliedsbeitrag Gitarre spielen, Sport, Töpferei und Theatergruppen mitmachen kann. Außerdem finden am Wochenenden in unseren Sälen kulturelle Veranstaltungen statt.“¹³⁷

Die ufaFabrik konnte sich bereits in ihrer Anfangsphase über reges Interesse und hohe Besucherzahlen freuen. „Schon ein halbes Jahr nach der Inbetriebnahme des Geländes haben rund 40.000 Menschen Veranstaltungen besucht, dreitausend allein an einem einzigen Tag.“¹³⁸

¹³⁶ Interview mit Sigrd Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹³⁷ Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: UFA- Fabrik. Anleihe 1982–1985. Berlin 1981, S. 1

¹³⁸ Weis, Otto Jörg: Der alternative Stern von Tempelhof. In: Frankfurter Rundschau am Wochenende. Nr. 5, 2. Feb. 1980, S. 10

II.2. Die Entwicklung der ufaFabrik

II.2.1. Umstrukturierung der Organisationsform

In den Anfangsjahren waren alle Sparten von Cafe und Naturkostladen über sämtliche Aktivitäten aus den unterschiedlichsten Bereichen von Kunst- und Kulturveranstaltungen bis hin zu Sportgruppen unter einem Dach beheimatet. Diese Organisationsstruktur war Mitte der 80er Jahre nicht mehr haltbar, denn von Seiten des Staates wurden Steuergelder für den Handel der einzelnen Posten untereinander eingefordert.

„[...] der Wechsel, der stellte sich dann doch über das Finanzamt her. Das Finanzamt, unser Nachbar, die haben dann so zugeguckt und gesagt, Moment mal, wenn eine Bäckerei an ein Cafe Brot liefert, dann ist das ein Geschäft und das wirft Steuern ab und die hätten wir gerne. Wir waren relativ schockiert, weil wir bis zu diesem Zeitpunkt auch immer gesagt haben wir wollen keine finanzielle Unterstützung, wir schaffen das aus eigener Kraft.“¹³⁹

Zunächst weigerten sich die Bewohner der ufaFabrik diesen Steuerforderungen nachzugehen, weil sie der Überzeugung waren, dass es für die Wirtschaftsform, die sie auf dem Gelände der ufaFabrik praktizierten, keine adäquaten Gesetze in Deutschland gäbe. Sie argumentierten, dass alle Bereiche als Teile eines Familienunternehmens gesehen werden können und deshalb keine Abgaben für den Handel zwischen den einzelnen Posten anfallen würden. Die Behörden ließen sich von diesen Argumentationen jedoch nicht überzeugen.

Durch die Steuerforderungen änderte sich die finanzielle Situation der ufaFabrik entscheidend und es war nicht mehr möglich, den stetig wachsenden Betrieb und die Weiterentwicklung ohne öffentliche Gelder zu bewerkstelligen. Bis dahin hatte die ufaFabrik ja bewusst auf öffentliche Unterstützung verzichtet, um ihre Unabhängigkeit zu demonstrieren.

Um Subventionen zu erhalten, musste sich das Kulturzentrum neu strukturieren. „Denn die unterschiedlichen Fördertöpfe des Senats mussten mit dem passenden Empfänger verbunden werden.“¹⁴⁰

Durch die Umstrukturierung stieg auch der bürokratische Aufwand, da es statt einer nun zehn Verwaltungen gab und die Verbindung der einzelnen Bereiche forderte Einfallsreichtum.

¹³⁹ Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁴⁰ Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: 20 Jahre Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik e.V. Berlin 2007, S. 6

„[...] unsere Kreativität wird davon sehr beansprucht. Wir haben ja nach wie vor den Anspruch und die Idee, dass alle Bereiche miteinander arbeiten, nur ist das unsäglich viel komplizierter geworden, weil wir alle Aktivitäten sauber voneinander trennen müssen, so dass sie zuordbar sind. Jeder Bereich muss einen Jahresabschluss machen – also viel unserer Energie geht da hinein und wir wünschen uns, es wäre anders.“¹⁴¹

II.2.2. Die Folgen der Umstrukturierung für das Zusammenleben in der ufaFabrik

Die organisatorische Umstrukturierung veränderte auch das Zusammenleben der ufaFabrik-Bewohner. Das Prinzip der gemeinsamen Kasse wurde aufgegeben.

Die Personen, die in der ufaFabrik arbeiten, werden seit der Umstrukturierung ihrer Tätigkeit entsprechend entlohnt. Es gibt keinen Einheitslohn, aber die Abstufungen zwischen den einzelnen Gehältern sind nicht mit den Abstufungen in einem „normalen Wirtschaftsunternehmen“ vergleichbar. Dies hat auch zur Folge, dass die Personen, die auf dem Gelände der ufaFabrik leben, ihrem Wohnraum entsprechend Miete bezahlen.

Es kann somit davon ausgegangen werden, dass die Aufgliederung der einzelnen Bereiche die prägendste Veränderung in der Entwicklung der ufaFabrik darstellte. Es haben sich jedoch, wie die Verantwortlichen der ufaFabrik betonen, nur formelle Änderungen ergeben, die Grundgedanken der Betreiber sind noch immer mit denen der Anfangsjahre identisch.

¹⁴¹ Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

II.3. Gegenwärtige Organisationsstruktur

In einem längeren Prozess von rund zweieinhalb Jahren wurde die ganze ufaFabrik Anfang der 90er Jahre neu strukturiert.

Es bildeten sich folgende eigenständige Bereiche:

- Internationales Kulturzentrum Ufa-Fabrik e.V.(IKC)
- Ufa-Fabrik Circus e. V. mit Künstler Agentur
- Nachbarschafts-und Selbsthilfezentrum e.V. (NUSZ)
- Ufa Café GmbH
- Freie Schule
- Kinderbauernhof
- Ökologischer Bereich
- Kommune mit 50 Mitgliedern
- Vollkornbäckerei GmbH
- Gästehaus, Bildungsstätte ¹⁴²

Der Verein „ufaFabrik Berlin e.V.“ ist die nach außen hin verantwortliche Körperschaft der ufaFabrik. Der Verein verfügt seit 1987 über einen Erbpachtvertrag mit der Stadt Berlin. Die Form des Erbpachtvertrages beinhaltet, dass das Grundstück weiterhin dem Eigentümer, die Gebäude auf dem Gelände dem Pächter gehören. Dies ermöglicht der ufaFabrik völligen Frei-raum in der Nutzung und Gestaltung der Gebäude. Der Vertrag ist langfristig angelegt und garantiert dem Kulturzentrum ein Nutzungsrecht bis mindestens 2037.¹⁴³

Der Verein ist 100%iger Gesellschafter der ufaBäckerei und Betreiber des ufaGästehauses, sowie des ökologischen Bereiches.¹⁴⁴

Alle anderen Bereiche sind eigenständige Vereine und Unternehmen. Die Strukturen der unterschiedlichen Bereiche unterscheiden sich je nach deren Tätigkeit – das NUSZ (Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum) ist ein gemeinnütziger Verein, die Bäckerei eine GmbH. Die einzelnen Bereiche wiederum mieten ihre Räumlichkeiten von dem Dachverein *ufaFabrik Berlin e.V.*

¹⁴² Frink, Alexandra (1996), S. 5

¹⁴³ vgl. Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum, ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁴⁴ vgl. Interview mit Liz Karnasch (Geschäftsführerin Biobäckerei, ufaFabrik). Berlin 2008

„Der Dachverein *ufaFabrik Berlin e.V.* vermietet an die jeweiligen anderen Bereiche und Vereine unter. Davon lebt dieser Verein. Vermietung ist in diesem Verein eine wesentliche wirtschaftliche Quelle“.¹⁴⁵ Die Mieten staffeln sich je nach der Wirtschaftskraft der unterschiedlichen Unternehmen. „Die freie Schule hat eine ganze Zeit lang nur sehr wenig Miete gezahlt, weil sie keine öffentlichen Mittel bekommen hat. Jetzt, da sie Förderungen bekommt, trägt sie einen größeren Anteil der Kosten.“¹⁴⁶

Die verschiedenen Bereiche kommunizieren über regelmäßige Geschäftsführerrunden, die im Normalfall alle zwei Wochen stattfinden. Bei diesen Treffen werden die Probleme, Themen und Projekte der einzelnen Abteilungen vorgestellt und besprochen. Stehen in einem Bereich größere Projekte und Investitionen an, so entscheiden alle Bereiche darüber.

Neben diesen offiziellen Treffen findet, nach Angaben der Verantwortlichen, auch ein reger Austausch auf informellem Wege statt. Die beiden größten Bereiche der *ufaFabrik* sind das Internationale *Kulturzentrum IKC*, das Kulturveranstaltungen in der *ufaFabrik* veranstaltet, und das *NUSZ – Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum*, das sich vor allen Dingen in sozialen Bereichen engagiert. Diese beiden Bereiche sollen im Folgenden genauer beschrieben werden. Zunächst jedoch eine kurze Vorstellung der *Freien Schule* und des *ufaCircuses*.

¹⁴⁵ vgl. Interview mit Werner Wirtalla (Leiter Ökologischer Bereich, *ufaFabrik*). Berlin 2008

¹⁴⁶ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum, *ufaFabrik*). Berlin 2008

II.4. Die einzelnen Bereiche der ufaFabrik

II.4.1. Die Freie Schule

Das Konzept der Freien Schule, einer Volksschule von der ersten bis zur sechsten Klasse, wurde von Eltern eines Kinderladens entwickelt, „die für ihre Kinder eine freiere Lernsituation schaffen wollten, als es an der Regelschule üblich ist.“¹⁴⁷ Diese sollte den Kindern ermöglichen, ihrem individuellen Rhythmus entsprechend zu lernen. In der Freien Schule gibt es keine Einteilung nach Klassen, die Schüler aller Altersstufen lernen zusammen. Die Leistungen der Schüler werden nicht mit Noten bewertet. „Der Verzicht, die Leistungen der Kinder mit Zensuren zu bewerten, ermöglicht ein angstfreies und selbstbewusstes Lernen. Das Verhältnis unter den Kindern ist entspannter, da künstlich aufgebaute Konkurrenz wegfällt und die Solidarität gefördert wird.“¹⁴⁸

Der Schulalltag besteht nicht nur aus Unterricht, auch das gemeinsame Frühstück und Mittagessen sind Bestandteil des Schulalltages. Eine Besonderheit der Schule ist die intensive Betreuung der Kinder – im Schnitt kommt auf fünf Kinder eine Betreuungsperson.

Dem Konzept der Freien Schule wurde von Seiten der Berliner Schulverwaltung 1979 ein „besonderes Pädagogisches Interesse“ entgegengebracht. Dies ermöglichte es dem Verein nach dem Bezug der ufaFabrik, direkt zum Schulbeginn 1979, mit einer vorläufigen Genehmigung den Unterrichtsbetrieb zu starten. Diese Genehmigung wurde in den Folgejahren jedoch immer wieder von Seiten der Schulbehörde in Frage gestellt und somit mussten sich die Verantwortlichen immer wieder mit den zuständigen Behörden auseinandersetzen, um die Schulerlaubnis aufrechterhalten zu können.

„1985 wurde der Schule zum zweiten Mal die Genehmigung entzogen, eine Klage gegen diese Entscheidung wurde vom Obergericht in letzter Instanz abgewiesen. Durch die Erstellung eines neuen Konzepts, der Gründung eines neuen Vereins, Bereitstellung eines Beirates und die Einrichtung einer wissenschaftlichen Begleitung, konnte ein erneuter Genehmigungsantrag eingereicht werden. Am 27. Juli 1998 erteilte die Schulsenatorin Hanna-Renate Laurien eine vorläufige Genehmigung für zwei Jahre, allerdings noch ohne finanzielle Unterstützung. Erst mit dem Regierungswechsel, Diepgen auf Momper 1989, wurde die Freie Schule anerkannt und auch finanziell unterstützt.“¹⁴⁹

¹⁴⁷ Becher / Gäsche (1995), S. 111

¹⁴⁸ ebd., S. 111

¹⁴⁹ ebd., S. 112

II.4.2. Der ufaFabrik Circus

Die Initiatoren der ufaFabrik waren nach der „Friedlichen Inbetriebnahme“ des Geländes auch selbst künstlerisch aktiv. Etwa zwei Drittel der Kommune, insgesamt 60 Personen, gründeten 1979 den ufaCircus. Sie versuchten die „Zirkusmüdigkeit der 70er Jahre“ zu durchbrechen und die Zuschauer wieder für Zirkusvorführungen begeistern zu können. Der ufaCircus orientierte sich nicht an der „traditionellen“ Zirkusform, sie entwickelten ein neues Zirkusprogramm, das Varieté, Kabarett und Musik beinhaltete.

„Mit dem Aufbau des ufaCircus`, der von Anfang an kein traditioneller Zirkus war, weil Varieté, Kabarett und Musik sein Programm bestimmten, entwickelten wir 1979 in den Anfängen der ufaFabrik ein völlig neues Genre. Wir wandten uns mit der Schreibweise „Circus“ bewusst von der klassischen Schreibweise „Zirkus“ ab. Denn der traditionelle, herkömmliche Zirkus lag am Boden. Es galt eine neue Form zu finden. Wir machten Varieté, wollten aber den Zirkus nicht untergehen lassen.“¹⁵⁰

Der Zirkus kann sich schon bald nach seiner Gründung sehr großer Beliebtheit erfreuen. Die Aufführungen in Tempelhof sind sehr gut besucht und werden auch zu einer wichtigen Einnahmequelle. 1982 bauten die Artisten des ufaZirkuses ein Zirkuszelt, mit dem sie im In- und Ausland auf Tournee gingen und vor meist ausverkauften Rängen spielten.

„Mit unserem nagelneuen, selbstgebauten Circus-Zelt zogen wir von da ab stolz durch die Lande. Ob in Mannheim, Bremen, Frankfurt, Köln, Bonn oder Oldenburg, wo wir bei einem Volksfest auf dem Schlossplatz vor mehr als 5.000 Zuschauern spielten: Überall bedachte man uns mit Applaus und guten Schlagzeilen.“¹⁵¹

Die Aufführungen wurden zu einem sehr großen Erfolg und der Circus erfuhr zahlreiche positive Resonanzen in der Presse.

„Witz, Phantasie und artistisches Können zeichnen die jungen Künstler aus. Zirkus in seiner Vollendung.[...] Kultursommer, wie es besser nicht sein kann. Um es vorweg zu sagen, wenn tatsächlich der Applaus des Künstlers Brot sein sollte, so ist die 35köpfige Truppe des ufaCircus auf Monate hinaus gesättigt.“¹⁵²

Ab 1985 spielte der Circus kontinuierlich, fünfmal die Woche, auf dem Gelände der ufaFabrik. So kam der Circus im Jahr 1985 auf 240 Auftritte. Die „Mitreiter“ des Circuses wa-

¹⁵⁰ Becher / Gäsche (1995), S. 139

¹⁵¹ ebd., S. 145

¹⁵² Rhein-Neckar-Zeitung, 7. Juli 1987, S. 14

ren keine „professionellen Artisten“, sondern gingen neben ihrem Engagement in der Manege noch anderen Tätigkeiten nach.

„Mit seinen 45 Mitgliedern ist es das größte zirkensische Unternehmen in Berlin; und was die Herkunft dieser Mitglieder angeht ist er eines der originellsten weit über Berlin hinaus. Die Jongleure, Akrobaten, Clowns und Balletgirls sind zwar gelernte, aber keine professionellen Artisten, sind im Hauptberuf Bäcker, Schlosser, Elektriker und mancherlei mehr. Ihre Nummern und Tricks erarbeiten sie nach Feierabend, wenn die nichtalternativen Bürger sich vor dem Bildschirm ausruhen; und ihre Einnahmen bringen sie in die Gemeinschaftskasse der ufaFabrik ein.“¹⁵³

Durch die zahlreichen Auftritte und Tourneen gelangt der Circus einen hohen Bekanntheitsgrad, Anerkennung und „Beliebtheit“ im In- und Ausland. 1985 wurde der ufaKindercircus gegründet, der Kinder zu „professionellen Artisten“ ausbildet. Auf diesem Gebiet leistet der ufaCircus Pionierarbeit. Gegenwärtig wird der Zirkus in der vierten Generation betrieben. Der Schwerpunkt liegt heute bei der Arbeit mit Kindern.

II.4.3. **Das internationale Kulturzentrum ufaFabrik e.V. – IKC**

Seit der „friedlichen Inbetriebnahme“ des Areals wird auf dem Gelände Kulturprogramm angeboten, was auch von Beginn an als Einnahmequelle diente.

„Wir boten im Dezember 1981, in den ersten drei Wochen 16mal Circus, zusätzlich 20 Veranstaltungen anderer Gruppen. Außerdem gab es ab Anfang Dezember 1981 Filmvorführungen in unserem Kino „UFER-Palast“. Auf diese Weise verringerten wir zusätzlich unser finanzielles Defizit. Mitunter hatten wir zwei verschiedene Veranstaltungen an einem Tag in einem Raum.“¹⁵⁴

Bei den Renovierungsarbeiten wurden der Kinosaal und die ehemalige Kantine der ufaWerke wieder hergerichtet. Daraus entstanden das Theater und der Varietesalon, zwei Veranstaltungssäle, ausgestattet mit multifunktionalen Bühnen, die jeweils Platz für 180 beziehungsweise 350 Besucher bieten. Ein weiterer Teil des Kulturzentrums ist die überdachte Sommerbühne im Freien, mit 500 Plätzen. Das Kulturzentrum der ufaFabrik bietet den Besuchern ein regelmäßiges Bühnenprogramm aus den Genres Kabarett, Musik, Varieté, Theater und Le-

¹⁵³ Tagesspiegel, 16. Januar 1985, S. 8

¹⁵⁴ Becher / Gäsche (1995), S. 143

sungen. Im Schnitt finden jährlich 20–25 Veranstaltungen statt, es werden rund 40.000 – 50.000 zahlenden Besucher gezählt.

Im Zuge der Umstrukturierung Anfang der 90er Jahre entstand aus der Kulturarbeit der ufa-Fabrik ein eigenständiger Bereich. Es wurde das *Internationale Kulturzentrum ufaFabrik e.V.* – *IKC* gegründet. Der Kulturarbeit der ufaFabrik sollte eine organisatorische Form gegeben werden. Dies war vor allen Dingen nötig, um Subventionen zu erhalten.

II.4.3.1. Programmentwicklung, inhaltliche Ausrichtung

Als die ufaFabrik Anfang der 80er Jahre den Kulturbetrieb in Tempelhof aufnahm, gab es in Westberlin kaum Aufführungsorte für freie Gruppen und Künstler und die ufaFabrik wurde ein wichtiger Veranstaltungsort der „freien Szene“ in Westberlin.

„Es gab sehr viele Tanz-, Theater- und Zirkusgruppen, die dem Stadttheater Adieu gesagt haben und die ihre eigenen Sachen machen wollten. Dafür gab es in Berlin sehr wenige Spielstätten. Wir waren Mitte der 80er bis Mitte der 90er die Bühne für all die Gruppen dieser Zeit“¹⁵⁵

In den Anfangsjahren traten Künstler aus allen Genres in der ufaFabrik auf. Das änderte sich Mitte der 90er Jahre, als in der Stadt mehr Aufführungsorte für freie Künstler entstanden.

„Das hat sich natürlich in den letzten zehn, fünfzehn Jahren verändert. Berlin besitzt heute eine Infrastruktur mit ganz vielen Spielstätten für freie Gruppen. Die Szene hat sich auch mehr differenziert, es gibt Orte spezifisch für Tanz, Theater oder Musiksachen.“¹⁵⁶

Diese Differenzierung wirkte sich auch auf die Programmauswahl des *Internationalen Kulturzentrums ufaFabrik* aus. Das Programmangebot bei Gastspielen besteht heute hauptsächlich aus Aufführungen aus den Bereichen Kabarett und Comedy, wobei schwerpunktmäßig Personen mit Migrationshintergrund auftreten. „Uns interessieren Leute, die aus multikulturellem Background kommen, wie türkische Comedians. Leute, die dieses Thema auf humorvolle Weise thematisieren können.“¹⁵⁷

Insgesamt setzt sich das Programm des IKC aus Eigenproduktionen und Gastspielen zusammen. Das Haus beheimatet die Varieté-Künstler Tuan Le und Daniel Reinsberg, die Samba-band Terra Brasils und die Kindercircusschule des ufaCircuses. Terra Brasils ist regelmäßig mit zwei Aufführungsprojekten im Jahr vertreten, die Kinderzirkusschule veranstaltet jährlich zwei Festivals, eines im Frühjahr und eines im Herbst.

¹⁵⁵ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum, ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁵⁶ ebd., S. 2

¹⁵⁷ ebd., S. 3

Ferner positioniert sich das Kulturzentrum durch die Präsentation und Unterstützung junger Nachwuchstalente, sowie innovativer und internationaler Produktionen. „Bei uns ist der Wunsch nach Förderung von jungen Künstlern sehr stark vertreten.“¹⁵⁸

In diesem Zusammenhang stellt die ufaFabrik Künstlern, Gruppen und Vereinigungen die erforderlichen Arbeitsräume sowie Bühnentechnik, Logistik, fachliches Know how und „human resources“ zur Verfügung.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die aktive kulturelle Arbeit mit Kindern.

„Zurzeit läuft ein Zyklus, vom letzten Sommer bis zu diesem Sommer, mit 5 Tempelhofer Schulen. Die Schüler machen mit Künstlern von uns verschiedene Workshopprogramme, fünf Tage die Woche und am Freitag gibt es dann immer die Aufführungen. [...]Wir haben das früher schon gemacht, aber seit zwei Jahren gibt es ein Umdenken in der Berliner Kulturverwaltung, so dass solche Projekte auch mehr gefördert werden, das war früher nicht so. Ich finde es sehr wichtig, dass ein Zentrum wie die ufaFabrik Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit bietet, selbst aktiv etwas zu machen. Das sollte in allen freien Kulturzentren möglich sein.“¹⁵⁹

Neben diesen Programmschwerpunkten finden regelmäßig Vortragsreihen und Diskussionsrunden zu geistigkulturelle Themen wie Gesellschaft, Religion, Ökologie und Gesundheit statt.¹⁶⁰ Generell ist für die inhaltliche Gestaltung des Kulturzentrums richtungweisend, dass Kultur nicht nur kommerzielle Bedeutung haben sollte. In diesem Sinne ist das Programmangebot des ICK nicht in erster Linie marktorientiert. Vielmehr besteht „...die Intention mit diesem Programm hier auch Leute anzusprechen, die nicht klassischerweise ins Theater gehen.“¹⁶¹ Dies spiegelt sich neben der inhaltlichen Gestaltung auch im Preisniveau der Veranstaltungen wieder. Es sollen auch sozial schwächer gestellte Personen die Möglichkeit besitzen, an den kulturellen Veranstaltungen Teil zu nehmen. „Unser Bedürfnis ist es, niedrige Eintrittspreise zu haben. Mit diesen Preisen können wir nicht wirtschaftlich arbeiten. Wir sind froh, wenn die Veranstaltung sich als solche deckt, so ist das ganze Konzept gedacht.“¹⁶²

¹⁵⁸ Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁵⁹ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum, ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁶⁰ vgl. Frink, Alexandra (1996), S. 7f.

¹⁶¹ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁶² Interview mit Sigrid Niemer (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

II.4.3.2. Finanzierung

Der Verein erhält seit 1991 eine Basisförderung vom Berliner Senat. Dies beinhaltet, dass die Grundaussgaben des Betriebes, wie Miete, Strom, sowie die Personalkosten für die sechs Festangestellten Mitarbeiter, abgedeckt sind. Alle anderen anfallenden Kosten müssen von dem Betrieb selbst erwirtschaftet werden.

„Diese Subvention erhält keine Geldmittel für Projekte. Wir müssen also quer durch das Jahr schauen, dass wir die Ausgaben, die wir für Künstler haben, auch wieder verdienen. [...] Auch die Presseleute und das Personal während den Veranstaltungen, wie Kasse, Einlass oder Techniker, müssen alle durch die Einnahmen finanziert werden.“¹⁶³

Einnahmequellen sind Eintrittsgelder, vereinzelt Kooperationen mit Sponsoren, weiterhin geförderte Projekte. Weniger ins Gewicht fallen Einnahmen aus Vermietungen von Räumen.¹⁶⁴ Die Zuschüsse werden alle zwei Jahre neu verhandelt. Die finanzielle Situation der Stadt spiegelt sich nach Angaben des Geschäftsführer Rudolf Brünger, direkt in der Förderung wieder. Dies führte dazu, dass das Kulturzentrum in den letzten Jahren stetig weniger Fördergelder erhielt.

„Es wird gekürzt, wenn die Stadt weniger Geld hat. Das ist in den letzten zehn Jahren regelmäßig alle zwei Jahre passiert. Das ist für uns ein Problem, denn unsere Grundkosten steigen. Allein die Kosten für Gas, Energie, Wasser und Versicherung. Das müssen wir alles finanzieren.“¹⁶⁵

Seit 1991 hat das IKC beim Kultursenat einen Haushaltstitel von jährlich 1,7 Mio. Die anfallenden Kosten betragen 1,8 Mio. Euro. Das Umsatzvolumen wird derzeit mit 2,8 Mio. angegeben. Da das IKC ein gemeinnütziger, geförderter Verein ist, dürfen keine Gewinne erzielt werden. Dies bedeutet, dass die Abschlussbilanz am Jahresende optimalerweise bei Null liegen sollte, d. h. weder Gewinn noch Verlust sollte vorhanden sein.

„Wir dürfen keinen Überschuss machen und auch kein Minus. Man muss sehr minutiös mit seinem Geld umgehen, damit man Plus Minus Null über die Runden kommt. Das ist ein bisschen schwierig, denn eigentlich sollte ein Betrieb wie das IKC Rücklagen bilden können, damit man Geld für benötigte Investitionen besitzt. Das war jahrelang gesetzlich verboten, das ändert sich

¹⁶³ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum, ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁶⁴ Frink, Alexandra (1996), S. 6

¹⁶⁵ Interview mit Rudolf Brünger (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum ufaFabrik). Berlin 2008

jetzt langsam, weil doch langsam eingesehen wird, dass das für Kulturzentren besser ist wenn sie autonomer mit ihrem Geld wirtschaften können.“¹⁶⁶

II.4.4. NUSZ – Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum

Das Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik e.V. – kurz NUSZ, ist mit 30 000 – 35 000 Besuchern jährlich ein wesentlicher Bestandteil der ufaFabrik.

Es ergänzt sich auf vielfältige Weise mit den anderen Einrichtungen. Präsentiert der Kulturbetrieb professionelle Bühnenprogramme, so haben die Besucher im Nachbarschaftszentrum die Möglichkeit selbst aktiv zu werden. Das NUSZ engagiert sich in kulturellen, sportlichen, sozialen, gesundheitlichen sowie familiären Belangen.

II.4.4.1. Leitbild/Gründungsintention

Die Leitgedanken des Nachbarschaftszentrums bestehen darin, „gesellschaftliche Veränderungen und persönliche Entwicklung mit eigener Initiative voranzutreiben, sowie Akzeptanz und Toleranz für unterschiedliche Lebensweisen zu praktizieren.“¹⁶⁷

Den Initiatoren des Nachbarschaftszentrums war es von Beginn an ein Anliegen, einen Platz zu schaffen, an dem möglichst *alle Altersklassen* die Möglichkeit bekommen *selbst aktiv* zu werden und so entwickelte sich bald ein Raum mit sehr großer Angebotsvielfalt.

„Hilfe zur Selbsthilfe“ ist der große Gedanke des Nachbarschaftszentrums. Bürgerliches Engagement soll unterstützt werden, Menschen sollen dazu motiviert werden sich selbst aktiv zu betätigen und sich gegenseitig zu unterstützen.¹⁶⁸

„Gegründet an historischer Stelle – auf dem Gelände der ufaFabrik – ging es von Beginn an um die Schaffung und Aufrechterhaltung einer großen Angebotsvielfalt für Kinder, Jugendliche, Mütter, Väter und die ganze Familie, einschließlich der Senioren. Das Spektrum umfasst vorrangig die Bereiche Bildung, Kultur, Sport und Gesundheit, aber auch Pflege und Arbeit. Besondere Aufmerksamkeit kommt der Kinderbetreuung, der Familien(konflikt)beratung und dem Aufbau eines Familiennetzwerkes zu.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ ebd., S. 6

¹⁶⁷ Satzung Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik. Berlin 2006, S. 1

¹⁶⁸ Interview mit Renate Wilkening (Geschäftsführerin Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum, ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁶⁹ Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: 20 Jahre Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik e.V. Berlin 2007, S. 5

Ein wesentliches Element des Nachbarschaftszentrums ist die Verbindung von Kultur und Sozialem. Das Nachbarschaftszentrum stellt mit Hilfe der öffentlichen Förderungen interessierten Gruppen Infrastruktur und Räumlichkeiten zur Verfügung. Dies bietet Gruppen und Vereinen die Möglichkeit, ihre Interessen in Eigeninitiative auszuüben. Gruppen aus den unterschiedlichsten Interessensgebieten sind im Nachbarschaftszentrum aktiv. Die Interessensgebiete reichen von Selbstverteidigungsgruppen über Seniorentreffs, bis hin zu Vorbereitungskursen für werdende Familien und Beratungsstellen und Deutschkurse für Immigranten.¹⁷⁰

Das NUSZ entstand schon vor dem Umzug in die Ufa Fabrik, in der „Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk“ in der Schöneberger Straße. Es entwickelte sich aus dem Zusammenschluss verschiedener Selbsthilfegruppen:

„Ein Karatekurs für Frauen war sozusagen die Urzelle all der Veranstaltungen: Seminare, Kurse und Workshops, die heute Jahr für Jahr angeboten werden. Das war Mitte der 70er Jahre, zu einer Zeit, als an ein Nachbarschaftszentrum noch nicht zu denken war, die UfaFabrik selbst noch die „Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk“ war und sich als eine für die damalige Zeit typische Selbsthilfeorganisation auf einer Schöneberger Fabriketage eingerichtet hatte.“¹⁷¹

Die Aktivitäten fanden sehr großen Anklang, die Zahl der angebotenen Kurse stieg stetig, so dass auch eine räumliche Erweiterung nötig wurde. Diese kam durch den Umzug auf das Gelände der Ufa Fabrik.

„Als die Leute von der Fabriketage 1979 das brachliegende Tempelhofer Ufa-Gelände am Teltowkanal für sich entdeckten [...], wanderten die Kurse samt Karatefrauen mit und fanden fortan im ehemaligen Kopierwerk, in der alten Kantine oder im früheren Ufa-Premierenkino eine neue, und wie sich zeigen sollte, dauerhafte Wirkungsstätte.“¹⁷²

Um die Unabhängigkeit zu wahren, verzichtete das Nachbarschaftszentrum in den Anfangsjahren auf die Unterstützung öffentlicher Gelder. Als sich jedoch im Lauf der Jahre abzeichnete, dass das stetig steigende Veranstaltungsangebot des Zentrums nicht mehr ohne öffentliche Gelder bewerkstelligt werden könnte, wird 1987 das *Nachbarschafts- und Selbsthilfe-Zentrum (NUSZ)* als eigenständiger Verein in der UfaFabrik gegründet. Das Nachbarschafts-

¹⁷⁰ Satzung Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum UfaFabrik. Berlin 2006, S. 2f.

¹⁷¹ Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum UfaFabrik: 20 Jahre Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum Ufa-Fabrik e.V. Berlin 2007, S. 6

¹⁷² ebd., S. 6

zentrum erhielt fortan für seine sozialen Angebote Förderung durch den Berliner *Senat für Soziales*.¹⁷³

„Letztlich war die Gründung des Nachbarschaftszentrums eine politische Entscheidung. [...] Wollte man öffentliche Förderung bekommen, musste man eine bestimmte Struktur vorweisen. Denn die unterschiedlichen Fördertöpfe des Senats mussten mit dem passenden Empfänger verbunden werden. So wurde unter dem Dach des Vereins ufaFabrik das NUSZ als Träger sozialer und gesellschaftlicher Einrichtungen und Aktivitäten gegründet. Im kulturellen Bereich bereicherte fortan das Internationale KulturCentrum das Leben Tempelhofs, ja ganz Berlins.“¹⁷⁴

II.4.4.2. Angebot

Heute, fast 30 Jahre nach der Gründung, ist das NUSZ ein florierendes, mittelständisches Unternehmen – mit einem gravierenden Unterschied: Das NUSZ arbeitet nicht gewinnorientiert. Es müssen jedoch die entstehenden Kosten erwirtschaftet werden.

Zurzeit beschäftigt das NUSZ 198 Mitarbeiter. Davon sind 115 fest angestellt, 23 arbeiten als Honorarkräfte und 60 weitere sind ehrenamtlich tätig. Die Mitarbeiter sind in den unterschiedlichen Bereichen des NUZ beschäftigt.

Längst ist das immerhin 18.000 Quadratmeter große Ufa-Gelände für die immer weiter greifenden Aktivitäten des Nachbarschaftszentrums zu klein geworden. Inzwischen betreibt das NUSZ zwei Kindertagesstätten, einen Schulhort und eine Schulstation sowie zwei Nachbarschaftstreffpunkte, einen Kinder- und Jugendklub und einen pädagogisch betreuten Kinderbauernhof. Daneben werden im NUSZ rund 100 Kurse, Workshops und Seminare aus den unterschiedlichsten Themengebieten wie z.B. Singen, Schneiden, Trommeln, Tanzen oder Kampfsportarten, angeboten. Darüber hinaus bietet der Verein auch die Möglichkeit Räumlichkeiten für Veranstaltungen zu buchen. Über dieses Veranstaltungsangebot hinausgehend engagiert sich das Stadtteilzentrum noch in einigen ökologischen Projekten.

¹⁷³ Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: Chronik Nachbarschaftszentrum ufaFabrik. Berlin 2007, S. 1

¹⁷⁴ Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: 20 Jahre Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik e.V. Berlin 2007, S. 7

II.5. UFA – Besucherbefragung

II.5.1. Intention der Befragung

Wie in der Untersuchung bereits beschrieben, ist die ufaFabrik ein Kulturzentrum mit einem sehr breiten Angebotsspektrum, das von den unterschiedlichsten Gruppen genutzt wird.

Die ufaFabrik präsentiert sich selbst als Kulturinstitution, die alle Altersgruppen, Nationalitäten und sozialen Schichten mit einbezieht. In wie weit dies zutrifft, soll anhand einer Besucherbefragung ermittelt werden.

In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, die Wahrnehmung und Akzeptanz dieser Einrichtung bei den Besuchern zu untersuchen und zu ermitteln, aus welchen Gründen die Personen die ufaFabrik besuchen. Es sollen im Wesentlichen folgende drei Punkte ermittelt werden:

1. Personendaten

Als erster Punkt soll untersucht werden, wer zu den Besuchern der ufaFabrik zählt.

Welche Altersgruppen nehmen teil?

Welche Nationalitäten sind vertreten?

- Woher kommen die Besucher? Kommen sie eher aus der unmittelbaren Umgebung oder nehmen sie weite Strecken auf sich, um die ufaFabrik besuchen zu können?
- Welche sozialen Schichten sind vertreten (Bildungsabschluss, berufliche Situation)?

2. Wahrnehmung der ufaFabrik

Als zweiter Punkt soll ermittelt werden, wie die ufaFabrik von ihren Besuchern wahrgenommen wird, und welche Eigenschaften sie mit der Einrichtung verbinden.

- Welche Bereiche der ufaFabrik sind der Öffentlichkeit bekannt?
- Was wird mit der ufaFabrik assoziiert? Wird die ufaFabrik in erster Linie mit Kulturveranstaltungen, sozialem und politischem Engagement und Hilfe in Familienangelegenheiten gleichgesetzt oder wird sie als ein Ort gesehen, an dem man selbst künstlerisch und sportlich aktiv werden kann
- Welche Eigenschaften verbinden die Besucher mit der ufaFabrik?

3. Motivation für den Besuch der ufaFabrik

Als abschließender Teil der Befragung soll erfasst werden, welche Gründe die Befragten für ihren Besuch in der ufaFabrik nennen.

- Was motiviert die Besucher dazu, in die ufaFabrik zu kommen?

II.5.2. Methode und Durchführung

Die Befragung erstreckte sich über einen Zeitraum von einem Monat, sie wurde im März 2008 durchgeführt. Es wurde ein standardisierter Fragebogen erstellt, der die genannten Punkte beinhaltet. Die Fragebögen wurden an Besucher des Geländes, des Cafés, des Nachbarschaftszentrums und an Besucher von Kulturveranstaltungen, die vom IKC organisiert wurden, verteilt. Insgesamt nahmen 400 Besucher der ufaFabrik an der Befragung teil. Die Befragten wurden in **drei Kategorien** unterteilt. „**Ufa-Besucher**“, d.h. Personen, die auf dem Gelände der ufaFabrik anzutreffen waren, z.B. im Café Olé oder im Naturkostladen. In die Kategorie „**Veranstaltungsbesucher**“ fielen die Personen, die eine Kulturveranstaltung des IKC besuchten. Unter dem Stichwort „**Kursteilnehmer**“ wurden jene Personen erfasst, die einen Kurs des Nachbarschaftszentrums besuchten. Unter den Befragten befanden sich 324 „Veranstaltungsbesucher“, 66 „Kursteilnehmer“ und 52 „UFA Besucher“.

Konkret wurde die Befragung bei folgenden Kulturveranstaltungen durchgeführt:

06.03.2008, Murat Topal „Tschüssi Copski“ Comedy/Kabarett

07.03.2008, Murat Topal „Tschüssi Copski“ Comedy/Kabarett

08.03.2008, Schmetterlinge Kinderprogramm

19.03.2008, Heinz Gröning Comedy/Kabarett

20.03.2008, Heinz Gröning Comedy/Kabarett

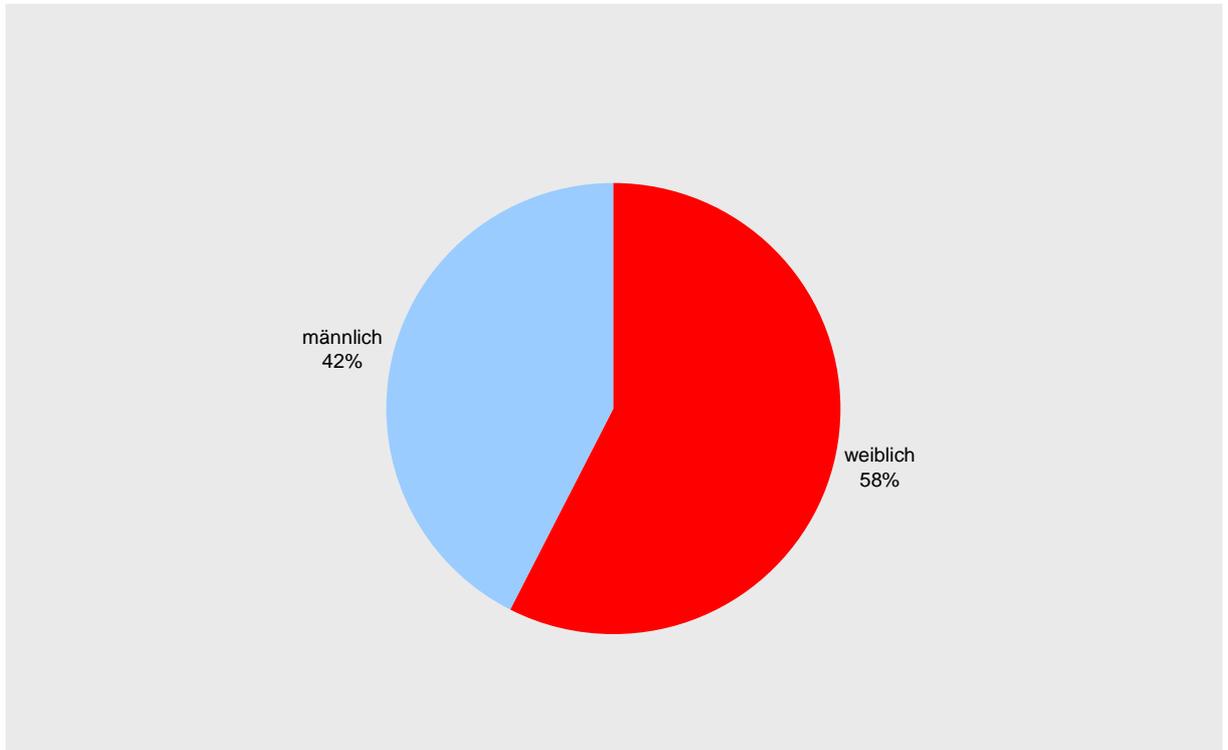
II.5.3. Auswertung

Die statistische Erfassung und Auswertung der Fragebögen erfolgte mittels Online Redaktionssystem Typo3 (Erweiterung: pbsurvey). Anschließend wurden die Ergebnisse in Excel übertragen und in graphischen Tabellen dargestellt. Die Daten wurden nach ihrer statistischen Häufigkeit ausgewertet. Um die Ergebnisse der Umfrage in Prozentzahlen wiedergeben zu können, mussten für jede Zielgruppe 100 Fragebögen ausgewertet werden. Bei manchen Fragen waren Mehrfachnennungen möglich, aus diesem Grund können die Ergebnisse mehr als 100% ergeben. Die Umfrageergebnisse sollen im folgenden Teil näher beschrieben werden.

II.5.4. Umfrageergebnisse

II.5.4.1. Personendaten

Geschlecht

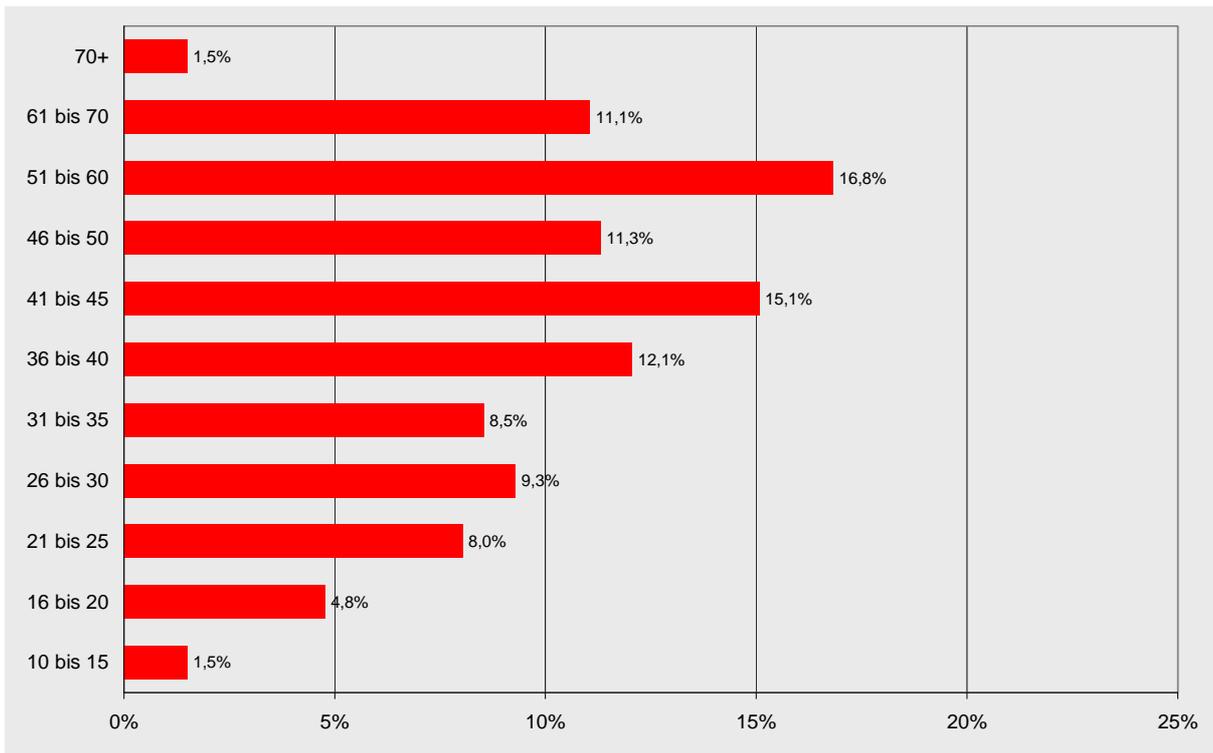


175

Die Mehrzahl der ufaFabrik Besucher (58%) ist weiblich.

¹⁷⁵ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

Altersgruppen

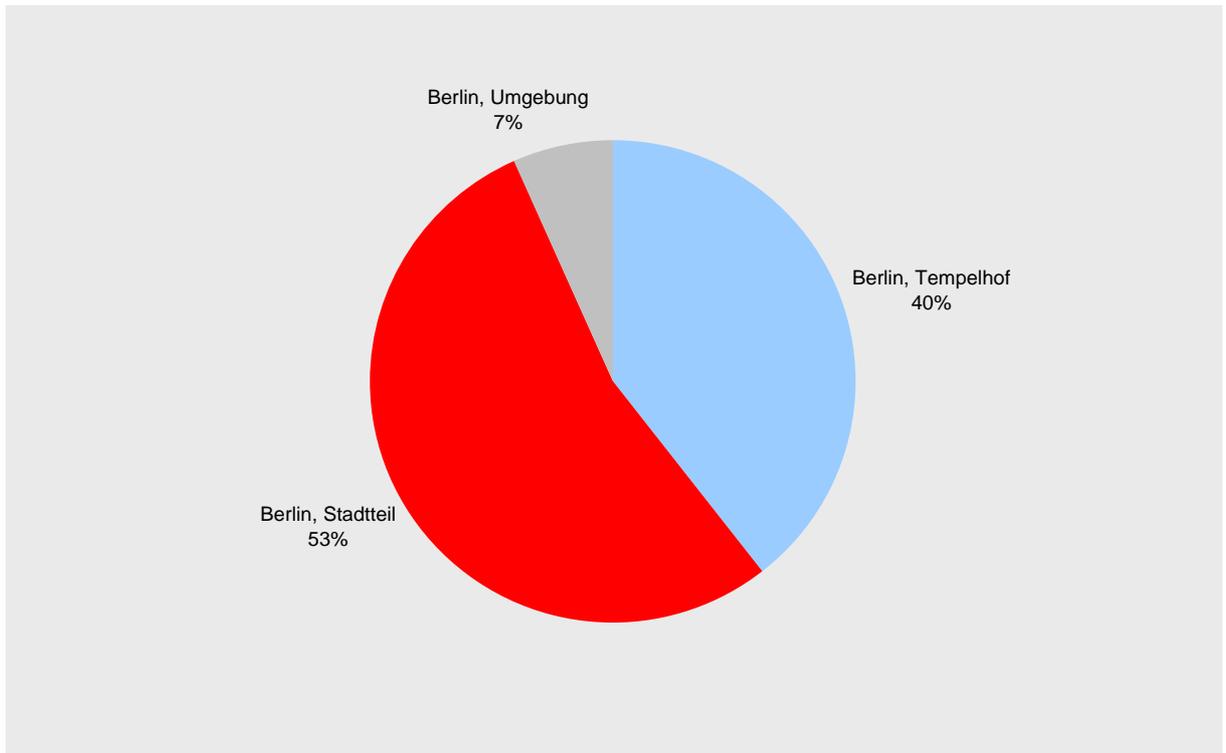


176

Die Befragung ergab, dass das Publikum der ufaFabrik im Schnitt über 45 Jahre alt ist. Etwa ein Drittel ist zwischen 51 und 60 Jahren (16,8%) und zwischen 41 und 45 Jahren (15,1%), die zweitgrößte Gruppe sind Personen zwischen 45 und 50 Jahren (11%), sowie Personen zwischen 61 und 70 Jahren (11,1%). Besucher, die jünger sind als 20 Jahre machen mit 4,8% einen sehr geringen Teil aus, und auch die Altersgruppe zwischen 21 und 25 Jahren ist mit nur 8,0% nicht sehr stark vertreten. Dennoch zeigt das Ergebnis, dass alle Altersgruppen vertreten sind. Dieses Ergebnis ist natürlich nicht repräsentativ, aber es lässt sich ein genereller Trend ablesen:

¹⁷⁶ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

Wohnort



177

Der Großteil der ufaFabrik Besucher kommt aus Berlin Tempelhof (40%). Die ufaFabrik ist in Tempelhof fest verankert. Sie spielt für ihre Umgebung eine wichtige Rolle, denn in der näheren Umgebung befindet sich keine weitere kulturelle Institution.

Vor 10 Jahren wurde schon einmal in der ufaFabrik von einer Studentengruppe eine Besucherumfrage durchgeführt. Ihnen war aufgefallen, dass die meisten ufaFabrik Besucher aus Westberlin kamen. Die Auswertung zeigt, dass dies auch heute noch zutrifft.

Im Folgenden wird wiedergegeben, aus welchen Stadtteilen die Befragten im Einzelnen kamen.

¹⁷⁷ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

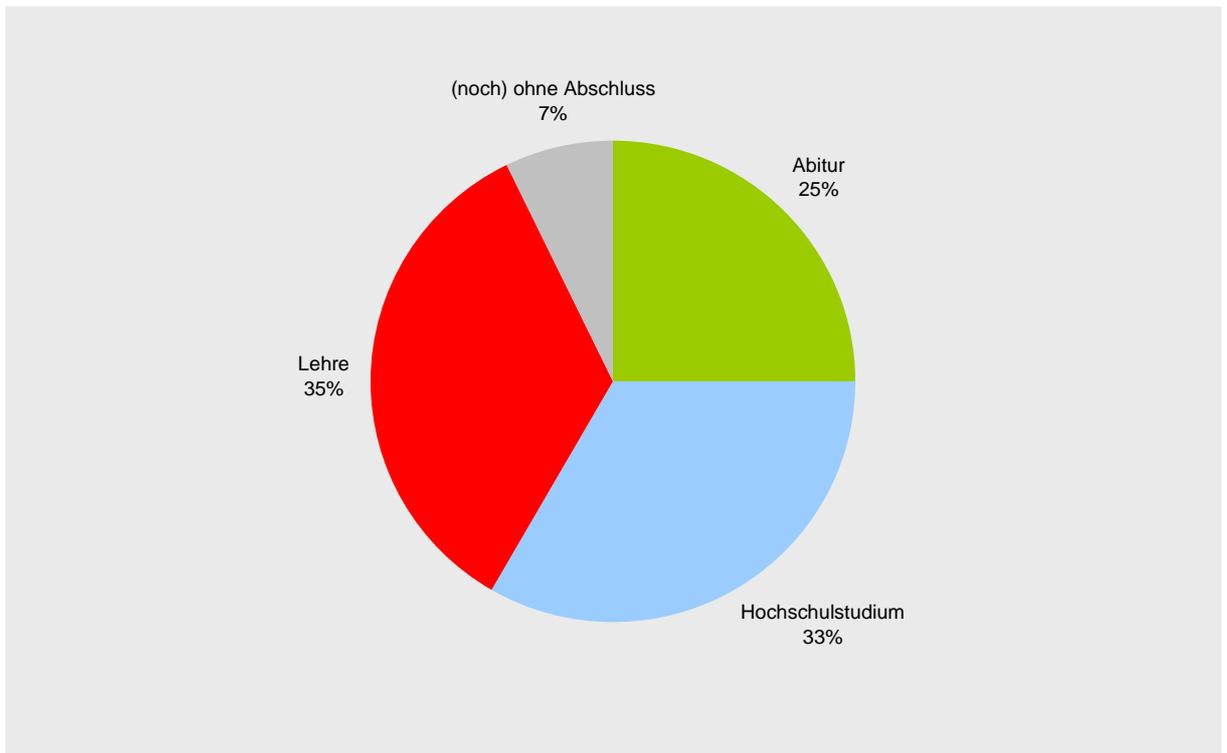
Wohnorte der Besucher nach Stadtteilen sortiert

Britz	1,2%	West
Charlottenburg	2,3%	West
Friedenau	0,6%	West
Friedrichshain	2,9%	Ost
Grunewald	0,3%	West
Grünau	0,6%	Ost
Köpenick	0,6%	Ost
Kreuzberg	4,7%	West
Lankwitz	0,3%	West
Lichterfelde	0,6%	West
Lichterrade	0,6%	West
Mariendorf	1,5%	West
Marzahn	3,5%	Ost
Mitte	1,5%	Ost
Moabit	0,6%	West
Neuköln	5,9%	West
Pankow	0,9%	Ost
Prenzlauer Berg	2,9%	Ost
Reinickendorf	2,9%	West
Ruhleben	0,3%	West
Rudow	0,9%	Ost
Schmargendorf	1,2%	West
Schöneberg	3,2%	West
Spandau	2,6%	West
Steglitz	5,3%	West
Tegel	0,6%	West
Tempelhof	42,8%	West
Tiergarten	0,6%	West
Treptow	1,8%	Ost
Wedding	1,2%	West
Wilmersdorf	2,9%	West
Zehlendorf	2,3%	West

178

¹⁷⁸ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

Ausbildung

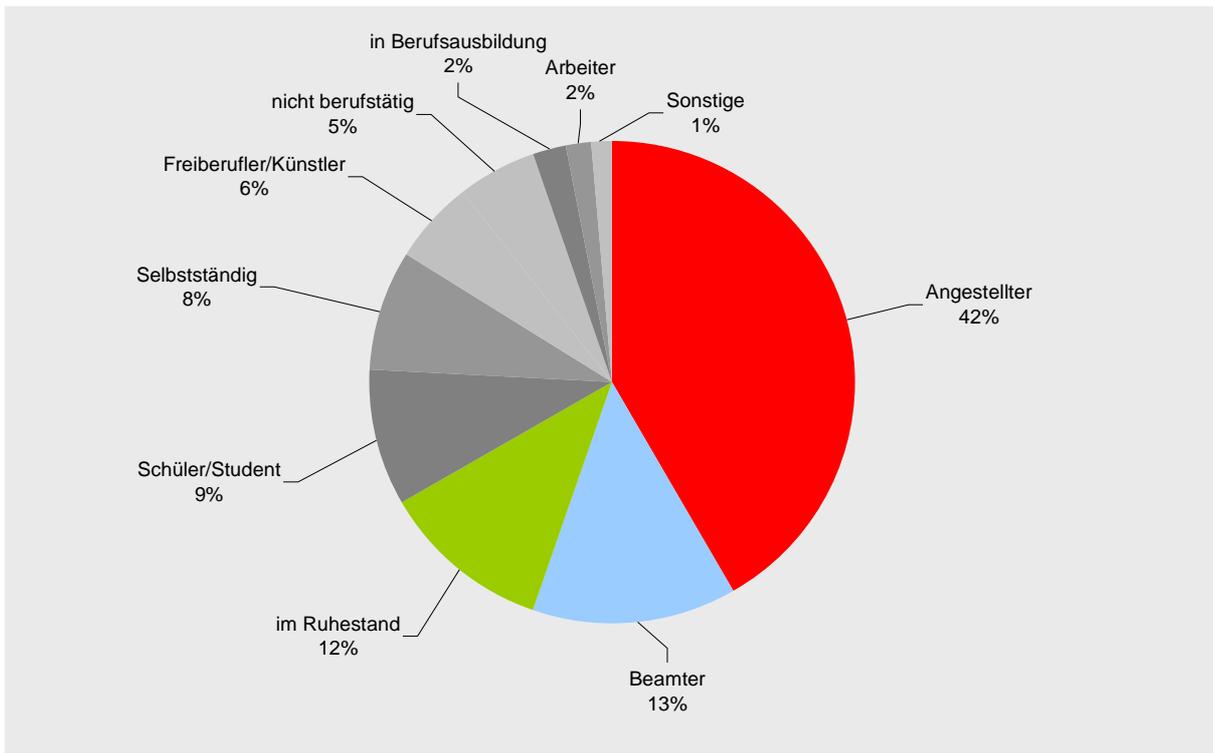


179

Die zwei häufigsten Bildungsabschlüsse sind ein Lehrberuf (35%) und ein Hochschulstudium (33%), 25% der Besucher haben Abitur. Dagegen stellten Personen ohne abgeschlossene Ausbildung mit 7% die kleinste Gruppe unter den Besuchern dar.

¹⁷⁹ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

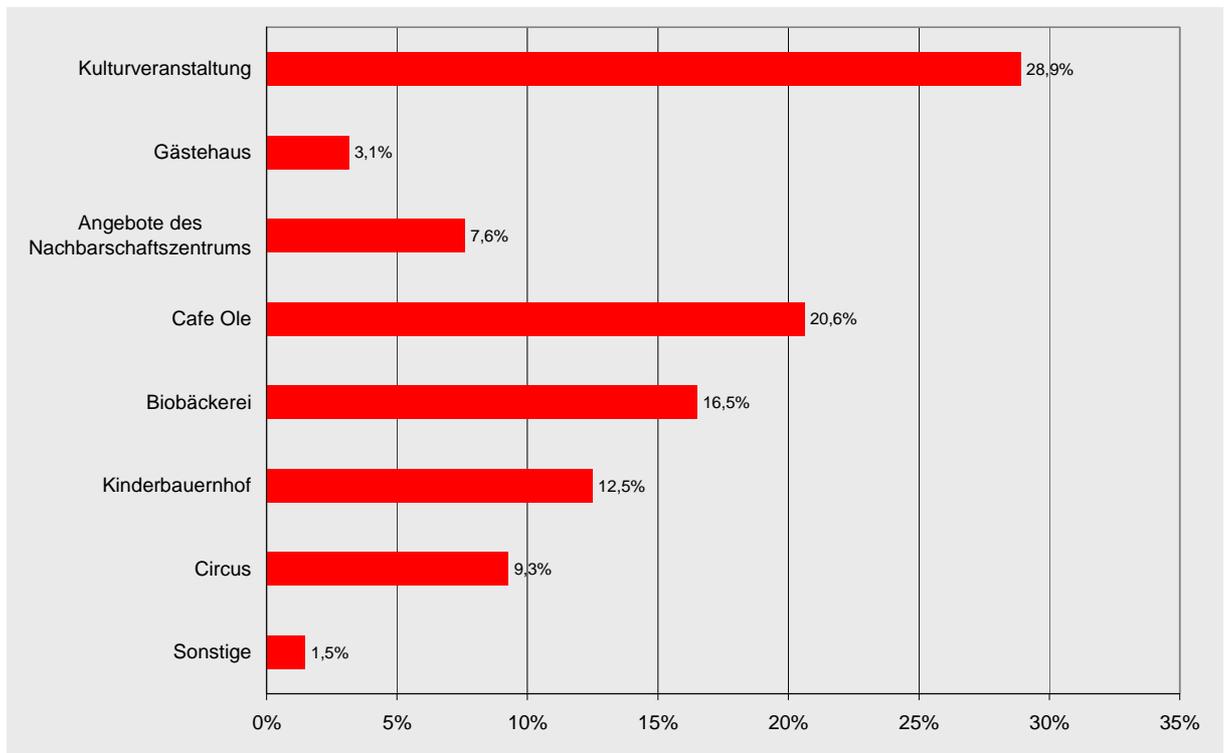
Berufliche Situation



Die Kategorien „Angestellter“ und „Beamter“ repräsentieren mehr als die Hälfte (55%) der Besucher. 12% der ufaFabrik Besucher sind im Ruhestand und 10% sind Studenten oder Schüler. Der Anteil der Selbstständigen (9%), Freiberufler/Künstler (6%) und nicht berufstätigen Personen (5%) machten dagegen einen geringeren Teil des UFA-Publikums aus. Unter den UFA-Besuchern finden sich kaum Arbeiter/innen (2%) und Personen in Berufsausbildung (2%).

II.5.4.2. Die Wahrnehmung der ufaFabrik

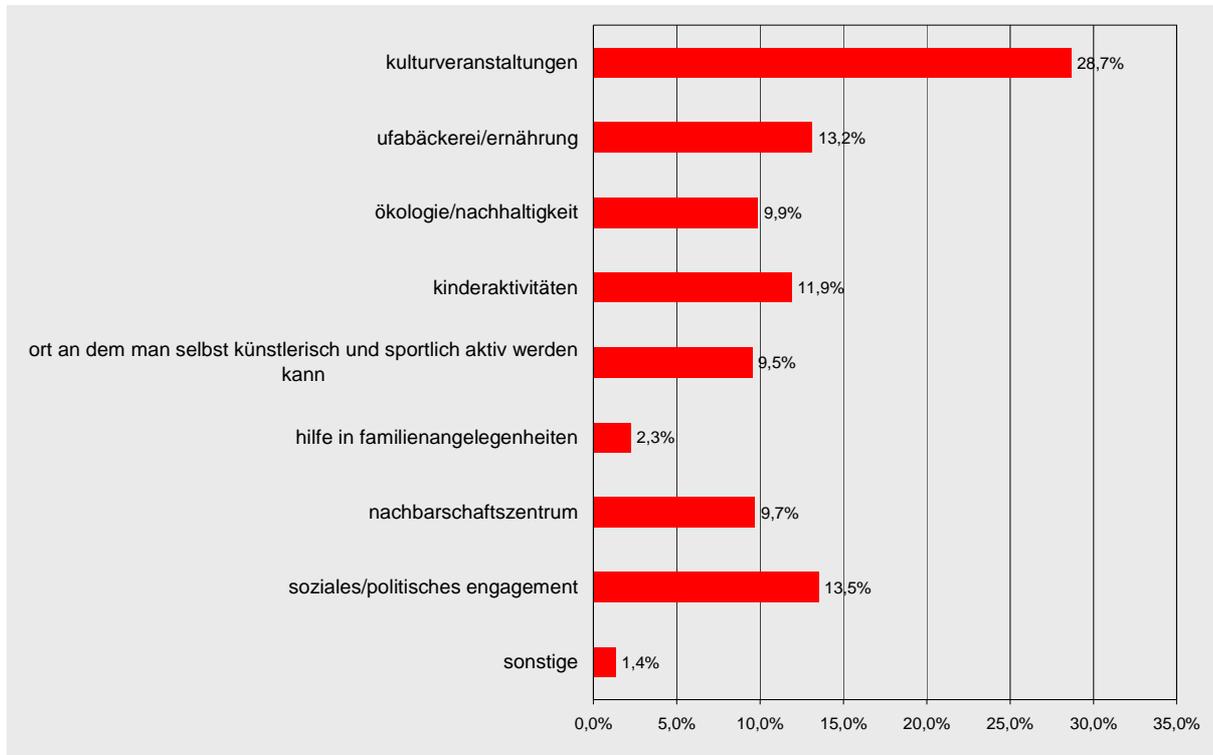
Welche Bereiche der ufaFabrik kennen Sie?



Die Kulturveranstaltungen sind mit 28,9% der bekannteste Bereich ufaFabrik, man muss jedoch berücksichtigen, dass die Befragung hauptsächlich im Zusammenhang von Kulturveranstaltungen durchgeführt wurde. Das Café Olé ist mit 20,6% der zweit bekannteste Bereich, gefolgt von Biobäckerei/Naturkostladen (16,5%) und dem Kinderbauernhof mit 12,5%. 9,3% der Besucher gaben an, dass sie den Circus der ufaFabrik kennen, das Gästehaus ist mit nur 3,1% jener Bereich, der am wenigsten in der Öffentlichkeit bekannt ist.

II.5.4.3. Image der ufaFabrik

Was assoziieren Sie mit der ufaFabrik?

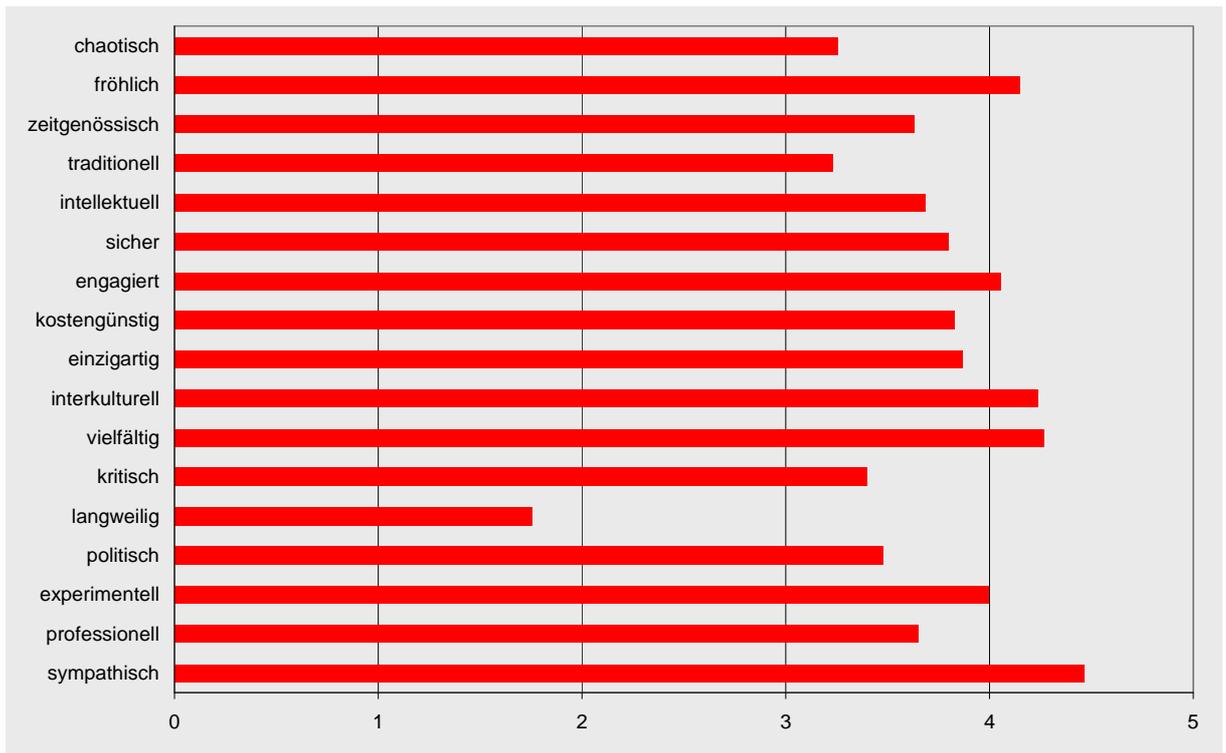


180

Die Besucher verbinden mit der ufaFabrik in erster Linie Kulturveranstaltungen (28,7%) – jedoch muss auch hier wieder angemerkt werden, dass die Befragung überwiegend während kultureller Veranstaltungen stattfand. Neben dem kulturellen Angebot wird die ufaFabrik in erster Linie mit „sozialem und politischem Engagement“ (13,5%) und der ufaBäckerei, bzw. Ernährung (13,2%) verbunden. Darüber hinaus assoziieren die Besucher mit der ufaFabrik überwiegend Themen wie „Ökologie und Nachhaltigkeit“ (9,9%) – die ufaFabrik zählte Anfang der 80er Jahre zu den Pionieren auf diesen Gebieten-, das Nachbarschaftszentrum (9,7%) und 9,5% der Befragten sehen die ufaFabrik als einen „Ort, an dem man selbst künstlerisch und sportlich aktiv werden kann.“ Das Umfragergebnis zeigt, dass die Vielfältigkeit der ufaFabrik in der Öffentlichkeit bekannt ist und die Einrichtung von ihren Besuchern mit den unterschiedlichsten Themengebieten in Verbindung gebracht wird.

¹⁸⁰ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

Welche der folgenden Eigenschaften verbinden Sie mit der ufaFabrik?



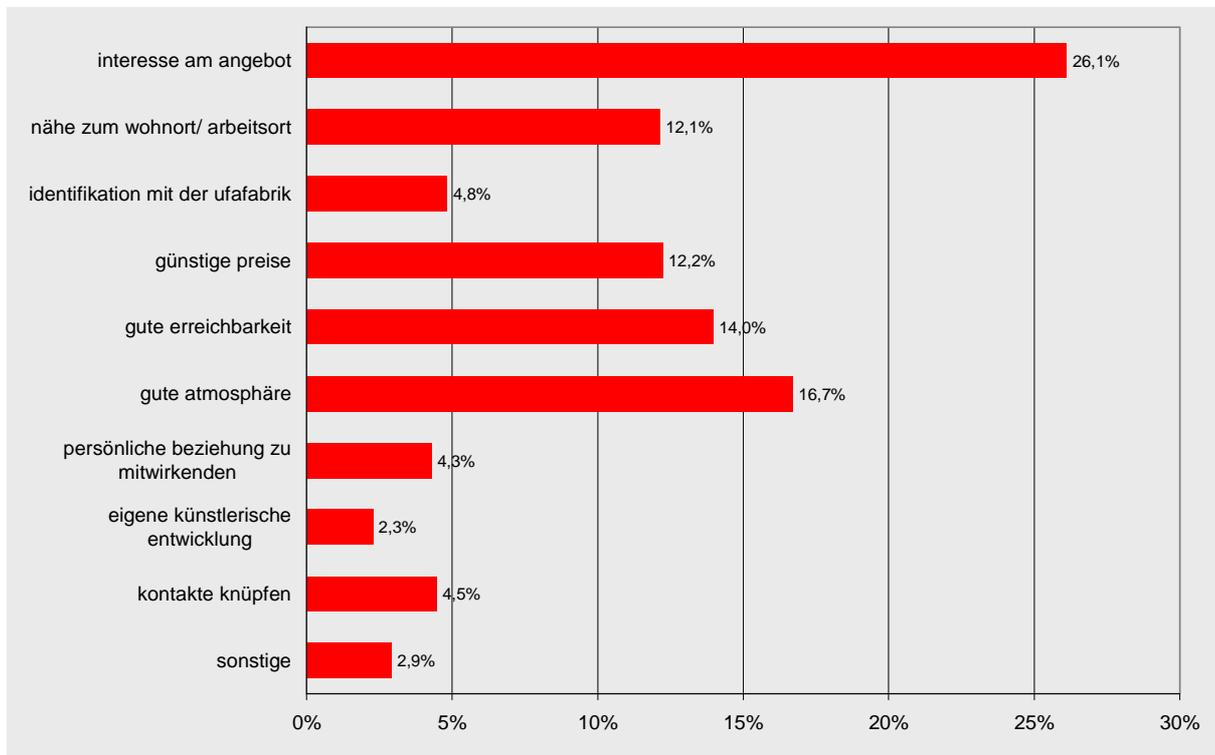
181

Bei dieser Frage konnten die Besucher auf einer Skala von 1 bis 5 (1= trifft überhaupt nicht zu, 5= trifft total zu) angeben, in wie weit die in der Graphik genannten Eigenschaften auf die ufaFabrik zutreffen. Die Kriterien, die laut den befragten Besuchern am meisten der ufaFabrik entsprechen, sind: sympathisch 4,47, vielfältig 4,27 interkulturell 4,24 und fröhlich 4,15. Die Eigenschaft, die nach den Befragten am wenigsten auf die ufaFabrik zutrifft, ist „langweilig“ (nur 1,76 von möglichen 5 Punkten).

¹⁸¹ Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

II.5.4.4. Gründe für einen Besuch der ufaFabrik

Was motiviert Sie zu einem Besuch der ufaFabrik?



182

Das „Interesse am Angebot“ ist das am häufigsten genannte Kriterium (26,1%) für den Besuch der ufaFabrik. Es ist gut nachzuvollziehen, dass viele Besucher die Kriterien „gute Erreichbarkeit“ (14%) und „Nähe zum Wohnort, bzw. Arbeitsplatz“ (12,1%) als Motivation für den Besuch angeben, denn die Hälfte der Besucher wohnt in Tempelhof. Weitere wichtige Faktoren sind die „gute Atmosphäre“ (16,7%) und „günstige Preise“ (12,2%), „Identifikation mit der ufaFabrik“ geben 4,8% der Umfrageteilnehmer als Grund für einen Besuch an. Demgegenüber geben nur 2,3% der Befragten an, auf Grund ihrer „eigenen künstlerischen Entwicklung“ die ufaFabrik zu besuchen.

II.5.5. Standort Berlin Tempelhof – Auswirkungen der ufaFabrik auf den Stadtteil

Bei der Realisierung von kulturellen Projekten ist natürlich auch der Standort zu berücksichtigen. Gerade der Entstehungsort der ufaFabrik, Westberlin, nahm in der Deutschen Kulturlandschaft in den 70er Jahren eine Sonderstellung ein. „Das hier war nur in Westberlin möglich. Hier wurde in jedem zweiten Hinterhof, in jedem Speicher, in jedem Keller Kultur ent-

¹⁸² Befragung der ufaFabrik-Besucher. Berlin 2008

wickelt. Das hätte man nicht mit irgendwelchen Milliarden von DM verwirklichen können, solche Ideen.“¹⁸³

Viele „Aussteiger“ und „Alternative“ aus der Bundesrepublik kamen in Westberlin zusammen, bildeten eine „alternative Szene“. In Westberlin entstand Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre eine Reihe von Initiativen und Bewegungen.

„So oder so, oberhalb des Netzes der Szene, hat der alternative Stern auf Probe, aus der Tempelhofer Victoriastraße, seinen ersten Lebensatem bekommen können. Als vielfältiger verworrener, verflochtener Teil jener grünen, bunten, roten, von anti nach alternativ gewandelten, allen ideologischen Schemata abholden Bewegung, die sich in den morbiden Bezirken der Berliner Innenstadt wie Kreuzberg und Wedding ausgebreitet hat wie in keiner anderen Stadt der Republik, so naturwüchsig und übersichtlich [...] jene Hunderte von Gruppen und Grüppchen, die, auch wenn sie das Rampenlicht meist meiden, doch enge Verwandte sind der „Fabrik“. Die gewiss mittlerweile dreihundert selbstorganisierten Produktionskollektive [...] bieten schätzungsweise dreitausend bis fünftausend alternative Arbeitsplätze in West-Berlin, alles in allem.“¹⁸⁴

Auch die „Hausbesetzerszene“ war in Westberlin ausgeprägt wie in keiner anderen Stadt der BRD, so war die „friedliche Inbetriebnahme“ des Geländes in der Victoriastraße bei weitem kein Einzelfall. Die Initiatoren der ufaFabrik gehen davon aus, dass sich die Besetzung der ufaFabrik wie ein „Dominoeffekt“ auf die Hausbesetzerszene auswirkte.

Tatsächlich erreichte die „Hausbesetzer-Bewegung“ 1981 ihren Höhepunkt, zu dieser Zeit waren in Westberlin rund 200 Häuser besetzt. Insgesamt waren zwischen März 1979 und November 1984 in Westberlin 281 Häuser besetzt gewesen, 143 davon allein in Berlin Kreuzberg. Rund 5.400 Personen waren polizeilich als Hausbesetzer registriert.

Die Bewegung wurde zunächst geduldet, erst im Herbst 1980 kam es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Polizei und Besetzern. Der damalige SPD-Innensenator entschied sich für die „Linie der Vernunft.“ Mit dem Regierungswechsel 1981 erhielt Heinrich Lummer unter dem Regierenden Bürgermeister Richard von Weizsäcker das Amt des Innensensors. Die Hausbesetzerbewegung wurde von nun an stärker bekämpft, es folgte eine Reihe von gewalttätigen Auseinandersetzungen. Bei einer Auseinandersetzung mit den Behörden wegen der Räumung eines Hauses am Nollendorfplatz wurde ein Demonstrant tödlich verletzt. Ende 1984 erhielten die Bewohner von 77 Gebäuden langfristige Nutzungsverträge. „Das letzte Haus, das Gebäude Pfarrstraße 104 in Berlin-Lichtenberg, ließ Innensenator Jörg Schönbohm

¹⁸³ Interview mit Hans- Joseph Becher (Gründungsmitglied der ufaFabrik). Berlin 2008

¹⁸⁴ Weis, Otto Jörg. Der alternative Stern von Tempelhof. In: Frankfurter Rundschau am Wochenende. Nr. 5, 2. Feb. 1980, S. 10

am 24. Februar 1998 räumen. Das war das endgültige Ende der wilden Jahre der Hausbesetzungen.“¹⁸⁵

Diese Aktivitäten konzentrierten sich jedoch vornehmlich in den Innenstadtbezirken. Im Bezirk Berlin Tempelhof war bis zur Eröffnung der ufaFabrik kein kulturelles Leben vorhanden. Das Magazin der Spiegel beschrieb den Bezirk 1979 folgendermaßen: „Berlin Tempelhof, 165.000 Einwohner, ein Bezirk so groß wie Ludwigshafen, zwei Jugendclubs, kein Kino, ein Mangel an Freizeitmöglichkeiten in jeder Hinsicht. Man kann hier allenfalls spazieren gehen“¹⁸⁶

Die Eröffnung der ufaFabrik trug somit sicherlich zur positiven Entwicklung des Stadtteils bei, da sie die kulturellen Freizeitmöglichkeiten „vor Ort“ entschieden erweiterte.

„Dass solch ein friedfertiges, selbstbewusstes Engagement auf Sympathie bei den Tempelhofer Bezirksparteien stößt, ist nicht verwunderlich: Die Vor-Ort Politiker kennen die Öde ihres Stadtteiles, wissen zu schätzen was sich da tut: eine Lücke in der Kommunalpolitik wird geschlossen, was Politiker versäumten, nehmen ein paar Hundert mutige Bürger selbst in die Hand.“¹⁸⁷

¹⁸⁵ Becher/Gäsche (2005), S. 231

¹⁸⁶ Magazin Spiegel Nr.31/1979, S. 136

¹⁸⁷ Magazin Spiegel Nr.31/1979, S. 136

III. FABRIK, Hamburg

III.1. Die Entstehung der FABRIK

Die Fabrik in der Barnerstraße in Hamburg-Altona gilt als das erste Kommunikationszentrum Deutschlands. Sie wurde 1971 in Privatinitiative von Horst Dietrich und Friedhelm Zeuner gegründet. Das Gebäude stammt aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und wurde ursprünglich als Maschinenfabrik genützt. „Das Gebäude besteht aus einem hohen, kirchenschiffartigen Raum mit einer Holzträgerkonstruktion und umlaufenden Galerien in zwei Stockwerken, die einen Blick auf das Geschehen in der Halle ermöglichen. Das Dach der Fabrikhalle besteht aus Glas und ermöglicht so eine optimale Lichtnutzung.“¹⁸⁸

In der Fabrik sind heute eine Vielzahl von kulturellen Aktivitäten beheimatet: Kinder- und Jugendarbeit, Stadtteilarbeit, Lesungen und Diskussionen, Politik, Theater und eine Vielzahl von unterschiedlichen Konzerten werden hier veranstaltet.¹⁸⁹ Dieses breit gefächerte Angebotsprogramm spiegelt sich auch in der Nutzung der FABRIK wieder. Tagsüber ist die FABRIK hauptsächlich ein Treffpunkt für Kinder und Jugendliche aus Altona und der Umgebung. Diesen wird in der FABRIK ein altersgerechtes Freizeitprogramm geboten, wie Bastel- und Werkaktivitäten, Sport, Spiele, etc. Manche Arbeitsgruppen, wie „Töpferei und Fotografie“ werden auch von Erwachsenen besucht. Am Abend wandelt sich die FABRIK zum Kulturveranstalter, die Musikveranstaltungen, Theateraufführungen und Lesungen werden von Besuchern aus ganz Hamburg besucht.¹⁹⁰

III.1.1. Grünungsintention/Gründungsgeschichte

Die Gründer der Fabrik waren über das bestehende kulturelle Angebot unzufrieden. Der Umstand, dass der Grossteil der Bürger nicht an den kulturellen Angeboten wie Theater, Staatsoper oder Museen teilhatte, veranlasste sie zu dieser Kritik. Ihre Intention bestand darin, einen Ort zu schaffen, an dem „Kultur für alle“ verwirklicht werden sollte. Sie wollten Kultur bewusst aus „der so genannten Oberschicht“ herausholen und allen Bevölkerungsschichten zugänglich machen. Aus diesem Grund entschieden sich die Initiatoren bewusst dafür, in dem damaligen Arbeiterstadtteil Altona nach einem geeigneten Ort für ein Kulturzentrum zu suchen. „Aufgrund unserer Überzeugung, dass jedem Menschen, egal welchen Alters oder Bil-

¹⁸⁸ FABRIK Hamburg (Hg.): Kultur und Kommunikationszentrum FABRIK Stiftung. Hamburg 2004, S. 3

¹⁸⁹ ebd., S. 3

¹⁹⁰ ebd., S. 4

dungsstandes, ein bestimmtes Potential an Neugier und Kreativität eigen ist, war unsere Vorstellung, den Menschen die Möglichkeit zu verschaffen, diese Kräfte zu nutzen.“¹⁹¹

Die Gründungsidee bestand darin einen großen Raum zu schaffen, in dem nebeneinander die unterschiedlichsten Kultursparten angeboten werden sollten. Dies sollte Personen jeden Alters anziehen und zur Eigeninitiative anregen. Dieser Raum sollte, nach Ansicht von Gründer Horst Dietrich, in einem Arbeiterviertel eingebunden sein, um so den Besuchern vertraut zu sein. Die beiden Gründer Horst Dietrich und Friedhelm Zeuner entschieden sich dafür, die ehemalige Maschinenfabrik in ein Kulturzentrum umzuwandeln.

„Also gingen sie nach der Devise vor, wenn der Prophet nicht zum Berg komm, kommt der Berg zum Prophet. Man geht in ein Arbeiterviertel, sucht sich ein Gebäude, das den Leuten vertraut ist, das nicht von vornherein eine Hemmschwelle aufbaut, sondern das die Leute anlockt. Sie haben dann hier in Altona eine ehemalige Fabrik gesucht, die seit zehn Jahren leer stand. Sie haben sie im Charakter so erhalten, wie sie war und nur das zusätzlich eingebaut, was notwendig war. Sanitäranlagen, Notausgänge, haben aber ansonsten den Fabrikcharakter erhalten. Es war von Anfang an so konzipiert, nicht nur Kultur zu präsentieren, sondern auch die Möglichkeit zu geben, selbst aktiv zu werden – zum malen, zu drucken, zu musizieren, Theater zu spielen. Also für die Leute Kultur zu machen und mit ihnen, sie ihnen näher zu bringen., dadurch die Hemmschwelle abzubauen. So hat es angefangen als sie im Juni 1971 das Haus hier eröffnet haben.“¹⁹²

Der damalige Besitzer überlies ihnen das Gebäude zu einem Erbpachtvertrag und einer geringen Pacht. Am 25.06. 1971 wurde die FABRIK mit einem dreitägigen Wochenendfest eröffnet. Die FABRIK konnte sich von Beginn an über sehr hohes Interesse und zahlreiche Besucher freuen. „Unsere kühnsten Erwartungen wurden übertroffen. An allen drei Tagen war das Haus überfüllt. Auch in den folgenden Jahren hatten wir kaum Zeit, über Erfolg oder Misserfolg nachzudenken, denn das Haus wurde beinahe täglich von rund 1.000 Menschen bevölkert.“¹⁹³ Es gab nicht von Anfang an ein festes Konzept, dieses hat sich erst mit der Zeit entwickelt. Wichtig war vor allen Dingen, dass die Veranstaltungen so günstig wie möglich waren, um so keine Hemmschwelle aufzubauen, sondern wirklich für die unterschiedlichsten Besucher leistbar zu sein. „Für die offene Kinder- und Jugendarbeit haben wir von Anfang an gar nichts genommen, nehmen wir bis heute nicht. Die Veranstaltungen sollten möglichst günstig sein – also zwischen drei Mark und fünf Mark kosten. [...] Es sollte also für jeden

¹⁹¹ Dietrich, Horst (2006), S. 8

¹⁹² Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

¹⁹³ Dietrich, Horst (2006), S. 9

offen sein.“¹⁹⁴Neben den niedrigen Eintrittspreisen war die Möglichkeit des „selbst Mitmachens“ der zweite entscheidende Aspekt der Gründungsidee.

Die laufenden Kosten des Betriebes sollten sich über die Einnahmen aus den Eintrittsgeldern und der Gastronomie finanzieren. Die Gastronomie sollte, wie alle anderen Aktivitäten, in das Gesamtprogramm des Hauses integriert sein. Um die Unabhängigkeit zu wahren, war im Gründungskonzept nicht die Beantragung von Fördermitteln oder anderen Zuschüssen vorgesehen. „Das Haus sollte offen sein für alle, ein Forum für unterschiedliche kulturelle und politische Aktivitäten. Und wir wollten beweisen, dass wir unsere Ideen auch ohne öffentliche Mittel realisieren konnten.“¹⁹⁵

III.1.2. Anfangszeit

Das Kulturzentrum zog von Anfang an die verschiedensten Besuchergruppen an. Tagsüber wurde die Einrichtung vor allen Dingen von Kindern und Jugendlichen aus dem Stadtteil besucht.

„Das war in der Grundidee erst mal gar nicht so explizit vorgesehen. Das hat sich dann so ergeben, weil sehr viele Kinder und Jugendliche hier her kamen. Altona war ja ein Arbeiterviertel. Es gab sehr viele Kinder, bei denen beide Elternteile berufstätig waren, die dann hier her kamen. Und so hat sich dann auch die Notwendigkeit ergeben, den Kindern und Jugendlichen ein Programm zu bieten. Sie waren die meisten Personen, die tagsüber kamen.“¹⁹⁶

So ist die offenen Kinder- und Jugendarbeit entstanden, die ursprünglich in diesem Umfang nicht geplant war, heute aber einen wesentlichen Bestandteil des Kulturzentrums darstellt.

Die Kinderbetreuung dominierte das Tagesprogramm, abends wandelte die FABRIK sich zu einem Kulturveranstaltungsbetrieb. Schon von Beginn an fanden die unterschiedlichsten Veranstaltungen von Musik, politischen Veranstaltungen, Workshops, Filmvorführungen, bis hin zu Theateraufführungen statt. „Selbst die etablierten Theater, wie Schauspielhaus oder Staatsoper inszenierten in der FABRIK.“¹⁹⁷ Horst Dietrich merkt an, dass die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppierungen, die in der FABRIK aktiv waren, auch des Öfteren für „Widersprüche, Konflikte und den nicht zu unterschätzenden gesellschaftlichen Zündstoff“¹⁹⁸ sorgten.

¹⁹⁴ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

¹⁹⁵ Dietrich, Horst (2006), S. 9

¹⁹⁶ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

¹⁹⁷ Dietrich, Horst (2006), S. 9

¹⁹⁸ Dietrich, Horst (2006), S. 9

III.2. Entwicklung FABRIK

III.2.1. **Finanzielle Probleme – Umstrukturierung**

Von diesen gelegentlichen Spannungen abgesehen, kann man sagen, dass die FABRIK hinsichtlich ihres Angebotes und ihren Besucherzahlen von Anfang an ein sehr erfolgreiches Projekt darstellte. Trotz dieses immensen Interesses bereitete die Frage der Finanzierung den Initiatoren schon bald Probleme.

„Und wir hatten auch den Anspruch, der uns dann später Probleme bereitet hat, dass wir über keine finanziellen Mittel verfügten, das sollte sich alles über Einnahmen aus Gastronomie und Eintrittsgelder selbst tragen. Das hat sich aber nicht gedeckt mit dem Anspruch, den wir hatten, für die Veranstaltungen wenig Geld und für die Jugendarbeit überhaupt kein Geld zu verlangen. So kamen wir ziemlich schnell in einen Engpass und hatten das Problem, dass wir das alles ja finanzieren mussten. Und wir haben gemerkt, dass wir das alles so nicht finanzieren konnten, auch die Kosten, die angefallen waren.“¹⁹⁹

Die Betreiber der FABRIK hatten sich von Beginn an bewusst gegen öffentliche Unterstützung entschieden, da sie eine inhaltliche Einflussnahme fürchteten. Aus diesem Grund standen sie vor dem Problem, wie sie einerseits den Freiraum der FABRIK aufrechterhalten konnten und andererseits in Bürgerschaft und Senat der FHH Unterstützer der Fabrik gewinnen konnten. 1972 gelang es den Betreibern einen Kreis von Interessierten zu finden, die sich für die Anliegen der FABRIK einsetzten. In diesem Zusammenhang kam es zur Gründung des Fördervereines FABRIK e.V. In diesen waren Mitglieder aus allen in der Bürgerschaft vertretenen Parteien eingebunden. Aufgrund des überregionalen Interesses konnte der Verein 1974 durchsetzen, dass das Kulturzentrum in das bundesweite Programm „Eroberung neuer Konzeptionen und Methoden der Jugendhilfe“ des Bundesjugendplanes aufgenommen wurde. Im Zuge dieses Projektes wurde der FABRIK eine 2,5 Jahre dauernde Förderung aus den Mitteln des Landesjugendplanes aus Bonn zugesprochen. Dies geschah unter der Auflage, dass die Stadt Hamburg im Anschluss daran das Kulturzentrum in gleicher Höhe weiterfördern sollte. Dies war der Anfangspunkt für eine begrenzte öffentliche Förderung, die dann in den Folgejahren zu einer kontinuierlichen, zweckgebundenen Förderung für den offenen Kinder- und Jugendbereich wurde. Dies verschaffte der Fabrik eine gewisse finanzielle Sicherheit und gewährleistete vor allen Dingen die Möglichkeit, die offene Kinder- und Jugendarbeit auch in den Folgejahren kostenfrei anbieten zu können.

¹⁹⁹ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

III.2.2. Fabrikbrand 1977 – finanzielle Mehrbelastung und erneute Umstrukturierung

Die relative finanzielle Stabilität wurde jedoch durch den Brand der Fabrik, der sich in der Nacht von 10. auf den 11. Februar 1977 ereignete, zerstört. Ein Großteil der FABRIK brannte dabei aus. Ob es Brandstiftung war, konnte nie zweifelsfrei geklärt werden, obwohl einige Indizien dafür sprachen.

„Polizei und Feuerwehr vermuten Brandstiftung, aber ganz aufgeklärt ist das nie worden. Es wurde nur festgestellt, dass der Brand an zwei Stellen gleichzeitig ausgebrochen ist. Es wurden Benzindämpfe an zwei Stellen gemessen. Dies macht es eher unwahrscheinlich, dass der Brand auf Grund einer Nachlässigkeit ausgebrochen ist. Aber ganz geklärt ist das nie worden. Es hat sich auch nie jemand dazu bekannt.“²⁰⁰

Direkt nach dem Brand wurde eine Initiative gegründet, die sich für den Wiederaufbau der Fabrik in den Grundmauern der alten Fabrik einsetzte. Dieses Vorhaben wurde durch Spendenaktionen und Benefizkonzerten unterstützt. In der Zwischenzeit wurde die offene Kinder- und Jugendarbeit provisorisch in dem Gebäude einer ehemaligen Druckerei in der Nachbarschaft untergebracht. Den Mitarbeitern der FABRIK war es wichtig, dass die Atmosphäre der alten Fabrikhalle durch den Wiederaufbau nicht beeinträchtigt wurde. Aus diesem Grund entschied man sich dafür, die gleiche Holzkonstruktion mit kleinen Abänderungen und Verbesserungen wieder zu errichten. Die tatsächliche Umsetzung des Bauvorhabens gestaltete sich dann aber doch um einiges langwieriger und kostspieliger, als dies vorgesehen war. Insgesamt dauerte es zweieinhalb Jahre, bis die Fabrik wieder eröffnet werden konnte. Nach der Wiedereröffnung stand die FABRIK unter einem erheblich höheren finanziellen Druck als in den Anfangsjahren. Dieser Druck war dadurch entstanden, dass die Feuerkasse einen weitaus geringeren Betrag für den Wiederaufbau erstattete, als dieser tatsächlich kostete. Die FABRIK war somit nicht mehr in der Lage, die Instandsetzung des Fabrikgebäudes aus eigenen Mitteln zu finanzieren und war zwingend auf Unterstützung durch Subventionen angewiesen.²⁰¹ „Während der Umbau der alten Munitionsfabrik 1971 ca. 450.000 DM gekostet hatte, verschlang der Aufbau (1977-1979) etwa 4,6 Mio DM; ein Mehrfaches der Entschädigung für die abgebrannte FABRIK durch die Feuerkasse.“²⁰² Die Verhandlungen mit der Stadt Hamburg gestalteten sich sehr langwierig und zögerten den Wiederaufbau zusätzlich hinaus.

²⁰⁰ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

²⁰¹ vgl. Dietrich, Horst (2006), S. 12f.

²⁰² Schröder-Reineke, Peter (2006), S. 60

Mit der Stadt Hamburg konnte folgende Lösung ausgehandelt werden: Die FHH kaufte das Grundstück und Gebäude von dem Besitzer/Erbpachter der FABRIK, kam für die Kosten des Wiederaufbaues auf und vermietete der FABRIK das Gebäude für die Betreuung eines Kultur- und Kommunikationszentrums für eine jährliche Miete von 260.000 DM.²⁰³

Dies war mit der Auflage verbunden, dass für den Betrieb des Hauses zwei GmbHs gegründet wurden. Zum einen die Horst Dietrich GmbH, die für den Kulturbetrieb und die Kinder- und Jugendarbeit zuständig war. Diese GmbH war Mieter der Fabrik und sollte den gemeinnützigen Charakter des Projekts erhalten. Zum anderen wurde die Gastronomiebetriebs GmbH gegründet, die für den gastronomischen Bereich der FABRIK zuständig war²⁰⁴. „Die beiden GmbHs waren miteinander verbunden. Zum einen durch Horst Dietrich, der in beiden Geschäftsführer war, und zum anderen durch einen Gewinnabführungsvertrag. Der Gewinn der Gastronomie GmbH wurde in die gemeinnützige GmbH abgeführt.“²⁰⁵

Nach dem Wiederaufbau stand die FABRIK unter hohem finanziellen Druck, dieser war zum einen durch die anfallenden Mietkosten an die Stadt, die die ursprünglichen Fixkosten um einiges überboten, erhöht worden, zum anderen musste die FABRIK Anfang der 80er Jahre mit „grundlegenden Veränderungen“ im Musikgeschäft kämpfen.

„Anfang der 80er Jahre hatte man, speziell in der Musikbranche entdeckt, dass es für Kultur dieser Art einen Markt gab, das heißt auch die Medien stiegen mehr und mehr auf ein ausgedehntes Musikprogramm um. Die Hitlisten, die Schallplattenfirmen und die Medien bestimmten den Bekanntheitsgrad und den Preis der jeweiligen Gruppe und damit auch den Eintrittspreis.“²⁰⁶

Entsprechend dieses Aufschwunges und der steigenden professionellen Vermarktung stiegen die Unkosten für Musikveranstaltungen. Zudem waren in Hamburg während des Wiederaufbaus der FABRIK mehrere Veranstaltungshäuser vergleichbarer Größe und einem ähnlichen Programmangebot entstanden, die kommerziell ausgerichtet waren. Dies verschlechterte die Stellung der FABRIK im Bereich der U-Musik.²⁰⁷

Der Veranstaltungsbereich der FABRIK war trotz eines regelmäßigen Zuschusses aus dem Kulturetat der Stadt Hamburg, der im Zug der Wiederaufbauung bewilligt worden war und etwa 25% der anfallenden Kosten abdeckte, nicht in der Lage, die anfallenden Kosten zu er-

²⁰³ vgl. Dietrich, Horst (2006), S. 12

²⁰⁴ vgl. Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

²⁰⁵ ebd., S. 3

²⁰⁶ Horst Dietrich im Interview (1991), S. 70

²⁰⁷ vgl. Dietrich, Horst (2006), S. 13

wirtschaften. Um eine möglichst hohe Besucherauslastung zu erreichen wurden immer häufiger prominente Künstler eingeladen. Auf der anderen Seite versuchte die Fabrik im Bereich der innovativen Musik ihre Vorreiterfunktion aufrecht zu erhalten. Trotz all dieser Bemühungen und Veränderungen war es der FABRIK nicht mehr möglich, ihrem Anspruch der niedrigen Eintrittspreise weiter gerecht zu werden:

„Die Fabrik hatte nicht mehr die dominierende Stellung im Bereich der U-Musik, wie in den Siebzigern. Dadurch waren unsere Voraussetzungen für Verhandlungen denkbar schlecht. Wenn wir – aufgrund unseres Anspruches, die Konzerte zu geringen Eintrittspreisen anzubieten – versuchten, die Gagen und Nebenkosten zu drücken, bestand die Gefahr, dass das Management mit der Veranstaltung in eines der anderen Häuser abwanderte. Wenn wir konkurrenzfähig bleiben wollten, mussten wir uns anpassen, weshalb unsere Eintrittspreise in die Höhe schnellten. Dieser Trend setzte sich rasant bis in die neunziger Jahre fort.“²⁰⁸

Doch auch trotz der erhöhten Eintrittsgelder konnte das finanzielle Defizit nicht ausgeglichen werden, was dazu führte, dass sich die FABRIK in den ersten Jahren nach dem Wiederaufbau hoch verschuldete. Um den drohenden Konkurs abzuwenden liehen sich der Geschäftsführer Horst Dietrich und sieben Mitarbeiter Geld von Privatpersonen. „Ohne die Initiative dieser Mitarbeiter wäre die FABRIK damals vermutlich am Ende gewesen.“²⁰⁹ (Diese Verbindlichkeiten wurden jedoch im Rahmen eines Entschuldungsprozesses der Stadt Hamburg nachkommend getilgt.) Den Konkurs konnte die FABRIK abwenden, die niedrigen Eintrittsgelder konnten jedoch nicht gehalten werden, die Preise für Kulturveranstaltungen stiegen seit Beginn der 80er Jahre kontinuierlich an.

III.2.3. Entscheidungsstrukturen – Kritik und Abspaltung

„Am wenigsten vorbildhaft war die FABRIK für Trägerschafts- und Beteiligungsmodelle. [...] Das war auch die Ursache dafür, dass immer wieder hochmotivierte Mitarbeiter sich abwandten und ein neues Betätigungsfeld suchten.“²¹⁰

Dass die Fabrik nicht aus einer Initiative entstanden ist, sondern von den beiden Privatpersonen Horst Dietrich und Freidhelm Zeuner initiiert wurde, machte sich auch in der Organisationsstruktur und den Entscheidungsfindungsprozessen bemerkbar. In der FABRIK sind zwar verschiedene Mitarbeiterkremien und der Förderverein vorhanden, doch „das letzte Wort hat

²⁰⁸ Dietrich, Horst (2006), S. 13

²⁰⁹ ebd., S. 13

²¹⁰ Plagemann, Volker (1991), S. 99

immer die Geschäftsführung, also Horst Dietrich.“²¹¹ Dies führte vor allen Dingen in der Anfangsphase zu heftigen Disputen mit Mitarbeitern. Einige Mitarbeiter forderten in der Anfangsphase mehr Mitbestimmungsrechte, um auch eigene Projekte realisieren zu können. Diese Auseinandersetzungen führten 1973 zu unüberwindbaren Meinungsverschiedenheiten, ein Teil der Belegschaft trat in Streik und verlies in weiterer Folge das Kulturzentrum. Horst Dietrich beschreibt diese Auseinandersetzung als „erste große Krise“, die die FABRIK zu meistern hatte. Aus der Bewegung des Streiks gingen 1973 das Kinderhaus in der Chokoladenfabrik und 1976 das Kulturzentrum Motte hervor. In diesen Einrichtungen gelang es Personen, die die FABRIK aus Unzufriedenheit über zu wenig Mitspracherecht verlassen hatten, ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen.²¹²

Die streikenden Mitarbeiter warfen Geschäftsführer Horst Dietrich 1973 einen „reaktionären Führungsstil“ vor²¹³. Dieser begründet seine Vorgehensweise damit, dass er allein die finanzielle Belastung der FABRIK zu tragen hatte:

„Eigentlich, wenn ich das heute betrachte, hatten die Mitarbeiter für die damalige Zeit weitreichende Mitspracherechte, das war aus unserer Gemeinschaft gewachsen, nur ich hatte eine knappe halbe Million Schulden. Das ließ mich langsam aufwachen, denn auf die Dauer ging es um die Existenz der FABRIK.“²¹⁴

Des Weiteren ist Horst Dietrich der Ansicht, dass zuviel Mitbestimmung letzten Endes das Projekt gefährdet hätte.

„Ich denke mal, dass wir damals erheblich mehr Mitbestimmung im Hause hatten. Aber das hat viel Geld gekostet und die FABRIK gefährdet, und das konnte ich nicht riskieren. Für mich stand immer im Vordergrund die FABRIK zu erhalten und nicht ein Mitbestimmungsmodell zu praktizieren. Das hätte einen anderen Ansatz erfordert. So war die Trennung von den Mitarbeitern programmiert.“²¹⁵

²¹¹ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

²¹² Dietrich, Horst (2006), S. 10

²¹³ Horst Dietrich im Interview (1991), S. 64

²¹⁴ ebd., S. 64

²¹⁵ ebd., S. 64

III.2.4. Umstrukturierung 2006 – die Umwandlung zur gemeinnützigen „FABRIK-Stiftung“

Am 1. August 2006 wurde die Horst Dietrich GmbH in die gemeinnützige FABRIK-Stiftung umgewandelt. Durch die Stiftung konnte die FABRIK wieder die Gemeinnützigkeit erlangen, die ihr zwischenzeitlich verloren gegangen war. Die Gastronomie GmbH existiert weiterhin und unterstützt diese Stiftung.²¹⁶ Durch die Gründung der FABRIK Stiftung wurde ein Weg gefunden, „der es der FABRIK ermöglichen soll, ihre seit 35 Jahren bestehende, inhaltliche Arbeit für die Zukunft abzusichern und den Erfordernissen gemäß weiterentwickeln zu können. Das heißt, es wird gewährleistet, dass die FABRIK-Arbeit, ihre tägliche, stadtteilbezogene offene Kinder- und Jugendarbeit [...] und die vielschichtigen abendlichen kulturellen Veranstaltungen [...] durch die Satzung der FABRIK-Stiftung grundlegend gesichert ist.“²¹⁷

„Es gibt in dieser Stiftung auch einen privaten Stifter, der uns mit finanziellen Mitteln unterstützt. Wir sind auf der Suche nach mehr Stiftern, auch um uns mehr Unabhängigkeit von öffentlichen Einflüssen zu gewährleisten. Wir bekommen seit einigen Jahren Mittel aus dem Kulturretat. Aber diese werden in letzter Zeit generell gekürzt. Gerade im Bereich der offenen Kinder und Jugendarbeit und im Bereich von anspruchsvollen, kleinen Kulturveranstaltungen, die man gar nicht gewinnbringend kalkulieren kann, macht sich das bemerkbar. Dafür hätten wir gern mehr zusätzliche Mittel.“²¹⁸

Aus diesem Grund wurde 2006 der „Freundeskreis FABRIK e.V.“ ins Leben gerufen. Die Aufgabe des Vereins besteht darin, einen Freundeskreis für die FABRIK-Stiftung aufzubauen und Sponsoren zu gewinnen, die die Arbeit des Kulturzentrums unterstützen. Dies soll die finanzielle Grundlage sichern und der FABRIK ermöglichen, sich wieder primär auf die Umsetzung der inhaltlichen Arbeit zu konzentrieren, was zwischenzeitlich durch den finanziellen Druck kaum möglich war.²¹⁹

Die Kosten der Fabrik belaufen sich auf jährlich rund 3 Millionen Euro. 75% davon werden selbst erwirtschaftet; der Zuschuss der Kulturbehörde der FHH trägt rund 20% der anfallenden Kosten. Dieser Zuschuss wurde in den Jahren von 1996 bis 2006 um ca. ein Drittel gekürzt. Die wirtschaftlichen Grundlagen der FABRIK sind:

²¹⁶ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

²¹⁷ Dietrich, Horst: Die Fabrik im Wandel. Hamburg 2006, S. 1

²¹⁸ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

²¹⁹ Dietrich, Horst: Die Fabrik im Wandel. Hamburg 2006, S. 1

Veranstaltungseinnahmen, Gastronomische Umsätze, Zuschüsse der Kulturbehörde, Sponsoringelder.²²⁰

²²⁰ FABRIK Hamburg (Hg.): Kultur und Kommunikationszentrum FABRIK Stiftung. Hamburg 2004, S. 11

III.3. Angebote der FABRIK

III.3.1. Stadtteilarbeit

Von Anfang an stellte die Stadtteilarbeit einen wesentlichen Bestandteil der FABRIK dar. Sie war Teil des soziokulturellen Ansatzes, der in der FABRIK umgesetzt wurde. Die Stadtteilarbeit der FABRIK zeichnet sich vor allen Dingen durch den offenen Kinder- und Jugendbereich aus. Die Kindern finden im Kulturzentrum ein breit gefächertes, altersgerechtes Angebot vor, wie malen, basteln, töpfeln usw. Der Jugendtreff ist für jeden frei zugänglich, alle Angebote sind kostenfrei. Täglich besuchen zwischen 70–120 Kinder und Jugendliche, die überwiegend aus dem Stadtteil stammen, den Jugendtreff. Rund die Hälfte der Besucher hat Migrationshintergrund.²²¹

III.3.2. Veranstaltungsprogramm

Das abendliche Veranstaltungsprogramm ist vielseitig und spartenübergreifend. Im Schnitt finden monatlich rund 25 Veranstaltungen in der FABRIK statt. Diese Vielseitigkeit soll dazu beitragen, die unterschiedlichsten Besuchergruppen anzusprechen. Im Bereich der Musikveranstaltungen werden die unterschiedlichsten Stilrichtungen, von klassischer Musik über Rock oder Jazz, Punk, HipHop und vieles mehr geboten. Darüber hinaus ist die FABRIK ein Forum für Theaterveranstaltungen, Lesungen oder Diskussionen.

Der Veranstaltungsbereich der FABRIK bietet einerseits jungen und unbekannten Künstlern aus unterschiedlichen Disziplinen, wie Theater oder Musik, die Möglichkeit öffentlich aufzutreten, (diese Förderung wird aus den Mitteln der FABRIK sowie aus zusätzlichen Geldern der Kulturbehörde finanziert) auf der anderen Seite präsentiert sich das Kulturzentrum als professioneller Kulturveranstalter, der dem Publikum renommierte und international bekannte Künstler bietet. Diesen Interpreten verdankt die FABRIK „ihren Bekanntheitsgrad und hohen Stellenwert im professionellen Veranstaltungs-Management.“²²² Der Veranstaltungsbereich ist darüber hinaus eine wichtige Einnahmequelle der FABRIK.

²²¹ ebd., S. 4

²²² ebd., S. 5

III.4. Die Fabrik – das erste Kultur- und Kommunikationszentrum in Deutschland

„Die Hamburger FABRIK war der deutsche Beitrag. Natürlich, es gibt viele Vorformen und deren Väter auch in anderen Städten, und es gibt vieles auszusetzen an diesem Mythos. Aber sie war eine Setzung, deren Folgen für die mitteleuropäische Stadtkultur immer noch – mit Kulturpolitikhistorikervergnügen – zu beobachten sind.“²²³ Die Fabrik in Hamburg gilt als erstes Zentrum in Deutschland, in dem das soziokulturelle Konzept erfolgreich und dauerhaft umgesetzt wurde. Kurze Zeit nach der Eröffnung erschien ein langer Artikel über die FABRIK im Zeit-Magazin, der die FABRIK im In- und Ausland bekannt machte. In Folge dessen kamen eine Reihe von Initiativen, Kulturreferenten oder einfach nur Interessierten, um sich über das „Projekt FABRIK“ genauer anzusehen. „Es setzte ein regelrechter, über Jahre dauernder Experten- und Kommissionstourismus zur Fabrik ein.“²²⁴ Die Betreiber der FABRIK wurden für viele soziokulturelle Initiativen ein wichtiger Ansprechpartner.

„Das war wirklich Pionierleistung. Es gab noch keine vergleichbare Einrichtung. Es war dann aber so ein großer Erfolg, dass sehr viele Leute kamen um sich das anzuschauen und das dann auch nachzumachen. Und zwar nicht nur in Hamburg, sondern bundesweit. Es gab zwei Dinge, die man versuchte zu kopieren: zum einen still gelegte Industriebauten zu erhalten und für eine neue Nutzung herzurichten [...], die andere Idee, die man versucht hat zu kopieren, war spektrumübergreifende Kultur anzubieten. Also nicht nur Ausstellungen, oder nur Theater, nur Musik, sondern eine Mischung aus allem, auch Film, auch politische Veranstaltungen. Es sollte möglichst breit gestreut sein.“²²⁵

Der Geschäftsführer der FABRIK, Horst Dietrich betont, dass diese Vorbildfunktion, der FABRIK auch heute noch existiert. Auch heute besuchen noch regelmäßig Initiativen, die ein altes Fabrikgebäude, ein altes Pumpwerk oder eine Zeche in ein Kulturzentrum umwandeln wollen, die FABRIK. Die Mehrheit dieser Interessenten stammt aus dem Ausland, was ein weiteres Indiz für die Bekanntheit der FABRIK und ihre Bedeutung im Bereich soziokultureller Einrichtungen ist.

„Erstaunlicherweise kommen mehr Gruppen aus dem Ausland, aus China, Russland, Polen, Dänemark, den USA, der Schweiz u. a.; die FABRIK ist über die Grenzen der Bundesrepublik hin-

²²³ Plagemann, Volker (1991), S. 93

²²⁴ ebd., S. 101

²²⁵ Interview mit Regine Kubach (Mitarbeiterin FABRIK). Hamburg 2009

aus ein Modell geworden. Mit diesen Auswirkungen hatten wir am Anfang weder gerechnet, noch hatten wir sie beabsichtigt, wir wurden davon regelrecht überrollt. Unsere Idee hat sich in verschiedenen Richtungen verselbstständigt, mit weitreichenden Konsequenzen. Die FABRIK hat Nachahmer gefunden, die in ihrem Umfeld wirken und beeinflussen, die wiederum andere anregen und ermutigen, Neues auszuprobieren.“²²⁶

III.4.1. Stadtteilentwicklung durch die FABRIK

Die Eröffnung der FABRIK in Hamburg Ottensen führte zu einer einschneidenden Veränderung des Stadtteils. „Die FABRIK hat die Aufmerksamkeit in ganz Hamburg auf Ottensen gelenkt und eine Veränderung des Stadtteils bewirkt: damals ein unbekannter Arbeiterstadtteil, heute der bekannteste und bunteste Platz in Hamburg.“²²⁷ Inspiriert von der FABRIK wurden in weiterer Folge einige der stillgelegten Fabriken und Industriegebiete in Hamburg Ottensen zu ortsbezogenen oder überregionalen soziokulturellen Zentren umgewandelt. Es entstanden z.B. das Stadtteilzentrum „Motte“, das Stadtteilarchiv Ottensen, der Werkhof, die Drahtseilfabrik, das Theater Monsun oder die Scala. Rund um die FABRIK begannen sich einige Gastronomiebetriebe verschiedenerer Nationalitäten anzusiedeln. „Initiativen und Geschäftsleute entdeckten die Überreste alter Fabriken und Werkstätten im nahen Umfeld und auf Hinterhöfen und nutzten sie als Theaterwerkstatt, Filmbüro, Galerie oder Büros. Eine ganze Medienszene (Hamburger Filmbüro, Filmhochschule, Europäische Filmförderung, Zeisekino)etablierte sich im Stadtteil.“²²⁸

III.4.2. Zusammenfassung – die Fabrik 2006 – Zahlen, Daten, Fakten

- Die Fabrik-Gründung: 25. Juni 1971 von Horst Dietrich und Friedhelm Zeuner
- Seit 1974 alleiniger Verantwortlicher: Horst Dietrich
- Brand der Fabrik: 11. Februar 1977 – Wiedereröffnung: September 1979
- Besucherkapazität der Fabrik: max. 1.200 – Durchschnittsbesucherzahl im Jahr rund 160.000
- Veranstaltungen im Jahr: rund 300
- Wirtschaftliche Grundlagen der Fabrik:
 - Veranstaltungseinnahmen
 - Gastronomische Umsätze

²²⁶ Dietrich, Horst (2006), S. 15

²²⁷ Plagemann, Volker (1991), S. 100

²²⁸ Dietrich, Horst (2006), S. 15

- Zuschuss der Kulturbehörde
- Sponsorengelder, Mitschnitt Honorare
- Die Kosten betragen im Jahr rund 3 Mio. Euro. Davon werden 75% selbst erwirtschaftet. Der Zuschuss der FHH beträgt rund 20%.²²⁹

²²⁹ FABRIK Hamburg (Hg.): Kultur und Kommunikationszentrum FABRIK Stiftung. Hamburg 2004, S. 11

IV. Kulturladen Röthenbach, Nürnberg

Der Kulturladen Röthenbach in der Röthenbacher Hauptstraße, im Südwesten Nürnbergs, existiert seit 1985. Er ist in den Räumlichkeiten einer ehemaligen Grundschule untergebracht. Der Kulturladen war durch eine **Initiative von Bewohner** des Stadtteiles entstanden. „Um die 100 Personen, hauptsächlich junge Leute, Schüler, Studenten, sind damals dafür eingetreten, dass es einen Kulturladen in diesem Stadtteil gibt. Die erste Aktion der Initiative war ein Stadtteilstfest 1982, nach mehreren Verhandlungen mit der Stadt entschloss sich das Amt für Kultur- und Freizeit der Stadt Nürnberg dazu, die Gründung eines Kulturladen zu unterstützen“²³⁰

Nürnberg war Anfang der 80er Jahre ein idealer Standort für die Realisierung eines solchen Vorhabens. **Hermann Glaser**, einer der führenden Kulturtheoretiker in Deutschland, war von **1964 bis 1990 Schul- und Kulturreferent der Stadt Nürnberg** und **setze sich sehr für die Realisierung von Kulturläden ein**. „Hermann Glaser war damals Kulturreferent in Nürnberg, er hat unter anderem die Idee der Kulturläden mitentwickelt. [...] Auf Initiative von Herrn Glaser ist eine ganze Kette von Kulturläden in Nürnberg geschaffen worden, umgesetzt von dem Amt für Kultur und Freizeit.“²³¹

In diesem Sinne entwickelte sich Nürnberg in den späten 80er Jahren zu einer „Hochburg von Kulturläden“²³². Noch heute gibt es über das Stadtgebiet verteilt elf Kulturläden. „Das übliche Vorgehen sah damals so aus, dass man versucht hat an den Standorten, die das größte Interesse bekundeten, eine Einrichtung zu realisieren. Dieses hat sich durch die Gründung einer Initiativen am besten belegen lassen.“²³³

Das Amt für Kultur und Freizeit richtete 1984 zunächst zwei ABM (Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen) Stellen ein, und beauftragte in diesem Sinne zwei Personen, die Pläne der Initiative umzusetzen, und die Umwandlung des alten Schulgebäudes in einen Kulturladen durchzuführen. „Das war damals noch ziemlich leicht an solche ABM- Stellen zu kommen. Und es war damals auch noch ziemlich leicht, diese, wenn das Projekt erfolgreich war, in eine feste Stelle zu überführen. So lief das damals.“²³⁴

²³⁰ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²³¹ ebd.

²³² Schulze, Gerhard (1992), S. 484

²³³ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²³⁴ ebd.

1985 fand die Eröffnung des Kulturladen Röthenbachs statt, „allerdings provisorisch, denn das war ein altes, leer stehendes Gebäude, das erstmal renoviert werden musste. Das hat dann noch mal zwei Jahre, bis 1987 gedauert. 1986 bin ich als fester Mitarbeiter übernommen worden, hab die Vorbereitung mitgemacht und 1987 fand dann die offizielle Eröffnung als Kulturladen statt.“²³⁵

Seit der **offiziellen Eröffnung 1987** haben sich die Aktivitäten und das Angebot des Kulturladens kontinuierlich ausgeweitet. 1997 erhielt die Schule einen Neubau und es konnten noch weitere Räume des ehemaligen Schulgebäudes adaptiert werden. „Wir haben uns von ganz kleinen Anfängen in ein relativ großes Zentrum entwickelt.“²³⁶

Heute verfügt die Einrichtung über einen kleinen Veranstaltungsraum, der Platz für bis zu 80 Personen bietet, sowie vier Räume (zwischen 16–70m²) für Gruppen und Kursangebote.

IV.1.1. **Konzeption und Entwicklung**

„Die **Grundidee** war angelehnt an die Ideen von Hermann Glaser: **Personen, die** auf Grund ihrer Bildung, ihrer Sozialisation **schwer Zugang zur Kultur finden entgegen zu kommen.** „[...] dass man rausgeht aus den großen Tempeln, die für Leute, [...]dass man in die Stadtteile kommt und gleichzeitig den Kulturbegriff erweitert und sagt alles, was Menschen tun, ist im weitesten Sinne Kultur. Also auch die ganzen Kreativkurse als künstlerische Tätigkeiten zu begreifen. Das war die Grundidee. Diese hat in Teilen funktioniert, aber sicher nicht so, wie man es sich vielleicht erhofft hat. **Wir haben nicht wirklich alle Leute erreicht können.** Wenn wir uns unser heutiges Publikum anschauen, ist es **eher das Bildungsbürgertum, das vertreten ist.**“²³⁷

Das Konzept sah von Anfang an vor, auf der einen Seite Kulturveranstaltungen zu bieten, und auf der anderen Seite Möglichkeiten für Eigeninitiativen, in Gruppen, Gesprächskreisen oder politischen Zirkeln zu bieten. Ein wesentlicher Teil der Gründungsidee bestand darin, dass man nicht etwas „Festes“, sondern etwas „Wandelbares“, das die Besucher selbst mitgestalten sollten, anbietet.

„Das ist jetzt auch eingetroffen, aber nicht in dem Sinne, dass alles selbst verwaltet auf Initiative der Besucher abläuft. Das entwickelt sich konträr. **Je mehr Aufgaben von uns städtischen Angestellten übernommen wurden, desto mehr haben sich die Leute der ursprünglichen Initiative zurückgezogen.** Die Bürgerinitiative hat sich gedacht, die Stadt kümmert sich, dann müssen wir das nicht mehr machen. Die letzten Aktiven haben sich Anfang der 90er Jahre, also 10

²³⁵ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²³⁶ ebd.

²³⁷ ebd.

Jahre nachdem die Initiative gegründet wurde, zurückgezogen. Wir können aber auch nicht vom Stadtteil erwarten, dass sie hier alles am Laufen halten. Aber ohne Anregungen von außen würde das hier natürlich auch nicht funktionieren, dann würde ich ja nicht wissen, was die Besucher interessiert und es käme niemand. Die Kunst ist es also herauszufinden, was die Gäste interessiert und das dann professionell anzubieten.“²³⁸

Der Großteil der Kursangebote wird heute von Honorarkräften angeboten. Ein weiterer Teil der Gruppen wird in „Eigenregie“, d.h. von Personen, die Räume anmieten um Kurse anzubieten, organisiert. Der Kulturladen verfügt folglich über drei Standbeine: einerseits Gruppen und Kurse, die der Kulturladen über Honorarkräfte organisiert, Gruppen, die von externen Personen in den Räumlichkeiten organisiert werden und Kulturveranstaltungen.

Im Lauf der Jahre fanden Gruppen zu den Themen „Bewegung“ und „Tanz“ immer mehr Anklang. Dies führte dazu, dass das Angebot in diesen Bereichen kontinuierlich ausgeweitet wurde. Das Konzept sieht vor das Angebot entsprechend der Nachfrage der Besucher auszurichten. „Wir bieten kein bestimmtes Programm an, das wir den Leuten aufzwingen, sondern wir passen unser Programm den Bedürfnissen der Besucher an. Das heißt, wir versuchen herauszufinden, was die Besucher interessiert, und versuchen das dann entsprechend anzubieten.“²³⁹

Auch hinsichtlich des Kulturveranstaltungsprogramms haben sich Änderungen ergeben. Auf Grund der finanziellen Rahmenbedingungen und der Größe des Veranstaltungsraumes ist man vom ursprünglichen Konzept, das vorsah, ein weit gefächertes Angebot aus allen Kunstsparten anzubieten, abgekommen. Es hat eine **Spezialisierung des Kulturveranstaltungsprogramms stattgefunden.**

„Das Angebot der Kulturveranstaltungen in den Kulturläden hat sich gewandelt. Das ursprüngliche Konzept, bei dem man dachte, man könnte ein Programm anbieten, das alle Sparten mit einbezieht, das funktioniert so nicht. Man hat sich in den einzelnen Läden auf bestimmte Sparten spezialisiert, um die Leute, die sich für ein bestimmtes Thema interessieren, erreichen zu können. Wir hier haben uns auf Kabarett spezialisiert. Wenn man nur einmal im Jahr Kabarett macht, ist es schwer das Kabarettpublikum zu erreichen. So aber kann man sich einen Namen machen.“²⁴⁰

Auch bei der Auswahl der Künstler sind auf Grund der finanziellen Mittel Grenzen gesetzt.

²³⁸ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009, S. 3

²³⁹ ebd.

²⁴⁰ ebd.

„Auf Grund des kleinen Veranstaltungsraumes können wir nur ein kleines Spektrum anbieten. Einerseits müssen die Künstler schon bekannt sein, sonst kommt keiner – andererseits nicht zu bekannt, sonst können wir sie nicht bezahlen. Das ist also ein kleiner Kreis, der in Frage kommt.“²⁴¹ Aus diesem Grund bietet das Veranstaltungsprogramm überwiegend Künstler aus der Region. Der Kulturladen Röthenbach ist kein Veranstaltungsort, der „Laufpublikum“ spontan anspricht, sondern ein Standort mit einem sehr speziellen Angebot und eine **Plattform für lokale Künstler**. Das Publikum setzt sich in den meisten Fällen aus der „Fangemeinde“ des jeweiligen Künstlers sowie aus dem festen Stamm des Stadtteilpublikums, das sich der Veranstaltungsort seit seinem Bestehen aufbauen konnte, zusammen. Insgesamt sollten die Veranstaltungen kostendeckend sein. Dies hat im Laufe der letzten Jahre auch zwangsweise zu einer **Steigerung der Eintrittsgelder** geführt.

„Wir sind im Lauf der Jahre teurer geworden. Am Anfang haben wir darauf geachtet, die Preise so zu gestalten, dass sie für Personen, die nicht über viel Geld verfügen, kein Hindernis darstellen. Das war ja auch eine Zielgruppe, die wir ansprechen wollten. Aber das ist dann nicht am Geld gescheitert, sie schienen sich einfach nicht von der Art Kultur, die wir hier veranstalten, angesprochen zu fühlen.“²⁴²

Insgesamt liegt der Schwerpunkt des Kulturladen Röthenbachs jedoch nicht auf der Schiene der Kulturveranstaltungen, sondern auf den Kursen und Gruppen. Dies ist dadurch begründet, dass die Durchführung dieser Angebotsschiene kostengünstiger ist.

IV.1.2. **Zusammenarbeit mit dem Russisch-Deutsches Kulturzentrum**

Seit 1998 arbeitet der Kulturladen Röthenbach mit dem *Russisch-Deutsches Kulturzentrum e.V.* zusammen. Ziel des Vereins ist es, die Integration von Personen aus der ehemaligen Sowjetunion zu unterstützen.

„Der Verein kam 1998 auf uns zu und hat uns gefragt, ob sie Räume von uns für Veranstaltungen nützen können. Der Verein war von Personen aus der ehemaligen Sowjetunion organisiert, die etwas für die Integration ihrer Landsleute machen wollten. Uns war diese Problematik gar nicht bewusst. In den 90er Jahren waren sehr viele Menschen aus den ehemaligen Sowjetstaaten in den fränkischen Raum gekommen. Mittlerweile leben hier im Großraum Nürnberg um die 50-60 000 Personen aus den ehemaligen Sowjetstaaten. Die Zusammenarbeit mit dem Verein hat sich ange-

²⁴¹ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²⁴² ebd.

boten. Der Verein wusste, wie man die Menschen erreicht, welche Bedürfnisse sie haben und wir konnten unsere Räume und unser Know-How beisteuern.“²⁴³

In den letzten zehn Jahren wurden die Zusammenarbeit und das Angebot des russischen Vereins stark erweitert. Das Kursangebot wurde von anfänglich zwei Kursen auf mittlerweile 100 Kurse ausgebaut. Der Hauptteil der Angebote richtet sich an junges Publikum, mit Schulvorbereitungskursen, Kreativgruppen oder Sprachförderungskurse, sowie einer Samstagsschule für russischsprachige Kinder, bietet der Verein ein abwechslungsreiches Angebot. Neben diesen Möglichkeiten bietet der Verein auch Veranstaltungen für Erwachsene, wie Sprachförderungskurse, Diskussionsabende oder Kulturveranstaltungen. Die Zusammenarbeit zwischen dem Kulturladen Röthenbach und dem Russischen Verein ist so organisiert, dass 90% der Einnahmen aus den Kursen an den deutsch-russischen Verein und 10% an den Kulturladen gehen.

IV.1.3. Finanzierung/Besucher

Durch die Zusammenarbeit mit dem russisch-deutschen Verein kam es zu „gigantisch steigenden Besucherzahlen.“²⁴⁴ Und einer damit verbundenen Steigerung der Einnahmen.

„Lange Zeit hatten wir im Schnitt immer rund 20 000 DM Einnahmen pro Jahr. In den letzten Jahren sind die Einnahmen von 20 000 DM auf 100 000€ im Jahr 2008 angestiegen.

[...] Das ist nicht durch steigende Preise, sondern durch gigantisch steigende Besucherzahlen so gekommen.“²⁴⁵ Die Gesamtkosten gliedern sich auf in Personalkosten, Mittel, die vom Kulturladen verwaltet werden und Ausgaben, die für die Instandhaltung des Gebäudes benötigt werden. Der Kulturladen beschäftigt einen Hauptberuflichen Mitarbeiter und zwei Teilzeitkräfte.

In den **Anfangsjahren** wurden die Einnahmen, die der Kulturladen erzielte, direkt an die Stadt abgeführt. Die Einrichtung erhielt von der Stadt, unabhängig von den erzielten Einnahmen, ein festes Jahresbudget. Die Förderungen waren jeweils für ein Jahr gültig, eventuelle Restbeträge konnten nicht in das nächste Kalenderjahr übertragen werden.

„Aus diesem Grund gab es am **Ende des Jahres** immer dieses **Ausgabenfieber**, das ist bei städtischen Einrichtungen früher oft so gewesen.“²⁴⁶ Diese Regelung wurde aufgehoben. Jetzt ist es möglich, nicht genutzte Fördermittel auch in das nächste Kalenderjahr zu übernehmen.

²⁴³ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²⁴⁴ ebd.

²⁴⁵ ebd.

²⁴⁶ ebd.

„Das war eine sehr sinnvolle Lösung. Jetzt ist es auch mal möglich, auf etwas Größeres hinzusparsen.“²⁴⁷

Auch hinsichtlich der Verwendung der Mittel hat eine Lockerung statt gefunden. „In den Anfangsjahren war das alles sehr strikt getrennt. Es gab verschiedene Schubladen, in der einen war z.B. das Baugeld, das konnte nur für Bauausgaben verwendet werden, in der anderen das Honorargeld, das konnte nur für Honorare verwendet werden, usw. Mittlerweile haben wir die Möglichkeit, die uns zur Verfügung gestellten Mittel freier zu verwalten.“²⁴⁸

Diese Regelung erleichterte die finanziellen Rahmenbedingungen des Kulturladens. „Jetzt ist es so, dass wir immer sehr gut mit unserem Geld hinkommen.“²⁴⁹ Der Kulturladen wird von der Stadt jährlich mit „einem lächerlichen Betrag“²⁵⁰ von 25.000 € unterstützt, dazu kommen die Einnahmen von rund 1.000.000 €, die der Einrichtung auch als Budget für Ausgaben zur Verfügung stehen. Hinzu kommen die Personal- und Baukosten, die komplett von der Stadt übernommen werden. „Rechnet man die Personalkosten hinzu kann man sagen, dass sich der Kulturladen zu rund 50% selbst finanziert, 50% werden von der Stadt beigesteuert.“²⁵¹

²⁴⁷ Interview mit Hans- Jürgen Vogt (Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg 2009

²⁴⁸ ebd.

²⁴⁹ ebd.

²⁵⁰ ebd.

²⁵¹ ebd.

V. Kulturzentren Österreich

V.1. Kulturinitiativen Österreich

Als Folge der europaweit geforderten Erneuerungen der Kulturarbeit, bildeten sich Anfang der 70er Jahre in Österreich eine Reihe von Kulturinitiativen. In der Anfangsphase sahen sich diese Einrichtungen als bewussten Gegensatz zu den bereits bestehenden Kultureinrichtungen.

„Am Anfang war das GEGEN. Die Unzufriedenheit mit dem bürgerlichen Kulturbetrieb, seinen verbürokratisierten Institutionen, seiner Arroganz gegenüber Kultur und Kunst sogenannter Außenseiter, Minderheiten und Randgruppen, seiner Ablehnung jeglicher Art von Subkultur, seinem scheinbar allein nach pekuniären Interessen ausgerichteten Kunstverständnis und seinem unstillbaren Geldhunger, was die Ebene der Hochkultur und der Repräsentationskunst betraf – all das war Ausgangspunkt der Gründung vieler Kulturinitiativen.“²⁵²

Es wurde eine neue Art der Kulturarbeit gefordert, die für alle zugänglich ist, besonders Randgruppen und Jugendliche sollten angesprochen werden. Es wurde, wie in Deutschland und vielen anderen europäischen Ländern eine Demokratisierung der Kultur gefordert.

Die Gruppierungen, die sich als Teil einer „autonomen Kulturbewegung“ definierten, hatten nach Wimmer

„eine demokratische Kultur vor Augen, die anstelle des passiven Kulturkonsums die allgemeine Teilnahme an der Produktion und selbstbestimmte und selbst organisierte Formen von Kultur als Ziel deklarierte. [...]. Es handelt sich dabei um Versuche, die als „hermetisch und hegemonial verstandene Hochkultur, eine selbstbestimmte, den Bedürfnissen und den Lebenslagen der von ihr ausgeschlossenen angepassten Kultur entgegenzusetzen und an den Rand gedrängten kulturellen Ausdrucksformen Geltung zu verschaffen.“²⁵³

In Folge dessen wurden eine Reihe von leer stehenden Gebäuden in Kultur- und Kommunikationszentren umgewandelt. Heute findet man auf ganz Österreich verteilt eine Fülle von Kulturinitiativen, die sich durch eine sehr große Vielfältigkeit kennzeichnen „ihr Spektrum reicht von kleinsten, hoch spezialisierten Kunstzentren über große, alle Sparten abdeckende Häuser bis zu umfassend angelegten Partizipationsmodellen – von altgedienten, schon lange sesshaften Veranstaltern bis zu jungen, transmedial arbeitenden, freien Künstlergruppen.“²⁵⁴

²⁵² Vessely, Rainer (1993), S. 14

²⁵³ Wimmer, Michael (1995), S. 199

²⁵⁴ Vessely, Rainer (1993), S. 18

V.1.1. Inhaltliche Ausrichtung

Die inhaltliche Ausrichtung zeichnet sich vor allen Dingen durch eine sehr große Angebotsvielfalt aus. Die Initiativen und Zentren bieten ein sehr breit gefächertes kulturelles Angebot an, das von Kulturveranstaltungen über Workshops bis hin zu Diskussionsveranstaltungen reicht. Einen besonderen Schwerpunkt legen dabei viele Initiativen auf die Förderung neuer, unkonventioneller Kunstformen. Dies hat dazu geführt, dass sich einige Kulturinitiativen zu bedeutenden Zentren für zeitgenössische Kunst entwickelt haben.

Jeff Bernards unterscheidet in seiner Grundlagenuntersuchung „Strukturen autonomer Kulturarbeit“ grundsätzlich drei Typen von Kulturinitiativen:

Initiativen mit einem dominierenden Schwerpunkt aus einer bestimmten künstlerischen Sparte, z.B. Jazzclubs

Initiativen mit einigen wenigen Schwerpunkten

Initiativen mit einem breit gefächerten kulturellen Angebot.

Die spezialisierten Initiativen sind eher im städtischen Raum angesiedelt und stehen den inhaltlich noch eher differenzierten Vereinen im ländlichen Bereich gegenüber.²⁵⁵

Rainer Vessely merkt jedoch an, dass sich in den letzten Jahren noch ein weiteres Unterscheidungskriterium herausgebildet hat – das der Kunstproduktion. Innerhalb der Initiativen gäbe es immer mehr Einrichtungen, die sich als Kunstproduzenten verstehen würden. Davon ausgehend ließen sich die Initiativen in folgende drei Grundtypen unterscheiden:

- Kulturinitiativen mit reiner Veranstaltungstätigkeit
- Veranstaltungstätigkeit und eigene Produktion
- Reine Kunstproduzenten

Wobei unter Veranstaltungstätigkeit die Einladung bzw. Präsentation von Künstlern im Haus verstanden wird.

Dabei ist, nach Vessely, zu beobachten, dass Typ 2 und 3 überwiegend bei Initiativen vorzufinden sind, die jünger sind und Typ 1 vorwiegend dem Schema der älteren Zusammenschlüsse entspricht.

²⁵⁵ vgl. Bernard, Jeff (1990), S. 68

V.1.2. Kennzeichen der Kulturinitiativen

Aufgrund der Vielseitigkeit und Unterschiedlichkeit der Initiativen und Zentren ist es kaum möglich, eine einheitliche Definition dieser Einrichtungen zu erstellen. Es lassen sich aber einige gemeinsame Merkmale erkennen, durch die sich die Einrichtungen vom „herkömmlichen Kulturbetrieb“ unterscheiden. Die Merkmale der autonomen Kulturarbeit lassen sich auch sehr gut an den Aufnahmekriterien der IG Kultur, die im Jahr 1990 formuliert wurden, herauslesen.

Sie fordern für eine Aufnahme in die Interessensgemeinschaft freier Kulturarbeit folgende Punkte:

- Starke regionale Verankerung
- Kulturpolitische Modellhaftigkeit der Arbeit
- Keine Einrichtung der öffentlichen Hand
- Volle Einbeziehung übergreifender Veranstaltungsformen und kultureller Inhalte
- Suchen und Einbringen neuer Ideen auf den Gebieten der Kultur und Kulturvermittlung
- Bemühung um Publikumsschichten, die von bestehenden Kultureinrichtungen nicht erreicht werden oder Alternativen suchen
- Schwerpunkt des Zeitgenössischen in Kunst und Kultur
- Wahrung von Projekten zur Überbrückung der Kluft zwischen Kulturschaffenden und Publikum
- Aufgreifen von sozio-kulturellen und animatorischen Aufgabenstellungen; sonstige Aktivitäten, die mit dem bisher Ausgeführten sinngemäß gleichgehalten werden können.²⁵⁶

Rainer Vessely merkt an, dass ein weiteres wichtiges Bestimmungsmerkmal der Kulturinitiativen ihre **Offenheit** und **Entwicklungsfähigkeit** ist, „die Möglichkeit zur zeitadäquaten Veränderung, die sie von anderen Einrichtungen und Institutionen des Kulturbetriebes unterscheidet. Denn erst dieser selbst geschaffene Freiraum erlaubt es ihnen, sich über Grenzen und Einschränkungen, denen andere Veranstalter unterliegen, hinwegzusetzen, wirklich offene Präsentationsformen zu forcieren und sich auch auf künstlerische Experimente einzulassen.“²⁵⁷

²⁵⁶ Vereinsstatuten IG- Kultur

²⁵⁷ Vesely, Rainer (1993), S. 22

Diese neuen Organisationsformen sollten bewirken, dass nach Möglichkeit alle Beteiligten, also Kulturproduzenten-, Vermittler und Konsumenten gleichermaßen, in das Geschehen mit einbezogen werden. Allgemein kann man sagen, dass den Kulturinitiativen, die aus der „autonomen Kulturbewegung“ entstanden, ein demokratisches Kulturverständnis zu Grunde liegt, das sich nach Wimmer durch folgende Punkte manifestiert:

auf einer privaten, gemeinnützigen und selbstbestimmten Form von Kulturarbeit jenseits von Markt und Staat auf einer alternativen inhaltlichen Ausrichtung an lebender, kritischer Kunst und Kultur, die dem kommunikativen Aspekt im Sinne des „aktiven Rezipienten“ besondere Bedeutung beimisst und auf der Betonung des dezentralen Charakters und der regionalen Verankerung, die zugleich eine flächendeckende, kulturelle Infrastruktur bereitstellt.²⁵⁸

V.1.3. **Veränderungen/Entwicklungen der Initiativen**

Rainer Vessely hält in seiner Untersuchung über Kulturinitiativen in Österreich, aus dem Jahr 1993 fest, dass innerhalb der österreichischen Kulturinitiativen ein Paradigmenwechsel stattgefunden hatte. Dieser sei zum einen durch aufbrechende Widersprüche des ursprünglichen Konzepts, wie auch durch die Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit notwendig geworden. Nach Vessely lassen sich *drei Bruchstellen in der Entwicklung des „kulturell-künstlerischen Projektentwurfs Soziokultur“ feststellen:*

Erstens neigte das „kämpferische Konzept der Gegenkultur“ dazu sehr radikal alles abzulehnen, was von der traditionellen, der „Hochkultur“ hervorgebracht wurde. Diese „Antihaltung“ ließ jedoch außer Acht, dass auch der institutionalisierte Kulturbetrieb neue Kunstformen aufgreift und mit einbezieht. „Ein diesbezüglich starrer Verweigerungsgestus läuft also Gefahr, entweder sich selbst ad absurdum zu führen oder in einer überalteten und schon wieder konservativen, in jedem Fall aber weder gültigen noch entwicklungsfähigen Oppositionsrolle zu enden.“²⁵⁹ Zum anderen geht Vessely davon aus, dass die Betreiber „alteingesessener Kulturinitiativen“ auf der anderen Seite zu nachfolgenden Subkulturen, wie neuen Musikformen, keinen Bezug herstellen können und sich auch diesen gegenüber abgrenzen. Diese „doppelte Abgrenzung“ kann nach Vessely sehr leicht dazu führen, „dass sich Kulturinitiativen mehr oder weniger zwischen allen (Kunst-)Stühlen wieder finden.“²⁶⁰

²⁵⁸ Wimmer, Michael (1996), S. 201

²⁵⁹ Vessely, Rainer (1993), S. 24

²⁶⁰ Vessely, Rainer (1993), S. 25

Der zweite Widerspruch, den Vessely nennt, hängt mit dem ersten zusammen. Vessely geht davon aus, dass die „Propagierung einer Basiskultur und einer „Kultur für alle und von allen“, wie sie in den Initiativen stattfindet, mit der Vermittlung von alternativen Wertvorstellungen einhergehe. Kunst werde in diesem Ansatz vielfach zu einem „Transportmittel“ oder „Kommunikationsmittel“ reduziert, das dazu beitragen solle, diese Wertvorstellungen zu vermitteln. Darüber hinaus ist es ja das erklärte Ziel der Initiativen, zur Förderung der Kreativität beizutragen. Vessely sieht in dieser Zielsetzung jedoch eine gewisse Problematik verankert. All zu oft werde die Kreativität ohne die Berücksichtigung von künstlerischen Qualitätsmaßstäben gefördert und zugleich das künstlerische Verständnis der Personen, denen Kunst und Kultur vermittelt werden soll, unterschätzt. Daraus ergebe sich die Gefahr „dass hier bei allem guten Willen eher einer Desensibilisierung für Kunst Vorschub geleistet, statt zu einer Erhöhung der Akzeptanz für zeitgenössische moderne Kunstformen beigetragen wird.“²⁶¹

Den dritten Problembereich sieht Vessely in der Schaffung des kulturellen Umfelds der Initiativen. Stadtteilkultur, Dezentralisierung der Kultur ist (wie in dieser Arbeit schon beschrieben) ein wichtiger Bestandteil des Kulturverständnisses der Initiativen. Die Gründung der Initiativen war in vielen Fällen mit dem aufkommenden ökologischen Bewusstsein und der Verwirklichung neuer Lebensformen verbunden. In diesem Zusammenhang versuchten viele sich eine „kleine Lebenswelt“ nach ihren Vorstellungen, oftmals mit dörflichem Charakter in der Stadt zu errichten. Die Struktur der Großstadt war dabei bei vielen Initiativen nicht mit ihren Lebensvorstellungen in Einklang zu bringen, aus diesem Grunde bezogen sich viele Einrichtungen in ihrer Ausrichtung primär auf ihre unmittelbare Umgebung, also den Stadtteil, um sich hier, wie es Vassely formuliert, eine „neue Heimat einzurichten“. Diese vehemente Propagierung der Stadtteilkultur sieht Vessely jedoch als problematisch an, da er diese Entwicklung mit einer angestrebten „Provinzialisierung der Stadtteile“ verbunden sieht. Vessely geht davon aus, dass die Problematik von einigen Zentren erkannt wurde, die in Folge dessen eine andere Ausrichtung vorgenommen haben und wieder „die Stadt als großes, nicht zentralistisches Umfeld für zeitgenössische Kunst nutzen.“²⁶²

Die eben angeführten Problematiken – das Festhalten an einer Gegenkultur, die Schwierigkeiten und Unvereinbarkeiten, die sich aus dem Konzept einer „Kultur für alle/von allen“ ergeben und die durch die einseitige Förderung der Stadtteilkultur sich ergebende Provinzialisierung der Kultur- lassen sich nach Vessely auf einen Grundwiderspruch des soziokulturellen Widerspruches reduzieren: „nämlich auf die bekannte und simple Tatsache, dass Kunst, dass

²⁶¹ ebd., S. 26

²⁶² ebd., S. 28

das Entwicklungspotential von Kunst immer dann unter die Räder gerät, wenn sie nur einem äußeren Anspruch, und das ist nun einmal jeder, der nicht nach ihrer Qualität fragt, untergeordnet wird.²⁶³ Auf Grund dieses Widerspruches konnte nach Vessely Anfang der 90er Jahre eine Neudefinition einiger soziokultureller Initiativen in Österreich beobachtet werden. Diese ging in einigen Initiativen mit der Trennung des sozialen und künstlerischen Bereichs einher. Vessely geht davon aus, dass diese formale Trennung der einzelnen Bereiche den Initiativen die Möglichkeit gab, ihr künstlerisches Engagement neu zu überdenken, und sich als Kulturveranstalter neu zu definieren. Dies vollzog sich nach Vessely mit der Loslösung vom „beengenden Konzept einer Gegenkultur“ einher, stattdessen setzten viele Initiativen fortan auf künstlerische Qualität.

Auf eine einfache Formel gebracht könnte man sagen: Nicht mehr Gegenkultur, sondern eine andere Kultur gilt es heute zu vermitteln. Die einst scheinbar so scharfe Trennung zwischen Hoch- und Gegenkultur ist dem Bewusstsein gewichen, dass es eher darum geht, anspruchsvoller und im besten Sinne zeitgenössischer Kunst einen Ort der Präsentation zu bieten, offen zu sein sowohl für ein neues Publikum wie auch für neue Formen der Vermittlung, ein Platz für künstlerische Experimente zu sein. Wieweit diese Veränderung [...] Ausdruck eines Scheiterns der ursprünglichen Visionen, einen endgültigen Abschied von den einstigen Idealen bedeutet, wird sich zeigen. Sie erscheinen vielmehr als fast zwanghafte, auf alle Fälle aber notwendige Weiterentwicklung.²⁶⁴

Dieser neue Ansatz ermöglichte es einigen Initiativen ihre Stärken als Kulturveranstalter, „ihre Beweglichkeit, ihr nicht an Sparten gebundenes Konzept, die Regionalität, ihre Offenheit und Experimentierfreudigkeit“ erst richtig auszuspielen, und sich dadurch dauerhaft als Kulturveranstalter, als „belebender Teil der österreichischen Kulturlandschaft fernab jeglicher alternativer Gemütlichkeit“²⁶⁵ zu etablieren.

²⁶³ Vessely, Rainer (1993), S. 29

²⁶⁴ ebd., S. 17

²⁶⁵ ebd., S. 30

V.2. Kulturpolitik Österreich

Im Gegensatz zu „etablierten, traditionellen“ Kulturbetrieben stehen Kulturinitiativen immer vor der Herausforderung der Finanzierbarkeit ihrer Projekte. Die Frage der Finanzierung ist bei vielen Kulturinitiativen und Zentren ein zentrales Thema. „Ein Hauptkriterium, das Kulturinitiativen nach wie vor von anderen, traditionellen Kulturbetrieben unterscheidet, ein Hauptkriterium aber auch für das Bestehen dieser Kulturinitiativen selbst, ist die Notwendigkeit, ihre Arbeit anders als die etablierten Institutionen ständig legitimieren zu müssen. Und zwar sowohl vor dem eigenen Anspruch, dem Publikum, der Öffentlichkeit, vor allem aber vor den Geldgebern. Etablierte Institutionen müssen sich nicht ständig um diese Anerkennung und Förderwürdigkeit bemühen, diese wird diskussionslos meist hingenommen.“²⁶⁶

Deshalb soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die Kulturpolitik in Österreich seit Anfang der 80er Jahre bis zur Jahrtausendwende gegeben werden. Hierbei soll besonders die Vergabe der Fördermittel hinsichtlich Hochkultur und Subkultur genauer betrachtet werden.

Kurt Blaukopf geht davon aus, dass die vielen Kulturinitiativen, die in den 70er Jahren entstanden, die Ausrichtung der österreichischen Kulturpolitik beeinflussten. „Sie trugen zum kulturellen Bewusstsein bei Politikern und der Öffentlichkeit schlechthin bei und konnten die allgemeine Sensibilität für kulturpolitische Fragen steigern. Vielfach standen entscheidende Elemente der Kulturpolitik, wie etwa der Einsatz öffentlicher Mittel, im Zentrum der Argumentation dieser spontanen Gruppen. Immer wieder wurden folgende Fragen gestellt:

1. „Werden die für kulturelle Zwecke vorgesehenen Mittel so eingesetzt, dass dies den Zielsetzungen einer politischen und kulturellen Demokratie entspricht [...]
2. Ist der Anteil finanzieller Mittel, der den traditionellen Künsten gewidmet ist (die oft als ‚elitär‘ bezeichnet werden) gerechtfertigt oder hat er die zulässige Obergrenze bereits überschritten?
3. Wäre es nicht ratsam, die ‚Volkskultur‘ [...] mit erhöhten Subventionen aus Bundes-, Landes- und Gemeindemitteln auszustatten, um den Anforderungen einer kulturellen und politischen Demokratie gerecht zu werden?“²⁶⁷

²⁶⁶ Vesssely, Rainer (1993), S. 9

²⁶⁷ Blaukopf, Kurt (1983), S. 21

Des Weiteren übten auch die bereits beschriebenen, internationalen Konferenzen über Kulturpolitik in Venedig 1970 und in Helsinki 1972 bedeutenden Einfluss auf eine neue Ausrichtung der Kulturpolitik aus.

Es muss jedoch angemerkt werden, dass es schwer ist den direkten Einfluss der Bundespolitik auf das Kulturleben in Österreich einzuschätzen. „Gemäß der österreichischen Bundesverfassung ist der Bund weder verpflichtet noch berechtigt in kulturellen Belangen auf Landes- und Gemeindeebene tätig zu werden. Was in der Bundesverfassung nicht ausdrücklich erwähnt ist, bleibt Kompetenz der Landesregierung und Gemeinderäte.“²⁶⁸

V.2.1. Politik auf Bundesebene

Kulturpolitik unter der SPÖ-Alleinregierung (1970 – 1983)

Politisch gesehen fällt die Gründung des WUK 1981 in die Ära Kreisky (SPÖ), die von 1970 bis 1986 dauerte. Auf kulturpolitischer Ebene fanden in diesem Zeitraum einige Neurungen statt. Der erweiterte Kulturbegriff wurde von den Sozialdemokraten aufgegriffen, so war die Forderung einer „Kultur für alle“ zumindest in der Theorie ein zentraler Punkt. Im Parteiprogramm der SPÖ von 1978 heißt es dazu:

„Wir Sozialisten streben eine Kultur an, an der alle Menschen, nach ihren Neigungen und Fähigkeiten, voll teilnehmen können, die den Menschen in allen Lebensphasen die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung gewährt, die zur Einsicht in die gesellschaftlichen Zusammenhänge, zur Mitgestaltung der eigenen Lebensbedingungen, zur Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft und zu höherwertigen Formen des Zusammenlebens führt.“²⁶⁹

Trotz dieser Proklamationen kommen Politologen zu dem Ergebnis, dass in der Kreiskyära kein radikaler Wandel in der Kulturförderpolitik stattfand. „Die realen kulturpolitischen Maßnahmen der jungen Regierungspartei bestanden schlicht darin, mehr zu fördern als bis dahin und dabei, ohne die Repräsentationskultur zu beschneiden, Progressives einzuschließen“²⁷⁰, zieht Christoph Horst seine Bilanz der Kreiskyära. Eine wesentliche Neuerung der Kulturpolitik in diesen Jahren war die Transparenz der Mittelvergabe im Bereich der Kunstförderung durch das jährliche Erscheinen eines Kunstberichtes, der im Parlament diskutiert wurde. Eine

²⁶⁸ Blaukopf, Kurt (1983), S. 22

²⁶⁹ Parteiprogramm der SPÖ, 1978, zitiert nach Knapp, Marion (2003), S. 110

²⁷⁰ Horst, Christoph, 1985, zitiert nach Wimmer, Michael (1985), S. 74

weitere wichtige Maßnahme war die Demokratisierung der Entscheidungsfindung hinsichtlich der Kunstförderung. Dies wurde durch das Einführen von Jurys und Beiräten bewerkstelligt.²⁷¹

Im Zusammenhang mit der Devise der Partei-Kultur für alle zu ermöglichen – ist der kulturpolitische Maßnahmenkatalog bedeutend, den die SPÖ 1975 präsentierte.

1973 wurde erstmals eine Studie erhoben, die das kulturelle Leben der Österreicher untersuchen sollte. Da die Ergebnisse dieser Studie aber eher ernüchternd ausfielen, entschied sich die Bundesregierung für einen kulturpolitischen Maßnahmenkatalog, um „vorrangig das kulturelle Verhalten der Bevölkerung zu verbessern.“²⁷² Durch die Umsetzung des Maßnahmenkataloges wollte man erreichen, dass ein breiteres Spektrum der Gesellschaft am kulturellen Leben teilnimmt und auch das Stadt-Landgefälle des kulturellen Angebotes sollte abgebaut werden. Im Zusammenhang mit diesen Maßnahmen wurde Kulturpolitik auch erstmals als Variante der Sozialpolitik benannt. Diese Formulierung stieß aber auch auf Kritik, so bezeichnet Michael Wagner diese Erfindung als „eine der unglücklichsten Formulierungen des damals zuständigen Ministers Sinowatz.“²⁷³

Die Umsetzung dieses Maßnahmenkataloges konkretisiert sich unter anderem in den Maßnahmen Kulturmarketing, Koordinierungsstelle der einzelnen Fördergeber oder Kulturservice, der als Hilfe bei der Kontaktfindung zwischen Künstlern und Publikum, vor allen Dingen in Schulen, fungieren sollte.²⁷⁴

Zum Thema Kulturinitiativen findet man in diesem „Maßnahmenkatalog“ Folgendes:

- „Den Abbau des „Stadt-Land-Kulturgefälles“, der von den Kulturinitiativen betrieben wird und sie somit inzwischen zu einem wichtigen Ausgleichsfaktor im Hinblick auf die kulturelle Unterversorgung ländlicher Gebiete hat werden lassen.
- Die Ausbildung von Animatoren, die neben punktuellen Anläufen erstmals 1989 von der Kulturplattform Oberösterreich in Angriff genommen worden war. Es wurde ein Lehrgang als Kulturarbeiter angeboten.
- Die Steigerung des kulturellen Angebots für junge Menschen, das einen beachtlichen Anteil am Publikumssegment der Kulturinitiativen bildet.“²⁷⁵

²⁷¹ vgl. Knapp, Marion (2003), S. 123

²⁷² Kunstbericht 1975, S. 34 (der kulturpolitische Maßnahmenkatalog wurde als Anhang an den Kunstbericht von 1975, S. 34 – 38 veröffentlicht)

²⁷³ Wagner, Manfred (1991), S. 138

²⁷⁴ vgl. Wimmer, Michael (1985), S. 77, f.

²⁷⁵ Auszüge aus dem Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog, zitiert nach Wimmer, Michael (1995), S. 203

Trotz einiger Anhaltspunkte nimmt der politische Maßnahmenkatalog von 1975 jedoch nicht expliziten Bezug auf „Kulturinitiativen“. Dies lässt sich, nach Wimmer, aber auch dadurch erklären, dass sich „im Erscheinungsjahr des Kataloges 1975 die Kulturinitiativenbewegung noch ziemlich im Anfangsstadium befand.“²⁷⁶

Kurz zusammengefasst lässt sich über die Kulturpolitik der Ära Kreisky, in der das WUK entstand, sagen: Die SPÖ bekannte sich in ihrer programmatischen Positionierung zwar zu dem erweiterten Kulturbegriff, doch wurde in der Praxis nach wie vor der Hauptteil des Kulturbudgets für Einrichtungen der „Hochkultur“ ausgegeben. Es gab auch keinerlei gesetzliche Grundlagen, die eine Forderung nach staatlicher Unterstützung rechtfertigten.

In den darauf folgenden Jahren der SPÖ-FPÖ Koalition (1983 – 1986) unter Bundeskanzler Sinowatz kam es zu keinem wesentlichen Kurswechsel in der Kulturpolitik. Im Zuge der internationalen Wirtschaftskrise, die auch in Österreich spürbar war, wurden die Budgets im Bereich der Kulturpolitik gekürzt, und es begann eine Debatte über die Möglichkeiten, private Geldgeber als Ergänzung zu der staatlichen Kulturförderung gewinnen zu können. Bis zum Jahr 1990 konnten sich Kulturinitiativen in ihren Forderungen nach staatlicher Unterstützung nur auf Punkte des kulturpolitischen Maßnahmenkataloges beziehen, in denen Kulturinitiativen genannt wurden.²⁷⁷

Kulturpolitik in der SPÖ-ÖVP Koalition (1987 – 1999)

Der Wechsel an der Spitze der FPÖ von Norbert Steger zu Jörg Haider führte zu einer Auflösung der Koalition von SPÖ und FPÖ. Nach den Nationalratswahlen im November 1986 bildeten SPÖ und ÖVP im Jänner 1987 die Regierung. Erstmals waren auch die „Grünen“ im Nationalrat vertreten. Die SPÖ blieb über den ganzen Zeitraum hinweg die stärkste Partei, die Koalition wurde von Franz Vranitzky geprägt, der von 1986–1997 österreichischer Bundeskanzler war.

Unter der SPÖ-ÖVP Koalition kam es zu einem innovativen Schritt die Förderung kultureller Initiativen betreffend.

Mit dem Wachstum der „autonomen Kulturarbeit“ und der Kulturinitiativen Ende der 70er Jahre wurde gleichzeitig auch die Frage der langfristigen Finanzierung immer präsenter. Die

²⁷⁶ ebd., S. 203

²⁷⁷ vgl. Wimmer, Michael (1995), S. 203

Initiativen forderten höhere staatliche Unterstützung, die man in Hinsicht auf die Gemeinnützigkeit der Einrichtungen rechtfertigte. Um sich politisch besser vertreten zu können wollte man sich in einem Verband zusammenschließen. Trotz vorangehender Treffen und Bemühungen kam es erst im Jahr 1990 zur Gründung der Österreichischen „Interessensgemeinschaft Kultur“ (IG Kultur), die ihre erste Generalversammlung im Juni 1990 abhielt. Die IG Kultur Österreich definiert sich auch heute noch als Netzwerk und Interessensvertretung für autonome Kulturpolitik in Österreich. Für ihre Mitglieder leistet die IG Kultur Österreich Rechtsberatung, Rechtsvertretung und Consulting. Vor allem auf Bundes- und Länderebene setzt sich die IG Kultur Österreich für notwendige gesetzliche Verbesserungen ein, um dadurch die strukturelle und soziale Absicherung von Kulturinitiativen und Kulturarbeitern zu verstärken.²⁷⁸ Durch diesen Zusammenschluss der Kulturinitiativen durften sie auch mehr Aufmerksamkeit von politischer Seite bekommen haben. Zu dieser Zeit gab es in Österreich rund 400 Kulturinitiativen, wobei die Spannbreite vom Ein-Mann-Betrieb bis hin zu professionellen Kulturzentren reichte.²⁷⁹

Der damalige Nationalratsabgeordnete der „Grün-Alternativen“ Herbert Fuchs brachte das Thema der Förderung „autonomen Kulturarbeit“ als Erster im Parlament zur Sprache. Er beantragte im Herbst 1990 einen Untersuchungsausschuss des Kulturausschusses, an dem sich Vertreter aller vier im Parlament vertretenen Parteien beteiligten. Die damalige Ministerin für Unterricht und Kunst, Hilde Hawlicek, veranstaltete darauf hin eine Enquete in Wien, bei der Kulturarbeiter ihre Wünsche und Forderungen vorbringen konnten. Eine Änderung hinsichtlich der Förderungen trat erst ein, nachdem das Thema „Kulturinitiativen“ vom Parlament aufgegriffen wurde. Es wurde ein Entschließungsantrag am 28. Juni 1990 an den Nationalrat formuliert, der einen neu zu schaffenden Budgetansatz zur Kulturförderung beinhaltete. Dieser wurde vom Nationalrat 1990 einstimmig angenommen, woraufhin die Förderung nicht-kommerziell tätiger Kulturinitiativen beschlossen wurde. Im Herbst 1990 erschien dann die „Leitlinie“ zur Förderung der Kulturentwicklung und Kulturinitiativen, darin wurde erstmals verbindlich über die Ziele der Förderung Auskunft gegeben. Unter Bezugnahme auf die „Demokratisierungs- und Dezentralisierungskonzepte“ des „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalogs“ verpflichtet sich der Bund dazu, Kulturinitiativen in Zukunft verstärkt zu fördern. 1992 wurde ein eigener Budgetansatz geschaffen, der mit 41,7 Millionen Schilling dotiert war. Im

²⁷⁸ vgl. Angaben auf offizieller Internetseite von IG Kultur / Mission

<http://igkultur.at/igkultur/organisation/1003760775>

²⁷⁹ vgl. Kanpp, Marion (2003), S. 148

Bundesministerium für Unterricht und Kunst wurde eine Förderstelle für Kulturentwicklung und Kulturinitiativen eingerichtet.

Durch diesen Budgetansatz sollten gezielt Kulturinitiativen, interdisziplinäre Kunst- und Kulturprojekte, sowie multikulturelle Projekte und Verbände gefördert werden.²⁸⁰ Es sollten auch Projekte und Initiativen gefördert werden, die auf Grund ihres Modellcharakters überregionale Bedeutung besitzen. Die geförderten Initiativen sollten folgende Schwerpunkte aufweisen:

- Vermittlung lebendiger Kulturformen, die im jeweiligen Lebenszusammenhang aktivierend wirken
- Suchen nach neuen Ideen auf dem Gebiet der Kultur und Kulturvermittlung
- Multikulturelle Aktivitäten, die die Gleichberechtigung verschiedener Teilkulturen fördern
- Belebung und Neudefinition authentischer Kulturen und kultureller Identität
- Zielgruppenarbeit in Angebot, Partizipation und Vermittlung
- Förderung kultureller Kompetenz und aktiver Aneignung von Kulturtechniken (inkl. der so genannten Laienkunst)
- Einbeziehung von spartenübergreifenden Veranstaltungsformen
- Bemühung um Publikumsschichten, die von bestehenden Kultureinrichtungen nicht erreicht werden²⁸¹

Dieser Beschluss beinhaltete natürlich nicht, dass alle Kulturinitiativen eine Förderung erhielten, andere wurden nur zeitlich begrenzt unterstützt. Von den rund 200 Anträgen auf Förderung im ersten Jahr wurde ungefähr ein Drittel abgelehnt. Die Vergabe der Mittel erfolgte über einen eigens dafür zuständigen Beirat, der sich aus sechs Personen aus unterschiedlichen Bundesländern zusammensetzte. Dadurch sollte dem föderativen Charakter und der regionalen Verwurzelung der Kulturinitiativen Rechnung getragen werden.²⁸²

(Versucht man eine Verbindung zwischen Kulturpolitik auf Bundesebene und WUK-Finanzierung herzustellen, so ist festzustellen, dass sich die Subventionen für den laufenden Betrieb des WUK von der Gemeinde Wien in den Jahren 1990 – 1995 tatsächlich von rund 8.250.000 ÖS Schilling auf rund 12.000.000 ÖS Schilling steigerten).²⁸³

²⁸⁰ vgl. Kanpp, Marion (2003), S. 149

²⁸¹ vgl. Freitag, Wolfgang (1991), S. 233, f.

²⁸² vgl. Wimmer, Michael (1995), S. 202, ff.

²⁸³ vgl. Kapitel Finanzierung des WUK durch staatliche Förderung und Eigeninitiative

Finanziell gesehen hatte die beschlossene Förderung der Kulturinitiativen aber nur begrenzt Einfluss auf die Kulturpolitik. Der hohe Stellenwert der Hochkultur hinsichtlich der Förderpolitik in dieser Regierungsphase war weiterhin gegeben. Dies wurde auch in einer Studie des Europarates über die Kulturpolitik in Österreich kritisiert.

Die Strukturen der Kulturverwaltung blieben während der SPÖ-ÖVP Koalition im Wesentlichen weitgehend unverändert. Ende der 90er Jahre wurden Bundestheater und Bundesmusen ausgegliedert. Die Verpflichtung des Staates zur Finanzierung wurde in Form einer jährlichen Basisfinanzierung gesichert. Dadurch wird erneut der hohe Stellenwert der Hochkultur verdeutlicht, denn gesetzliche Absicherung der Finanzierung ist sonst in keinem anderen Bereich der Kunst gegeben. Eine vergleichbare Regelung existiert nur für die Salzburger Festspiele, wo der Finanzierungsschlüssel und der prozentuelle Beitrag des Bundes gesetzlich fixiert sind.

Kulturpolitik FPÖ-ÖVP Koalition 2000 – 2002

Der Regierungswechsel bedeutete auch eine Trendwende in der Kulturpolitik, in der sich das Kulturverständnis der beiden regierenden Parteien widerspiegelt. Es wurde wieder verstärkt auf die Förderung des „kulturellen Erbes“ Wert gelegt, dies wird bereits in dem Regierungsübereinkommen sichtbar, in dem das Wort „zeitgenössische Kunst“ kein einziges Mal erwähnt wird. Fragen wie die Verbreitung der kulturellen Teilhabe wurden nicht mehr thematisiert.²⁸⁴

Dieses Kulturverständnis wirkte sich auch unmittelbar auf die Förderungen des WUK seitens des Bundeskanzleramtes aus. Die Förderungen des Bundeskanzleramtes BKA-Abteilung 2/8 (Initiativen und Regionalförderung), sowie die Subventionen für die Kunsthalle Exnergasse des BKA Abteilung 2/7 (Bildende Kunst) wurden um jeweils 25% gekürzt, nachdem sie in den Jahren zuvor gestiegen waren bzw. zumindest auf Vorjahresniveau geblieben waren.²⁸⁵

Kulturförderung 2002 – 2006

Es hat sich hinsichtlich der Gewichtung der Fördermittel nichts Wesentliches geändert. „Mit Ausgaben von 3,9 Millionen, was einem Anteil am gesamten Kulturbudget des Bundes von 0,5 % entspricht, oder 0,50 Cent pro Kopf, ist die LIKUS Kategorie „Kulturinitiativen und Zentren“ der drittkleinste Förderbereich.“²⁸⁶

²⁸⁴ Knapp, Marion (2003), S. 189

²⁸⁵ vgl. Kapitel Finanzierung des WUK durch staatliche Förderung und Eigeninitiative

²⁸⁶ Bericht zur Kulturfinanzierung des Bundes 2004, S. 35

Letzten Endes kann über die politischen Rahmenbedingungen in Österreich festgehalten werden: Die autonome Kulturpolitik erhielt unter den verschiedenen Regierungen der letzten 25 Jahre unterschiedliche Wertschätzung und Förderung, die Schwerpunkte der Förderung wurden jedoch immer auf die Förderung in den Bereichen der Darstellenden Kunst, Kunsthochschulen und Museen gesetzt.

V.2.2. Die Länderebene

Im Artikel 15 des Österreichischen Bundesverfassungsgesetzes wird jedoch die hoheitliche Staatstätigkeit im Bereich der Kultur den Ländern zugewiesen, das bedeutet Kultur ist Landessache. Dies hat in der Praxis die Folge, dass viele für Kulturinitiativen wichtige Gesetze in die Kompetenz der Länder fallen und folglich auch in den unterschiedlichen Bundesländern variieren. Das betrifft nicht nur die Kulturförderung, sondern auch das Anmeldewesen, Steuerfragen und andere Formalitäten. Auf den verschiedenen politischen Ebenen finden sich Ansprechpartner für Kulturförderungen: Kulturämter von Gemeinden, Kulturabteilungen von Landesregierungen und das Bundesministerium für Unterricht und Kunst sind Ansprechpartner bei der Förderung von Kulturarbeit. Man muss dem Geldgeber gegenüber aber auch Rechenschaft über die Verwendung des Geldes abliefern.²⁸⁷

Wenn also im Folgenden die Finanzierung des WUK näher betrachtet wird, spielt hinsichtlich der staatlichen Subvention das Engagement der Stadt Wien eine wesentlich zentralere Rolle im Vergleich zu den Förderungen auf Bundesebene. Dabei spielte und spielt auch auf städtischer Ebene die jeweilige politische Konstellation eine Rolle. So gab es etwa im Jahr 1996, nachdem die seit Ende des Zweiten Weltkrieges alleinregierende SPÖ am 13. Oktober ihre absolute Mehrheit im Wiener Gemeinderat verlor, für die WUK-Betreiber kurz Anlass zur Sorge, da das Kulturressort vom nunmehrigen Koalitionspartner der SPÖ, der ÖVP, übernommen werden sollte. Diese hatte sich vor allem auf Bezirksebene schon mehrfach gegen die Subventionen für das Kulturzentrum ausgesprochen. Der als liberal geltende Peter Marboe übernahm für die ÖVP das Kulturressort. Nach eingehender Prüfung der Finanzlage und heißen Diskussionen und Debatten wurden die Beträge für das Haus Währinger Straße nicht gekürzt, die anfänglichen Ängste waren also unbegründet.

²⁸⁷ vgl. Freitag, Wolfgang (1991), S. 232, f.

Wie schon für den gesamten Bund, so gilt auch auf Landesebene, dass die kulturpolitischen Maßnahmen, die eingesetzt wurden und werden, um Kulturinitiativen und Zentren zu fördern, nach wie vor nur einen sehr kleinen Teil der finanziellen Mittel ausmachen und ausmachen. Dies lässt sich an den Kulturförderungen der Stadt Wien im Jahr 2005 ablesen.

Förderungen der Stadt Wien im Jahr 2005

Museen, Archive, Wissenschaft	€21.904.130,41
Baukulturelles Erbe	€6.999.796,29
Alltagskultur	€2.319.000,00
Bibliothekswesen	€1.598.562,15
Musik	€17.348.450,00
Theater, Musiktheater, Tanz	€72.273.415,70
Neue Medien	€340.000,00
Film, Kino, Video	€11.732.000,00
Bildende Kunst, Photo	€8.305.104,85
Literatur	€1.304.603,48
Kulturinitiativen, Zentren	€1.315.336,00
Ausbildung, Weiterbildung	€182.481,43
Intern. Kulturaustausch, Integration	€917.979,65
Großveranstaltungen	€13.325.712,31
Sonstige Förderungen	€17.285.937,42
Gesamt	€177.152.509,69

288

Im Jahr 2005 wurden von der Stadt Wien 1.315.336 € für die Förderung von Kulturinitiativen und Zentren bereitgestellt. Dabei wurden nur drei Einrichtungen unter der Rubrik „Kulturinitiativen, Zentren“ angeführt: Der Aktionsradius Augarten erhielt eine Förderung von 36.336

²⁸⁸ Kulturbericht der Stadt Wien 2005, S. 99

€ der Verein Kulturnetz bekam 189.000 € und das WUK erhielt mit einer Summe von 1.090.000 € Jahressubvention die mit Abstand größte Summe, was natürlich auch ein Indiz für die Gewichtung dieser Einrichtung in der Stadt ist.²⁸⁹

²⁸⁹ vgl. Kulturbericht der Stadt Wien 2005

VI. Das WUK, Wien

VI.1. Entstehungsgeschichte des WUK

VI.1.1. Geschichte des Gebäudes

Bevor auf die Entwicklung des WUK-Werkstätten und Kulturhauses eingegangen wird, zunächst ein paar Daten zu der Geschichte des Gebäudes, in dem das WUK seit 1981 beheimatet ist:

Der Gebäudekomplex in der Währinger Straße wurde 1866 nach den Plänen des Architekten Karl Tietz für die „Sigl’sche Lokomotivfabrik“ des Schlosser und Industriepionier Georg Sigl errichtet und ursprünglich als Wohn- und Direktionsgebäude genutzt. Unmittelbar an das Wohngebäude schließen die Werkhallen an. Der gesamte Gebäudekomplex mit einer Größe von 12.000m² erstreckt sich in Form eines unregelmäßigen Fünfeckes zwischen Währinger-, Prechtl-, Severin- und Wilhelm-Exner-Gasse im 9. Wiener Gemeindebezirk.²⁹⁰ Der Wiener Börsenkrach im Jahre 1873 zwang Georg Sigl den Betrieb der Lokomotivfabrik einzustellen. Der Grund fiel an die Gemeinde, die sich im Jahr 1884 dazu entschloss, es dem Niederösterreichischen Gewerbeverein für eine technologische Hochschule mit Gewerbemuseum unentgeltlich zur Verfügung zu stellen. „Mit Einzug der Schule (1884) fand eine Verlagerung der Raumnutzung von Produktionsstätte zu Wissenschaftsstätte statt.“²⁹¹ Teile des Gebäudes mussten allerdings untervermietet werden, so war unter anderem die Elektrofirma Kremetzky ab 1873 in dem Gebäude untergebracht.

Mit dem Einzug der Schule veränderte sich der Bau des einstmaligen Fabrikareals. In der Mitte des Hofes entstand nach den Plänen der Architekten Ferdinand Fellner und Hermann Helmer ein freistehendes Mittelhaus, das für Versuche im Bereich der Elektrotechnik genutzt wurde. An der Severingasse entstand ein hoher Gebäudetrakt, in dem ein über zwei Stockwerke reichender Ausstellungsraum untergebracht war. Als die umfangreiche technische Sammlung im Jahr 1933 in den Neubau des Technischen Museums in der Mariahilfer Straße übersiedelte, wurde dieser Trakt für Schulzwecke neuerlich umgebaut.²⁹²

Bis Ende der 70er Jahre wurde der Gebäudekomplex als höhere Technische Lehranstalt genutzt. Im Schuljahr 1979/80 übersiedelte jedoch die Höhere Lehranstalt des TGM auf Grund

²⁹⁰ vgl. Mantler, Anton (2002), S. 7

²⁹¹ Kleindienst, Eleonore (1992), S. 16, f.

²⁹² vgl. Kleindienst, Eleonore (1992), S. 19

der veralteten Infrastruktur in ein neues Schulgebäude im 20. Bezirk. Mit dem Auszug der Schule stand die weitere Nutzung des Gebäudekomplexes vollkommen offen.

Viele verschiedene Alternativen wurden diskutiert und eine Zeitlang sah es sogar so aus, als würde das alte Fabrikareal zum Abbruch freigegeben werden. Dieser leerstehende, vom Abbruch bedrohte Gebäudekomplex, und der Wunsch nach einem offenen Werkstätten und Kulturhaus bildeten das auslösende Moment für die Gründung des Vereins WUK – „Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser“ 1979.²⁹³

VI.1.2. Entstehung des WUK – Motivation der Initiatorinnen

„Eine Gruppe kulturell und sozial Engagierter haben den drohenden Abriss des Technologischen Gewebemuseums im 9. Wiener Gemeindebezirk zum Anlass genommen einen Verein zu gründen, dessen erklärtes Ziel es ist, diesen interessanten Bau mit differenzierten Raum- und Flächenangebot [...] in ein „offenes Kultur- und Werkstättenhaus“ zu verwandeln. Die Gründer des Vereins [...] empfinden ein großes Unbehagen am derzeit praktizierten Kulturangebot, welches passiven Kulturkonsum fördert und damit die Kluft zwischen Kulturschaffenden und Öffentlichkeit weiter aufreißt. Ein „Ausbau“ der gegebenen Kulturinstitutionen ist daher weder zweckmäßig noch billig!“²⁹⁴

Dabei waren mehrere Faktoren als Motivation für die Gründer wichtig:

Die Neudefinition und Erweiterung des Kulturbegriffes bilden dabei auch die Basis der Zielvorstellungen und der Grundidee des WUK. Dem Konzept liegt die Verbindung zwischen Kultur- und Sozialarbeit zu Grunde.

„Kultur bedeutete nicht nur die Schaffung von kulturellen Gegenständen in nicht entfremdeter Arbeit, sondern mindestens ebenso die Schaffung der menschlichen Umwelt insgesamt, also eine politische Tätigkeit, sowie die Schaffung der eigenen Persönlichkeit, die Arbeit am Selbst, die Selbstentfaltung, also eine psychische Tätigkeit. Alle diese Tätigkeiten zusammen sind Voraussetzung für die Sicherung des subjektiven Wohlbefindens der Menschen – ein Ziel der sozialen Wohlfahrt und der Sozialarbeit.“²⁹⁵

Das Ziel des Vereins erwächst aus dem Grundsatz, „dass Kultur ihre Grundlagen aus dem täglichen Leben bezieht. In der Konsequenz daraus soll eine Verbindung zwischen Arbeits-

²⁹³ vgl. Mantler, Anton (2002), S. 8, f.

²⁹⁴ Aus dem Brief des Vereins, der unmittelbar nach der Vereinsgründung an Politiker zur offiziellen Kontaktaufnahme gesendet wurde

²⁹⁵ Das Sozialarbeiter- Grundkonzept, entwickelt von dem Verein WUK (1979), S. 1

welt und Kultur stattfinden und Umkehrung von passiver Rezeption in aktive Kreativität (stattfinden).²⁹⁶ Es soll ein großes Gemeinschaftszentrum entstehen, in dem Projekte stattfinden, die zu dieser Zeit noch nirgends im Kulturbetrieb verwirklicht werden konnten. Es sollen vor allen Dingen junge Menschen angesprochen werden, die aufgrund ihrer einschränkenden Lebensbedingungen wenig motiviert sind, selbst aktiv Interessen zu entfalten und sich von dem bis dahin angebotenen kulturellen Programm nicht angesprochen fühlten.

„Es ist daran gedacht den größeren Teil der Räumlichkeiten für bestimmte Projekte zeitlich beschränkt zu einem günstigen Tarif zur Verfügung zu stellen mit der Auflage, dass die Benutzer aus ihren Tätigkeitsbereichen Inhalte, Erfahrungen und Techniken an Interessierte weitervermitteln, bzw. mit ihnen gemeinsam erarbeiten. Dies kann in unterschiedlichen Formen in Workshops, Seminaren, Diskussionen und anderen Veranstaltungen geschehen.“²⁹⁷

VI.1.3. **8-Punkte Plan**

Die Zielvorstellungen der WUK-Gründer sind ausführlich in dem „8-Punkte Plan“ beschrieben, der nach der Gründung des Vereins auf einer Pressekonferenz vorgestellt wurde. Das zentrale Anliegen bestand von Anfang an in der Verbindung zwischen Kultur- und Werkstättenhaus, das bedeutet ein gleichberechtigtes Nebeneinander von kulturell, geistiger und kulturell-körperlicher Arbeit. In diesem ersten Grundsatzpapier wurde das von den Gründungsmitgliedern folgendermaßen wiedergegeben:

„Sie erfassen Kultur und kulturelle Kommunikation als unabdingbaren Bestandteil menschlichen – und das heißt gesellschaftlichen Lebens auf. Nicht als „zusätzliche“, allenfalls wünschenswerte „Lebensqualität“, sondern als unverzichtbares Lebenserfordernis, unersetzlich für das Erkennen und Gestalten von Wirklichkeit.“²⁹⁸

„Sie erkennen, dass diesem Lebenserfordernis durch das derzeit praktizierte und vermittelte Kulturangebot völlig unzureichend, häufig sogar entgegen den tatsächlichen Bedürfnissen, „entsprochen“ wird [...].“²⁹⁹

²⁹⁶ Infoblatt des Vereins zur Schaffung von Offenen Kultur- und Werkstättenhäusern: Vereinsziele

²⁹⁷ Infoblatt des Vereins zur Schaffung von Offenen Kultur- und Werkstättenhäusern: Vereinsziele

²⁹⁸ Leinfellner, Christine (1991), S. 14

²⁹⁹ ebd., S. 14

„Dies macht Konzipierung, Einrichtung und Ausbau eine alternativer Kulturzentren zur dringlichen Notwendigkeit: aufbauend auf den echten, unmittelbaren Bedürfnissen der Bevölkerung und auf lebendiger, ausweiterbarer Kommunikation mit ihr [...].“³⁰⁰

In diesem Sinne sollte ein Zentrum entstehen, in dem offener, künstlerischer Austausch jenseits der Hochkulturen, den Bedürfnissen der Gesellschaft entsprechend, praktiziert werden kann.

Es sollte eine Alternative zu den bestehenden „geschlossenen Museentempeln“ geschaffen werden. Das Ziel des Vereins bestand darin, „offene Kulturhäuser zu entwickeln, deren Kulturbegriff nicht mehr von musischer Bereicherung sondern von sozialem Interesse getragen sein soll [...] Inhalte wie Gestaltungs- Vermittlungsformen (sind) konkret lebensbezogen zu entwickeln. Zugleich sind alle Kulturprozesse [...] als aktive wie aktivierende Arbeitsprozesse nachzuweisen [...], so dass solche Kulturhäuser auch ebenbürtige offene Werkstättenhäuser sein müssen [...].“³⁰¹

Diese Distanzierung vom „Hochkulturanspruch“ und die geforderte Verbindung von Hand- und Kopfarbeit führte dazu, dass die WUK-Gründer, Architekten, Lehrer, Studenten, Künstler, Pensionisten, Handwerker und Arbeiter von Beginn an keinen generellen Unterschied in der Wertung zwischen einer selbstverwalteten Reparaturwerkstätte, einem Maleratelier oder dem Alternativbeisl machten. In einem offenen Kulturhaus sollten all diese Sparten einen Platz finden. Vielfältigkeit und Austausch wurden auch von den WUK-Gründern als elementarer Bestandteil eines offenen Kulturhauses gesehen. Im ersten Grundsatzpapier heißt es dazu:

„Die Grundstruktur eines offenen Kultur- und Werkstättenhauses ist durch Vielfalt und Parallelität der Aktivitäten sowie durch deren gewährleistete, bewusst entwickelte, Eintauschbarkeit gekennzeichnet. Zweckmäßige Veranstaltungen [...] werden nicht als bloße Darbietungen verabreicht, sondern können in allen Phasen ihrer Erarbeitung beobachtet, angeregt, beeinflusst werden.“³⁰²

³⁰⁰ ebd., S. 14.

³⁰¹ Leinfellner, Christine (1991), S. 14

³⁰² ebd., S. 14, f.

Im Sinne dieser Offenheit des Kulturzentrums sollen auch sozialpolitische und kulturelle Initiativgruppen aus den verschiedensten Interessensgebieten der Bevölkerung Unterkunft im Werkstätten- und Kulturhaus finden. Interessierten stellt das Kulturzentrum, je nach Bedarf, Räumlichkeiten und Basismaterial zur Verfügung. „[...] Freier Zugang zu den einzurichtenden Künstlerateliers, Proberäumen usw. initiiert die Überwindung der kulturfeindlichen Scheidung zwischen ‚Produzenten‘ und ‚Konsumenten‘, ‚Profis‘ und ‚Laien‘ [...].“³⁰³

Die Initiatoren waren von der Notwendigkeit eines solchen Zentrums durch das rege Interesse einiger Gruppen und Initiativen aus der Bevölkerung überzeugt.

„Die vielen Einzelprojekte, die schon im ersten Kontaktstadium des Vereins durchgeführt wurden [...] unterstreichen die Dringlichkeit, Bedeutung und reale Durchführbarkeit des Gesamtprojektes offenes Kultur- und Werkstättenhaus. [...].“³⁰⁴

Die Notwendigkeit des Projekts wurde für Sie noch dadurch unterstrichen, dass der Ausbau einer bereits existierenden kulturellen Einrichtung für das Vorhaben unzureichend wäre.

„Zur Realisierung [...] genügt keinerlei ‚Ausbau‘ bisheriger kultureller Gepflogenheiten, keinerlei ‚Ergänzung‘ derzeitigen Kulturangebots. Erforderlich ist vielmehr ein tatsächlich alternativer Neubeginn auch von den organisatorischen Voraussetzungen her [...] Dies macht den Verein ebenso zum Erfordernis wie seine Zielsetzungen, den Durchführer ebenso wie das Projekt.“³⁰⁵

Als abschließenden verweist der Verein darauf, dass die Realisierung eines solchen Soziokulturellen Zentrums, das sich in seiner Programmierung jenseits von Konsum und Kommerz positioniert, auf staatliche Unterstützung in Form von Subventionen angewiesen ist. Sie sehen die Förderung eines solchen Projekts als Pflicht des Staats an.

„Demgegenüber stellt der Verein jedoch mit Nachdruck fest, dass [...] die Ermöglichung, Sicherung und Grundfinanzierung (kultureller Zentren) eine unabtretbare Verpflichtung jener

³⁰³ ebd., S. 15

³⁰⁴ Leinfellner, Christine (1991), S. 15

³⁰⁵ ebd., S. 15

öffentlichen Hand ist – in Wien somit der Gemeindeverwaltung – die, die nicht minder öffentlichen Mittel einbringt und verausgabt.“³⁰⁶

³⁰⁶ ebd., S. 15, ff.

VI.1.4. Gründungsgeschichte

„Das auslösende Moment für die Gründung des Vereins zur Schaffung offener Werkstätten und Kulturhäuser im Jahr 1979 bildete die Schleifung der Arena im Jahr 1976. In der Arena hatten viele junge Menschen erstmals die Möglichkeit alternativen Kulturschaffens in einem selbstverwalteten Zentrum erlebt, wie sie im Ausland [...] bereits vielfach praktiziert wurden.“³⁰⁷

So beschreibt Julius Mende die Anfänge des Kulturhauses. Obwohl der Versuch den ehemaligen Auslandsschlachthof von St. Marx in ein Kulturhaus umzuwandeln scheiterte, war das Bedürfnis nach einem solchen Ort in Wien noch immer vorhanden.

Im Sommer 1978 kam es zu ersten Treffen einer Gruppe engagierter Personen, deren erklärtes Ziel es war, in dem leerstehenden Gebäudekomplex der ehemaligen TGM ein soziokulturelles Zentrum zu errichten. Initiator der Gruppe war Walter Hanat, ein kurz vor der Pensionierung stehender Handelsangestellter und ehrenamtlicher Volksbildner, dem es gelungen war, einen Kreis aus Künstlern, Architekten, Sozialarbeitern und interessierten Nachbarn für sein Vorhaben zu gewinnen. Gemeinsam erarbeiteten sie das – in der Arbeit bereits vorgestellte – Konzept für ein offenes Werkstätten- und Kulturhaus.

Das leerstehende Gebäude der ehemaligen TGM in der Währinger Straße schien sich für das Vorhaben aus mehreren Gründen optimal zu eignen:

wegen der verkehrsgünstigen Lage, im dicht bebauten gründerzeitlichen Stadtgebiet, in dessen Einzugsgebiet (in Gehdistanz) 60.000 Menschen fallen.

Es liegt im Schnittpunkt von Arbeiter-, Mittel- und Oberschichtwohngebieten und in Nähe der Hochschule.

Aber auch das Objekt an sich war für die Realisation des Projekts äußerst günstig.

Es bietet eine Vielfalt von verschiedenen Räumen, verfügt über klein- und großflächig gegliederte Funktionsbereiche und Freiflächen.

Es sind schon die unterschiedlichsten funktionsfähigen Werkstätteneinrichtungen gegeben. Der allseitig geschlossene Innenhof bietet die Möglichkeit für die Schaffung eines halböffent-

³⁰⁷ Kleindienst, Eleonore (1987), S. 9

lichen Bereichs und kann für die verschiedenartigsten Veranstaltungen ohne akustische Belästigung der Nachbarschaft genutzt werden.³⁰⁸

Es bildete sich eine Kerngruppe – zu ihr gehörten im Wesentlichen: Walter Hnat, Julius Mende, Georg Becker, ein im Wissenschaftsministerium tätiger Ministerialbeamter, Christine Leinfellner-Pellousek, für Öffentlichkeitsarbeit zuständig, Helmut Fielhauer, Völkerkunde-professor und Franz Sedlak.

Die Treffen der Gruppe wurden immer regelmäßiger, bis sich schließlich jeden Mittwoch ein fester Treffpunkt im Amerlinghaus am Spittelberg etablierte. Georg Becker, Gründungsmitglied, beschreibt die Treffen folgendermaßen:

„Hierbei sollte das Vorhaben ein Kulturzentrum zu errichten konkretisiert werden. Es wurde in einer Art Zwei-Zimmer System gearbeitet: In dem einen Zimmer wurden von einer Vorbereitungsgruppe die täglichen Arbeiten und Planungen durchgeführt, in dem benachbarten Raum wurden von einem Gruppenmitglied neue Interessenten informiert. Diese Vorgehensweise erleichterte das Arbeiten sehr, da die Gruppe effektiver vorankam.“³⁰⁹

Im Februar 1979 kam es zur Gründung des Vereins zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser. Gründungsmitglieder des Vereins waren: Walter Hnat (Obmann) Dr. Helmut Fielhauer, (2. Obmann), Dr. Christine Leinfellner (1. Schriftführerin), Dr. Gertraud Artner (2. Schriftführerin) Franz Sedlak (1. Kassier), Heiner Fürst (2. Kassier)³¹⁰ Am 23. 02. 1979 wurde die erste Generalversammlung abgehalten. Georg Becker schildert die Aktivitäten des Vereins in der Anfangsphase folgendermaßen:

„Es ging in der Anfangsphase, neben dem Erarbeiten eines Konzeptes, im Wesentlichen darum Lobbying zu betreiben, d.h. die Öffentlichkeit sollte über das Vorhaben informiert werden. Es wurden Flugblätter in der Umgebung verteilt und regelmäßig das Informationsblatt, „WUK Info“ herausgegeben, das über den jeweiligen Stand der Dinge Auskunft erteilte. Auf Grund der Größe des Gebäudes wollten wir Gruppen und Initiativen finden, die Interesse hatten die Räumlichkeiten für ihre Aktivitäten zu nützen.“³¹¹

³⁰⁸ vgl. WUK-Archivmaterial: Die Städtebaulichen und Räumlichen Qualitäten des Ehemaligen Gewerbemuseums- TGM

³⁰⁹ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

³¹⁰ vgl. Amtsbestätigung der Vereinsgründung

³¹¹ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

Nach der Vereinsgründung fand eine Pressekonferenz statt, in der die Vereinsziele anhand des 8-Punkte Plans der Öffentlichkeit vorgestellt wurden. Um das Interesse der Öffentlichkeit für den Verein zu wecken, wurden auch einige originelle Aktionen ausgeführt. Die erste größere Veranstaltung war ein Fest im Arne-Carlson Park am 22.09.1979. Es sorgten rund zehn Musikgruppen für musikalische Unterhaltung und Informationsstände erteilten der Bevölkerung über die Ziele des Vereins Auskunft.³¹²

Eine weitere Aktion „Kehraus der verstaubten Kultur“, fand am 10. 05. 1980 vor der Wiener Staatsoper statt. Es handelte sich hierbei um einen WUK-Festwochenbeitrag der anderen Art, der bewusst vor einem Austragungsort der Hochkultur stattfand, um auf die gravierenden Unterschiede der Existenzmöglichkeiten im Bereich der Kultur aufmerksam zu machen. Mit dieser, von den Medien intensiv angekündigten Aktion, sollte Staub aufgewirbelt werden und gleichzeitig das veraltete Verständnis von Kultur weggewischt werden. Einige WUK-Mitglieder verkleideten sich als Putzmänner- und Frauen, die mit angeklebten, langen, grauen Bärten, als Symbol der veralteten Kulturinhalte, vor der Oper Staub aufwirbelten. Die Aktion wurde vom Publikum jedoch teilweise falsch interpretiert und als Demonstration gegen die Staatsoper verstanden.³¹³

Neben diesen öffentlichkeitswirksamen Aktionen war die Kontaktaufnahme zu allen Parteien und öffentlichen Stellen in der Anfangsphase sehr bedeutend. „Es sollten nicht wie bei der Arenabesetzung ‚halbillegale‘ Mittel angewendet werden. Alles sollte im rechtlichen Rahmen bleiben, um einen dauerhaft stattfindenden Kulturbetrieb zu gewähren und nicht Gefahr zu laufen, dass die ganze Angelegenheit im ‚Chaos‘ versinkt.“³¹⁴

Die Gemeinde sollte von dem Vorhaben überzeugt werden, was zunächst ziemlich schwierig schien, denn beide österreichischen Großparteien hatten schon anderweitige Verwendungen für das Grundstück im Sinne. Die ÖVP plante, eine Grünfläche mit gewinnbringender Garage zu errichten, die SPÖ hatte den Bau von Gemeindewohnungen vorgesehen.³¹⁵ Wie das Bezirksjournal berichtete, hatten die beiden Parteien SPÖ und FPÖ in einer Sitzung der Bezirksvertretung bereits schon mit einer Stimme Mehrheit darüber entschieden, dass das Grundstück

³¹² vgl. Leinfellner, Christine (1991) S. 17

³¹³ vgl. Leinfellner, Christine (1991), S. 17, f.

³¹⁴ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

³¹⁵ vgl. 10 Jahre WUK (1991), S. 20

nach ihren Plänen bebaut wird. Aber der damalige Bezirksvorsteher Wolfgang Schmied von der ÖVP wollte diese Entscheidung nicht hinnehmen und plante stattdessen, eine Volksbefragung durchzuführen. „Eine Bürgerbefragung soll laut Alsergrunder VP Entscheidungshilfe sein, wie man das freiwerdende Areal nützen soll [...] Das Ergebnis dieser Befragungsaktion wird dann für die Mandate aller drei im Bezirksparlament vertretenen Parteien eine wichtige Entscheidungshilfe sein.“³¹⁶

Es wurden von dem Bezirksvorstand 1.500 Fragebögen mit dem Titel: „Was soll mit dem TGM Areal geschehen?“ an Anrainer gesendet, auf denen alle in Frage kommenden Bebauungs-Abrisspläne zur Auswahl standen. Das Bezirksjournal veröffentlichte seinerseits den Umfragebogen mit der Möglichkeit, diesen ausgefüllt an die Redaktion zurückzusenden, um dadurch mehr Bewohnern des Alsergrundes eine Abstimmungsmöglichkeit zu bieten. Das Bezirksjournal titelte nach Beendigung der Umfrage:

„TGM Befragung: Mehrheit für Wohnhausanlage. Nur geringe Beteiligung der Bezirksbewohner. Nach Angaben der Zeitung wurden 542 Fragebögen an die Redaktion zurückgesandt. 243 Bürger stimmten für den SPÖ-FPÖ Vorschlag (Bau von Wohnhausanlage), 77 für den ÖVP-Vorschlag (Schaffung einer neuen Grünfläche anstatt des TGM-Gebäudekomplexes) und 173 Alsergrunder wollten an Stelle des TGM ein so genanntes Werkstätten- und Kulturhaus.“³¹⁷

Es wurde in dem Artikel aber direkt anschließend darauf hingewiesen, dass das Umfrageergebnis keinerlei Auswirkungen auf die tatsächliche Nutzung haben würde, da das TGM Eigentum des Bundes ist, und sich die Gespräche über weitere Nutzungen erst im Anfangsstadium befinden. Die Umfrageergebnisse waren bereits im März 1980 ohnehin hinfällig, da das Haus unter Denkmalschutz gestellt wurde, womit die Vorhaben aller Parteien nicht mehr realisierbar waren.

Indes hielten die WUK-Aktivistinnen weiter an ihrem Vorhaben fest und sie erhielten durch ihre Aktionen und öffentlichen Auftritte auch immer mehr Unterstützung seitens der Politik.

Ein wesentlicher Punkt, der die damals verhandelnden Politiker zu überzeugen schien war die Tatsache, dass im Ausland bereits mehrfach erfolgreich laufende soziokulturelle Zentren existierten. „Ich habe großes Interesse an solchen Dingen, die ich aus dem Ausland kenne. Das Wichtigste ist, dass sich verantwortungsbewusste und organisationsfähige Leute für die Selbstverwaltung finden. Dann kann so ein kultureller Kristallisationspunkt zur Freude aller

³¹⁶ Bezirksjournal, Nr. 4/1979, S. 3

³¹⁷ Bezirksjournal, Nr. 6/1979, S. 4

Bezirkbewohner werden“³¹⁸, äußerte sich Kulturstadtrat Zilk 1979 zum WUK-Projekt. Er war es auch, der sich in Folge entschieden für das Vorhaben engagierte und es finanziell unterstützte. Er übergab dem Verein 1979 ÖS 2.500 Subvention für Öffentlichkeitsarbeit.

Im Dezember 1980 kam es zu einer ersten Vorstellungsveranstaltung des Vereins und den interessierten Gruppen in der Bezirksvorstehung. Es hatten schon 26 Initiativengruppen und Vereine ihr Interesse bekundet, die Räumlichkeiten für ihre Arbeiten zu nützen. Die Spannweite der Aktivitätsfelder war sehr breit, sie reichte vom „Ersten Österreichischen Fürsorgetheater“ und der „Videogruppe Super 8“ über ein Pädagogisches Zentrum. Die Vorstellungsveranstaltung wurde als positiver Schritt in der Phase der Verhandlungen gewertet. In WUK-Info Nr. 8/1980 wird dazu Folgendes berichtet: „Die positive Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt mit der Vorstellung unseres Vereins zur Schaffung offener Werkstätten und Kulturhäuser und auch der mitmachenden Gruppen, Vereine und Initiativen im Festsaal der Bezirksvorstehung.“³¹⁹ Daraufhin wurde eine schriftliche Anfrage der ÖVP im Nationalrat an den Bundesminister für Bauten und Technik über die Zukunft des TGM-Gebäudes gestellt. Es wurde gefragt, ob Gespräche zwischen dem Ministerium und Stadtrat Zilk wegen der eventuellen Nutzung als Kunst- und Kulturzentrum statt gefunden hätten. Dies wurde von Seiten des Ministeriums jedoch verneint. Mitbegründer Becker meint zu den Verhandlungen der WUK-Gründer:

„Man hat die Wünsche der Gruppierung am Anfang nicht ganz für Ernst genommen, aber es ist durch zähe Bündnisverhandlungen dann doch realisierbar gewesen. Hilfreich für die Verhandlungen auf Bundesebene war die geplante, und in Folge auch realisierte, Errichtung eines Frauenkommunikationszentrums. Die Frauenbewegung in der Regierung, vertreten durch Johanna Dohnal konnte für das Projekt gewonnen werden. Die WUK-Gründer hatten sie über ihr Vorhaben informiert in dem von dem WUK-Gebäude einen Trakt speziell nur für Frauen einzurichten.“³²⁰

(Dieser Bereich, das Frauenkommunikationszentrum existiert 25 Jahre nach der WUK-Eröffnung noch immer.)

Die weiteren Verhandlungen mit der politischen Seite verliefen in Folge durchaus positiv, die Bezirksparteien begannen den Verein zu unterstützen. Den Architekten des WUK-Vereins wurde von einem Mitarbeiter des Bauministeriums der Schlüssel übergeben, damit diese sich einen Eindruck von dem Zustand des Gebäudes machen konnten.

³¹⁸ Profil, Nr. 13/28.03.1979

³¹⁹ WUK-Info, Nr. 8/1980

³²⁰ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

Der Schlüssel wurde nicht mehr zurückgegeben und langsam fingen Gruppen an, das Gebäude zu nutzen. Sie beschlossen auf eigene Kosten und durch Selbsthilfe wenigstens einige Räume im vorderen Trakt winterfest herzurichten.³²¹ Die Reaktion von Seiten der Politik auf diese schleichende Besetzung war jedoch durchaus wohlwollend. Der damalige Bürgermeister Leopold Gratz versprach dem WUK-Verein das TGM-Gebäude zur provisorischen Nutzung. Schließlich ließ sich der ehemalige Bundeskanzler Kreisky über das WUK-Projekt informieren, woraufhin der Ministerialrat eine informelle, mündliche Zusage gab.³²² Georg Becker über die Umstände der Übergabeverhandlungen zwischen Verein und Politik: „Das Vorhaben bedeutete gewisses Neuland, auch auf Verwaltungsseite, denn es ist leichter eine Baugenehmigungsverhandlung für einen Neubau aufzunehmen, als ein solches WUK-Projekt, im Sinne einer schrittweisen Adaption eines alten Gebäudes.“³²³

Am 3.10.1981 konnte schließlich das Eröffnungsfest des WUK, zu dem 2.000 Besucher kamen, in den provisorisch hergerichteten Palaisräumen und im Hof stattfinden. Gleichzeitig bot der Anlass auch Vertretern aus der Politik die Möglichkeit, sich von den laufenden Projekten in dem Haus an der Währinger Straße einen Eindruck zu verschaffen. Noch im November desselben Jahres beschloss der Wiener Gemeinderat, das Projekt WUK mit einer Subvention in Höhe von einer Million Schilling zu bewilligen, wofür der damalige Kulturstadtrat Zilk als Privatbürge in Erscheinung trat.³²⁴

„Mit dem Eröffnungsfest 1981 war aber noch lange nicht alles gelaufen. Es wurde anfangs nur ein kleiner Teil des Hauses bespielt. Die übrigen Teile des Gebäudes mussten durch Renovierungsarbeiten erst hergerichtet werden.“³²⁵

Auch wenn die Renovierungsarbeiten in diesem ersten Winter wegen der kalten Temperaturen nur eingeschränkt stattfinden konnten, begann sich schon in der Anfangsphase ein reger Kulturbetrieb in dem Gebäude zu etablieren. So wurden fast täglich neue Gruppen im Haus aufgenommen und es fanden regelmäßig Plena statt. Man begann sich auf Vereinsebene und finanzieller Seite zu organisieren. Auf der Generalversammlung im Februar 1982 wurde der Obmann des Vereins, Walter Hnat, erneut bestätigt und vom Kulturstadtrat wurden für das Jahr 1982 erneut drei Millionen Schilling Subvention in Aussicht gestellt.

³²¹ vgl. 10 Jahre WUK (1991), S. 7, f.

³²² vgl. Kleindienst, Eleonore (1992), S. 27

³²³ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

³²⁴ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 72

³²⁵ Interview mit Georg Becker (Gründungsmitglied WUK). Wien 2006

Da dies aber nicht für die vollständige Renovierung des Gebäudes genügte, wurden auch Förderanträge an das Bautenministerium gestellt, das immer noch Eigentümer des Gebäudes war. Das erste Jahresbudget des Vereins wurde überwiegend für Baumaterialien ausgegeben. Es war aber auch Eigeninitiative gefragt, denn die finanzielle Unterstützung reichte nicht dazu aus, alle Baukosten und Reparaturarbeiten abzudecken. So wurden in der Anfangsphase einige Gruppenräume in Eigenregie hergerichtet: Die Kellerräume als Proberäume für Musikgruppen, in anderen Räumen nahmen zwei Kindergärten und das Pädagogische Zentrum ihren Betrieb auf.

Der Verein fand regen Anklang, bereits im Sommer 1982 waren schon ca. 100 Gruppen im Haus beheimatet. Da anfänglich jedoch keine Subventionen für Heizung, Sanitäranlagen und Dachreparaturen eingingen, war eine große Fluktuation der Gruppen zu beobachten. Zwischen den Initiativen fand von Beginn an Austausch und Zusammenarbeit statt. Sie renovierten gemeinschaftlich in Eigeninitiative einen Veranstaltungssaal und im provisorischen Hofbeisl wurde schon im ersten Jahr ein Sommerkulturprogramm angeboten. Der Bund bewilligte, die Renovierung des Kulturzentrums mit einer Summe von 7 Millionen Schillingen zu unterstützen. Bei den Arbeiten am Haus wurden auch arbeitslose Jugendliche miteinbezogen. Im Jänner 1983 war es soweit, die Heizung war intakt und das Programm in den Gruppenräumen konnte geregelt ablaufen.

Im Frühjahr 1983 fanden zum ersten Mal die WUK-Aktionstage statt. Das Haus präsentierte seine Gruppen im Rahmen eines Wochenendkulturprogramms zum Frühlingsauftakt.³²⁶

Im September 1988 gelangte im Zuge eines Tausches von Liegenschaften zwischen der Stadt Wien und der Republik Österreich die Liegenschaf, EZ 1128 der Kat. Gemeinde Alsergrund in das Eigentum der Stadt Wien. Dieses besteht aus einem 5.164m² großen Grundstück und einem darauf befindlichen Gebäude, welches ab dem Jahr 1855 als Lokomotivfabrik, später als „Technologisches Gewerbemuseum“ diente. Der Tauschwert betrug rund 3,50 Mio. EUR.³²⁷ Das Grundstück wird seit dem Jahr 1981 dem WUK-Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstättenhäuser zur kostenlosen Nutzung überlassen.

³²⁶ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 73

³²⁷ vgl. Kontrollamt der Stadt Wien (2006), S. 26

VI.1.5. Das WUK-Leitbild

Der Verein WUK wurde im Jahr 1979 gegründet und hat seinen Sitz in Wien. Die Tätigkeit des Vereins WUK ist nicht auf Gewinn gerichtet und erstreckt sich auf ganz

Österreich. Der Vereinszweck des WUK besteht in der „Förderung soziokultureller Aktivitäten und der Vermittlung ihrer Werte in volksbildnerischer Absicht“.³²⁸ Die ideellen Mittel zur Erreichung dieses Vereinszweckes bestehen in der Schaffung und dem Betrieb offener Kultur und Werkstättenhäuser.³²⁹

„Das zentrale Anliegen bestand von Anfang an in der Verbindung von Kultur- und Werkstättenhaus, also eine Gleichberechtigung von kulturell-geistiger und kulturell-körperlicher Arbeit.“³³⁰

Als Kunst und Kulturzentrum zeichnet sich das WUK durch sein breites kulturelles Angebot, das Theater- Tanz und Musikveranstaltungen, Lesungen, Filmvorführungen und Ausstellungen umfasst, aus. Seinen Schwerpunkt hat das WUK auf die Förderung von innovativer, experimenteller Kunst gelegt. „Experimente formaler und inhaltlicher Art zur Schaffung neuer Kommunikationsformen“ soll hier Raum gegeben werden.³³¹

Das WUK positioniert sich aber nicht als Ort bloßen Kunstkonsums, sondern als einen Ort der Förderung kreativer Tätigkeiten und des kulturellen Austausches.³³² Durch die Bereitstellung von Werkstätten, Proberäumen und Ateliers für freie Gruppen bietet sich der Allgemeinheit die Möglichkeit, das eigene kreative Potential in nur allen denkbaren Kunstsparten auszuleben. Es entsteht ein offener Kulturraum des soziokulturellen Austausches.

Das WUK erhebt darüber hinausgehend auch einen sozialen und gesellschaftspolitischen Anspruch, indem es Beratungs- und Betreuungsangebote anbietet, auch pädagogische Bildungsaktivitäten sowie politische Solidaritäts- und Diskussionsveranstaltungen sollen hier Platz finden.³³³

Durch diese gelebte Verbindung zwischen Kunst, Politik und Sozialem bildet sich ein umfassenderer Kulturbegriff, der über die Bedeutung des Begriffs Kultur wie er im alltäglichen Sprachgebrauch angewendet wird hinausweist und sich vom reinen „Hochkulturanspruch“ distanziert.

³²⁸ WUK-Vereinsstatuten § 2

³²⁹ WUK-Vereinsstatuten § 3

³³⁰ Kleindienst, Eleonore (1987), S. 15

³³¹ WUK-Vereinsstatuten § 3a

³³² WUK-Vereinsstatuten § 3 b, d

³³³ WUK-Vereinsstatuten, § 3

VI.2. Finanzierung des WUK durch staatliche Förderung und Eigeninitiative

Wie schon in der Gründungsgeschichte beschrieben, sah die Strategie des WUK von Anfang an so aus, nicht mit Stadt- und Landesregierung auf Konfrontation zu gehen, sondern sie für das Vorhaben zu gewinnen, um in Folge auch die nötigen Fördergelder zu erhalten.

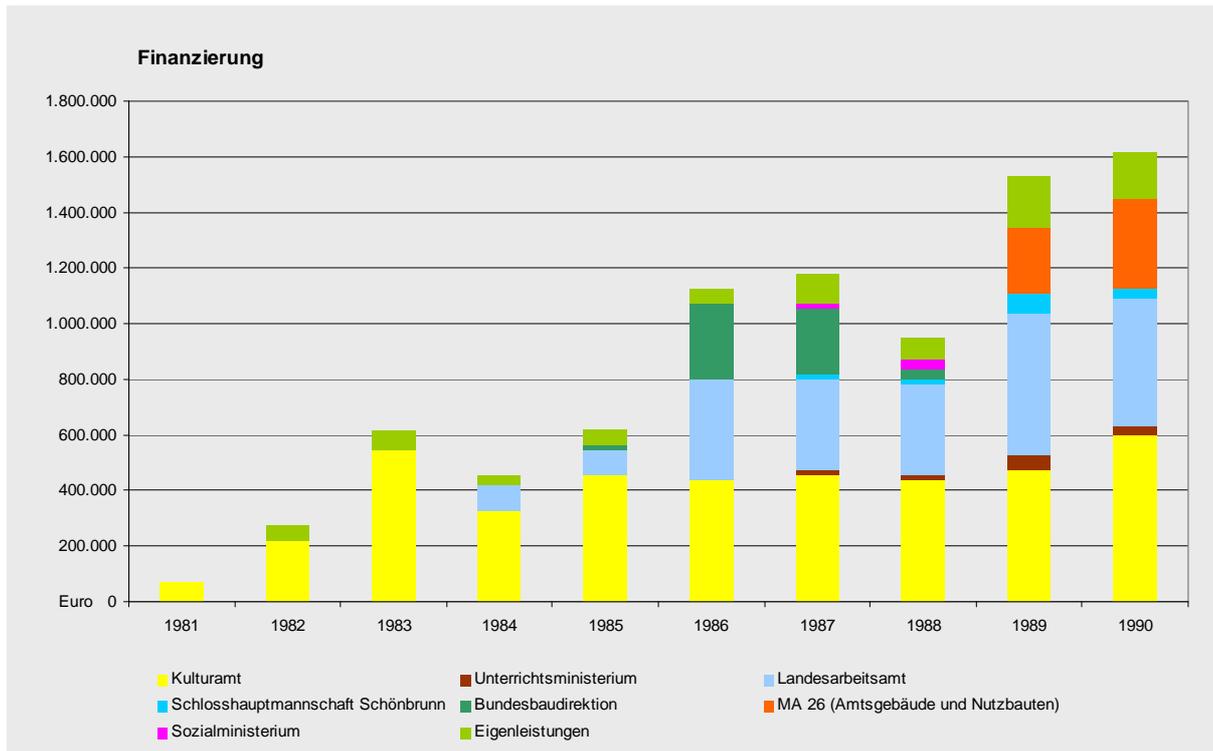
Da das WUK sich von Anfang an als Gegenpol zu den „etablierten Kultureinrichtungen“ definierte, waren die Voraussetzungen für eine staatliche Förderung jedoch von Beginn an eher schwierig. Ein weiterer Faktor hierfür war, dass man, Georg Becker zu Folge, mit einem Projekt dieser Größenordnung in Österreich Neuland betrat.

Jedoch hatte das WUK auch, wie Thomas Geiblinger schreibt, von Beginn an insofern gute Voraussetzungen, da es mit dem damals neuen Kulturstadtrat Helmut Zilk einen „prominenten Gönner“ gefunden hatte, der das WUK auch von Anfang an finanziell unterstützte. „Der umtriebige Kulturpolitiker erkannte sehr bald, dass mit den Engagierten keine radikale, dissidente Subkultur auf den Plan trat, sondern durchaus verhandlungsbereite Kulturkämpfer.“³³⁴

Der Verein erhielt von 1978 bis 1980 außer der Finanzspritze von Kulturstadtrat Helmut Zilk in Höhe von 2.500 Schilling für Öffentlichkeitsarbeit keine finanziellen Förderungen. Nach der Eröffnung des WUK im Oktober 1981 beschloss der Wiener Gemeinderat noch im November, das WUK mit einer Subvention von einer Million Schilling zu unterstützen, wofür der damalige Kulturstadtrat Zilk als Privatbürge in Erscheinung trat.

Im Februar 1982 erhielt der Verein erneut drei Millionen Schilling Subvention. Im darauf folgenden Jahr 1983 erhielt das Kulturzentrum eine einmalige Summe von sieben Millionen Schilling. Die Gelder der ersten Jahre wurden zum Großteil für Renovierungsarbeiten ausgegeben, da das Haus, wie bereits beschreiben, bei der Übernahme in einem sehr desolaten Zustand war. Seit 1984 erhält das WUK, neben den Förderungen des Kulturamtes, zusätzlich Gelder vom Bautenministerium für anfallende Renovierungsarbeiten, sowie vom Landesarbeitsamt für seine Sozialprojekte wie Betreuungs- und Beratungseinrichtungen für arbeitslose Jugendliche.

³³⁴ Geiblinger, Thomas (2000), S. 89



335

Man kann anhand der vorliegenden Tabelle gut sehen, dass sich die Summe der Förderungen in den ersten zehn Jahren des WUK, abgesehen von den Rückläufen 1984 und 1988, kontinuierlich steigerte. Die obige Tabelle zeigt, dass die Subventionen ab dem Jahr 1986 stiegen. Dies erfolgte laut Geibinger in Folge eines gesteigerten Veranstaltungsprogramms, da dies mehr im Sinne des damaligen Kulturstadtrats Mrvicka war, der sich dem WUK gegenüber folgendermaßen äußerte „Ich würde ja gern mehr für euch tun, aber ich würde auch gern mehr von euch hören.“³³⁶

Neben dem Hauptförderer, der Stadt Wien, war es vor allen Dingen in den Anfangsjahren die Bundesbaudirektion die das WUK unterstützte. Durch sein breit gefächertes Angebot konnte das Haus an der Währinger Straße mehr Geldgeber gewinnen, so wurden etwa die Sozialprojekte durch das Landesarbeitsamt gefördert. Außerdem gelang es dem Zentrum mit dem Nachfolger Helmut Zilks als Kulturstadtrat, Kurt Mrkvicka, ein Budget für das ganze Haus durchzusetzen. Für einzelne Projekte und Kulturveranstaltungen werden des Weiteren noch gesonderte Beträge bewilligt – wie z.B. für die Lesereihe „Die Dramatikerinnen“ im Jahr 2006 – im Rahmen derer junge Autorinnen ihre Werke im WUK-Theater präsentierten.

³³⁵ 10 Jahre WUK (1991), S. 208

³³⁶ Falter/11.7.1985

Die interne Verteilung des Geldes sorgt jedoch schon seit Beginn für einige Spannungen. Wie die Subventionen zwischen den einzelnen Bereichen aufgeteilt werden, wird seit jeher in den Plena entschieden. Besonders die Verteilung zwischen Veranstaltungsbereich und dem autonomen Bereich ist ein kritisches Thema. „Die teils ideologischen internen Konflikte werden so auf der finanziellen Ebene ausgetragen. Mit Argusaugen wachen ‚Politniks‘ darüber, wie die Angestellten mit den Subventionen umgehen, die ihrer Ansicht nach den Hausgruppen zugute kommen sollten.“³³⁷ Mit der steigenden Zahl an Veranstaltungen konnten jedoch auch die Einnahmen und damit die finanzielle Eigenleistung gesteigert werden, was natürlich auch für die internen Gruppen vorteilhaft war. Ein kritischer Punkt, der bei Subventionen oft eine Rolle spielt, sind mögliche Bedenken, der Geldgeber könnte Einfluss auf die inhaltliche Ausrichtung nehmen. Nach Einschätzung von Mitarbeitern des Kulturzentrums ist dies jedoch kein großes Thema „Seitens der Subventionsgeber wird auf die Programmgestaltung und die Aktivitäten des WUK kein Einfluss genommen. Einzelne Interventionsversuche, beispielsweise die Aufforderung neue Gruppen aufzunehmen, werden sofort aufgegeben.“³³⁸ Wie der Grafik von Seite 56 zu entnehmen ist, konnte die Förderung durch die Stadt Wien in den Anfangsjahren kontinuierlich gesteigert werden: So erhielt das WUK beispielsweise von der MA7 1989 bereits sechs Millionen Schilling, im darauf folgenden Jahr waren es bereits acht Millionen. In den letzten Jahren der SPÖ-Alleinregierung erhielt das soziokulturelle Zentrum weitere Subventionserhöhungen, 1994 erhielt das WUK 12 Millionen Schilling, 1995 13 Millionen. 1996 waren es bereits 14,6 Millionen.

Subventionen an das WUK 1995 bis 2000

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
MA7	944.767 €	1.061.047 €	1.061.047 €	1.090.116 €	1.090.116 €	1.090.116 €
BKA 2/8	145.349 €	174.419 €	239.826 €	239.826 €	239.826 €	218.023 €
BKA 2/7	41.424 €	43.605 €	43.605 €	87.209 €	87.209 €	65.407 €
Gesamt	1.133.536 €	1.281.066 €	1.346.474 €	1.419.149 €	1.419.150 €	1.375.547 €

339

³³⁷ Veranstaltungsbüro-Leiter Abbrederis, in 10 Jahre WUK (1991), S. 81

³³⁸ Interview Smerhovsky S. 4, zitiert nach Geiblinger, Thomas (2000), S. 92

³³⁹ Geiblinger, Thomas (2000), S. 94

Seit dem Jahr 1997 beträgt die Subvention seitens des Hauptförderers, der MA7, konstant rund eine Million Euro (in den Jahren 2001 – 2003 wurden dem Verein rd. 117.700€ für gesondert beantragte Projekte zur Verfügung gestellt). An diesem Fördervertrag wird sich in naher Zukunft auch nichts Wesentliches ändern, sind die finanziellen Mittel bis zum Jahr 2008 bereits ausgelotet. „In der Gemeindefassung vom 22. Oktober 2004 wurde die Magistratsabteilung 7 ermächtigt, mit dem WUK eine Fördervereinbarung für Juli 2005 bis Dezember 2008 abzuschließen. Für die zweite Jahreshälfte 2005 sind 0,55 Mio. EUR an Förderungen vorgesehen, für die Jahre 2006 bis 2008 jeweils 1,09 Mio. EUR.“³⁴⁰

Bedingt durch Inflation und Mehrkosten seit der Euroumstellung bedeutet dies jedoch, dass die reale Kaufkraft des Subventionsbetrages abgenommen hat. Da sich das Praktische und Ideelle immer direkt bedingen, zwang dieser Geldmangel die Verantwortlichen im Jahre 2003 zu einer gewinnbringenderen Orientierung des Kulturbetriebes und damit auch zu einer Änderung der inhaltlichen Ausrichtung.

VI.2.1. Finanzierungskrise des WUK 2003 – Auslöser für einen Kurswechsel

Wenn man die verstärkte Miteinbeziehung von kommerziellen, massentauglichen Kulturangeboten, wie etwa Konzerten oder Tanzveranstaltungen beobachtet, so muss man berücksichtigen, dass dieser Wandel nicht nur auf mögliche neue Anforderungen an die Kultur zurückgeht, sondern auch rein praktische Gründe der Finanzierbarkeit hat.

Die Finanzierung des laufenden Betriebs des Vereins WUK basiert zu rund 70% auf Förderungen der öffentlichen Hand, die sich aus Subventionen der Stadt Wien, des Bundes und Fördergeldern der EU zusammensetzen. Hauptförderer ist die Stadt Wien, die das WUK jährlich mit rund 1.09 Mio. Euro für den laufenden Betrieb und rund 117.700 Euro für gesondert beantragte Projekte unterstützt.

Des Weiteren finanziert sich das WUK über Mitgliedsbeiträge und zu rund 30% durch Einnahmen, die sich im Wesentlichen aus dem Kartenverkauf im Musikbereich und aus Miet- und Pächterträgen zusammensetzen. Nach jahrelang weitgehend ausgeglichenen Ergebnissen waren die Ausgaben des Vereins im Jahr 2003 wesentlich höher als es die Einnahmesituation zuließ und der Verein wurde dadurch beinahe insolvent.³⁴¹ Gerade dies legte eine Verlagerung

³⁴⁰ Kontrollamt der Stadt Wien: WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 36

³⁴¹ vgl. Kontrollamt der Stadt Wien: WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 1

im Veranstaltungsprogramm hin zur einnahmeträchtigsten Sparte – dem Musikbereich – im Zeitraum der sich anbahnenden Krise bis zu ihrem Höhepunkt 2003 nahe.

VI.2.1.1. Förderungen der Stadt zur Finanzierung des WUK

Zur Förderung der Aktivitäten des Vereins WUK hatte der Gemeinderat mit dem Beschluss am 22. November 2000 für die Jahre 2001 bis 2003 eine jährliche Subvention von rund 1,09 Mio. Euro festgelegt. Im Gegenzug hat die Magistratsabteilung 7 mit dem Verein WUK eine Fördervereinbarung für die Jahre 2001 bis 2003 abgeschlossen.

„Hierbei verpflichtete sich der Verein WUK die Förderung des autonomen Bereichs (soziokulturellen Zentrums) durch die Zurverfügungstellung von Räumlichkeiten und Infrastruktur weiterhin aufrecht zu erhalten und einen durchgehenden Veranstaltungsbetrieb mit einem künstlerischen und kulturellen Programm wie in den vergangenen Jahren zu gewährleisten. Gemessen am durchschnittlichen Umfang der letzten drei Jahre bedeutet dies, dass im betreffenden Zeitraum rund 800 Veranstaltungen und sechs Ausstellungen durchzuführen sind.“³⁴²

Diese Anforderungen wurden im Zeitraum der Drei-Jahres-Fördervereinbarung vom Verein zu 200% erfüllt. Es wurden insgesamt 1.071 Veranstaltungen und 19 Ausstellungen durchgeführt. Zusätzlich fanden diverse Sonderveranstaltungen wie Workshops, Lesungen oder Kurzprojekte statt, für die weitgehend kein Eintritt verlangt wurde.³⁴³

Gründe für die Krise

Gründe für den hohen Verlust, den der Verein im Jahr 2003 verzeichnete, werden in der Verlustanalyse des Kontrollamtes gegeben. Ein wesentlicher Grund für die finanzielle Krise wird durch eine immense Personalkostensteigerung gesehen (die Zahl der Angestellten wurde binnen zwei Jahren von 40 auf 52 erhöht, dies entspricht einem Zuwachs von 38% und einer Kostensteigerung von 0,9 Mio. EUR).³⁴⁴

Auch eine nicht optimal eingesetzte Raumnützung trägt nach Einschätzung des Kontrollamtes zu nicht unerheblichen Verlusten bei. Hierbei fiel besonders auf, dass der größte Veranstaltungsraum für unterschiedliche Kulturrichtungen, die eine ebenso unterschiedliche starke Auslastung besitzen, verwendet wird. Dies bedeutet, dass weniger stark besuchte Aufführungen des Theaterbereichs Veranstaltungen des gut besuchten Musikbereichs verhindern, da

³⁴² Kontrollamt der Stadt Wien: WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 7

³⁴³ ebd., S. 9

³⁴⁴ ebd., S. 17

sich beide Veranstaltungsrichtungen diesen Raum teilen. Das Kontrollamt geht davon aus, dass diese ineffiziente Nutzung auf Grund des starren Spartendenkens des Vereins zu Stande kommt, der daran festhält, die an die Förderung gebundenen Veranstaltungen in diesem Raum vorzunehmen. Dies hat zur Folge, dass einerseits durch Theateraufführungen gewinnbringende Musikveranstaltungen verhindert werden, und zum anderen aufwendige Umrüstungsarbeiten vorgenommen werden müssen.³⁴⁵

Lösungsvorschläge

Das Kontrollamt rät daher, sämtliche vom Verein bespielbaren Räume in ein Veranstaltungsräumkonzept aufzunehmen, um dadurch unterschiedlichere Kapazitäten für differenzierte Nutzungen im Veranstaltungsbereich zur Verfügung zu stellen, die den einzelnen Kunstrichtungen Alternativen zu dem großen Veranstaltungssaal bieten. Das Kontrollamt rät weiters dazu, bei dem derzeitigen Besucherandrang im großen Saal hauptsächlich Musikveranstaltungen abzuhalten. Die anderen Kunstrichtungen sollten in andere Räumlichkeiten verlagert werden.³⁴⁶ Die Stellungnahme des WUK dazu lautet:

„Zurzeit arbeitet der Verein an einer Neupositionierung der gesamten Tätigkeiten, was selbstverständlich die Veranstaltungsaktivitäten und eine Optimierung der Spielräume einschließt. Es ist darauf hinzuweisen, dass über viele Jahre hinweg vergeblich um die entsprechenden Fördermittel angesucht wurde [...]. Um für geeignete Räume die behördliche Genehmigung zu erlangen, um sie veranstaltungstauglich herzurichten, sind Investitionen erforderlich, die von den derzeitigen Vereinsmitteln nicht bewerkstelligt werden können.“³⁴⁷

VI.2.2. Als Ausweg aus der Krise ein geändertes Veranstaltungsprogramm

Die angesprochene „Neupositionierung“ spiegelte sich konkret in den Veranstaltungen des WUK wieder. Um einen Ausweg aus der finanziellen Misere zu finden, war ein geändertes Veranstaltungsangebot notwendig. Wie folgender Tabelle zu entnehmen ist, mussten hierfür die eher „schlechter besuchten“ Theaterveranstaltungen den „besser besuchten“ Musikveranstaltungen weichen.

Veranstaltungen der fünf Kulturbereiche des WUK in den Jahren 2001 – 2003:

	Jahr 2001	Jahr 2002	Jahr 2003
--	-----------	-----------	-----------

³⁴⁵ vgl. Kontrollamt der Stadt Wien: WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 29

³⁴⁶ ebd., S. 30

³⁴⁷ Kontrollamt der Stadt Wien: WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 30

Theater/Tanz	128	79	58
KinderKultur	89	127	169
Musik	77	107	171
Kultur& Politik	24	27	15
Ausstellungen	6	6	7

348

Als Ausweg aus der Krise gab es bis zum Jahr 2003 einen Anstieg der Musikveranstaltungen von 77 auf 177, sowie einen Anstieg der Kinderkulturveranstaltungen von 89 auf 169. Im Gegenzug blieb die Zahl der Ausstellungen konstant im Bereich zwischen sechs und sieben, während die weniger lukrativen Aktivitäten in den Bereich Kultur und Politik von 24 auf 15, Theatervorstellungen gar von 128 auf 58 gekürzt wurden. Diese Verlagerung spiegelte sich auch in der Anzahl der Besucher wieder.

VI.2.3. Besucherzahlen der Jahre 2001 – 2003

	Jahr 2001	Jahr 2002	Jahr 2003
Theater/Tanz	4.708	3.921	1.599
KinderKultur	5.659	8.220	9.090
Musik	43.671	50.793	57.007
Kultur& Politik	8.142	5.052	1.986
Ausstellungen	7.763	5.992	6.592

349

Die Besucherstatistik zeigt, dass im Bereich Theater/Tanz die Besucherzahl vom Jahr 2001 bis zum Jahr 2003 um rund. 66% zurückging, während im Jahr 2001 noch 4.708 Personen die Theatervorstellungen des WUK besuchten, so waren es im Jahr 2003 nur noch 1.599. Bei kulturpolitischen Veranstaltungen fiel die Zahl im gleichen Zeitraum noch drastischer um 76% von 8.142 auf 1986. Im Bereich Kultur & Politik fanden seit dem Jahr 2004 keine Aktivitäten mehr statt. Kleine Veränderungen fanden im Bereich Ausstellungen Kunsthalle statt, wo ein

³⁴⁸ Kontrollamt der Stadt Wien WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 8

Anm.: Der Bereich Kultur& Politik war ein Teil der Soziokultur des Vereins WUK. Hier wurden einerseits Räumlichkeiten an Gruppen oder Künstler vermietet oder den autonomen Gruppen des Vereins für soziale, politische und künstlerische Aktivitäten zur kostenlosen Nutzung zur Verfügung gestellt. Seit dem Jahr 2004 fanden keine Veranstaltungen mehr in diesem Bereich statt.

³⁴⁹ Kontrollamt der Stadt Wien WUK Gebarung der Jahre 2001–2003, Wien (2006), S. 10

Rückgang von 7.763 auf 6.592 Besucher verbucht wurde. In der Kinderkultur fand ein Anstieg der Teilnehmer von 5.659 auf 9.090 statt: Während Musikveranstaltungen 2001 von 43.671 Tanzbegeisterten aufgesucht wurden, so waren es im Jahr 2003 bereits 57.007.

Anhand dieser Zahlen sticht der Zusammenhang zwischen der Anzahl der angebotenen Veranstaltungen in den verschiedenen Bereichen und den daraus resultierenden Besucherzahlen sofort ins Auge. So war es dem WUK möglich, durch das geänderte Angebot direkten Einfluss auf die Zahl der zahlenden Besucher zu nehmen.

Dieses verstärkte Angebot an Konzerten und Clubbings könnte der Grund dafür sein, dass das WUK gerade bei der jungen Generation nur als Austragungsort für Musikveranstaltungen bekannt ist.

VI.3. Das WUK 25 Jahre nach der Gründung

Das WUK zählt mit einer Fläche von 12.000m² zu einem der größten soziokulturellen Zentren Europas. Der Verein zur Schaffung offener Werkstätten und Kulturhäuser ist die nach außen hin verantwortliche Körperschaft des WUK. Dieser existiert seit 1979 und ist seit 1981 in den Räumlichkeiten der ehemaligen Lokomotivfabrik in der Währinger Straße 59 untergebracht. Eigentümer des Hauses ist die Gemeinde Wien, die dem Verein den Gebäudekomplex zur kostenlosen Nutzung überlässt und des Weiteren Ausbau und Instandhaltung finanziert. Das WUK unterteilt sich in einen betrieblichen, vom Verein betriebenen und einen autonom verwalteten Bereich.³⁵⁰ Eine Sonderstellung nimmt der Verein „Frauenkommunikationszentrum“ ein. Dies ist ein selbstständiger Bereich, der schon seit der Gründung existiert und der weder dem Verein WUK noch dem Autonomen Bereich zuzuordnen ist. Das „Frauenkommunikationszentrum“ versteht sich als Einrichtung, die sich speziell um die Belange von Frauen kümmert.

Es soll im Folgenden ein Einblick in die Struktur und Arbeitsweise des WUK gegeben werden. Zunächst sollen Organisationsform und Gruppen des autonomen Bereichs vorgestellt werden, anschließend werden WUK-Verein, Kultur- und Sozialbetrieb näher betrachtet.

VI.3.1. Organisationsform des autonomen Bereichs

Im autonom verwalteten Bereich arbeiten rund 130 Gruppen und Einzelpersonen in den sieben Sparten: Gesellschaftspolitische Initiativen, Interkulturell, Kinder/Jugend, Tanztheaterperformance, Musik, Bildende Kunst und Werkstätten. Die Aufteilung der Räume, Aufnahmen neuer Gruppen und Eigenveranstaltungen werden unabhängig vom Verein organisiert und verwaltet. Darüber entscheidet das jeweilige Bereichsplenum, das von jedem der sieben Bereiche einmal monatlich abgehalten wird.³⁵¹ Alle Gruppenmitglieder von WUK-Gruppen aus dem jeweiligen Bereich sind stimmberechtigt.³⁵²

Da nicht genug Räume zur Verfügung stehen um jeder Gruppe einen eigenen Raum zur Verfügung zu stellen, werden die Räumlichkeiten nach Absprache der Nutzungseinheiten von mehreren Gruppen gemeinsam genützt. Räume, die untertags ständig benützt werden, wie die Büros von diversen sozial engagierten Gruppen, unterscheiden sich von den so genannten

³⁵⁰ vgl. 10 Jahre WUK (1991), S. 177

³⁵¹ ebd., S. 177

³⁵² vgl. WUK-Organisationshandbuch (1985), S. 2

Initiativräumen, die einer wechselnden Zahl sozialer Initiativengruppen nach Stundenplan zur Verfügung gestellt werden.³⁵³ Durch diese differenzierte Nutzungsform ist es möglich, alle Gruppen, die sich mit den Zielen des Vereins vertragen, im Werkstätten- und Kulturhaus aufzunehmen. Die Arbeiten der Gruppen werden teilweise durch Subventionen öffentlicher Stellen unterstützt, da sie vorbildliche Projekte entwickelt haben.

Aus den dementsprechend sieben Bereichsplena wird je ein/e Vertreter/in ins Bereichsgremium WUK-Forum entsendet. Das Bereichsgremium kann die Anträge der einzelnen Bereiche bei der Generalversammlung einbringen und besitzt außerdem beratende Funktion für den Verein bzw. Vorstand. Die ca. 130 Gruppen und Einzelpersonen sind nicht dazu verpflichtet dem Verein Miete zu zahlen, stattdessen zahlen sie einen, von den Bereichen selbst festgelegten und verwalteten „Kunstschiilling“ für gemeinsame Aktivitäten. Den im Haus arbeitenden Gruppen und Einzelkünstlerinnen werden vom Verein WUK Infrastruktur und Dienstleistungen aus dem betrieblichen Teil wie Marketing, EDV oder Technik zur Verfügung gestellt.³⁵⁴

VI.3.2. Die Sparten des autonomen Bereichs

Um einen besseren Eindruck über die inhaltliche Gestaltung des autonomen Teils zu erhalten sollen im Folgenden nun die einzelnen Bereiche kurz vorgestellt werden.

Gesellschaftspolitische Initiativen

Der autonome Bereich „Soziales/Initiativen“ wurde 2003 in Gesellschaftspolitische Initiativen umbenannt. Diese Sparte bildet vom Zeitpunkt der Gründung bis heute einen sehr vielschichtigen und von der Zahl der Gruppen gesehen großen Bereich, der in den ersten dreieinhalb Jahren des Bestehens auch die Führungsspitze des Vereins stellte.³⁵⁵ Das Spektrum der ca. 22 verschiedenen Gruppen in diesem Bereich ist weit gestreut und umfasst Gruppen aus den unterschiedlichsten Themenbereichen und Interessensgebieten. Es gibt zwei Seniorengruppen, Umweltgruppen, wie das „Umweltbüro VIRUS“ oder „Strahlenmessen im WUK“. Ansonsten gibt es eine Irische Volkstanzgruppe, das Kurdische Zentrum, die „Schwarze Frauen Com-

³⁵³ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 23

³⁵⁴ vgl. WUK Internetseite: WUK-Struktur

http://www.wuk.at/index.php/idee/daswuk/0/daswuk_ist_struktur.html

³⁵⁵ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 23

munity“ oder die Selbsthilfegruppe „Selbstmord nein Danke“ kurz „SE MO NE DA“.³⁵⁶ Der Phantasie sind keine Grenzen gesetzt.

Interkulturell

Die Unterstützung von Ausländern und Asylbewerbern in Österreich ist ein wichtiger Bestandteil der Projekte im Bereich „Interkulturell“. Die Beratungsstelle „Asyl in Not“ die 1985 von iranischen Flüchtlingen gegründet wurde, zählt heute zu den wichtigsten Anlaufstellen für Asylbewerber in Österreich. Hier können sie Beratung und Unterstützung bei rechtlichen, sozialen, gesundheitlichen und persönlichen Belangen erhalten.³⁵⁷ Ein weiterer wichtiger Bestandteil sind die unterschiedlichen Gruppen, in denen sich Menschen aus den verschiedensten Herkunftsländern in Wien mit Landsleuten treffen können – wie das „Iranische Kulturhaus“, die „Tadschikische Vereinigung für Demokratie“ oder „Soziales Aktivitätszentrum – Türkischer Verein“³⁵⁸

Kinder/Jugend

Der Kinder- und Jugendbereich besteht aus vier Kindergruppen, sowie einer Volksschule und einer Hauptschule, in denen alternative Modelle der Kindererziehung angewendet werden. Die Schulen gehen aus Elterinitiativen hervor. Die Grundschule gibt es seit 1979 und fing mit einer Gruppe von 12 Kindern im Amerlinghaus an. Mittlerweile werden an der Grundschule um die 35 Kinder im Alter zwischen 5–10 Jahren von fünf Lehrern betreut. Trägerverein der Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht ist der Verein „Schulkollektiv Wien“. An der Hauptschule „Schülerschule Gemeinsames Lernen“ werden 17 Kinder unterrichtet. Auch diese Schule ist eine Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht, die in der Selbstverwaltung durch Schulgeld und Elterndienste betrieben wird, und sich in ihren Grundsätzen an alternativen Lehrmodellen orientiert. Die Kindergruppen im WUK bieten Betreuung und Aktivitäten mit Kindern an.³⁵⁹

³⁵⁶ vgl. WUK-Internetseite: WUK-Gruppen (Gesellschaftspolitische Initiativen)

http://www.wuk.at/index.php/idee/daswuk/politisch/gruppen/daswuk_gruppe_gesellschaft.html

³⁵⁷ vgl. WUK-Internetseite: WUK-Gruppen (Interkulturell)

http://www.wuk.at/index.php/idee/daswuk/interkulturell/gruppen/daswuk_gruppe_interkulturell.html

³⁵⁸ ebd.

³⁵⁹ 10 Jahre WUK (1991), S. 193, f.

Tanztheaterperformance

Im Bereich Tanztheaterperformance stellt der autonome Bereich Gruppen aus der freien Wiener Tanz und Theaterszene Räumlichkeiten für Proben, Experimente und Aufführungen zur Verfügung. Im Februar 2005 waren in diesem Bereich ungefähr 54 Personen in 25 Gruppen der freien Wiener Theaterszene aktiv. Sie haben für ihre Arbeiten drei Proberäume und ein Büro zur Verfügung.³⁶⁰ Die Restzeitnutzung wird im Februar 2004 von vier Gruppierungen in Anspruch genommen. Die Fluktuation in diesem Bereich ist sehr hoch: von 2000 bis Dezember 2004 wurden 17 neue Gruppen aufgenommen. Im „ttp-Raum Flieger“ finden im Rahmen des ganzjährigen Projekts „Im Flieger“ durchschnittlich 14 Veröffentlichungen pro Jahr statt. Durch das Zusammentreffen der unterschiedlichen Gruppierungen hofft man, den kreativen Austausch zu fördern und Impulse für neue Ideen zu geben.

Musik

Im Musikbereich sind um die 35 Musiker in 14 Proberäume aktiv. Die Proberäume liegen im Kellergeschoß im Trakt an der Währinger Straße und an der Exnergasse und wurden bereits im ersten Winter 1981 adaptiert.³⁶¹ Die unterschiedlichsten musikalischen Stilrichtungen sind unter den Musikgruppen vertreten.

Bildende Kunst

Das oberste Geschoss des Traktes an der Severingasse ist der Bereich der Bildenden Künste. Hier werden 15 bildenden Künstlern 13 Ateliers für ihre Tätigkeiten zur Verfügung gestellt. Die großen Räume bilden Gemeinschaftsateliers, die von zwei bis drei Künstlern genutzt werden, die kleineren Räume befinden sich in Einzelgebrauch. Zwei Räume sind Gastateliers, die von Anwärtern für Dauerateliers für zwei Monate genützt werden können. Die Künstler arbeiten meist individuell und sind selten als Gruppe tätig.

Die Arbeiten der Künstler umfassen ein breites Spektrum, sie reichen von abstrakter Malerei und Grafik, Objekten und Rauminstallationen bis hin zu Performance, Film und Video.³⁶²

Werkstättenbereich

Der Werkstättenbereich besteht aus 18 Werkstätten und zwei Gastateliers. Die Spannweite der Aktivitäten ist sehr groß, sie reicht von Keramik-, Bildhauerei- und Textilarbeiten bis zur

³⁶⁰ vgl. WUK-Internetseite: WUK-Gruppen (Tanztheaterperformance)

http://www.wuk.at/index.php/idee/daswuk/interkulturell/gruppen/daswuk_gruppe_interkulturell.html

³⁶¹ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 54

³⁶² 10 Jahre WUK (1991), S. 202

Reparatur alter Möbel, Fahrräder oder Motorräder. Neben den verschiedenen Gruppenräumen im Werkstättenbereich steht ein großer Projektraum zur Verfügung, der von hauseigenen sowie externen Gruppen für zeitlich begrenzte Aktionen genützt werden kann. „Zusammenarbeit und Selbsthilfe, sowie die gegenseitige Vermittlung von Techniken sind den aktiven Gruppen im Werkstättenbereich ein wichtiges Anliegen. Die Einrichtung der Werkstätten ist teuer und erfolgte meist aus eigenen Mitteln der Gruppen, weshalb der Ausbau dieses Bereiches anfänglich nur langsam voran ging.“³⁶³

VI.3.3. Organisationsform des Vereins

Das WUK ist als Verein mit Sitz in Wien organisiert, dessen Tätigkeit gemeinnützig und nicht auf Gewinn ausgerichtet ist und sich über ganz Österreich erstreckt.³⁶⁴ Der Verein zählt rund 550 Mitglieder. Die Organe des Vereins sind die Generalversammlung, der Vorstand, die Vereinsprüferin und das Schiedsgericht.³⁶⁵ Bei Streitigkeiten innerhalb des Vereins kann der Vorstand das Einsetzen eines Schiedsgerichts verlangen. Dieses setzt sich aus fünf WUK-Mitgliedern zusammen. Das Schiedsgericht entscheidet mit einfacher Stimmenmehrheit, die Entscheidung ist vereinsintern endgültig.³⁶⁶

Das höchste Entscheidungsorgan des Vereins ist die mindestens einmal jährlich stattfindende Generalversammlung. Alle Mitglieder sind stimmberechtigt. Die Grundsätze der Vereinsarbeit werden von der Generalversammlung festgelegt und alle zwei Jahre wird der neue Vorstand des Vereins gewählt.³⁶⁷

Der Vorstand des WUK besteht aus vier bis sechs WUK Mitgliedern und zwar aus der Obfrau, die das WUK nach außen insbesondere gegenüber Behörden vertritt, der Schriftführerin, der Kassiererin und gegebenenfalls Stellvertretungen zu diesen Funktionen.³⁶⁸ Dem Vorstand obliegt die Leitung (Geschäftsführung) des Vereins. Dieser kontrolliert die laufenden Aktivitäten, trifft strategische Entscheidungen, verwaltet das Vereinsvermögen, ist für Einstellungen und Kündigungen von Angestellten des Vereins verantwortlich und bestellt die Geschäftsleitung, die an der Schnittstelle zwischen Vorstand und den rund 100 Mitarbeitern des Vereins steht. „Der Vorstand ist in seinen Entscheidungen an die Beschlüsse der Generalversammlung

³⁶³ vgl. Kleindienst, Eleonore (1987), S. 37

³⁶⁴ vgl. Vereinsstatuten § 1

³⁶⁵ vgl. Vereinsstatuten § 9 (Vereinsorgane)

³⁶⁶ vgl. Vereinsstatuten § 16 (Schiedsgericht)

³⁶⁷ vgl. Vereinsstatuten § 10, 11 (Generalversammlung/ Aufgaben Generalversammlung)

³⁶⁸ vgl. Vereinsstatuten § 12 (Vorstand)

gebunden und hat für deren Umsetzung zu sorgen.“³⁶⁹ Auf Vorschlag des Vorstandes wird von der Generalversammlung alle zwei Jahre eine Abschlussprüferin gewählt, die für die Prüfung der Vereinsfinanzen zuständig ist. Der Vorstand hat über die Ergebnisse auf den Generalversammlungen zu berichten. Des Weiteren besitzen alle WUK-Mitglieder das Recht, in den schriftlichen Bericht der Abschlussprüferin Einsicht zu nehmen.³⁷⁰ Die Rechte, Pflichten und Aufgaben der Vereinsorgane sowie der Vereinsmitglieder sind in den Statuten des Vereins festgehalten, die somit die Strukturierung des Vereines regeln.

VI.3.4. WUK-Kultur- und Sozialbetrieb

Der betriebliche Teil des WUK-Vereins untergliedert sich in die beiden Bereiche Sozial- und Kulturbetrieb. Die wesentliche Aufgabe des Sozialbetriebes besteht in der Integration von langzeitarbeitslosen Jugendlichen. Ihnen soll der Einstieg in den Arbeitsmarkt durch Ausbildungs- und Beratungsprojekte erleichtert werden. Dazu bietet der Verein derzeit acht Projekte an, die hauptsächlich außerhalb des Hauses stattfinden – wie „faktori“, „Domino“ oder „Monopoli“.

Diese Projekte werden aus Mitteln der Arbeitsmarktverwaltung, des Unterrichtsministeriums, der Gemeinde Wien und der Schlosshauptmannschaft Schönbrunn mitfinanziert.

Der Kulturbetrieb unterteilt sich in folgende Geschäftseinheiten: Musik, Theater/Tanz, Kinderkultur, Ausstellungen/Kunsthalle Exnergasse. Die einzelnen Bereiche werden von verschiedenen Veranstaltern geführt und über ein Veranstaltungsbüro koordiniert. Vom Verein organisierte Ausstellungen finden in der Regel in der 400m² großen Kunsthalle Exnergasse, einem nicht kommerziell orientierten Präsentationsraum für zeitgenössische Kunst, statt. Die übrigen Veranstaltungssparten teilen sich zwei multifunktionelle Räume, den „Großen Saal“ mit 380m² und das „Foyer“ mit 175m² sowie zwei Museumssäle mit je 60m². Im Rahmen des Musikbereichs veranstaltet der WUK-Verein Clubbings, Konzerte und Partys. Auf die beiden anderen Bereiche Theater/Tanz und Kinderkultur soll im Folgenden näher eingegangen werden.

³⁶⁹ vgl. Vereinsstatuten §13 (2)

³⁷⁰ vgl. Vereinsstatuten §13 (Aufgaben des Vorstandes)

VI.4. WUK-Theater und WUK-Kinderkultur

Von diesem groben Überblick ausgehend sollen in dem folgenden Kapitel zwei Sparten des betrieblichen Bereichs näher vorgestellt werden: WUK-Theater und WUK-Kinderkultur.

VI.4.1. Zur Entstehung des Bereichs Theater im WUK

Nach etwa fünfjährigem Bestehen des WUK fanden wesentliche Veränderungen statt. Das WUK begann sich neben seinen politischen, sozialen und künstlerischen Aktivitäten im Haus auch als kultureller Veranstaltungsort für Außenstehende zu etablieren. Im Zuge dieser Entwicklung begann das WUK, regelmäßig Tanz- und Sprechtheater für die Öffentlichkeit zu veranstalten. „Der Anspruch der zuständigen Abteilung war kein geringer, nämlich qualitätsvolle, moderne, engagierte, kritische, experimentelle, internationale Kunst zu fördern und den Menschen dieser Stadt zu vermitteln.“³⁷¹

Dieser Wandel in Richtung Kulturveranstaltungsort führte zu internen Kontroversen, da einige Aktive das ursprüngliche Konzept des Hauses in Frage gestellt sahen. So umstritten diese Entwicklung an sich sein mag, so brachte sie zweifelsohne finanzielle Vorteile mit sich. Diese Zusammenhänge werden in Thomas Geiblingers Arbeit „Zwischen Subvention und Repression. Subkulturelle Einrichtungen in Wien und die Wiener Gemeindeverwaltung am Beispiel Arena, WUK, Flex“ ausführlicher dargestellt. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es im Zuge des gesteigerten Veranstaltungsangebotes auch zu einer Erhöhung der Fördermittel kam, da die Subventionsgeber diesen Trend befürworteten, wovon, trotz Kritik, auch wiederum die hausinternen Gruppen profitierten.³⁷²

Im Jahr 1986 erhielt das WUK vom Bautenministerium einen finanziellen Zuschuss in Höhe von ungefähr 14 Millionen Schilling. Dieser wurde für die Renovierung des 400 Platz umfassenden „Großen Saal“ verwendet, der im Herbst 1986 eröffnet werden konnte.³⁷³

(Die gesteigerten Subventionen der Stadt Wien ab 1986, sowie die Zuschüsse des Bautenministeriums sind auch der Tabelle auf S.57 im Kapitel „Finanzierung“ zu entnehmen.)

Die Abwicklung der anfänglichen Theateraufführungen war jedoch noch nicht so einfach wie heute: „Es gab keine Stühle und keine technische Ausrüstung, dafür einen behördlichen

³⁷¹ Abbrederis, Vincent: 10 Jahre Tanz, Theater, Bewegung im WUK (1996), S. 4

³⁷² vgl. Geiblinger, Thomas (2000), S. 80

³⁷³ vgl. Geiblinger, Thomas (2000), S. 80

Status, der uns verpflichtete für jede Veranstaltung einzeln um eine Spielgenehmigung anzusuchen.“³⁷⁴ Die Konditionen verbesserten sich jedoch mit der Zeit, denn auch nach der Eröffnung wurden noch laufend technische und bauliche Verbesserungen durchgeführt und bis heute wurde er zu einem multifunktional, optimal bespielbaren Raum gemacht.

„Zu Beginn fanden Theater/Tanz Tanzaufführungen über das ganze Haus verteilt statt, es wurde auch das Dach im Mittelhaus oder die Stiegenhäuser und Ateliers genützt. Das dort gezeigte Tanzangebot war sehr vielfältig. Im Zuge der Aufteilung der Räumlichkeiten wurde dem Bereich Theater/Tanz der große Saal des WUK zur Verfügung gestellt, an dem auch heute noch nach 25 Jahren ein regelmäßiges Programmangebot stattfindet.“³⁷⁵

VI.4.2. **Programmgestaltung, Arbeitsweise, Finanzierung**

Die Programmgestaltung ist natürlich jedes Jahr unterschiedlich, und entwickelte sich im Lauf der Jahre weiter. Das Theater kann bei den 25 Jahrfeiern des WUK sein 20jähriges Bestehen feiern. Was die anfängliche Intention des Theaters war wurde gerade schon beschrieben. Von folgenden Überzeugungen war die Theaterarbeit nach zehnjährigem Bestehen geprägt:

„Dramatische Kunst lebt vom Prozess, bzw. einem transitorischen Ergebnis

Legitimiert sich selbst oder über einen übergeordneten sozialen und/oder ästhetischen Gesamtzusammenhang

Entwickelt sich in der Gegenwart und ist dominant für die Gegenwart bedeutsam

Wird entweder von starken Einzelpersonlichkeiten oder von starken Ensembles getragen und besitzt gesellschaftliche Relevanz

Ist im streng definitorischen Sinn kein Gesamtkunstwerk, kann aber über Kompetenz, Wissen, Erfahrung einen Grad an Komplexität erreichen, wie es sonst keine andere Kunstrichtung vermag.“³⁷⁶

Nochmals zehn Jahre später antwortet die Leitern des Theater/Tanzbereiches im WUK Ainoah Achetegui auf die Frage der Programmgestaltung:

„Ich vertrete für meine Programmauswahl jedes Jahr eine bestimmte Linie. Im Jahr 2006 lag der Programmschwerpunkt in der Förderung junger Regisseurinnen und Dramatikerinnen, sowie der Arbeit mit Emigranten. Da das WUK von seiner Einstellung in der „linken Ecke“ anzusiedeln ist,

³⁷⁴ Hartmann, Helmut (1996), S. 3

³⁷⁵ Interview mit Ainoah Achetegui (Leitung WUK- Theater). Wien 2006

³⁷⁶ vgl. Hartmann, Helmut (1996), S. 4

würden generell keinesfalls Stücke mit homophonen oder ausländerfeindlichen Tendenzen gezeigt werden.“³⁷⁷

Jährlich werden aus dem Bereich Theater/Tanz ungefähr 9 – 11 Produktionen gezeigt.

Das Theater erhält einen Teil des Gesamtbudgets des Hauses, einzelne Projekte werden gesondert gefördert. Da das Budget für den laufenden Betrieb des Hauses seit dem Jahr 1998 gleich bleibend ist, das Geld durch die Inflation jedoch de facto weniger wert ist wurde auch beim Theater spürbar.

Obwohl der Hauptförderer des WUK, die Stadt Wien, kein Mitspracherecht bei der Programmgestaltung des Theaters hat, wird diese doch indirekt von der Stadt beeinflusst.

„Zunächst einmal wird die Programmgestaltung beeinflusst von den Entscheidungen der Stadt Wien hinsichtlich der Förderung freier Gruppen. Das WUK-Theater verfügt nicht über die finanziellen Möglichkeiten selbst zu produzieren, es ist ein so genanntes „Receivetheater“, d.h. es ist ein Theater, das Gruppen empfängt. Bei Gruppen die von der Stadt Wien gefördert werden erscheint das WUK nur als Koproduzent, d.h. die Stadt zahlt die Gage und das WUK muss nur die Kosten für Logistik, wie Kasse, Abenddienst, Technik, übernehmen. Es werden auch Gruppen gebucht, die nicht von der Stadt Wien gefördert werden, doch das ist auf Grund der finanziellen Lage nur in einem kleineren Ausmaß möglich.“³⁷⁸

Ob die auftretenden Künstler von der Stadt gefördert werden oder nicht wirkt sich auch auf die Modalitäten der finanziellen Übereinkünfte zwischen Veranstalter und Auftretenden aus.

„Wenn eine Gruppe eine Finanzierung von der Stadt erhält wird in der Regel 70/30 gespielt. Wenn die Gruppe nicht von der Stadt finanziert wird, erhält sie eine feste Gage, oder es gibt diverse andere Vergünstigungen wie, z.B. die Bereitstellung eines Proberaumes für einen gewissen Zeitraum. 80 Prozent der Produktionen werden von der Stadt finanziert, der Rest sind Gagen.“³⁷⁹

Das WUK-Theater bezieht das Geld jedoch nicht so ohne weiteres, es ist dazu verpflichtet der Stadt als Geldgeber Rechenschaft in Form eines Jahresberichtes abzugeben. Dieser muss eine genaue Erklärung zu allen Projekten beinhalten. Sollte eine Gruppe im Programm gewesen sein, bei der der Erfolg eher mäßig war, ist eine Erklärung für die Ursache notwendig. Um sich finanziell nicht zu ruinieren, muss man folglich darauf achten Produktionen in das Programm aufzunehmen, die ein „volles Haus bringen“. Auf die Frage, wie man sich in diesem

³⁷⁷ Interview mit Ainoah Achutegui (Leitung WUK- Theater). Wien 2006

³⁷⁸ Interview mit Ainoah Achutegui (Leitung WUK- Theater). Wien 2006

³⁷⁹ ebd.

Spannungsfeld zwischen künstlerischem Anspruch und Quotenbringer bewegt, antwortet Ainoah Achutegui:

„Es gibt zwei Möglichkeiten: entweder man programmiert nur beste Qualität und setzt darauf, dass dieses Konzept eines Tages aufgehen wird, oder man bucht zwischendurch Quotenhits, wie Theatersport, um damit andere Projekte finanzieren zu können. Ich vertrete die zweite Politik. Wenn ich Theatersport oder Improtheater programmiere versuche ich jedoch die besten Gruppen einzuladen. Wenn schon, dann die besten Gruppen aus diesem Genre. Dank Theatersport und anderen Improtheatervorstellungen können wir uns teure Produktionen mit wenig Publikum leisten. Durch diese Strategie konnte ich eine Steigerung von 13 Prozent im Bezug bei den Publikumszahlen zwischen mir und meinem Vorgänger erreichen. Die Förderstellen schauen sich bei Ihren Bewertungen die prozentuelle Auslastung an. Sie untersuchen nicht die Besucherzahlen für jede einzelne Produktion, weil auch sie die Auffassung vertreten, dass man Produktionen anbieten muss, die eine Auslastung von 100% erreichen, um sich dann wiederum ein Projekt mit nur 40% Auslastung leisten zu können.“³⁸⁰

Auf die abschließende Frage, was für man als Künstler im WUK-Theater geboten bekommt, antwortet Ainoah Achutegi:

„Einen perfekten Raum, der praktisch alles kann. Er ist nur ein wenig zu niedrig, das heißt manche Beleuchtungskonzepte funktionieren nicht so, wie das die Leute gerne hätten. Es ist ein multifunktionaler Raum, der alle Publikumssituationen möglich macht und alle Performancemöglichkeiten bietet, die man sich vorstellen kann. So etwas gib es in Wien in dieser Form und dieser Größe nicht noch einmal.“

Also scheinen sich die mühevollen Renovierungsarbeiten gelohnt zu haben.

VI.4.3. Entstehung Sparte Kinderkultur im WUK

Ein wichtiger Bestandteil der kulturellen Arbeit des WUK stellt die seit 1996 existierende Kinderkultur dar. Die Intention war es, einen regelmäßigen Veranstaltungsort für Kindertheater in der Stadt zu etablieren. Die Kinderkultur als fester Bestandteil entwickelte sich aus den „Kinderfestwochen“, die erstmals 1986 im WUK stattfanden. Die Kindertheatergruppe „Heuschrecken“, die Schwierigkeiten hatte, einen geeigneten Aufführungsort für ihr zweites eigenes Theaterstück für Kinder zu bekommen, wurde im WUK fündig. Daraus entwickelte sich ein dreijähriger Standort des Heuschrecktheaters im WUK. Im Zusammenhang mit diesem Projekt wurden kurzerhand von den „Heuschrecken“ und Elisabeth Schimana, die damals im

³⁸⁰ Interview mit Ainoah Achutegui (Leitung WUK- Theater). Wien 2006

Veranstaltungsbereich des WUK tätig war, die Kinderfestwochen ins Leben gerufen. Die Grundidee der Kinderfestwochen bestand darin, neben den offiziellen Festwochen ein professionelles Kulturprogramm für Kinder mit Schwerpunkt Theater anzubieten. Dadurch sollte gleichermaßen auch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Kinderkultur gelenkt werden.

„Was die Kinderfestwochen so innovativ machte ist die Tatsache, dass sie der erste Impuls in Österreich für freies professionelles Kindertheater waren. Die Kinderfestwochen schienen auch durchaus Vorbildfunktion zu erfüllen, so entstanden bereits 1987 die Internationalen Kindertheaterfestivals im Rahmen der Wiener Festwochen. Das Kulturangebot für Kinder im WUK wurde stetig ausgebaut und erweitert. So fand 1991 das bis dahin größte Kindertheaterfestival „Übermut“ von den „Heuschrecken“ organisiert im WUK statt. Es wurden rund 160 Vorstellungen freien österreichischen Kindertheaters gezeigt“³⁸¹.

Aus der Idee der Kinderfestwochen entstand ein eigenständiger Bereich im WUK, der das ganze Jahr über professionelles Kulturangebot für Kinder bietet, die WUK-Kinderkultur.

Doch seit dem Aufkommen des „emanzipatorischen“ Kindertheaters Anfang der 70er Jahre, das mit der Gründung verschiedener freier Gruppen, die diese Ansätze verfolgten einherging und heute haben sich natürlich auch einige Veränderungen in Bezug auf die Theaterschaffenden in Wien eingestellt. Es wurden einige Gruppen gegründet, manche konnten sich halten, andere mussten aus finanziellen Gründen ihre Arbeiten einstellen. Die ASSIETJ Austria zählt derzeit rund 70 Mitglieder, durchaus mehr als bei ihrer Gründung im Jahr. Im Jahr 2000 wurde der „Dschungel“ in Wien, ein eigenes Haus für Theaterschaffende im Bereich des Kindertheaters gegründet.

Auch heute noch gibt es sehr viele „freie Gruppen“ in Wien, die Kindertheater praktizieren und die über keine eigene Spielstätte verfügen. Für sie ist die WUK-Kinderkultur ein idealer Standort.

VI.4.4. **Programmangebot der Kinderkultur**

Das Programmangebot ist sehr vielfältig, es umfasst engagiertes Kindertheater, zeitgenössischen Tanz, politische und kritische Literatur für Jugendliche und Kinder, Sonntagsmatineen, experimentelle Performances und Babyclubbings. Ebenso wichtig wie die Produktionen ist der Raum für Experimente, sowie Diskussionen und Auseinandersetzungen mit den Veranstaltungsinhalten. Darüber hinaus ist es wichtig, dass die gebotenen Veranstaltungen in einer

³⁸¹ Hnilicka, Anna: Kinderfestwochen im WUK. In: 10 Jahre WUK, (1991), S. 91

kindgerechten Atmosphäre stattfinden, aber dennoch die Möglichkeit besteht, Außergewöhnliches und Unerwartetes darzubieten. Dabei hat es nicht oberste Priorität, die Säle durch das Angebot von Massenwaren zu füllen, die bei einem breiten Publikum Anklang finden, sondern es soll den eigenen soziokulturellen Ansprüchen gerecht werden. Aber die WUK Kinderkultur zeichnet sich gerade durch diese Authentizität aus und vertritt mit über 8.000 Besuchern jährlich einen festen Bestandteil in der Wiener Kinderkulturszene, die sie jedes Jahr durch Uraufführungen, Neuaufnahmen, Neukonzeptionen und neuen Ideen belebt.³⁸²

VI.4.5. Leitgedanke der WUK Kinderkultur

Respekt vor dem vielseitigen Begriff der Kinderkultur, z.B. nicht nur eine professionelle Kinderkultur, sondern auch die Kultur mit Kindern und ihren eigenen Konzepten einer Kinderkultur

Respekt vor der Kunst, vor allem als Mittel zur Identitätsbildung des kindlichen Kunstbetrachters

Respekt vor dem Kind als kultureller Teilnehmer in unserer heutigen medialisierten Kommunikationsgesellschaft

Respekt für die individuellen Bedürfnisse des Kindes sowie altersgerechte Aufbereitung künstlerischer und kultureller Themen

Respekt gegenüber Kindern und Jugendlichen als gleichberechtigte und kompetente Bürger in unserer demokratischen Gesellschaftsordnung

Respekt und Anerkennung der Grundgedanken des WUK.³⁸³

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das Thema einer zunehmenden Medialisierung durch Computer, Videospiele und Internet, mit der Kinder von Anfang an konfrontiert wurden, und so zu einer Auseinandersetzung mit einem Medium gezwungen sind. Dadurch entsteht meist und vor allem durch nicht kindergerechten Umgang mit den einzelnen Medien eine Reizüberflutung bzw. Reizabstumpfung der Kinder und Jugendlichen, die einen kulturellen bzw. künstlerischen Zugang sehr schwierig machen. So beobachten Neurobiologen eine Veränderung der Reizaufnahme und Verarbeitung bei Säuglingen seit 1969. Kinder, die in der heutigen Zeit aufwachsen, reagieren nur noch auf sehr starke und intensive Reize und Eindrücke. So werden mögliche wichtige Informationen einer nicht starken Reizquelle gar nicht erst wahrgenommen, aufgrund dessen fehlen dem Kind wichtige Informationen um einen adäquaten Sinnin-

³⁸² vgl. Wienerberger, Gudrun (2003), S. 1, f.

³⁸³ vgl. Wienerberger, Gudrun (2003), S. 7

halt herzustellen oder verschiedene Eindrücke in Beziehung zu bringen. Auch die Vereinsamung von Kindern und die daraus resultierende Kommunikationslosigkeit ist ein Phänomen unserer heutigen kulturellen Entwicklung. Die WUK-Kinderkultur sieht es in ihrem pädagogischen Ansatz gerade als ihre Aufgabe diesen Entwicklungen entgegenzusteuern. Es sieht gerade in dem öffentlichen Charakter von kulturellen Angeboten ein Qualitätsmerkmal, das der zunehmenden Isolation von Kindern entgegenwirkt und durch ein breites Angebot als Ansatzpunkt für Diskussionen und Meinungsbildungen beiträgt. Die Konsequenz: Ein weitreichender Begriff von Kunst für Kinder mit einem interdisziplinären Veranstaltungsangebot, das über die normalen Grenzen der verschiedenen Genres und Sparten hinausgeht und das Publikum mit vielen verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst in Verbindung bringt. Des Weiteren kann sich öffentliche Kinderkultur zu einem wichtigen Forum entwickeln, das die Kommunikation zwischen Kindern und Erwachsenen ermöglicht und so gemeinsame Erfahrungen zu erleben. Eine wichtige Bedingung für eine kindgerechte kulturelle Arbeit ist der Ausgangspunkt, das Kind als vollständig kompetent in Hinblick auf Kultur und Demokratie zu betrachten. Kommunikation und Innovation sollten die bedeutenden Kernpunkte für die Entwicklung kultureller Angebote sein.³⁸⁴

³⁸⁴ vgl. Wienerberger, Gudrun (2003), S. 9 – 13

VII. Soziokulturelle Initiativen in Frankreich

VII.1. Kulturpolitik Frankreich

Die Bewegung der squats/Squarts begann in Frankreich in den 80er Jahren. Der Begriff „Squat“ steht für illegal besetzte Gebäude, die für kulturelle und soziale Aktivitäten genutzt werden, er setzt sich aus den Worten „Squat“ (besetztes Haus) und „Art“ (Kunst) zusammen. Im Gegensatz zu anderen westeuropäischen Ländern konnten die Verantwortlichen dieser Initiativen erst in den letzten Jahren eine Diskussions- und Verhandlungsbasis mit den zuständigen Behörden und Politikern erwirken.³⁸⁵ Die Zahl alternativer Kultureinrichtungen stieg Ende der 90er Jahre kontinuierlich an. Als entscheidenden Grund für den Anstieg sieht Fabrice Lextrait die Dezentralisierung der Kulturpolitik in Frankreich.

Die Entwicklung der Kulturpolitik in Frankreich seit den 50er Jahren ist durch zwei entscheidende Initiativen geprägt. Ein wesentlicher Entwicklungsschritt war die Schaffung eines Ministeriums für kulturelle Angelegenheiten durch General de Gaulle im Jahr 1959. Der Schriftsteller André Malraux stand elf Jahre an der Spitze dieses Kulturministeriums. Sein erklärtes Ziel war es „Menschen aller sozialen Schichten an die Kultur heran(zu)führen. Seine Amtszeit ist wesentlich durch die Schaffung der Maisons de la culture, der "Kulturhäuser" in den Provinzen geprägt, „deren paritätische Finanzierung durch Staat und Städte bzw. Gemeinden die erste Form der kulturellen Partnerschaft darstellte.“³⁸⁶ Der zweite bedeutende Entwicklungsschritt erfolgte unter der Präsidentschaft von François Mitterrand Anfang der 80er Jahre. Das Ministerium für kulturelle Angelegenheiten wurde zum "Ministerium für Kultur und Großbauprojekte", es erlebte Anfang der 80er Jahre eine gewaltige Aufstockung der Mittel, die fortan bei rund einem Prozent des gesamten Staatsbudgets lagen, „diese Zahl gilt seitdem als symbolischer Maßstab für das Engagement der jeweiligen Regierung im kulturellen Bereich.“³⁸⁷ Analog dazu wurde auch die Dezentralisierung der Kulturpolitik weiter ausgebaut, vermehrt wurden Gelder in regionale Projekte investiert.

³⁸⁵ vgl. Neue Züricher Zeitung online: Off ist und und vice versa. Alternative Kulturzentren in Frankreich.

<http://www.nzz.ch/2002/07/01/fe/article81NK5.html>

³⁸⁶ Ministère des affaires étrangères MAEE / La Documentation Française: Paris, 2008.

Die Kulturpolitik Frankreichs.

http://www.diplomatie.gouv.fr/de/article_imprim.php3?id_article=5803

³⁸⁷ Entwicklung des Konzepts Kulturpolitik.

http://www.deuframat.de/parser/parser.php?file=/deuframat/deutsch/8/8_1/leenhardt/kap_2.htm

Nach dem Wahlsieg der Pariser Linkskoalition bei den Gemeindewahlen im Jahr 2001 setzte eine Trendwende im Umgang mit der „alternativen Kulturszene“ ein. Dies wirkte sich auch positiv auf den Umgang mit den Squarts aus.

„(So) setzte etwa der neue (grüne) Kulturverantwortliche, Christophe Girard, ein starkes Zeichen, indem er schon an seinem zweiten Amtstag dem Künstlerkollektiv 21 Label-Grange im neunten Arrondissement einen Besuch abstattete und versprach, die Stadt, der das besetzte Gebäude gehört, werde die vor den Wahlen erwirkte Zwangsräumung nicht vollstrecken lassen. Die (sozialistische) Kulturministerin, Catherine Tasca, hat ihrerseits am 4. März dem Squart Chez Robert, Electrons libres in der Rue de Rivoli einen – natürlich «historischen» – Besuch abgestattet und dort ein von einem Huhn im dritten Stock gelegtes «goldenes Ei» entgegengenommen.“³⁸⁸

³⁸⁸ Neue Züricher Zeitung online: Off ist und und vice versa. Alternative Kulturzentren in Frankreich.
<http://www.nzz.ch/2002/07/01/fe/article81NK5.html>

VII.2. Soziokultureller Zentren in Frankreich

VII.2.1. Fabrice Lextrait: Une nouvelle époque de l'action culturelle

Besonders, der «Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle» Michel Duffour engagierte sich für die Förderung „alternativer Kultureinrichtungen“. Duffour besuchte eine Reihe von alternativen Kulturzentren und gab die Studie „**Une nouvelle époque de l'action culturelle**“ in Auftrag.

Die Studie wurde im Zeitraum von Oktober 2000 bis April 2001, unter der Leitung von Fabrice Lextrait, durchgeführt. Das Ziel der Studie war es „jene Projekte, die die Voraussetzungen für das Schaffen künstlerischer Aktivitäten auf unkonventionelle und originelle Art und Weise fördern“³⁸⁹, zu erfassen und genauer zu untersuchen. In diesem Zusammenhang sollte die Entstehung, Arbeitsweise und Situation von Kulturzentren in Frankreich erfasst werden. Um dieser Zielsetzung gerecht zu werden führte man eine Feldstudie durch, im Zuge derer man möglichst viele Personen befragte, die in Verbindung mit diesem noch kaum erforschten Gebiet standen. Es wurden 15 umfassende Berichte und 17 Kurzberichte von Einrichtungen, die wegweisend und repräsentativ für das neue Kulturschaffen in Frankreich sind, erstellt. „Ein einheitliches Profil für die untersuchten Initiativen zu erstellen ist kaum möglich – zu unterschiedlich sind die Strukturen hinsichtlich ihrer Entstehung, ihrer Organisation, der verschiedenen künstlerischen Richtungen, die angeboten werden, ihren Produktionsweisen, den Mitarbeitern, ihrer Wahrnehmung in der Öffentlichkeit und natürlich in ihrer Größe.“³⁹⁰

Die Studie hielt jedoch fest, dass diese Vielfältigkeit nicht nur ein Kennzeichen, sondern auch ein essentielles Merkmal darstellt, welches nicht nur erhalten, sondern auch gefördert werden sollte.

VII.2.2. Zeitgeschichtlicher Kontext der Entstehung

Für den Anstieg der Initiativen sind mehrere historische und gesellschaftspolitische Entwicklungen verantwortlich. Der Bericht betont, dass es falsch wäre, die Bewegung als einen „spontanen Ausbruch“ oder „eine Stufe“ der kulturellen Entwicklung zu sehen, vielmehr ist

³⁸⁹ Lextrait, Fabrice: Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. A new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille 2001, S. 1

³⁹⁰ Lextrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 4

sie aus der Kombination von mehreren Strömungen, die die kulturelle Entwicklung Frankreichs geprägt haben, entstanden.

Für den starken Anstieg der Initiativen nennt der Bericht drei wesentliche historische Gründe:

- **Die Dezentralisierung der Kulturpolitik**

Die Zunahme der Bewegung ist nach Lextrait durch die Dezentralisierung der Kulturpolitik begründet, die den lokalen Akteuren mehr Spielraum und Handlungsfreiheit einräumte. Dies ist nach Lextrait ein weiteres Indiz dafür, dass die **Initiativen aus einem lokalen Kontext entstanden** sind, ohne dass der Staat eine entscheidende Rolle gespielt hätte. Wenn der Staat sich davor an Projekten beteiligte, so war das auf das persönliche Engagement einzelner Politiker zurückzuführen.

„L'accélération du mouvement que nous avons constatée sur les cinq dernières années trouve l'une de ses explications dans le mouvement profond de décentralisation politique que vit notre pays. Sur la thématique culturelle, qui n'était pas, jusqu'à peu, à la pointe de ce mouvement, des acteurs locaux ont mis en place des actions, sans attendre une quelconque validation nationale. Que les initiatives en reviennent à des artistes, à des opérateurs ou à des collectivités locales, l'observation du réel nous apprend qu'elles sont nées d'un contexte local sans que l'État ait joué un rôle central. Lorsque l'influence de l'État est en cause (positivement), il s'agit soit d'engagement personnel d'agents qui ont tenté d'investir le ministère de la Culture dans l'une ou l'autre des expériences, soit d'une association de l'État dans le cadre du développement du projet.“³⁹¹

- **Den Anstieg individueller und unabhängiger Einrichtungen in den 70er Jahren**

Seit den 70er Jahren haben sich in Frankreich vermehrt unabhängige Einrichtungen fern ab des „Netzwerkes“ des Ministeriums für Kultur und Kommunikation und den zuständigen lokalen Behörden gebildet, da ihre Ansätze nicht in den „institutionellen Rahmen“ passten.

„La référence du Théâtre du Soleil est bien sûr le principal exemple de cette période, par l'aura qu'Ariane Mnouchkine a acquise au cours de ces trente dernières années. Cette figure centrale lorsque l'on évoque la Cartoucherie tient au fait que ce qui s'est tenté dans cette friche et qui s'y déploie toujours trouve aujourd'hui encore un écho immédiat, notamment sur l'accueil du public,

³⁹¹ Lextrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 7

l'utilisation de l'espace et l'organisation de la troupe. D'autres aventures peuvent être considérées au même titre, mais elles n'ont pas eu l'écho politique national permettant de les distinguer directement. Souvent elles se sont déployées sur des terrains oubliés de l'aménagement du territoire, pointant avant l'heure l'inégalité de traitement des citoyens face à la culture. Certaines ont ensuite été intégrées à l'une ou l'autre des vagues de labellisation, d'autres se sont éteintes, d'autres encore resurgissent aujourd'hui sous une forme contemporaine."³⁹²

- **Das vermehrte Aufkommen innovativer Kulturansätze Ende der 70er Jahre**

In Frankreich lebten Ende der 70er Jahre als Folge der Protestbewegung neue künstlerische und soziale Ansätze auf.

Im Zuge dieser Protestbewegungen wurden einige brach liegende Gelände in kulturelle Zentren umgewandelt und andere interdisziplinäre Projekte ins Leben gerufen. Jedoch ist die Protestbewegung nicht nur im Zusammenhang mit der Entstehung von „Sqaurts“ zu sehen, sie war auch ein „Antrieb“ für andere Bereiche der Kunst, wie dem Aufleben der Independent-Musik.

„[...] les “alternatifs” ont mené durant dix ans un important travail de défrichage sur le terrain des musiques actuelles et sur la relation au monde associatif militant. Dans un pays où la politique culturelle privilégiait les démarches institutionnelles et artistiques, ces mouvements ont maintenu des relations de terrain avec des acteurs sociaux qui sont aujourd'hui au centre de la recomposition du paysage politique. Certains de ces opérateurs ont, comme les précédents, été portés à la tête de nouveaux lieux, d'autres se retrouvent dans les friches et autres projets intermédiaires.”³⁹³

³⁹² ebd., S. 13

³⁹³ L'extrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 13

VII.3. Charakteristika soziokultureller Zentren

VII.3.1. Umsetzung neuer künstlerischer Ansätze

In den Zentren werden neuartige künstlerische Ansätze umgesetzt, die von herkömmlichen Institutionen nicht abgedeckt werden.

„Wenn Künstler, Betreiber und Politiker sich dazu entschlossen haben, sich für diese Projekte zu engagieren, dann deshalb, weil die konventionellen Strukturen und Schaffensweisen ihnen nicht die Möglichkeit gegeben haben neue kulturelle Ansätze umzusetzen, die in einem städtischen oder regionalen Kontext verwurzelt, bzw. entstanden sind.“³⁹⁴

Die Fülle von unterschiedlichen Kunstdisziplinen, die in den Strukturen angeboten werden, ermöglichen den Austausch und die Anwendung von sehr vielfältigen, heterogenen Arbeitsformen. Darüber hinaus sind die Einrichtungen auch Orte der Begegnung und des Austausches. Die neue Funktion dieser Einrichtungen besteht darin, dass sie mehr Raum zum Experimentieren geben, indem sie wieder alle Schritte des Schaffensprozesses mit einbeziehen: Raum für Forschung, Proben, Aufführungen, Diskussionen und Ideenaustausch.

Die Produktionsbedingungen werden der Studie zufolge hauptsächlich von drei Aspekten bedingt: *Zeit, Raum, und Verhältnis zur Öffentlichkeit bzw. den Besuchern.*

- **Zeit:** Diese Initiativen funktionieren, indem sie alle Phasen des künstlerischen Schaffensprozesses wieder beleben, indem sie den Akteuren Zeit für Proben, Überarbeitungen, Ausstellung, für Performances und sonstige Tätigkeiten zur Verfügung stellen.
- **Raum:** Um Autonomie zu erlangen, muss man über Räumlichkeiten verfügen. Leer stehende und ungenützte Räumlichkeiten bieten oftmals die idealen Voraussetzungen für die Realisierung der Projekte. In diesem Sinne empfehlen die Verfasser der Studie, leer stehende Gebäude für künstlerische Zwecke zur Verfügung zu stellen – auf diese Weise würde man auf die Nachfrage nach kulturellen Aktivitäten eingehen und hätte gleichzeitig Verwendung für diese Gebäude.³⁹⁵

³⁹⁴ Lextrait, Fabrice: Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. A new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille 2001, S. 6

³⁹⁵ Lextrait, Fabrice: Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. A new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille 2001, S. 8

- **Die Miteinbeziehung des Publikums und der ortsansässigen Personen:** Ein wichtiger Aspekt dieser Einrichtungen besteht darin, dass die Gäste und die ortsansässigen Personen die Zentren nicht als bloßen Ort des Kulturkonsums erfahren, sondern dass sie selbst in die Projekte involviert sind und sich aktiv an den künstlerischen Prozessen beteiligen.

„Die kreative Dynamik dieser Projekte entsteht oft dadurch, dass Künstler und Verantwortliche gemeinsam versuchen, in ihrer Arbeit die kulturellen und künstlerischen Sphären zu erreichen, die bei einer traditionellen Herangehensweise oft vernachlässigt werden. Deswegen ist eine der wichtigsten Antriebskräfte dieser Bewegung die Einbeziehung von Amateuren, die ihre eigenen künstlerischen und kulturellen Ansichtsweisen und Arbeitsweisen mit einbringen.“³⁹⁶

Die Produktions- und Aufführungsweise dieser „künstlerischen Experimente“ ist neuartig. Hier treffen Künstler und Publikum nicht im konventionellen Sinne aufeinander, sondern es entsteht eine Interaktion zwischen Künstlern und Besuchern.

Diese Einrichtungen versuchen eine neue Verbindung mit dem Publikum herzustellen. Sie beziehen, im Gegensatz zu den „herkömmlichen“ Institutionen, das Publikum mit ein und ermöglichen dadurch, dass an ein- und demselben Ort „Amateure und Profis“ miteinander arbeiten.

VII.3.2. Vermischung sozialer Schichten

Durch die Methoden, die in diesen „neuartigen“ Kunsteinrichtungen angewendet werden, entstanden neue Formen der Kunst. Sie ermöglichen eine noch nie da gewesene, Durchmischung von Kunstexperten und Laien, von Künstlern und Publikum. Die Arbeit dieser Initiativen verdeutlicht, dass sich verschiedene Altersgruppen und soziale Schichten vermischen können. Die Zentren stellen in den Städten eine Schnittstelle dar, in der sich die unterschiedlichsten sozialen Schichten mit einander verbinden.

„Dans ces espaces, un travail social est en mouvement, non au sens des travailleurs sociaux mais au sens des réinterprétations de conventions sur des questions comme celles qui sont liées aux transformations du monde de l’art ou celles qui s’organisent autour de la lutte contre l’exclusion.“³⁹⁷

³⁹⁶ ebd., S. 6

³⁹⁷ L'extrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 15

Auf diese Weise tragen die Zentren dazu bei, gegen soziale Ausgrenzung vorzugehen, wodurch sie die städtische Entwicklung fördern.

VII.3.3. Regionale Verankerung

Eine wesentliche Besonderheit der Initiativen besteht darin, dass sie in einem lokalen Kontext entstanden sind. Die Analyse der Projekte und des lokalen Umfeldes verdeutlichte, dass die lokale Umgebung eine entscheidende Rolle spielte. Die Studie versuchte anhand der kulturellen, wirtschaftlichen, politischen und sozialen Begebenheiten der Standorte herauszufinden, welche lokalen Faktoren die Umsetzung neuartiger Kulturansätze begünstigten.

Es gelang jedoch nicht herauszufinden, welche Voraussetzungen ideal waren, um die Realisierung der Projekte voranzubringen. Sowohl Standorte mit einem vielfältigen kulturellen Angebot, wie auch Städte mit wenig kulturellen Möglichkeiten neigen dazu intermediäre Projekte hervorzubringen oder diese abzulehnen. Ein wichtiger Faktor ist, der Studie zufolge, die Beziehung zwischen den Initiativen und den lokalen Verantwortlichen. Ein Großteil der Projekte, die die Studie untersuchte, war zwar in urbanen Regionen angesiedelt, es ist jedoch zu beobachten, dass auch in ländlichen Gegenden die Zahl der Initiativen steigt.³⁹⁸

Die Zentren stellen in vielen Fällen eine wichtige Plattform für die lokale Kunstszene dar. Indem speziell für Nachwuchskünstler aus der jeweiligen Region, das Management übernommen wird, sie mit finanziellen und künstlerischen Mitteln unterstützt werden, bieten die Einrichtungen gerade für lokale Projekte in vielen Fällen eine günstige Gelegenheit für öffentliche Auftritte. Da die lokale Verankerung ein elementares Merkmal der Einrichtungen ist, empfiehlt die Studie ausdrücklich, bei der Förderung der Projekte den lokalen Kontext zu beachten. Auf diese Weise könnten die Bestrebungen der Verantwortlichen am Besten unterstützt werden. In diesem Sinne sollten nicht nur die Initiativen unterstützt, sondern weiterführend auch die Dezentralisierung der Kulturpolitik vorangetrieben werden.³⁹⁹

VII.3.4. Organisationsstruktur/Finanzierung

Die Organisationsstrukturen dieser Zentren basieren in der Regel auf kollektiven Entscheidungsfindungen, außerdem werden sie von einem kollektiven Management geführt, wobei

³⁹⁸ Lextrait, Fabrice: Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. A new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille 2001, S. 7

³⁹⁹ ebd., S. 8

den einzelnen Künstlern innerhalb dieses Systems eine weitgehende Autonomie gewährleistet wird. Dies soll Mitspracherecht und Freiraum gewährleisten und gleichzeitig eine Alternative zu den „herkömmlichen“ Organisationsstrukturen in Kunstinstitutionen darstellen.

Die Studie hielt fest, dass die untersuchten Projekte eine Reihe von unterschiedlichen Finanzierungsmodellen aufwiesen, wobei das gesamte Budgetvolumen jeweils nach Größe und Angebot der Einrichtung stark variierte. Gemeinsam haben die Strukturen, dass sie sich über verschiedene Förderquellen finanzieren, wobei die zwei Hauptförderquellen der Staat und die lokalen Behörden darstellen, die beide jeweils rund 25% der Kosten tragen, und somit gemeinsam fast die Hälfte der anfallenden Kosten decken.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ ebd., S. 4

VIII. Friche la Belle de Mai, Marseille

„Die Friche ist eine kulturelle Enklave, ein Ort, der aus der gängigen strikten Gestaltung von bewohnbaren Räumen austritt: ein vages Terrain, ein „ins Gegenteil gerichteter Spiegel der technokratischen, programmierten Urbanisierung“. Um etwas anders zu machen muss man aufhören zu programmieren, zu kontrollieren [...] man muss zur Einfachheit zurückkehren, zu Anforderungen, die für alle erfüllbar und verständlich sind; dafür braucht es eine Architektur der gemeinschaftlichen Souveränität, alternativ, ökologisch. Die Friche ist das Experiment einer neuen menschlichen Architektur, eine neue Art des Zusammenlebens.“⁴⁰¹

VIII.1. Die Entstehung der Friche la Belle de Mai

Das Kulturzentrum La Friche la Belle de Mai, das auf dem 45.000m² großen Gelände einer ehemaligen Tabakfabrik ansässig ist, zählt zu den größten Kulturzentren Europas. Der Begriff „Friche“ bedeutet eigentlich brachliegendes Ackerland, seit einigen Jahren steht er auch für die Bezeichnung von verlassenen Gebäudekomplexen, die ursprünglich für militärische, industrielle oder religiöse Zwecke genutzt wurden.⁴⁰²

La Friche la Belle de Mai befindet sich in der 41 Rue Jobin, im dritten Arrondissement von Marseille, im Stadtteil La Belle de Mai, nach dem sie benannt ist. Das Kulturzentrum ist zentral gelegen in der Nähe des Stadtzentrums, nicht weit entfernt vom Bahnhof St Charles.

Das großzügig angelegte Gelände und die urbane Lage ermöglichen eine Vielzahl von kulturellen Aktivitäten im Zentrum der Großstadt Marseille. So sehen die Betreiber in der Friche „eine einmalige architektonische Möglichkeit im Herzen einer großen Metropole.“⁴⁰³

Ende des 19. Jahrhunderts waren auf dem Areal die Tabakmanufaktur „*La Manufacture des Tabacs de la Belle de Mai*“ und die Zuckerraffinerie „*l'usine Saint-Charles*“ ansässig.⁴⁰⁴

Das 2 Hektar große Areal besteht aus drei großen Häuserkomplexen von jeweils 24.000m², 30.000m² und 45.000m² in denen heute die drei Gebiete: *Kulturelles Erbe, Audiovisuelle Medien und lebendige Kultur* (La Friche La Belle de Mai), beheimatet sind.

⁴⁰¹ Bouchain, Patrick: Faire Face et Réunir. In: La Friche la Belle de Mai: La Friche la Belle de Mai. Marseille 2007, S. 6

⁴⁰² Neue Zürcher Zeitung online: Off ist in (und vice versa).Alternative Kulturzentren in Frankreich. <http://www.nzz.ch/2002/07/01/fe/article81NK5.html>

⁴⁰³ La Friche la Belle de Mai (Hg.): La Friche la Belle de Mai. Marseille 2007, S. 11

⁴⁰⁴ Homepage La Friche La Belle de Mai: La Manufacture des Tabacs de la Belle de Mai 1868 – 1990. http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=104

VIII.1.1. Das Gelände

Die Verarbeitung von Tabak ist seit dem 17. Jahrhundert ein wichtiger Wirtschaftssektor in Marseille. Im 19. Jahrhundert entstand in der Rue Saint am Südufer des alten Hafens, im 6. Bezirk von Marseille eine der bedeutendsten Tabakmanufakturen Frankreichs. Im Jahr 1860 ist diese Manufaktur der größte Arbeitgeber der Stadt – im Hinblick auf die Zahl der Beschäftigten und der Produktion. Im Jahr 1868 beschließt die Manufaktur, auf Grund der steigenden Nachfrage und der Gesundheitsschädlichkeit der Räumlichkeiten, das Südufer des alten Hafens zu verlassen und sich in der Nähe des Bahnhofes Saint-Charles, der 1848 eröffnet wurde, anzusiedeln.

So entstand hier in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter der Leitung des Architekten Désiré Michel das Fabrikareal, auf dem heute die „Friche de la Belle de Mai“ beheimatet ist.

Das insgesamt 2 Hektar große Fabrikareal untergliedert sich in drei große Häuserkomplexe.

In Hauskomplex 1 befanden sich die Werkstätten der Manufaktur, die Administration und die Unterkunft des Direktors. An der Stelle des heutigen Häuserkomplexes 2 standen Warenlagerhallen, die durch Bahngleise mit dem Bahnhof verbunden waren.

In Gebäudekomplex 3 befand sich die Zuckerraffinerie L'usine Saint-Charles.⁴⁰⁵

Die Bauten auf dem Fabrikareal wurden zweimal vergrößert, das erste Mal in den 30er Jahren und das zweite Mal zu Beginn der 50er Jahre. Im Zuge dieser zweiten Vergrößerung wurde die Produktion *vollständig* automatisiert. Die Lagerhallen wurden zu neuartigen Produktionsstätten ausgebaut, es entstand Häuserkomplex 2, wie man ihn heute vorfindet. Die Lagerhallen wurden in Häuserblock 3 verlegt. Die 50er und 60er Jahre waren die „goldene Zeit“ der Manufaktur, die in dieser Zeit zu den führenden Manufakturen Frankreichs zählte. (In den 60er Jahren beschäftigte sie noch 1.000 Personen.) Anfang der 80er war die Produktionsweise jedoch nicht mehr auf dem neusten Stand der Technik, der Absatz war rückläufig, die Zahl der Angestellten sank stetig – bis zum Jahr 1988 auf 250. 1990 stellte die Manufaktur, „die als eine der letzten Überbleibsel der industriellen Blütezeit von Marseille angesehen wurde“⁴⁰⁶ ihren Betrieb endgültig ein.

„Die ehemalige Tabakfabrik, die geschlossen wurde, war eine der großen Fabriken, die hier in der Industriezone am Meer angesiedelt waren. Hier am Meer gab es einen regelrechten Ozean

⁴⁰⁵ Zucker ist wie der Tabak seit dem 17. Jahrhundert ein bedeutender Wirtschaftszweig in Marseille. Es bildeten sich einige Raffinerien, in denen der Rohzucker zu Feinzucker verarbeitet wurde. 1880 war die Hälfte aller Arbeiter von Marseille in der Zuckerindustrie tätig.

⁴⁰⁶ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne.

Marseille 2008, S. 11

von Fabriken, die die Waren, die über den Hafen nach Marseille kamen verarbeiteten. Waren wie Tabak oder Getreide. Das war alles Teil der Kolonisation. Aber das ist alles vorbei. Und deshalb gibt es einige brach liegende Fabriken in der Stadt.⁴⁰⁷

Das Gelände lag von 1990 bis 1992 brach, bis es durch die Integration in das *Projekt Euro-mediterranee* revitalisiert wurde.

VIII.1.2. Gründungsgeschichte

Die Geschichte der Friche beginnt im Jahr 1990 in einem anderen Viertel von Marseille. Sie entstand in einem Gemeinschaftsprojekt von Christian Poitevin, damals stellvertretender Kultursenator, Philippe Foulquié, Direktor des Théâtre Massalia und Alain Fourneau, Direktor des Théâtre des Bernardines. Die beiden Theater gründeten gemeinsam den Verein *Système Friche Théâtre* und errichteten ihren Standort in einer ehemaligen Graineterie auf dem Boulevard Magallon, im 15. Arrondissement von Marseille. Hier entstanden die ersten Tanz- und Theaterproduktionen des *System Friche Theatres*, die dazu beitrugen, die Grundprinzipien des Vereins zu definieren. Das Vorhaben des Zusammenschlusses bestand darin, in Marseille eine neue Produktionsstätte zu schaffen, die offen zugänglich von Künstlern als Wirkungsstätte genutzt werden konnte und die den „Künstlern Raum und Zeit schenken sollte.“⁴⁰⁸ Auf diese Weise sollten Künstler dabei unterstützt werden ihre eigenen Produktionen zu realisieren. Dem Verein liegt die Idee zu Grunde,

„dass es allein die Kunst ist, von der der Impulse für Veränderungen an Orten ausgeht. Kunst ist der einzige Impuls, der einen Ort verändern kann. Folglich sollte sie immer Frei, wandelbar und offen sein. Kunst sollte sich in Abhängigkeit ihrer Projekte und deren Entwicklung immer neu definieren können.“⁴⁰⁹

Diese Grundsätze wurden 1990 in den Statuten des Vereins festgehalten und sind bis heute für das *Système Friche Théâtre* gültig.

1992 wird das *Système Friche Théâtre* in die Revitalisierung des brach liegenden Geländes der ehemaligen Tabakfabrik durch das Projekt *Euromediterrane* miteinbezogen.

⁴⁰⁷ Interview mit Philippe Foulquié (Direktor des SFT, Mitbegründer der Friche). Marseille 2008

⁴⁰⁸ Homepage La Friche la Belle de Mai : un project pour une ville.

http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=26

⁴⁰⁹ ebd.

Die Stadt und die Region Marseille hatten in Absprache mit dem damaligen Ministerpräsident Balladur beschlossen, das Gelände in das Projekt Euromediterrane zu integrieren. Das Gelände sollte für kulturelle Aktivitäten und Einrichtungen zur Verfügung gestellt werden.

Auf dem brach liegenden Areal sollte ein „Ort der kulturellen Vielfalt“ entstehen, der die Bereiche: Audiovisuellen Medien, Kulturerbe und gelebte Kultur (*culture vivante*) umfasste.⁴¹⁰

„Das Gelände hier gehörte ursprünglich der SEITA. Sie wollten es verkaufen, aber es gab zu dieser Zeit kein günstiges Kaufangebot, aus diesem Grund warteten sie ab. Zunächst war unklar, was weiter mit dem Gelände geschehen sollte. Schließlich sollte Premierminister Balladur in Absprache mit der Stadt und der Region entscheiden, was mit dem Areal gemacht werden sollte. Der Bürgermeister der Stadt und der Präsident der Region haben Balladur gebeten, das Gelände in das Projekt Euromediterrane aufzunehmen.“⁴¹¹

Der Verein *Système Friche Théâtre* wurde von den Verantwortlichen des Projekts Euromediterrane damit beauftragt, den Bereich der „gelebten Kultur“ (*culture vivante*) umzusetzen. Dem Verein wurde die Möglichkeit geboten, die ehemaligen Lagerhallen der Manufaktur, Häuserblock 3 (45.000m²) zu beziehen, das Projekt „La Belle de Mai“ war geboren.

„Die Verantwortlichen von Euromed, dem großen Projekt, das die städtische Entwicklung von Marseille unterstützen sollte, sind an uns herangetreten und haben uns das Angebot gemacht, mit ihnen gemeinsam den kulturellen Tätigkeitsbereich des Projekts zu erarbeiten. Nach einem Jahr der Vorbereitungsarbeiten und der Verhandlungen haben sie uns diesen Teil des Geländes übergeben und wir konnten hier die Friche aufbauen.“⁴¹²

Tatsächlich konnte das Vorhaben, das brach liegende Gelände in einen „Ort der kulturellen Vielfalt“ zu verwandeln, durch das Projekt Euromediterrane realisiert werden.

Heute beheimatet das zwei Hektar große Areal die drei Gebiete Kulturelles Erbe, Audiovisuelle Medien und gelebte Kultur (*culture vivante*). Der älteste Teil des Fabrikareals, Gebäudekomplex 1 (24.000m²), in dem ursprünglich die Verwaltung und Werkshallen der ehemaligen Tabakfabrik untergebracht waren, wird heute für die „Verwaltung des kulturellen Erbes“ genutzt. Hier befinden sich das *Centre Interrégional de Restauration du Patrimoine*, das sich um die Restauration des Kulturerbes der Stadt Marseille kümmert, sowie die Stadtarchive von Marseille. In Häuserblock 2 (30.000m²), in dem vormals die Produktionshallen der Fabrik untergebracht waren, befinden sich heute *audiovisuelle Medien*. Die ehemaligen Lagerhallen

⁴¹⁰ vgl. Interview mit Philippe Foulquié (Direktor des SFT, Mitgründer der Friche). Marseille 2008

⁴¹¹ ebd.

⁴¹² ebd.

der Tabakfabrik, Areal 3 (45.000m²), sind heute Spielstätten des Kulturzentrums „*La Friche la Belle de Mai*.“⁴¹³

VIII.1.3. Anfangszeit

Mit dem Bezug des Geländes stand der Verein vor der Herausforderung, das durch den wirtschaftlichen Niedergang brach liegende Areal neu in die Stadt zu integrieren.

Der Verein begann mit der Renovierung der brach liegenden Bauten. Bei den Renovierungsarbeiten wurde versucht, die alten Substanzen und Bauformen so gut wie möglich zu bewahren und an die neue Nutzung anzupassen. Da die Produktion der Fabrik bis zum Jahr 1990 gelaufen war, war das Areal noch in einem sehr guten Zustand. „Diese Fabrik wurde im Juli 1990 geschlossen. Wir haben das Projekt *Système Friche Théâtre* im Oktober 1990 begonnen und im Januar 1992 sind wir hier her gekommen. Es war hier also alles noch sehr gut erhalten.“⁴¹⁴

Das erste Ziel der Friche bestand darin, künstlerischen Projekten die Mittel und den Raum für ihre Realisierung zur Verfügung zu stellen. „Es entstand eine einzigartige Politik der Aufnahme und der Unterstützung von Künstlern und Vereinen. Es entwickelte sich eine ästhetische, soziale und ökonomische Innovation.“⁴¹⁵

Bereits in den ersten Monaten kamen einige Künstler und Vereine, um sich dem Projekt anzuschließen. Manche Künstler und Zusammenschlüsse kamen für einen temporären Zeitraum oder eine Produktion, andere Formatierungen siedelten sich dauerhaft auf dem Gelände an.

„Wir haben angefangen die Menschen anzuziehen. Die Künstler, die hier her kamen, wurden nicht beauftragt. Sie kamen von selbst, um zu fragen, ob sie sich nicht an dem Projekt beteiligen können. Einige Leute kamen hier her, um sich etwas aufzubauen, indem sie z.B. Musikstudios errichteten. Eine der ersten Gruppen, die sich hier nieder gelassen hat war IAM, eine Rapgruppe aus Marseille. Mit der Zeit folgten verschiedene Theaterkompanien und andere Künstler. Wir haben hier immer Künstler jeder Natur in Empfang genommen. Für eine Stunde oder zehn Jahre, das war uns gleich. Sie konnten hier ihre Ateliers aufbauen. Hier hatten sie Platz für Proben und natürlich für öffentliche Events.“⁴¹⁶

⁴¹³ La Friche la Belle de Mai (Hg.): *La Friche la Belle de Mai*. Marseille 2007, S. 11

⁴¹⁴ Interview mit Philippe Foulquié (Direktor des SFT, Mitbegründer der Friche). Marseille 2008

⁴¹⁵ La Friche la Belle de Mai (Hg.): *Marseille un espace capital dans une capitale européenne*. Marseille 2008, S. 43

⁴¹⁶ Interview mit Philippe Foulquié (Direktor des SFT, Mitbegründer der Friche). Marseille 2008

In der Anfangsphase haben die Künstler und Gruppen überwiegend Koproduktionen mit dem SFT veranstaltet, im Lauf der Zeit haben sich die Strukturen verselbstständigt, und **heute arbeiten rund 60 autonome Strukturen auf dem Gelände.**

VIII.2. Die Friche heute

VIII.2.1. Fakten/Zahlen

15 Jahre nach der Eröffnung ist die Friche ein erfolgreiches Kulturzentrum, ein fester Bestandteil der Kulturszene von Marseille. Jährlich zählt die Friche rund 109.000 Besucher. Auf dem 40.000m² großen Gelände arbeiten heute mehr als 60 Organisationen, Vereine und Gesellschaften, die sich in den unterschiedlichsten kulturellen und sozialen Bereichen engagieren.⁴¹⁷ Von den 40.000m² werden rund 5.000 für öffentliche Events, Performances, Theater-Kabarettveranstaltungen oder Konzerte genutzt. Insgesamt werden in der Friche jährlich rund 500 Events veranstaltet. Darüber hinaus werden von den ansässigen Organisationen im Jahr rund 80 Workshops aus verschiedenen Disziplinen für die Öffentlichkeit angeboten. Das Kulturzentrum empfängt im Jahr um die 1.000 Künstler aus dem In-und Ausland, die in der Friche arbeiten oder Events veranstalten.

Diese internationale Vernetzung ist auch ein wichtiger Bestandteil der kulturellen Arbeit. Die Friche unterhält eine Vielzahl von internationalen Beziehungen und ist in zahlreichen globalen Netzwerken aktiv. Sie unterhält rund 200 Partnerschaften mit Künstlern, Akteuren oder Institutionen in über 40 Ländern. Mehr als die Hälfte derjenigen, die hier ihren Standpunkt haben, sind in internationale Projekte involviert. Diese internationalen Kooperationen werden als ein wichtiger Impuls für die kulturelle Arbeit gesehen.⁴¹⁸

Auch in der Öffentlichkeit findet die Friche viel Beachtung. Jährlich erscheinen rund 905 Veröffentlichungen über die Friche. Die Aktivitäten der Friche bereichern nicht nur das Kulturleben von Marseille, sie wirken sich auch wirtschaftlich positiv auf die Stadt aus. 2003 fand eine wirtschaftliche Evaluierung des *System Friche Thater*, sowie den Organisationen, die in Friche beheimatet sind, statt. Es konnte ein geschätzter Umsatz von 10,6 Mio. Euro Brutto errechnet werden, wovon rund 6,93 Mio. Euro in die lokale Wirtschaft investiert wurden. Dieser Rechnung zu Folge kann man also sagen, dass ein Euro, den die Friche von der Stadt als Subvention erhält, dazu führt, dass wiederum vier Euro in die wirtschaftliche Entwicklung von Marseille investiert werden. Darüber hinaus ist La Friche ein wichtiger Arbeitgeber in der Stadt. Rund 400 Personen sind hier tätig. Die Eigenfinanzierung liegt bei

⁴¹⁷ La Friche la Belle de Mai: La Friche la Belle de Mai. Marseille 2007, S. 1

⁴¹⁸ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 17

rund 20%. Hauptförderer ist die Stadt Marseille. Die Subventionen basieren auf einer Bewilligung des Kulturministeriums.⁴¹⁹

Doch trotz dieser positiven wirtschaftlichen Bilanz arbeiten die meisten Vereinigungen und Formationen unter finanziellem Druck, die Mehrzahl ist auf öffentliche Förderungen angewiesen.

„SFT und die Friche haben immer darunter gelitten, dass sie nicht genügend Mittel zur Verfügung hatten, um ein Programm ohne Kompromisse nach ihren Vorstellungen auszuarbeiten und durchzuführen. Dementsprechend ist auch die Bezahlung der Angestellten nicht besonders gut. Es ist angenehm hier zu arbeiten, aber man ist schlecht bezahlt.“⁴²⁰

Dem Projekt Friche liegen folgende Grundsätze zu Grunde, die auch heute noch grundlegend für die kulturellen Aktivitäten der Friche sind:

- **Multifunktionalität der Ortes** – Verbindung von Kunst und Sozialem
- **Austausch und Vielfältigkeit** – Offenheit gegenüber neuen Vorschlägen und Ideen.
Es werden auch Projekte von außen unterstützt
- **Inviter, connecter, diffuser** (einladen, verbinden, verbreiten)

Die Friche ist ein Ort, der Künstler aus den unterschiedlichsten Kunstdisziplinen einlädt.

Diese können sich hier austauschen, miteinander verbinden und ein Netzwerk schließen.⁴²¹

⁴¹⁹ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 25

⁴²⁰ Interview mit Philippe Foulquié (Direktor des SFT, Mitgründer der Friche). Marseille 2008

⁴²¹ L'extrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 84

VIII.2.2. Vereine und Organisationen der Friche

Agnon Thierry, Plasticen Visual arts	ERAC- Ecole Régionale D'Acteurs De Cannes Theatre and education	Métamorphoses - Yves Jeanmougin photographie / édition
Alfons Alt Visual arts and photography	L'Entreprise-Cie François Cervantes théâtre	M.P.P.M. - Moving Project / Projets en Mouvement cinema / image / arts visuels / musique
A.M.I.-Centre National de Développement pour les Musiques Actuelles music and formation	Euphonia Grenouille musique / création sonore	NAC - Notre Atelier Commun architecture / Etude & développement
Art`M Visual arts	Les Grandes tables de la Friche gastronomie	Ornic'art arts visuels
Artonik- Compagnie Urban arts / street theatre / dance	Groupe Dunes cinema / image / arts visuels / arts urbains / multimédia	Pixel arts urbains / architecture
Artstudio Visual arts	Instants Vidéo Numériques et poétiques arts visuels / documentaire multimedia	Radio Galère 88.4 FM musique / radio
Astérides visual arts	Intermezzo, compagnie theatre / marionnettes	Radio Grenouille 88.8 FM musique / création sonore / radio
Boite a Musique music and dance	La Liseuse - Cie Georges Appaix danse	LA REPLIQUE - collectif des comédiens de la région PACA cinema / image / théâtre / formation
Bouléguez! music and sound creation	Labo d'images cinéma/image	Rouge édition / graphisme / multimédia
Cabaret Aléatoire music and multimedia	Lemon cinéma/image / création sonore / documentaire	Sextant et Plus arts visuels / photographie / édition
C.I.C.M.- Conservatoire International des Cuisines Méditerranéennes gastronomy	Les 7 portes - Sisygambis cinéma/image / arts visuels / musique / création sonore	Silex taille numérique arts urbains / création sonore / graphisme / multimédia
Cinéma en Lumière audiovisual arts / cinema	Libre d'images cinema / image	Skappa ! - Compagnie théâtre
Cinéma du Sud audiovisual arts / cinema	Lieux-Fictifs cinema / image / documentaire	Sparrow Atelier edition / graphisme / multimédia
CO- Opérative music / formation / creation sonore	MADAME OLIVIER théâtre / arts urbains	Théâtre de Cuisine - Compagnie théâtre
Le Dernier Cri	Marseille Objectif Danse	Transverscité

cinéma / image / arts visuels / édition	danse	formation / sciences humaines / Etude & développement
Digital Borax cinéma / image / multimédia	Marseille Provence 2013 réseau international / Etude & développement	Triangle France visual arts
Documents d'Artistes arts visuels / multimédia	Massalia - théâtre jeune public / tout public théâtre / marionnettes	Voix Polyphoniques musique / théâtre musical / chant
WA - Bamboo Orchestra musique	ZINC Belle de Mai formation multimédia	Quoi? Sound creation / gastronomy / puppets

422

VIII.2.3. Die Friche – Ein Ort kultureller Vielfalt

Die Friche ermöglicht lokalen und internationalen Künstlern, wie Besuchern in den Prozess des Kunstschaffens mit einbezogen zu werden. Es entstand ein Ort der kulturellen Vielfalt, gerade dies zeichnet das Engagement der *Friche* aus.

So sind unter anderem ein Theater, ein Kabarett, ein lokaler Radiosender, eine Zeitung, ein Internetcafe und ein Restaurant auf dem Gelände beheimatet. Diese Vielzahl an Organisationen charakterisiert die *Friche*. Die Vereine sind darauf ausgerichtet, Besuchern künstlerische Erfahrungen zu ermöglichen. Sie bieten Künstlern und Interessierten die Möglichkeit sich selbst künstlerisch zu betätigen, Kenntnisse zu sammeln oder eigene Projekte zu realisieren. Besonders Personen aus der Theater-Tanz-, und Musikszene engagieren sich in der *Friche*– auf dem Gelände arbeiten mehrere Tanz- und Theatergruppen, sowie Musikbands. Es gibt Proberäume, Aufnahme- und Tonstudios.

„Près de 70 structures travaillent désormais dans toutes les disciplines artistiques. Plusieurs dizaines de milliers de personnes fréquentent et utilisent le site, pour y développer une pratique culturelle (musicale par exemple avec les ateliers de l'Ami), pour participer à un débat une rencontre (à la radio ou lors d'une conférence d'architecture), pour venir assister à un spectacle (en famille dans le cadre d'une programmation de Massalia), pour visiter une exposition (des résidents d'Astérides ou de Triangle) ou pour y mener leurs propres projets artistiques. La friche est en fait "un laboratoire de l'action culturelle", un lieu d'initiation et de pratique pour les publics, une base de production et de socialisation pour les artistes.”⁴²³

⁴²² La Friche la Belle de Mai: La Friche la Belle de Mai. Marseille 2007, S. 3

⁴²³ L'extrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle. Deuxième Volume. Marseille 2001, S. 89

Die von der Friche zur Verfügung gestellten Räumlichkeiten werden auf unterschiedliche Weise genutzt, die einen temporär, die anderen dauerhaft.⁴²⁴ Die zeitlich begrenzten Räume bieten die Möglichkeit, Projekte in der Friche zu entwickeln, die in späterer Folge an anderen Orten produziert werden. Sie ermöglichen die Produktionen und Coproduktionen von nationalen und internationalen Organisationen. Hier können auch Organisationen der Friche mit externen Gruppen zusammenarbeiten.

VIII.2.4. **Verbindung von Sozialem und Künstlerischem/Lokales Engagement**

Dem Verein SFT liegt die Idee zu Grunde, dass es allein die Kunst ist, von der Impulse für Veränderungen an Orten ausgeht. „Kunst ist der einzige Impuls, der einen Ort verändern kann. Kunst sollte immer „Frei, wandelbar und offen“ sein. Kunst sollte sich in Abhängigkeit ihrer Projekte und deren Entwicklung immer neu definieren können.“⁴²⁵

Diese Grundsätze wurden 1990 in den Statuten des Vereins festgehalten und sind bis heute für das *Système Friche Théâtre* gültig. Die Friche soll nicht als etwas Separates, als „ein Ort für sich“ gesehen werden. Den Initiatoren war von Anfang an die Interaktion mit der Umgebung wichtig.⁴²⁶ Den sozialen Aspekt mit dem künstlerischen zu verbinden ist somit ein Anliegen, an dem sich viele Aktivitäten, die in der Friche angeboten werden orientieren. In der Friche werden z.B. kostenlose Klang und Sprechworkshops für Jugendliche mit einem schwierigen sozialen Hintergrund angeboten, die von bekannten Künstlern geleitet werden. An den Workshops nehmen in der Regel rund 30 Jugendliche teil, die von Sozialarbeitern vermittelt werden. Die Workshops enden mit einem Liveauftritt, in manchen Fällen werden sogar Musikalben produziert. Verantwortlich für diese Musikaktivitäten ist die die Musikgesellschaft AMI (*Aides aux Musiques Innovatrices*). Darüber hinaus bietet AMI lokalen Gruppen die Möglichkeit ihre Tonstudios auf dem Gelände der Friche zu nützen. Dies soll zur Unterstützung der jungen Musikszene im Marseille beitragen. Mit seinen Workshops, technischen Einrichtungen vor Ort, Konzerten, Musikveranstaltungen und Tonstudios ist AMI sehr gut vernetzt und äußerst aktiv in der innovativen Musikszene. Es ist ihnen wichtig herauszustellen, dass die Friche ein Ort ist an dem sowohl Musikevents veranstaltet, wie auch Musikveranstal-

⁴²⁴ Lextrait, Fabrice: *Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. A new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille 2001, S. 126*

⁴²⁵ Homepage La Friche La Belle de Mai :un project pour une ville
http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=26

⁴²⁶ La Friche la Belle de Mai (Hg.): *Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 43*

tungen produziert werden. Gerade diese Workshops bieten Möglichkeiten die Menschen aus der Umgebung mit einzubeziehen.

Durch die Friche sollten alternative Arbeits- Wohn- und Begegnungsmöglichkeiten in der Metropole Marseille geschaffen werden. In diesem Sinne wollte die Friche seit Beginn an ihre Kapazitäten ausnützen, um zur lokalen Entwicklung der Stadt Marseille, besonders zu der Revitalisierung des Stadtteils „La Belle de Mai“, in dem sie beheimatet ist, beizutragen.⁴²⁷

Das Viertel „La Belle de Mai“ ist eines der ärmsten von Marseille. „Die Schließung großer industrieller Betriebe in den 80er Jahren und die Vernachlässigung des Viertels haben zu dem Zerfall geführt“⁴²⁸ meint Serge Pizzo, der Präsident des CIQ Comité d'interet de Quartier. Serge Pizzo sieht gerade in der Wiederbelebung der still gelegten Fabrikareale eine Chance zur Erneuerung und Aufbesserung des Viertels. „Die Besetzung dieser Fabrikareale durch kulturelle Formationen bietet große Möglichkeiten und schafft Hoffnung.“⁴²⁹

⁴²⁷ ebd., S. 11

⁴²⁸ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 21

⁴²⁹ ebd., S. 21

VIII.3. Vereine und Organisationen, die in der Friche arbeiten

VIII.3.1. Sozialer Wohnbau – der Verein NAC

Das größte Sozialprojekt, das in den nächsten Jahren in der Friche realisiert werden soll, ist der Bau von Sozialwohnungen auf dem Gelände.

„Wir sind nicht nur eine kulturelle Einrichtung, wir sind ein Ort des Arbeitens und Lebens. Bisher haben wir keine Wohnstätten zu bieten, nur temporäre Unterkünfte für Künstler, aber keine dauerhaften Bleiben. Die Idee ist auch eine gewisse Alltäglichkeit in die Friche zu bringen, die Möglichkeit eines alltäglichen Lebens, dass wir auch zum Beispiel mit Treppen mit dem Bahnhof St. Charles verbinden, um den Zugang zu erleichtern. Leute, die hier wohnen, haben sich bewusst dafür entschieden. Wir gehen davon aus, dass sie sich an die Friche annähern wollen, sie stehen also in Verbindung mit dem kulturellen Projekt der Friche.“⁴³⁰

Es sollen soziale Wohnmöglichkeiten nicht nur für Bedürftige, sondern mit Bedürftigen gebaut werden. Die künftigen Bewohner sollen in die Konzeption und den Bau der Wohnungen mit eingebunden werden. Es soll ein Gemeinschaftsprojekt mit Künstlern, Handwerkern und den künftigen Bewohnern entstehen. Es sind 40 Wohneinheiten geplant, für Familien oder Einzelpersonen, für Gruppen, die dort wohnen oder arbeiten können.

Die Idee besteht darin, Wohnmöglichkeiten für bedürftige Menschen oder Menschen in Schwierigkeiten zu schaffen. Personen, die keinen Zugang zum staatlichen Sozialwohnbau haben. Es gibt in unserer Umgebung viele Menschen in Schwierigkeiten, die über Fähigkeiten verfügen, die Zeit haben, die bereit sind, sich einzusetzen. Sie haben vielleicht keine Arbeit und kein Kapital vorzuweisen, aber sie sind in der Lage Kompetenzen miteinzubringen, die nicht konventionell sind.“⁴³¹

Wie die Vergabe der Wohnungen im Detail aussehen wird, ist noch nicht entschieden. Es gibt jedoch bereits jetzt jede Menge Interessenten und lange Wartelisten.

Verantwortlich für den sozialen Wohnbau in der Friche ist der Verein NAC. Der Verein wurde 2002 von Patrick Bouchin, der Architekt und Bühnenbildner ist, gegründet. 2007 verlagerte der Verein seinen Standort von Iles de Vilain nach Marseille in die Friche.

Ziel des Vereins ist es kulturelle, wissenschaftliche und solidarische Projekte ins Leben zu rufen. Die Schwerpunkte des gemeinnützigen Vereins haben seit seiner Gründung immer

⁴³⁰ Interview mit Céline Porro, (Architektin bei Notre Atelier Commun, NAC- Projekt zur Förderung von sozialem Wohnbau, La Friche la Belle de Mai). Marseille 2008

⁴³¹ ebd.

wieder variiert. Heute liegt der Schwerpunkt im Schaffen sozialer Wohnmöglichkeiten, wobei sich die Verantwortlichen auch von kulturellen Themen inspirieren lassen.

Der Verein ist eine der 60 unabhängigen Strukturen, die in der Friche agieren.

„Wir sind ein großer Wirkungsbereich der Friche und wir sind Ansprechpartner in architektonischen Fragen.“⁴³² Zwei Architekten abreiten für den Verein, darüber hinaus gibt es noch eine Reihe von Personen – Architekten, Landschaftsarchitekten, Wissenschaftler, mit denen der Verein projektbezogen zusammen arbeitet. Die Arbeit des Vereines beschränkt sich nicht nur auf die Friche, doch Céline Porro, Architektin bei NAC betont, dass die Friche ein idealer Standort ist, der vieles vereinfacht und eine Reihe von Möglichkeiten bietet.

„Wir werden unsere Arbeit nicht nur auf die Friche beschränken; aber es ist sehr angenehm in der Friche zu arbeiten. Auch wenn man immer um Baugenehmigungen ansuchen muss, so ist hier doch einiges einfacher, wir können mit Regeln und Normen flexibler umgehen. Zum Beispiel im Bezug auf die Wasserverwertung. Wir können gemeinsam daran arbeiten weniger Wasser zu verbrauchen, wir können gemeinsam nach einer Lösung auf wissenschaftlicher Ebene suchen. Oder bezogen auf die Frage, wie man mit Baunormen umgeht. Wie man es schaffen kann, es den Mietern zu überlassen, ihre Unterkünfte selbst fertig zu gestalten und somit sehr vielfältig zu werden.“⁴³³

VIII.3.2. Das Projekt ZINC – eines der ersten Internetcafés Frankreichs

Auch hinsichtlich neuer Technologien und Medien war die Friche federführend. Ende der 90er Jahre entstand in dem Kulturzentrum eines der ersten Internetcafés Frankreichs. Dieses entwickelte sich im Rahmen eines Projekts im Zeitraum von April 1995 bis Juli 1997.

„Wir waren eine Gruppe von Informatikern und Künstlern, die hier in der Friche eines der ersten Internetcafés Frankreichs installiert haben. Ich war Informatikingenieur, machte gerade meinen Zivildienst bei der Radio Grenouille und war sehr am Internet interessiert. Es ergab sich für mich die einzigartige Situation in der Friche einen Ort der Arbeit, der Kreativität und der künstlerischen Vermischung gefunden zu haben. Wir haben hier unser Projekt der Schöpfung multimedialer Medien gestartet. Wir haben Websites besucht und selbst entworfen, wir haben Workshops mit Künstlern und Multimediaakteuren veranstaltet. Wir haben uns immer weiter entwickelt.“⁴³⁴,

⁴³² Interview mit Céline Porro, (Architektin bei Notre Atelier Commun, NAC- Projekt zur Förderung von sozialem Wohnbau, La Friche la Belle de Mai). Marseille 2008

⁴³³ ebd.

⁴³⁴ Interview mit Emmanuel Vergès (Geschäftsführer ZINC- Internetcafé, La Friche la Belle de Mai). Marseille 2008

Beschreibt Emmanuel Vergès, der heutige Leiter des Bereichs den Gründungsmoment und die Arbeit des Internetcafes. Seit 2004 ist der Bereich der multimedialen Medien nicht mehr dem System Friche Theatre zugehörig, sondern einer der 60 unabhängigen Vereine der Friche.

„Es ist schwierig in derselben Struktur einen Direktor für das gesamte Projekt und viele Direktoren von unterschiedlichen Projekten zu vereinen. Wir hatten eine Art finanzielle und infrastrukturelle Reife erlangt, ich hatte den Wunsch uns zu autonomisieren. Wir haben gemeinsam begonnen, aber wir haben uns immer gesagt, dass wir an einem gewissen Moment austreten werden. Es war natürlich und logisch, dass wir das gemacht haben, wir hatten zu diesem Zeitpunkt schon 6 bezahlte Angestellte.“⁴³⁵

Elf Personen arbeiten in dem Verein, der sich zu 90% durch öffentliche Subventionen und zu 10% durch Eigeneinnahmen finanziert. Heute liegt der Schwerpunkt des Vereins in der Entwicklung von Websites und der dadurch möglichen Förderung des kulturellen Austausches. „Heute sind wir ein Ort, der kulturelle und künstlerische Projekte initialisiert, der kulturelle Praktiken in Beziehung zur künstlerischen Praxis stellt, wie beispielsweise das Entwerfen von Websites. Wir versuchen unterschiedliche Kompetenzen und Knowhows zu verbinden.“⁴³⁶ Die ZIC sieht sich als einen offenen Ort, der für alle zugänglich ist. Die Plattform wird von einem sehr heterogenen Publikum genutzt, sie wird von Personen aller Altersklassen und Nationalitäten besucht. „Es ist ein sehr offener Ort, der für alle zugänglich ist, ein Ort der Begegnung. Das Publikum hat sich sehr differenziert, junge Leute aus dem Viertel, Pensionierte, Studenten, Leute die nach Kompetenzen, Beratung oder Förderung suchen.“⁴³⁷

Der Verein ZIC sieht sich als eine Kommunikationsplattform, die „immer im Wandel“ ist, die sich stetig neuen technologischen Herausforderungen stellen will, die neue Techniken ausprobieren und weiterentwickeln möchte. In diesem Zusammenhang suchen die Verantwortlichen Kontakte mit Universitäten, Experten und Künstlern, um gemeinsam neue Technologien und Projekte zu kreieren und zu verbreiten. Der Verein möchte durch seine Arbeiten immer wieder neues Publikum ansprechen.

„Die Frage aller Projekte, die wir durchführen lautet: „Welches Problem wollen wir lösen?“ Wir versuchen es durch Zusammenarbeit zu lösen. Wir machen eine Arbeit, die in den Menschen Interesse für uns wecken soll. Wir schicken Infos an alle möglichen, an Unis, an Künstler, Informa-

⁴³⁵ Interview mit Emmanuel Vergès (Geschäftsführer ZINC- Internetcafe, La Friche la Belle de Mai).
Marseille 2008

⁴³⁶ ebd.

⁴³⁷ ebd.

tiker usw. Wer kommen will, soll kommen. Wir machen eine Art Vermittlerarbeit.[...] Wir suchen nach Publikum, das wir vorher noch nicht hatten, nach neuen Gesichtern. Wir haben Lust, neue Technologien und Ideen zu produzieren und unter die Menschen zu bringen.

Darüber hinaus sind internationaler Austausch und die Vernetzung mit anderen Orten ein bedeutender Bestandteil der Arbeit.

„Wir arbeiten auch mit anderen Orten wie Algerien, Ägypten, Libanon und der Türkei zusammen. Wir möchten mit diesen Orten eine Beziehung in den Bereichen Kunst, Kultur, Werk und Neue Technologien aufbauen. Gerade arbeiten wir an einem sehr interessanten, internationalen Projekt. Es handelt sich um euromediterranes Projekt, das in den vier Regionen Istanbul, Beirut, Alexandrien und Marseille durchgeführt werden soll. Das ist ein sehr heterogenes Projekt, in das KünstlerInnen aus allen Sparten miteinbezogen werden. Es soll ein Laboratorium entstehen, in dem neue technologische Entwicklungen ausprobiert werden können, in dem man sich neue Anregungen holen kann.“⁴³⁸

Auch in der Zukunft plant das ZINC, solange es die finanziellen Möglichkeiten erlauben, sich auf die Entwicklung und Förderung von kulturellen und künstlerischen Praktiken rund um neue digitale Technologien zu fokussieren.

„Eine Herausforderung, die uns ermöglicht über den Standort Friche hinausgehen können. Wir arbeiten an der Erforschung neuer Programme, wir untersuchen Userverhalten im Internet, wir setzen uns mit der Problematik der Erziehung im Zusammenhang mit neuen Technologien auseinander. Der Schwerpunkt unserer Arbeit wird also auch in Zukunft im Bereich der Erforschung digitaler Medien und neuer Technologien liegen.“⁴³⁹

VIII.3.3. Radio Grenouille

Seit der Eröffnung der Friche, im Jahr 1992, ist in dem Kulturzentrum der Freie Radiosender „Radio Grenouille“ ansässig. Mit der Liberalisierung der Radiofrequenzen in Frankreich, Anfang der 1980er Jahre, formierten sich mehrere kleine Radiosender, wie auch RG.

„RG ist ein historischer Radiosender, der aus der Bewegung des freien Radios, in einer Zeit der sozialen Spannungen, hervorging. Der Sender entstand nicht von einem Tag auf den anderen, die

⁴³⁸ Interview mit Emmanuel Vergès (Geschäftsführer ZINC- Internetcafe, La Friche la Belle de Mai).

Marseille 2008

⁴³⁹ ebd.

Entstehung war eingebunden in ein emanzipatorisches, politisches Klima, geprägt von den Linken, die nach Freiräumen für die Zivilgesellschaft suchten.“⁴⁴⁰

RG wurde Anfang der 80er Jahre im Theater Tourski, „einem sehr militanten Theater“, von Künstlern gegründet. Im Jahr 1992 übersiedelte der Sender in die Friche. Radio Grenouille war von Beginn an ein Sender, der sich mit kulturellen Fragen, sowie der Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft auseinandersetzte. Dies ist auch heute noch der Fall, denn RG steht in enger Verbindung zu einigen Künstlern, die teilweise auch selbst mitarbeiten.

Kunst und Kultur sind jedoch nicht die einzigen Thematiken, die RG behandelt. „Wir beschäftigen uns mit vielen Bereichen: Architektur, plastischer Kunst, Musik und sozialen Themen.“⁴⁴¹

RG ist ein „offenes Radio“, eine Plattform, die Personen und Vereinen, die Möglichkeit bietet Sendungen zu gestalten und somit an die Öffentlichkeit zu treten.

Der Radiosender ist noch immer als Verein organisiert. Heute arbeiten 20 Festangestellte und 20 Freiwillige für den Sender. RG finanziert sich zu 30% selbst, aus Werbeeinnahmen und Koproduktionen, und zu 70% durch öffentliche Förderungen. Der Sender erhält Subventionen von der Stadt, der Region, dem Staat, Europäischen Fonds sowie privaten Spendern.

Der Sender arbeitet in einem Netzwerk, er unterhält Kontakte zu Sendern und Kulturschaffenden an vielen verschiedenen Orten im In und Ausland. Im Rahmen dieses Netzwerkes unterstützen sie auch andere freie Radiosender dabei sich zu etablieren. Neben der Radioproduktion veranstaltet RG Musikfestivals und Konzerte und 2006 zählte der Radiosender bereits 140 000 regelmäßige Hörer. Die Kernhörerschaft ist zwischen 20 und 45 Jahren alt, kulturell aktiv oder interessiert sich für Musik. Einige junge Musiker aus Marseille bekommen über RG erstmals die Möglichkeit, öffentlich medial präsent zu sein.

Diese regionale Verankerung ist dem Sender, der in der aktuellen Musikszene von Marseille sehr präsent ist, wichtig. „Alles was sich an aktueller Musik in Marseille abspielt kommt an RG vorbei.“⁴⁴²

RG zählt zu den ersten Vereinen, die sich in der Friche niedergelassen haben. Der Sender fühlt sich sehr eng mit dem Kulturzentrum verbunden, betont aber dennoch seine Eigenständigkeit. „Ich glaube nicht, dass wir als Radio der Friche empfunden werden, aber wir sind

⁴⁴⁰ Interview mit Julie Demeur (Geschäftsführerin Radio Grenouille, La Friche la Belle de Mai).

Marseille 2008

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² ebd.

trotzdem sehr eng an die Friche gebunden [...]. Wir möchten als ein Radio von Marseille, nicht wie das Radio der Friche gesehen werden.“⁴⁴³

VIII.3.4. Das SFT – Système Friche Theatre

Das SFT wurde unter der Leitung von Philippe Foulquié gegründet. Heute sind rund 45 Personen für das SFT tätig. Die Beschäftigten arbeiten in den Bereichen Instandhaltung, kulturelle Produktion, Technik, Verwaltung und Kommunikation. Das Theater finanziert sich zu 75% durch Subventionen und zu 25% durch Eigeneinnahmen.

Das SFT ist die zentrale Struktur der Friche. Es führt und verwaltet die gemeinschaftlichen Räume des Kulturzentrums. „Die gemeinschaftlichen Plätze sind Orte der künstlerischen Vermischung. Wir verwalten diese Gebäude und planen was stattfindet.“⁴⁴⁴

Projekte und Anträge werden von dem SFT bearbeitet, anschließend werden die Säle dem Bedarf entsprechend zugeteilt. Anfrage für Theater oder Festivalveranstaltungen werden sowohl von Personen, die in der Friche tätig sind, wie auch von Außenstehenden gestellt.

Die Friche ist sowohl für professionelle, wie auch finanziell schwächer gestellte Künstler ein Aufführungsort. „Wir sind eine finanzielle und logistische Unterstützung, auch eine kommunikative Kooperation. Wir können Räume billiger vermieten und den Produzenten und Künstlern entgegenkommen, aber jeder muss seine Arbeit machen und sie müssen imstande sein, ihr Event zu organisieren und zu produzieren.“⁴⁴⁵

Das Theater Malassia arbeitet mit dem SFT zusammen. Sie mieten ihre Verwaltungs- und Proberäume von dem SFT und nutzen für Veranstaltungen die gemeinschaftlichen Räume.

Bei den Veranstaltungsplanungen ist die Frage der Finanzierbarkeit immer zu berücksichtigen, da die Kosten für die Instandhaltung des Geländes gedeckt werden müssen.

„Wir müssen ein gewisses Budget zusammenbringen. Wir haben zum Beispiel eine sehr hohe Elektrizitätsrechnung, die beglichen werden muss. Wir haben keine lukrativen Ziele, aber wir müssen unsere Arbeit finanzieren und unsere Rechnungen begleichen können.“⁴⁴⁶

⁴⁴³ Interview mit Julie Demeur (Geschäftsführerin Radio Grenouille, La Friche la Belle de Mai).
Marseille 2008

⁴⁴⁴ Interview mit Odile Thierry (Öffentlichkeitsarbeit Système Friche theatre, La Friche la Belle de Mai).
Marseille 2008

⁴⁴⁵ ebd.

⁴⁴⁶ ebd.

Das Theater organisiert ein vielseitiges Kulturprogramm. Die Veranstalter möchten den Besuchern ein breites Spektrum an Kulturaktivitäten bieten, um sie auf diese Weise für unterschiedliche kulturelle Events begeistern zu können.

„Das Publikum der Friche ist sehr unterschiedlich. Wir versuchen es für mehrere Sachen zu begeistern. Der Traum ist, dass ein Kabarettbesucher in der Friche auf ein interessantes Konzert, auf eine Theateraufführung, auf eine Ausstellung oder Tanzvorführung aufmerksam wird und diese besucht.“⁴⁴⁷

Die Friche befindet sich in einem strukturellen Wandel. Die Vereine auf dem Gelände der Friche schließen sich zu einer *SCIC – Société coopérative d'intérêt collectif* zusammen. Durch die Gründung des SCIC verschiebt sich auch die Positionierung des SFT, das nicht mehr das gesamte Gewicht der Geschäftsführung tragen wird. In den nächsten drei Jahren wird dieses an die SCIC übergeben werden. Dies soll im Folgenden näher erörtert werden.

⁴⁴⁷ Interview mit Odile Thierry (Öffentlichkeitsarbeit Système Friche theatre, La Friche la Belle de Mai).
Marseille 2008

VIII.4. Die Zukunft der Friche – Umstrukturierung zu einer SCIC

Das SCIC: ein demokratisches und innovatives Werkzeug

Die Friche befindet sich derzeit in einem grundlegenden strukturellen Wandel. Bisher war der Hauptträger der *Friche de la Belle de Mai* der Verein *System Friche theatre*, der die Räumlichkeiten an die anderen Gemeinschaften, die überwiegend als Vereine organisiert sind, vermietete. Diese Organisationsstruktur soll nun von „**LA SCIC**“ – **Société coopérative d'intérêt collectif** abgelöst werden. Die Organisationsform des Vereins sehen die Betreiber der Friche als überholt an. Durch die SCIC soll ein neuartiges, ökonomisches Modell entstehen, das eine vielseitigere Nutzung des Areals ermöglicht.

„Die Form des Vereins war lange Zeit ein Ideal für demokratische und partizipative Führungsmethoden von Projekten. Aber heutzutage scheint es nicht mehr die ideale Struktur zu sein, um innovative Strategien zu entwickeln und alle möglichen Akteure mit einbeziehen zu können. Das SCIC soll eine alternative Verwaltungs- und Führungsmethode zur liberalen Ökonomie sein. [...] Die SCIC bietet einen demokratischeren, repräsentativeren und dynamischeren Verwaltungsapparat, die Vermischung des Territoriums und seiner Nutzungsweisen“⁴⁴⁸

Eine SCIC ist „ein juridisches und ökonomisches Mittel, das sich ganz besonders dazu eignet, eine Multipartnerschaft (Kooperation) von politischen, ökonomischen, kulturellen und sozialen Akteuren zu vertreten. Das Ziel ist die Produktion oder Bereitstellung von öffentlichen Gütern und Diensten, die einen sozialen Charakter haben. Es können Aktivitäten verwaltet werden, es kann Arbeit angeboten werden, und all das auf einem größtmöglichen Territorium mit meistmöglichen Akteuren.“⁴⁴⁹

Die Verantwortlichen vertreten die Ansicht, dass diese Organisationsform besser den Anforderungen der heutigen Zeit gerecht wird.

„Das SCIC ermöglicht es Globales und Lokales zu verbinden; es wird neuen territorialen Fragen wie der Dezentralisierung gerecht, kann besser mit EU-Richtlinien oder der Globalisierung umgehen. Es ermöglicht die Verbindung von Mikro- und Makroökonomie. Die SCIC ermöglicht soziale Profite und wird dadurch Teil der vielfältigen Praktiken und Facetten dieser Stadt. Mit der

⁴⁴⁸ La Friche la Belle de Mai (Hg.): *Marseille un espace capital dans une capitale européenne*.

Marseille 2008, S. 29

⁴⁴⁹ ebd., S. 30

SCIC wird nicht nur in ein Gebäude investiert, sondern in ein Stück der Stadt. Dieses kulturelle Konzept ist Teil des urbanen Projektes Marseille.“⁴⁵⁰

Die Transformation der SCIC hat in der Friche viele Veränderungen ausgelöst. Es gab einige Befürworter und Gegner dieses Wandels. Emmanuel Vergès, Geschäftsführer der Internetplattform ZINC, sieht in der SCIC eine interessante unternehmerische Herausforderung, die es schaffen kann öffentliche und private Wirtschaft zu einen.“⁴⁵¹

„ZINC hat in das Kapital der SCIC investiert. Wir sind eines der Gründungsmitglieder, es ist natürlich eine neue Erfahrung, die wir anstreben. Wir müssen natürlich auch schauen, dass wir die öffentlichen Finanzierungen behalten können.“⁴⁵²

Um Mitglied der SCIC zu werden muss man mindestens 10 000 Euro einzahlen. Aus diesem Grund haben manche Vereine das Gelände verlassen, wieder andere sind dazugekommen. Bis Ende 2010 soll der Umwandlungsprozess abgeschlossen sein. Die Stadt Marseille und das Ministerium für Kultur, Region und Entwicklung übergeben das Nutzungs- und Besitzrecht an die SCIC: 45.000m² für 45 Jahre. Um das ökonomische Modell entwickeln zu können müssen neben den Investitionen, die von Mitbegründern der SCIC finanziert werden, andere Arten der Finanzierung und Mitfinanzierung gefunden werden. Dies soll dadurch gewährleistet werden, indem auch Entitäten an wirtschaftlich rentable Einrichtungen wie Kinos, Unterkünfte oder Geschäfte vermietet werden.⁴⁵³

Die geplante Organisationsform der SCIC sieht vor, dass jeder Beteiligte stimmberechtigt ist. Diese Verwaltungsform wird jedoch auch von Beteiligten kritisch gesehen.

„Die Mitbestimmung in der SCIC ist sehr kompliziert. 1 Mensch 1 Stimme. Dies führt oft zu Schwierigkeiten, weil finanziell nicht alle gleich beteiligt sind.“⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 29

⁴⁵¹ Interview mit Emmanuel Vergès, (Geschäftsführer ZINC- Internetcafe, La Friche la Belle de Mai). Marseille 2008

⁴⁵² ebd.

⁴⁵³ La Friche la Belle de Mai (Hg.): Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille 2008, S. 30

⁴⁵⁴ Interview mit Julie Demeur (Geschäftsführerin Radio Grenouille, La Friche la Belle de Mai) Marseille 2008

Ziele des Transformationsprozesses

- Es soll keine Privatisierung von öffentlichen Räumen statt finden
- Durch die neue Organisationsform soll das Gelände vielseitiger genutzt werden. Es ist eine enge Zusammenarbeit mit jungen, innovativen Architekten geplant, die durch das Projekt gefördert werden sollen.
- Chiffre d'affaire soll bis zu 15 Millionen Euro steigen und die Zahl der Angestellten auf 300 Personen verdoppelt werden.
- Die Projekte sollen sich selbst decken.

IX. Resümee

Ogleich die Zentren vollkommen unabhängig voneinander entstanden und an verschiedenen europäischen Standorten beheimatet sind, weisen sie einige signifikante Parallelen hinsichtlich ihrer Gründungsintention und Konzeption, ihrer Entwicklung sowie ihrer Organisationsstruktur und inhaltlichen Ausrichtung auf.

Entstehung und Konzeption

Die Zentren wurden in der Regel von Privatpersonen auf Grund ihrer Unzufriedenheit über das bestehende Kulturangebot ins Leben gerufen. Das Ziel der Initiatoren bestand darin, Alternativen und Erweiterungen zu den bereits bestehenden kulturellen Angeboten zu schaffen. In diesem Zusammenhang wurde die einseitige Förderung der „etablierten Kulturbetriebe“ kritisiert und die Unterstützung von Kultureinrichtungen jenseits der „Hochkultur“ gefordert. Vor diesem gesellschaftspolitischen Hintergrund bildeten sich in ganz Europa Bürgerinitiativen, die die Umsetzung neuer Kulturformen einforderten. Ein wesentlicher Bestandteil dieser neuen Kulturarbeit war die Entstehung soziokultureller Zentren, die sich seit Beginn der 70er Jahre über ganz Europa verteilt bildeten.

Grundlage der Zentren war jeweils der **soziokulturelle Ansatz**, der eine Verbindung von kulturellen und sozialen Aktivitäten beinhaltet. Des Weiteren sahen die Zentren in ihrer Konzeption eine breite **Angebotsvielfalt** vor. Diese umfasste in der Regel ein spartenübergreifendes Kulturangebot, das von Theater- und Filmaufführungen, Lesungen, Musikveranstaltungen, Kleinkunstabenden und Ausstellungen bis hin zu Vorträgen reichte. Diese Angebotsvielfalt sollte dazu beitragen die unterschiedlichsten Besuchergruppen und Altersklassen anzusprechen, vor allen Dingen jene Gruppen, die an dem bereits bestehenden Kulturangebot nicht teilnehmen konnten oder wollten. Kostengünstige Eintrittspreise sollten noch zusätzlich mögliche Barrieren abbauen. Die Zentren sehen sich als Orte, die den Besuchern die Möglichkeit der **Partizipation und Mitgestaltung** bieten. Der Besucher erhält in den Zentren die Gelegenheit selbst aktiv zu werden. Der „offene Bereich“, der in fast allen Zentren vorhanden ist, bietet die Möglichkeit in den unterschiedlichsten Sparten aktiv zu werden: musikalisch-kreativ, handwerklich-technisch, sportlich oder politisch-gesellschaftlich. Darüber hinaus gewährleistet die Organisationsstruktur dieses offenen Bereiches den Besuchern die Möglichkeit, selbst Einfluss auf die Programmgestaltung zu nehmen. Der Grad der Einflussnahme hängt von der aktiven Mitarbeit ab. Die Zentren verstehen sich auch als **Orte der Kommunikation**. Möglichkeiten dazu bietet neben dem Gruppenbereich auch der gastronomische Be-

reich, der ebenfalls in den meisten Zentren zu finden ist. Ein weiterer wichtiger Aspekt der soziokulturellen Zentren und Kulturläden, die in den 70er Jahren entstanden sind, ist die **Stadtteilbezogenheit** der Einrichtungen. Das Konzept der Stadtteilbezogenheit liegt dem Prinzip der Dezentralisierung zu Grunde. Mit der Dezentralisierung des kulturellen Angebotes soll eine gleichmäßigere Verteilung dieses Angebotes erreicht werden – besonders dem kulturellen Gefälle von Stadtzentrum und Vororten wird entgegengewirkt. Hermann Glaser, der Vordenker der Kulturläden in Deutschland, geht davon aus, dass Kulturzentren in diesem Zusammenhang als „**kulturelle Kleinzentren**“ gesehen werden können, die „Kultur für Jedermann“ realisierbar machen, und möglichst flächendeckend verbreitet sein sollten. Dadurch können die Einrichtungen auch flexibel auf die Nachfrage und Situationen der jeweiligen Stadtteile eingehen, und zur Stadtentwicklung und Sanierung ihres Standortes beitragen.

Trotz der vielen Neuerungen, durch die sich die Kulturzentren von bereits bestehenden Kultureinrichtungen unterscheiden, bleibt jedoch festzuhalten, dass diese Einrichtungen **nicht als „Konkurrenz“ zu den bestehenden Kultureinrichtungen gesehen werden wollen.**

Oswald Todtenberg vertritt den Standpunkt, dass sich „Hochkultur“ und „Neue Kulturformen“ nicht als „Gegenkulturen“ gegenüber stehen. Vielmehr habe die öffentliche Kulturförderung- und Entwicklung dafür Sorge zu tragen, dass ein interkultureller Austausch zwischen traditionellen und neuen Kulturformen statt finde.

Die ersten **Kulturzentren** waren in ihrer **Entstehungs- und Anfangsphase überwiegend als Vereine organisiert**. Häufig handelte es sich um Vereine, die sich extra für den Betrieb eines Kulturzentrums gebildet hatten. Die **meisten Zentren lehnten in ihrer ursprünglichen Konzeption bewusst öffentliche Subventionen ab**, um einer möglichen Einflussnahme seitens der Subventionsgeber entgegen zu wirken.

Die Aktivitäten soziokultureller Initiativen und Gruppen kam nach ihrer Anfangsphase in den 70er Jahren nicht zum Erlahmen, sondern setzte sich in den 80er Jahren sogar noch in gesteigerter Form fort. So stellte die deutsche Bundesregierung 1990 fest, dass von den rund 125 soziokulturellen Zentren, die es zu diesem Zeitpunkt in der Bundesrepublik gab, etwa 67 Prozent in den Jahren nach 1980 gegründet wurden. Der Trend war in den vergangenen Jahren weiterhin steigend. 1987 zählte die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren 119 Zentren, es wurden 40.000 Künstlerauftritte und über 130.000 kulturelle Angebote von mehr als sieben Millionen Bürgern besucht. Zum Vergleich: Heute vertritt die Bundesvereinigung soziokultureller Zentren e.V. 498 selbst verwaltete soziokulturelle Zentren in 15 Bundesländern der

Bundesrepublik.⁴⁵⁵ 2007 schätzten die Verantwortlichen in den Mitgliedseinrichtungen die Zahl der Besuche auf etwa 21,5 Millionen. Das entspricht einer wöchentlichen Anzahl von etwa 413.700 Besuchen.

Neben dieser zahlenmäßigen Ausweitung war die **Entwicklung der Soziokultur in den 80er Jahren gekennzeichnet durch ihre weitgehende Institutionalisierung und Professionalisierung**, eine Ausdifferenzierung der Angebote, sowie ihre teilweise Spezialisierung. Im Zuge dieser Spezialisierung entstanden auch Einrichtungen, die nicht das Konzept der multifunktionalen Zentren umsetzten, sondern ein kleineres, spezialisiertes Programm anboten. Diese Entwicklung der Soziokultur führte nach Ansicht der Bundesregierung dazu, dass „eine wachsende Akzeptanz des Phänomens Soziokultur in der Öffentlichkeit“ stattfand, „die sich auch in einer steigenden Förderbereitschaft der öffentlichen Hand zeigte.“ Dies habe in der Praxis dazu geführt, dass „freie Gruppen neben etablierten Kultureinrichtungen ein eigenes, zunehmendes Tätigkeitsfeld fanden.“⁴⁵⁶

Diese wachsende Akzeptanz spiegelte sich auch in der steigenden finanziellen Unterstützung seitens der Kommunen wieder. So sind 1989 Bund und Länder in Deutschland übereingekommen, den Fonds Soziokultur in die Aufgaben der Kulturstiftung der Länder mit einzubeziehen.⁴⁵⁷

Angebote und inhaltliche Ausrichtung

Vergleicht man die Angebotsstruktur soziokultureller Zentren mit den Konzepten der Anfangsphase, so kann man in diesem Punkt eine **hohe Kontinuität** feststellen.

Diese geforderten Punkte der Angebotsgestaltung – **Angebotsvielfalt, Vermischung von Veranstaltungen und Gruppenbereich, sowie ein offener gastronomischer Bereich** – durch die sich die Zentren seit ihrem Bestehen von anderen Einrichtungen abgrenzten, sind auch heute, 30 Jahre nach der Entstehung der ersten Zentren, noch präsent. In den Zentren wird ein vielfältiges, spartenübergreifendes **Kulturangebot** angeboten, das von einer **hohen Themenvielfalt** zeugt. In den Zentren werden Veranstaltungen aus den Bereichen Theater, Musik, Tanz, Literatur, Film, Video/Medien oder bildende Kunst angeboten.

⁴⁵⁵ Angaben offizielle Internetseite der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren <http://www.soziokultur.de/>

⁴⁵⁶ Antworten der Bundesregierung auf die große Anfrage der SPD- Bundestagsfraktion zur Soziokultur, 1990.

In: Rübke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente 1972–1992. Essen: Klartext-Verlag, 1993, S. 175

⁴⁵⁷ ebd., S. 175

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass **Angebote für Kinder und Jugendliche** einen **wesentlichen Bestandteil** der Angebote soziokultureller Zentren darstellen. Das WUK in Wien und die ufaFabrik in Berlin z.B. beherbergen neben einem **großen Betreuungsangebot** für Kinder in Form von Kindertagesstätten und Horten sogar **eigene Schulen**. Auch bei der Friche in Marseille stellt die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen aus dem Stadtteil genauso wie bei der FABRIK in Hamburg einen zentralen Aspekt des Angebotes da. Die Bereiche für Kinder und Jugendliche wurden in den Zentren seit ihrer Gründung in den meisten Fällen kontinuierlich erweitert, man ging damit auf die immense Nachfrage in diesem Bereich ein.

Man kann also sehen, dass der **soziokulturelle Ansatz noch immer Grundlage der Zentren** darstellt, allerdings haben in der Umsetzung/Realisierung dieses Konzepts in einigen Zentren erhebliche Veränderungen stattgefunden.

Diese Veränderungen machten sich vor allen Dingen in der Organisationsstruktur und Arbeitsweise der Zentren bemerkbar, wie man im Folgenden sehen wird. Es kann also festgehalten werden, dass sich der **konzeptionelle Grundansatz seit der Entstehung der ersten Zentren kaum gewandelt hat, hinsichtlich der strukturellen Umsetzung jedoch einige entscheidende Entwicklungen statt gefunden haben**, die sich teilweise auch auf die inhaltliche Ausrichtung auswirkten.

Organisationsstruktur

Die strukturellen Umwandlungen der Zentren waren in der Regel **durch finanzielle Beweggründe motiviert**, d.h. Struktur, Entwicklung und Finanzierungsmodelle sind ineinander verwoben, bedingen einander und können nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Die Entwicklung der einzelnen Zentren ist also immer auch im Hinblick auf die finanzielle Entwicklung und Situation der Zentren zu betrachten.

In den meisten Fällen wurden Veränderungen vorgenommen, um die für die Zentren bestmöglichen Finanzierungsmodelle umsetzen zu können. Die ideale **Organisationsstruktur, die die finanzielle Grundsicherung der Zentren am bestmöglichen gewährleistete**, wurde angestrebt.

An der ufaFabrik Berlin ist das zum Beispiel sehr gut nachvollziehbar. Es fand eine grundlegende Umstrukturierung und Bildung der einzelnen Bereiche statt um eine Form zu erlangen, die die dauerhafte Förderung der einzelnen Bereiche sicherte. Das Zentrum konnte nicht als „großes Ganzes“, als „undurchschaubarer Betrieb“ gefördert werden, es mussten klare Strukturen geschaffen werden, anhand derer man genau nachvollziehen kann, wo die einzelnen Gelder hinfließen.

Die Strukturierung/Entwicklung der FABRIK in Hamburg war auch hauptsächlich von der finanziellen Lage inspiriert. **In vielen Fällen wird die strukturelle Umformung von außen – also in der Regel vom Geldgeber- bestimmt.** Bei der ufaFabrik Berlin war es die Stadt, die eine klare Strukturierung forderte. Bei der FABRIK Hamburg war es ebenfalls die Stadt, die die Bedingung stellte, dass nach dem Wiederaufbau der FABRIK im Jahr 1976 zwei GmbHs gegründet wurden. Kern der Entwicklung und Umstrukturierung der in der Arbeit untersuchten Zentren war die **Trennung der einzelnen Bereiche**, im wesentlichen **des sozialen und des künstlerischen Bereiches**, so wie des Bereiches für Kinder- und Jugendarbeit. Die inhaltliche Entwicklung, die in den meisten Fällen einen Ausbau der Angebote für Kinder- und Jugendliche beinhaltete, führte in vielen Fällen dazu, dass neben dem künstlerischen und dem sozialen Bereich noch ein extra **Bereich für Kinder- und Jugendarbeit** entstand. Diese Entwicklung führte in weiterer Folge zu einer weitgehenden **Professionalisierung der einzelnen Bereiche**.

Das Konzept der „Kultur von allen und für alle“ ist hierbei vorwiegend in den offenen Betrieb verlagert worden. Im künstlerischen Ressort findet man hingegen in den meisten Fällen ein professionelles Programm vor, das zwar „für alle“, nicht jedoch „von allen“ gestaltet wird. Diese klare Trennung zwischen künstlerischer und sozialer Schiene hatte sowohl bei der ufa-Fabrik, wie auch dem WUK, der FABRIK in Hamburg oder dem Kulturladen Röthenbach in Nürnberg und der Friche in Marseille stattgefunden. Darüber hinaus hatte in vielen Zentren durch die Bildung eines professionellen künstlerischen Veranstaltungsbereiches auch eine Schwerpunktverlagerung statt gefunden – nicht mehr Gegenkultur sondern künstlerische Qualität bestimmt die Kulturbetriebe. Doch nicht nur bekannte und renommierte Künstler sind in den Einrichtungen aktiv, die Zentren sind noch immer wichtige Standorte für zeitgenössische, avantgardistische Kunstformen, die sich auch heute noch bewusst als Förderer von Nachwuchstalenten und Künstlern aus der jeweiligen Region engagieren.

Diese zweiseitige Ausrichtung war in allen untersuchten Zentren vorzufinden. Sowohl die ufaFabrik in Berlin wie auch die FABRIK in Hamburg bieten unbekanntem Künstlern die Möglichkeit aktiv zu werden. Die Friche in Marseille unterstützt überwiegend junge Musiker durch Musikfestivals, die ufaFabrik in Berlin fördert überwiegend „Newcomer“ im Bereich Kabarett und Comedian, das WUK in Wien bietet gerade im Bereich Theater und Tanz avantgardistischen Gruppen eine Plattform.

Des Weiteren konnte beobachtet werden, dass in allen Zentren im **„offenen Gruppenbereich“** ein **immenser Ausbau des Angebotes** statt gefunden hat. Diese Erweiterung wurde in allen Zentren kontinuierlich betrieben und man findet heute ein sehr breites Angebotsspekt-

rum vor. Vor allen Dingen in den Sparten Sport, Bewegung und Erwachsenenbildung wurde das Angebot in der Regel sehr stark ausgebaut. Die Betreiber der Zentren gaben an damit auf die stark ansteigende Nachfrage der Besucher zu reagieren. Während im sozialen Sektor das Programm oftmals auf Anfrage der Besucher zusammengestellt wird, und diese durch ihre Anfragen und Vorschläge direkten Einfluss auf das Angebot nehmen können wird das Programm im Kulturbereich hingegen in der Regel von einem Veranstaltungsbüro ohne Einbeziehung der Besucher festgelegt. Die Entwicklung hin zum professionellen Kulturveranstalter ging mit einer weitgehenden **Institutionalisierung vieler Initiativen** einher, die seit Beginn der 90er Jahre zu beobachten ist.. Dabei ist diese Entwicklung nicht unbedingt negativ zu sehen. Durch die Institutionalisierung war es vielen Einrichtungen möglich, sich als **dauerhafter Veranstalter zu etablieren** und somit kontinuierliche Fördermittel zu erhalten. Diese Entwicklung ist bei der ufaFabrik sehr gut nachvollziehbar, die sich durch die Umstrukturierung der einzelnen Bereiche langfristige Subventionen sichern und sich als professioneller Kulturbetrieb etablieren konnte.

Besucherdaten

Von den rund 21,5 Millionen Besuchen, die die Besucherstatistik der Vereinigung soziokultureller Zentren in Deutschland 2006/2007 ausweist, fallen rund 10 Millionen in den Bereich der Kulturveranstaltungen. Hier können die meisten Besucher in den Bereichen Musik/Konzerte (2.480.411), Disco/Tanz (1.950.347) und Feste/Märkte/Festivals (1.656.523) gezählt werden. Des Weiteren konnten noch rund 4,5 Millionen Besuche von kontinuierlichen Veranstaltungen und 1,1 Millionen im offenen Bereich, sowie ca. Millionen Besuche im gastronomischen Bereich gezählt werden.

Bei den Besuchern sind alle Altersklassen vertreten. Bei den Veranstaltungen variieren die Alterklassen natürlich entsprechend dem Angebot, das in den jeweiligen Zentren dominiert.

So werden in der ufaFabrik Berlin überwiegend Kabarettveranstaltungen angeboten, das Publikum der Befragung, die überwiegend während der Abendveranstaltungen durchgeführt wurde, ergab, dass ein Großteil der Besucher im Schnitt über 45 Jahre alt ist.

Im Vergleich dazu ergab die Studie, die im WUK 2006 bei Abendveranstaltungen durchgeführt wurde, und in deren Zeitraum überwiegend Musikveranstaltungen durchgeführt wurden, dass das Publikum zwischen 20 bis 45 Jahre alt ist.

Finanzierung

Öffentliche Subventionen, die in den Anfangskonzepten teilweise bewusst abgelehnt wurden, stellen mittlerweile einen festen Bestandteil der Finanzierung Soziokultureller Zentren da.

Hauptförderer der Soziokulturellen Zentren sind in der Regel die Städte oder Kommunen.

Wichtigste Einnahmequellen der Zentren sind Einnahmen aus Kulturveranstaltungen, hier überwiegend aus dem Musikbereich, Einnahmen aus dem gastronomischen Bereich, die Vermietung der Räumlichkeiten an Dritte. Die Aktivitäten aus dem „offenen Gruppenbereich“ sind in der Regel nicht gewinnbringend. Die Teilnahmebeiträge sind so gering gehalten, dass im Normalverfall nur die laufenden Kosten gedeckt werden können. Oftmals werden die Räumlichkeiten auch unentgeltlich Gruppen überlassen, wenn diese ins inhaltlich in das Gesamtkonzept passen. Alle in der Arbeit untersuchten Zentren sprachen von kontinuierlichen Kürzungen der Fördermittel in den letzten zehn Jahren.

Wahrnehmung der Besucher und positive Auswirkung auf den Stadtteil

Die Zentren werden von den Besuchern in erster Linie als Kulturveranstalter wahrgenommen. So ergab die Umfrage, die in der ufaFabrik im Februar/März 2008 durchgeführt wurde, dass 262 von 400 befragten Besuchern die ufaFabrik in erster Linie durch den Veranstaltungsbereich kennen. Ein vergleichbares Ergebnis ergab die Studie, die 2006 im WUK durchgeführt wurde, hier gaben 58% der Befragten an, dass sie das WUK in erster Linie mit Kulturveranstaltungen assoziieren. Auch Horst Dietrich, Gründer der FABRIK in Hamburg ist der Ansicht, dass das Kulturzentrum beim Großteil der Besucher in erster Linie auf Grund der Kulturveranstaltungen bekannt ist.

Die Eröffnung eines Kulturzentrums wirkt sich in den meisten Fällen positiv auf die Entwicklung des Stadtteiles, bzw. die nähere Umgebung aus. Die in der Arbeit untersuchten Zentren siedelten sich alle an Standorten an, an denen vorher kein kulturelles Angebot vorhanden war. Dies war zum einen durch die günstigen Rahmenbedingungen bedingt (das Vorhandensein leer stehender Gebäudekomplexe), zum anderen wurde dadurch der einseitigen Konzentration von Kulturangeboten auf die Innenstadtbezirke entgegengesteuert. Die Zentren wirkten in vielen Fällen als eine Art „Dominoeffekt“ auf die Entwicklung der Stadtteile. Sie trugen dazu bei, dass sich in weiterer Folge noch mehr Kultureinrichtungen an den jeweiligen Standorten ansiedelten. Am Hamburger Stadtteil Altona ist dies sehr gut nachvollziehbar. Viele „machten es der FABRIK nach“ und eine Reihe von leer stehenden Fabrikbau-

ten wurden umgebaut, um für andere Zwecke genützt zu werden. Im Hamburger Stadtteil Altona entstand eine Reihe von kulturellen Einrichtungen.

Die Zentren verdeutlichen, dass auch, oder gerade in „klassischen Wohnvierteln“, die Nachfrage nach kulturellen Betätigungsfeldern sehr ausgeprägt ist. Diese Nachfrage ist anhand der ufaFabrik, Berlin sehr gut nachvollziehbar. Der Stadtteil wurde durch das Kulturzentrum überhaupt erst einmal „kulturell belebt“, davor wurde der Bezirk Tempelhof als „langweiliger, reiner Wohn/Schlafbezirk“ beschrieben, in dem überhaupt kein kulturelles Angebot vorhanden war. Die ufaFabrik konnte sich von Anfang an über sehr hohe Besucherzahlen, gerade von Personen aus der unmittelbaren Nachbarschaft, freuen.

Des Weiteren ist von einer positiven Resonanz der Besucher des kreativen Angebots zu berichten. Indem sie selbst tätig werden, steigern sie ihr Selbstvertrauen und ihren Aktionsradius. Sie treten mit den Bewohnern ihres Stadtteils in Kontakt und lernen über das Angebot des Stadtteilzentrums ihre Nachbarn kennen. In diesem Zusammenhang ist die Nachhaltigkeit der soziokulturellen Zentren nicht hoch genug einzuschätzen. In unserer Zeit, in der der Zusammenhalt und die Identifikation der Bewohner in den einzelnen Stadtteilen nur schwer zu erreichen ist, sind diese Orte der Begegnung und Kommunikation von stetig steigender Bedeutung. Die soziale Arbeit, die diese Zentren in vielen Fällen gerade für ihre unmittelbare Umgebung leisten ist nicht zu unterschätzen. So werden z.B. schwierige Jugendliche, die im sozialen Randbereich leben durch Angebote der Friche in Marseille gefördert und für ihre eigenen Stärken sensibilisiert. Die Gründung der soziokulturellen Zentren und ihr Fortbestand, ihr Wandel von Kleinkunstzentren zu Stätten aktiver Bürgerbeteiligung und gesellschaftlicher Integration belegen ihre gestiegene Bedeutung für das veränderte urbane Leben unserer Zeit. Die Kulturläden und soziokulturellen Zentren in Westeuropa sind ein wichtiger und relevanter Bestandteil mittlerer und großer Städte, die die Möglichkeit und Fähigkeit zur positiven Gestaltung und Einflussnahme auf die Gesellschaft unserer Tage haben.

X. Quellen

Antwort der Bundesregierung auf die große Anfrage der SPD- Bundestagsfraktion zur Soziokultur, 1990 In: Rübke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 172–176

Arabin, Lothar/Oehlschlägel, Dieter (Hg.): Kultur ohne Kommerz. Bürgerinitiativen als Lernfeld. München, 1985

Becher, Hans-Joseph/Gäsche, Daniel: Juppy. Aus dem Leben eines Revoluzzers. Leipzig Militzke Verlag, 2005

Bernard, Jeff: Strukturen autonomer Kulturarbeit in Österreich. Wien, 1990

Beyme von, Klaus: Festspiel-Dialoge 2002. Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie. Heidelberg, 2002

Blaukopf, Kurt: Kultur von unten: Innovationen und Barrieren in Österreich. Wien, 1983

Bouchain, Patrick: Faire Face Et Réunir. In: La Friche la Belle de Mai: La Friche la Belle de Mai. Marseille, 2007, S. 6

Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren: Tübinger Erklärung zur Soziokultur, Tübingen 1987 In: Rübke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 196–198

Bundesarbeitsgemeinschaft u.a.: Strukturhilfe Soziokultur (Wiepersdorfer Erklärung) Hagen 1991, In: Rübke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 199–203

Deutscher Städtetag: Bildung und Kultur als Element der Deutschen Stadtentwicklung, Dortmund 1973. In: Röbbke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 117–124

Deutscher Städtetag: Kultur in unseren Städten unverzichtbar. Frankfurt am Main, 1983
In: Röbbke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 125–129

Dietrich, Horst(Hg.): Fantasie und Alltag. Die Geschichte der Hamburger FABRIK. Hamburg, 1991

Dietrich Horst im Interview: Ein Haus in Bewegung. In: Dietrich, Horst(Hg.): Fantasie und Alltag. Die Geschichte der Hamburger FABRIK. Hamburg, 1991, S. 63–80

Dietrich, Horst: Die FABRIK im Wandel. In: 35 Jahre Spielplatz Fabrik. Hamburg, 2006, S. 1–8

Dietrich, Horst: Ein Stück Geschichte. Ein kleiner Ausschnitt aus 35 Jahren Fabrik. In: 35 Jahre Spielplatz Fabrik. Hamburg, 2006, S. 8–17

Entschließung der 17. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages 02. – 04.05.1973 in Dortmund. In: Wege zur menschlichen Stadt. Köln 1973

FABRIK Hamburg (Hg.): Kultur und Kommunikationszentrum FABRIK Stiftung. Hamburg, 2004

Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Aufruf zur Direktförderung. An alle Netzwerkmitglieder. Flugblatt Berlin, 1984

Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Finanzen. Flugblatt Berlin, 1984

Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: Vier Jahre im Fabrik- und Kommunikationszentrum. Fabrik Zeitung, 4. Ausgabe Berlin, 1980

Fabrik für Kultur, Sport und Handwerk: ufaFabrik. Anleihe 1982–1985. Berlin, 1981

Freitag, Wolfgang/Pichelhofer, Martin/Scholz, Beate. (Hg.): Zwischen Subversion und Subvention. Kulturinitiativen in Österreich. Wien: Umbruch, 1991

Frink, Alexandra: Die ufaFabrik. Ein Kommunikationsprojekt. Hochschule der Künste Berlin. Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation. Berlin, 1996

Kulturbericht der Stadt Wien 2005

Geiblinger, Thomas: Zwischen Subvention und Repression. Subkulturelle Einrichtungen in Wien und die Wiener Gemeindeverwaltung am Beispiel Arena, WUK und Flex. Diplomarbeit. Universität Wien, 2000

Glaser, Hermann: Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968–1989. Carl Hanser Verlag. München, 1989

Glaser, Hermann: Das Verschwinden der Arbeit. Düsseldorf: ECON Verlag, 1988

Glaser Hermann, Stahl Karl Heinz: Die Wiedergewinnung des Ästhetischen. Perspektiven und Modelle einer neuen Soziokultur. München: Juventa Verlag, 1974

Hartmann, Helmut: Aus dem Laboratorium. In: WUK (Hg.): 10 Jahre Tanz Theater Bewegung im WUK. Wien, 1996, S. 3–8

Heckel, Erna: Kulturpolitik in der Bundesrepublik von 1949 bis zur Gegenwart. Köln, 1987

Hoffmann, Hilmar: Häuser für Bürger: Kommunales Angebot oder selbstgestalteter Raum? In: Kultur aktiv in alten Gebäuden. Berlin 1979, S. 37–42

Horst, Christoph: Dynastie an der Donau. In: Brüche und Aufbrüche. Wien, München, 1985, S. 148–174

Hübner, Irene: Kurzdarstellung soziokultureller Zentren in der Bundesrepublik. In: Kultur aktiv in alten Gebäuden. Berlin 1979, S. 113–136

Hübner, Irene: Kulturzentren. Gesellschaftliche Ursachen, empirische Befunde, Perspektiven soziokultureller Zentren. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1981

Hummel, Siegfried: Das Kommunikationszentrum im Zielsystem der Kulturpolitischen Gesellschaft. In: Kultur aktiv in alten Gebäuden. Berlin, 1979, S. 49–52

Jor, Finn: Die Demystifikation der Kultur. Animation und Kreativität. Strasbourg, 1976
In: Schwencke, Olaf: Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven – von den Anfängen bis zur Grundrechtecharta. Essen, 2001, S. 63–69

Kahn, Fred: Un modèle économique? In: Marseille un espace capital dans une capitale européenne. Marseille, 2008, S. 25

Kanein, Herbert: Einige Gedanken über eine Bundesvereinigung. In: Kultur aktiv in alten Gebäuden. Berlin, 1979, S. 53–54

Klein, Armin: Kulturpolitik. Eine Einführung. Hemsbach, 2003

Kleindienst, Eleonore (Hg.): Fünf Jahre WUK Werkstätten und Kulturhaus Wien. Wien: REMAprint, 1987

Kleindienst, Eleonore: Soziales Kommunikationszentrum als Revitalisierungsmodell am Beispiel des Werkstätten- und Kulturhauses in Wien. Wien, 1992

Knapp, Marion. Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“. Kontinuität und Diskontinuität in der Kulturpolitik des Bundes (1945–2002). Dissertation. Universität Wien, 2003

Konferenz der Europäischen Kulturminister des Europarates, Oslo, Juni 1996
In: Schwencke, Olaf: Das Europa der Kulturen.- Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven- von den Anfängen bis zur Grundrechtecharta. Essen, 2001, S. 84–89

Kontrollamt der Stadt Wien: WUK- Verein zur Schaffung offener Kultur- und Werkstätten-
häuser: Prüfung und Gebarung der Jahre 2001 bis 2003. Wien, 2006

Kramer, Dieter: Handlungsfeld Kultur. Zwanzig Jahre Nachdenken über Kulturpolitik. Essen,
1996

Krimmer, Holger/Ziller Christiane: Soziokulturelle Zentren in Zahlen 2006/2007. Auswertung
der statistischen Erhebung der Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e.V. Berlin 2008.
Beilage zum Informationsdienst Soziokultur Nr. 73 3/2008

Kultur aktiv in alten Gebäuden. Eine Dokumentation über soziokulturelle Zentren. Hrsg. von
der Arbeitsgruppe „Soziokulturelle Zentren in Denkmalschutzten Gebäuden“ des Vereins
Bürger- und Kulturzentrum Bockenheimer Depot e.V. Berlin, 1979

Kulturpolitische Gesellschaft: Hagener Gesellschaft zur Kulturpolitik. Zwanzig Jahre kultur-
politische Gesellschaft. Hagen, 1996

La Friche la Belle de Mai (Hg.)/Kahn, Fred: Marseille un espace capital dans une capitale
européenne. Marseille, 2008

La Friche la Belle de Mai (Hg.): La Friche la Belle de Mai. Marseille, 2007

La Friche la Belle de Mai: Dossier extraits du journal de la Friche la Belle de Mai. Marseille,
2008

La Friche la Belle de Mai: Journal de la Friche. Nummer 7, Dezember 2007

Leinfellner, Christine: Begeisterung, Naivität und ein verlässlicher Draht ins Rathaus. In:
WUK (Hg.): 10 Jahre WUK. Verein zur Schaffung offener Werkstätten- und Kulturhäuser.
Wien: Falter Verlag, 1991, S. 14–17

Lextrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Se-
crétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle.

Premier Volume Introduction Monographies et fiches d'expériences. Marseille 2001

L'extrait, Fabrice: Une nouvelle époque de l'action culturelle. Rapport à Michel Duffour. Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle.

Deuxième Volume. Étude. Marseille, 2001

L'extrait, Fabrice: Wastelands, laboratories, factories, squats, multi-discipline projects. a new era of cultural activity. Summary Report submitted to Michel Duffour Secretary of State for Heritage and Cultural Decentralisation. Marseille, 2001

Magazin Spiegel: Oase in der Vorstadt. Ein Experiment engagierter Gruppen sorgt in Berlin für Aufsehen. Spiegel, Nr. 31 Juli 1979

Mantler, Anton: Von der Arena zum WUK. In: Obermeier, Walter (Hg.) Tanz, Theater und Performance im Werkstätten- und Kulturhaus. Katalog der 240. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 2001, S. 9–11

Mantler, Anton: Der Bau- Geschichte des Hauses. In: Obermeier, Walter (Hg.): Tanz, Theater und Performance im Werkstätten- und Kulturhaus. Katalog der 240. Wechselausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 2001, S. 7–9

Marcuse, Herbert: Kultur und Gesellschaft 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965

Marcuse, Herbert. Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973

Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: Chronik Nachbarschaftszentrum, ufaFabrik, Berlin 2007

Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: Organigramm 2007, Berlin 2007

Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: Satzung Nachbarschaftszentrum, Berlin 2006

Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik: 20 Jahre Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik e.V., Berlin 2007

Plagemann, Volker: Mythos Fabrik. Meilenstein einer neuen Kulturpolitik.

In: Dietrich, Horst (Hg.): Fantasie und Alltag. Die Geschichte der Hamburger FABRIK. Hamburg, 1991, S. 93–101

Röbke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993

Rutten, Paul: Music, culture and society in Europe. Part II of: European Music Office, Music in Europe. Brüssel, 1996, S. 126–128.

Sandmeyer, Peter: Alternatives Leben. Juppies Traum. In: Stern Magazin, 20.10.1983

Schröder- Reineke, Peter: Wer unabhängig sein will, braucht Unterstützer.

In: 35 Jahre Spielplatz Fabrik. Hamburg, 2006, S. 59–61

Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt: Campus Verlag, 1992

Schurz, Johannes: Das soziokulturelle Zentrum als Kommunikationsplattform. Untersuchung der Möglichkeiten soziokultureller Zentren Interaktions- und Kommunikationsprozesse zu fördern. Diplomarbeit, Universität Wien, 2003

Schwencke, Olaf: Das Europa der Kulturen.- Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven- von den Anfängen bis zur Grundrechtecharta. Essen, 2001

Süchting, Wolfgang: Erhaltenswerte Industriebauten als soziokulturelle Zentren? In: Kultur aktiv in alten Gebäuden, Berlin 1979, S. 16–27

Todtenberg, Oswald: Die Arbeitnehmer brauchen ortsnahe Freizeit- und Kommunikationszentren. In: Kultur aktiv in alten Gebäuden. Berlin, 1979, S. 46–48

Tip. Berliner Stadtmagazin: ufaFabrik. Ärger mit Verträgen. Tip Nr. 26/1983, S. 15–16

ufaZeitung, Zeitung der ufaFabrik. Kein Streit mehr. Spielstättenförderung für freie Gruppen. Nr. 3 Berlin, 1988

Vorsitzende der SPD-Fraktionen des Bundestages, der Landtage und Bürgerschaften. Empfehlungen zur Soziokultur. Beschluss der Fraktionsvorsitzenden der SPD auf ihrer Tagung in Saarbrücken am 22. November 1985 In: Rübke, Thomas (Hg.): Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik. Erklärungen und Dokumente. Essen, 1993, S. 152–154

Vessely, Rainer: Eine Szene im Wandel. Österreichische Kulturinitiativen Anfang der 90er Jahre. Wien, 1993

Wagner, Manfred: Arena im 9. Bezirk. In: ÖH-Express. Wien, 1979

Weis, Otto Jörg. Der alternative Stern von Tempelhof. In Frankfurter Rundschau am Wochenende. Nr. 5, 2. Feb.1980, S. 10

Wienerberger, Gudrun: WUK-Kinderkultur 2003. Wien, 2003

Wimmer, Michael: Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966–1985. Diplomarbeit. Universität Wien, 1985

Wimmer, Michael: Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970–1990. Innsbruck, Wien: Österreichischer Studienverlag, 1995

WUK (Hg.): 10 Jahre WUK. Verein zur Schaffung offener Werkstätten- und Kulturhäuser. Wien: Falter Verlag, 1991

WUK-Kulturbericht. Wien, 1985

WUK-Organisationshandbuch. Wien, 1985

WUK-Vereinsstatuten

WUK-Archivmaterial: Das Sozialarbeiter-Grundkonzept. Betrifft Integration von Kultur- und Sozialarbeit. Wien, 1979

WUK-Archivmaterial: Infoblatt des Vereins zur Schaffung von Offenen Kultur- und Werkstättenhäusern: Vereinsziele. Wien, 1979

WUK-Archivmaterial: Brief des Vereins, der unmittelbar nach der Vereinsgründung an Politiker zur offiziellen Kontaktaufnahme gesendet wurde. Wien, 1979

WUK-Archivmaterial: Die Städtebaulichen und Räumlichen Qualitäten des ehemaligen Gewerbemuseums- TGM

Es wurden Interviews geführt mit:

Achuetegui, Ainoah (Leiterin des WUK/Theaterbereichs von Januar 2005 bis Oktober 2006)
Wien, 16.09.2006

Becher, Hans- Joseph (Gründungsmitglied ufaFabrik), Berlin, 19.03.2008

Becker, Georg (WUK-Gründungsmitglied) Wien, 17.10.2006

Brünger, Rudolf (Geschäftsführer Internationales Kulturzentrum ufaFabrik) Berlin, 2008

Demeur, Julie (Geschäftsführerin Radio Grenouille, La Friche) Marseille, 2008

Foulquié, Philippe (Direktor des SFT-Système Friche Théâtre und des Théâtre Massalia, Mitgründer der Friche), Marseille 2008

Karnasch, Liz (Geschäftsführerin Biobäckerei, ufaFabrik) Berlin, 2008

Kirstenmacher, Ruth (Leiterin Bioladen, ufaFabrik) Berlin, 2008

Kösters, Ruth (Leiterin ufaFabrik Gästehaus) Berlin, 2008

Kubach, Regine(FABRIK- Hamburg). Hamburg, 2008

Niemer, Sigrid (Gründungsmitglied der ufaFabrik) Berlin, 2008

Porro, Céline (Architektin bei Notre Atelier Commun, NAC- Projekt zur Förderung von sozialem Wohnbau, La Friche la Belle de Mai) Marseille, 2008

Simonet, Beatrice (Generalsekretärin des système friche theaters, La Friche la Belle de Mai) Marseille, 2008

Thierry, Odile (Öffentlichkeitsarbeit système Friche theatre, La Friche la Belle de Mai). Marseille, 2008

Vergès, Emmanuel (Geschäftsführer ZINC, Internetcafe, La Friche la Belle de Mai) Marseille, 2008

Vogt, Hans- Jürgen(Leitung Kulturladen Röthenbach). Nürnberg, 2008

Wilkening, Renate (Geschäftsführerin des Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum ufaFabrik) Berlin, 2008

Wirtalla, Werner (Leiter des Ökologischen Bereichs der ufaFabrik) Berlin, 2008

Internetquellen

Neue Zürcher Zeitung online: Off ist in (und vice versa). Alternative Kulturzentren in Frankreich. 1. Juli 2002, <http://www.nzz.ch/2002/07/01/fe/article81NK5.html>

Entwicklung des Konzepts Kulturpolitik

www.deuframat.de/parser/parser.php?file=/deuframat/deutsch/8/8_1/leenhardt/kap_2.htm

Berliner Zeitung: Berliner Drogen für Paris, 23.09.2002

www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2002/0923/feuilleton/0064/index.html

Ministère des affaires étrangères MAEE / La Documentation Française: Paris, 2008. Die Kulturpolitik Frankreichs.

http://www.diplomatie.gouv.fr/de/article_imprim.php3?id_article=5803

Website: La Friche La Belle de Mai: un projet pour une ville

http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=26

Website: La Friche La Belle de Mai: La Manufacture des Tabaks- La Manufacture des Tabacs de la Belle de Mai / 1868 - 1990

http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/rubrique.php3?id_rubrique=104

Website: La Friche La Belle de Mai: La Manufacture des Tabaks -Les tabac à Marseille et l'emploi dans la manufacture

http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/article.php3?id_article=193

Website: La Friche La Belle de Mai: La Manufacture des Tabaks- Les différentes phases de construction. De la raffinerie de sucre à la manufacture des tabacs

http://www.lafriche.org/friche/zdyn1/article.php3?id_article=194

http://www.soziokultur.de/_seiten/infodienst45/berlin.htm

Website von IG- Kultur/Mission

<http://igkultur.at/igkultur/organisation/1003760775>

Lebenslauf

Name Mag. Heike Summerer

Geburtsdatum/Ort 25. Oktober 1982, Nürnberg

Familienstand Lebensgemeinschaft, ein Kind

Staatsangehörigkeit deutsch

Studium

Seit Oktober 2007 *Doktorandin* der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

März 2007 *Abschluss: Magistra phil.*
Diplom in den Fächern Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Abschluss mit Diplomarbeit: Zwischen Zeitgeist und Gründungsintention – Der Wandel freier Kulturarbeit am Beispiel des Wiener WUK

Oktober 2003 – März 2007 *Studium* Theater-, Film- und Medienwissenschaft, weiterer Schwerpunkt Romanistik/Spanisch, Germanistik an der Universität Wien

Oktober 2002 – Juli 2003 *Studium* Soziologie, Psychologie, Romanistik an der Friedrich- Alexander Universität Erlangen-Nürnberg /Deutschland

Mai 2002 *Abitur* an der Wilhelm-Löhe-Schule, Nürnberg /Deutschland
Hauptfächer: Englisch, Erdkunde

Berufserfahrung

Seit Juni 2010 *Deutschinstitut, Wien*
Lehrerin für Deutsch als Fremdsprache

Seit Oktober 2007 *Modulor- Informationsarchitektur und Design für digitale Medien, Wien*
Onlineredaktion, Marketing

April 2004 – März 2007 *WUK – Werkstätten- und Kulturhaus, Wien*
Organisation und Veranstaltungsbetreuung in den Bereichen:
Theater, Tanz und Kinderkultur
Theater und Lesungen für Kinder, Workshops für Jugendliche

Praktika

- Juli 2007 – September 2007 *ProSieben Television GmbH, Chefredaktion, München/Deutschland*
Erstellung von Sendungsrankings und Quotenanalyse
Verwaltung von Sendungsplanungen
Unterstützung des Moderatorenmanagements
- November 2002 – März 2003 *Kalliope Schauspielschule, Nürnberg/Deutschland*
Probenorganisation, Administration
- Juni – September 2002 *Theater Tiefrot, Köln/ Deutschland*
Regiehospitantz (Administration, Organisation, Probenbetreuung)

Auslandserfahrung

- Februar 2003– März 2003 *Sprachaufenthalt in Barcelona/Spanien*
- August – Oktober 2000 *Lomond School, Helensburgh/Schottland*
Assistent Teacher für das German Department

Sonstige Kenntnisse

- Sprachen *Deutsch, Muttersprache*
 Englisch, fließend
 Spanisch, Grundkenntnisse
 Französisch, Schulkenntnisse
- EDV *Microsoft Office, Internet*

Freizeitbeschäftigungen

Literatur, Saxophon spielen, Musik, Joggen, Schwimmen

Wien, September 2010

Inhaltsangabe

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts sind soziokulturelle Zentren ein fester Bestandteil der kulturellen Infrastruktur vieler Städte und Gemeinden. Die Entstehung des Konzepts der Soziokultur, sowie der Kultur- und Stadtteilzentren ist eng verwoben mit den gesellschafts- und kulturpolitischen Rahmenbedingungen der Sechziger und Siebziger Jahre

Thema dieser Arbeit ist die Erforschung der Entwicklung soziokultureller Zentren von ihrer Gründung bis zum heutigen Zeitpunkt, insbesondere unter Berücksichtigung der Fragestellungen, wie sich die Ideen und Vorstellungen seit Bestehen gewandelt, sich die Ansprüche und Schwerpunkte verlagert, wie sich die Organisationsformen verändert, sowie die Besucherzahlen entwickelt haben. Hierbei werden vor allem Parallelen der unterschiedlichen Kulturzentren dargestellt.

Untersuchungsschwerpunkt bilden hier exemplarisch die europäischen Kulturzentren in Deutschland, Österreich und Frankreich:

- *ufaFabrik* (Berlin),
- *FABRIK* (Hamburg)
- *Kulturladen Röthenbach* (Nürnberg),
- *WUK* (Wien),
- *La Friche la Belle de Mai* (Marseille)

Die Aktivitäten soziokultureller Initiativen und Gruppen kam nach ihrer Anfangsphase in den 70er Jahren nicht zum Erlahmen, sondern setzte sich in den 80er Jahren noch in gesteigerter Form fort. Neben dieser zahlenmäßigen Ausweitung war die Entwicklung der Soziokultur in den 80er Jahren gekennzeichnet durch ihre weitgehende Institutionalisierung und Professionalisierung, wohingegen bei der inhaltlichen Ausrichtung eine hohe Kontinuität festzustellen ist. Es kann also festgehalten werden, dass sich der konzeptionelle Grundansatz seit der Entstehung der ersten Zentren kaum gewandelt hat, hinsichtlich der strukturellen Umsetzung jedoch einige entscheidende Entwicklungen stattgefunden haben, die sich teilweise auch auf die inhaltliche Ausrichtung auswirkten. Diese Entwicklungen, bzw. Veränderungen werden in vorliegender Arbeit genauer dargestellt.

Abstract

Since the 1970s, socio-cultural centers are a fix constituent of the social and cultural infrastructure of quite a large number of both big cities and small towns.

The development of the concept of socio-cultural aspects, as well as that of cultural centers is strongly connected to the social and cultural framework of the 1960s and 1970s.

Topic of this dissertation is research on the development of socio-cultural centers, from their establishment and formation to this day, especially with regard to the question, in how far the ideas and concepts, the core areas and organizational structures and the number of visitors have changed since then.

Therefore, emphasis is put on the presentation of the parallels that can be found between different cultural centers. As examples, the following European centers in Germany, Austria and France have been selected:

- *ufaFabrik* (Berlin),
- *FABRIK* (Hamburg)
- *Kulturladen Röthenbach* (Nürnberg),
- *WUK* (Wien),
- *La Friche la Belle de Mai* (Marseille)

The activities of socio-cultural initiatives and groups have not stopped since the initial phase, but have proceeded and even became stronger.

Since the 1980s, Socio-cultural work has increased in numbers, became more institutional and professional, while the contents have, to a large extend, remained the same. These changes and developments will be examined on the following pages.