

This approved and printed original version of this thesis is available in print at TU-Wien Bibliothek verfügbar  
This approved original version of this thesis is available in print at TU-Wien Bibliothek.

# FREIE KULTUR BRAUCHT RAUM!

**EINE FALLSTUDIE ZU  
RAUMANEIGNUNGEN  
DER FREIEN SZENE  
IN DER STADT WIEN**

**2024  
DIPLOMARBEIT  
NOAH E. PFANDER**





DIPLOMARBEIT

**FREIE KULTUR BRAUCHT RAUM!**

Eine Fallstudie zu Raumaneynungen der Freien Szene in der Stadt Wien

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades  
eines Diplom-Ingenieurs

unter der Leitung

Prof. Dr.in phil. habil. Sabine Knierbein

Forschungsbereich Stadtkultur und öffentlicher Raum (E280-09)

Institut für Raumplanung

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung von

Noah E. Pfander, BSc

Matrikelnummer: 11936023



Wien, am 19.02.2024

## KURZFASSUNG

In (Groß-)Städten wie Hamburg, Berlin und auch Wien wird von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene ein starker Bedarf nach Räumen artikuliert, die sie sich für ihre kulturelle und künstlerische Praxis aneignen können. Gleichzeitig wird der Erhalt bestehender Räume der Freien Szene als dauerhafte Herausforderung dargestellt.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Diplomarbeit Raumaneignungen von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene in Wien. Dabei werden Merkmale der Freien Szene untersucht und die Entstehung von Räumen der Freien Szene in Wien und die damit in Verbindung stehenden Akteur:innen beleuchtet. Weiters wird auf Herausforderungen eingegangen, mit denen Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene im Zuge ihrer Raumaneignungen konfrontiert sind. Abschließend werden Handlungsansätze formuliert, die zur Förderung der Freien Szene beitragen können.

Zur Annäherung an den Forschungsgegenstand werden im ersten Teil der Arbeit auf Basis einer Literatur- und Dokumentenrecherche die grundlegenden Begriffe Raumanneignung, Kultur und Freie Szene diskutiert und hergeleitet. Im zweiten Teil erfolgt eine vertiefte Beschäftigung mit dem zentralen Untersuchungsraum der Arbeit, der Stadt Wien, sowie mit der Wiener Freien Szene. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der empirischen Auseinandersetzung, die zugleich den dritten Teil der Arbeit bildet. Dazu werden in einer Fallstudie Raumaneignungen der Freien Szene in Wien anhand der Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweislinik und SOHO STUDIOS untersucht. Um die Aussagen der in den Fallbeispielen aktiv involvierten Personen zu erweitern und besser in den Kontext der Stadt Wien einordnen zu können, werden zudem noch leitfadengestützte Interviews mit Expert:innen zum Forschungsgegenstand aus der Praxis geführt.

Die erarbeiteten Forschungsergebnisse zeigen, dass die Freie Szene als eine gemeinnützige, nicht direkt an öffentliche Institutionen gebundene, überparteiliche, überkonfessionelle und selbstorganisierte soziale Gruppe verstanden werden kann, die eine zeitgenössische künstlerische Praxis verfolgt. Die Entstehung von Raumaneignungen der Freien Szene lässt sich im Zuge der empirischen Auseinandersetzung auf fünf verschiedene Ebenen zurückführen. Diese Ebenen beziehen sich auf Leistungen der Akteur:innen der Freien Szene, auf Leistungen von ermöglichenden Akteur:innen, auf vorhandene räumlich-materielle Voraussetzungen, auf den Bedarf nach Räumen für künstlerische und kulturelle Praxis sowie auf Glück und richtiges Timing. Dabei wird insbesondere die zentrale Rolle von Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor offenbar, die durch den Zugang zu finanziellen Mitteln oder auch eigenen Einrichtungen und Infrastrukturen den Handlungsspielraum und die Autonomie von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene wesentlich erweitern und damit die Entstehung von Raumaneignungen bedeutend vorantreiben. Im Hinblick auf die zentralen Herausforderungen, mit denen Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene konfrontiert sind, zeigt sich, dass diese in unterschiedlichen Herausforderungskomplexen verortet werden können, die von belastenden Entstehungs- und Betriebskosten über prekäre Produktionsbedingungen bis hin zu einschränkenden Regulierungen reichen. Handlungsansätze zur Förderung der Freien Szene lassen sich auf räumlich-materieller, finanzieller, sozial-kooperativer, regulativer und zeitlicher Ebene formulieren. Dabei wird deutlich, dass sich die Handlungsansätze überwiegend auf Verteilungsfragen und die Verfügungsgewalt über Räume beziehen und damit häufig Gegenstand (planungs-)politischer Aushandlungsprozesse sind.

## ABSTRACT

In cities such as Hamburg, Berlin and Vienna, artists and cultural producers from the independent scene articulate a strong need for spaces that they can appropriate for their cultural and artistic practice. At the same time, the preservation of existing spaces for the independent scene is seen as a permanent challenge.

In this context, this diploma thesis is dedicated to the appropriation of space by artists and cultural producers in the independent scene in Vienna. Characteristics of the independent scene are analysed and the emergence of spaces of the independent scene in Vienna and the associated actors are explored. Furthermore, the challenges faced by artists and cultural producers in the independent scene in the course of their appropriation of space are discussed. Finally, approaches are formulated that can contribute to the fostering of the independent scene.

In the first part of the thesis, the basic concepts of spatial appropriation, culture and the independent scene are discussed and defined on the basis of literature and document research. In the second part, an intensive examination of the central research area of the thesis, the city of Vienna, and the Viennese independent scene is carried out. The focus of the thesis is on the empirical analysis, which also forms the third part of the thesis. For this purpose, a case study investigates the appropriation of space by the independent scene in Vienna using the case studies Westbahnstudios, Semmelweisklinik and SOHO STUDIOS. In order to expand on the statements of the people actively involved in the case studies and to better contextualise them in the city of Vienna, semi-structured interviews are also conducted with experts on the subject of the research.

The research results show that the independent scene can be understood as a non-profit, non-partisan, non-confessional and self-organised social group that pursues a

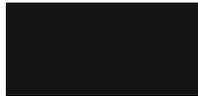
contemporary artistic practice and is not directly linked to public institutions. The emergence of the appropriation of space by the independent scene can be traced back to five different levels in the course of the empirical analysis. These levels relate to the performance of the actors of the independent scene, to the performance of enabling actors, to existing spatial and material conditions, to the need for spaces for artistic and cultural practice, and to luck and the right timing. In particular, the central role of actors from the public sector becomes apparent, who, through access to financial resources or their own facilities and infrastructures, significantly expand the scope for action and autonomy of artists and cultural producers in the independent scene and thus significantly advance the emergence of space appropriation. With regard to the central challenges faced by artists and cultural producers of the independent scene, it can be seen that these can be localised in different challenge complexes, ranging from burdensome production and operating costs to precarious production conditions and restrictive regulations. Approaches to promoting the independent scene can be formulated on a spatial-material, financial, social-cooperative, regulatory and time-related level. It becomes clear that the approaches mainly relate to distribution issues and the power of disposal over spaces and are therefore often the subject of (planning) political negotiation processes.



# SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass die vorliegende Arbeit nach den anerkannten Grundsätzen für wissenschaftliche Abhandlungen von mir selbstständig erstellt wurde. Alle verwendeten Hilfsmittel, insbesondere die zugrunde gelegte Literatur, sind in dieser Arbeit genannt und aufgelistet. Die aus den Quellen wörtlich entnommenen Stellen, sind als solche kenntlich gemacht.

Das Thema dieser Arbeit wurde von mir bisher weder im In- noch Ausland einer:inem Beurteiler:in zur Begutachtung in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.



Wien, 19. Feber 2024



## BESONDERER DANK GILT...

... meiner Familie, für die stetige und ausdauernde Unterstützung während des Studiums und der Diplomarbeit.

... Resi, für die aufmunternden Worte und Gesten, die mich das Licht am Ende des Diplomtunnels sehen ließen und mich immer wieder aufbauten.

... meinen Freund:innen, für die freudigen Ablenkungen in stressigen Zeiten.

... meinen Arbeitskolleg:innen am Center for Technology and Society, die es mir immer wieder ermöglicht haben, tatkräftig an dieser Arbeit zu werkeln.

.... meinen Interviewpartner:innen für ihre Bereitschaft mit mir zu sprechen und mir dabei viele Erkenntnisse zu eröffnen.

.... Sabine Knierbein, die meine Arbeit mit wertvollem Feedback und Zuversicht begleitet hat.

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b>	<b>13</b>
FORSCHUNGSSTAND	14
FORSCHUNGSFRAGEN	15
METHODISCHES VORGEHEN	16
AUFBAU DER ARBEIT	17
<b>TEIL I: EINSTIEG IN DAS FORSCHUNGSFELD</b>	<b>18</b>
1 RAUMVERSTÄNDNIS & RAUMANEIGNUNG	20
1.1 BEGRIFFSGESCHICHTE DES RAUMBEGRIFFS	20
1.2 RAUMPRODUKTION UND RAUMANEIGNUNG	20
1.3 ALLTAGSLEBEN UND GELEBTER RAUM AUS PERSPEKTIVE DER ALLTAGSTHEORETISCHEN URBANISTIK	22
2 KULTUR – EINE ANNÄHERUNG	24
2.1 KULTUERVERSTÄNDNISSE	24
2.1.1 Begriffsgeschichte des Kulturbegriffs	24
2.1.2 Vielfalt der Kulturverständnisse	27
2.1.3 Der Kreislauf kultureller Bedeutungsproduktion	29
2.1.4 Kulturverständnis der Arbeit	33
2.2 KULTUR UND RAUM	34
2.3 KULTUR UND PLANUNG	35
2.3.1 Geschichtliche Entwicklung der kulturgeleiteten Stadtplanung	35
2.3.2 Planung mit Kultur & Planung für kulturelle Entwicklung	46
3 DIE FREIE SZENE	50
3.1 MERMALE DER FREIEN SZENE	50
3.2 VERORTUNG DER FREIEN SZENE IM KULTURBETRIEB	53
3.3 RÄUME DER FREIEN SZENE	55
3.4 RÄUME ALS KNAPPES GUT FÜR DIE FREIE SZENE	58
4 ZWISCHENFAZIT	63
<b>TEIL II: STADTKONTEXT WIEN</b>	<b>66</b>
5 UNTERSUCHUNGSRAUM WIEN	68
5.1 BASISDATEN ZUM UNTERSUCHUNGSRAUM WIEN	68
5.2 KULTUR IN DEN STRATEGIEN DER STADT WIEN	69
5.2.1 Wiener Kulturstrategie 2030	70
5.2.2 Strategie Mehrfach- und Zwischennutzung	71
5.2.3 START-Ateliers	71
5.2.4 Smart City Klima Strategie	71
5.2.5 Stadtentwicklungsplan 2025	72

5.3 DIE WIENER FREIE SZENE	74
5.3.1 Historische Hintergründe der Wiener Freien Szene	74
5.3.2 Zentrale Akteur:innen der Freien Szene in Wien	75
5.3.3 Merkmale der Wiener Freien Szene	76
5.3.4 Bestehende Räume der Wiener Freien Szene	78
5.3.5 Zum Raumbedarf Wiener Freien Szene	78
<b>TEIL III: EMPIRISCHE AUSEINANDERSETZUNG</b>	<b>82</b>
6 FALLSTUDIE ZU RAUMANEIGNUNGEN DER FREIEN SZENE IN WIEN	84
6.1 KONZEPTION DER FALLSTUDIE	84
6.1.1 Forschungsstrategie und Positionierung	84
6.1.2 Erhebungsmethoden	86
6.1.3 Analysemethoden	90
6.1.4 Auswahl der Fallbeispiele	93
6.2 WESTBAHNSTUDIOS	96
6.2.1 Entstehungsprozess und Entstehungsbedingungen	97
6.2.2 Angestrebte Ziele	102
6.2.3 Konzeption und Raumgestaltung	104
6.2.4 Beteiligte Akteur:innen	108
6.2.5 Herausforderungen in der Praxis der Raumaneignung und Bewältigungsstrategien	111
6.3 SEMMELWEISKLINIK	116
6.3.1 Entstehungsprozess und Entstehungsbedingungen	117
6.3.2 Angestrebte Ziele	122
6.3.3 Konzeption und Raumgestaltung	124
6.3.4 Beteiligte Akteur:innen	128
6.3.5 Herausforderungen in der Praxis der Raumaneignung und Bewältigungsstrategien	132
6.4 SOHO STUDIOS	142
6.4.1 Entstehungsprozess und Entstehungsbedingungen	143
6.4.2 Angestrebte Ziele	150
6.4.3 Konzeption und Raumgestaltung	151
6.4.4 Beteiligte Akteur:innen	157
6.4.5 Herausforderungen in der Praxis der Raumaneignung und Bewältigungsstrategien	160
7 INTERPRETATION DER FALLSTUDIENERGEBNISSE	162
7.1 IDENTIFIZIERTE MERKMALE UND BEDEUTUNG AUS DER PRAXIS DER FREIEN SZENE	162
7.2 ENTSTEHUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DER FREIEN SZENE & BETEILIGTE AKTEUR:INNEN & DEREN ROLLEN	166
7.3 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN	170
7.4 HANDLUNGSANSÄTZE ZUR FÖRDERUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DURCH DIE FREIE SZENE	184
<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>193</b>
METHODISCHES FAZIT ZU METHODEN UND EMPIRISCHER DURCHFÜHRUNG	193
INHALTLICHES FAZIT ANHAND DER FORSCHUNGSFRAGEN	194
AUSBlick UND WEITERE FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN	198
VERZEICHNISSE	200
ANHANG	218



## EINLEITUNG

Die Verfügungsgewalt über Räume spielt aus kultursoziologischer Sicht seit jeher eine bedeutende Rolle und findet auch in aktuellen urbanen Debatten ihren Niederschlag. Wer die Möglichkeit hat und wem zugestanden wird Räume zu gestalten, einzunehmen und sich anzueignen, ist Gegenstand stetiger Aushandlungsprozesse (vgl. Schroer 2019: 150).

In diesem Kontext formuliert auch die *Freie Szene*, die zunächst als die Gesamtheit aller freien Kunst- und Kulturschaffenden, Vereine und Strukturen in freier Trägerschaft aus den Bereichen Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Musik sowie aller spartenübergreifenden und transdisziplinären künstlerischen Arbeiten verstanden werden kann, in mehreren deutschsprachigen (Groß-)Städten wie Hamburg (*Not in Our Name, Marke Hamburg!*), Berlin (*Manifest Haben und Brauchen*) und auch Wien (*Symposium Freie Szene – Orte schaffen*) einen starken Bedarf nach Räumen, die sie sich für ihre kulturelle und künstlerische Praxis aneignen kann (vgl. Bendunski 2018: 21; Lazarus (Hg.) & Weiss Leder (Hg.) 2012: 1; Initiative Freie Szene (Hg.) & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6ff.). So sind „das Finden, Erhalten, Betreiben und Nutzen von Raum in der freien und autonomen Kulturarbeit Dauerthemen.“ (Hedja & Almer 2019: 82) Demzufolge ist neben der Schaffung und Aneignung neuer Räume auch die Sicherung in ihrer Existenz bedrohter bestehender Räume der Freien Szene eine Herausforderung. (vgl. Augustin 2021).

Dabei bieten Räume der Freien Szene Orte in ihren alltäglichen Routinen und zum Ausführen ihres Handelns. Sie sind Arbeits-, Lager-, Aufführungs-, Vorführungs- und Ausstellungsräume (vgl. Schroer

2019: 146; Initiative Freie Szene (Hg.) & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6). Sie geben Raum für Kulturproduktion und -rezeption und werden darüber hinaus zu Orten der Begegnung und zum Artikulationsorgan der Kunst und Kultur (vgl. Marguin 2012). Insofern ist „jede Form von Kulturinszenierung [...] angewiesen auf bestimmte Räume.“ (Schroer 2019: 146)

Aus gesellschaftlicher Perspektive bieten diese Räume Orte, die tagtäglich städtisches Zusammenleben gestalten. Es sind Orte, die einen offenen sozialen Austausch für ein lebendiges gesellschaftliches Miteinander in der Stadt ermöglichen und garantieren (vgl. Hedja & Almer 2019: 82). Sie leisten einen Beitrag zur kulturellen Nahversorgung und konstituieren Orte der Freizeitgestaltung, Vernetzung, Reflexion sowie widerstreitender Anschauungen (vgl. Augustin 2017, 2021; Bendunski 2019; Quickert 2021: 120). Mit sogenannten Projekträumen (oder auch Independent Art Spaces, Artist-Run Spaces, Offspaces) werden außerdem Orte abseits direkter und unmittelbarer ökonomischer Verwertbarkeit geschaffen (vgl. Laimer 2009: 109; Dzialek 2021: 1f.). Diese ermöglichen somit eine Freizeitgestaltung für Stadtbewohner:innen, die nicht an individuelle finanzielle Ressourcen gekoppelt ist und Ausschlusslogiken vermindert (vgl. Brückner & Ondreka 2023: 9:00 - 9:30).

Gleichzeitig ist zu den geäußerten Schwierigkeiten der Freien Szene bei der Aneignung von Räumen und dem hohen Bedarf an Räumen, vor allem in den letzten Jahrzehnten, eine Konjunktur der Kulturpolitik und kulturgeleiteten Stadtplanung zu beobachten. Dabei wird Kultur heute von Kommunen und Landesregierungen als ein „Standort-, Image- und Wirtschaftsfaktor mit Identitätsstiftungsfunktionen betrachtet.“ (Hannemann et al. 2010: 9) Denn längstens finden sich Städte in einem internationalen Konkurrenzkampf wieder und versuchen mit Stadt- und Standortmarketing Aufmerk-

samkeit und Sichtbarkeit auf sich zu lenken (vgl. Schroer 2013; in: 2019: 147). Besonders prägnant äußert sich diese Entwicklung in der Zunahme von Musical-Theatern, Festivals sowie Museums- und Konzertbauten, die meist durch die Errichtung eindrucksvoller Gebäude von Stararchitekt:innen als Prestigeobjekte und Imagelieferanten dienen sollen (vgl. Hannemann et al. 2010: 9; Schroer 2019: 147). Um Investor:innen und die sogenannte creative class anzulocken, vollziehen Städte einen Imagewechsel, zumeist von Industriestädten zu Kultur- und Kongressstädten (vgl. Hannemann et al. 2010: 9). Auch die Stadt Wien, die in dieser Arbeit den zentralen Untersuchungsraum darstellt, präsentiert sich als Kulturstadt, wenn nicht sogar als Kulturhauptstadt („Wien ist eine Kulturhauptstadt“ (Ludwig 2021; in: Wiener Zeitung (Hg.) 2021)). Sie will dabei die optimalen Rahmenbedingungen für die Kunst- und Kulturschaffenden der Stadt bieten und ein vielfältiges und bedeutendes kulturelles Angebot gewährleisten (vgl. Kulturabteilung (MA7) o.J.). Dennoch müssen in Wien auch langjährig bestehende Räume der Freien Szene wie das WUK, das Amerlinghaus oder die Arena immer wieder um ihre Existenz kämpfen (vgl. Lorenz 2018).

Der Widerspruch zwischen der von Akteur:innen der Freien Szene in Wien geäußerten Problematik, sich Räume anzueignen, und der Darstellung Wiens als Kulturstadt, die optimale Rahmenbedingungen für Kunst- und Kulturschaffende schaffen will, bildet den Ausgangspunkt für das Erkenntnisinteresse der Arbeit. Dieses besteht darin, zu verstehen, unter welchen Bedingungen und wie sich Raumanweisungen der Freien Szene konstituieren und mit welchen Herausforderungen sie konfrontiert ist, sodass sie einen Raumbedarf markieren muss. Damit ergibt sich der Forschungsgegenstand der Arbeit, der als Raumanweisungen durch die Freie Szene gefasst werden kann. Die Untersuchung dieses Forschungsgegenstandes erfolgt im Rahmen die-

ser Arbeit anhand der drei Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweislinik und SOHO STUDIOS.

## FORSCHUNGSSTAND

Der Stand der Forschung zum Untersuchungsgegenstand zeigt in aktuellen Studien in Form von Befragungen den Raumbedarf von freien Kunst- und Kulturschaffenden auf und macht deutlich, dass geeignete Räume für kulturelle Praxis ein knappes Gut sind. Etwa die 2019 durchgeführte nicht repräsentative, aber dennoch aussagekräftige *Online-Umfrage der IG Bildende Kunst Wien* macht deutlich, dass die Suche nach passenden Räumen zumeist mit hohen zeitlichen als auch finanziellen Eigenaufwand verbunden ist: „Ich habe drei Jahre nach einem Atelier gesucht.“ (Franzen 2020). Auch strukturelle Hürden, wie die Vergabe von Räumen an nicht im Kunstfeld etablierte Personen sowie die prekäre Arbeitssituationen von Künstler:innen die zu Verhältnissen führt, „die einen aus dem Kunstschaffen langsam aber sicher hinausbugsiert“ (Franzen 2020) werden benannt.

Im Zuge des Platz- und Raumbedarfs von freien Kunst- und Kulturschaffenden werden auch Zwischennutzungen und Leerstandsaktivierungen als probates Mittel diskutiert. In der Debatte zu Leerstand, u.a. in der dreiteiligen Studie *Perspektive Leerstand* (2014), werden diese Orte unter Gesichtspunkten alternativer Denk- und Handlungsräume sowie kapitalistischer Raumproduktion und der Unantastbarkeit von Eigentumsordnungen erforscht (vgl. IG Kultur Wien (Hg.) 2014: 7). Dabei zeigt der aktuelle Stand, dass besonders die Entscheidungsprozesse innerhalb von Zwischennutzungen und Leerstandsaktivierungen eine kritischen Diskussion erfordern (vgl. Augustin 2021).

Im Wiener Kontext befasst sich Magdalena Augustin im Zuge von Forschungsarbeiten an der

TU Wien mit kulturellen Raumaneynungen und der Sicherung von alternativen und experimentellen Räumen. Augustin gibt Einblicke in die planerische und bauliche Logik von Räumen der kulturellen Bespielung, die anderen Maßstäben als wohn-, bildungs- oder infrastrukturellen Nutzungen folgt (vgl. Augustin 2021).

Der aktuelle Stand der Forschung zur Freien Szene befasst sich zudem zunehmend mit Fragen der (Selbst-)Legitimierung der künstlerischen Arbeit im Rahmen ihrer strukturellen und institutionellen Bedingungen. Dabei zeigt die akademische Debatte, dass die strukturbildenden Abhängigkeiten von öffentlicher Förderung und die damit verbundenen Förderkriterien die Praxis der Freien Szene auf inhaltlicher, künstlerischer und produktionsstruktureller Ebene prägen. Sie wird damit in ein Spannungsverhältnis zwischen der Autonomie von Kunst zugunsten einer sozialen Wirksamkeit künstlerischer Praxis gestellt (useful art vs. artistic freedom) (vgl. Quickert 2021: 119ff.; zum Eschenhoff 2021: 115).

Im Rahmen des Strategieprozesses für die Wiener Kulturstrategie 2030 steht die Erhebung und Analyse von zentralen Herausforderungen für die Wiener Kunst- und Kulturszene sowie der strukturellen Rahmenbedingungen des Kulturschaffens im Vordergrund. Infolge wurden im Herbst 2022 Befragungen mit ausgewählten Expert:innen der verschiedenen Szenen geführt und eine Fokusgruppe mit Referent:innen der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7) formiert. Daraus wurden acht Handlungsfelder für die kulturpolitische Strategie erschlossen, wobei sich eines dieser mit Kultureller Infrastruktur und neuen Räumen befasst (vgl. Stadt Wien 2023a).

## FORSCHUNGSFRAGEN

Die aktuellen Untersuchungen zum Forschungsgegenstand vermissen dabei eine strukturierte und tiefgreifende Darlegung der vielfältigen konstitutiven Bedingungen der Raumaneynungen durch die Freie Szene in Wien, insbesondere hinsichtlich einer Debatte, die nicht in einen politischen Strategieprozess eingebettet ist. Darüber hinaus sind die Handlungen, die zur Problembewältigung seitens der verschiedenen Akteur:innen, die mit den Raumaneynungen der Freien Szene in Verbindung stehen, noch unbeleuchtet. Um die genannten Leerstellen zu füllen und damit ein breiteres Verständnis des Forschungsgegenstandes zur erhalten und einen Beitrag zur planerischen Ermöglichung und Sicherung einer vielfältigen kulturellen Landschaft in Wien und auch anderen Städten zu leisten, werden die nachfolgenden Forschungsfragen formuliert. Zu diesen werden, mithilfe eines ersten Hintergrundwissens, dazugehörige Hypothesen artikuliert, die es im Laufe der Forschung durch die gesammelten Daten mit möglichen alternativen Erklärungen abzugleichen gilt.

*Welche Merkmale zeichnen die Freie Szene aus?*

Mit dieser Frage gilt es einen Grundstein für die Arbeit zu erschließen und aufzuzeigen, was unter der sozialen Gruppe der Freien Szene verstanden wird. Zu dieser Frage bildet sich die Hypothese, dass die Freie Szene als soziale Gruppe zu verstehen ist, die abseits des öffentlich-rechtlichen und traditionellen Kulturbetriebs, der auf einer Willensbildung und Finanzierung der öffentlichen Hand basiert, agiert und sich im Besonderen durch die Abgrenzung zu diesem definiert.

*Wie entstehen Raumaneynungen durch die Freie Szene in Wien und welche Akteur:innen, mit welchen Rollen sind daran beteiligt?*

Durch diese Frage sollen die Bedingungen und Prozesse zur Entstehung von Raumaneynungen durch die Freie Szene erörtert und die beteiligten Akteur:innen aufgezeigt und im politisch-administrativen System sowie im zivilgesellschaftlichen und privatwirtschaftlichen Feld mit ihren jeweiligen Rollen verortet werden. Dazu wird die Hypothese formuliert, dass die Entstehung von Raumaneynungen der Freien Szene stark von öffentlichen Akteur:innen abhängig ist, die über Förderungen, die Entstehung von Raumaneynungen der Freien Szene erst ermöglichen.

*Mit welchen Herausforderungen sind Akteur:innen der Freien Szene in Wien bei der Aneignung von Räumen konfrontiert und wie wird ihnen begegnet?*

Mit dieser Frage sollen die Probleme und deren Ursachen, die zu dem artikulierten Raumbedarf und Schwierigkeiten des Raumbetreibens durch die Freie Szene führen, näher untersucht werden. Im Weiteren soll eruiert werden, welche Prozesse bzw. Strategien und Lösungswege seitens der beteiligten Akteur:innen zur Problembewältigung angewendet werden. Bei dieser Frage wird davon ausgegangen, dass die Akteur:innen der Freien Szene stark von Herausforderungen der Leistbarkeit betroffen sind. Um diesem Problem zu entgegenzuwirken, leisten sie einen hohen Anteil an selbst geleisteter Arbeit.

*Welche Handlungsansätze lassen sich zur Förderung von Raumaneynungen durch die Freie Szene formulieren?*

Innerhalb dieser Frage sollen Handlungsansätze, die über die aktuellen angewendeten Problembewältigungsprozesse hinaus gehen, aufgezeigt werden. So bezieht sich diese Frage auf Qualitäten, Potenziale und Möglichkeiten, die es in Gegenwart und Zukunft zu erkennen gilt. Die Hypothese zu

dieser Frage besteht darin, dass zur Förderung der Freien Szene besonders Formen der Zwischennutzung und Leerstandsaktivierung eine bedeutendere Rolle zugesprochen werden müssen.

## METHODISCHES VORGEHEN

Zur Beantwortung der Forschungsfragen wird zunächst eine Literatur- und Dokumentenrecherche durchgeführt, die einen Einstieg in das Forschungsgebiet durch historische und theoretische Auseinandersetzungen gewährleistet sowie das Kulturverständnis der Arbeit beschreibt. Im Weiteren wird sich damit die erste Forschungsfrage, die als Grundstein für die weitere Arbeit fungiert, versucht zu beantworten. Darüber hinaus werden mittels der Literatur- und Dokumentenrecherche im zweiten Teil der Arbeit Kontextbedingungen der Stadt Wien erschlossen.

Den zentralen Teil der Arbeit bildet eine empirische Auseinandersetzung, welche einem Grounded Theory Ansatz verfolgt und in Form einer Fallstudie zu Raumaneynungen der Freien Szene in Wien durchgeführt wird. Dieser wird mittels einer nicht-standardisierten bzw. qualitativ-interpretativen Forschung im Sinne einer induktiven Vorgehensweise nachgegangen (vgl. Flick 2016: 72). Dazu wird zu Beginn ebenfalls eine Literatur- und Dokumentenrecherche durchgeführt, die einen ersten Einblick in bestehende Raumaneynungen der Freien Szene in Wien gibt. In weiterer Folge werden, aufbauend auf den theoretischen Erörterungen aus dem ersten Teil der Arbeit, die drei zentralen Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweislinik und SOHO STUDIOS zur Beantwortung der weiteren Forschungsfragen untersucht. Dazu werden leitfadengestützte Interviews durchgeführt, die mittels qualitativer Inhaltsanalyse und Akteur:innenmapping ausgewertet werden.

Um die Aussagen der in den Fallbeispielen aktiv involvierten Personen zu erweitern und besser in den Kontext der Stadt Wien und im Vergleich zu anderen Städten wie der Stadt Graz einordnen zu können werden zudem noch leitfadengestützte Interviews mit Expert:innen zum Forschungsgegenstand aus der Praxis geführt und ausgewertet. Dabei handelt es sich um Expert:innen aus der Praxis von den Organisationen: Kreative Räume Wien, Independent Space Index, Basis.Kultur.Wien, (ehemalig) IG Kultur Wien, IG Kultur Österreich/Steiermark und Das Andere Theater. Darüber hinaus werden leitfadengestützte Interviews mit Kunst- und Kulturschaffenden ohne eigenen Raum geführt, um die Position von Akteur:innen der Freien Szene zu verstehen, die nicht aktiv einen Raum betreiben und gleichzeitig einen Raumbedarf haben. Auf die Konzeption der Fallstudie wird im Rahmen der Arbeit noch ausführlich eingegangen.

## AUFBAU DER ARBEIT

Die Arbeit gliedert sich in drei Teile. Der erste Teil der Arbeit (TEIL I: Einstieg in das Forschungsfeld) stellt den Einstieg in das Forschungsfeld dar. Darin wird sich zunächst dem Raumverständnis der Arbeit, den theoretischen Grundlagen zur Raumproduktion, Raumaneignung sowie dem Alltag und den gelebten Räumen gewidmet. Im Folgenden wird auf den Kontext der Kultur eingegangen und über die theoretische Auseinandersetzung anhand verschiedener Kulturbegriffe nach Horton und Kraftl (2014) und Reckwitz (2021) sowie anhand des Circus of Culture nach Paul du Gay et.al. (1997) das Kulturverständnis der Arbeit näher beschrieben. Anschließend wird das Verhältnis von Kultur zu Raum sowie von Kultur zu Planung mit der Konzeptionierung nach Suitner (2015) in Planung mit Kultur und Planung für kulturelle Entwicklung erläutert. Drauf folgend wird im ersten Teil der Arbeit die Freie Szene anhand wesentlicher Merkmale sowie

deren Räume näher bestimmt. Dazu wird zur Freien Szene, mithilfe bestehender quantitativer Ergebnisse aufgezeigt, dass Räume für die österreichische Freie Szene ein knappes Gut darstellen. Der erste Teil der Arbeit endet mit einem Zwischenfazit, in dem die Ergebnisse des ersten Teils der Arbeit kurz zusammengefasst und Schlussfolgerungen für den empirischen Teil gezogen werden.

Der zweite Teil der Arbeit (TEIL II: Stadtkontext Wien) bezieht sich auf den in dieser Arbeit zentralen Untersuchungsraum Wien. Dazu werden zunächst relevante Bestandsdaten der Stadt Wien aufgezeigt und der strategische Umgang der Stadt Wien mit Kultur benannt. Abschließend widmet sich der zweite Teil der Arbeit der Wiener Freien Szene und stellt diese anhand ihrer historischen Hintergründe, zentralen Akteur:innen, wesentlichen Merkmale und besetzten Räume in Wien vertiefend dar. Darüber hinaus wird der konkrete Raumbedarf der Wiener Freien Szene, die den Ausgangspunkt der Arbeit bilden, erläutert.

Der dritte Teil der Arbeit (TEIL III: Empirische Auseinandersetzung) bildet mit einer Fallstudie zu Raumaneignungen der Freien Szene in Wien den zentralen Teil der Arbeit. Dazu wird zunächst die Konzeption der Fallstudie erläutert. Anschließend werden die Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweisklinik und SOHO STUDIOS analytisch aufbereitet. Die Interpretation der Ergebnisse erfolgt im darauffolgenden Kapitel. Den Abschluss der Arbeit bildet die Diskussion der Ergebnisse, in der die wesentlichen Schlussfolgerungen aus der empirischen Untersuchung dargestellt und die aufgestellten Forschungsfragen beantwortet werden. Darüber hinaus werden Handlungsansätze zur Verbesserung der Situation der Freien Szene in Wien formuliert sowie die Grenzen der Arbeit und der Ausblick beschrieben.

# TEIL I: EINSTIEG IN DAS FORSCHUNGSFELD

# **1 RAUMVERSTÄNDIS UND RAUMANEIGNUNG**

## **1.1 BEGRIFFSGESCHICHTE DES RAUMBEGRIFFS**

## **1.2 RAUMPRODUKTION UND RAUMANEIGNUNG**

## **1.3 ALLTAGSLEBEN UND GELEBTER RAUM AUS PERSPEKTIVE DER ALLTAGSTHEORETISCHEN URBANISTIK**

# **2 KULTUR - EINE ANNÄHERUNG**

## **2.1 KULTURVERSTÄNDNISSE**

## **2.2 KULTUR UND RAUM**

## **2.3 KULTUR UND PLANUNG**

# **3 DIE FREIE SZENE**

## **3.1 MERKMALE DER FREIEN SZENE**

## **3.2 VERORTUNG DER FREIEN SZENE IM KULTURBETRIEB**

## **3.3 RÄUME DER FREIEN SZENE**

## **3.4 RÄUME ALS KANPPES GUT FÜR DIE FREIE SZENE**

# **4 ZWISCHENFAZIT**

# 1 RAUM- VERSTÄNDNIS & RAUMAN EIGNUNG

Um das Raumverständnis dieser Arbeit und den Begriff der Rauman eignung zu erläutern, wird im Folgenden kurz auf die Begriffsgeschichte des Raumes, auf Theorien der Raumproduktion und Rauman eignung sowie auf den Alltag und gelebte Räume aus Perspektive der alltagstheoretischen Urbanistik eingegangen. Daran anschließend wird mit den aus der Auseinandersetzung folgenden Implikationen das Raumverständnis dieser Arbeit aufgezeigt.

## 1.1 BEGRIFFSGESCHICHTE DES RAUMBEGRIFFS

Der Begriffsursprung von *Raum* verweist nach Schroer (2019) auf einen Ausdruck von Ansiedler:innen hin, der zunächst die Handlung des Rodens und das frei machen einer Wildnis für einen Siedelplatz bezeichnet. Im Verständnis des Ausdrucks ist der dann eingenommene Siedelplatz selbst ebenfalls inbegriffen. Das Verb räumen bezieht sich dementsprechend auf einen Raum, das heißt eine Lichtung im Walde schaffen, zwecks einer Urbarmachung oder Ansiedlung (vgl. Schroer 2019: 144). Raum ist demnach „in diesem ursprünglichen Sinn [...] nicht an sich schon vorhanden, sondern wird erst durch menschliche Tätigkeit gewonnen, indem man ihn durch Rodung der Wildnis (die also nicht Raum ist) abgewinnt“ (Bollnow 1984: 33; in: Schroer 2019: 144). Die Etymologie des Begriffs Raum bezieht sich also darauf, dass Raum das *Ergebnis menschlicher Tätigkeit* ist, wodurch sich zeigt, dass Raum eine soziale und kulturelle Komponente zugeordnet wird (vgl. Schroer 2019: 144).

## 1.2 RAUMPRODUKTION UND RAUMAN EIGNUNG

Die Zuordnung von sozialen und kulturellen Komponenten zu Raum findet auch im Begriff der *Raumproduktion* ihren Niederschlag, welcher es ermöglicht Raum als (sozial) produziert zu verstehen. Dabei betont die Raumproduktion die „Verschränkung unterschiedlicher Dimensionen des Raumes, die auf spezifische Praktiken und Akteursgruppen zurückgehen und in Erfahrung und Wahrnehmung verankert sind“ (Hafencity Universität Hamburg (Hg.) & Universität Wien (Hg.) o.J.). Der Gedanke der Raumproduktion nimmt somit Bezug auf eine relationale Raumtheorie, welche das Raumverständnis aufweist, dass sich Raum und wie auch immer geartete Inhalte des Raumes nicht voneinander separieren lassen. Körperliche Objekte und Raum sind in diesem Verständnis vielmehr „untrennbar aufeinander bezogen“ (Schroer 2006: 29ff.; in: Günzel & Kümmerling 2010: 193). Während beim Container-Modell ein Raumverständnis vertreten wird, welches eine Zurichtung der Körper durch Raumeinflüsse herausstellt. So werden bei der relationalen Raumtheorie, im umgekehrten Sinn, die kreativen Anteile der Individuen mittels ihrer Körper bei der Konstitution räumlicher Strukturen verdeutlicht (vgl. Schroer 2006: 29ff.; in: Günzel & Kümmerling 2010: 193). Raum ist somit nicht als ein von sozialer Praxis bedingungsloser absoluter Behälter zu betrachten, sondern als ein „inhärenter Aspekt der sozialen Welt und der gesellschaftlichen Praxis“ (Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019: 1851). Dieses Raumverständnis spiegelt sich in unterschiedlichen raumsoziologischen Perspektiven wieder, wie etwa in Henri Lefebvres trialektischer Unterscheidung von wahrgenommenem, konzipiertem und gelebtem/erlebtem Raum. Mit dieser Unterscheidung versucht Lefebvre den frühen Dualismus von physischem und mentalen Raum zugunsten einer Praxis-Perspektive zu überwin-

den, die im Besonderen den Einsatz des Körpers voraussetzt: „den Gebrauch der Hände, der Gliedmaßen, der Sinnesorgane, die Gesten der Arbeit und der nicht als Arbeit zu verstehenden Tätigkeiten“ (Lefebvre 1991: 337; in: Günzel & Kümmerling 2010: 92). Dabei bezieht sich Lefebvre jedoch zentral auf eine kollektive Perspektive der Raumproduktion, was unter anderem in seinen Ausführungen zum Recht auf die Stadt ersichtlich wird. So heißt es: „Wenn Entfremdung heute maßgeblich im urbanen Raum erfahren wird, nämlich als Entfremdung<sup>1</sup> vom produzierten Raum und von der Stadt, so ist der Übergang zu einer neuen Gesellschaft in einer Wiederaneignung der Stadt, in einem Recht auf die Stadt zu suchen. [...] [Dieses wird verstanden] als Recht auf die kollektive Nutzung der Stadt“ (Illigens 2017: 39).

Auch Martina Löws Unterscheidung von (An)Ordnung, *spacing* und *Syntheseleistung* beschreibt Raum als eine wesentliche sozialwissenschaftliche Kategorie. Wobei Raum aus der Perspektive des Relationalraums als „die Organisation des Nebeneinanders“ (Löw 2001:13; in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019: 1851) gefasst wird und dabei im Handeln entsteht (vgl. Löw 2001: 158ff.). Spacing bezieht sich dabei auf die relationale (An-)Ordnung von Dingen und Menschen im Raum. Die Zusammenfassung sozialer Güter und Menschen zu Räumen beschreibt die Syntheseleistung, mit welcher soziale Wirklichkeit wahrgenommen und bewertet wird. (vgl. Dangschat 2020: 438). Löw spricht sich gegen eine Teilung von sozialen und materiellen Raum aus und geht von „einem sozialen Raum aus, der gekennzeichnet ist durch materielle und symbolische Komponenten“ (Löw 2001: 13; in: Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019: 1851). Die wesentliche Aufgabe sei demnach die Erforschung der Konstitutionprozesse von Raum mit Fragen wie: Was wird angeordnet (Dinge, Ereignisse)?, Wer ordnet an (mit welcher

Legitimation und Macht)?, Wie entstehen Räume und wie verändern sie sich? (vgl. Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019:1851).

In einem solchen Raumverständnis sind Interaktionen konstitutiv für Raumproduktionen. Diese Interaktionen konfigurieren sich auf vielfältige Weise. Sie bestehen zwischen Individuen, zwischen Individuen und sozialen Gruppen oder auch Institutionen, jedoch ebenso zwischen Individuen und der Materialität eines Ortes an dem sie sich platzieren. Biographische Prägung, Sozialisation sowie situationales und handlungsleitendes Wissen führen im Arrangement mit körperlicher Erfahrung und Wahrnehmung von umgebenden Elementen, wie Individuen, Gruppen, Gebäuden zur Konstitution von spezifischen Räumen vor Ort (vgl. Müller 2020: 116). Die unter diesen Relationen produzierten Räume sind zeit- und gesellschaftsspezifisch und werden Träger charakteristischer symbolischer Verweise und weisen Machtstrukturen auf (vgl. Lefebvre 1991; in: Müller 2020: 116). Raumkonstitutionen sind demnach subjektiv spezifisch. Vor dem Hintergrund von Löws Aussagen kann es demnach keinen *objektiven Raum* geben, sondern es entstehen gleichzeitig an jedem Ort eine Fülle an verschiedenen Raum-Deutungen, die außerdem sehr dynamisch sind (vgl. Dangschat 2020: 438). Jedoch erlauben Raumkonstitutionen auch übersubjektive Analogien aufzuweisen, so dass gruppenspezifische Modi der Raumkonstitution und Raumwahrnehmung resultieren (vgl. Müller 2020: 116).

Im Raumverständnis, welches Raum als sozial produziert versteht, spielt auch, wie oben bereits angerissen, der Begriff der Raumeignung eine wesentliche Rolle (vgl. Schade 2015). Raumeignung beschreibt Prozesse, in denen Raum bewusst nach eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen genutzt und gestaltet wird und Veränderungen dieses Raumes mitbestimmt werden. Die Aneigner:innen

<sup>1</sup> Entfremdung im Sinne von sozio-räumlichen Ausformungen von Entfremdungsphänomenen in kapitalistischen Gesellschaften. Entfremdung im Sinne von Marx bezieht sich auf „die Entfremdung der Arbeiter\_innen von ihrem Dasein im Gattungslieben, von der Gesellschaft, in ihrer Reduktion auf die\_den abstrakte\_n Staatsbürger\_in bzw. das besitzende Individuum. Diese Entfremdung besteht in der Aufkündigung der zwischenmenschlichen Relationen. In der bürgerlichen Gesellschaft wird der Mensch demnach ausschließlich über sein individuelles Privatinteresse definiert.“ (Illigens 2017: 38; nach Marx 1956: 366) Diese Perspektive aus dem industriellen Zeitalter wird von Lefebvre im Zeitalter der Urbanisierung begriffen und daher im urbanen Kontext verankert und hinsichtlich eines kollektiven Ansatzes erweitert (vgl. Illigens 2017).

können sich dabei über bestimmte Nutzungszuschreibungen hinwegsetzen, Raumstrukturen und -inhalte neu interpretieren oder diese dauerhaft oder temporär überformen bzw. verändern. Bestehende gesellschaftliche und räumliche Verhältnisse können so subversiv unterlaufen und verändert sowie neue Räume geschaffen werden (vgl. Frey et al. 2012: 5). So enthält die Raumaneignung eine Dimension des Eigenen, was auch Eigentum mit sich führt, wodurch Raumaneignung bedeutet, sich Raum (zielgerichtet) zu eigen zu machen. Aneignung steht damit in einem engen Verhältnis zu Begriffen wie Ermächtigung oder auch Besetzung. Dabei bedeutet Aneignung jedoch oft mehr als ausschließlich nur Protest, sondern mit Aneignungen sind auch bewusste Handlungen verbunden, die Verantwortung sowie Zeit und Mühe erfordern. Aneignung wird so zu einer „speziellen Form von Mitwirkung an der Gestaltung der Stadt“ (Bundesinstitut für Bau-, Stadt-, und Raumforschung 2020: 36). Auch Chombart de Lauwe et al. (1977) beschreibt, dass eigene Empfindungen, Bedürfnisse und Wünsche in Räumen verfolgen und verwirklichen zu können, grundlegende Aspekte von Aneignungen sind (vgl. Frey et al. 2012: 5). Und Deinet und Reutlinger (2005) fassen Aneignung als „eigenständige, eigenverantwortliche Auseinandersetzung mit den Lebensräumen und als kreative Intervention oder Gestaltung“ (Deinet & Reutlinger 2005; in: Frey et al. 2012: 5) zusammen.

### 1.3 ALLTAGSLEBEN UND GELEBTER RAUM AUS PERSPEKTIVE DER ALLTAGS- THEORETISCHEN URBANISTIK

Mit Blick auf die sozialen Praktiken der Raumproduktion sowie der Raumaneignung rückt auch das Alltagsleben (*everyday life*) sowie der gelebte Raum bzw. die Alltagsorte (*lived space*), in denen

die Praktiken der Raumproduktion und Raumaneignung verfolgt werden, in den Vordergrund. Diese werden unter dem Ansatz der alltagstheoretischen Urbanistik untersucht (vgl. Knierbein et al. 2020: 311). Aus dieser Perspektive werden das Alltagsleben und auch die gelebten Räume als Para- oder Meta-Ebene verstanden, auf der Veränderungen auf Mikro-, Meso- und Makro-Ebene zusammenlaufen und sich sozial-räumlich sowie materiell-räumlich ablesen lassen, statt dass das Alltagsleben und die Alltagsorte als Mikroraum der gelebten Erfahrung verstanden werden, „über den sich Meso-Räume der Institutionen und Politikformulierungen wie auch der Makroebene einer ökonomischen Globalisierung stützen lassen.“ (Knierbein et al. 2020: 312). Demzufolge können im Alltagsleben und an Alltagsorten Transformationen der spätkapitalistischen Raumproduktion verfolgt werden (vgl. Knierbein et al. 2020: 313). Darüber hinaus werden bei der Analyse von Prozessen der Urbanisierung aus alltagstheoretischer Perspektive neben räumlich-materiellen Wandlungen insbesondere sozio-ökonomische, sozio-kulturelle, sozio-ökologische und sozio-politische Aspekte der Veränderung alltäglicher Routinen in Städten in den Blick genommen und somit aus einer intersektionalen Perspektive untersucht (vgl. Knierbein et al. 2020: 311f). Darüber hinaus ist „dies [...] erkenntnisbringend für die Schnittstellen zwischen Sozial-Geisteswissenschaften und raumrelevanten Disziplinen: etwa Architektur, Raumplanung, Städtebau, Landschaftsarchitektur, Landespflege oder Bildende Künste“ (Knierbein et al. 2020: 313), womit diese Perspektive wiederum für den gewählten Forschungsgegenstand der Arbeit fruchtbar ist.

Zusammenfassend kann vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der Begriffsgeschichte des Raumes, mit den theoretischen Ausführungen zur Raumproduktion und Raumaneignung sowie mit der Darstellung des Alltagslebens und des geleb-

ten Raumes aus alltagstheoretischer Perspektive für das Raumverständnis dieser Arbeit festgehalten werden, dass Raum als etwas prozesshaftes zu verstehen ist und neben seiner Materialität inhärent mit sozialen und kulturellen Komponenten verbunden ist. Individuen tragen mittels ihrer kreativen Anteile und Körper zur Konstitution räumlicher Strukturen bei und verdeutlichen somit den Bezug von Raum zur sozialen Welt und gesellschaftlichen Praxis (vgl. Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019: 1851). Darin zeigen sich die vielförmigen und interdependenten Bezüge von Raum und Gesellschaft, bei welchen Raum durch die gesellschaftliche und gelebte Praxis beständig produziert und reproduziert wird. Raum entsteht somit als Geflecht sozialer Relationen. Es sind Relationen zwischen Individuen, Individuen und sozialen Gruppen und Institutionen, als auch zwischen Individuen und der Materialität eines Ortes. Dabei ist entscheidend, in welcher Art und Weise Individuen, soziale Gruppen und ganze Gesellschaften daran partizipieren einen Raum hervorzubringen, zu verändern sowie über Dauer zu verfestigen (vgl. Müller 2020: 116). Für das Raumverständnis ergibt sich damit, dass Raum als zeit- und gesellschaftsspezifisch verstanden wird und erkannt wird, dass dieser dabei von gesellschaftsspezifischen Machtstrukturen geprägt wird (vgl. Illingens 2017: 40).

Die Art und Weise, wie Partizipation an der Veränderung von Raum Verwirklichung erfährt, findet sich auch in den Ausführungen zur Raumaneignung wieder. Da im Rahmen dieser Arbeit die selbstorganisierte räumliche Praxis der Freien Szene betrachtet wird, die Räume des eigenen Ausdrucks und der eigenen Mitgestaltung hervorbringt (*siehe Kapitel 3, 5.3, 6 und 7*), steht im Verlauf der Arbeit vor allem der Begriff der Raumaneignung im Vordergrund. Dabei ist jedoch relevant zu sehen, dass sich in der Praxis der Freien Szene nicht gänzlich über gewisse Nutzungszuschreibungen hinweggesetzt

wird und außerdem mit der Aneignung von Räumen durch Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene nicht immer Eigentum einhergeht.

Die Auseinandersetzung mit Alltagsleben und gelebten Raum aus alltagstheoretischer Perspektive erschließt für das Raumverständnis der Arbeit zudem noch, dass Raum in seiner Wechselwirkung mit der gesellschaftlichen und gelebten Praxis auf verschiedenen räumlichen Maßstabsebenen (Makro, Meso, Mirko) zu verstehen ist, diese jedoch im Alltagsleben und in gelebten Räumen als Para- oder Meta-Ebene zusammenlaufen und damit eine intersektionale Forschungsperspektive eröffnet wird. Darüber hinaus unterstreicht die Betrachtung des Alltagslebens und des gelebten Raumes die Bedeutung von institutionalisierten und normativen Regelungssystemen (die auch die Planung beschreiben können) für die Schaffung und Prägung von Raum, was ebenfalls für das Raumverständnis in dieser Arbeit wesentlich ist (vgl. Dangschat 2020: 438).

Aus Perspektive des veranschaulichten Raumverständnisses, welches Raum im Besonderen als sozial produziert betrachtet, treten gesellschaftliche Kräfte der Strukturierung von Raum in den Fokus, sowie gleichzeitig auch die Möglichkeit des Wandels und der Veränderbarkeit. (vgl. Hafencity Universität Hamburg (Hg.) & Universität Wien (Hg.) o.J.)

## 2 KULTUR - EINE ANNÄHERUNG

Da die Freie Szene dem kulturellen Bereich zugeordnet wird, gilt es zunächst, sich vertiefend dem Kontext der Kultur anzunähern. Dazu werden in diesem Kapitel verschiedene Kulturverständnisse erläutert sowie das Verhältnis von Kultur zu Raum aufgezeigt. Anschließend daran wird sich, aufgrund des planerischen Hintergrundes der Arbeit, dem Zusammenhang von Kultur und Planung gewidmet.

### 2.1 KULTURVERSTÄNDNISSE

Im akademischen sowie gesellschaftlichen Diskurs ist der Begriff *Kultur* allgegenwärtig. Er findet Anwendung in vielfältigen wissenschaftlichen Disziplinen wie der Anthropologie, Ethnologie, Philosophie, Geografie, Soziologie sowie auch in der Raumplanung (vgl. Hammel 2007: 1). In der politischen Debatte ist er ebenfalls Gegenstand. Die Verwendung des Begriffs geschieht dabei, aufgrund seiner Abstraktheit und der vielfältigen Zugänge aus unterschiedlichen Perspektiven, keinesfalls unterschiedslos (vgl. Hammel 2007: 1). Eine detaillierte und umfassende Darstellung der unterschiedlichen Begriffsperspektiven ist aufgrund der außerordentlichen Definitionsvielfalt im Rahmen dieser Arbeit nicht zugänglich. Um sich dennoch dem Kulturverständnis dieser Arbeit anzunähern, wird zunächst knapp die Begriffsgeschichte des Kulturbegriffs erläutert, um anschließend verschiedene Kulturverständnisse aufzuzeigen und daraus das Kulturverständnis dieser Arbeit zu erschließen. Darüber hinaus wird zur Erschließung des Kulturverständnisses dieser Arbeit der Kreislauf der kulturellen Bedeutungsproduktion dargestellt.

#### 2.1.1 BEGRIFFSGESCHICHTE DES KULTURBEGRIFFS

Der Ausgangspunkt der facettenreichen Kulturbegriffe ist das lateinische Wort *Cultura*, was so viel bedeutet wie Ackerbau oder Pflege. Das entsprechende Verb lautet *colere*, welchem die Bedeutungen bebauen, bestellen, bewohnen, pflegen zukommen. Kultur meint, in diesem ursprünglichen Sinne, demnach die Bestellung von Land, beginnend mit der Bearbeitung des Bodens. „Wer sät, pflanzt und erntet gewinnt der unbearbeiteten vorhandenen Natur folglich etwas ab, was vorher nicht existierte. Aus dem Gegebenen = Natur wird so etwas Gemachtes = Kultur.“ (Schorer 2019: p. 144). Somit wird erkennbar, dass der Begriff Kultur, nach seiner ursprünglichen Verfasstheit, auf menschliche Tätigkeiten im Sinne einer ‚Kultivierung‘ des Landes zurückzuführen ist (vgl. du Gay et al.. 2013: 5).

Um die Begriffsgeschichte des Kulturbegriffes im weiteren Verlauf näher zu beleuchten, bietet sich der von Paul du Gay et al. (2013) beschriebene Wandlungsprozess des Kulturbegriffs unter Betrachtung des *cultural turn* und die Darstellung über die Bedeutungsschichten nach Heidenreich (1998) an (vgl. El Khafif 2008: 70).

Der beschriebenen agrarischen Begriffsbedeutung wurde in der römischen Klassik noch ein weiterer Aspekt hinzugefügt. Neben der Pflege und Bebauung des Ackers konnte auch der menschliche Geist in Form seiner Bildung bestellt werden. „Ohne aktives Bemühen, sei es durch den Ackerbau oder die Lehre, war Kultur nicht existent.“ (El Khafif 2008: 70). Heidenreich benennt diese Bedeutungsschicht als die ergologische Schicht (vgl. Heidenreich 1998: 217; in: El Khafif 2008: 70).

Paul du Gay et. al. schildern im Weiteren, dass während der Aufklärung Kultur und Zivilisation als Synonym verwendet wurden, um die allgemeinen Prozesse der menschlichen Entwicklung und des Fortschritts zu beschreiben. Dies geschah unter der Annahme eines zivilisatorischen Fortschritts der europäischen Zivilisation im Gegensatz zu anderen vermeintlich rohen, weniger zivilisierten Gesellschaften<sup>2</sup> (vgl. du Gay et al. 2013: 5). Diese Verbindung von Kultur mit bürgerlicher Moral und Sittlichkeit zeigt auch Heidenreich in der zweiten Bedeutungsschicht auf (vgl. Heidenreich 1998: 216ff.; in: El Khafif 2008: 70). So definiert Durant die bürgerliche Kultur etwa als „soziale Ordnung, welche schöpferische Tätigkeiten begünstigt. Vier Elemente setzen sie zusammen: Wirtschaftliche Vorsorge, politische Organisation, moralische Traditionen und das Streben nach Wissenschaft und Kunst. Sie beginnt, wo Chaos und Unsicherheit enden. Neugier und Erfindungsgeist werden frei, wenn die Angst besiegt ist, und der Mensch schreitet aus natürlichem Antrieb dem Verständnis und der Verschönerung des Lebens entgegen.“ (Durant 1985; in: El Khafif 2008: 71). Demnach wurde die Kultivierung des Menschen nicht wertneutral wahrgenommen, sondern stark auf bürgerliche Wertvorstellungen bezogen (vgl. El Khafif 2008: 71). Ein Verständnis, welches sich noch bis heute trägt und mit anderen Kulturverständnissen verschneidet.

Mit dem 19. Jahrhundert wurde unter Einflussnahme der Romantik und des aufkommenden Nationalismus Kultur mit den spezifischen und variablen Kulturen verschiedener Nationen und Völker in Verbindung gebracht, mit welchen die Lebensweise bestimmter Gruppen, Völker und Nationen beschrieben wurde. Dieses Verständnis ist bis heute relevant, wenn Kultur für die Beschreibung einer unverwechselbaren Lebensweise einer bestimmten sozialen Gruppe oder Epoche verwendet wird (vgl. du Gay et al. 2013: 5).

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts wurde dem Kulturbegriff eine restriktivere Bedeutung zugemessen, wonach Kultur sich auf einen Zustand intellektueller Raffinesse bezog, welche den Künsten, der Philosophie und dem Lernen beigeordnet war. Dieses Begriffsverständnis ist bis heute aktuell, wenn als Kultur die hohen Künste angenommen werden, die im Gegensatz zur Populärkultur (was die einfachen Leute, die relativ ungebildeten Massen, tun) oder zur Massenkultur (in Verbindung mit Massenmedien und Massenkonsum) stehen sollen (vgl. du Gay et al. 2013: 5).

Im Laufe des 20. Jahrhunderts vollzog sich besonders im akademischen Bereich ein weiterer Wandel des Kulturbegriffs, der als cultural turn zu verstehen ist. Der cultural turn beschreibt dabei einen Sammelbegriff für eine Vielzahl von intellektuellen Veränderungen, die sich ab Mitte der 1980er Jahre herausbildeten. Diese beeinflussten über die Geografie hinaus die Debatte in allen Geistes- und Sozialwissenschaften sowie in den Naturwissenschaften (vgl. Goodwin 2004: 69ff.; in: Horton & Kraftl 2014: 13). Dieser Wandel bezieht sich auf eine komplexe Reihe von zuweilen miteinander verwobenen Strängen von Aktivitäten, durch welche Akademiker:innen für zuvor übersehene Themen und Fragestellungen sensibilisiert wurden (vgl. Johnston 1997: 271; in: Horton & Kraftl 2014: 13).

Auslösende Elemente des cultural turns waren dabei die in 1980er und 1990er Jahren von vielen Sozialwissenschaftler:innen festgestellten, neuen bedeutenden sozialen und kulturellen Veränderungen in den zeitgenössischen kapitalistischen Volkswirtschaften. Traditionelle Formen der Identität, wie der Bezug auf Religion, Klasse oder Gewerkschaftszugehörigkeit zerbrachen und gingen verloren. Durch die zunehmende wirtschaftliche Relevanz der Kultur-, Kreativ- und Unterhaltungsindustrie sowie die steigende Bedeutung populärer, massenproduzier-

<sup>2</sup> Diese Argumentation weist aus heutiger Sicht eindeutig eurozentrische Züge auf und wird aus postkolonialer Perspektive sowie in den Urban Studies grundlegend kritisiert.

ter, massenvermarkteter Medien und Waren im Alltagsleben der Menschen, bildeten sich neue Identitäten und Lebensstile heraus, welche zugleich von neuen Formen des politischen Aktivismus kritisiert wurden (vgl. Jackson 1989; Anderson & Gale 1999; in: Horton & Kraftl 2014: 13). In Angesicht dieser sozialen und kulturellen Veränderungen wurde die Erforderlichkeit von neuen Forschungsansätzen und Konzepten für Identität, Lebensstil und kultureller Politik zur Sinnerfassung dieser herausgestellt (vgl. Horton & Kraftl 2014: 13).

Neben dieser Entwicklung waren viele Akademiker:innen inspiriert von oder tätig in politischen sozialen Bewegungen. In individueller und kollektiver Weise wendeten diese scholarly activists die Aufmerksamkeit auf die Rolle von kulturellen Normen sowie auf die Aufrechterhaltung von sozialen Ausgrenzungen und die Marginalisierung alternativer Standpunkte in der Mediendarstellung des kulturellen *Mainstreams* (vgl. Jackson 1989: 7f.; in: Horton & Kraftl 2014: 13).

Zudem erstarkte in akademischen Disziplinen, wie der Soziologie und der Humangeographie die Kritik an marxistischen Gesellschaftstheorien. Wesentlich für diese Missbilligung war, dass Kultur innerhalb dieser Perspektive als unbedeutend betrachtet und den Handlungen und Handlungsfähigkeiten von Individuen innerhalb von Gesellschaften wenig Beachtung geschenkt wurde. Außerdem erfuh nur die soziale Klasse Berücksichtigung, abseits anderer Formen sozialer Unterschiede (vgl. Horton & Kraftl 2014: 14).

Die in den 1960er und 1970er Jahren dominierenden quantitativen Forschungsansätze (wissenschaftliche Hypothesentests, statistische Verfahren und computergestützte Analysen großer Datensätze) in der Humangeographie sowie in verwandten akademischen Disziplinen brachten die Kritik her-

vor, dass diese nicht die Möglichkeit bieten, die Motivation der Menschen sowie die komplexen Bestandteile und Zusammenhänge ihrer Alltagsbiografie nachzuvollziehen. Die Folge bestand in der Suche nach und der Entwicklung von neuen Methoden und Forschungsansätzen, die ein tiefgreifendes, qualitatives Verständnis geografischer Fragen gestatten sollte (vgl. Horton & Kraftl 2014: 14). Im Zuge dessen etablierten sich durch die perspektivische Neuausrichtung des cultural turn theoretische Innovationen für die Forschungspraxis (vgl. Thrift 2000; in: Lippuner 2005: 138).

Die aus dem cultural turn emergierenden Kenntnisse nahmen Einfluss auf die new cultural geography und etablierten innerhalb dieser ein besonderes Interesse an verschiedenen und marginalisierten sozialen Gruppen und Identitäten sowie an der „social construction of landscapes“ (Horton & Kraftl 2014: 14). Dies mit dem Ziel Kultur als Prozess zu verstehen und die Art und Weise, in derer Überzeugungen, Normen, Gruppen und auch Ungleichheiten durch kulturelle Praktiken (re-)produziert werden, nachzuvollziehen (vgl. Horton & Kraftl 2014: 14). Auch wird die primäre Stellung der Kultur für urbane Prozesse in der theoretischen Wende des cultural turns identifiziert und behandelt (vgl. Eade & Mele 2002; Lagendijk 2004; Berndt & Pütz 2007; in: Suitner 2015: 19).

So zeigt sich, dass sich mit dem cultural turn sich ein Kulturbegriff herausbildete, welcher die Beziehung von Kultur zu Bedeutung betont. Dieser spiegelt sich auch in der dritten Bedeutungsschicht nach Heidenreich wieder, indem darin die „Vermittlung des Menschen in der Gesellschaft und [Verbindung mit der] soziativen Bedeutung“ (El Khafif 2008: 71) herausgestellt wird. Kultur wird als die Beschreibung bestimmter Lebensweisen betrachtet, die nicht nur Kunst und Bildung umfassen, sondern auch in Institutionen und alltäg-

lichen Verhaltensweisen spezifische Bedeutungen und Werte zum Ausdruck bringen (vgl. du Gay et al. 2013: 5). Ausgehend von einem solchen Kulturbegriff sind Empfindungen einer Zusammengehörigkeit auch in Bevölkerungsschichten abseits des Bürgertums und das Erkennen und die Emanzipation der jeweiligen Kulturen, die wiederum Identitäten und Bindungen zu Tage treten lassen, relevant. So sind in dieser Bedeutungsschicht Begriffe wie Arbeiterkultur, Jugendkultur oder Subkultur verbunden (vgl. El Khafif 2008: 71).

### 2.1.2 VIELFALT DER KULTURVERSTÄNDNISSE

Es zeigt sich, dass im Laufe der Verwendung des Kulturbegriffes sich umfangreiche und äußerste heterogene Verständnisse von Kultur, in Bezug auf deren Perspektive, Qualität und Aussagekraft herausbildeten. Eine in den 1960er Jahren durchgeführte Analyse, kam zu dem Ergebnis, dass es 257 unterschiedliche wissenschaftliche Definitionen zum Begriff Kultur zu diesem Zeitpunkt gab (vgl. Steinbacher 1976: 17; in: Konrad 2010: 11). Darin wird deutlich, dass der Kulturbegriff eine der komplexesten und bedeutungsvollsten Konstruktionen in unserem Sprachgebrauch ist (vgl. El Khafif 2008: 70). Von Williams (1976) werden auf Grundlage der Begriffsgeschichte vier verschiedene Bedeutungen zum Kulturbegriff identifiziert die auf unterschiedliche und zum Teil unvereinbare Denksysteme hindeuten. Diese werden in Horton und Kraftl (2014) wie folgt beschrieben:

- “Culture as a (somewhat obscure, archaic or technical) noun relating to the literal ‘tending of something, basically crops or animals’ (Williams 1976: 87). As in: a ‘bacterial culture’ (micro-organisms stored and reproduced in a laboratory), ‘a tissue culture’ (animal or plant cells grown in laboratory conditions), ‘a crop culture’ (a system,

space or set of technologies for maximising yield of a particular crop), and indeed ‘agriculture’ and ‘cultivation’.” (Horton und Kraftl 2014: 4)

Dementsprechend, Kultur als eine organische Kultur, wie Zellkultur, Bakterien und Kultivierung.

- “Culture as an idea or ideal describing ‘a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development’ (Williams 1976: 91). As in: ‘she is very cultured’, ‘they are not very cultured’, ‘a cultured civilisation’, ‘a footballer with a cultured left foot’.” (Horton und Kraftl 2014: 4)

Kultur im Sinne eines Ideals von intellektueller und ästhetischer Entwicklung, wobei zu beachten ist, dass diese Version eines Kulturverständnisses häufig ein impliziertes und problematisches Werturteil enthalten kann hinsichtlich wer oder was als kultiviert gilt oder nicht.

- “Culture as a distinct grouping of people: ‘a particular way of life, whether of a people, a period, a group, or humanity in general’ (Williams 1976: 91). As in: ‘this is my culture’, ‘English culture’, ‘European culture’, ‘medieval culture’, ‘fan culture’ ‘organisational culture’, ‘the cultures of East Africa’, ‘indigenous cultures’.” (Horton und Kraftl 2014: 4)

Folglich Kultur als bestimmte Gruppen, eine spezifische Gruppenzusammensetzung von Menschen, eine Lebensweise in bestimmten Zeitabschnitten oder die gesamte Menschheit allgemein. Wichtig ist dabei festzuhalten, dass diese Version eines Kulturverständnisses häufig pluralisiert ist; dass es demnach viele Kulturen gibt sowie, dass nach solch einem Verständnis ebenfalls implizite, aber problematische Annahmen darüber getroffen werden können, wer zu welcher Kultur gehört und wer nicht.

- "Culture as 'the works and practices of intellectual and especially artistic activity' (Williams 1976: 91). As in: 'cultural objects', 'high culture', 'going to a gallery to get some culture', 'the Ministry of Culture', 'culture vulture.'" (Horton & Kraftl 2014: 4)

Demnach wird Kultur verstanden als intellektuelle, künstlerische Praxis. Zu beachten ist hierbei jedoch auch, dass dieses Verständnis von Kultur ebenfalls oft auf impliziten und problematischen Werturteilen darüber beruht, welche Arten von intellektuellen und künstlerischen Praktiken als Kultur gewertet werden und welche nicht. So werden unzählige Präfixe gebildet, um verschiedene Formen von Kultur zu bezeichnen und potenziell ihren Unterschied zur *normalen Kultur* zu unterstreichen. Diese sind beispielsweise Populärkultur, Volkskultur, Hochkultur oder Lokalkultur (vgl. Horton & Kraftl 2014: 4).

Reckwitz (2000) bildet aus der Begriffsgeschichte zum Kulturbegriff ebenso vier, sich teilweise mit den Kulturbegriffskonstruktionen nach Williams überschneidende, Versionen von Kulturbegriffen, die wie folgt lauten:

- Normativer Kulturbegriff: Kultur als eine „ausgewählte, kultivierte, normativ erstrebenswerte Lebensform, die nach harmonischer Perfektion strebt“ (Reckwitz 2021: 76). Dieser Kulturbegriff beschreibt also in seiner Bedeutung nichts Wertfreies. Der Begriff eignet sich dadurch zur Affirmation wie zur Selbst- und Fremdkritik (vgl. Konrad 2010: 11).
- Totalitätsorientierter / holistischer Kulturbegriff: Kultur auf ganze Lebensformen in ihrer Unterschiedlichkeit bezogen (vgl. Reckwitz 2021: 76). Demnach ist Kultur keine ausgewählte normativ hervorgehobene Lebensform, sondern bezeichnet die spezifische Lebensform eines Kollektivs in einem historischen Zusammenhang. Das Kulturverständnis ist damit wertneutral und betrachtet die „ge-

samte, historisch-spezifische Lebensweise einer sozialen Gruppe im Unterschied zu anderen sozialen Gruppen“ (Konrad 2010: 11). Gleichzeitig wird damit der Kulturbegriff „radikal entgrenzt“ (Reckwitz 2021: 76) und lässt jedes soziale Phänomen als kulturelles verstehen (vgl. Reckwitz 2021: 76).

- Differenzierungstheoretischer Kulturbegriff: Kultur als Einschränkung auf „ein gesellschaftliches Subsystem [...], das im Wesentlichen das künstlerische und intellektuelle Feld umfasst“ (Reckwitz 2021: 76). Damit wird der Kulturbegriff in diesem Verständnis aus seinem Bezug auf ganze Lebensformen herausgelöst und normativ und wertorientiert begründet. Kultur ist demnach ein gesellschaftliches Subsystem, das sich in institutionalisierter Form auf die intellektuelle und ästhetische Verarbeitung von Weltdeutung spezialisiert hat (vgl. Konrad 2010: 11). Nach Schroer kann dieses Verständnis von Kultur auch als Kultur im engeren Sinne beschrieben werden (vgl. Schorer 2019: 146).
- Bedeutungs- und wissensorientierter Kulturbegriff: Kultur auf die symbolisch-sinnhafte Dimension des Sozialen bezogen. „Kultur bezeichnet [...] die Wissensordnungen und Klassifikationssysteme, vor deren Hintergrund soziale Praktiken erst denkbar werden.“ (Reckwitz 2021: 76). Kultur wird demnach, als der von Menschen geschaffene Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen begriffen, welcher sich in Symbolsystemen vergegenständlicht. Nach diesem Kulturbegriff zählen beispielsweise auch soziale Institutionen und mentale Dispositionen neben materialen (z.B. künstlerischen) Ausdrucksformen zum Bereich der Kultur, wodurch Kultur eine soziale und mentale Dimension zugeordnet wird (vgl. Posner 2003; in: Nünning 2009). Vor dem Hintergrund eines solchen Kulturverständnisses, tritt bei der Analyse von Kultur, die Klärung von Bedeutung und Werten, die in bestimmten Le-

bensweisen, also in einer bestimmten Kultur, implizit und explizit enthalten sind, in den Vordergrund (vgl. Williams 1961; in: du Gay et al. 2013: 5).

In Anbetracht dieser Diversität der Verständnisse wird deutlich, dass der Kulturbegriff selbst, in Folge der gesellschaftlichen Veränderung in einem ständigen Wandlungsprozess begriffen ist. So laufen und liefern einzelne Wandlungen von Kulturbegriffen in paralleler Weise, interferieren miteinander oder zielen auf eine verstärkte Abgrenzung zueinander (vgl. Konrad 2010: 11). In den Cultural Studies wird Kultur auch als „dynamischer Verhandlungsprozess“ (Lang 2015: 45f.) bzw. dynamische, kritische und konflikthafte Praxis verstanden, die im Alltagshandeln verschiedener Gruppen und Klassen ihren Ausdruck findet. Mit den Cultural Studies wird eine Perspektive forciert, die künstlerische Ausdrucksformen und alltagskulturelle Produktionen auf eine

Ebene stellt, womit die Analyse von Ungleichheiten, Ausschlüssen und Macht greifbarer und die grundlegende Erkenntnis bemüht wird, dass „Menschen in die kulturelle Bedeutungsproduktion und die damit verbundenen Machtverhältnisse eingreifen können, indem sie selbst zu aktiven Kulturproduzent:innen werden“ (vgl. Zobl et al. 2019; in: Zobl 2020: 138). Dabei werden in den Cultural Studies fünf Momente des Kreislaufs der kulturellen Bedeutungsproduktion (circus of culture) aufgezeigt, die nachfolgend knapp beschrieben werden.

### 2.1.3 DER KREISLAUF KULTURELLER BEDEUTUNGSPRODUKTION

Um nachzuvollziehen, in welchen Momenten kulturelle Bedeutungsproduktion auch in der Freien Szene stattfindet, bietet es sich an, sich am Modell

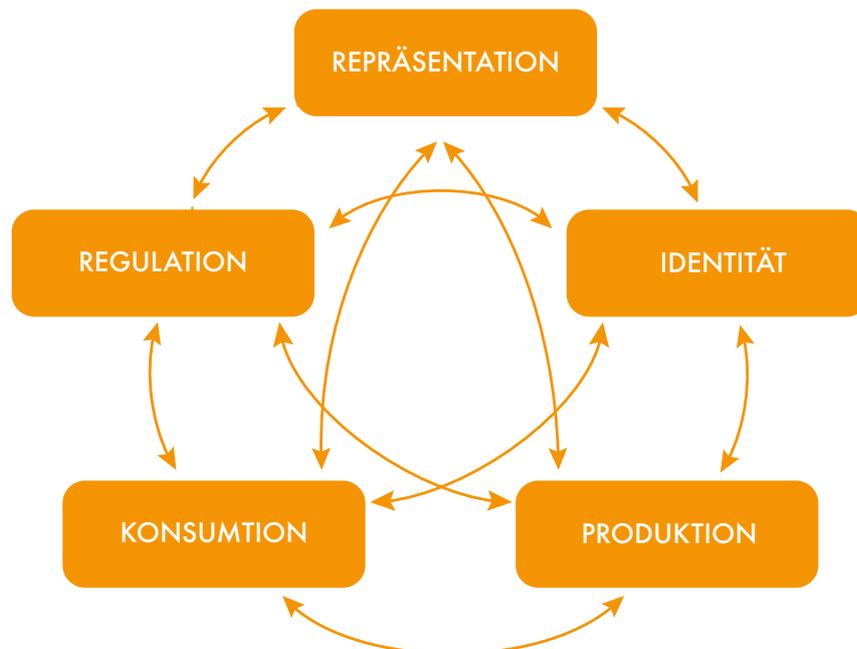


Abbildung 1:  
Der Kreislauf  
kultureller Bedeutungs-  
produktion

Quelle:  
eigene Darstellung  
2023 nach du Gay  
et. al. 2013: xxxi

des Circus of Culture (im Folgenden Kreislauf der Kultur) von Paul du Gay et al. (1997) zu orientieren (vgl. Hepp 2009: 4). Dieser aus Richard Johnsons (1986) Modell des circus of culture weiterentwickelte Kreislauf der Kultur unterscheidet zwischen fünf miteinander verbundenen Momenten, die Aufschluss darüber geben, wie sich Kultur konstituiert (vgl. Hepp 2009: 5ff.). Diese Momente sind die *Produktion*, *Konsumtion*, *Regulierung*, *Repräsentation* und *Identität*. Sie stehen in gegenseitiger Beeinflussung zueinander, überschneiden und verflechten sich (vgl. Ebner 2007: 30). So deuten die wechselseitigen Verbindungen zwischen allen Momenten des Kreislaufes darauf hin, „dass sich Kultur als solche in der Gesamtartikulation der verschiedenen Ebenen manifestiert“ (Hepp 2009: 10) und als fortwährend prozesshaft begriffen werden sollte (vgl. Horton & Kraftl 2014: 78ff.). Im Folgenden werden die jeweiligen Momente genauer beschrieben.

### PRODUKTION

Das Moment der Produktion im Kreislauf der Kultur befasst sich mit den Prozessen, durch welche kulturelle Produkte aller Art geschaffen werden (vgl. Horton & Kraftl 2014: 25). Kulturprodukte können eine Vielzahl von Artefakten wie etwa Güter, Räume, Orte, Medien oder Texte sein. Horton und Kraftl beschreiben dies wie folgt „it can refer to: texts, objects and spaces created by human beings: everything from small-scale, individually crafted artefacts through mass-produced commodities and globalised media or large-scale public spaces and architectures“ (Horton & Kraftl 2014 2014: 28). Dabei bezieht sich das Moment der Produktion nicht nur auf ein Verständnis der materiellen Produktion von Artefakten, sondern auch auf ein Verständnis davon, wie diese Kulturprodukte kulturell produziert werden und wie ihnen während des Produktionsprozesses eine Bedeutung verliehen wird. So macht du Gay et al. deutlich „in thinking about

the production of culture, then we are also simultaneously thinking about the culture of production – the ways in which practices of production are inscribed with particular cultural meanings.“ (du Gay et al. 2013: xxxi). Für die Betrachtung des Moments der Produktion werden daher Fragen nach dem Wie der Produktion und in welchem Kontext, also den technischen, sozialen und ökonomischen Produktionsbedingungen, unter denen Kulturprodukte von Produzent:innen geschaffen werden, relevant (vgl. Klaus & Zobl 2020: 5). Dies insbesondere vor dem Hintergrund von „increasingly complex and global networks of production“ (Horton & Kraftl 2014: 37). Dabei zeigt sich schon, dass es signifikante Unterschiede in der Produktion von Kulturprodukten gibt, die sich darin ausdrücken, welche Kulturprodukte sich durchsetzen und produziert werden und welche nicht (Krisch 2016: 16). Ungleichheiten im Zugang zu Ressourcen und in der Kontrolle über Prozesse der Kulturproduktion verdeutlichen diese Unterschiede (vgl. Horton & Kraftl 2014: 41). In diesem Zusammenhang ist es notwendig, das Moment der Produktion auch als die Produktion von Ideen, Werten und Normen zu verstehen, die über bestimmte „tactics or process[es] of communicating messages that are associated with products, experiences and services to the target public audience“ (Curtin & Gaither 2007; in: Mohd Thas Thaker et al. 2018: 286) vermittelt werden. Hier wird eine hegemoniale Konstitution deutlich, die darin besteht, dass Kulturprodukte überwiegend den Absichten der Personengruppen dienen, die sie produzieren. Seien es Absichten wie Profit, künstlerischer Ausdruck oder politische Interessen (vgl. Krisch 2016: 16). Damit werden auch Bezüge zur (sozialen) Produktion des Raumes deutlich, indem diese sowohl auch immer soziokulturelle und politökonomische Dimensionen beinhaltet (*siehe Kapitel 2.2*).

## KONSUMTION

Unter dem Moment der Konsumtion werden Prozesse verstanden, die beschreiben, wie kulturelle Objekte, Räume, Waren, Texte, Repräsentationen und Medien von Konsumierenden wahrgenommen, gekauft und genutzt werden (vgl. Horton & Kraftl 2014: 25). Curtin und Gaither (2007) führen näher aus, dass sich das Moment der Konsumtion auf „the process of acceptance or rejection of products based on public perceptions, values and beliefs“ (Curtin & Gaither 2007; in: Mohd Thas Thaker et al. 2018: 286) bezieht. Evans bemisst der Konsumtion zusätzlich noch eine physisch-materielle Größe bei, welche die Infrastruktur der Konsumtion mit Veranstaltungsstätten, Museen, Geschäfte und Fernseher, Radio usw. mit einschließt (vgl. Evans 2001: 155; in: Krisch 2016: 17).

Die Konsumtion liegt in starker Überschneidung und Abhängigkeit mit dem Moment der Produktion, denn was nicht produziert wird, kann nicht konsumiert, also nicht wahrgenommen, gekauft oder genutzt werden (vgl. Ebner 2007: 31). Auch ergibt sich aus der Produktion von Kulturgütern zumeist deren Konsumtion „in Form von unterschiedlichen Praktiken, Lebensweisen und Gewohnheiten ebenso wie Werten, Normen und Deutungen“ (Krisch 2016: 17). Die Rolle der Konsumierenden ist dabei, in Bezug auf deren Passivität oder Aktivität, in Aushandlung begriffen. Auf der einen Seite werden sie als passive und machtlos ausgelieferte gegenüber den Produzierenden angesehen. Auf der anderen Seite wird ihnen eine aktive Rolle zugesprochen, die ihnen die Fähigkeit zuschreibt, durch ihre eigenen consumption practices zu beeinflussen, wie sie Kulturgüter wahrnehmen (vgl. Horton & Kraftl 2014: 57). So können bestimmte consumption practices Menschen dazu befähigen „to deal with, and often resist, hegemonic cultural politics within their everyday lives“ (Horton & Kraftl 2014: 82). Du Gay bekräftigt in die-

sem Zusammenhang ebenfalls, dass Bedeutungen von Kulturprodukten aktiv durch ihre Konsumtion miterzeugt werden, mit dem Gebrauch mit welchem Menschen die Kulturprodukte in ihr tägliches Leben einbinden (vgl. du Gay et al..2013: xxxii).

Für die Konsumtion von Kulturprodukten sind jedoch auch spezifische gesellschaftliche Konsumtionsbedingungen prägend (vgl. Hepp 2009: 3; Klaus & Zobl 2020: 5). Dies erstreckt sich vom physischen Zugang zu Kultur über das ökonomische Kapital der Konsumierenden bis hin zu zeitlichen Ressourcen, die Konsumtion ermöglichen oder verhindern. Daher ist im Besonderen die räumliche Nähe und Erreichbarkeit von, im weitesten Sinne, Kulturinstitutionen von hoher Bedeutung (vgl. Evans 2001: 38ff.; in: Krisch 2016: 17). Da besonders die obere Klasse ein hohes Maß an monetären und zeitlichen Ressourcen besitzt, ist die Konsumtion von Kulturprodukten ein Symbol für die zugeschriebene herausragende soziale Position dieser Klasse geworden. Wie Kirchberg anmerkt, ist an diesen Umstand problematisch, dass sich die Konsumtion dieser „auf den Besuch nur weniger kultureller Einrichtungen reduziert. In ihrer Kultur-Nachfrage beschränken sie sich auf eine ihren sozialen Status inszenierende `Hochkultur‘“ (Kirchberg 1992: 30; in: Krisch 2016: 17). Krisch führt daraus folgerichtig zusammen, dass aus einer Absicht, die darin besteht, das Kulturangebot der Nachfrage anzugleichen, hegemoniale Machtverhältnisse zum Vorteil der Hochkultur intensiviert werden können, wodurch Ungleichheiten innerhalb der Gesellschaft vermehrt begünstigt würden (vgl. Krisch 2016: 17).

## REGULATION

Das Moment der Regulation befasst sich mit der Regulation von Kultur über „formal and informal cultural management mechanisms“ (Grenzsetzungen) (Curtin & Gaither 2007; in: Mohd Thas Thaker et al.

2018: 286). So ist die Regulation von Kultur neben formellen Regelwerken (wie auch der Planung) und politischen Zugriffen auch in unausgesprochenen Regeln verankert, welche wiederum von hegemonialen Konstitutionen beeinflusst werden (vgl. Hepp 2009: 10; Horton & Kraftl 2014: 43; Krisch 2016: 19). Regulationen bestimmen damit „the scope of social norms, technologies and institutional, economic, religious and political systems“ (Curtin & Gaither 2007; in: Mohd Thas Thaker et al. 2018: 286), mit der Absicht die Kontrolle über die Richtung zu bestimmten (gemeinsamen) Lebensweisen zu behalten und dahingehend zu forcieren. Diese Lebensweisen können von einer globalen Konsumkultur bis hin zu nationalen Traditionen und Ritualen reichen (vgl. Horton & Kraftl 2014: 43; in: Krisch 2016: 19). Dabei beeinflusst die Regulation nicht nur unmittelbar die Kultur in den Momenten der Produktion und Konsumtion usw., sondern kann beispielsweise auch umgekehrt die Konsumtion von Kultur die Regulation prägen. Dies zeigt du Gay et al. am Beispiel des Walkmans auf, indem beschrieben wird, wie dessen Nutzung mit etablierten Vorstellungen von öffentlichem und privatem Raum bricht und anschließend zu Versuchen von Institutionen führte, dessen Nutzung zu regulieren (vgl. du Gay et al. 2013: xxxi). So zeigt sich wie bei den anderen Momenten des Kulturkreislaufs ein interdependentes Verhältnis zwischen den Momenten.

Die Regulation von Kultur, wie auch kulturellen Räumen, wird nach Horton und Kraftl verstärkt durch informelle Abkommen und über ökonomisches Kapital getroffen, statt über demokratische Akteur:innen legitimiert zu werden (vgl. Horton & Kraftl 2014: 47). Demnach machen Horton und Kraftl offenkundig, dass „very often cultural spaces are planned and controlled in the service of both dominant social norms and monetary profit. Hence they fulfil the relatively narrow demands of hegemonic (male, white, middle-class) social groups.“ (Horton & Kraftl 2014:

49). Diese Art der Regulierung drückt sich häufig in der Privatisierung öffentlicher Räume aus und führt damit, in Anbetracht ihrer Funktion als Orte gesellschaftspolitischer Auseinandersetzung, zu einer Regulierung von öffentlichen Diskursen (vgl. Gstach 2016: 23ff.; Krisch 2016: 19). Dieses Beispiel zeigt, dass Regulation darüber verfügen kann, welche Formen von kultureller Produktion, Konsumtion, Identitäten und Repräsentationen gesellschaftlich legitimiert sowie reproduziert und welche exkludiert werden (vgl. Klaus & Zobl 2020: 5).

## IDENTITÄT

Das Moment der Identität bezieht sich auf die „Art und Weise, wie Güter [bzw. kulturelle Produkte] zur Formung von Subjektivitäten bzw. Perspektiven und Sichtweisen beitragen.“ (Klaus & Zobl 2020: 5) In diesem Zusammenhang beschreiben du Gay et. al., dass Kulturgüter während des Produktionsprozesses mit bestimmten Bedeutungen kodiert werden, die darauf abzielen, eine Identifikation zwischen dem Gut und bestimmten Konsument:innengruppen herzustellen (vgl. du Gay et al. 2013: xxxii). Auch Ebner (2007) weist darauf hin, dass das Moment der Identität den Konsum, bzw. die Konsument:innen ‚widerspiegeln kann und dabei sogar auf diese abgestimmt wird (vgl. Ebner 2007: 31). Damit stellen sich auch Fragen danach, welche Bedeutungen und Identitäten „are attributed to the self, commodity, or cultural processes?“ (Durham et al. 2021: 2) Erkennlich wird im Moment der Identität jedoch auch, dass Kultur eine identitätsstiftende Funktion innehat und Orientierung bieten kann. Kultur dient damit als Mittel zur Konstruktion und Ausdruck von Identität. Besonders die Kunst bietet die Möglichkeit zur alternativen Realitätskonstruktion, wodurch eine Wahrnehmung unterschiedlicher und alternativer Realitäten und Identitäten gewährleistet werden kann. So werden in den Arenen der Kunst Identifikationen und Wirklichkeitskonstruktionen

ausgetragen (vgl. Krisch 2016:17f.). Gleichzeitig ist festzuhalten, dass argumentiert wird, dass die identitätsstiftende Funktion der Kunst überschätzt werden kann und vor allem soziokulturelle Formen wie etwa Solidarität und Zugehörigkeitsgefühl zur Identitätsstiftung beitragen (vgl. Sanchez 2023).

### REPRÄSENTATION

Das Moment der Repräsentation bezieht sich auf die Darstellung von Bedeutungen, die mit Kulturprodukten verbunden sind. So weisen du Gay et.al. darauf hin, dass Bedeutungen nicht ausschließlich direkt aus Kulturprodukten selbst hervorgehen, sondern durch die Art und Weise beeinflusst werden, wie Kulturprodukte sowohl verbal als auch visuell dargestellt werden. Die Praxis der Repräsentation ist also zentral für die Etablierung kultureller Bedeutung (vgl. du Gay et al. 2013: xxx). Darin wird ersichtlich, dass die Repräsentation ein wichtiger Teil des Momentes der Identität ist, welches sich wie oben ausgeführt mit den Bedeutungen, die einem Kulturprodukt zugeschrieben werden, sowie mit der Art und Weise der Zuschreibung befasst (vgl. Ebner 2007:31). So beschreiben Horton und Kraftl auch dass, „the meaning is construed by the system of representation“ (Horton & Kraftl 2014: 30; in: Krisch 2016: 18). Klaus und Zobl (2020) weisen auch darauf hin, dass Repräsentationen in entscheidender Weise unsere Vorstellungswelt rahmen und darüber entscheiden, was als sagbar und unsagbar gilt bzw. was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt (vgl. Klaus & Zobl 2020: 5). Auch Hall (1997) bekräftigt diese Aussagen zum Moment Repräsentation in seinen Ausführungen zur kulturellen Bedeutungsproduktion, indem er beschreibt: „It is by our use of things and what we say, think and feel about them – how we represent them – that we give them a meaning. In part, we give objects, people and events meaning by the frameworks of interpretation which we bring to them. In

part, we give things meaning by how we use them, or integrate them into our everyday practices.“ (Hall 1997: 3; in: Klaus & Zobl 2020: 5).

Kurz zusammenfassend bezieht sich also das Moment der Produktion auf die technischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen unter denen ein kulturelles Artefakt von Produzent:innen geschaffen wird; das Moment der Konsumption auf den sozialen und kulturellen Kontext in den das Artefakt in den Alltag einfließt sowie auf die Wahrnehmung des Artefaktes; das Moment der Regulation auf die Grenzssetzungen, die den Prozess der Bedeutungsproduktion regulieren, steuern und rahmen; das Moment der Identität auf die Art und Weise, wie Artefakte zur Formung von Subjektivitäten und Sichtweisen beitragen; das Moment der Repräsentation auf die immaterielle und materielle Darstellung von Bedeutungen die mit den Kulturartefakten verbunden sind.

#### 2.1.4 KULTURVERSTÄNDNIS DER ARBEIT

Das Kulturverständnis dieser Arbeit zu beschreiben ist kein einfaches Unterfangen. In Anlehnung an die Cultural Studies wird Kultur als eine dynamische und konfliktreiche Praxis verstanden, die im alltäglichen Handeln verschiedener Gruppen über unterschiedliche Momente (*siehe Kapitel 2.1.3*) ihren Ausdruck findet (vgl. Zobl 2020: 138). Ein traditionelles bürgerliches Verständnis, das sich vor allem auf ein differenzierungstheoretisches Kulturverständnis bezieht, das abgrenzend und hierarchisierend zwischen sozialen Schichten und zwischen dem Eigenen und dem Fremden unterscheidet und Kultur mit einem elitären Verständnis von Hochkultur gleichsetzt, wird in dieser Arbeit nicht vertreten (vgl. Mörsch 2016; in: Zobl 2020: 138). Indem in dieser Arbeit jedoch die Freie Szene als soziale Gruppe, die einer künstlerischen Praxis (was man als Kultur im engeren Sinne verstehen kann) nach-

geht, im Mittelpunkt steht (*siehe Kapitel 3, 6 und 7*), soll hier zur Klärung des Verhältnisses von Kunst und Kultur aufgezeigt werden, dass die künstlerische Praxis der Freien Szene auch als kulturelle Praxis verstanden wird und Kunst somit ein kulturelles Produkt darstellt. Damit werden die Akteur:innen der Freien Szene zu Kulturschaffenden, ohne Akteur:innen und/oder Gruppen, die keiner künstlerischer Praxis nachgehen, die Position von Kulturschaffenden absprechen zu wollen (vgl. El Khafif 2008: 72). Demnach wird ein „gesellschaftsbezogener Kunst- und Kulturbegriff“ (Universität für Angewandte Kunst Wien 2022: 2) als Grundlage gesetzt, welcher darauf zielt Kunst und Kultur weder strikt voneinander abzugrenzen noch ineinander aufzulösen (vgl. Universität für Angewandte Kunst Wien 2022: 2). Kultur findet sich dementsprechend nicht nur in künstlerischen Artefakten, sondern auch in alltäglicher Praxis, wonach Kultur auch als umfassende Praxis im Sinne von doing culture zu verstanden werden kann und damit alltagskulturell reproduziert wird und eng mit dem Sozialen verbunden ist (vgl. Lang 2015: 45f.; Hörning & Reuter 2015; in: Klaus & Zobl 2020: 1). Die Freie Szene, die als Subkultur der Kunstkultur betrachtet werden kann (*siehe Kapitel 3.1*) umfasst in diesem Sinne auch spezifische alltagskulturelle Praxen, auch über das künstlerische Handeln hinaus, die im Rahmen der Arbeit mit dem Bezug auf deren Raumaneignungen näher betrachtet werden.

Der Kulturbegriff bleibt in der theoretischen Debatte und in stadtpolitischen Ausführungen dennoch weiterhin vielfältig, weshalb in der weiteren theoretischen Betrachtung sowie im zweiten Teil der Arbeit, dem Stadtkontext Wien, das Verständnis von Kultur teilweise differieren kann.

## 2.2 KULTUR UND RAUM

Schon aus den Begriffsgeschichten von *Kultur* und *Raum* (*siehe Kapitel 1.1 und 2.1.1*), die aufzeigen, dass sich sowohl Raum als auch Kultur auf menschliche Tätigkeiten begründen, wird deutlich, in welchem engem Verhältnis Kultur und Raum zueinander stehen. Dementsprechend schafft das Räumen, im ursprünglichen Begriffsverständnis, die Basis für Kultur, da es erst Platz für das Kultivieren bereitstellt, während das Kultivieren neue Räume hervorbringt. Kultur und Raum, kulturelle und räumliche Praxis verweisen daher laut Schroer (2019) unmittelbar aufeinander und sind kaum voneinander zu scheiden (vgl. Schroer 2019: 143f.). Auch Horton und Kraft führen die Erkenntnis der Kulturgeographie aus, nach welcher Kultur Raum braucht, sowie umgekehrt. So heißt es: „Culture is the agent, the natural area is the medium, the cultural landscape is the result“ (Horton & Kraftl 2014: 9; in: Krisch 2016: 19). Krisch beschreibt dazu, dass Raum also die Ressource bereitstellt, in der sich Kulturformen ausformieren können. In welcher Art und Weise sich Raum und Kultur gestalten, ist in der Anwendung der jeweiligen Kulturform selbst begründet (vgl. Horton & Kraftl 2014: 9; in: Krisch 2016: 9).

So wird seit einiger Zeit in der Raum- und Stadtforschung vom cultural turn (*siehe Kapitel 2.1.2*) und in den Kulturwissenschaften vom spatial turn gesprochen und die Beziehungen von Kultur und Raum werden einer interdisziplinären, wenn nicht transdisziplinären Betrachtungsweise unterzogen. Dazu beschreibt Kirchberg ebenfalls, dass Raum als relevante kulturelle Ressource gilt und gleichzeitig Kultur räumlich analysiert werden soll (vgl. Kirchberg 2010: 32). Gieryn (2000) stellt zudem drei Merkmale im Zusammenhang zwischen Kultur und Raum auf. So ist „Kultur ein eindeutiges Merkmal von geografischen Räumen, kulturelle Mittel [können] eindeutig zur Gestaltung dieser Räume eingesetzt werden

und [...] Räume [erhalten] erst Bedeutung durch kulturelle Zuordnungen. Räume sind Kultur, Kultur sind Räume.“ (Gieryn 2000; in: Kirchberg 2010: 39). Auch Scott (2000) bezieht sich auf die Verbindung von Kultur und Raum und die darin begründete Bedeutungsentfaltung und -unterscheidung von Räumen durch kulturelle Zuordnung. So zeigt Scott auf, dass „Place and culture are persistently intertwined with one another, [...] culture is a phenomenon that tends to have intensively local characteristics thereby helping to differentiate places from one another“ (Scott 2000: 30; in: Krisch 2016: 9).

Schroer beschreibt die vielfältigen Beziehungen von Kultur und Raum anhand von Ausführungen zur Kultur im engeren Sinne, wonach in der bildenden Kunst von dem:der Künstler:in ein Bildraum, in der Musik einen Ton- und Klangraum sowie im Theater ein spezifischer Raum zwischen Agierenden, Zuschauer:innen und Artefakten erzeugt wird (vgl. Ott 2010; Bense 2013; Rohmer 2006; in: Schroer 2019: 146). Im Zuge dessen weist Schroer darauf hin, dass kulturelle Praktiken immer bestimmte Räume hervorbringen, und kommt zu dem Schluss, dass doing culture auch immer doing space bedeutet (vgl. Schroer 2019: 146). Auch für die jeweiligen Kunstsparten der Kultur im engeren Sinne werden entsprechende Räume geschaffen, damit das Publikum das Kunstwerk, das Konzert, den Film oder das Theaterstück rezipieren kann. Somit ist „jede Form von Kulturinszenierung [...] angewiesen auf bestimmte Räume, die jedoch nicht nur als (neutraler) Rahmen des Dargebotenen fungieren, sondern selbst Bestandteil der Aufführungspraxis sind“ (Schroer 2019: 146).

Horton und Kraftl weisen außerdem darauf hin, dass kulturelle Räume von Menschen mit unterschiedlichen Identitäten sehr abweichend erlebt werden können, da Räume zuweilen absichtlich so gestaltet sein können, dass sie bestimmte so-

ziale Gruppen ausschließen, während sie den Interessen anderer dienen (vgl. Horton & Kraftl 2014: 189f). Es ist daher anzuerkennen, „that cultural spaces are always contested“ (Horton & Kraftl 2014: 44) zwischen verschiedenen Gruppen, die versuchen, Anspruch auf diese Räume zu nehmen, als auch zwischen denjenigen, die die Räume planen und denjenigen, die die Räume nutzen und aneignen (*siehe Kapitel 2.3.1 und 2.3.2*).

## 2.3 KULTUR UND PLANUNG

Die vorliegende Arbeit hat einen planerischen Hintergrund, daher wird sich der folgende Abschnitt den Zusammenhängen zwischen Kultur und Planung widmen. Dafür erfolgt zunächst eine Einordnung dieser Zusammenhänge aus zeitlicher Perspektive, indem die geschichtliche Entwicklung der kulturgeleiteten Planung in Europa von 1970 bis zu den 2010er Jahren erläutert wird. Dabei wird überwiegend der Blick auf die kulturgeleitete Stadtplanung gelegt, da im Fokus dieser Arbeit der Untersuchungsraum Stadt steht.

Im danach folgenden Abschnitt wird die von Suitner vorgenommene Konzeptualisierung zwischen *Planung mit Kultur und Planung für kulturelle Entwicklung* erläutert. Diese gibt Aufschluss darüber, in welchem Verhältnis die Planung zur Kultur stehen kann, und dient zur Einordnung verschiedener planerischer Handlungsansätze, die zur Förderung der Freien Szene eingesetzt werden bzw. werden könnten.

### 2.3.1 GESCHICHTLICHE ENTWICKLUNG DER KULTURGELEITETEN STADTPLANUNG

Zur Darstellung der Zusammenhänge zwischen Kultur und Planung, wird im Folgenden zunächst eine zeitliche Perspektive eröffnet, welche die sich abzeichnenden Formen des Wandels in der kultur-

geleiteten Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung in den letzten fünf Jahrzehnten beleuchtet. So wird sich, orientiert an Hotakainen (2020), mit der Rolle von Kultur in stadtplanerischen Prozessen im europäischen Kontext ab den 1970er Jahren Jahrzehnt für Jahrzehnt auseinandergesetzt. Dafür werden in jeder Dekade Planungssphänomene der kulturgeleiteten Stadtplanung sowie deren zugrundeliegenden Ideale und Modelle beschrieben. Die Beschreibung der Jahrzehnte erfolgt dabei in chronologischer Reihenfolge und lässt im Zuge dessen eine sich stetig intensivierende kulturgeleitete Stadtplanung beobachten (vgl. Hotakainen 2020: 651). Neben der Stadtplanung werden auch die sich teils überschneidenden Sphären der Stadtentwicklung und Stadterneuerung betrachtet. Um die kulturgeleitete Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung jedoch klarer fassen zu können, folgt vorab ein kurzer Abriss zur kulturgeleiteten Planung.

Ausgehend vom Wandel von der Industriegesellschaft zur Wissensgesellschaft, welcher westliche Städte in ihrer Rolle als Orte des Informationsaustausches und der kulturellen sowie sozialen Interaktion bestärkt und ihre frühere Funktion als Produktionsstandorte ablöst, wird die Bedeutung von Kultur für die physische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung von urbanen Räumen zunehmend besiegelt. Dabei ist Kultur sowohl in der Stadtplanungsforschung als auch in der Stadtplanungspraxis ein vielseitig betrachteter und teilweise bejubelter Gegenstand, der heute eine zentrale Stellung in der Stadtplanung einnimmt (vgl. Parkinson & Bianchini 1993; Cho et al. 2018; in: Hotakainen 2020: 652; Suitner 2015:22). Beginnend mit Forschungen zu Kultur in der Stadt durch die Chicagoer Schule in den Anfängen des 20. Jahrhunderts, welche Untersuchungen zu Subkulturen, Migration und der Stadt als Schmelztiegel von Differenz und kultureller Besonderheit hervorbringt, wird Kultur zu einem Gegenstand in der Planung (vgl. Knierbein

2011). Bis zu diesem Zeitpunkt jedoch sind Planung und Kultur vielmehr Sphären, die voneinander getrennt waren (vgl. Krisch 2016: 41). So stellt auch Evans (2001) dar, dass „planning guidelines and standards have never been mandatory for arts and cultural facilities“ (Evans 2001: 105; vgl. Zukin 1995). Mit dem beschriebenen Wandel nimmt die Bedeutung von Kultur in der Planung jedoch von Dekade zu Dekade zu, wobei Kultur heute zur Stadtentwicklung auf globaler als auch lokaler Ebene beiträgt und von einigen Akademiker:innen ein cultural turn in der Stadtplanung festgestellt wird (vgl. Kunzmann 2004; Gibson & Freestone 2006; in: Hotakainen 2020: 652). Neben dieser Bedeutung begleiten die kulturgeleitete Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung gleichwohl einige Kritikpunkte: Diese reichen von Gentrifizierung, sozialer Ungleichheit bis zur Kritik an der Unkenntnis lokaler räumlich-zeitlicher Besonderheiten. Darüber hinaus sind in diesem Zusammenhang weitere typische Dilemmata die Spannungsverhältnisse zwischen Hoch- versus Populärkultur, globale versus lokale Ansätze, die Förderung von Zentren der Stadt versus die Förderung Peripherie sowie die Unterstützung von physischen Strukturen im Gegensatz zu ephemeren kulturellen Aktivitäten (vgl. Parkinson & Bianchini 1993; Zukin 1995; Sacco & Crociata 2013; in: Hotakainen 2020:652).

Kultur gehört, wie im Abschnitt zu Kulturverständnissen (*siehe Kapitel 2.1.2*) aufgezeigt, zu einem vielfältigen Begriffsgegenstand (vgl. Horton & Kraftl 2014: 4ff.). So sind die Bezugspunkte der kulturgeleiteten Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung zu Kultur ebenfalls vielfältig, wie Hotakainen aufzeigt: „Typically, resources for culture-led urban regeneration range from the visual arts to design, literature and music; from theatre and performance to television, film and media; from heritage settings and museums to traditions and food; but also, from local products and cultural

DEKADE	FORM VON KULTUR IN DER STADTPLANUNG	MANIFESTATION	AUTOR:INNEN	ZEITLICHE RAHMUNG
1970ER	KULTURELLE VORZEIGEPROJEKTE	KULTURELLE GEBÄUDE	PADDISON, R. MOSES JANE JACOBS	DIE IDEALE DES FUNKTIONALEN MODERNISMUS
1980ER	KULTUR IN DER STADTERNEUERUNG	KULTURSTÄDTE EUROPÄISCHE KULTURHAUPTSTÄDTE	BIANCHINI, F. GRIFFITS, R. GARCIA, B.	DIE REPRÄSENTATION VON KULTUR IN BESTÄNDIGKEIT UND ARCHITEKTUR
1990ER	URBANE KULTUR IN DER EXPERIENCE ECONOMY	KULTURELLE VERANSTALTUNGEN KULTURELLER TOURISMUS	RICHARDS, G. LEHTOVUORI, P. PINE AND GILMORE	BESCHLEUNIGUNG UND VERDICHTUNG URBANER TEMPORALITÄTEN
2000ER	KULTURELLE GEMEINSCHAFTEN KREATIVE STÄDTE	KULTURELLE CLUSTER KULTURELLE QUATIERE	MONTGOMERY, J. MILES, M. FLORIDA, R. LANDRY, C.	VERVIELFÄLTIGUNG UND DIVERSIFIZIERUNG VON TEMPORALITÄTEN
2010ER	PARTIZIPATION IN URBANER KULTUR, ERMÄCHTIGUNG VIA KULTUR	CO-PRODUKTION VON URBANER KULTUR	MOMMAAS, H. GAINZA, X. SACCO, P.	SOZIALER ANSATZ FÜR STÄDTISCHE TEMPORALITÄTEN PARALLELE TEMPORALE KULTUREN

Tabelle 1:  
 Fünf Jahrzehnte der Kultur in der Stadtplanung im europäischen Kontext

Quelle:  
 eigene Darstellung 2023 nach  
 Hotakainen 2020: 653

practices to cultural amenities and subcultures.“ (Hotakainen 2020: 652). Demnach können die Definitionen und Abgrenzungen von Kultur in der nachfolgenden Beschreibung je nach Dekade variieren. In Tabelle 1 werden die Erscheinungsformen der kulturgeleiteten Planung mit wichtigen Autor:innen und zeitlicher Rahmung aufgezeigt. Aufgrund der Übersichtlichkeit wird jede Dekade und die darin behandelten Entwicklungen in einem eigenen Abschnitt abgefasst, obgleich anzumerken ist, dass die realen Phänomene durchlässig, fließend und wiederkehrend sein können und sich nicht ausschließlich linear über Zeit hinweg entwickeln (vgl. Hotakainen 2020: 653).

### **DIE 1970ER JAHRE ALS PHASE DER KULTURELLEN VORZEIGEPROJEKTE**

In den 1970er Jahren steht die politische Funktion der Kultur im Fokus der Stadtplanung (vgl. Warren & Jones 2015; in: Hotakainen 2020: 654). Kultur nimmt dabei in der praktischen Planung die Form von Kulturzentren und öffentlichen Gebäuden an, die als physische Objekte im Stadtbild die strategischen Entwicklungsziele von Gemeinden und Städten fördern sollen (vgl. Gibson & Freestone 2006; in: Hotakainen 2020: 654). Diese kulturellen Gebäude werden als dauerhafte Denkmäler und symbolische Umgebungen betrachtet. Als kulturelle Vorzeigeprojekte dienen sie dazu Werte wie Dauerhaftigkeit und Stabilität zu verkörpern (vgl. Lynch 1972; in: Hotakainen 2020: 654). Diese anfängliche Integration von Kultur in die Planung ist als eine Reaktion auf die Fehlplanungen von Stadterneuerungsprogrammen seit den 1960er Jahren zurückzuführen, wobei die Konzentration auf die materielle Produktion von Gebäuden gelegt wird und die weiche Infrastruktur „of artistic creativity“ (Evans 2001: 107) unberücksichtigt bleibt. Der institutionelle Fokus auf Kultur befürwortet die anspruchsvollen und traditionellen Künste für die städtische Elite. Zugleich läuft die-

ser Zugang zu Kultur nach modernistischen Idealen Gefahr, die Kulturzentren und öffentlichen Gebäude zu solitären Monumenten in monofunktionalen Bezirken werden zu lassen, welche außerdem nur von wenigen Personen besucht werden und nur eine schwache Verbindung zur bestehenden Sozialstruktur aufweisen (vgl. Hotakainen 2020: 654). Jane Jacobs (1961) argumentiert, dass Kultur ein vielfältiges Umfeld mit Gebäuden aus unterschiedlichen Epochen benötigt, um sich entwickeln zu können und spricht sich damit gegen die sozial isolierten Ideale von Vorzeigeprojekten aus (vgl. Hotakainen 2020: 654). Dem schonungslosen Modernismus der Großprojekte versucht sie eine andere Formation von urbaner Ästhetik entgegenzusetzen, welche ihren Fokus mehr auf die Entwicklung lokaler Nachbarschaften und die Bewahrung älterer Umgebungen richtet (vgl. Harvey 2016: 38). Auch Graham und Healey (1999) merken an, dass eine solch eindimensionale Auseinandersetzung mit Kultur, bei welcher nahezu gänzlich die Vielfalt des städtischen Lebens vernachlässigt wird, die Stadtplanungspraxis für die künftigen Dekaden stigmatisieren würde (vgl. Hotakainen 2020: 654).

### **DIE 1980ER JAHRE UND DIE KULTURELLE WENDE IN DER STADTPLANUNG**

In den 1980er Jahren weitet sich der Fokus von einzelnen kulturellen Vorzeigeprojekten auf größere Projekte zur Entwicklung ganzer Stadtgebiete aus. Ziel ist es, durch Kultur ganze Stadtteile, Bezirke, Städte und Regionen zu regenerieren und zu beleben (vgl. Hotakainen 2020: 654). So wird mit den 1980er Jahren das Potenzial von Kultur als Instrument der Wirtschaftsförderung und -regeneration sowie der (Um-)Gestaltung von urbanen Räumen wahrgenommen. Damit beginnt die Periode der „cultural economic policy“ (Garcia 2004: 315) und Kultur wird zu einem wesentlichen Element in der politischen Debatte und Planungspraxis (vgl. Fohr-

beck & Wiesand 1989; in: Suitner 2015: 23). Städtische und regionale Behörden fangen an, die Signifikanz der Kultur für eine Fülle an städtischen Problemen zu identifizieren. Diese reichen vom physischen Verfall der Städte bis hin zu sozialen Fragen. Dies geschieht zum Beispiel, indem man sich ungenutzten ehemaligen Industriebrachen in der Nähe der Stadtzentren zuwendet, und versucht diese mittels Kultur zu aktivieren. Kultur wird zum Schlüsselwort für die Stadterneuerung in westlichen Metropolen (vgl. Mommaas 2004; in: Hotakainen 2020: 654). Im Jahr 1985 wird zudem die Initiative Kulturhauptstadt Europa ins Leben gerufen, deren Ziel es ist, die kulturelle Vielfalt und die Szene der ausgewählten Städte sichtbar zu machen und damit Impulse für deren langfristige Entwicklung zu setzen (vgl. Creative Europe Desk Austria o.J.). So gewinnen städtische Kulturprojekte sowohl räumlich als auch wirtschaftlich deutlich an Umfang. Freestone und Gibson (2006) beschreiben, dass die 1980er und 1990er Jahre damit den Beginn einer kulturellen Wende / cultural turn in der Stadtplanung kennzeichnen (vgl. Hotakainen 2020: 654). Evans (2001) stellt sogar dar, dass die Kulturplanung die new urban renaissance werden sollte (vgl. Hotakainen 2020: 654).

Die Konjunktur der Kulturpolitik erlangt auch für das Stadt- und Standortmarketing hohe Geltung. So entwickeln immer mehr Kommunen ihre Kulturinstitutionen als wichtige Elemente im Wettbewerb um Standortvorteile. Kultur wird so zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor für Städte, bei welchem beispielsweise Theaterfestivals zur Stadtreklame dienen, durch welche wiederum Umwegrentabilitäten (touristische Ausgaben für Nächtigungen oder Gastronomie) erzielt werden sollen (vgl. Hannemann et al. 2010: 9). Mit der eintretenden Globalisierung, welche einen weltweiten Austausch und Kontakt zwischen Kulturen über Grenzen hinweg ermöglicht, treten Städte immer mehr in einen interna-

tionalen Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit (vgl. Schroer 2013, in: 2019: 147). Als probates Mittel, um im Kampf um Sichtbarkeit mitzuhalten und die Aufmerksamkeit von Investor:innen, Tourist:innen sowie Kreativen auf sich zu lenken, gilt die Errichtung von spektakulären Gebäuden durch zumeist Stararchitekt:innen (vgl. Schroer 2019: 147). Dementsprechend wird der Architektur eine neue kulturelle Rolle zuteil. „Architektur wird als Marketinginstrument betrachtet, städtebauliche Prestigeobjekte sollen die Stadt über ihre Bildfunktion regenerieren und insbesondere ehemals industrielle geprägte Agglomerationen zu einem Imagewandel verhelfen. Darüber hinaus wird Architektur aber auch die Aufgabe zuteil, ein neues, aus der Auflösung fester Bindungen der Individuen in institutionelle Kontexte resultierendes Bedürfnis nach Identifikation zu befriedigen und ganze Städte zur Identifikationsfindung zu verhelfen.“ (Hannemann & Sewing 1998; in: Hannemann et al. 2010: 9). Dementsprechend wird Kultur von vielen Kommunen und Landesregierungen als Standort-, Image und Wirtschaftsfaktor mit Identitätsstiftungsfunktionen verstanden, wonach sich die Kulturpolitik zunehmend mit der Wirtschaftspolitik zu überschneiden beginnt und weniger mit Gesellschaftspolitik (vgl. Hannemann et al. 2010: 10). Da erfolgreiche Beispiele der kulturgeleiteten Stadterneuerung ganzen Städten ein neues Image verleihen konnten und diese mit weltweiter Sichtbarkeit versahen, werden solche Herangehensweisen als globale Stadterneuerungsmodelle etabliert. Die Nachahmung dieser erfolgreichen Beispiele wird rasch eine bevorzugte Strategie von Gemeinden, bedingungslos von deren Größe und Lage (vgl. Miles & Paddison 2005; in: Hotakainen 2020: 654). Sichtbarkeit und Materialität bilden sich zu den maßgeblichen Schlüsselattributen von Kultur in der Stadtplanung und -erneuerung (vgl. Hotakainen 2020: 654). Jedoch birgt die Orientierung der Gemeinden auf globale Kulturtourismusströme eine Abhängigkeit von un-

kontrollierbaren Faktoren. So können beispielsweise Flugpreise oder politische Verordnungen, wie im Zuge der Corona Pandemie, den Erfolg von Kultureinrichtungen beeinträchtigen und zu einem Abriss der finanziellen Zuflüsse führen (vgl. Parkinson & Bianchini 1993; in: Hotakainen 2020: 654f.). Gleichzeitig fallen für diese Einrichtungen im Laufe ihres Lebenszyklus neben den in der Regel hohen einmaligen Kosten für den Bau auch wiederkehrende Kosten für den Unterhalt des Gebäudes und für das kuratierte Kulturprogramm an, woraus sich die Notwendigkeit einer finanziellen Stabilität ergibt (vgl. Hotakainen 2020: 655).

### DIE 1990ER JAHRE IM ZEICHEN DER CREATIVE AND EXPERIENCE ECONOMY

In den 1990er Jahren hält die Hingabe zu Kulturbezirken und Kulturhauptstädten stetig an und Kultur ist als Bestandteil in der Planungspraxis fest etabliert, wobei die Planung mit Kultur zum Spannungsfeld zwischen „an obvious diversity of cultures to be found in cities and the one persistently reproduced in planning“ (Zukin 1995, 1996, 1998; in: Suitner 2015: 23) führt.

Gleichzeitig kommt es zu erheblichen Veränderungen in der wirtschaftlichen Wertschöpfung, die für die Stadtplanung und -entwicklung eine wichtige Rolle spielen. Mit dem Primat der sozialen Logik der Singularisierung gegenüber der sozialen Logik der Standardisierung und dem damit einhergehenden gesellschaftlichen Strukturwandel zur Singularisierung der Gesellschaft<sup>3</sup> verändert sich auch die spätmoderne Ökonomie (vgl. Reckwitz 2021). Die sogenannte *creative economy* wird zur vermeintlich treibenden Kraft in der postindustriellen Wirtschaft (vgl. Reckwitz 2021: 114f). Die Begriffe *creative economy* und *creative industries* lassen sich zunächst auf bestimmte Branchen beziehen, die sich historisch an der Peripherie der industriellen Mas-

senproduktion der Moderne herausgebildet haben und deren Wertschöpfung und Beschäftigungszahl mit den 1980er Jahren zunehmend gestiegen ist (vgl. Davies & Sigthorsson 2013: 8ff.; in: Reckwitz 2021: 115). Die *creative industries* umfassen demnach „die Architektur, die Werbung, die Kunst, das Kunsthandwerk, die Musik, Film und Video, das Design, die Mode, die darstellenden Künste, Computerspiele, Softwareentwicklung und Computerdienste schließlich Medien aller Art, ob Print, Hörfunk, Fernsehen oder Online“ (Reckwitz 2021: 115). In der breiteren Definition schließt die *creative economy* die Branchen des Tourismus und Sport mit ein und verschränkt sich somit mit der sogenannten *experience economy* (vgl. Reckwitz 2021: 115). Diese beschreibt den strukturellen Wandel von wirtschaftlichen Aktivitäten, die ihren Absatz über industriell gefertigte greifbare Güter generieren, hin zu Aktivitäten die Märkte für persönliche und erinnerungswürdige Erfahrungen schaffen (vgl. Pine II & Gilmore 1998; in: Hotakainen 2020: 655). Die Eigenschaften der *creative economy*, die in einer Orientierung zu Originalität, Authentizität, Affizierung und Valorisierung zu begreifen sind, entwickeln hohe Bedeutung weit über die herausgehobenen Branchen hinaus. „Mit anderen Worten: Die gesamte Güter- und Dienstleistungsproduktion der westlichen Ökonomie wird mehr und mehr postindustrialisiert und nimmt so Züge einer *creative economy* an. Sie wird auch über spezielle kulturaffine Branchen hinaus insgesamt zu einer Kultur- und Singularitätsökonomie.“ (Reckwitz 2021: 116). Branchen (wie bspw. Autoindustrie, Landwirtschaft, Gastronomie), die für die Massenproduktion von funktionalen Gütern bekannt sind, verlassen diese Logik und wenden sich der postindustriellen Logik der kulturellen Singularitätsgüter zu (vgl. Reckwitz 2021: 116). In dieser Entwicklung zeigt sich auf gesamtgesellschaftlicher Ebene ein Bedeutungsge- winn von Kunst und Kultur. Boltanski und Chiapello (2006) zeigen auf, dass eine spezifische, aus der

Lebensweise von Künstler:innen stammende, Logik in die spätmoderne Gesellschaft Einzug erhalten hat (vgl. Müller 2020: 116f.). Reckwitz beschreibt diese Logik, neben den genannten Eigenschaften der creative economy, mit den folgenden spezifischen Eigenschaften: „Orientierung an Neuen und Überraschenden, welche mit einer systematischen Überproduktion von Werken verbunden ist, von denen sich die allermeisten als Flops erweisen und sich nur sehr wenige durchsetzen; [...] intrinsische [...], am Ideal der Kreativität orientierte Arbeitsmotivation der Künstler:innen] [und eine] unerbittliche künstlerische Wettbewerbslogik.“ (Reckwitz 2021: 118) Indem die Logik der künstlerischen Lebensweise in die spätmoderne Gesellschaft integriert wird, formiert sich, so Boltanski und Chiapello (2006) wiederum ein neuer Geist des Kapitalismus, der durch die Einbeziehung oder sogar Vereinnahmung der Kapitalismuskritik der Kunstschaffenden durch den Kapitalismus charakterisiert ist (vgl. Müller 2020: 117).

Außerdem weisen Adorno und Horkheimer (1979) auf eine Veränderung in Kulturproduktion hin, indem sie den Begriff der Kulturindustrie hervorbringen (vgl. Horton und Kraftl 2014: 27). Kulturelle Güter werden vermehrt „mass-produced [...] via processes that were increasingly rationalised, up-scaled and governed by the imperative to maximize profits“ (Horton und Kraftl: 2014: 38; in: Krisch 2016: 16). Adorno und Horkheimer sehen darin die Folge einer Unifizierung künstlerischer Inhalte. So heißt es „Culture now impresses the same stamp on everything [...]. Films, radio and magazines make up a system which is uniform as a whole and in every part.“ (Adorno und Horkheimer 1979 [1944]: 124f.; in: Horton & Kraftl 2014: 39; Krisch 2016: 16) Insbesondere „cheap, shoddy, unchallenging, populist, ‚lowest common denominator‘ cultural products“ (Horton und Kraftl: 2014: 39) hätten in der Kulturproduktion die Oberhand gewonnen. (vgl. Krisch

2016: 16). Diese Entwicklungen beinhalteten auch Auswirkungen auf die kulturgeleitete Planung.

Bereits in den 1970er Jahren trägt die beginnende Deindustrialisierung zum vermehrten Aufkommen temporärer Nutzungen bei, doch mit der zunehmenden Bedeutung der experience economy in den 1990er Jahren nimmt die Häufigkeit des Diskurses über kurzfristige Planungsperspektiven zu. (vgl. Lehtovouri et al. 2003; Andres 2013; in: Hotakainen 2020: 655). Dazu fordern Alternative Aneignungen, welche sich durch temporäre Konzepte vermehrt ergeben, die kommunalen Institutionen und Verwaltungen zunehmend heraus. Dabei ist die Ausrichtung auf kurzfristige und temporäre Projekte eine Reaktion auf die finanziellen Herausforderungen, die mit der Errichtung und Unterhaltung von dauerhaften Kultureinrichtungen verbunden sind. Diese kurzfristige Perspektive zeigt sich in der Stadtentwicklung durch kulturelle Veranstaltungen und in der temporären Bespielung von Flächen zur Erneuerung von Stadtgebieten (vgl. Richards & Palmer 2010; in: Hotakainen 2020: 655). Ephemere Aktivitäten, die sich in unterschiedlichen räumlichen und sozialen Maßstäben manifestieren, finden sich auch in städtischen Plänen und Strategien wieder. Sie reichen von lokalen Bottom-up-Aktivitäten bis hin zu globalen Mega-Events (vgl. Hotakainen 2020: 655). Dabei werden Events Bestandteil von Entwicklungs- und Marketingkonzepten ganzer Städte und führen zur *Festivalisierung der Stadtkultur* (vgl. Häußermann & Siebel 1993; in: Hannemann et al. 2010: 9f.). Mit aufwendigen Kulturinszenierungen sollen immer mehr Zuschauer:innen gewonnen und in Folge darauf finanzielle Gewinne erwirtschaftet werden. Die dabei stattfindende Einbindung und Teilhabe weiterer Bevölkerungsschichten am Kulturgeschehen „war jedoch nicht vom Wunsch einer Demokratisierung der Kultur motiviert, sondern hauptsächlich von kommerziellen Interessen und Vermarktungsstrategien“ (Hannemann et al.

2010: 10). Kuhlmann (1995) beschreibt „die Kultur dient nicht mehr dazu, die strenge Rationalität des kapitalistischen Marktes kompensatorisch zu ergänzen oder kritisch zu begleiten oder zu konterkarieren; sie eröffnet diesem Markt im Stadium des Erlebniskonsums vielmehr neue Spielräume für das Marketing“ (Kuhlmann 1995: 125; Hannemann et al. 2010: 10). In diesem Zusammenhang werden inhaltlich wertende Bestimmungen von Kultur sowie emanzipatorische Absichten einer Kultur von allen für alle durch neue funktionalistische Beziehungen weitgehend permutiert (vgl. Sievers & Wagner 1992: 19; in: Hannemann et al. 2010: 10).

Der Fokus auf temporäre kulturelle Vorhaben, welche eine Instrumentalisierung der Kultur für kommerzielle Interessen begünstigt, findet ihren Ursprung in Zeiten der Austerität, da diese durch ihre Kurzfristigkeit weniger dauerhafte Finanzierungsaufwendungen benötigen (vgl. Andres 2013; in: Hotakainen 2020: 655). Bis heute ist die Debatte über temporäre Nutzungen in der kulturgeleiteten Stadtplanung aktuell, im Besonderen begleitet durch den Prozess der Beschleunigung in der Gesellschaft (vgl. Madanipour 2017; in: Hotakainen 2020: 655; Rosa 2005). Dies trägt nach Lehtovuori (2010) zu einem neuartigen städtebaulichen Paradigma bei, welches von ihm als *erfahrungsbasierter Ansatz zur Produktion von städtischem öffentlichem Raum* gefasst wird. Hotakainen (2020) führt dazu näher aus, „[that] short-term personal experiences [are recreating] the urban setting through stimulation and experiment.“ (Hotakainen 2020: 655).

#### **DIE 2000ER JAHRE ALS ÄRA DER KREATIVEN GEMEINSCHAFTEN**

In den 2000er Jahren erfährt der in den 1980er Jahren angestoßene Ansatz der kulturgeleiteten Stadtplanung und -erneuerung in der Stadtplanungsforschung sowie -praxis weiterhin Konjunk-

tur. So setzten kleinere Gemeinden auch künftig zunehmend auf Kultur als einer Ressource zur Regeneration von räumlichen Zusammenhängen unterschiedlicher Maßstäbe (vgl. Lysgard 2016; in: Hotakainen 2020: 655). Damit wird der Fokus verstärkt auch auf lokale Kulturproduktionen und kleine kulturelle Aktivitäten gelegt (vgl. Mommaas 2004; Gainza 2017; in: Hotakainen 2020: 655). Diese Entwicklung zeigt sich ferner in der Neuausrichtung der Vergabekriterien der Europäischen Kulturhauptstadt. Nach der Prämierung von bestehenden globalen Kulturmetropolen wird nun das Augenmerk auf Gemeinden gelegt, bei welchen Kultur eine Schlüsselrolle innerhalb der Stadtentwicklung sowie im Alltagsleben der Einwohner:innen spielt. Städte die nach dieser Neuausrichtung in den 2000er Jahren zu Kulturhauptstädten ernannt werden, charakterisiert, dass sie zumeist über eine im Vergleich geringe Einwohner:innenzahl verfügen sowie der europäischen Öffentlichkeit eher weniger bekannt sind (vgl. Hotakainen 2020: 655f.). Demnach werden nach Kulturhauptstädten wie Athen, Amsterdam und Paris, Städte wie Herrmannstadt (Rumänien 2007), Stavanger (Norwegen 2008) oder Linz (Österreich 2009) zu neuen Kulturhauptstädten (vgl. European Commission Directorate General for Education and Culture 2015: 13f). Diese Veränderung in den Vergabekriterien offenbart einen sich wandelnden Modus in der kulturgeleiteten Stadtplanung und -erneuerung. Kleine, lokale und spezifische kulturelle Vorhaben gewinnen inkrementell Bedeutung gegenüber globalen, namen- und ortslosen Großprojekten (vgl. Hotakainen 2020: 656).

Zusätzlich verändert sich der Diskurs vermehrt von Kultur hin zu einem Diskurs über Kreativität, welcher, nach Cho et. al. (2018) eine offenere Perspektive für breitere Zielgruppen als die elitäre Hochkultur erlaubt, wobei Kreativität in Planung und Politik begrifflich unklar bleibt, wie Kirchberg ausführt (vgl. Cho et al. 2018; in: Hotakainen 2020: 656; Kirch-

berg 2010: 20). Die oben erwähnten creative industries gewinnen fortlaufend an Relevanz und füllen die räumliche Leere, die von den traditionellen Industrien hinterlassen wurden. Dies schlägt sich auch in der akademischen Auseinandersetzung nieder. In den Theorien des Wirtschaftsgeografen Richard Florida (2002) wird die These formuliert, dass sich die wirtschaftliche Zukunft von Städten in ihrer Attraktivität für die sogenannte creative class bestimmt (vgl. Hannemann et al. 2010: 10). Nach Floridas Argumentation, die auf der Untersuchung von Städten in den USA entwickelt wurde, liegt der Ursprung für Wirtschaftswachstum und Innovation im Handeln der creative class, die aus zwei Hauptkomponenten besteht. Dem sogenannten super-creative core, welcher Beschäftigte beschreibt, „whose economic function is to create new ideas, new technology and/or creative content“ (Florida 2002: 8; in: Novy & Colomb 2013: 1817), welche im Besonderen aus den Bereichen der Wissenschaft, Technik, Computerprogrammierung, Bildung und Forschung stammen. Auch sind die sogenannten Bohemies Teil des super-creative core. Damit werden nach Florida Personen gefasst, die in den Bereichen Kunst, Medien und Unterhaltung tätig sind, wie zum Beispiel Schriftsteller:innen oder Filmregisseur:innen. Die zweite Komponente der creative class sind die creative professionals, worunter Beschäftigte in wissensbasierten Branchen, wie der Wirtschaft, den Finanzen, dem Recht oder dem Gesundheitswesen verstanden werden (vgl. Novy & Colomb 2013: 1817). Mit diesen Ausführungen zur creative class verbindet Florida die Stadtplanung und -entwicklung mit Kreativität und versteht die kulturellen Aufwertungsstrategien von Städten mit einer wirtschaftswissenschaftlich basierten Stadtentwicklungstheorie. Wodurch wiederum die Begünstigung von Kreativität in vielen Planungs- und Wirtschaftsagenturen, im sowohl privaten als auch staatlichen Bereich, zu einem Allheilmittel zur Entwicklung von postindustriell geprägten Städten

geworden ist (vgl. Hannemann et al. 2010: 10). Floridas Konzeption der creative class ist jedoch nicht unumstritten. So stellt Krätke (2010) dar, dass Floridas Definition von Kreativität aufgrund von mangelnder konzeptioneller Klarheit sowie der Zusammenfassung unverbundener Berufsgruppen mit sehr heterogenen Merkmalen, Kritik erfährt (vgl. Novy & Colomb 2013: 1817). Zudem wird beanstandet, dass Floridas Ausarbeitungen einer zirkulären Logik folgen, soziale Ungleichheit begünstigen und die Gentrifizierung und Kommodifizierung von lokalem Erbe hervorruft (vgl. Peck 2005; in: Hotakainen 2020: 656).

Nichtsdestotrotz löst Floridas Stadtentwicklungstheorie der creative class sowie das Konzept der Creative City von Planungsberater Charles Landry (2008) unter zahlreichen Bürgermeister:innen, Stadtplaner:innen und Politikberater:innen in Europa und Nordamerika nahezu ein Kreativitätsfieber aus (vgl. Kunzmann 2010; in: Novy & Colomb 2013: 1821). Dies ist unter anderem in der zunehmenden Abhängigkeit der städtischen Wirtschaften sowie der städtischen Politik von dem, was von Sharon Zukin (1989) und David Harvey (2001) als kollektives symbolisches Kapital bezeichnet wird, begründet. Durch den schon angerissenen Verlust städtischer Monopolkräfte in spätmodernen kapitalistischen Volkswirtschaften (z.B. durch einfachere Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten sowie den Abbau von Handelsschranken) und die Notwendigkeit Waren und Orte zur Generierung eines monopolistischen Vorteils besonders zu halten, gilt es neue Unterscheidungsmerkmale in „the field of historically constituted cultural artefacts and practices and special environmental characteristics (including, of course, the build, social and cultural environments)“ (Harvey 2001: 405; in: Novy & Colomb 2013: 1820) zu finden. Dieser Ansatz führt zur einer Ausweitung der Kommodifizierung von Kultur und zu Konsolidierung normalisierter, neoliberaler und städti-



2020: 656). Dieser Wandel markiert, so heißt es, einen Bedeutungsverlust von traditionellen Instrumenten der Stadtplanung, die auf Dauerhaftigkeit ausgelegt sind und sich mit der gebauten Umwelt auseinandersetzen, hin zu Instrumenten die einen Akteur:innen- und Netzwerk-Fokus aufweisen (vgl. Hotakainen 2020: 656).

### **DIE 2010ER JAHRE STEHEN FÜR PARTIZIPATIVE ANSÄTZE IN KULTUR UND KUNST**

Die 2010er Jahre der kulturgeleiteten Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung sind dadurch geprägt, dass im Zentrum überwiegend lokale Themen stehen. So liegen insbesondere Auseinandersetzungen mit kreativem Tourismus, lokalen sozialen Dynamiken, sozialer Integration sowie neuen Modellen der Beteiligung im Fokus der Betrachtung (vgl. Sacco et al. 2012; Della Lucia et al. 2017; Andres 2013; Talen 2015; in: Hotakainen 2020: 657). Besonders in Hinblick auf die vielfältigen Herausforderungen vor welchen Städten stehen, von Auswirkungen der Klimakrise bis hin zu den stetig wachsenden Bevölkerungen in Städten und der damit verbundenen Komplexität werden die gängigen Planungsstrategien zunehmend hinterfragt und neue partizipative kulturgeleitete und künstlerische Modelle in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt (vgl. UN Habitat (Hg.) 2007: 12; in: Hamel 2022: 51). So werden diese Modelle, durch die mit künstlerischen Praktiken assoziierte „selbstkritische Haltung [...] Eigenart und [...] sinnlichen Qualitäten“ (Hamel 2022: 51) zur Entwicklung von Visionen für ein nachhaltiges Zusammenleben innerhalb von Städten bedient. Im Schaffen von neuartigen Räumen und im Skizzieren von alternativen Zukunftsszenarien abseits von geläufigen Mustern, setzen künstlerische Praktiken in der Architektur und Stadtplanung und -entwicklung wesentliche Impulse (vgl. Adloff & Heins 2015: 182; in: Hamel 2022: 51f). Sie bieten das Potenzial den Alltag zu unterbrechen

und neuartige Erfahrungsräume sinnlich zu erleben und werden somit zu ersten Bausteinen der Übersetzung von Zukunftsthemen in die Gegenwart. Diese künstlerischen Praktiken werden aus kunsttheoretischer Perspektive zumeist als Interventionskunst gefasst. Dabei wird „die Intervention [...] grundsätzlich als eine Vorgehensweise bzw. eine Strategie verstanden, um auf bestehende soziale, politische, institutionelle und räumliche Strukturen aufmerksam zu machen und diese umzugestalten“ (Hamel 2022: 52). So sind in den 2010er Jahren Forschungsgegenstände in der kulturgeleiteten Stadtplanung u.a. wie die Integration von künstlerischen und selbstorganisierten Initiativen in Planungs- und Stadtentwicklungsprozesse gelingen kann und wie institutionelle Öffnungen der Stadtentwicklungen und Planung erreicht werden können (vgl. Häussermann et al. 2008: 103; in: Hamel 2022: 52). Konkret werden etwa Modelle wie der DIY-Urbanismus (vgl. Hassemer 2021) oder Taktischer Urbanismus (vgl. Ragab 2022) beforscht und angewandt. Die aktive Beteiligung an Entwicklungsprozessen auch in der Kultur ist also charakteristisch für die 2010er Jahre (vgl. Sacco et al. 2012; in: Hotakainen 2020: 657). Unter dem Schlüsselwort der Ko-Kreation werden im Besonderen kollektive soziale Fähigkeiten anstelle von individuellen Fähigkeiten betont. Damit beginnen in mancherlei Hinsicht die Grenzen zwischen Kulturproduzent:innen und -nutzer:innen zu verwischen und das Kulturpublikum verwandelt sich auch zunehmend in Produzent:innen (vgl. Sacco et al. 2012; in: Hotakainen 2020: 657). Sacco beschreibt, dass Kultur in den 2010er Jahren in der Stadtentwicklung im Zusammenhang mit breiten Themenfeldern steht, die Aspekte wie Konfliktlösungen, psychologisches Wohlbefinden bis hin zu wirtschaftlichen Innovationen, lokaler Identität und lebenslangen Lernen thematisieren (vgl. Hotakainen 2020: 657).

Zusammenfassend zeigt die Betrachtung der Entwicklung der kulturgeleiteten Stadtplanung in den letzten Dekaden, dass eine stetige Intensivierung der kulturgeleiteten Stadtplanung in unterschiedlichen Ausprägungen im europäischen Kontext zu beobachten ist. Kultur trägt sowohl auf globaler als auch auf lokaler Ebene zur Stadtplanung, -entwicklung und -erneuerung bei, so dass von einigen Akademiker:innen sogar eine kulturelle Wende in der Planung attestiert wird (vgl. Kunzmann 2004; Gibson & Freestone 2006 In: Hotakainen 2020: 652). Dabei ist es wichtig zu erkennen, dass planerische Bezugspunkte zu Kultur sehr vielfältig sind und von typischen Bereichen wie den verschiedenen Kunstsparten (Bildende Kunst, Theater, Performance, Musik etc.) über Traditionen und lokale Produkte bis hin zur Entwicklung von Visionen reichen können. Die historische Entwicklung der kulturorientierten Stadtplanung macht jedoch insbesondere deutlich, dass Kultur als wesentlicher Faktor für die Erneuerung und (Um-)Gestaltung städtischer Räume und als Instrument der Wirtschaftsförderung gesehen wird. Kultur und später Kreativität finden ihre Funktion immer weniger darin, die strenge Rationalität des kapitalistischen Marktes kompensatorisch zu ergänzen oder kritisch zu begleiten, sondern werden zu Einflussgrößen im Stadt- und Standortmarketing um im Wettbewerb um Standortvorteile Unterscheidungsmerkmale zu bieten, die auf eine Absicherung von bestehenden Monopolrenten zielt. Dies führt zu einer Ausweitung der Kommodifizierung von Kultur und zur Konsolidierung normalisierter, neoliberaler, städtischer Herrschaftsverhältnissen, in denen Kultur als eigenständige Produktivkraft sowie als kritische Komponente in der weichen Infrastruktur betrachtet wird. Außerdem werden inhaltlich wertende Bestimmungen von Kultur sowie emanzipatorische Absichten einer *Kultur von allen für alle* durch neue funktionalistische Beziehungen weitgehend abgelöst (vgl. Sievers & Wagner 1992: 19; in: Hannemann et al.

2010: 10). Damit wird deutlich, dass Planung ein gewisses Spannungsverhältnis erzeugt zwischen „an obvious diversity of cultures to be found in cities and the one persistently reproduced in planning“ nährt (Zunkin 1995, 1996, 1998; in: Suitner 2015: 23). Zur Konzipierung dieses Spannungsverhältnisses unterscheidet Suitner (2015) zwischen einem *Planungsansatz mit Kultur* und einem *Planungsansatz für kulturelle Entwicklung*, ein Ansatz, der im folgenden Abschnitt näher beschrieben wird.

### 2.3.2 PLANUNG MIT KULTUR & PLANUNG FÜR KULTURELLE ENTWICKLUNG

Im vorherigen Abschnitt angedeutet, unterscheidet Suitner zwischen einem Planungsansatz mit Kultur (*Planning with Culture*) und einem Planungsansatz für kulturelle Entwicklung (*Planning for Cultural Development*) (vgl. Suitner 2015: 21). Diese Planungsansätze unterscheiden sich in ihrem Verständnis von Kultur und bedingen somit die damit verbundene Planungshaltung. Dabei wird Kultur beim Planungsansatz mit Kultur als ein gewisser Sektor des gesellschaftlichen Lebens interpretiert, der sich überwiegend auf die sogenannte Hochkultur bezieht. Entlang dieses Ansatzes wird Kultur primär als wirtschaftliche Ressource und als Image-lieferant und Alleinstellungsmerkmal von Orten im internationalen Wettbewerb betrachtet (vgl. Ward 1998; Benneworth & Hospers 2009; Hornig 2011; in: Suitner 2015: 20). Kultur soll als Agentin des städtischen Strukturwandels wirken. Das Ergebnis dieser Vorstellung von Kultur und der daraus folgenden Planungen ist laut Suitner: „one commodity culture – a mainstreamed delineation, adapted to globally common language that understands culture as a growth factor and ideological representation of consumable places“ (Suitner 2015: p. 20 nach; Zukin 1995; Scott 1997; Hall 1997; Manning & Gottdiener 2003). Für Bloomfield und Bianchini (2001) ist damit

Kultur selbst zu "a key form of capital" (Bloomfield & Bianchini 2001:101; in: Suitner 2015: 20) geworden und steht vor allem im Kontext der eigenen Nutzbarmachung für eine profitorientierte Stadtentwicklung (vgl. Scott 1997, 2000; Garcia 2004; Young 2008; in: Suitner 2015: 18).

Beim Planungsansatz für kulturelle Entwicklung wird Kultur dazu entgegengesetzt, als kontextuell produzierte Differenz unter Anerkennung von mehreren städtischen Kulturen interpretiert, die gleichzeitig existieren, sich überlagern und möglicherweise auch konkurrieren. Dabei gilt es von einer einzigen lokalen Kultur abzuweichen, hin zu einer Vielzahl von gleichzeitig bestehenden Kulturen. Damit steht dieser Planungsansatz den theoretischen Konstruktionen der Cultural Studies näher, die wie in Kapitel 2.1.3 und 2.1.4 beschrieben, Kultur als dynamische

und konflikthafte Praxis oder als dynamischen Verhandlungsprozess begreift. Dieser Prozess findet im Alltagshandeln verschiedener Gruppen und Klassen seinen Ausdruck. Nach dieser Perspektive entwickeln sich Städte vor allem auf Grundlage eines Konglomerates konkurrierender kultureller Werthaltungen, in den Planung als eigener politischer Prozess, der von Ideologien, Werten und Machtgefügen durchdrungen ist, mit hineinspielt (vgl. Suitner 2015: 19ff.). Suitner beschreibt, dass mittels dieses Planungsansatzes im Besonderen die Natur der Stadt als Schauplatz verschiedener kultureller Repräsentationen betont wird und dieser zudem als Instrument zur Wahrnehmung kultureller Unterschiede sowie zur Planung kultureller Entwicklung betrachtet werden kann. Damit können Planer:innen mit Fähigkeiten ausgestattet werden, die es ihnen ermöglichen: „to reveal niche-cultural

### PLANUNG MIT KULTUR

- KULTUR ALS EIN SEKTOR DES GESELLSCHAFTLICHEN LEBENS (HOCHKULTUR UND KUNST)
- KULTUR ALS ÖKONOMISCHE RESSOURCE / WARE
- KULTUR ALS ALLEINSTELLUNGSMERKMAL (VON PRODUKTEN UND ORTEN)
- KULTUR ALS AGENT DER VERÄNDERUNG



EINE WARENFORMIGE KULTUR

### PLANUNG FÜR KULTURELLE ENTWICKLUNG

- KULTUR ALS KONTEXTUELL PRODUZIERTE DIFFERENZ UND KRITISCHE RESSOURCE
- ANERKENNUNG VON MEHREREN KULTUREN, DIE GLEICHZEITIG EXISTIEREN, SICH ÜBERLAGERN UND KONKURRIEREN
- KULTUR ALS ANALYTISCHES KONZEPT ZUR WAHRNEHMUNG KULTURELLER UNTERSCHIEDE



VIELE KULTUREN

Abbildung 2:  
Konzipierung der Planung mit Kultur und der Planung für kulturelle Entwicklung

Quelle:  
eigene Darstellung 2023  
nach Suitner 2015: 21

expression and to support experimental cultures, empowerment, and cultural citizenship” (Suitner 2015: 20 nach; Stevenson 2001; Young 2008; Eckhard & Nyström 2009). Im Ergebnis fördert dieser Planungsansatz laut Suitner viele Kulturen, statt einer warenförmigen Kultur.

Die genaue Unterscheidungslinie zwischen der Planung mit Kultur und der Planung für kulturelle Entwicklung liegt nach Suitner also: „between promoting individual political and economic benefits of gaining or maintaining power and creating profits upon the instrumentalization of cultural values and processes [...] [(Planung mit Kultur)], and an inclusive process of planning for social and economic development upon the recognition of cultural diversity [...] [(Planung für kulturelle Entwicklung)]” (Suitner 2015: 21). Mit anderen Worten: Die Unterscheidung liegt zwischen Kultur als Planungsinstrument für den Profit einiger weniger und der Planung für eine Stadt der kulturellen Vielfalt und Entwicklung für viele. Dabei stellt sich jedoch immer die Frage, wer sich mit seinen:ihren Visionen und seinem:ihrem Verständnis einer kulturellen Stadt in der Planungspolitik durchsetzen kann und damit bestimmt, welchem der beiden skizzierten Planungsansätze eher entsprochen wird (vgl. Suitner 2015: 22). Es ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei um eine Perspektive auf kulturplanerische Ansätze handelt und dass es über die hier aufgezeigte Perspektive hinaus weitere kulturplanerische Ansätze gibt (vgl. Purcell 2006).

Die Konzipierung der Unterscheidung des planerischen Umgangs mit Kultur ermöglicht jedoch ein Verständnis für die Vielzahl gleichzeitig existierender Kulturen und damit für die unterschiedlichen Entwicklungen, Bedürfnisse, Potenziale und strukturellen Rahmenbedingungen dieser verschiedenen Kulturen (wie auch der freien Szene - als Subkultur der Kunstkultur (*siehe Kapitel 3.1*))

(vgl. Fincher & Jacobs 1998; Bloomfield & Bianchini 2001; Puype 2004; in: Suitner 2015: 22).

Darüber hinaus kann diese Unterscheidung auch als normativer Ansatz gesehen werden, der sich darauf bezieht, durch planerisches Handeln die Entwicklung kultureller Vielfalt zu fördern, statt der Profitmaximierung einiger weniger. Dieser normative Ansatz soll in der Formulierung der Handlungsansätze zur Förderung der Raumanweisungen durch die Freie Szene Beachtung finden.



## 3 DIE FREIE SZENE

Im folgenden Kapitel soll näher auf die zentrale soziale Gruppe innerhalb dieser Arbeit - die Freie Szene - eingegangen werden. Um diese soziale Gruppe zu erläutern, wird zunächst versucht, sie anhand von Merkmalen zu beschreiben, um sie anschließend im Kulturbetrieb zu verorten. Abschließend werden die Räume der Freien Szene als auch die Raumknappheit dieser näher beleuchtet.

### 3.1 MERMALE DER FREIEN SZENE

Der Ausdruck Freie Szene beschreibt eine äußerst heterogene soziale Gruppe, ebenso heterogen und weitfassend sind Begrifflichkeiten, die die Freie Szene umgeben. Sie reichen von freier & autonomer Kulturarbeit, Politischer Kultur und Soziokultur über Off-Szene, Offspace-Szene bis hin zu Alternativer Szene und Subkultur. In den nachfolgenden Ausführungen wird zu diesen unterschiedlichen Begrifflichkeiten im Spektrum der Freien Szene unter Darstellung von Merkmalen sowie Räumen der Freien Szene Bezug genommen.

Auf Ebene einer aktors- und tätigkeitsbezogenen Begriffsbestimmung beschreibt Bendunski (2018) die Freie Szene als „die Gesamtheit aller professionellen freien Kunstschaffenden, Künstlerinnen und Künstler, Ensembles, Einrichtungen und Strukturen in freier Trägerschaft aus den Bereichen Architektur, bildende Kunst, darstellende Kunst, Musik, Neue Medien, Literatur sowie alle spartenübergreifenden und transdisziplinären künstlerischen Arbeiten“ (Bendunski 2018: 21). Die Selbstbeschreibung der Koalition der Freien Szene, die in Berlin als spartenübergreifende Interessensvertre-

tung fungiert, zielt auf eine verwandte Definition der Freien Szene ab. Nach dieser beschreibt die Freie Szene „die Gesamtheit aller [...] frei Kunst schaffenden KünstlerInnen, Ensembles, Einrichtungen und Strukturen in freier Trägerschaft aus den Bereichen Bildende Kunst, Tanz, Schauspiel, Performance, Neue Medien, Musik von alter Musik über Jazz, Echtzeitmusik und Klangkunst bis Musik, Musiktheater, Kinder- und Jugendtheater, Literatur sowie alle spartenübergreifenden und transdisziplinären künstlerischen Arbeiten“ (Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.). Deutlich wird in dieser Definition gegenüber der von Bendunski eine explizitere Aufführung verschiedener künstlerischer Sparten sowie die Nichterwähnung eines professionellen Handelns. Konrad (2010) führt aus, dass die Freie Szene besonders in Anbetracht der uneinheitlichen und teilweise parallel verlaufenden Verständnissen von Kultur (*siehe Kapitel 2.1.2*), als „kein eindeutig definierbarer und klar abgrenzbarer Bereich“ (Konrad 2010: 46) bestimmt werden kann. Dennoch lassen sich über die vorangestellten Bestimmungen Merkmale feststellen, welche den Akteur:innen der Freien Szene überwiegend gemeinsam sind.

Eine zentrale Gemeinsamkeit stellt die künstlerische Praxis dar, die überwiegend von Eigenmitteln lebt, weitgehend frei von institutioneller öffentlicher Förderung ist und auf Basis bestimmter Zielvorstellungen und Anliegen selbstbestimmt und selbstorganisiert Kultur entstehen lässt (vgl. Konrad 2010: 47; Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.). Wie Pils (2022) jedoch aufzeigt, geht es im Unabhängigkeitsverständnis der Freien Szene nicht darum gänzlich frei von öffentlichen Förderungen zu sein (vgl. Kwasi 2022). Dies führt allerdings stetig zu Spannungsverhältnissen zwischen der Autonomie der Kunst zugunsten einer sozialen Wirksamkeit der künstlerischen Praxis, die durch bestimmte Förderkriterien verlangt wird (useful art vs. artistic freedom) (vgl. Zum Eschenhoff 2021: 115; Quickert

2021: 119ff.). Hinsichtlich dessen stellt sich für Akteure der Freien Szene immer die Frage, ob künstlerische Freiheiten aufgegeben werden müssen, um gewisse Förderbezüge zu erhalten (vgl. Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.).

Kußmann und Seybold (2018) weisen außerdem, trotz der hohen Vielfalt an Organisationsstrukturen, Produktions- und Arbeitsbedingungen sowie Ästhetiken innerhalb der Freien Szene, auf ein weiteres übergreifendes Merkmal hin. Dieses äußert sich darin, dass für die Zugehörigen der Freien Szene ihre künstlerischen Bedarfe den Ausgangspunkt für den Aufbau von Strukturen bilden und nicht umgekehrt zunächst Strukturen bestehen, in denen dann künstlerisch gearbeitet wird (vgl. Zum Eschenhoff 2021: 104). Auch Bendunski führt aus, dass alle Akteur:innen der Freien Szene jenseits ihrer unterschiedlichen Strukturen und Arbeitsweisen das „Primat der künstlerischen und inhaltlichen Ideen“ (Bendunski 2018: 21) vereint. Dies verdeutlicht die Abgrenzung der Freien Szene zum öffentlichen Kulturbetrieb, in welchen öffentlich getragene Strukturen die Grundlage für künstlerisches Handeln bieten und nicht die künstlerischen Bedarfe und Ideen selbst (*siehe Kapitel 3.2*) (vgl. Kwasi 2022). Darüber hinaus ist ein wesentliches Merkmal der Freien Szene die Gemeinnützigkeit, die ein nicht profitorientiertes Handeln impliziert (vgl. Zach 2010: 10). Die selbstorganisierte Arbeitsweise der Freien Szene erfolgt zumeist in demokratischer Praxis und basiert somit überwiegend auf demokratischem Konsens, der unabhängig von politischen Parteien oder Glaubensgemeinschaften gebildet wird (vgl. Zach 2010: 10; Konrad 2010: 47). Ferner nimmt die Ermöglichung von zeitgenössischer, neuer und alternativer Kunst und Kultur, wie in der Unterstützung von Nachwuchs- und unterrepräsentierten Künstler:innen, eine zentrale Rolle im Handeln der Freien Szene ein (vgl. Zach 2010: 10; Konrad 2010: 47). Im Zusammenhang der alternativen Kunst und

Kultur wird die Freie Szene aus innerer und äußerer Perspektive auch als Subkultur beschrieben, die sich als ein Teil der Gesellschaft in ihren Bedürfnissen, Präferenzen, Normen und Wertordnungssystemen in einem wesentlichen Ausmaß von den herrschenden Institutionen der Gesamtgesellschaft unterscheidet (vgl. Konrad 2010: 46f.; Kwasi 2022). So wird die Freie Szene auch als eine gewisse Art von Subkultur der Kunstkultur gefasst (vgl. Zach 2010: 11; nach Bernard 1996: 47).

Im Selbstverständnis der Freien Szene wird mehrheitlich ein politisches Selbstverständnis vertreten. Durch die Förderung von Bewusstseins- und Aufklärungsarbeit sowie von kritischem Denken soll der Anspruch bedient werden, die Gesellschaft zu gestalten (vgl. Zach 2010: 10; Kwasi 2022). Darin wird auch ein Bedürfnis des Transformativen deutlich, wonach die „Notwendigkeit [besteht], mit Kunst etwas [zu] verändern“ (Kwasi 2022). Gesellschaftskritik ist daher ein wesentlicher Bestandteil des Schaffens der Freien Szene, und ein „gewisses Maß an Rebellion“ (Schossengeier 2022; in: KWASI 2022) wird als treibende Kraft angesehen. Die Freie Szene bietet somit ein Möglichkeitsfeld für gesellschaftspolitisches Engagement und kann als gesellschaftspolitische Vermittlungsinstanz verstanden werden (vgl. Kwasi 2022). Dies spiegelt sich auch in der im Gründungsakt der meisten Initiativen der Freien Szene wieder, die aus einem starken politischen Anspruch heraus entstanden sind und als Orte der Gegenkultur künstlerische Praxis an der Basis leisten wollten, um die Partizipationschancen für Personen abseits des traditionellen Kulturbetriebs zu erhöhen (vgl. Wimmer 2011: 277).

Im Zusammenhang mit der Freien Szene findet sich auch der Begriff der Kulturarbeit, der für viele freie Kulturschaffende der Freien Szene ihre Praxis mit beschreibt. Kulturarbeit meint die Produktion von Kultur, die auf einem erarbeiteten Konzept beruht

und kann als eine Erbringung einer geistigen Leistung (wie ein Werk oder eine kulturelle Dienstleistung) verstanden werden (vgl. Doucette 2001: 8; in Zach 2010: 6). Kulturarbeit bringt dabei keineswegs allein künstlerische Produkte von Künstler:innen und Kulturschaffenden hervor. Vielmehr werden auch Handlungen wie die Organisation und Durchführung von Ausstellungen, die Unterstützung der ansässigen Bevölkerung bei der eigenen kulturellen Artikulation sowie die Erleichterung der passiven und aktiven Teilhabe am kulturellen Leben zur Kulturarbeit gezählt (vgl. Juliane 2008: 31; in: Zach 2010: p. 6f.). Auch die Kampagne Kulturarbeit ist Arbeit von der KUPF (Kulturplattform Oberösterreich) zeigt ein solches Verständnis von Kulturarbeit. Mit der Kampagne sollen die Tätigkeiten von Kulturschaffenden, die abseits des Sichtbaren (Veranstaltungen und Ausstellungen) geschehen in den Vordergrund gebracht und sichtbar gemacht werden. Dazu zählt demnach das „Herstellen von Vernetzungen, das Kreieren von neuen Organisationsformen, das Schaffen von Konfliktfeldern, auf denen auch ‚Kämpfe‘ ausgetragen werden.“ (KUPF – Kulturplattform OÖ 2008: 3). Kennzeichnend für die Kulturarbeit ist, dass sie sich nicht an vorgegebenen Orten, Techniken und Inhalten festmachen lässt. Vielmehr werden die Ausdrücke Kultur und Arbeit als „polyvalente Kategorien“ (Zach 2010: 7) in den mannigfachsten Diskursen auf jeweils verschiedene Weise kontextualisiert und materialisiert (vgl. Vötsch 2010: 15; in: Zach 2010: 7). Die Bezeichnung der autonomen Kulturarbeit bezieht sich nochmals stärker auf die Tätigkeiten der Freien Szene, indem sie die „selbstbestimmte, von öffentlicher Förderung nur sehr teilweise getragene, nonkommerzielle infrastrukturbildende Kulturvermittlungsarbeit von Kulturveranstaltern, -stätten und -initiativen“ (Konrad 2010: 46; nach Bernard 1996: 41) bezeichnet.

In diesem Arbeitskontext sind die Arbeitsverhältnisse in der Freien Szene häufig von großer finanzieller Unsicherheit geprägt, die aus der vergleichsweise geringen ökonomischen Honorierung der geleisteten Arbeit resultiert. Die selbstbestimmte und kreative Arbeit steht auf der einen Seite für individuelle Selbstentfaltung, auf der anderen Seite ist damit ein hoher Grad an Selbstausschöpfung durch entgrenzte Verfügbarkeiten, lange Arbeitszeiten und atypischen Beschäftigungsverhältnissen verbunden. Freie Kulturschaffende sind daher oft in prekären Arbeitsverhältnissen beschäftigt, die es ihnen nicht erlauben, Rücklagen zu bilden, wodurch sie keinerlei Krisenresilienz aufweisen, und vermehrt mit Zukunftssorgen belastet sind (vgl. Sitte 2021: 5f.; Tuchowski 2021: 7). Diese ökonomische Marginalisierung der freien Kulturschaffenden zeigt sich exemplarisch auch in der zwar nicht aktuellen, aber dennoch aussagekräftigen Analyse der Kulturausgaben der Stadt Wien von Konrad (2010), aus der hervorgeht, dass 2,5 Prozent der Gesamtausgaben der Stadt Wien für Kultur der Freien Szene zur Verfügung stehen (vgl. Konrad 2010: 68). Wie Sitte (2021) und Barrientos (2021) beschreiben, müssen die freien Kulturschaffenden sich diese prekären Arbeitsverhältnisse jedoch paradoxerweise auch leisten können. Unter diesem Gesichtspunkt stellen sich Fragen von Ausschlussmechanismen und Klassismus<sup>5</sup>, also der Diskriminierung aufgrund von Armut oder sozioökonomischer Herkunft<sup>6</sup>, innerhalb des gesamten Kulturbetriebes sowie in der Freien Szene (vgl. Barrientos 2021: 10). Diese lebensweltlichen Faktoren sind entscheidend dafür, wer einer freien künstlerischen Praxis nachgehen kann und wer nicht. Denn sie beeinflussen, wer beispielsweise die Zeit hat, sich über die eigenen Möglichkeiten zu informieren oder sich zu vernetzen. So beschreibt Barrientos: „finanzielle Möglichkeiten, Netzwerke und das Wissen darüber, wie man sich wo zu verhalten hat, bestimmen nicht nur, wer Karriere im von Ressourcenknappheit und Konkurrenz

geprägten Kulturbetrieb macht. Sie sind auch ganz entscheidend dafür, in welcher Machtposition sich einen [sic] Kulturarbeiter[:in] befindet. Und das wiederum bestimmt, ob man gehört wird [oder nicht gehört wird].“ (Barrientos 2021: 11).

Im Hinblick auf diese herausfordernden Arbeitsverhältnisse und in ihrer generellen Beschaffenheit ist die Freie Szene als sehr schnelllebig zu bezeichnen (vgl. Gärtner 2016: 417). So scheint gerade die „flüchtige Dynamik“ (Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.) die Freie Szene zu beschreiben. Damit einher geht jedoch auch ein hohes Maß an Flexibilität, Kreativität und Offenheit, das dazu einlädt, die Freie Szene auch als Ort künstlerischer und kultureller Grundlagenforschung wahrzunehmen (vgl. Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.; Verband Aktuelle Kunst Hamburg (Hg.) 2010).

Abschließend kann als wesentliches Merkmal der Freien Szene festgehalten werden, dass sie fortwährend bemüht ist, Öffentlichkeit und Wahrnehmung für ihr Schaffen zu generieren, um Anerkennung für ihre Praxis zu erhalten. Diese Öffentlichkeit und Wahrnehmung wird sowohl analog als auch digital angestrebt (vgl. Wimmer 2011: 286). Sie wird als kritische Ressource gesehen, die bedingt, ob die Praxis der Freien Szene auch in Zukunft fortgeführt werden kann (vgl. Kwasi 2022).

### 3.2 VERORTUNG DER FREIEN SZENE IM KULTURBETRIEB

Versucht man die Freie Szene im Kulturbetrieb zu verorten, bietet sich eine Orientierung an den Ordnungskriterien nach Heinrichs (2015) an. Um jedoch den Begriff Kulturbetrieb näher zu beleuchten, ist es notwendig in einem kurzen Exkurs die beiden Verständnisformen dieses Begriffes herauszuarbeiten und zu erläutern, warum nicht der Be-

griff Kunstbetrieb, sondern der Begriff Kulturbetrieb verwendet wird. Einerseits kann der Kulturbetrieb als eine einzelne Institution, wie zum Beispiel ein spezifisches Theater oder ein bestimmtes Museum verstanden werden. Nach dieser Verständnisform wird der Kulturbetrieb als konkrete organisatorische Einheit, annäherungsweise an einem betriebswirtschaftlichen Verständnis, in welcher etwas produziert und oder zur Schau gestellt wird, erfasst (vgl. Heinrichs 2015: 13). Neben dieser Verständnisform kann der Kulturbetrieb auch „die Gesamtheit aller solcher Einzelbetriebe [respektive,] die Summe aller institutionalisierten Erscheinungsformen von Kultur“ (Heinrichs 2015: 13) beschreiben. Damit wird der Kulturbetrieb zu einem Gattungsbegriff und unterscheidet sich vom Einzelbegriff, der ein konkreten Kulturbetrieb beschreibt. Im Folgenden wird nach dem Verständnis des Gattungsbegriffs die Untergliederung des Kulturbetriebes und die Verortung der Freien Szene innerhalb dessen aufgezeigt.

Der Kulturbetrieb im Sinne des Gattungsbegriffs lässt sich nach künstlerisch-inhaltlichen Gesichtspunkten gliedern, so etwa nach Theaterbetrieb, Musikbetrieb oder Filmbetrieb. In diesem Sinne wäre es gerechtfertigt, von Kunstbetrieb zu sprechen, da es sich bei den beschriebenen Sparten selbstverständlich um Formen der Kunst handelt. Heinrichs führt jedoch zwei Gründe auf, warum der Begriff Kunstbetrieb unzweckmäßig ist. Einerseits wird Kunst im alltäglichen Sprachgebrauch sehr vielfach ausschließlich als bildende Kunst begriffen. Andererseits würde der Begriff des Kunstbetriebs jene Bereiche der Kultur ausklammern, die nicht als Kultur im engeren Sinne zu verstehen sind, wie die Architektur, Design, Kunsthandwerk als auch das weite Feld der kulturellen Bildung (vgl. Heinrichs 2015: 13f.).

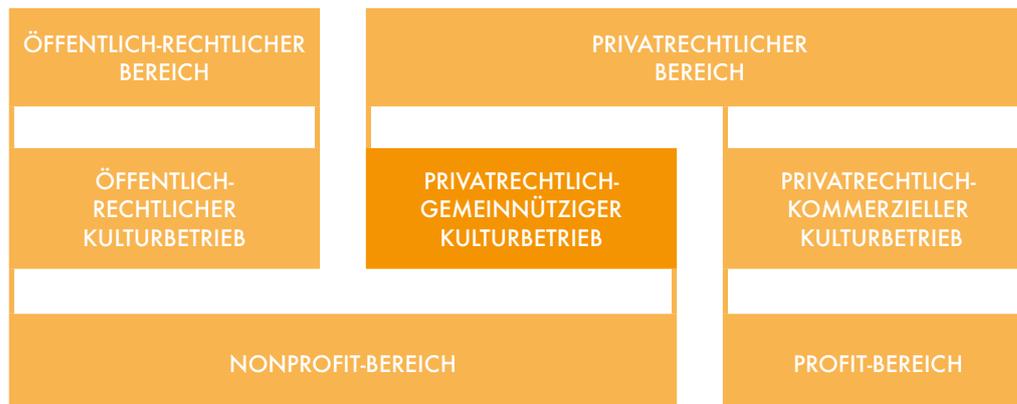
Heinrichs unterscheidet weiterhin den Kulturbetrieb nach dem Ordnungskriterium der Rechtsträger-

schaft, welches eine Unterscheidung in öffentlich-rechtlichen und privatrechtlichen Kulturbetrieb ermöglicht. Demnach bilden die Grundlagen für den öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb (auch als traditioneller Kulturbetrieb bezeichnet) Gesetze oder andere Willensbildungen der öffentlichen Hand, wie beispielsweise Beschlüsse eines Parlamentes. Infolgedessen wird die Finanzierung des öffentlich-rechtlichen Kulturbetriebs in der Regel von der öffentlichen Hand getragen. Zudem ergeben sich Auswirkungen auf die Betriebsführung der öffentlich-rechtlichen Kulturbetriebe. Diese haben demnach bestimmten Vorschriften der Kameralistik zu folgen und die Beschäftigung der Mitarbeiter:innen innerhalb des öffentlich-rechtlichen Kulturbetriebes basiert auf dem öffentlichen Dienstrecht und Bundesangestelltentarifen. Unter öffentlich-rechtliche Kulturbetriebe fallen etwa staatliche oder kommunale Kulturbetriebe, wie Staatstheater, öffentliche Museen (vgl. Heinrichs 2015: 20).

Neben dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb steht der privatrechtliche Kulturbetrieb, der sich auf das private Recht beruft. Demnach agiert der privatrechtliche Kulturbetrieb nach dem Grundsatz der Vertragsfreiheit zwischen gleichberechtigten Vertragspartner:innen, im Gegensatz zum

öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb, welcher nach öffentlichem Recht durch hoheitliche Verwaltungsakte handelt (vgl. Heinrichs 2015: 21). Um die privatrechtlichen Kulturbetriebe weiter zu differenzieren, ist ein weiteres Ordnungskriterium wesentlich, etwa das der Gewinnerzielungsabsicht. So gibt es auf der einen Seite privatrechtliche Kulturbetriebe, die mit ihrer Tätigkeit als betriebspezifisches Ziel Gewinne erzielen wollen und auf der anderen Seite gibt es privatrechtliche Kulturbetriebe, die nicht auf die Gewinnerzielung ausgerichtet sind und den Status der Gemeinnützigkeit haben. Hierzu zählen vor allem Kunstvereine als eingetragene Vereine (e.V.) oder auch privatrechtliche Kulturstiftungen (vgl. Heinrichs 2015: 21).

Demzufolge ist zwischen dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb, dem privatrechtlich-gemeinnützigen Kulturbetrieb und dem privatrechtlichen-kommerziellen Kulturbetrieb (*siehe Abbildung 3*) zu unterscheiden, die alle den allgemeinen Zweck verfolgen, Kultur zu ermöglichen, jedoch unterschiedliche betriebspezifische Ziele verfolgen, wie kulturpolitische Ziele oder Vereinsziele umzusetzen, oder Gewinne zu erzielen. (*siehe Anhang 1*) (vgl. Heinrichs 2015: p. 22ff.).



Innerhalb dieser Darstellung des Kulturbetriebs kann die Freie Szene aufgrund ihrer Abgrenzung zum öffentlichen-rechtlichen/traditionellen Kulturbetrieb und ihrer nicht-kommerziellen Ausrichtung (*siehe Kapitel 3.1*) im Bereich des privatrechtlich-gemeinnützigen Kulturbetriebs verortet werden.

So wird beschrieben, dass sich die Freie Szene als dritte Säule im Kulturbetrieb etabliert hat, neben der Schaffung von verkäuflichen Werken für z.B. Galerien oder repräsentativen Werken für Museen (vgl. Verband Aktuelle Kunst Hamburg (Hg.) 2010). Insbesondere mit ihrem Fokus auf neue und zeitgenössische Kunst bildet die Freie Szene das Zentrum der zeitgenössischen Kulturszene in Städten (vgl. Marguin 2012). Die Freie Szene ist somit die soziale Trägerschicht der zeitgenössischen Kunst und wird „als die eigentliche innovative Kraft“ (Nauck 2016: 5; in: Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.) des Kulturbetriebs wahrgenommen, die dem bürgerlichen Kulturmodell ein zeitgenössisches zur Seite stellt.

Trotz der klar aufgezeigten Abgrenzungen im Kulturbetrieb ist jedoch darauf hinzuweisen, dass es zahlreiche Überschneidungen und Schnittstellen zwischen den jeweiligen Arten des Kulturbetriebs gibt (vgl. Initiative Neue Musik Berlin e.V. (Hg.) o.J.). Heinrichs beschreibt, dass die „Grenzen zwischen dem öffentlich-rechtlichen bzw. dem gemeinnützigen Bereich und dem privatrechtlich-kommerziellen Kulturbereich [...] zunehmend fließend geworden [sind], und Gewinnerorientierung bzw. Gemeinnützigkeit [...] nur noch eingeschränkt einer bestimmten Rechtsträgerschaft zugeordnet werden [können].“ (Heinrichs 2015: 25) So gehen etablierte städtische Einrichtungen, wie Stadttheater oder Konzerthäuser zunehmend gemeinsame Wege mit der Freien Szene (vgl. Deutscher Städtetag 2019: 6). Die scharfe oppositionelle Gegenüberstellung der Freien Szene zum öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb, wird dem

Umstand, dass diese vermehrt im Kulturbetrieb integriert ist und als ein Teil das gesamte Getriebe bildet, nicht ganz gerecht (vgl. Marguin 2012).

### 3.3 RÄUME DER FREIEN SZENE

Wie in Kapitel 2.2 dargestellt, weisen alle künstlerischen Sparten vielfältige Relationen zum Raum auf und somit bringen kulturelle Praktiken kontinuierlich bestimmte Räume hervor. Daher gilt „Doing culture bedeutet immer auch doing space“ (Schroer 2019: 146). Für die jeweiligen Kunstsparten werden entsprechende Räume geschaffen, damit das Publikum das Kunstwerk, das Konzert, den Film oder das Theaterstück rezipieren kann. Somit ist „jede Form von Kulturinszenierung [...] angewiesen auf bestimmte Räume, die jedoch nicht nur als (neutraler) Rahmen des Dargebotenen fungieren, sondern selbst Bestandteil der Aufführungspraxis sind“ (Schroer 2019: 146). Diese Beziehungen zum Raum und die Notwendigkeit von Raum gelten auch für die Praxis der Freien Szene. Die freie Kulturarbeit der Freien Szene reicht von der künstlerisch-ästhetischen Produktion in der Bildenden Kunst über die visuelle Produktion in Form von Film und Video bis hin zur Performance in den Darstellenden Künsten und umfasst darüber hinaus alle weiteren Formen, die Ideen, Vorstellungen und Entwicklungen innerhalb der Kunst zum Ausdruck bringen (vgl. Zach 2010: 8).

Zentrale Austragungsorte, die von der Freien Szene angeeignet und für ihre Praxis genutzt werden sind die sogenannten Projekträume. Sie werden auch als Off-Spaces, Independent Spaces, Artist-run-Spaces, Non-commercial Spaces benannt und zeichnen sich dadurch aus, dass es sich um unabhängige, selbstorganisierte, nicht-öffentlich getragene Räume handelt, die vorrangig und programmatisch zeitgenössische Kunst präsentieren. Projekträume streben nicht nach Gewinn, sind ge-

meinnützig und agieren damit außerhalb der Marktlogik (vgl. Działek 2021: 1; Kunstverein Pinacoteca (Hg.) o.J.). Sie werden häufig von freien Kulturschaffenden selbst betrieben und sind als solche Ausdruck der Selbstorganisation der Freien Szene (vgl. Bystryń 1978; Sharon 1979; Tremblay & Pilati 2008; Uboldi 2020; in: Działek 2021:1). In ihrer Ausrichtung sind sie zunehmend prozessorientiert und nicht mehr nur produktorientiert, weshalb sich der Begriff Projektraum auch vertiefend etabliert (vgl. Marguin 2015; in: Działek 2021: 1). Im Weiteren sind sie für die Öffentlichkeit zugänglich (vgl. Kunstverein Pinacoteca (Hg.) o.J.). Für Działek sind sie „[b]y definition, [...] the embodiment of artistic heterodoxy and autonomy in the field of art standing in an antagonistic relationship with the orthodoxy and heteronomy represented by public and commercial art organisations that play the role of gatekeepers defending the existing definition of art and already established artistic values.“ (Działek 2021: 2; nach Bourdieu 2016; Valli 2021) Um dies zu verdeutlichen, verortete ich Projekträume in Tabelle 2 entlang ihrer ökonomischen Orientierung und nach Eigentümerschaft im zeitgenössischen Kunstsystem.

Projekträume finden dabei häufig in zwischengenutzten und von Leerstand betroffenen Räumen Platz (vgl. Hirschmann 2014: 29). Von leeren Lokalen, bis zu nicht genutzten Büros, alten Tankstellen,

Baulücken oder Brachen ist die Bandbreite groß (vgl. IG Kultur Wien (Hg.) 2012: 1). Dabei werden diese Räume oftmals ihrer primären oder vergangenen Nutzungsbestimmung entledigt und seitens der Akteur:innen der Freien Szene eigenständig verwaltet. Darüber hinaus werden auch in Privaten Wohnungen und in klassischen Künstler:innenteliers, Projekträume geführt. (vgl. Gärtner 2016).

Zu wesentlichen Austragungsorten für die Praxis der Freien Szene gehören auch etabliertere Räume wie zum Beispiel freie Theater oder Clubs, die als offene Spielstätten für die Freie Szene fungieren und ebenfalls von Akteur:innen geführt werden, die der Freien Szene zuzuordnen sind. Damit können diese Räume überwiegend auch als Projekträume begriffen werden.

Auch dezidiert öffentliche Räume können zu Austragungsorten der Freien Szene werden. So werden Straßen, öffentliche Gebäude als auch öffentliche Verkehrsmittel zu mobilen und temporären Räumen der Freien Szene (vgl. Zach 2010: 8). Darüber hinaus ist es nicht unwesentlich den digitalen Raum als essenziellen Raum der Freien Szene zu erwähnen. So beschreibt Wimmer: „Insgesamt wächst die Bereitschaft zumindest in Teilen der freien Kulturszene, abseits der medialen Konzentrationsprozesse neue Formen von Öffentlichkeiten zu schaffen und

### ÖKONOMISCHE ORIENTIERUNG

		NONPROFIT-ORIENTIERT	PROFIT-ORIENTIERT
EIGENTÜMERSCHAFT	PRIVAT, NICHT-ÖFFENTLICH	PROJEKTRÄUME, INDEPENDENT SPACES	KOMMERZIELLE KUNSTGALLERIEN, KUNSTHÄNDLER:INNEN, AUKTIONSHÄUSER
	ÖFFENTLICH	ÖFFENTLICHE KUNSTGALLERIEN UND KUNST MUSEEN	—

EIGENTÜMERSCHAFT

sich dazu verstärkt der digitalen Medien zu bedienen.“ (Wimmer 2011: 286) Besonders während der Corona Pandemie haben sich diese als Alternative angeboten (vgl. IG Kultur Österreich 2021).

Die Räume der Freien Szene, insbesondere die Projekträume, ermöglichen ein breites Spektrum an Wirkungen. In erster Linie sind sie Orte der Kulturproduktion, also Arbeitsräume für freie Kulturschaffende, indem sie den dafür notwendigen Raum schaffen (vgl. Marguin 2012). Darüber hinaus sind sie Orte der Kommunikation und Begegnung, an denen unterrepräsentierte Kulturschaffende und kulturschaffender Nachwuchs unterstützt werden können, da die Räume der Freien Szene eher darauf ausgerichtet sind, lokale Kulturschaffende zu fördern und aufstrebende und bislang noch nicht anerkannte künstlerische Werte zu präsentieren (vgl. Zach 2010: 10; Dzialek 2021: 1). Als solche bieten sie, aufgrund ihrer Unabhängigkeit, eine größere kreative Freiheit und ermöglichen Experimente jenseits künstlerischer Konventionen. Häufig werden die Grenzen zwischen den Kunstsparten überschritten, wodurch sie zu Orten künstlerischer Innovation werden und facettenreiche künstlerische Projekte entstehen (vgl. Bendunski 2019: p. 6; Dzialek 2021: 1). Damit leisten sie einen wichtigen Beitrag zum kulturellen und künstlerischen Diskurs, werden zum Artikulationsorgan der Freien Szene und bieten Raum für kooperative Arten von Beziehungen im Kulturbetrieb (vgl. Marguin 2012). Sie stellen eine Alternative zu kommerziellen Kulturvermittler:innen dar und sind somit oft eine Form des Protests gegen die Kommerzialisierung von künstlerischen Praktiken (vgl. Blessi et al. 2011; in: Dzialek 2021: 1f.). Gleichzeitig bieten sie Räume, in denen Brücken zwischen freien Kulturschaffenden und der etablierten Szene geschlagen werden und Kulturschaffende Selbstmarketing betreiben können. Demnach gibt es eine gewisse Anzahl an Galerist:innen, die Projekträume begründen,

„um sich das mit dem Format ‚Projektraum‘ verbundene symbolische Kapital anzueignen.“ (Marguin 2012) Deshalb stellt sich die Frage, ob die Räume der Freien Szene letztlich nicht nur eine Vorstufe zum etablierten Kulturbetrieb und damit einen Schritt in der kulturellen Verwertungslogik darstellen (vgl. Marguin 2012).

Die Räume der Freien Szene wirken auch über den Kulturbetrieb hinaus. Als Orte, an denen die vielfältigen Initiativen, Gruppen und Vereine der Freien Szene lokal agieren, ermöglichen sie ein lebendiges Miteinander, durch Teilhabe und Mitgestaltung am sozialen, politischen und kulturellen Leben der Stadt, unabhängig von Wohnort, Herkunft und sozialem Hintergrund (vgl. Hedja & Almer 2019: 82). In der Auseinandersetzung der Freien Szene mit der Stadtgesellschaft, indem sie die Themen des Quartiers in ihre Arbeitsweisen und -prozesse einbezieht, schafft sie Orte „des Zusammenflusses verschiedener Kulturen (im Sinne einer differentiellen Kulturtheorie, die Stamm-, Teil-, Subkulturen etc. zur Kenntnis nimmt).“ (Zach 2010: 11; Bendunski 2019: 6) Als eine gewisse Art von Subkultur der Kunstkultur spannt die Freie Szene ihren „Rahmen bis aufs äußerste und übersteigt ihn dort und da oft genug und interagiert mit benachbarten sozialen Feldern viel stärker, als dies der herkömmliche [Kultur]betrieb (außer vielleicht ‚im Symbolischen‘) je könnte.“ (Zach 2010: 11; nach Bernard 1996: 47). Wesentlich ist daher die Vermittlungsarbeit, die in den Räumen der Freien Szene geleistet wird, insbesondere dadurch, dass sie Reflexionsräume bieten (vgl. Kunstverein Pinacoteca (Hg.) o.J.; Bendunski 2019: 6). Die künstlerische Herangehensweise betont die Vielschichtigkeit unterschiedlicher Perspektiven und eröffnet ein zweckfreies Experimentierfeld, das gesellschaftliche Wirkung entfaltet. (vgl. Verband Aktuelle Kunst Hamburg (Hg.) 2010; Bendunski 2019: 6). So beschreibt Marguin, dass die Räume der Freien Szene auch als zentrale

Schauplätze des Gemeinwesens betrachtet werden, in denen die künstlerische Arbeit zunehmend als Bildungs- und Demokratiarbeit begriffen wird (vgl. Marguin 2012). Demokratiarbeit wird hier im doppelten Sinne verstanden: Zum einen, weil die Räume der Freien Szene auch als Mittel zur Demokratisierung des Zugangs zu Kultur verstanden werden, da sie die Kulturproduktion mit Ausstellungen verbinden und damit eine engere Interaktion zwischen Kulturschaffenden und Kulturrezipient:innen ermöglichen (vgl. Vivant 2010; Blessi et al. 2011; Pixova 2013; Phillips 2014; Vickery 2014; Marguin 2015; Kumer 2020; Vali 2021; in: Dzialek 2021: 2). Zum anderen, weil sie mit Ausstellungen, Vorträgen und Diskussionen zum städtischen und politischen Diskurs Stellung beziehen (vgl. Verband Aktuelle Kunst Hamburg (Hg.) 2010). Als subversive Ableger, die die offiziellen und etablierten Räume der Präsentation und Aufführung kultureller Produkte unterlaufen und dabei die etablierte kulturelle Raumordnung<sup>7</sup> zwar nicht radikal aufhebt, ihr aber widerspricht und zuwiderhandelt und sie damit ergänzt und überlagert, können die Räume der Freien Szene Orte schaffen, die Platz bieten für politisches Denken und Handeln, welches alternative Zukünfte entwickelt und verfolgt (*siehe Kapitel 2.3.1 – Spaces of Hope*) (vgl. Harvey 2001: 410; in: Novy & Colomb 2013: 1821; Schroer 2019: 146).

### 3.4 RÄUME ALS KNAPPES GUT FÜR DIE FREIEN SZENE

Von Akteur:innen der Freien Szene wird in mehreren (Groß-)Städten darauf hingewiesen (etwa mit: Not in Our Name, Marke Hamburg!, Manifest Haben und Brauchen oder dem Symposium Freie Szene – Orte schaffen), dass ihnen Räume für ihre Praxis fehlen und gleichzeitig die Sicherung von bestehenden Räumen der Freien Szene zunehmend schwierig ist (vgl. Lazarus & Weiss Leder (Hg.) 2012: 1; Novy &

Colomb 2013; Initiative Freie Szene & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6ff.; Augustin 2021). Almer und Hedja (2019) sagen dazu, dass „das Finden, Erhalten, Betreiben und Nutzen von Raum [...] in der freien und autonomen Kulturarbeit Dauerthemen [sind].“ (Hedja & Almer 2019: 82). Projekträume und/oder andere Räume der Freien Szene zu erhalten ist demnach mit viel Zeit und Arbeit verbunden und stellt die Betreiber:innen nicht selten vor Widrigkeiten (vgl. Gärtner 2016: 5). Auch die Schnelllebigkeit der Freien Szene führen dazu, dass einige Akteur:innen ihren Standpunkt wechseln müssen oder Räume gänzlich geschlossen werden (vgl. Gärtner 2016: 417). Forderungen nach Räumen und Flächen, die in der Stadt „selbstbestimmt bespielt und benutzt werden können, ohne an eine kommerzielle Verwertung zu denken, stell[en] sich daher seit vielen Jahrzehnten jede Generation aufs neue.“ (Laimer 2009: 103).

Detaillierte und breiflächige quantitative Daten, die aufzeigen wie die Raumsituation der Freie Szene im Einzelnen aussieht gibt es nicht, jedoch kann die vom Bundeskanzleramt (Sektion Kunst und Kultur) im Jahr 2018 beauftragte und von L&R Sozialforschung sowie der österreichischen Kulturdokumentation durchgeführte Studie zur Sozialen Lage von Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler:innen in Österreich (vgl. Wetzel et al. 2018) einen groben Überblick bieten, wie es die Raumsituation für Künstler:innen und Kulturvermittler:innen im Allgemeinen beschaffen ist. Damit kann man auch die Situation der Freien Szene greifbarer machen, auch wenn sich die Studie nicht explizit auf Akteur:innen der Freien Szene bezieht.

Im Rahmen der Studie werden Kunstschaffende aus den Sparten Bildende Kunst, Darstellende Kunst, Film, Musik und Literatur sowie Kunst- und Kulturvermittler:innen, die Kunst und Kultur pädagogisch und/oder kommunikativ vermitteln (z.B. durch Führungen oder Projekte) und dabei selbst nicht

künstlerisch tätig sind, als Zielgruppe definiert. Die Kunstschaffenden können jedoch ebenfalls neben ihrer künstlerischen Arbeit kunst- und kulturvermittelnden Praktiken nachgehen (vgl. Wetzel et al. 2018: 4). Insgesamt werden rund 1750 Personen der definierten Zielgruppe aus Österreich innerhalb der Untersuchung befragt.

Die Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, auch wenn die spezifischen Anforderungen sich je nach Spartenschwerpunkt unterscheiden, dass das grundsätzliche Vorhandensein von Räumlichkeiten, für ein konzentriertes und ungestörtes Arbeiten, für die befragten Kunstschaffenden und Kulturvermittler:innen zentral ist (vgl. Wetzel et al. 2018: 83). Zur Verfügbarkeit von Räumen nach Spartenschwerpunkt ergibt sich folgendes Bild, welches in Abbildung 4, dargestellt ist.

Es wird ersichtlich, dass in beinahe allen dargestellten Spartenschwerpunkten, mehr als die Hälfte der befragten Personen über einen eigenen Arbeitsraum verfügt. Kunstschaffende aus der Sparte der Bildenden Kunst verfügen vergleichsweise am häufigsten über einen eigenen Arbeitsraum und Kunstschaffende aus dem Bereich der Darstellenden Kunst am seltensten. Im Weiteren zeigt sich, dass rund ein Viertel bis zu einem Drittel der Respondent:innen angibt, über kein eigenes Arbeitsraum zu verfügen, jedoch einen solchen Raum benötigen würde. Hier ist der Anteil der Bildenden Künstler:innen am geringsten und der Anteil der Darstellenden Künstler:innen am höchsten (vgl. Wetzel et al. 2018: 83).

Im Vergleich zu Untersuchungsergebnissen aus dem Jahr 2008 wird erkenntlich, dass der Anteil

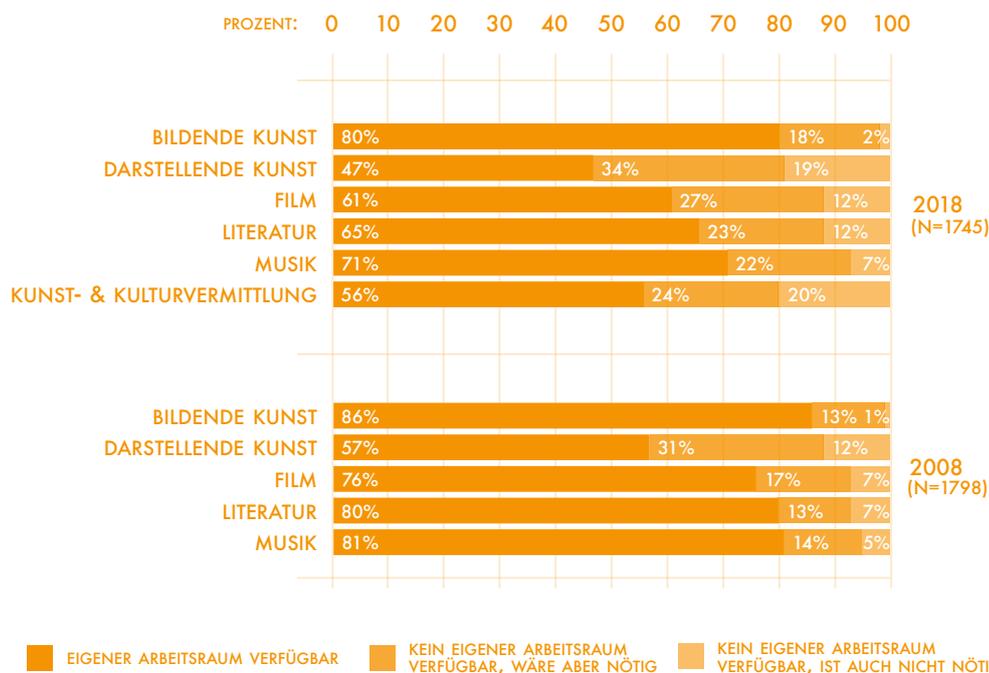


Abbildung 4:  
Verfügbarkeit eines  
eigenen Arbeitsraumes  
nach Sparten-  
schwerpunkt

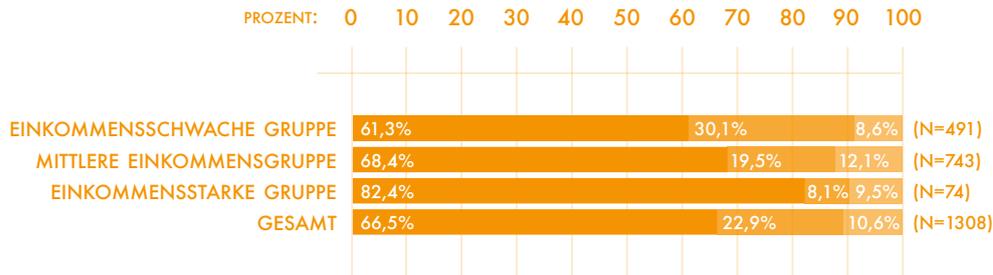
Quelle:  
eigene Darstellung 2023  
nach Wentzl et al. 2018: 83

jener, die über einen eigenen Arbeitsraum verfügen in allen Sparten niedriger ausfällt, auch wenn diese Veränderung nicht statistisch signifikant ist. Gleichzeitig hat der Anteil jener zugenommen, die über keinen eigenen Arbeitsraum verfügen, jedoch einen benötigen. Die Notwendigkeit für kein eigenen Arbeitsraum sehen vor allem Kunstschaffende aus der Darstellenden Kunst als auch die Gruppe der Kunst- und Kulturvermittler:innen (vgl. Wetzel et al. 2018: 83).

Die Untersuchung gibt zudem Aufschluss darüber, dass die Verfügbarkeit eines eigenen Arbeitsraumes stark im Kontext der finanziellen Leistbarkeit steht. So zeigt sich in der Aufschlüsselung der Verfügbarkeit von Arbeitsräumen nach relativen Einkommenspositionen (siehe Abbildung 5), dass besonders einkommensschwache Kunstschaffende und Kunst- und Kulturvermittler:innen, trotz eines bestehenden Bedarfs, seltener über einen eigenen Arbeitsraum verfügen. Je nach Sparten-schwerpunkt gibt die Gruppe der Einkommensschwachen von rund 20 Prozent in der Bildenden Kunst bis zu rund 48 Prozent in der Darstellenden Kunst an, über keinen eigenen Arbeitsraum zu verfügen, obwohl dieser notwendig wäre (siehe Anhang 2). (vgl. Wetzel et al. 2018: 208).

Auch das Alter bestimmt dabei die Verfügbarkeit von Räumen für die eigene Praxis. In den Ergebnissen wird ersichtlich, dass rund 38 Prozent der Respondent:innen unter 35 Jahren trotz Bedarf über keinen eigenen Arbeitsraum verfügen. Im Gegensatz zu rund 27 Prozent bei den 35 bis 45 Jährigen, rund 19 Prozent bei den 45 bis 55 Jährigen, rund 14 Prozent bei den 55 bis 65 Jährigen und rund 8 Prozent bei den 65 Jährigen und Älteren. (siehe Abbildung 6 und Anhang 3) (vgl. Wetzel et al. 2018: 209).

Die Vorgängerstudie aus dem Jahr 2008 zeigt auch, wie sich die räumliche Situation darstellt, wenn die Befragten über einen eigenen Arbeitsraum verfügen. Trotz der etwas veralteten Daten veranschaulichen die Ergebnisse recht deutlich, dass die meisten Respondent:innen, die über einen eigenen Raum verfügen (mit rund 67 Prozent), angeben, dass sich der eigene Arbeitsraum in der eigenen Wohnung bzw. im eigenen Haus befindet. Rund 19 Prozent geben an, einen Raum außerhalb der eigenen Wohnung bzw. des eigenen Hauses zu besitzen und rund 7 Prozent geben an, dass sie sich einen eigenen Arbeitsraum mit anderen Künstler:innen teilen (vgl. Schelepa et al. 2008: 210). Die weiteren Angaben, die noch rund 7 Prozent ausmachen, befassen sich mit der Verfügbarkeit von mehreren Arbeitsräumen in un-



■ EIGENER ARBEITSRAUM VERFÜGBAR ■ KEIN EIGENER ARBEITSRAUM VERFÜGBAR, WÄRE ABER NÖTIG ■ KEIN EIGENER ARBEITSRAUM VERFÜGBAR, IST AUCH NICHT NÖTIG

terschiedlichen Ausprägungen (siehe Anhang 4) (vgl. Schelepa et al. 2008: 210).

Darüber hinaus zeigen die Ergebnisse der Befragung, dass Raummieten (z.B. für Atelier, Studio oder Proberaum) in einigen Sparten zu den regelmäßigen Ausgaben/Kosten zählen. Bildende Künstler:innen geben an, dass sie zu fast 70 Prozent mit regelmäßigen Ausgaben für Raummieten konfrontiert sind, bei Musikschaffenden sind es 50 Prozent und bei den Darstellenden Künsten 35 Prozent. Raummieten spielen also je nach Sparte eine unterschiedliche Rolle, was aber auch mit der jeweiligen Verfügbarkeit eines eigenen Raumes zusammenhängen kann (Siehe Anhang 5) (vgl. Wetzal et al. 2018: 82).

Es zeigt sich anhand der Untersuchungsergebnisse, dass Räume für Kunstschaffende und Kulturvermittler:innen und damit im übertragen auch für Akteur:innen der Freien Szene, je nach Sparte ein knappes und notwendiges Gut darstellen können. Die Möglichkeiten der Aneignung und Nutzung von Räumen sind maßgeblich von finanziellen Mitteln abhängig und ist besonders für junge Kunst- und

Kulturschaffende herausfordernd. Daher ist es nicht unrelevant, dass seitens der öffentlichen Hand, auf diese Knappheit, mit Hilfe der Stadtplanung und -entwicklung eingegangen wird. Müller beschreibt, dass die „physisch-räumliche Gestaltung der Stadt eine bedeutsame Rolle für die Kunst spielt“ (Müller 2020: 115). Bendunski unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass insbesondere Städte und Gemeinden dazu beitragen können, die facettenreichen künstlerischen Projekte der Freien Szene zu unterstützen, die wiederum lokale Reflexionsräume und Begegnungsmöglichkeiten bieten und durch ihre künstlerische Herangehensweise die Vielschichtigkeit von Perspektiven und den Prozess des Entstehens betonen und damit gesellschaftliche Wirkungskraft hervorbringen können. Die Stadtentwicklung und -gestaltung, insbesondere auf Quartiersebene, so Bendunski, kann dazu beitragen und unterstützen, dieses Potenzial zu entfalten (vgl. Bendunski 2019: 6).

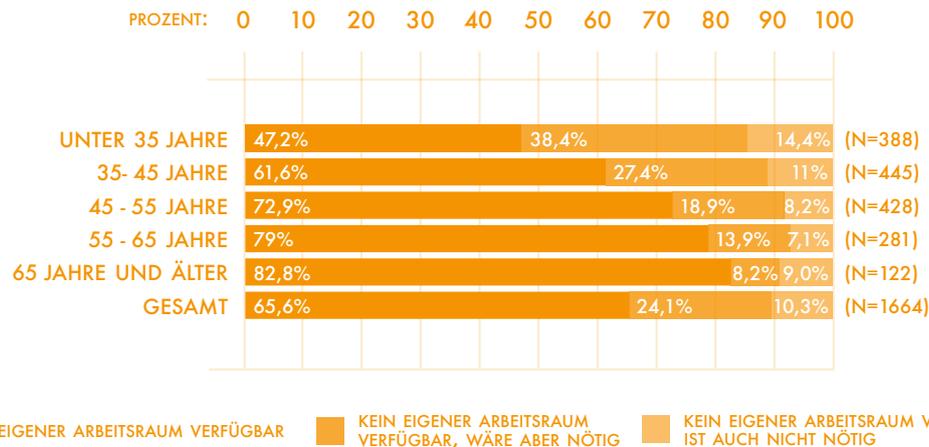


Abbildung 6:  
Verfügbarkeit eines  
eigenen Arbeitsraumes  
nach Alter

Quelle:  
eigene Darstellung  
2023 nach Wentzl  
et al. 2018: 209



## 4 ZWISCHENFAZIT

Im vorgestellten ersten Teil der Arbeit wurden über die Auseinandersetzung mit den Theorien der Raumproduktion und Raumaneignung, mit dem Kontext Kultur und dessen Zusammenhang mit Raum und Planung sowie mit der begrifflichen Klärung der Freien Szene erste Erkenntnisse zum Forschungsgegenstand der Raumaneignung der Freien Szene erschlossen. Grundlegende Begriffe und Verständnisse für diese Arbeit wurden geklärt. Diese wesentlichen Erkenntnisse und die sich daraus für die empirische Auseinandersetzung der Arbeit ergebenden Schlüsse gilt es nun im Zwischenfazit knapp festzuhalten.

In der Auseinandersetzung mit der Theorie der Raumproduktion und dem Raumverständnis des relational-materiellen Raum, wird klar, dass Raum als etwas prozesshaftes zu verstehen ist und neben seiner Materialität inhärent mit sozialen und kulturellen Komponenten verbunden ist. Dabei tragen Individuen mittels ihrer kreativen Anteile und Körper zur Konstitution räumlicher Strukturen bei. Raum steht dauerhaft in Bezug zur sozialen Welt und gesellschaftlichen Praxis (vgl. Akademie für Raumforschung und Landesplanung 2019: 1851). Danach ist es im empirischen Vorgehen wesentlich, Raum als nicht nur etwas Materielles und Unabhängiges von sozialen Praktiken zu sehen, sondern auch die soziale Welt, mittels der Betrachtung relevanter Akteur:innen und ihrer Rollen bei Raumaneignungen der Freien Szene nicht außer Acht zu lassen. Der Forschungsgegenstand bedingt zudem zu klären, was es mit dem Begriff der Raumaneignung auf sich hat. Von Bedeutung ist es dazu festzuhalten, dass Raumaneignungen Prozesse beschreiben, in denen Raum bewusst nach eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen gestaltet wird und dass Verände-

rungen dieser Räume mitbestimmt werden können. Dabei wird sich Kulturschaffende und Kunstvermittler:innen teilweise über bestimmte Nutzungsbestimmungen hinweg und interpretieren dabei Raumstrukturen und -inhalte neu (vgl. Frey et al. 2012: 5). Raumaneignungen sind vor allem Prozesse, die eine eigenständige und eigenverantwortliche Auseinandersetzung mit den eigenen gelebten Räumen sowie Anteile von kreativer Intervention und Gestaltung aufweisen (vgl. Deinet & Reutlinger 2005; in: Frey et al. 2012: 5).

Da die Freie Szene überwiegend im kulturellen Bereich verortet wird, ist es unerlässlich, sich mit dem Kontext Kultur auseinanderzusetzen, auch um Klarheit in die unterschiedlichen kursierenden Kulturverständnisse zu bringen. Dabei wird die Vielfalt der Kulturverständnisse und deren teilweise stattfindende Überlagerung aber auch Abgrenzung deutlich. Sichtbar wird auch, dass einige Kulturverständnisse aufgrund ihrer impliziten und problematischen Wertungen nicht unumstritten sind. In Abgrenzung zu diesen normativen Kulturverständnissen bietet das Kulturverständnis der Cultural Studies einen Ansatz, der Kultur eher als dynamische und konfliktreiche Praxis im alltäglichen Handeln verschiedener Gruppen und Klassen versteht und damit eine wichtige Grundlage für das Kulturverständnis dieser Arbeit bietet. Dieses bezieht sich auf einen gesellschaftsbezogenen Kunst- und Kulturbegriff, welcher darauf zielt Kunst und Kultur weder strikt voneinander abzugrenzen noch ineinander aufzulösen und Kultur über künstlerische Artefakte hinaus auch als alltägliche (re-)produzierende Praxis, die eng mit dem Sozialen verbunden ist, versteht (vgl. Universität für angewandte Kunst Wien 2022: 2). Außerdem offenbart diese Perspektive die fünf miteinander verbundenen Momente der kulturellen Bedeutungsproduktion: Produktion, Konsumtion, Regulierung, Repräsentation und Identität. Da die Praxis der Freien Szene als eine Praxis der kultu-

rellen Bedeutungsproduktion verstanden werden kann, dienen die beschriebenen Momente im empirischen Teil der Arbeit als deduktive Kategorien, um die Aneignung von Räumen durch die Freie Szene unter dem Gesichtspunkt der kulturellen Bedeutungsproduktion in den Blick zu nehmen.

Mit der Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Kultur und Raum wird klar, dass Kultur und Raum bzw. kulturelle und räumliche Praxis unmittelbar aufeinander verweisen und kaum voneinander zu unterscheiden sind (vgl. Schroer 2019: 143f.). So bringen kulturelle Praktiken immer bestimmte Räume hervor und doing culture bedeutet immer auch doing space (vgl. Schroer 2019: 146). Es ist jedoch wichtig zu erkennen, wie es Horton und Kraftl beschreiben, dass kulturelle Räume immer umkämpft sind, und zwar sowohl zwischen verschiedenen Gruppen, die versuchen, diese Räume für sich zu beanspruchen, als auch zwischen denjenigen, die diese Räume planen und denjenigen, die sie nutzen und sich aneignen.

Die Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen von Kultur und Planung zeigt aus der aufgezeigten historischen Perspektive eine stetige Intensivierung kulturgeleiteter Stadtplanung und spricht sogar von einer kulturellen Wende in der Planung. (vgl. Kunzmann 2004; Gibson & Freestone 2006 in: Hotakainen 2020: 652). Gleichzeitig wird deutlich, dass Kultur innerhalb der Planung zunehmend als Instrument der Wirtschaftsförderung verstanden wird und zu einem Einflussfaktor des Stadt- und Standortmarketings wird, um Differenzierungsmerkmale im Wettbewerb um Standortvorteile zu bieten. So werden weitgehend inhaltlich wertende Bestimmungen von Kultur sowie emanzipatorische Absichten einer Kultur von allen für alle, durch neue funktionalistische Beziehungen abgelöst (vgl. Sievers & Wagner 1992: 19; in: Hannemann et al. 2010: 10). Dieses Spannungsverhältnis spiegelt

sich auch in unterschiedlichen Planungsansätzen im Umgang mit Kultur wieder, wie in der Konzeptionalisierung von Suitner aufgezeigt wird. Es gilt festzuhalten, dass unterschiedliche Verständnisse von Kultur unterschiedliche Planungshaltungen bedingen. Demnach führt die Planung mit Kultur zu einer warenförmigen Kultur, während ein Planungsansatz für kulturelle Entwicklung viele Kulturen fördern kann. Damit wird deutlich, dass Planung auch als (kultur)politischer Prozess zu verstehen ist, der je nach Planungsansatz Interessen bevorzugen kann, während andere Interessen vernachlässigt werden. Dieses Wissen gilt es im Rahmen der Formulierung von Handlungsansätzen zur Beantwortung der letzten Forschungsfrage aufzugreifen, um Handlungsansätze zu entwickeln, die eine Planung für eine Stadt der kulturellen Vielfalt und Entwicklung für Viele forcieren.

Die Auseinandersetzung mit der Freien Szene im dritten Kapitel dieser Arbeit sorgt für ein vertieftes Verständnis der Freien Szene, die innerhalb dieser Arbeit die zentral betrachtete soziale Gruppe darstellt. Dementsprechend wird deutlich, dass die Freie Szene als eine zeitgenössische künstlerische Praxis verfolgende, gemeinnützige, nicht an öffentliche Institutionen gebundene, überparteiliche und überkonfessionelle Gruppe zu verstehen ist, die selbstorganisiert und autonom arbeitet. Diese Erkenntnisse bilden wesentliche Bestandteile zur Beantwortung der ersten Forschungsfrage der Arbeit, die sich drauf bezieht, die Freie Szene einzugrenzen sowie zu bestimmen, welche Merkmale die Freie Szene auszeichnen. Außerdem dienen sie im empirischen Teil als theoretisches Fundament zur Auswahl der Fallbeispiele (*siehe Kapitel 6.1.4*). Darüber hinaus wird aufgezeigt, dass so genannte Projekt Räume zu den zentralen Orten der Freien Szene zählen, die sowohl für die Freie Szene selbst als auch darüber hinaus wichtige Funktionen übernehmen können. Von Orten der künstlerischen Arbeit

über Orte als Artikulationsorgane der Freien Szene bis hin zu Orten, die zu Reflexionsräumen des Grätzls werden, bieten die Räume der Freien Szene ein breites Spektrum. Die weitere Auseinandersetzung zeigt jedoch auch, dass solche Räume für die Akteur:innen der Freien Szene knapp sind und einige Akteur:innen der Freien Szene einen Raumbedarf äußern. In Österreich zeigt sich zudem anhand der dargestellten Daten (*siehe Kapitel 3.4*), dass sich der Trend zu einem höheren Raumbedarf verstärkt und insbesondere junge und einkommensschwache Kunst- und Kulturschaffende von einem Bedarf nach Räumen für ihre Praxis betroffen sind.

Im Nachfolgenden widme ich mich im zweiten Teil der Arbeit (TEIL II: Stadtkontext Wien) der Stadt Wien als dem zentralen Untersuchungsraum der Arbeit und beleuchte genauer die sozio-historische Entwicklung sowie zentrale Akteur:innen der Wiener Freien Szene.

# TEIL II: STADTKONTEXT WIEN

## **5 UNTERSUCHUNGSRAUM WIEN**

### **5.2 BASISDATEN ZUM UNTERSUCHUNGSRAUM WIEN**

### **5.2 KULTUR IN DEN STRATEGIEN DER STADT WIEN**

### **5.3 DIE WIENER FREIE SZENE**

## 5 UNTERSUCHUNGSRaum WIEN

Der zentrale Untersuchungsraum dieser Arbeit ist die Stadt Wien. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Stadt Wien über eine äußerst lebendige Freie Szene verfügt, die jedoch in unterschiedlichen Formaten wiederholend auf den hohen Raumbedarf ihrer Akteur:innen und auf eine notwendige Absicherung der bestehenden Räume hinweist (*siehe Einleitung und Kapitel 5.3.5*). Dies vor dem Hintergrund, dass sich die Stadt Wien als Kulturstadt, wenn nicht sogar als Kulturhauptstadt präsentiert, einen internationalen Ruf als Stadt der Kunst und Kultur genießt und den Anspruch hat, den Kunst- und Kulturschaffenden der Stadt optimale Rahmenbedingungen zu bieten (vgl. Kulturabteilung (MA7) o.J.; Wiener Zeitung (Hg.) 2021). Dieser Widerspruch gibt Anlass, Wien als Untersuchungsraum in Betracht zu ziehen. Auch der persönliche Bezug des Autors der vorliegenden Arbeit sowie die daraus resultierende Ortskenntnis und das vorhandene Vorwissen über die Stadt sind ausschlaggebende Gründe für die Wahl der Stadt Wien als Untersuchungsraum. Um die Stadt Wien als Untersuchungsraum einordnen zu können, wird in den folgenden Abschnitten auf relevante Bestandsdaten der Stadt Wien Bezug genommen, die Auseinandersetzung mit Kultur in zentralen Strategien der Stadt Wien erläutert sowie die Wiener Freie Szene vorgestellt.

### 5.1 BASISDATEN ZUM UNTERSUCHUNGSRaum WIEN

Die Stadt Wien liegt im Nordosten Österreichs an der Donau und ist 23 Gemeindebezirke untergliedert (vgl. Stadt Wien 2023b). Wien ist eine ge-

wachsene Stadt und hat in räumlich-stadtstruktureller und politisch-institutioneller Hinsicht eine lange Geschichte (vgl. Krisch 2016: 53ff.). Mit Stand 01.10.2023 leben 2.002.821 Menschen in Wien. Im Vergleich zur Bevölkerung der Stadt Wien von vor 10 Jahren ergibt sich eine Bevölkerungsentwicklung von + 13,8 Prozent. Der Vergleich zum Vorjahr zeigt auf, dass die Bevölkerungszahl um +2,6 Prozent gestiegen ist (vgl. Stadt Wien 2023b). Diese Entwicklung ist überwiegend auf eine hohe positive Wanderungsbilanz zurückzuführen. Damit ist Wien eine der am stärksten wachsenden Städte unter den zehn größten Städten der EU (vgl. Landesstatistik Wien (MA 23) (Hg.) 2022: 2ff.).

Die Gesamtfläche der Stadt Wien beträgt 414,9 km<sup>2</sup>, davon entfallen 49 Prozent auf Grünland und Gewässer, 36 Prozent auf Bauland und 15 Prozent auf Verkehrsflächen (für Details: Realnutzungskataster der Stadt Wien 2020) (vgl. Landesstatistik Wien (MA 23) (Hg.) 2022: 6). Flächen für Kultur, Freizeit, Religion und Messe sind in der Kategorie Bauland enthalten, werden aber nach den vorliegenden quantitativen Daten des Realnutzungskatasters nicht explizit beziffert, weshalb eine exakte Darstellung der nach Kultur ausgewiesenen Flächen in Wien nicht möglich ist. Dennoch befinden sich 50 Prozent des städtischen Bodens im Eigentum der Stadt Wien und der Republik Österreich. Mit rund 220.000 Gemeindewohnungen ist die Gemeinde Wien zudem die größte Wohnungseigentümerin Europas (vgl. Mayer 2020: 75). Vor allem im internationalen Vergleich fällt auf, dass sich in Wien relativ viel Grund und Boden in öffentlicher Hand befindet. So sind beispielsweise in Basel nur 40 Prozent, in Luxemburg 10 Prozent in öffentlicher Hand (vgl. Hertweck & Universite du Luxembourg 2020; Neue Bodeninitiative 2020: in: Mayer 2020: 75). Neben dem Grund und Boden in öffentlicher Hand verteilen sich die weiteren Anteile überwiegend auf private Grundeigentümer:innen, die ÖBB

(Österreichische Bundesbahn), sonstige juristische Personen (Unternehmen, Fonds etc.) sowie Kirchen und Stiftungen (vgl. Mayer 2020: 74).

Trotz des vergleichsweise hohen Anteils an Grund und Boden in öffentlicher Hand sind auch in Wien, wie in vielen anderen europäischen Großstädten (z.B. Berlin, London oder Hamburg), die Bodenpreise in den letzten Jahrzehnten gestiegen. Die relative Preisentwicklung im Zeitraum 2010 bis 2019 liegt in Wien bei rund +124 Prozent und damit bei mehr als einer Verdoppelung des Ausgangsniveaus (vgl. Baron et al. 2021: 19f.). Zudem zeigt sich, dass die Leerstandsraten bei (Wohn-)Projekten in Wien relativ hoch sind und je nach Neubauprojekt und/oder gewerblicher oder gemeinnütziger Bautätigkeit zwischen 10 und 22 Prozent liegen (vgl. Plank et al. 2022: 9).

Seit den Landtags- und Gemeinderatswahlen im Jahr 2020 besteht in Wien eine Regierungskoalition aus der SPÖ und den NEOS, mit Michael Ludwig (SPÖ) als Bürgermeister und Landeshauptmann (vgl. Landesstatistik Wie (MA 23) (Hg.) 2022: 22). Dementsprechend werden die 7 Geschäftsgruppen mit den dazugehörigen Magistratsabteilungen von Stadträt:innen aus der SPÖ und den NEOS besetzt (vgl. Stadt Wien 2020).

## 5.2 KULTUR IN DEN STRATEGIEN DER STADT WIEN

Die Stadt Wien blickt auf eine lange und vielfältige Kulturgeschichte zurück und genießt einen internationalen Ruf als Kultur(haupt)stadt. Mit der Wiener Moderne wurde Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem europäischen Zentrum der modernen Kunst, Wissenschaft und Architektur (vgl. Tomandl 2008: 40). In den 1990er Jahren, nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und dem Beitritt Wiens

zur Europäischen Union, entwickelte sich Wien zu einer kulturellen Drehscheibe im Zentrum Europas, zwischen den bestehenden EU-Mitgliedsländern und den neuen, in die EU strebenden Staaten (vgl. Krisch 2016: 53f.).

Heute beherbergt die Stadt einerseits bundesstaatlich organisierte Einrichtungen wie Bundestheater, Staatsoper und -museen und andererseits städtische Institutionen, wie das Volkstheater. Dazu befinden sich in Wien außerdem noch öffentliche, aber nicht im öffentlichen Besitz befindliche Kulturinstitutionen wie etwa das Konzerthaus. Dies ist auf die besondere Rolle Wiens mit seinen unterschiedlichen Verwaltungseinheiten auf Bundes-, Landes- und Gemeindeebene zurückzuführen (vgl. Krisch 2016: 53f.).

In den Verwaltungsorganen der Stadt Wien sind vor allem folgende Geschäftsgruppen mit dem Bereich und den Aufgaben der Kultur betraut: Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft, mit der zugehörigen Magistratsabteilung MA 7 Kultur, unter der Leitung von Stadträtin Veronica Kaup-Hasler<sup>a</sup> (SPÖ-Sitz); Geschäftsgruppe Innovation, Stadtplanung und Mobilität, mit den zugehörigen Magistratsabteilungen MA 18 Stadtentwicklung und Stadtplanung, MA 19 Architektur und Stadtgestaltung unter der Leitung von Stadträtin Ulli Sima (SPÖ); Geschäftsgruppe Wohnen, Wohnbau, Stadterneuerung und Frauen, mit den zugehörigen Magistratsabteilungen MA 34 Bau- und Gebäudemanagement, MA 37 Baupolizei unter der Leitung von Stadträtin Kathrin Gaál (SPÖ) (vgl. Stadt Wien 2020). Unter der Leitung der MA 18 werden Entwicklungen für die Stadt Wien geplant und umgesetzt, wobei dies häufig in Zusammenarbeit mit verschiedenen Geschäftsbereichen erfolgt (vgl. Krisch 2016: 54).

In diesem Zusammenhang werden seitens der unterschiedlichen Verwaltungsorgane der Stadt Wien

<sup>a</sup> Professionsbiografischer Hintergrund: Veronica Kaup-Hasler besitzt verschiedene berufsbiografische Bezüge zum Kulturbetrieb. Sie hat ein Diplom in Theaterwissenschaft und Germanistik, war Intendantin und Geschäftsführerin des Steirischen Herbst Festival und war außerdem Dramaturgin für die Wiener Festwochen und verfolgte Tätigkeiten an der Akademie der Bildenden Künste (vgl. Stadt Wien o.J.a)

verschiedene Strategiepapiere und Programme verfasst, die sich ebenfalls mit dem Kontext Kultur auseinandersetzen. Im Folgenden werden dazu ausgewählte strategische und programmatische Ausrichtungen kurz vorgestellt.

### 5.2.1 WIENER KULTURSTRATEGIE 2030

Im Jahr 2019 wird unter der amtsführenden Stadträtin, der Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft, Veronica Kaup-Hasler die Wiener Kulturstrategie 2030 initiiert (vgl. Stadt Wien 2022b). Der Fokus dieser liegt auf den bestehenden Rahmenbedingungen (Probleme & Potenziale) des Kulturschaffens in Wien, auf der Orientierung, was für eine zukunftsfähige Kunst- und Kulturszene in Wien notwendig ist sowie auf den kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen für die nächsten Jahre, um eine „innovative und nachhaltige Vision für eine kulturell lebendige und international strahlende Stadt“ (Stadt Wien 2022c) zu entwickeln. Dazu wird ein mehrphasiger Partizipationsprozess gestartet. Unter Einbezug ausgewählter Expert:innen der verschiedenen Wiener Kunst- und Kulturszenen, Referent:innen der Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7) und Vertreter:innen aus Politik werden in der ersten Phase des Prozesses die folgenden acht Handlungsfelder definiert, die die Grundlage für den weiteren Prozess legen: Diversität und Gleichberechtigung, Digitalisierung in Kunst und Kultur, Zeitgemäße Gedenk- und Erinnerungskultur, Fair Pay und soziale Absicherung, Leisbare Kultur und inklusive Teilhabe, Klimaverträglichkeit in Kunst und Kultur, Kulturelle Infrastruktur und neue Räume, Krisenresiliente Kunst- und Kulturszene (vgl. Stadt Wien 2022d). Die Aufnahme des Handlungsfeldes Kulturelle Infrastruktur und neue Räume zeigt, dass die von der Freien Szene artikulierten Raumbedürfnisse von der Stadt Wien erkannt wurden. In der weiteren Phase ab November 2022 bis Frühjahr 2023 werden die Handlungs-

felder für die kulturpolitische Strategie der Stadt Wien mit weiteren Expert:innen aus dem Kulturbereich vertiefend diskutiert. So nehmen mehr als 100 Akteur:innen aus Kultur, Verwaltung und Politik an entsprechenden Workshops zu den jeweiligen Handlungsfeldern mit dem Anspruch teil, strategische Zielsetzungen und Maßnahmen zu erarbeiten (vgl. Stadt Wien 2022e). In der letzten Phase haben alle Wiener:innen die Möglichkeit bekommen die Wiener Kulturstrategie 2030 mitzugestalten, indem sie über die Website der Wiener Kulturstrategie 2030 einen Onlinefragebogen ausfüllen sowie an der Dialogkonferenz im Wiener Rathaus teilnehmen konnten (vgl. Stadt Wien 2022c). Im Rahmen der Strategie werden in Hinblick auf das Handlungsfeld Kulturelle Infrastruktur und neue Räume die Ziele formuliert: „Räume für Kunst und Kultur langfristig zu sichern und zu erweitern.“ (Büro der Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft 2023: 42). Darunter werden die drei Hauptzielsetzungen (1): „Ausbau und Erweiterung von leistbaren künstlerischen Arbeitsräumen (Proberäume, Ateliers, etc.)“, (2): „Kulturelle Infrastrukturen werden als integrativer Teil der Stadtentwicklung bei künftigen Bau- und Entwicklungsprojekten mitbedacht“, (3): „Künftig sollen freie oder kollektiv verwaltete, leistbare Räume, die multifunktional genutzt werden können und somit auch als Orte der Begegnung für Künstler\*innen und Stadtbevölkerung fungieren, stärker gefördert werden“ formuliert. Darüber hinaus werden drei Maßnahmen zur Umsetzung dieser Hauptzielsetzungen aufgeführt. Die erste Maßnahme bezieht sich auf die Förderung und Unterstützung von Kooperationen, die Synergieeffekte im Bezug auf Raumnutzungen erzielen. Dabei geht es vermutlich vor allem um geteilte Raumstrukturen und gemeinsam gepflegte Ressourcen wie Commons. Die zweite Maßnahme bezieht sich auf Koordinationstreffen zwischen unterschiedlichen Stakeholdern aus den Bereichen, Politik, Verwaltung und Kultur. Die dritte Maßnahme bezieht sich auf eine „Erhebung be-

stehender Angebote an kultureller Infrastruktur als Basis zukünftiger Überlegungen“ (Büro der Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft 2023: 43).

### 5.2.2 STRATEGIE MEHRFACH- UND ZWISCHENNUTZUNG

Auch im Bereich der Mehrfach- und Zwischennutzung offeriert die Stadt Wien eine eigene strategische Ausrichtung, die Bezüge zur Kultur aufweist. Abgeleitet aus dem Vorläuferprojekt Einfach-Mehrfach von Jutta Kleedorfer und ausgehend von der Ausgangslage, dass Wien immer dichter und vielfältiger wird und ungenutzte Räume wie leerstehende Häuser zusätzlichen Raum für unterschiedliche Aktivitäten bieten können, werden die Potenziale von Mehrfach- und Zwischennutzungen in den Blick genommen. Dabei wird betont, dass leerstehende, zwischennutzbare, nur teilweise genutzte Räume oder untergenutzte Flächen insbesondere für Kunst- und Kulturschaffende, Kreative sowie andere soziale Projekte relevant sein können, um in Erdgeschossen oder auch ganzen Gebäuden die jeweiligen Projektideen, unter Übernahme der Betriebskosten, vorübergehend umzusetzen (vgl. Stadt Wien 2018). Im Zuge dessen beschäftigt sich die Service- und Beratungseinrichtung Kreative Räume Wien seit 2016 im Auftrag des Wiener Stadtratsbüros für Kultur und Wissenschaft, für Finanzen, Wirtschaft, Arbeit, Internationales und Wiener Stadtwerke sowie für Innovation, Stadtplanung und Innovation mit Leerstandsaktivierungen und Zwischennutzungen für Kultur, Soziales, Kreativwirtschaft und Stadtteilarbeit (vgl. Kreative Räume Wien 2023a). Damit sind die Kreativen Räume Wien eine zentrale Anlaufstelle sowohl für Personen, die Räume für ihre Aktivitäten suchen, als auch für Personen, die Räume zur Verfügung stellen wollen (vgl. Stadt Wien 2018).

### 5.2.3 START-ATELIERS

Mit den sogenannten START-Ateliers wird von der MA 7 seit dem Jahr 2021 ein Programm angeboten, welches es jungen Künstler:innen der Bildenden Kunst<sup>9</sup> ermöglichen soll, für mindestens zwei Jahre einen miet- und betriebskostenfreien Atelierraum zu nutzen. Demnach bekommen Absolvent:innen aus der Akademie der bildenden Künste Wien und Universität für angewandte Kunst Wien, die Option sich aller zwei Jahre für einen Raum in einem Gemeinschaftsatelier im 6. Gemeindebezirk der Stadt Wien per Antrag zu bewerben (vgl. Universität für angewandte Kunst o.J.). Diese Räume sollen den Künstler:innen „ideale Rahmenbedingungen für ihr künstlerisches Schaffen [...] bieten und sie so auch in Wien [...] halten.“ (Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien 2021: 10). Im Jahr 2021 wurden aus 37 Einreichungen von einem unabhängigen Fachbeirat Empfehlungen für 4 Kunstschaffenden ausgesprochen (vgl. PID Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien 2021a). Demzufolge wird ersichtlich, dass die Nachfrage, die Anzahl der empfohlenen Kunstschaffenden übersteigt, was wiederum für ein gewissen Raumbedarf von Kunst- und Kulturschaffenden spricht. Seitens der Kulturabteilung der Stadt Wien wird argumentiert, dass damit der Grundstein für weitere Maßnahmen gelegt wird, die im Bereich des Raumangebots für die Wiener Kunstszene noch folgen werden (vgl. Geschäftsgruppe Kultur und Wissenschaft des Magistrats der Stadt Wien 2021:10).

<sup>9</sup> Zugangsvoraussetzungen: „Antragsberechtigt sind volljährige Künstler\*innen, die ihr Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien oder der Universität für angewandte Kunst Wien in den Bereichen Bildende Kunst oder Medienkunst zwischen 1. August 2022 und dem Ende der Einreichfrist am 31. Juli 2024 abgeschlossen haben und die zum Zeitpunkt der Einreichung seit mindestens 2 Jahren ihren Hauptwohnsitz in Wien haben.“ (Stadt Wien 2024)

### 5.2.4 SMART CITY KLIMA STRATEGIE

Die Smart Klima City Strategie Wien, die als verbindliche Dach- und Nachhaltigkeitsstrategie der Stadt Wien zum Weg in eine klimafitte Zukunft verstanden wird und mit dem Regierungsabkommen des Jahres 2020 entsprechend überarbeitet wurde,

weist ein breites Spektrum an Bezügen zu Kultur und Kunst auf (vgl. Stadt Wien 2022a). Vielfältige und breit zugängliche Kulturangebote leisten demnach, neben anderen aufgeführten Faktoren, einen Beitrag zu einer hohen Lebensqualität in Wien (vgl. Magistrat der Stadt Wien 2022: 28). Zudem wird Kultur als Faktor für Lebensqualität auch als Potenzial der Stadt im internationalen Wettbewerb mit anderen Metropolen verstanden. So weist „die Vielfalt und Zugänglichkeit des kulturellen Angebots [...] die Stadt als europäische Metropole aus, in der die kulturelle Teilhabe allen gleichermaßen offensteht.“ (Magistrat der Stadt Wien 2022: 29). Auch unter Aspekten wie Beteiligung, soziale Inklusion, Bewusstseins- & Visionsbildung und des Experimentierens werden Kunst und Kultur benannt und (implizit) einbezogen. So heißt es, „die Smart City Wien nutzt das kreative Potenzial der Kultur- und Kunstschaffenden, um in kulturellen Stadtlaboren alternative Denkansätze und Zukunftskonzepte zu erörtern und mit künstlerischen Mitteln zu hinterfragen, warum wir Dinge tun, wie wir sie tun“ (Magistrat der Stadt Wien 2022: 114). Dazu sollen das Engagement und die Eigeninitiative der Wiener:innen aktiviert und ein gemeinsames Bewusstsein für die aktuellen Herausforderungen sowie ein gemeinsames Bild für eine Zukunft, für die es sich zu engagieren lohnt, entwickelt werden, wobei Kunst und Kultur dabei eine wichtige Rolle zukommen soll, „um diesen Wandel zu ermöglichen und mitzugestalten.“ (Magistrat der Stadt Wien 2022: 114). Wobei dazu einzuwenden ist, dass ein gemeinsames Bild für eine Zukunft kritisch zu hinterfragen ist, da sich wohl kaum die Interessen aller Stadtbewohner:innen Wien auf ein gemeinsames Bild einer Zukunft zusammenschließen lassen. Außerdem sollen „Kunst- und Kulturangebote im Grätzl [...] verstärkt Elemente für Beteiligung beinhalten, um den Austausch zu lokalen Entwicklungen und gestalterische und ausdrucksstarke Instrumente für die Mitgestaltung im Bezirk zu fördern.“ (Magistrat der Stadt

Wien 2022: 117). Dies tangiert potenziell das schon benannte Spannungsverhältnis zwischen der Autonomie der Kunst zugunsten einer sozialräumlichen Wirksamkeit der künstlerischen Praxis im Rahmen von Nachbarschaftsmanagement (useful art vs. artistic freedom) (*siehe Einleitung*). Mit der neuen Strategie der sogenannten Ankerzentren wird ein weiteres niederschwelliges Kulturangebot in den Bezirken angedacht, die als dezentrale Außenstellen fungieren und dabei Kultur über die ganze Stadt verbreiten sollen (vgl. Magistrat der Stadt Wien 2022: 117). Zudem wird Kultur auch im Bereich der Mobilität (15-Minuten-Stadt zur alltagsökonomischen Deckung von Bedürfnissen nach Kulturangeboten in nächster Nähe) und des Klimas (nachhaltiges Bauen und Renovieren im Kulturbereich und sogenannte Kultur-Token als Bonussystem für umweltfreundliches Verhalten) aufgeführt (vgl. Magistrat der Stadt Wien 2022: 54, 62, 113).

## 5.2.5 STADTENTWICKLUNGSPLAN 2025

Der STEP 2025 (Stadtentwicklungsplan 2025), als vorwiegend strategischer Plan zur Richtungsbestimmung der Stadtentwicklung Wiens auf gesamtstädtischer Ebene bis zum Jahr 2025, gibt ebenfalls vielfältige Implikationen zur stadtstrukturellen Bedeutung und Entwicklung von Kultur in Wien (vgl. Stadt Wien 2014). So wird die angenommene hohe Lebensqualität in Wien ebenso auf ein „hervorragendes kulturelles Angebot“ (Magistratsabteilung 18 2014: 21) und auf sozio-kulturelle Projekte, die in der Regel durch Bottom-up-Prozesse von lokalen Akteur:innen initiiert werden, zurückgeführt (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 120). Auch unter Daseinsvorsorge wird im STEP 25 die sichere Bereitstellung von Leistungen der Kultur verstanden, die allen Bürger:innen durch die Gewährleistung eines gleichberechtigten Zugangs erlebbar gemacht werden sollen (vgl. Magistratsabteilung 18 2014:

135). Auf der lokalen Ebene spielen kulturelle Initiativen eine wesentliche Rolle zur Darbietung von vielfältigen Möglichkeiten, für Wiener:innen, ihr unmittelbares Lebensumfeld attraktiv zu erleben und an der Stadtgestaltung mitzuwirken (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 29, 51). Dabei wird die Teilhabe an kulturellen Angeboten in lebendigen Stadtquartieren mit vielfältigen Nutzungsmöglichkeiten als Qualitätsvolle Urbanität markiert (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 48). Unterstrichen wird dies durch den im STEP 25 formulierten Anspruch, mit Hilfe einer konsequenten Priorisierung des Umweltverbundes und der dadurch freiwerdenden Flächen eine fairere Verteilung und attraktivere Gestaltung des Straßenraums für eine schrittweise Umgestaltung und Rückgewinnung des öffentlichen Raums für kulturelle und andere vielfältige Nutzungen voranzutreiben (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 110). Darüber hinaus werden im STEP 25 neben der unmittelbar lokalen Ebene auch Zentren als räumliche Kategorie aufgezeigt, die als Orte der Kultur und der städtischen Identität fungieren (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 60). So wird dargestellt, dass hochwertige Wiener Zentren multifunktional sein sollen und dabei über kulturelle Einrichtungen verfügen müssen (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 61). In den spezifischen Fachkonzepten werden diese Aspekte nochmals vertiefend dargestellt (vgl. Magistratsabteilung 18 2017, 2018, 2020). Auch der Städtetourismus wird als Faktor begriffen, der dazu beiträgt, „das umfangreiche Wiener Kulturerbe zu bewahren und die zeitgenössische Kultur weiterzuentwickeln.“ (Magistratsabteilung 18 2014: 75). Neben diesen zumeist als Potenzial konnotierten Funktionen von Kultur werden im STEP 25 jedoch auch Gentrifizierungsprozesse<sup>10</sup> erkannt, die auch durch kulturelle Initiativen kreativer Milieus und die damit verbundene Imageverbesserung des jeweiligen Quartiers ausgelöst werden (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 136). Im Stadtentwicklungsplan der Stadt Wien wird darüber hinaus

als handlungsleitender Plan formuliert, dass Kunst und Kultur „als integraler Bestandteil von Stadtentwicklung noch stärker als bisher in Entwicklungsprozesse integriert [werden soll], um vorhandene Potenziale frühzeitig zu aktivieren und schon in der Planung und Bauphase belebend und identitätsstiftend zu wirken.“ (Magistratsabteilung 18 2014: 51) Gleichzeitig soll dies auch im Raum der Eigeninitiative unterschiedlicher Akteur:innen geschehen, die so zu Koproduzent:innen der Stadt werden (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 51). Zudem werden durch die Aufwertung und Aktivierung von Erdgeschosszonen, insbesondere in Gründerzeitvierteln (Aktionsplan Gründerzeit), Impulse für die Lebendigkeit von Stadtteilen gelegt und neue Chancen u.a. für kulturelle Nutzungen geschaffen (vgl. Magistratsabteilung 18 2014: 44f.).

In Betrachtung der aufgeführten Strategien, Strategieprozesse und Programme wird deutlich, dass Kultur und Kunst in einem breiten Spektrum eine Rolle spielen. Dieses Spektrum reicht von sozialpolitischen Aspekten über Fragen der Standortattraktivität bis hin zur durchmischten und mehrfachgenutzten Stadt. Damit zeigt sich, dass die Kulturverständnisse innerhalb der Strategien und Programme der Stadt Wien vielfältig sind und sich sowohl Planungsansätze, die als Planung mit Kultur bezeichnet werden können, als auch Planungsansätze, die eine Planung für eine kulturelle Entwicklung forcieren, in den planerischen und strategischen Aktivitäten der Stadt Wien wiederfinden lassen (*siehe Kapitel 2.3.2*). Darüber hinaus ist auch zu erkennen, dass mit der Regierungsbildung seit 2020 und der amtierenden Stadträtin Veronica Kaup-Hasler neue Prozesse (Ankerzentren, Kulturstrategie 2030 & START-Ateliers) angestoßen werden, die ihren Fokus und den Diskurs äußerst direkt auf den ausgewählten Forschungsgegenstand, die Raumanweisungen der Freien Szene, richten und diesen zu bearbeiten versuchen. Die

<sup>10</sup> Was ist Gentrifizierung? „Werden in Stadtvierteln die Nachbarschaftsmilieus durch den Zuzug wohlhabenderer Bevölkerungsschichten verändert bzw. die alleingesessenen Bewohnerinnen und Bewohner nach und nach verdrängt, spricht man von Gentrifizierung. Auslöser von Gentrifizierungsprozessen können Investitionen in die öffentliche Infrastruktur oder die Sanierung der Bausubstanz sein, oder auch kulturelle Initiativen kreativer Milieus, die das Image des Quartiers verbessern.“ (Magistratsabteilung 18 2014: 136).

Ergebnisse dieser Prozesse bleiben jedoch vorerst noch abzuwarten. So wird offenbar, dass die Entstehung und Umsetzung von Planungen für die Stadt Wien auch immer vom vorherrschenden Diskurs beeinflusst werden und dementsprechend die sozialräumliche Kulturpolitik und kulturgeleitete Stadtplanung, je nach Diskursausrichtung mehr oder weniger einen Beitrag für Raumanweisungen der Freien Szene leisten kann. In diesem Zusammenhang beschreibt Pirhofer, dass es wohl charakteristisch für das Dilemma als auch die Qualität von Planung ist, dass diese maßgeblich vom dominierenden Diskurs bestimmt wird (vgl. Magistratsabteilung 18 2007: 111; in: Krisch 2016: 55).

### 5.3 DIE WIENER FREIE SZENE

Im folgenden Abschnitt wird knapp auf den historischen Hintergrund, zentrale Akteur:innen, wesentliche Merkmale, bestehende Räume sowie auf den vorhandenen Raumbedarf der Wiener Freien Szene eingegangen.

#### 5.3.1 HISTORISCHE HINTERGRÜNDE DER WIENER FREIEN SZENE

Zu den traditionellen Hochkultureinrichtungen Wiens und der Vielzahl dezentraler Kulturvereine ist seit den 1970er Jahren eine stetig wachsende Zahl von Kunst- und Kulturinitiativen hinzugekommen, die sich als mehr oder weniger frei und autonom verstehen (vgl. Wimmer 2011: 277). Eine Vielzahl dieser waren im Ursprung mit einem starken politischen Anspruch, als auch aus zivilgesellschaftlichem Engagement gegründet worden und als Orte der Gegenkultur gedacht. Diese Orte sollten Kulturarbeit an der Basis leisten und im Zuge dessen die Partizipationschancen für Menschen außerhalb des traditionellen Kulturbetriebes vermehren (vgl. Wimmer 2011: 277). Konkret sichtbar wird die

freie und autonome Kulturbewegung in Wien spätestens nach den Besetzungen des Amerlinghaus, des WUK oder der Arena in den 1970er Jahren (vgl. IG Kultur Wien 2010). Diese grenzten sich klar von den großen etablierten Häusern der traditionellen und öffentlich institutionalisierten Kultur ab und setzten ihren Fokus auf eine demokratische Selbstorganisation (vgl. IG Kultur Wien 2010). Dabei entsprang die Freie Szene Wien in großem Maße aus der Jugendkultur, die in Wien mit mangelnden Entfaltungsmöglichkeiten und einer Knappheit an eigenen Orten konfrontiert war. Auch Proteste gegen die Wachstumslogik sowie die damals vorherrschende Abrisspolitik begünstigten eine Entwicklung, die das politische Verständnis von Kultur stark beeinflusste (vgl. Wimmer 2011: 233; Kwasi 2021). Dabei sahen sich die Akteur:innen einer seit Jahrzehnten etablierten sozialdemokratischen Hegemonie entgegengestellt, die diesen ersten Ansätze der autonomen Jugendkulturbewegung argwöhnisch gegenüberstand und teilweise brachial gegen diese eintrat. So wurde beispielsweise die Räumung und Planierung des im Jahr 1976 besetzten und in der Zeit für Konzerte, Ausstellungen, Clubs und politische Veranstaltungen usw. genutzten Arena-Auslandsschlachthofs in Wien St. Marx zur Errichtung eines Textilgroßhandelszentrums durchgeführt (vgl. Wiener Forum für Demokratie und Menschenrechte o..J.; IG Kultur Wien 2010). Im Zuge dieser Auseinandersetzungen wurden von der Stadt „Ersatzlösungen“ zur Verhandlung gestellt, so dass z.B. die Arenabewegung von der Gemeinde ein Nebengebäude der Arena zur Verfügung gestellt bekam. Im Weiteren entwickelten sich eine Vielzahl an Initiativen mit und in Gastronomiebetrieben, wonach sich unterschiedliche Vereine mit dazugehörigen Vereinslokalen gründeten. Im steigenden Ausmaß partizipierten, über die Jugend hinaus, immer mehr Personen aus allen Generationen an der sogenannten Alternativkultur und artikulierten ihre kulturellen Bedarfe und Bedürfnisse. Außerdem beteiligten

sich auch Menschen aus anderen Herkunftsländern im zunehmenden Maße an Aktivitäten der autonomen Kulturarbeit in Wien (vgl. IG Kultur Wien 2010).

Auf Initiative der Grünen wurde 1991 eine eigene Anlaufstelle auf Bundesebene für die sich als frei und autonom verstehenden Kunst- und Kulturinitiativen in Form einer Abteilung der Kunstsektion geschaffen. Diese sollte auf der Basis des geltenden Bundeskunstförderungsgesetzes als Förderungsgeberin wirken und damit die sich als frei und autonom verstehenden Kunst- und Kulturinitiativen unterstützen. Mit ihren Aktivitäten wurde die Abteilung bisweilen zu einer Vorreiterin für andere Gebietskörperschaften, die auf regionaler und lokaler Ebene, so wie auch Wien, dazu angeregt werden sollten dem Beispiel der Abteilung auf Bundesebene zu folgen (vgl. Wimmer 2011: 277f.). Dies geschah auch in Hinblick darauf, dass viele dieser sogenannten Basisinitiativen „in den Sog von Professionalisierungstendenzen gerieten, die den längerfristigen Betrieb dieser Einrichtungen an die Nutzung von Kulturmanagement-Know-how band. Das Ergebnis war eine sukzessive Weiterentwicklung dieser Initiativen zu professionellen lokalen und regionalen Veranstaltungszentren, die sich mittlerweile als ein wichtiger Teil der österreichischen [und Wiener] Kunst- und Kulturszene verstehen und [...] ein dichtes Netz an, in der Regel niederschwelligen, kulturellen Angeboten gelegt haben.“ (Wimmer 2011: 277). Im Zuge dessen fanden sich einige dieser Initiativen zu Interessenvertretungen zusammen, die sich bis heute als kulturpolitische Vertreter:innen dieser Akteur:innengruppe verstehen und in der Kulturpolitik wirken (vgl. Wimmer 2011: 278). So werden 1990 die IG Kultur Österreich und die IG Kultur Wien gegründet, wobei letztere als zentrale Akteurin der Freien Szene Wiens nun näher beschrieben wird (vgl. IG Kultur Wien 2010).

### 5.3.2 ZENTRALE AKTEUR:INNEN DER FREIEN SZENE IN WIEN

Die IG Kultur Wien ist ein Netzwerk und eine gemeinsam-organsierte Interessensvertretung der freien und autonomen Kulturarbeit in Wien (vgl. Wimmer 2011: 223). Die IG Kultur Wien versteht sich dezidiert als eine kulturpolitische Akteurin, die versucht in der Wiener Kulturpolitik mitzuwirken und damit „für bessere Bedingungen und angemessene Förderungen für unabhängige und selbstverwaltete Kulturarbeit“ (IG Kultur Wien 2010) einzutreten. Auf ihrer Agenda steht zudem die Auseinandersetzung für den Erhalt bestehender und die Schaffung neuer Freiräume als auch für eine diskriminierungsfreie kulturelle Beteiligung, abseits von Kategorien wie Geschlecht oder Nationalität (vgl. IG Kultur Wien 2010). Im Zuge dessen, leistet die IG Kultur Hilfestellungen bei administrativen Angelegenheiten, indem sie in Bereichen der Rechtsberatung, des Fördermanagements und der Versicherungsbelange Unterstützungsleistungen anbietet (vgl. Wimmer 2011: 223). Dafür hat die IG Kultur Wien im Jahr 2014 das Kulturinfoservice KIS zur Beratung von Kunst- und Kulturschaffenden eröffnet (vgl. IG Kultur Wien 2023a). Darüber hinaus vergibt die IG Kultur Wien seit 2004 den von der Stadt Wien ausgestatteten Preis der Freien Szene, welcher das Ziel verfolgt, die Sichtbarkeit und Vernetzung unter den freien Kulturschaffenden in Wien zu intensivieren und gleichzeitig die Vielfalt der Wiener Freien Szene aufzuzeigen (vgl. IG Kultur Wien 2023b). In Hinblick auf die zumeist prekäre finanzielle Situation von freien Kulturschaffenden<sup>11</sup> setzt sich die IG Kultur Wien stark für die sogenannte Fair Pay Kampagne ein (vgl. Konrad 2010: 68; IG Kultur Wien 2019). Ziele der Kampagne sind dabei „zeitkulturelle Arbeitsweisen (prozessorientiert, kleinstrukturiert, emanzipatorisch) als Vorbildmodelle [zu]verankern und damit gegen die neoliberale Verwertungslogik an[zu]treten [...] [sowie] eine Erhöhung und eine

<sup>11</sup> Diese zeigt sich etwa exemplarisch in der zwar nicht mehr vollkommen aktuellen, aber dennoch aussagekräftigen Untersuchung von Konrad (2010) zu den Kulturausgaben der Stadt Wien im Jahr 2009. In dieser geht hervor, dass 2,5 Prozent der Gesamtausgaben der Stadt Wien für Kultur der Freien Szene zur Verfügung stehen (vgl. Konrad 2010: 68).

kontinuierliche Valorisierung der Ermessensausgaben in den Kulturbudgets der Bundesländer durch politischen Druck [umzusetzen].“ (IG Kultur Österreich 2023). Außerdem ist es ein formuliertes Ziel, für faire Bezahlungen, Versicherungen und eine faire Besteuerung einzutreten (vgl. IG Kultur Österreich 2023). Darüber hinaus veranstaltet die IG Kultur Wien Symposien, um auf verschiedene Themen aufmerksam zu machen und in Austausch zu kommen. So wurde unter anderen das internationale Symposium Freie Szene – Orte schaffen. Räume und Infrastrukturen für Kunst und Kultur im Jahr 2020 in Wien veranstaltet, welches im Nachfolgenden genauer beleuchtet wird.

Neben der IG Kultur Wien gibt es in Wien noch weitere, meistens kunstspartenspezifische Interessensvertretungen. Dementsprechend engagieren sich die IG Freie Theaterarbeit fürs freie Theater, der Dachverband der österreichischen Filmschaffenden im Bereich des Films, die IG Bildende Kunst und der Independent Space Index für freie bildende Künstler:innen, das österreichische Musikinformationszentrum mica – music austria und mitderstadttreden – Initiative für eine freie Musikszene für freie Kunst- und Kulturschaffende im Bereich der Musik (vgl. Initiative Freie Szene & Stadt Wien (Hg.) 2021: 5).

Als weitere zentrale Akteurin der Freien Szene in Wien kann die Basis.Kultur.Wien bezeichnet werden. Die Basis.Kultur.Wien ist ein Dachverband von 300 in Wien ansässigen Bildungs- und Kulturvereinen, die als Mitgliedsvereine das Fundament der Basis.Kultur.Wien bilden. Dabei wird explizit ehrenamtliche Kulturarbeit herausgestellt, die seitens Basis.Kultur.Wien fokussiert wird. Basis.Kultur.Wien versucht, die Aktivitäten der Mitgliedsvereine zu bündeln und u.a. in Form eines monatlichen Programmheftes zu präsentieren, um auf die durchschnittlich 800 Veranstaltungen in allen Genres, die

von den Mitgliedsvereinen pro Jahr organisiert werden, aufmerksam zu machen. Der Dachverband ist als überparteilicher Verein konzipiert, welcher aus den Mitteln der Stadt Wien finanziert wird (vgl. Basis.Kultur.Wien o.J.a; o.J.b). Basis.Kultur.Wien versteht sich als Akteurin, die Basis-kulturelle Stadtentwicklung vorantreibt und im Bereich der Stadtteilkultur, also besonders im Lokalen und Nahräumlichen, als eine Art kultureller Nahversorger für die Bezirks-Bewohner:innen als auch für Besucher:innen Wiens zu fungiert. Dabei bietet Basis.Kultur.Wien ähnlich wie die IG Kultur Wien Weiterbildungs- und Beratungsangebote an und ist somit auch als Informations- und Servicestelle zu greifen. Außerdem werden seitens Basis.Kultur.Wien mit Hilfe unterschiedlicher Kooperationspartner:innen auch finanzielle Mittel über Förderinitiativen zur Verfügung gestellt. Diese reichen von der Finanzierung von eigenen Kunst- und Kulturprojekten von Jugendlichen zwischen 13 und 23 Jahren (Cash.for.Culture) und freien Eintritten für Lehrlinge (Go.for.Culture) bis zur Ausstattung und Befähigung von alternativen, künstlerischen Praxen dezentraler Kulturarbeit (Shift) (vgl. Basis.Kultur.Wien o.J.b; o.J.c).

### 5.3.3 MERKMALE DER WIENER FREIEN SZENE

In der Darstellung der zentralen Akteur:innen der Freien Szene in Wien wird deutlich, dass für die Wiener Freie Szene festgehalten werden kann, dass ein wesentliches Merkmal dieser ein gewisser Organisationsgrad ist, der sich in den jeweiligen Interessensvertretungen und -gemeinschaften zeigt. Demnach tritt sie bisweilen als gemeinsame kulturpolitischer Akteurin in der Wiener Kulturpolitik auf und versucht ihre Interessen zu verdeutlichen und umzusetzen. Von einigen Akteur:innen der Freien Szene Wien wird diese zeitweilig als dezentrale Institution in Wien beschrieben, die als große Entität zu brachten ist (vgl. Ruyter & Mokross 2022: 15, 25).

Zentral für die Wiener Freie Szene ist zudem, dass sie wächst (vgl. Ruyter & Mokross 2022: 14). Dazu werden über die verschiedenen Beratungsstellen mit ihren Unterstützungs- und Know-How-Vermittlungsmaßnahmen gezielt junge und neue Kunst- und Kulturschaffende angesprochen, was als eine bestimmte Offenheit gegenüber Neuem und anderen Akteur:innen, in der Wiener Freien Szene verstanden werden kann. Gleichzeitig zeichnet sich die Freie Szene Wien, wie auch die Freie Szene allgemein durch eine hohe Fluktuation aus, wodurch sie in einem stetigen Wandel begriffen werden kann (vgl. Ruyter & Mokross 2022: 25). Strittig bleibt dabei die Exklusivität der Räume, die die Wiener Freie Szene schafft. Auf der einen Seite werden diese als „non-exklusive“ (Ruyter & Mokross 2022: 14) beschrieben, während auf der anderen Seite ein „lack of structure for people who are often excluded from spaces, be through education, class, race, ability or other exclusionary factors“ (Ruyter & Mokross 2022: 28) beanstandet wird. Im Weiteren kann der Wiener Freien Szene, besonders in Hinblick auf ihre historischen Hintergründe, ein starkes Autonomiebestreben zugesprochen werden. Die Internationalität Wiens spiegelt sich auch in der Freien Szene wieder, indem viele internationale Kunst- und Kulturschaffende in Wien tätig sind, jedoch auch ein Publikum außerhalb Wiens und Österreichs ansprechen (vgl. IG Bildende Kunst 2019). Darüber hinaus wird die Freie Szene in Wien als lebendig, bunt und besonders vielfältig beschrieben (vgl. IG Kultur Wien 2010; Stadt Wien o.J.b). Demnach produzieren die freien Kunst- und Kulturschaffenden vielfältige Werke im Tanz, Theater, Film als auch in der Performance, Bildenden Kunst und Musik sowie in spartenübergreifenden und transdisziplinären Richtungen (vgl. IG Bildende Kunst 2019).

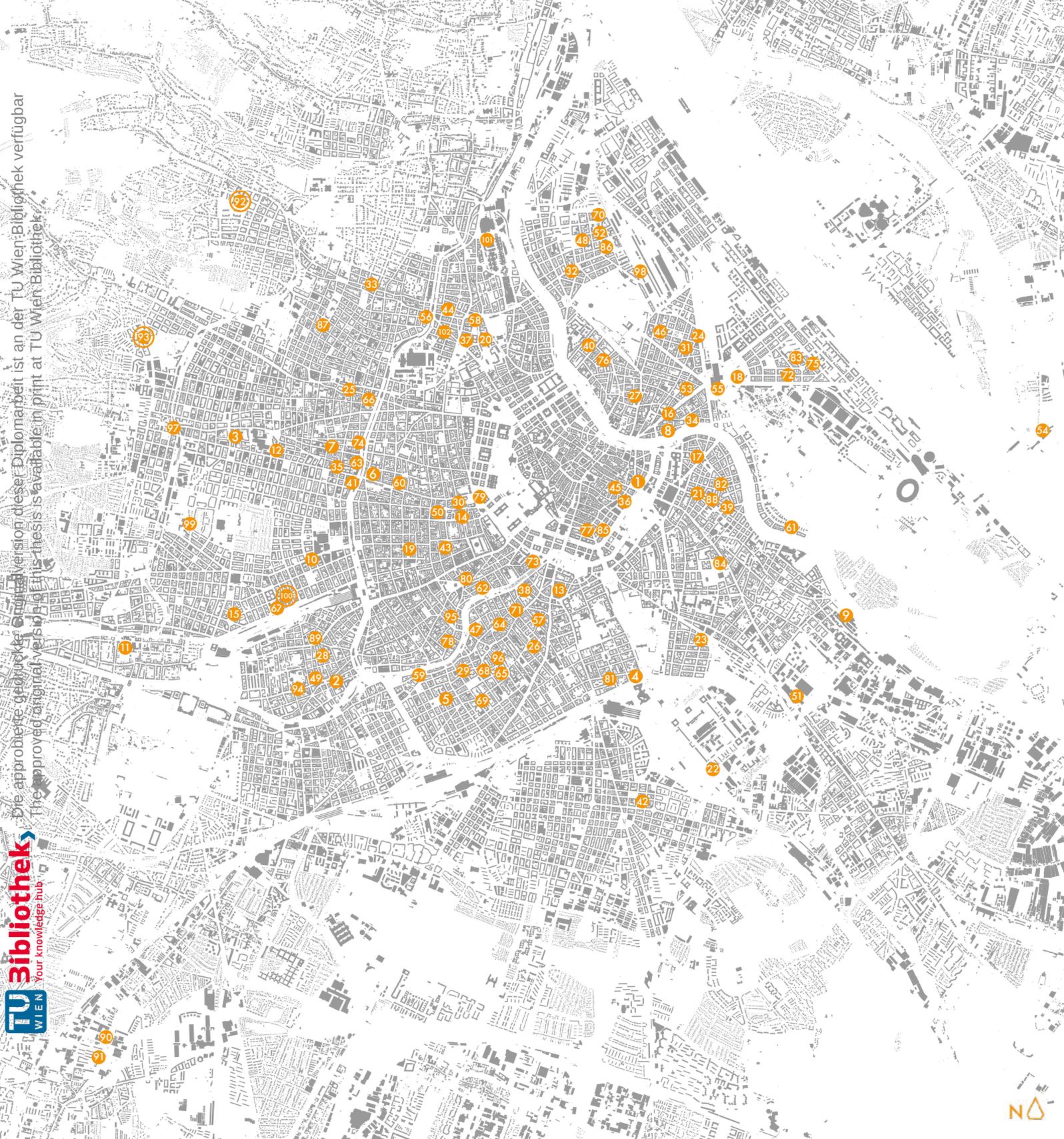
### 5.3.4 BESTEHENDE RÄUME DER WIENER FREIEN SZENE

Die Vielfalt der Freien Szene in Wien lässt sich auch an der Vielfalt der Räume der Freien Szene in Wien auf der folgenden Karte (*Abbildung 7*) nachvollziehen. Die Karte erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die dargestellten Räume sind nach den in Kapitel 4 und 6.1.4 näher beschriebenen Kriterien ausgewählt. Kurz beschrieben geht es um Räume, in denen von Akteur:innen der Freien Szene eine selbstorganisierte, nicht-kommerzielle/gemeinnützige, zeitgenössische künstlerische Praxis verfolgt wird. Die Kunstsparten reichen von Bildender Kunst über Darstellende Kunst bis hin zu Musik. Weitere spartenübergreifende und andere dazuzählende Räume sind ebenfalls aufgeführt. Die Fallbeispiele der Arbeit sind zur besseren Sichtbarkeit mit einem Kreis umrundet.

1. 20 20 (Dr.-Karl-Lueger-Platz 4b/1V, 1010)
2. **Aa collections** (Reindorfgasse 9/2/R01, 1150)
3. **ada** (Wallgasse 16/5, 1160)
4. **Architektur im Magazin** (Weyringergasse 27/I, 1040)
5. **Bar Du Bois** (Dahlgasse 50, 1050)
6. **basement** (Grundsteingasse 8/34.35, 2. Hof, 1160)
7. **Buro Galerie Ueberall** (Haberlgasse 71/2, 1160)
8. **Büro Weltraumstellung** (Praterstraße 42, 1020)
9. **Can** (Schairchgasse 14, 1030)
10. **Clubclub** (Alliögasse 1, 1150)
11. **Dessous** (Einwaggasse 41, 1140)
12. **die Schöne** (Kuffnergasse 7, 1160)
13. **discotec** (Schlafmühlgasse 12/14, 1040)
14. **Entre** (Burggasse 24/4, 1070)
15. **FABRIKRAUM** (Juchstraße 25-27 R02/2, 1150)
16. **fAN** (Praterstraße 33, 1020)
17. **flat1** (Rederzkystraße 4, 1030)
18. **FLUCC** (Praterstern 5, 1020)
19. **Fortuna** (Westbahnstraße 25/2, 1070)
20. **Fotogalerie Wien** (Währinger Straße 59, 1090)
21. **FOX** (Marxergasse 16, 1030)
22. **GESSO Artspace** (Maria Lassnig Straße 33, 1100)
23. **Global International** (Gerlgasse 17, 1030)
24. **GOMO** (Volkertplatz 8, 1020)
25. **Gum** (Jägerstraße 35, 1170)
26. **hinterland galerie** (Kronengasse 20, 1050)
27. **hoast** (Große Sperlgasse 25, 1020)
28. **Improper Walls** (Reindorfgasse 42, 1150)
29. **Im\_flieger** (Bräuhausgasse 40/Soderrains, 1050)
30. **k48** (Kirchengasse 48/Lokal 2, 1070)
31. **Kevin Space** (Volkertplatz 14, 1020)
32. **Kluckyland** (Orlmargasse 34, 1200)
33. **Kulturdrogerie** (Gentzgasse 86/88, 1180)
34. **Kunstraum am Schauplatz** (Praterstraße 42, 1020)
35. **Kunstankstelle Ottakring** (Grundsteingasse 45-47, 1160)
36. **KUNSTVEREIN GARTENHAUS** (Coburgbastei, 1010)
37. **KUNSTZELLE** (Währinger Str. 59, 1090)
38. **LaurenZ** (Linke Wienzeile 36/1c, 1060)
39. **LLLLL** (Seidlgasse 14, 1030)
40. **Loggia** (Untere Augartenstr. 26/Top 27, 1020)
41. **masc foundation** (Grundsteingasse 40, 1160)
42. **Mauve** (Wielandgasse 16, 1100)
43. **Medienwerkstatt Wien** (Neubaugasse 40A, 1070)
44. **Minuseins** (Währingerstraße 92, 1180)
45. **Minuszwei** (Domgasse 6, 1010)
46. **MOTHERBOARD** (Castellgasse 36-38, 1020)
47. **museum in progress** (Holmihlgasse 17/2/25, 1060)
48. **Mz\*Baltazars Laboratory** (Jägerstraße 52-54, 1200)
49. **nadaLokal** (Reindorfgasse 8, 1150)
50. **necessaire** (Neufliggasse 62/I, 1070)
51. **Neuer Kunstverein Wien** (Rennweg 110-116, 1030)
52. **New Jörg** (Jägerstraße 56, 1200)
53. **okay works** (Zirkusgasse 38, 1020)
54. **OpenCave** (Kaisermühlenstraße 14, 1220)
55. **philomena+** (Heinestraße 40/7, 1020)
56. **Pilot** (Hans-Sachs-Gasse 27/4, 1180)
57. **Pinacoteca** (Große Neugasse 44/2, 1040)
58. **Plateau** (Sechschimmelgasse 10, 1090)
59. **PROLET.AIR** (Linke Wienzeile 72/2/19, 1060)
60. **puuul** (Stolzenhofergasse 6/1A, 1080)
61. **RUF** (Schimmelgasse 77c, 1020)
62. **Salon für Kunstbuch** (Luftbadgasse 16, 1060)
63. **Schaufenster Denis** (Brunnengasse 45, 1160)
64. **school** (Grünigasse 22, 1050)
65. **Sehsaal** (Zentogasse 38, 1050)
66. **Setzkasten Wien** (Hernalsbr. Hauptstraße 29/4, 1170)
67. **SINK** (Krellgasse 10-12/38-39, 1150)
68. **Size Matters** (Margaretenstraße 110, 1050)
69. **Spouse** (Reinprechtsdorfer Straße 48/9, 1050)
70. **Steige 13** (Jägerstraße 62-64, 1200)
71. **SUPER** (Schönbrunner Straße 10, 1050)
72. **Sussudio** (Wolfgang-Schmidl-Gasse 19, 1020)
73. **Suzie Shride** (Girardigasse 10, 1060)
74. **säulen der erinnerung** (Piazza am Yppenplatz, 1160)
75. **The Office** (Jungstraße 9/11/81, 1020)
76. **UA26** (Untere Augartenstraße 26/Top 27, 1020)
77. **VBKÖ** (Maysedergasse 2, 1010)
78. **Ve.Sch** (Gumpendorfer Straße 95/2, 1060)
79. **VENT gallery** (Lange Gasse 2/6, 1080)
80. **WAF Gallerie** (Schodkgasse 6-8, 1060)
81. **wasserwasser** (Alpenmilchzentrale, 1040)
82. **White Dwarf Projects** (Seidlgasse 14, 1030)
83. **Wohlmut** (Wohlmutstraße 4 / EG, 1020)
84. **Zink** (Hintzerstraße 10, 1030)
85. **das weise haus** (Hegelgasse 14, 1010)
86. **Never at Home** (Sachsenplatz 4/6, 1200)
87. **The Nest** (Hornoyergasse 53, 1170)
88. **Das Packhaus** (Marxergasse 24, 1030)
89. **Wild im West II** (Marianbiferstraße 166-169, 1150)
90. **F23 - wir.fabriken.kultur** (Breitenfurterstraße 176, 1230)
91. **Salon F23** (Breitenfurterstraße 192/21, 1230)
92. **Sammelweisklinik** (Hockegasse 37/Haus 4, 1180)
93. **SOHO STUDIOS** (Liebknechtgasse 32, 1160)
94. **Echoraum** (Sechshäuser Str. 66, 1150)
95. **TheaterArche** (Münzwardengasse 2A, 1040)
96. **Creative Cluster** (Viktor-Christ-Gasse 10, 1050)
97. **Lido für Ottakring** (Ottakringer Straße 201, 1160)
98. **brut nordwest** (Nordwestbahnstraße 8-10, 1200)
99. **minciospace** (Minciostraße 17, 1150)
100. **Westbahnstudios** (Preysingergasse 5, 1150)
101. **WEST** (Augasse 2-6, 1090)
102. **WUK** (Währinger Str. 59, 1090)

### 5.3.5 ZUM RAUMBEDARF DER WIENER FREIEN SZENE

Trotz dieser Vielfalt an Räumen der Freien Szene in Wien artikulieren Akteur:innen der Freien Szene seit einiger Zeit einen Raumbedarf für ihr Schaffen und beklagen zugleich die Schwierigkeiten, mit denen bestehende Räume der Freien Szene konfrontiert sind. So sagt Laimer (2009), um den Raumbedarf der Freien Szene in Wien und bestehende Ungleichheiten zum etablierten Kulturbetrieb zu beschreiben, folgendes: „Für die Stadt Wien (sic!) steht seit jeher die traditionellen, etablierten, touristisch gut verwertbaren Institutionen der klassischen ‘Hochkultur’ im Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie verschlingen den allergrößten Teil des Kulturförderbudgets. Der Rest – so gewinnt man zumindest den Eindruck, – sind ungeliebte Kinder, die mit ein paar Bröseln abg gespeist werden. Wenn diese international prominent werden oder einflussreiche FürsprecherInnen gewinnen, gibt es ein wenig mehr.“ (Laimer 2009: 104) Und weiter, „der Bedarf auf Sei-



ten der Kulturschaffenden ist mehr als vorhanden, die Räume sind vorhanden und es ist kaum vorstellbar, dass die Stadtverwaltung es gemeinsam mit der Wirtschaftskammer nicht zu Wege bringt, zumindest einige der vielen leerstehenden Geschäftslokale den Raum suchenden Kulturinitiativen kostengünstig anzubieten.“ (Laimer 2009: 108). Dazu kommt er zum Schluss, „dass kultureller Raumbedarf besteht, ist unbestritten“ (Laimer 2009: 108).

Da diese Aussagen mit dem Jahr 2009 etwas in der Vergangenheit liegen, geben die im Rahmen des internationalen Symposiums Freie Szene – Orte schaffen. Räume und Infrastrukturen für Kunst und Kultur in Wien 2020, erarbeiteten Ergebnisse Aufschluss über eine aktuellere Situation der Freien Szene in Wien. So zeigte sich, dass sich Vertreter:innen aus Politik (begleitet von Stadträtin Veronica Kaup-Hasler) Verwaltung und Interessensgemeinschaften der Freien Szene (wie IG Kultur Wien, IG Freie Theaterarbeit, IG Bildende Kunst usw.) einig waren, „dass das Platz- und Raumangebot für die freischaffenden Künstler\*innen und Kulturinitiativen in Wien derzeit zu gering ist.“ (Initiative Freie Szene & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6). Mit dem generellen Bevölkerungswachstum der Stadt Wien, geht auch ein fortlaufender Anstieg an freien Kunst- und Kulturschaffenden einher, was ein Spiegel der erweiterten internationalen Ausbildungsmöglichkeiten sowie der „veränderten Ansprüche und Arbeitsformen der Künstler\*innen und Kulturinitiativen“ (Initiative Freie Szene & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6) ist. Daher wird die räumliche Verortung in Form von freien Arbeits- und Ausstellungsräumen sowie Treffpunkten in Wien als essenziell erachtet. Es wird daher verlangt, dass die bestehenden Räume geschützt werden und gleichzeitig durch öffentlich unterstützte Neu- und Umbauprojekte, weitere räumliche Infrastrukturen für eine künstlerische Nutzung geschaffen werden (vgl. Initiative Freie Szene & Stadt Wien (Hg.) 2021: 6).

Auch die im Jahr 2019, also noch vor der Coronapandemie, durchgeführte Online-Umfrage der IG Bildende Kunst, welche zwar nicht repräsentativ, aber dennoch aussagekräftig ist, macht deutlich, dass geeignete Räume für die Praxis von Kunst- und Kulturschaffenden ein knappes Gut ist (vgl. Franzen 2020). Die Umfrage ist zwar nicht ausschließlich auf Wien bezogen, es haben jedoch Drei Viertel der 324 Teilnehmenden angegeben in Wien zu wohnen, weshalb sich einige Erkenntnisse auch auf die Raumsituation in Wien zurückführen lassen. Demnach zeigt die Umfrage, dass es sich rund zwei Drittel der teilnehmenden Kunst- und Kulturschaffenden nicht leisten können, ausschließlich von ihrer künstlerischen Arbeit zu leben und daher auch Arbeit im nicht-künstlerischen Bereich nachgegangen werden muss. Die Ergebnisse beleuchten zudem, dass nach Angaben der Teilnehmenden 95 Prozent der Ateliers der Kunst- und Kulturschaffenden in Wien nicht gefördert werden (vgl. Franzen 2020). Im Weiteren macht die Umfrage deutlich, dass die Suche nach passenden Räumen zumeist mit hohen zeitlichen als auch finanziellen Eigenaufwand verbunden ist: „Ich habe drei Jahre nach einem Atelier gesucht.“ (Franzen 2020). Auch strukturelle Hürden, wie die Vergabe von Räumen an nicht im Kunstfeld etablierte Personen sowie die prekäre Arbeitssituationen von Kunst- und Kulturschaffenden, die zu Verhältnissen führen, „die einen aus dem Kunstschaffen langsam aber sicher hinausbugsiert“ (Franzen 2020) werden aufgezeigt.

Einen gewissen Überblick über den Raumbedarf der freien Kunst- und Kulturschaffenden in Wien geben auch Daten der Kreativen Räume Wien, die sich aus deren Antragsformular und Beratungsleistungen ergeben. In Abbildung 8 ist ersichtlich, dass vom Anfang 2020 bis Mitte 2023 einige Anfragen bei den Kreativen Räumen Wien eingegangen sind. Die Anfragen schwanken von Jahr zu Jahr und lassen erkennen, dass vor allem in den

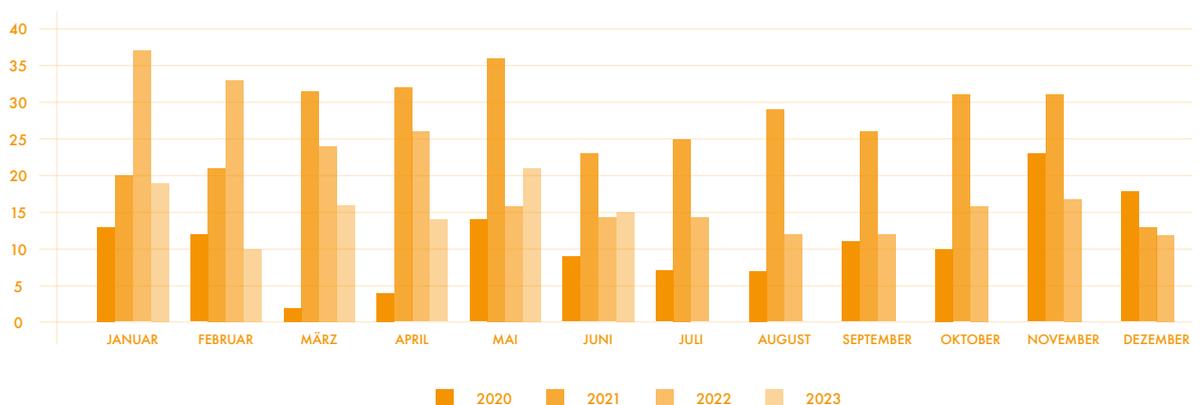
Jahren 2021 und 2022 eine hohe Anzahl an Raumsuchenden zu verzeichnen ist. Aufgeschlüsselt sind im Jahr 2020 126, im Jahr 2021 318, im Jahr 2022 234 und im Jahr 2023 (nur bis Juni) 95 Anfragen auszumachen. Insgesamt sind im abgebildeten Zeitraum als 773 Anfragen nach Räumen bei den Kreativen Räumen Wien eingegangen (vgl. Kreative Räume Wien 2023b). Im Jahr 2023 ist ein leichter Rückgang der Beratungsanfragen auszumachen.

Zusätzliche Informationen zu den Anfragen beschreiben, dass von den Raumsuchenden überwiegend relativ langfristige Zeiträume (ab mindestens einem Jahr) angefragt werden. Auch werden hauptsächlich kleinere Flächen bis zu einer Größe von 50 m<sup>2</sup> gesucht. Die meisten Anfragen kommen dabei aus den Bereichen Ateliers, Ausstellungen und Filmdrehs (vgl. Kreative Räume Wien 2023b). Auch der Bereich der Musik soll einer besonders benachteiligten Situation ausgesetzt sein und über wenig geeignete Räume für diese künstlerische Praxis verfügen. Aktuell begleiten die Raumsuchenden zudem noch Verunsicherungen wegen der gestiegenen Energiepreise (vgl. Kreative Räume Wien 2023b).

Der nächste Teil der Arbeit beschreibt den empirischen Teil der Arbeit, in welchem eine Fallstudie zu Raumaneynungen der Freien Szene Wiens durchgeführt wird. Dazu wird im nachfolgenden Abschnitt zunächst die Konzeption der Fallstudie beschrieben, bevor die Darstellung der Fallbeispiele erfolgt.

Abbildung 8:  
Eintragungen 2020 bis Juni  
2023; Antrags-  
formular Raumsuchende

Quelle:  
eigene Darstellung  
2023 nach Kreative  
Räume Wien 2023b



# TEIL III: EMPIRISCHE AUSEINADERSETZUNG

## **6 FALLSTUDIE ZU RAUMANEIGNUNGEN DER FREIEN SZENE IN WIEN**

### **6.1 KONZEPTION DER FALLSTUDIE**

#### **6.2 WESTBAHNSTUDIOS**

#### **6.3 SEMMELWEISKLINIK**

#### **6.4 SOHO STUDIOS**

## **7 INTERPRETATION DER FALLSTUDIENERGEBNISSE**

### **7.1 IDENTIFIZIERTE MERKMALE UND BEDEUTUNG AUS DER PRAXIS DER FREIEN SZENE**

### **7.2 ENTSTEHUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DER FREIEN SZE- NE UND BETEILIGTE AKTEUR:INNEN UND DEREN ROLLEN**

### **7.3 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN**

### **7.4 HANDLUNGSANSÄTZE ZUR FÖRDERUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DURCH DIE FREIE SZENE**



gegrenztes Phänomen oder eine Einheit verstanden werden, das bzw. die zu einem spezifischen Zeitpunkt oder über einen Zeitraum erforscht wird (vgl. Gerring 2006: 13; in: Achatz 2020: 9). Für die Raum- und Planungswissenschaften sind im Vergleich zu anderen Disziplinen, die teilweise mit großen Fallzahlen operieren, auch kleinere Fallzahlen oder auch spezifische Einzelfälle von Forschungsinteresse (vgl. Lamker et al. 2014; Yin 2003: 45; in: Achatz 2020: 9). Fallstudienuntersuchungen erlauben es dabei die hinter den Einzelfällen bestehenden Gesetzmäßigkeiten, Strukturen und Zusammenhänge in ihrer komplexen, häufig schwer abgrenzbaren realweltlichen Verankerung zu untersuchen (vgl. Lamker et al. 2014: Vorwort).

Flyvbjerg (2011) beschreibt zu Fallstudien zudem fünf wesentliche Stärken. Diese sind „die analytische Tiefe einer Fallstudie, deren hohe konzeptionelle Validität [...], das Verständnis von Kontext und Prozess in ihrem Zusammenhang [...] [,] das Verständnis von Verknüpfungen zwischen einem Auslöser und einem ausgelösten Ereignis [...] [sowie] die Funktion von Fallstudien zur Generierung neuer Hypothesen und Forschungsfragen aus ihrer Beobachtung komplexer realer Zusammenhänge heraus.“ (Lamker et al. 2014: 8; nach Flyvbjerg 2011: 314). Diese Fähigkeiten von Fallstudien, insbesondere chaotische, komplexe und widersprüchliche soziale Situationen zu bearbeiten (vgl. Campbell 2003: p. 17; in: Lamker et al. 2014: 9), begründen die Wahl eines Fallstudien-Designs für diese Arbeit, da die von der Freien Szene formulierten Raumbedarfe und Existenzbedrohungen für einige Räume sowie die Darstellung Wiens als Kulturstadt ebenfalls (zumindest auf den ersten Blick) solche widersprüchlichen sozialen Situationen konstituieren.

Neben den beschriebenen Stärken und Fähigkeiten von Fallstudien begleiten diese auch Schwächen. So liegt nach Flyvbjerg eine Schwäche von Fallstu-

dien in der verzerrten und subjektiven Fallauswahl (selection bias) (vgl. Lamker et al. 2014: 10). Dieser wird durch eine sorgfältige Fallauswahl mit theoriegeleiteten Auswahlkriterien zu begegnen versucht (siehe Kapitel 6.1.4). Als eine weitere Schwäche von Fallstudien erläutert Flyvbjerg das begrenzte Wissen darüber, ob die beobachteten Phänomene auch in anderen Kontexten auftreten (vgl. Flyvbjerg 2011: 314; in: Lamker et al. 2014: 10). Um dieser Schwäche zu begegnen, werden zusätzlich zu den Fallstudien Akteur:innen befragt, die als Expert:innen zum Forschungsgegenstand gewertet werden können, so dass sich ein breiteres Bild über die Kontexte der jeweiligen Fallbeispiele hinaus ergibt (siehe Kapitel 6.1.2). Im Weiteren wird von Flyvbjerg die unbekannte oder unklare statistische Signifikanz von Fallstudien als Schwäche benannt (vgl. Flyvbjerg 2011: 314; in: Lamker et al. 2014: 10). Diese methodische Schwäche ist im Umfang der Arbeit schwer zu beheben, dennoch werden diese methodischen und theoretischen Hinweise in der Arbeit aufgegriffen, in der Durchführung der Fallstudie bestmöglich umzusetzen versucht und darüber hinaus am Ende der Arbeit im Hinblick auf die Grenzen der Arbeit reflektiert (siehe *Schlussbetrachtung*), wobei anzumerken ist, dass nicht alle diese Schwächen im begrenzten Rahmen der Arbeit vollständig aufgefangen werden können.

Die Fallstudie folgt einem deskriptiven Fallstudientyp, bei dem die Generierung von aussagekräftigen Beschreibungen anhand der Fragestellungen zu den ausgewählten Fällen im Vordergrund steht. Vereinzelt werden jedoch auch explanative Elemente inkludiert, um sich möglichen Erklärungen von Wirkungszusammenhängen zu den genannten Fragestellungen anzunähern (vgl. Yin 2012: 6ff.; in: Lamker et al. 2014: 13). Dabei beziehen sich die aufgeführten Fälle im Kontext dieser Arbeit auf (semi-) permanente Raumaneynungen, die durch Akteur:innen der Freien Szene in der Stadt Wien er-

folgen (*siehe Kapitel 6.1.4*). Wie sich bereits darin zeigt, werden in dieser Arbeit mehrere Fälle behandelt, weshalb es sich um eine Mehrfallstudie handelt (vgl. Lamker et al. 2014: 14).

Das Fallstudiendesign ist als praxisorientierte und problemorientierte Forschung konzipiert, um tief und realweltlich in den Kontext der jeweils zu untersuchenden Fälle einzutauchen. Dabei offenbart sich jedoch auch, dass die jeweiligen Fälle unterschiedliche Ausgangslagen und Entwicklungschancen haben, die auch zum Gegenstand des Forschungsinteresses werden. Im Fokus steht daher eine prozess- und erfahrungsorientierte Arbeitsweise.

Im Forschungsprozess stellt zudem die Reflexion der eigenen Position, insbesondere bei einer interpretativ-qualitativ angelegten Forschungsstrategie, als forschende Person eine dauerhafte Aufgabe dar, um eine größtmögliche Belastbarkeit der Ergebnisse zu gewährleisten. Die im zweiten Teil der Arbeit (*siehe Kapitel 5*) beschriebene Vertrautheit mit dem Untersuchungsgebiet Wien ermöglicht auf der einen Seite eine Ortskenntnis und ein gewisses Vorwissen, auf der anderen Seite können damit auch Vorurteile und Verzerrungen einherkommen. Demnach ist eine Offenheit gegenüber neuartigen Informationen und der Anspruch, eine möglichst breite Meinung zum Forschungsgegenstand zu berücksichtigen ein wesentlicher Ansatz, um einer möglichen Voreingenommenheit zu begegnen. Dennoch bezieht sich die Arbeit mit ihrem Hauptaugenmerk auf die Freie Szene, weshalb innerhalb dieser Arbeit überwiegend die Perspektive von Akteur:innen der Freien Szene Beachtung findet, besonders in Hinblick auf eine Forschungsposition, die eine Anerkennung von Ungleichheiten beinhaltet. Durch die Bildung von Hypothesen in der Einleitung der Arbeit sollen zudem die vorliegenden Meinungen transparent gemacht werden und offen zum Diskurs gestellt werden.

## 6.1.2 ERHEBUNGSMETHODEN

Die wesentlichen Erhebungsmethoden der Fallstudie sind eine Literatur- und Dokumentenrecherche sowie leitfadengestützte qualitative Interviews. Diese werden im Folgenden näher erläutert, indem dargestellt wird, welche Akteur:innen im Zuge der Arbeit befragt werden und wie der Interviewleitfaden gestaltet ist.

### LITERATUR- UND DOKUMENTENRECHERCHE

Zur ausführlichen Voranalyse der Fallbeispiele wird eine Literatur- und Dokumentenrecherche mit sowohl Online- als auch Offline-Quellen durchgeführt. Diese gibt einerseits einen allgemeinen Überblick über unterschiedliche Raumeignungen, die in Wien durch die Freie Szene bereits erfolgen (*siehe Kapitel 5.3.4*), andererseits ermöglicht sie ein grundlegendes Verständnis der ausgewählten Fallbeispiele, welches wiederum spezifischere Fragestellungen innerhalb des leitfadengestützten Interviews zu den jeweiligen Fällen zulässt. Auch im Anschluss an die leitfadengestützten Interviews wird zur Reflexion und Nachprüfung der erhobenen Daten auf die Literatur- und Dokumentenanalyse zurückgegriffen. Quellen sind vor allem Online-Verzeichnisse und wissenschaftliche Zeitschriften, aber auch graue Literatur und Zeitungen, Magazine, Informationsflyer sowie Websites spielen bei der Literatur- und Dokumentenrecherche zu den Fallbeispielen eine wesentliche Rolle. Für eine übersichtliche Sammlung und Zuordnung der Quellen wird die Literatur- und Referenzierungssoftware Zotero verwendet.

Bei der angewandten Literatur- und Dokumentenrecherche handelt es sich ausdrücklich nicht um systematische Analyse von Dokumenten, da diese Vorgehensweise aufgrund des zu hohen Detaillierungsgrades als nicht geeignet erachtet wird (vgl. Achatz 2020: 9).

## LEITFADENGESTÜTZTE INTERVIEWS

Als zentrale Erhebungsmethode für die Fallstudien werden leitfadengestützte qualitative Interviews gewählt. Dies begründet sich darin, dass diese Erhebungsmethode die Möglichkeit bietet, sowohl die individuelle Sicht der Interviewpartner:innen auf den Forschungsgegenstand wahrzunehmen, als auch tiefere Informationen zu den jeweiligen Fallbeispielen erheben zu können (vgl. Yin 2003: 89; in: Achatz 2020: 49; Flick 2016: 114). Im Weiteren wird diese Erhebungsmethode bedient, da sie die Option bereitstellt, das Erfahrungswissen der Interviewpartner:innen systematisch und theoriegeleitet zu begreifen (vgl. Gläser & Laudel 2009: 12).

Im Rahmen dieser Arbeit werden im Zuge der leitfadengestützten qualitativen Interviews Akteur:innen befragt, die in den Fallbeispielen der Raumaneynungen durch die Freien Szene direkt involviert bzw. aktiv sind, eine zentrale Rolle einnehmen und dementsprechend über spezifisches Detail- und Sonderwissen verfügen. Je Fallbeispiel wird eine Person interviewt, die über das jeweilige Fallbeispiel aufklärt. Wesentlich ist jedoch, dass nicht die Personen selbst Gegenstand der Analyse sind, sondern die von ihnen generierten Aussagen, Analysen sowie Erkenntnisse innerhalb der Raumaneynungen (vgl. Meuser & Nagel 2002; Helfferich 2019: 680ff.; in: Achatz 2020: 49). Als Fallbeispiele der Arbeit werden als Raumaneynungen der Freien Szene die Westbahnstudios, die Semmelweislinik und die SOHO STUDIOS gewählt. Die Begründung der Auswahl und eine nähere Beschreibung der Fallbeispiele erfolgt im Abschnitt zur Auswahl der Fallbeispiele (*siehe Kapitel 6.1.4*).

Darüber hinaus werden leitfadengestützte qualitative Interviews mit Akteur:innen aus einer Trägerorganisation für freie Kulturarbeit (Basis.Kultur.Wien), einem freien Wiener Kunst- und Kulturnetzwerk im

Bereich der Bildenden Kunst (Independent Space Index), Interessengemeinschaften der Freien Szene (IG Kultur Österreich & Steiermark, Das Andere Theater), der Forschung (TU Wien) sowie einer Zwischennutzungs- und Leerstandsaktivierungsagentur für kreative Nutzungen (Kreative Räume Wien) geführt. Diese Akteur:innen können im Rahmen dieser Forschung aufgrund ihres in ihrer Tätigkeit notwendigerweise erworbenen Fach- und Erfahrungswissens als Expert:innen zum Forschungsgegenstand bzw. zur Praxis der Freien Szene gewertet werden. Dabei überschneiden sich teilweise die Rollen der Akteur:innen aus den Fallbeispielen mit denen der hier angeführten Expert:innen, da einige Akteur:innen einerseits selbst aktiv Raumaneynung als Akteur:innen der Freien Szene betreiben und andererseits auch in übergreifenden Organisationen eine Position innehaben. Die Aussagen, Analysen sowie Erkenntnisse der Expert:innen finden überwiegend in Kapitel 7, dem interpretativen Teil der Arbeit, Anwendung. Darüber hinaus wird ein leitfadengestütztes Interview mit einem langjährig in Wien tätigen Theaterschaffenden sowie einer Kulturschaffenden, die ehemals in einer Zwischennutzung tätig war, geführt, um Einblicke in die Perspektive von Personen zu erhalten, die über keinen festen Raum verfügen und immer wieder auf der Suche nach Räumen sind, um ihre künstlerische Praxis zu verwirklichen. Die Akteur:innen aus den Organisationen, die nicht primär in Wien tätig sind, wurden zunächst vor dem Hintergrund befragt, dass zu Beginn der Arbeit noch die Absicht bestand, auch Raumaneynungen der Freien Szene in anderen Städten als Wien zu betrachten. Aufgrund des bestehenden Vorwissens über Wien seitens des Forschenden, der knappen zeitlichen Ressourcen für die Bearbeitung der Arbeit und der in Kapitel 5 dargelegten Gründe wurde diese Absicht im Laufe des Forschungsprozesses verworfen und Wien als zentraler Untersuchungsraum festgelegt. Dennoch lassen sich aus den

getätigten Aussagen der Akteur:innen aus Organisationen, die nicht primär in Wien tätig sind, relevante und zum Teil übertragbare Erkenntnisse für den interpretativen Teil ableiten, die zudem einen Blick von außen ermöglichen.

Nach der mit der Literatur- und Dokumentenrecherche durchgeführten Voranalyse der Fallstudien werden die relevanten Hauptansprechpartner:innen zu den jeweiligen Fallbeispielen identifiziert und kontaktiert. Die Kontaktaufnahme erfolgt über E-Mail mit einer grundsätzlichen Vorstellung der Forschungsarbeit und der Frage, ob Interesse besteht, an einem Interview für die Forschungsarbeit teilzunehmen. Die Interviews finden zumeist analog statt, entweder direkt am Ort des Fallbeispiels, also am Ort der Raumeignung, oder im öffentlichen Raum. Zudem werden einige Interviews auch digital per Videotelefonat über Zoom geführt, insbesondere mit Akteur:innen, die sich außerhalb von Wien befinden. Vor den jeweiligen Interviews wird eine Teilnehmer:inneninformation und Einwilligungserklärung ausgehändigt und unterschrieben (von dem Diplomanden & der:dem Interviewpartner:in), die die Interviewpartner:innen nochmals über die Forschungsarbeit und ihre Rechte hinsichtlich Datenschutz und Widerruf informiert (*siehe Anhang 6*). Des Weiteren werden Hinweise zur Nachnutzung der generierten Daten sowie hinsichtlich der Anonymisierung von persönlichen Eigennamen zum Schutz der Interviewpartner:innen zugesichert. Dementsprechend wird im Folgenden der Arbeit nicht der Name des:der Interviewpartner:in genannt, sondern ausschließlich auf die entsprechende Organisation verwiesen sowie im Weiteren mittels entsprechender Kürzel (*siehe Tabelle 3*) auf die Interviewten referenziert. Die Interviews werden nach expliziter Einwilligung der Interviewpartner:innen digital mit einem Smartphone aufgenommen und im Anschluss vereinfacht transkribiert.

Im Rahmen der Arbeit werden daher zehn Interviews durchgeführt, die in der folgenden Tabelle 3 dargestellt sind:

### INTERVIEWLEITFADEN

Ein Interviewleitfaden bietet eine gestaltbare systematische Vorgabe für die Durchführung eines Interviews. Der Zweck eines Interviewleitfadens liegt in der Möglichkeit, die Offenheit eines Interviews auf das Forschungsinteresse und den Forschungsgegenstand auszurichten (vgl. Helfferich 2019: 675ff.; in: Achatz 2020: 50). Ein entwickelter Interviewleitfaden sollte dem Anspruch gerecht werden, möglichst universell einsetzbar zu sein, andererseits aber auch die Option für individuelle Anpassungen zulassen, um Einfluss auf die jeweilige Gesprächsführung nehmen zu können (vgl. Helfferich 2019: 670; in: Achatz 2020: 50). Nach diesem Prinzip wird für die leitfadengestützten qualitativen Interviews auf Basis der ersten Erkenntnisse aus der Literatur- und Dokumentenrecherche ein teilstrukturiertes Gerüst für den Interviewleitfaden entwickelt, welches vor jedem Interview partiell an die:den jeweilige:n Interviewpartner:in angepasst wird. Dementsprechend werden vier Themenblöcke bestimmt, die innerhalb des Interviewleitfadens die zentralen Ankerpunkte bilden.

Der erste Themenblock befasst sich mit dem Einstieg in das Interview und soll als sanfte Einleitung in das Thema dienen, als auch das gegenseitige Kennenlernen des interviewenden Diplomanden mit der interviewten Person begünstigen. So stehen Auskünfte über die persönliche Motivation und/oder eine allgemeine Beschreibung des Fallbeispiels im Vordergrund, weshalb dieser Themenblock teilweise narrative Komponenten beinhaltet.

Im zweiten Themenblock wird eine allgemeine Vertiefung zum Forschungsinteresse beabsichtigt.

INTERVIEW	ORGANISATION	BESCHREIBUNG	DATUM
<b>FALLBEISPIELE</b>			
IW 1	WESTBAHNSTUDIOS	PROBEN- & PRODUKTIONSRAUM FÜR FREIE MUSIKSCHAFFENDE IN WIEN	12.06.23
IW 2	SEMMELWEISKLINIK	KUNST- UND KULTUR-ZENTRUM IN WIEN FÜR KUNST- UND KULTURSCHAFFENDE VERSCHIEDENER SPARTEN	07.07.23
IW 3	SOHO STUDIOS / KREATIVE RÄUME WIEN	ORT FÜR KUNST UND KULTUR SOWIE SOZIALEN AUSTAUSCH / SERVICE FÜR ZWISCHENNUTZUNG UND LEERSTANDSAKTIVIERUNG	13.07.23
<b>EXPERT:INNEN ZUM FORSCHUNGSGEGENSTAND</b>			
IW 4	INDEPENDENT SPACE INDEX	FREIES KUNST- UND KULTURSCHAFFENDEN NETZWERK IN WIEN (ÜBERWIEGEND BILDENDE KUNST)	24.05.23
IW 5	BASIS.KULTUR.WIEN	DACHVERBAND FÜR EHRENAMTLICHE KULTURARBEIT IN WIEN (ÜBER 300 MITGLIEDSVEREINE)	03.07.23
IW 6	IG KULTUR ÖSTERREICH / STEIERMARK	INTERESSENSVERTRETUNG UND BUNDESWEITER DACHVERBAND VON MEHR ALS 900 AUTONOMEN KULTURINITIATIVEN / INTERESSENSVERTRETUNG UND ANLAUFSTELLE FÜR ÜBER 170 KUNST- & KULTURINITIATIVEN IN DER STEIER-MARK, KULTURPOLITISCHE NGO	06.06.23
IW 7	EHEM. IG KULTUR WIEN / TU WIEN / VCC	INTERESSENSVERTRETUNG AUTONOME KULTURINITIATIVEN WIEN / FORSCHENDE IM BEREICH ALTERNATIVE KULTURPRODUKTION / VIENNA CLUB COMMISSION	11.09.23
IW 8	DAS ANDERE THEATER	INTERESSENSGEMEINSCHAFT FREIE THEATER GRAZ	26.05.23
<b>KUNST- UND KULTURSCHAFFENDE OHNE EIGENEN RAUM</b>			
IW 9	KULTURSCHAFFENDE AUS EHEM. ZWISCHENNUTZUNG	KULTURSCHAFFENDE MIT PRODUKTIONSHISTORIE IN WIENER ZWISCHENNUTZUNGEN	12.06.23
IW 10	FREIER THEATERSCHAFFENDER	FREIER THEATERSCHAFFENDER MIT PRODUKTIONSHISTORIE IN WIEN	07.06.23

Tabelle 3:  
 Auflistung der  
 geführten Interviews

Quelle:  
 eigene Darstellung 2024

Diese bezieht sich bei Interviews mit Akteur:innen aus den Fallbeispielen etwa auf organisatorische und zielbeschreibende Auskünfte zu den jeweiligen Fallbeispielen und bei Interviews mit Akteur:innen, die im Kontext der Arbeit als Expert:innen eingestuft werden, beispielsweise auf konstitutive Merkmale und Verhältnisse der Freien Szene insgesamt.

Im dritten Themenblock stehen die Räume der Fallbeispiele bzw. Räume für die Freie Szene im Allgemeinen im Mittelpunkt. Dieser Themenblock bildet den zentralen Schwerpunkt des Interviews und hinterfragt Bedingungen, Akteur:innen, Herausforderungen, Strategien und Erfolgsfaktoren, die bei Raumeignungen der Freien Szene eine bedeutende Rolle spielen.

Der vierte Themenblock richtet die Perspektive in die Zukunft und lässt die Interviewpartner:innen Entwicklungstendenzen für das jeweilige Fallbeispiel oder die Praxis der Freien Szene in Aussicht stellen. Mit einem offenen Abschluss wird den Interviewpartner:innen noch die Möglichkeit eingeräumt, wenn gewünscht, wesentliche ausstehende Beiträge anzuknüpfen.

Der Interviewleitfaden ist auf rund eine Stunde ausgelegt. In der Praxis beziffern sich die Interviewläufigen auf Zeiträume zwischen rund 50 Minuten bis zu 90 Minuten. Die jeweiligen Interviewleitfäden sind im Anhang 7,8,9 einzusehen.

### 6.1.3 ERHEBUNGSMETHODEN

Die Analyse der erhobenen Daten erfolgt nach einer qualitativen Inhaltsanalyse und einer Akteur:innenanalyse mittels eines Akteur:innenmappings. Zum besseren Verständnis der Analysemethoden und des Analyseprozesses werden diese im Nachfolgenden knapp erläutert.

#### QUALITATIVE INHALTSANALYSE

Zur Datenanalyse wird sich an der *Qualitativen Inhaltsanalyse* nach Mayring (1983) orientiert, welche es erlaubt das aus den Befragungen gewonnene Datenmaterial in Richtung der Forschungsfragen zu interpretieren (vgl. Mayring 1983; in: Flick 2016: 149ff.). Aufgrund dessen, dass sich jedoch die klassische Qualitative Inhaltsanalyse nach Mayring unter Verwendung der Daten- und Textanalysesoftware MAXQDA als nicht vollkommen praktikabel erwies, wird diese adaptiert, wie es im Folgenden näher beschrieben wird. Nach der vereinfachten Transkription des Interviewmaterials wird der darauffolgende Schritt, die Paraphrasierung – die sinn-gemäße Wiedergabe des Textes –, innerhalb der Arbeit nicht direkt getätigt, sondern mittels der Kodierung in MAXQDA zusammengefasst (vgl. Achatz 2020: 51). Die Kodierung erfolgt nach einer abduktiven Vorgehensweise, sodass sowohl eine induktive als auch eine deduktive Kategoriebildung vorgenommen wird (vgl. Ruin 2019). Als deduktive Analyse-kategorien werden die aus der theoretischen Auseinandersetzung erschlossenen Momente des Kreislaufs der Kultur: Produktion, Konsumption, Regulation, Identität und Repräsentation festgehalten. Neben diesen deduktiven Kategorien erfolgt die weitere Kategoriebildung induktiv, sodass die Kategorien während des Auswertungsprozesses ausgehend von den erhobenen Daten gebildet werden, um damit die Daten für sich sprechen zu lassen (vgl. Mayring 2008: 59ff.). Zur induktiven Kategoriebildung wird das Material zunächst mit einer offenen Kodierung bearbeitet und von Zeile zu Zeile mit Codes versehen und wesentliche Aussagen als Zitate für die spätere Verwendung markiert. Anschließend erfolgt axiales Kodieren, wobei die entstandenen Codes und Zitate durchgesehen und zusammengefasst werden, um übergeordnete Achsenkategorien zu bilden. Im nachfolgenden selektiven Kodieren werden die übergeordneten

Achsenkategorien verknüpft und Kernkategorien gebildet. Der mit der Kodierung gewonnene Datenkorpus wird zur geordneten Verschriftlichung der Fallbeispiele und der Interpretation herangezogen. Wesentlich ist es in der induktiven Vorgehensweise, die Schlüsselbegriffe aus den Originaltexten zu erhalten und im Anschluss an die Kodierung eine Rücküberprüfung des erstellten Categoriesystems mit dem Ausgangsmaterial durchzuführen (vgl. Mayring 2008: 54ff.; in: Achatz 2020: 51). Eine Darstellung des Kodierungssystems mit Kategorien findet sich im Anhang 10 und 11.

### AKTEUR:INNENANALYSE

Rauman eignungen der Freien Szene sind immer initiiert, vorangetrieben oder beeinflusst durch die Handlungen der involvierten Akteur:innen, welche individuelle oder kollektive Interessen verfolgen. Im Hinblick darauf, dass sich innerhalb der Rauman eignungen der Freien Szene zahlreiche Beziehungen bilden und verändern, sowie für die Auseinandersetzung mit der zweiten Forschungsfrage (*siehe Einleitung*) ist es daher relevant, die verschiedenen Akteur:innen zu identifizieren und differenziert betrachten zu können (vgl. Achatz 2020: 40).

Im Zuge dessen wird sich innerhalb dieser Arbeit am Akteur:innennetzwerk von Avelino und Wittmayer (2016) orientiert, welches auf einer Multi-actor Perspective (MaP) basiert. Akteur:innen sind nach dieser Betrachtungsweise „a social entity, that is, a person or organization, or a collective of persons or organizations, which is able to act“ (Avelino & Wittmayer 2016: 634). Avelino und Wittmayer konzeptualisieren dazu in ihrem Beitrag in Bezug auf Nachhaltigkeitstransitionen verschiedene Kategorien von Akteur:innen auf unterschiedlichen Ebenen der Aggregation (vgl. Avelino & Wittmayer 2016: 628). Dabei beziehen sie sich auf das Welfare Mix Modell nach Evers und Laville (2005) sowie Pestoff (1992).

Das Akteur:innennetzwerk unterscheidet zwischen vier Kategorien von Akteur:innen (Sektoren), welche anhand der folgenden drei Achsen gebildet werden: (1) informal – formal / informell-formell; (2) for profit – non profit / kommerziell – nicht profitorientiert; (3) public – private / öffentlich – privat. Es wird erläutert, dass diese Sektoren keine festen Einheiten bilden, sondern vielmehr die Grenzen zwischen den Sektoren verschwimmen, sich verschieben können und durchlässig sind (vgl. Avelino & Wittmayer 2016: 634ff.). Die vier Kategorien von Akteur:innen sind:

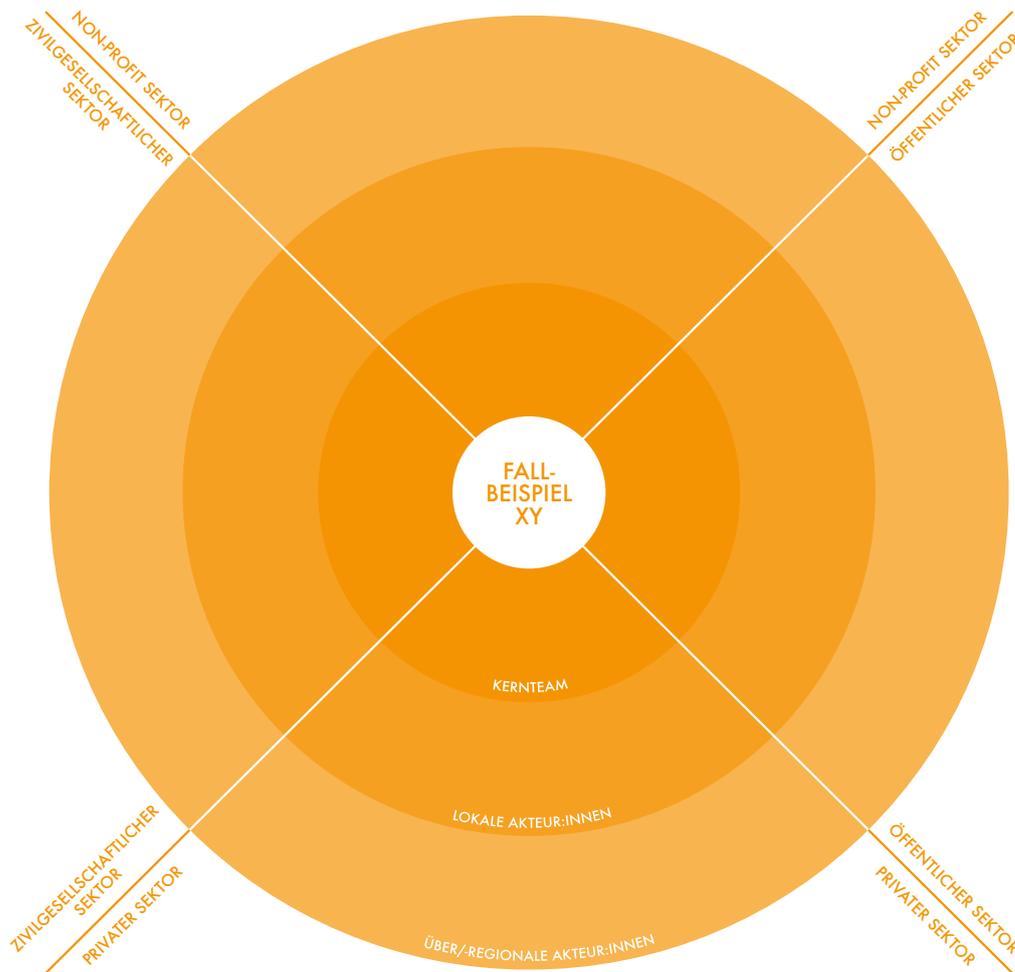
- Öffentlicher Sektor (state) (auch politisch-administratives System); wird als formell, nicht profitorientiert und öffentlich charakterisiert
- Privater Sektor (market); wird als formell, kommerziell und privat charakterisiert
- Zivilgesellschaftlicher Sektor (community); wird als informell, nicht profitorientiert und privat charakterisiert
- Dritter Sektor (third sector); wird als ein zwischen den drei anderen Sektoren angesiedelter intermediärer Vermittlungssektor konzipiert. Er umfasst den non-profit-Sektor, der formalisiert und privat ist, aber auch viele zwischengeschaltete Organisationen, die die Grenzen zwischen Profit und non-profit, privat und öffentlich, formal und informell überschreiten

Als weitere Perspektive der Unterscheidung gilt die Ebene der Aggregation, wonach Akteur:innen nach der (1) Ebene der Sektoren, (2) Ebene der Organisationen, (3) Ebene der individuellen Akteur:innen gegliedert werden können. Dies bietet die Möglichkeit zu untersuchen wie Einzelpersonen, Gruppen oder Organisationen agieren und wie diese zwischen den Sektoren operieren. Darüber hinaus kann ergründet werden welche Sektoren dabei do-

minant sind und wie Machtverhältnisse innerhalb der Sektoren über Zeit variieren (vgl. Avelino & Wittmayer 2016: 628ff.). Auch hier gilt, dass die Grenzen zwischen den Ebenen teilweise verschwimmen und durchlässig sind.

In Anlehnung an die aufgezeigte Multi-actor Perspective (MaP) von Avelino und Wittmayer (2016) wird für die Arbeit folgende Grundlage zur Analy-

se und zum Mapping der relevanten Akteur:innen verwendet (siehe Abbildung 10). Mit einem sogenannten Zwiebelndiagramm wird es ermöglicht, die Beziehungen zwischen den Akteur:innen innerhalb der vier gesellschaftlichen Sektoren darzustellen und zu analysieren. In Anlehnung an die Aggregationsebenen aus der MaP befindet sich in der Mitte der Darstellung das Kernteam, welches in konzentrischen Ringen von innen nach außen von



lokalen bzw. regionalen/überregionalen Akteur:innen umschlossen ist (vgl. Achatz 2020: 54). Das einheitliche Format der Akteur:innenanalyse bietet dabei die Möglichkeit, die aus den verschiedenen Fallbeispielen gewonnenen Erkenntnisse sowohl visuell als auch inhaltlich übereinander zu legen und miteinander zu vergleichen.

Für eine differenzierte Betrachtung der Rollen der verschiedenen Akteur:innen innerhalb der Fallstudien wird zudem in Anlehnung an Kronsell und Mukhtar-Landgren (2018) und Aigner (2022) die von ihnen entworfenen Idealtypen in der experimentellen Governance, zwischen verschiedenen Rollentypen unterschieden (vgl. Aigner 2022: 106). Diese Rollentypen sind:

- Initiator:innen: Initiator:innen spielen eine zentrale Rolle, da sie andere Akteur:innen zur Teilnahme anregen und auch finanzielle Mittel zur Verfügung stellen und/oder sich aktiv an der Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten beteiligen.
- Ermöglicher:innen: Ermöglicher:innen verfügen über keine ausdrückliche Führungsrolle, haben aber dennoch die Möglichkeit, Handlungsspielräume und damit Autonomie für andere Akteur:innen zu ermöglichen (z.B. Zugang zu eigenen Einrichtungen, Infrastruktur oder finanziellen Mitteln). Darüber hinaus verfügen diese Einzelpersonen oder Gruppen häufig über ein großes Netzwerk, welches es ihnen ermöglicht, Verbindungen und/oder Kooperationen mit anderen Akteur:innen in die Wege zu leiten
- Partner:innen: Partner:innen sind Akteur:innen, die sich durch eine gleichberechtigte Beteiligung im Projekt auszeichnen. Die Zusammenarbeit steht im Vordergrund. Partner:innen haben eine ausdrückliche Funktion und profitieren „auf eigene Art und Weise von der Zusammenarbeit“ (Aigner

2022: 107). Es wird zwischen aktiven und passiven Partner:innen unterschieden. So bringen sich aktive Partner:innen eifrig ein und begleiten eine bestimmte, jedoch nicht führende Funktion. Passive Partner:innen werden demgegenüber mit einbezogen, nehmen jedoch nicht aktiv an dem jeweiligen Projekt teil.

- Unterstützer:innen: Als Unterstützer:innen gelten Akteur:innen, die ein Projekt unterstützen, jedoch nicht fest in der Kernorganisationsstruktur verankert sind. Unterstützer:innen werden keine verbindlichen Zuständigkeiten übertragen, weshalb sie keine weitreichende Verantwortung haben (vgl. Aigner 2022: 106f.).
- Kritiker:innen oder Nicht-Ermöglicher:innen: Kritiker:innen oder Nicht-Ermöglicher:innen sind Akteur:innen, die einem Projekt entgegenstehen oder es ignorieren (diese Rolle geht aus den Idealtypen von Kronsell und Mukhtar-Landgren nicht hervor, war aber der Vollständigkeit halber für diese Arbeit wichtig abzubilden.).

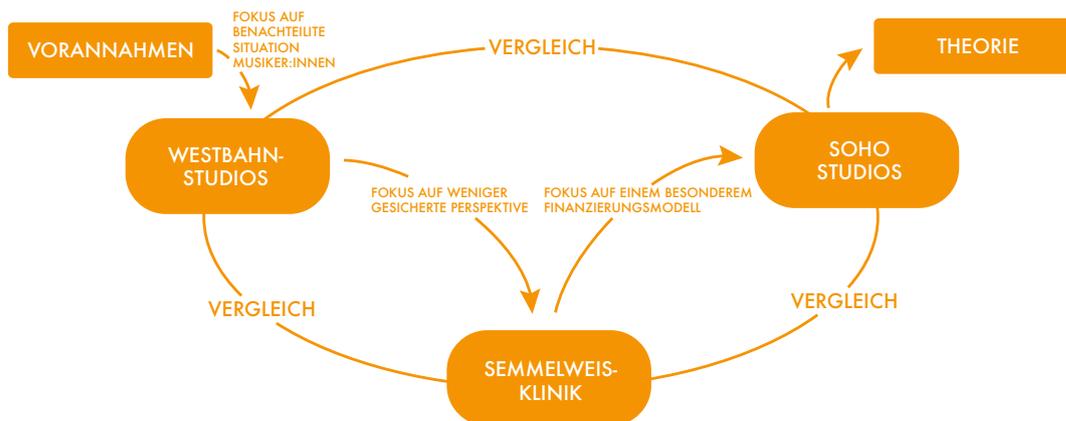
Im folgenden Kapitelabschnitt wird auf die Auswahl und die damit verbundenen Auswahlkriterien für die in der Arbeit betrachteten Fallbeispiele Bezug genommen und die ausgewählten Fälle knapp aufgezeigt, bevor diese im anschließenden Kapitelabschnitt näher analysiert werden.

## 6.1.4 AUSWAHL DER FALLBEISPIELE

Die Auswahl der untersuchten Fallbeispiele folgt Auswahlkriterien, die sich aus der Theorie zur Freien Szene (*siehe Kapitel 3*) erschließen. So zählt als primäres Auswahlkriterium, dass am Ort der Raumanweisung durch die Akteur:innen überwiegend eine *zeitgenössische künstlerische Praxis* verfolgt wird. Künstlerische Bedürfnisse müssen

den Ausgangspunkt für den Aufbau von Strukturen bilden und nicht umgekehrt bestehende Strukturen genutzt werden, in denen dann künstlerisch gearbeitet wird. Damit ist auch schon das zweite zentrale Auswahlkriterium angeschnitten, das zum Ausdruck bringt, dass es sich bei den zu untersuchenden Fällen *nicht um öffentlich institutionalisierte Kultureinrichtungen* (wie Burgtheater, Wiener Staatsoper oder öffentliche Museen etc.; also nicht dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb zugeordnete Einrichtungen) handelt, da diese zumeist in erster Linie Strukturen bereitstellen, in denen dann künstlerisch gearbeitet wird. Ein weiteres Auswahlkriterium bezieht sich darauf, dass die zu untersuchenden Fallbeispiele eine selbstorganisierte bzw. autonome Arbeitsweise verfolgen, da dies ein zentrales Merkmal der Praxis der Freien Szene darstellt. Auch eine *nicht-kommerzielle bzw. gemeinnützige Ausrichtung*, die ein wesentliches Charakteristikum der Freien Szene beschreibt, wird als Auswahlkriterium für die Fallauswahl herangezogen. Da der räumliche Fokus der Arbeit auf der Stadt Wien liegt, werden im Rahmen der Arbeit nur Fälle von Raumeignungen durch Akteur:innen der Freien Szene, die sich *in Wien befinden*, berücksichtigt.

Zudem ist zentral, dass es sich bei dem den ausgewählten Fallbeispielen um Orte handelt, die als *öffentlich* beschrieben werden können, demnach etwa einen konsumfreien Zugang aufweisen. Damit werden ausschließlich private Arbeitsräume (wie bspw. Ateliers oder Wohnräume) von Kunst- und Kulturschaffenden, die keinen öffentlichen Charakter aufweisen, in der Auswahl der Fallbeispiele ausgeschlossen. Schließlich wird als Auswahlkriterium festgelegt, dass es sich um *(semi-)permanente Raumeignungen* (mit einer Dauer von mindestens einem Jahr) handeln muss. Mit diesem Kriterium werden sehr temporäre (tägige oder monatige) Raumeignungen, wie sie z.B. beim Kultursommer Wien oder dem Impulstanzfestival Wien etc. bespielt werden, aus der Auswahl der Fallbeispiele ausgeschlossen. Dennoch spielt die Permanenz eine wesentliche Rolle bei der Auswahl der Fallbeispiele, wie in der konkreten Auswahl der Fallbeispiele näher erläutert wird. Nach diesen Auswahlkriterien können insgesamt 102 Raumeignungen durch Akteur:innen der Freien Szene (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) als Ergebnis der Literatur- und Dokumentenrecherche, mit besonderem Augenmerk auf die Datenbanken des Independent Space In-



dex und der Kreativen Räume Wien sowie weiterer Recherchen, identifiziert werden. Diese sind bereits in Abbildung 7 im Kapitel 5.3.4 zur Übersicht der Freien Szene in Wien angeführt.

Entsprechend des gewählten zirkulären Forschungsdesigns (*siehe Kapitel 6.1.1*) wird ein Fallbeispiel auf der Grundlage der aufgeführten Auswahlkriterien ausgewählt. Hinsichtlich der sich in der Vorabrecherche ergebenden besonders benachteiligte Situation für Akteur:innen der Freien Szene in Wien, die der künstlerischen Sparte der Musik nachgehen (*Siehe Kapitel 5.3.5*), liegt der Fokus zunächst auf Raumeignungen durch Akteur:innen der Freien Szene, die sich mit Musik auseinandersetzen. In Folge werden die *Westbahnstudios*, die eine Produktionsstätte für experimentelle Musik sowie Probe- und Konzerträume darstellen als erstes Fallbeispiel dieser Arbeit gewählt (vgl. Deisl 2023). Da sich in der Datenerhebung und den ersten Auswertungsschritten herausstellt, dass die Westbahnstudios eine relativ gesicherte Perspektive für die Fortführung ihrer künstlerischen Praxis aufweisen, geht es in der Auswahl des folgenden Fallbeispiels um eine Raumeignung, welche nicht von einer solch gesicherten Perspektive ausgehen kann. Darüber hinaus sollen neben der Musik auch andere Kunstsparten in den Blick genommen werden. Daher wird als weiteres Fallbeispiel das zunächst auf zwei Jahre angelegte Zwischennutzungsprojekt *Semmelweisklinik* gewählt, die neben Musik auch Raum für die Bildende Kunst, Theater und Performance bietet (vgl. Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik 2022a). Da sich sowohl bei der Betrachtung der Westbahnstudios als auch der Semmelweisklinik herausstellt, dass die Finanzierung eine wichtige Rolle spielt, wird in weiterer Folge ein Fallbeispiel gewählt, welches ein besonderes Finanzierungsmodell aufweisen kann. Im Zuge dessen werden die *SOHO STUDIOS*, die von der Stadt Wien als Ankerzentrum eingestuft werden und

somit eine Basis für die kulturelle Nahversorgung darstellen sollen, aber auch besondere finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt bekommen, als weiteres Fallbeispiel gewählt (vgl. Gruber 2021). Die Fallstudie wird nach der Analyse der drei benannten Fallbeispiele abgeschlossen, da während des Analyseprozesses zunehmend ein Sättigungspunkt erreicht wird und sich keine wesentlichen neuen Informationen zum Forschungsgegenstand ergeben. Trotz des teilweise zirkulären Forschungsablaufes werden zur besseren Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit die Fallbeispiele linear aufgeführt.

Im Folgenden wird die detaillierte Beschreibung und Analyse der ausgewählten Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweisklinik und SOHO STUDIOS dargestellt.

Abbildung 12:  
Großer Probensaal in  
den Westbahnstudios  
Quelle:  
N. Hummer 2023



## 6.2 WESTBAHNSTUDIOS

- **Objekt:** ehemalige Kutschenfabrik, Industrietrakt umgeben von Gründerzeitlichen Wohnbauten
  - **Ort:** Preysinggasse 5, 1150 Wien
  - **Eigentümerin:** private Eigentümer:in
  - **Fläche:** ca. 320 m<sup>2</sup> Innen-, ca. 220 m<sup>2</sup> Außenfläche
  - **Nutzung:** Probe-, Produktions- und Veranstaltungsraum für Musik
- **Raumbetreiber:innen:** WBS Tonräume gemeinsame GmbH (P. Kutin, N. Hummer, D. Riegler)
  - **Zeitraum:** seit Anfang 2023

Das erste betrachtete Fallbeispiel dieser Arbeit sind die Westbahnstudios. Die Westbahnstudios verstehen sich als ein Kulturprojekt und Koproduktionshaus, welches einen Proben- und Produktionsort für alle Formen experimenteller und aktueller Musik sowie Klangkunst bietet (Deisl 2023; vgl. WBS Tonräume o.J.). Von Musiker:innen der Freien Szene betrieben und im April des Jahres 2023 eröffnet, ermöglichen die Westbahnstudios in Kooperation mit der Stadt Wien kostengünstige Vermietungen, die vor allem für Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene eine künstlerische Infrastruktur gewährleisten sollen (vgl. Benz & Egg 2022: 40:20; WBS Tonräume o.J.).

Die Westbahnstudios sind ein eingeschossiges Gebäude im 15. Wiener Gemeindebezirk (Rudolfs-

heim-Fünfhaus) in der Nähe des Westbahnhofs. Der ursprünglich als Kutschenfabrik erbaute rund 35 Meter lange und rund 9 Meter breite Industrietrakt umfasst rund 320 m<sup>2</sup> Innenfläche sowie 220 m<sup>2</sup> Außenfläche und befindet sich in einem von gründerzeitlichen Wohngebäuden umgeben geschlossenen Innenhof (vgl. Benz & Egg 2022: 44:00). Das Gebiet der Westbahnstudios ist als gemischtes Baugebiet - Geschäftsviertel gewidmet und von einem gemischten Baugebiet umgeben (vgl. Stadt Wien (Hg.) 2023).

Die Analyse der Westbahnstudios geschieht im Folgenden durch die Darstellung des Entstehungsprozesses der Westbahnstudios, worauf aufbauend die wesentlichen Entstehungsbedingungen des Kulturstandortes beschrieben werden. Anschließend werden die von den Betreiber:innen der Westbahnstudios angestrebten Ziele dargestellt, woraufhin auf die Konzeption der Westbahnstudios sowie die Raumgestaltung des Objektes eingegangen wird. Daraufhin werden die wesentlichen Akteur:innen, die mit der Raumaneynung der Westbahnstudios in Verbindung stehen analysiert. Abschließend werden Herausforderungen in der Praxis der Raumaneynung sowie Bewältigungsstrategien aufgezeigt.

## 6.2.1 ENTSTEHUNGSPROZESS UND ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

### ENTSTEHUNGSPROZESS

Um den Entstehungsprozess der Westbahnstudios umfänglich abzubilden, muss etwas ausgeholt werden. Dazu werden im ersten Schritt Prozesse, die vor der Raumaneynung der Westbahnstudios stattgefunden haben und als Vorgeschichte und Vorarbeiten bezeichnet werden können, beschrieben. Im zweiten Schritt wird das Entstehen der Raumaneynung, also die Gründung der Westbahnstudios dargestellt. Im dritten Schritt wird knapp auf Prozesse während der Raumaneynung eingegangen, die als Betrieb der Westbahnstudios bezeichnet werden.

### >> VORGESCHICHTE UND VORARBEITEN

Die Idee zur Gründung der Westbahnstudios entstand in Zusammenarbeit der drei Musiker Nik Hummer (Musiker und Innenarchitekt), Peter Kutin (Musiker und Labelgründer) und Daniel Riegler (Musiker und Leiter des Ensembles Studio Dan) (vgl. Deisl 2023). Im Vorfeld der Idee zur Gründung

Abbildung 13:  
Verortung der  
Westbahnstudios

Quelle:  
eigene Darstellung 2024



der Westbahnstudios haben diese Gründer jedoch einige Vorarbeiten geleistet, so dass:

*„Die Initiative [die Westbahnstudios], die da passiert, hat sich ja aus jahrelangen, teils sogar Jahrzehnte langen Vorarbeiten ergeben“  
(IW 1 2023: 4).*

So waren die drei Musiker schon einige Jahre in der freien Wiener Musikszene aktiv vertreten. Währenddessen hat besonders Nik Hummer sich in Verschränkung seiner Tätigkeiten als Musiker und Innenarchitekt mit der Entwicklung von Tonstudios und verschiedenen Co-Working-Spaces (wie bspw. die Schraubenfabrik in Wien) auseinandergesetzt und diese geplant und mit aufgebaut (vgl. IW 1 2023: 65). Zudem setzten sich die Musiker über mehrere Jahre für verbesserte Arbeitsbedingungen von freien Musikschaaffenden ein, da sie über ihre eigene Arbeit als Musiker, Ensemblekünstler und Betreiber eines Tonstudios stetig in Kontakt mit dem Raumbedarf der freien Wiener Musikszene gekommen sind (vgl. IW 1 2023: 6). Im Konkreten wurde dies beim Erhalt der Spielstätte echoräum besonders spürbar, woraufhin Daniel Riegler die Initiative mitderstadttreden im Jahr 2017 gründete, bei welcher Nik Hummer das erste Mitglied stellte (vgl. IW 1 2023: 6). Aus dem Impuls gegründet, die Spielstätte echoräum in ihrer Erhaltung zu unterstützen, bildete sich aus dieser Initiative ein breites, genre- und generationsübergreifendes Engagement, die sich zunehmend dafür einsetzte, die prekäre Lage von freien Musikschaaffenden in Wien zu analysieren und auf nötige Handlungsbedarfe hinzuweisen (vgl. MICA 2022). So wird beschrieben:

*„Wir haben das halt thematisiert und das erste Mal wirklich konstatiert. Für die Freie Szene ist das eigentlich ja erschütterlich wenig Geld, das es da gegeben hat [...]“ (IW 1 2023: 8).*

Die Reaktionen der zu diesem Zeitpunkt amtierenden politischen Entscheidungsträger Michael Häupl (Bürgermeister und Landeshauptmann von Wien bis 2018) und Andreas Mailath-Pokorny (Stadtrat für Kultur, Wissenschaft und Sport bis 2018) gegenüber dem Engagement waren von Desinteresse und wenig Beachtung gekennzeichnet. So wird dargestellt:

*„Das haben dann der Häupl und der Vorgänger Mailath-Pokorny eigentlich komplett ignoriert“  
(IW 1 2023: 12).*

Mit der politischen Veränderung im Jahr 2018, mit welcher Michael Ludwig zum neuen Bürgermeister und Landeshauptmann von Wien gewählt und Veronika Kaup-Hasler als die neue Stadträtin für Kultur und Wissenschaft ernannt wurde, änderte sich das Verhältnis zwischen der Initiative und den politischen Entscheidungsträger:innen. Kurz nach der Ernennung Kaup-Haslers fand ein Austausch zwischen ihr und der Initiative statt, in dem die genannten Probleme der Initiative, wie beispielsweise die fehlenden Gelder für die Freie Szene, aufgenommen wurden (vgl. IW 1 2023: 14). Dies führte zur Bildung neuer kulturpolitischer Schwerpunktthemen: gerechte Bezahlung und Raumbedarf für Kunst und Kultur (vgl. MICA 2022).

### >> GRÜNDUNG DER WESTBAHNSTUDIOS

Angesichts der Tatsache, dass Nik Hummer und Daniel Riegler im Jahr 2021 selbst nach Räumen für Musik suchten, kontaktierte Peter Kutin die beiden befreundeten Musiker, um sie darüber zu informieren, dass das Objekt der späteren Westbahnstudios, in dem er schon gelegentlich gearbeitet hatte, bald frei werden würde und fragte sie, ob Interesse bestehe, daraus ein Kulturprojekt zu entwickeln. Zuvor wurden die Räumlichkeiten von Mathias Lenz und Karl Edlmayer als ein Musikstu-

dio genutzt und von diesen in viel Eigenregie und in minutiöser Arbeit mit gewissen Grundinvestitionen (wie Fußbodenheizung und Schallisierungen) ausgestattet (vgl. IW 1 2023: 55; Woels et al. 2023; Benz & Egg 2023: 38:00). Zudem wurden die bestehenden Grundinvestitionen beinahe ablösefrei sowie die Miete für das Objekt unbefristet und kostengünstig angeboten, sodass sich die drei Musiker darüber einig waren das Objekt mieten zu wollen (vgl. IW 1 2023: 57).

*„Eigentlich war klar, das muss man unter den Bedingungen saven.“ (IW 1 2023: 57)*

Allerdings stellte sich heraus, dass trotz der kostengünstigen Mietkonditionen pro m<sup>2</sup> das Objekt so großräumig ist, dass es für die drei Musiker dennoch herausfordernd gewesen wäre, dieses alleinig zu mieten und den damit verbundenen Finanzierungsaufwand zu stemmen (vgl. IW 1 2023: 57). Im selben Zeitraum trafen die Musiker jedoch zufällig Veronika Kaup-Hasler auf einer Veranstaltung und berichteten ihr von dem Objekt und den vorteilhaften Bedingungen. Da die Ausführungen auf Interesse stießen, wurden Arne Forke (aus dem Büro der Stadträtin) und Patricio Canete-Schreger (Referatsleiter MA7 Musik und Kulturinitiativen) damit beauftragt das Objekt gemeinsam mit Nik Hummer, Daniel Riegler und Peter Kutin zu besichtigen. Anschließend daran wurden die drei Musiker gebeten, eine Kostenschätzung zu erstellen und darzulegen, was sie mit dem Objekt vorhätten (vgl. IW 1 2023: 55). Im Zuge dessen gründeten die Musiker im Jänner 2022 die gemeinnützige GmbH WBS Tonräume, in welcher sie jeweils als Geschäftsführer eingetragen und mit 33,3 Prozent als Gesellschafter vertreten sind (vgl. Benz & Egg 2023: 43:30). Nach Vorlage einer Kostenschätzung und eines Nutzungskonzepts beschlossen die drei Musiker unter Berücksichtigung der günstigen Bedingungen und der Tatsache, dass es zahlreiche Mitbewerber:in-

nen für das Objekt gab, das Objekt im Februar 2022 eigenständig zu mieten, ohne eine Zusage der Unterstützung seitens der Vertreter:innen des politisch-administrativen Systems (politische Vertreter:innen und Personen aus der Verwaltung) zu haben (vgl. IW 1 2023: 57; Benz & Egg 2023: 43:50).

*„Das waren ja lauter so größere Projekte. Die Bilderbuch-Leute<sup>12</sup> wollten das haben und wir haben gesagt, das kann man nicht zulassen.“  
(IW 1 2023: 57).*

Innerhalb der nächsten Wochen wurde jedoch klar, dass die öffentlichen Vertreter:innen der Stadt Wien daran interessiert waren, das Vorhaben zu unterstützen, wonach innerhalb von drei Monaten dem Projekt eine Jahresförderung in Höhe einer mittleren fünfstelligen Zahl (die genauen Förderbeträge sind nicht öffentlich) sowie eine einmalige Investitions- und Bauförderung zugesagt wurde (vgl. IW 1 2023: 43, 55, 96). Die Musiker begannen nach der Zusage und Unterstützung damit, das Objekt detaillierter zu planen. Anschließend haben sie es überwiegend in Eigenregie umgebaut und saniert, bis die Westbahnstudios Mitte April 2023 eröffnet wurden (vgl. IW 1 2023: 55; Deisl 2023).

## >> BETRIEB DER WESTBAHNSTUDIOS

Seit der Eröffnung der Westbahnstudios werden diese von unterschiedlichen Musikschaaffenden überwiegend für Proben und Projektentwicklungen sowie vereinzelt für Konzerte genutzt. So waren u.a. die Ensembles xxi jahrhundert und Platypus, die Elektromusikerin Gischt oder der Komponist Georg Graewe in den Räumlichkeiten vertreten (vgl. Deisl 2023). Laut Aussagen der Gründer, die gegenwärtig auch als Betreiber der Westbahnstudios mit Hilfe zweier Mitarbeitender agieren, kann durch die Westbahnstudios im Besonderen der Bedarf nach Probenräumen für Ensemblesmusik ab-

<sup>12</sup> Eine kommerzielle österreichische Musikgruppe mit Einflüssen aus den Bereichen Indie-Rock, Art-Pop und Hip-Hop.

gedeckt werden (vgl. IW 1 2023: 110). Gleichzeitig erhalten die Betreiber:innen jedoch sehr viele Anfragen für Konzerte, die innerhalb der Westbahnstudios abgehalten werden wollen (vgl. IW 1 2023: 106). Diese Anfragen werden jedoch überwiegend nicht ermöglicht, da sie einerseits von den Betreiber:innen nicht ausreichend bedient werden können und andererseits nicht bedient werden wollen (siehe Kapitel 6.2.5) (vgl. IW 1 2023: 110).

### ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

Anhand des beschriebenen Entstehungsprozesses werden einige Faktoren offenbar, die wesentlich für das Entstehen der Westbahnstudios waren und für deren Fortbestand weiterhin sind. Diese werden im Folgenden anhand der gewonnenen Erkenntnisse aus dem Entstehungsprozess knapp aufgezeigt.

Ein zentraler Faktor, der zu der Entstehung der Westbahnstudios beigetragen hat, war der *Bedarf von Freien Musikschaffenden nach Räumen*, die es ihnen ermöglichen kostengünstig und umgebungs-sensibel zu proben sowie ihre Werke aufzuführen. Besonders für Ensembles war es demnach herausfordernd entsprechende Räume zu finden, sodass beschrieben wird, dass:

„[...] *einfach Orte fehlen für bestimmte Musikformen*“ (vgl. IW 1 2023: 108).

Im Weiteren zeigt sich, dass ein wesentlicher Faktor für die Entstehung der Westbahnstudios die *mit dem Objekt verbundenen gegebenen Voraussetzungen* waren. Diese lassen sich untergliedern in infrastrukturelle und soziale Voraussetzungen. Von der infrastrukturellen Seite ist das Objekt für den angedachten Nutzen äußerst geräumig, mit Tageslicht versorgt und durch eine solide Bauweise durchgehend trocken (vgl. IW 1 2023: 57). Zudem erwies es sich als äußerst vorteilhaft, dass die Räumlich-

keiten im Vorhinein als Musikstudio genutzt wurden und damit wesentliche Grundinvestitionen von den Vormietern, wie die Fußbodenheizung und die Schallisolierung, bereits getätigt wurden, wodurch infrastrukturell für die Vorhaben der Westbahnstudios relativ viel geboten war (vgl. IW 1 2023: 98). Mit einer Dreifachverglasung ist der große Probensaal so gut isoliert, dass:

„*du [da] 24 Stunden durchgehen [...] und mit der Motorsäge rund um die Uhr arbeiten [könntest]. Das wird niemanden stören.*“ (IW 1 2023: 57).

Hinsichtlich der sozialen Voraussetzungen, die mit dem Objekt verbunden waren, lassen sich ebenfalls Faktoren ableiten, die die Entstehung der Westbahnstudios im Wesentlichen begünstigt haben. Zunächst ist das *Objekt städtisch und zentral in Wien gelegen* und dementsprechend gut erreichbar (vgl. IW 1 2023: 57). Dazu kommen die günstigen Konditionen, die seitens der Vermieter geboten wurden, indem sie die *getätigten Grundinvestitionen nahezu ablösefrei* übergaben. Darüber hinaus zählen die *günstigen Mietkosten*, die *seitens der Vermieter:innen bzw. Objektbesitzer:innen* angeboten werden, ebenfalls zu einem zentralen Entstehungsfaktor der Westbahnstudios. Auch anfängliche Bedenken, dass ansässige Betriebe und Anrainer:innen negativ auf die geplante Bespielung der Räumlichkeiten reagieren könnten, haben sich im Laufe der Zeit als unbegründet erwiesen. Es hat sich gezeigt, dass das *Umfeld äußerst positiv auf die Westbahnstudios reagiert* und diese überwiegend begrüßt, sodass es daher zu wenig, bis keinen negativen Auseinandersetzungen mit dem Umfeld kommt (vgl. IW 1 2023: 59, 63). Dies kann natürlich auch darin begründet sein, dass durch die hochwertige infrastrukturelle Ausstattung die Tätigkeiten der Musiker:innen außerhalb der Westbahnstudios nur in einem geringen Maße wahrgenommen werden.

Über den Bedarf nach Räumen für Musikschafter:innen und die gegebenen objektbezogenen Voraussetzungen hinaus können das außerordentliche *persönliche Engagement* sowie die *vorhandenen persönlichen Voraussetzungen* der drei Gründer als wesentliche Faktoren für die Entstehung der Westbahnstudios festgehalten werden. Diese lassen sich anhand unterschiedlicher Aspekte begreifen. Zum einen zeigt sich dieses in ihrem politischen Engagement für bessere Arbeitsbedingungen der Freien Musikschafter:innen, welches auf eine starke Eigeninitiative sowie ein hohes Durchhaltevermögen hinweist, da die Bemühungen dazu teilweise Jahrzehnte zurückreichen. Dazu ist ein wesentlicher Aspekt, dass durch dieses Engagement und durch die langjährige Präsenz in der Wiener Musikszene die Gründer eine gewisse Stellung und eine Etablierung im Wiener Kontext erfahren (vgl. IW 1 2023: 55). So wird beschrieben:

„Also ich meine, wir drei sind keine Unbekannten in der Stadt [...]“ (IW 1 2023: 55), „[...] [D]ie haben uns schon aus einem bestimmten Grund die Förderung gegeben. Weil sie wissen, dass wir keine Idioten sind.“ (IW 1 2023: 68)

Daran anschließend ist der Aspekt bedeutend, dass die drei Gründer über ein *hohes Maß an persönlichem Know-how* verfügen. Dieses erschließt sich einerseits aus der Kenntnis verschiedener Genres und deren Anforderungen, da die Gründer sich aus verschiedenen musikalischen Sparten kommend (elektronische Musik, Hip-Hop, Jazz, Neue Musik, Ensemblesmusik) zusammengefunden haben. Andererseits baut es auf den gewonnenen Erfahrungen hinsichtlich der Gestaltung und Konzeption von Co-Working-Spaces auf (vgl. IW 1 2023: 14, 65; Woels et al. 2023). Darüber hinaus verhalf die *Etablierung der Gründer in der Wiener Musikszene* und das damit verbundene Netzwerk, Sachspenden zur Ausstattung der Räumlichkeiten zu erhalten (vgl. IW 1

2023: 72). Zudem zeigt sich das hohe persönliche Engagement in der Bereitschaft sich mit *vielen Stunden unbezahlter Arbeit* neben den eigenen lebensunterhaltenden künstlerischen Tätigkeiten, an dem Projekt zu beteiligen und dazu noch *private Finanzierungsmittel aufzuwenden* sowie privates Equipment zur Verfügung zu stellen, um die angestrebten Ansprüche der Westbahnstudios zu ermöglichen (vgl. IW 1 2023: 65, 98, 126). Damit wurden *große Unsicherheiten* akzeptiert, was sich im Besonderen auch in der Haltung zeigte, das Objekt zu mieten, ohne eine Gewissheit über die Unterstützung der Stadt zu haben (vgl. IW 1 2023: 57). Im Weiteren gilt es als zentralen Aspekt des persönlichen Engagements darzulegen, dass seitens der Gründer die *Notwendigkeit eines solchen Ortes* gegenüber den Vertreter:innen des politisch-administrativen Systems *umfassend begründet* wurde. Dies bezieht sich auf die Darstellung, dass mittels der Westbahnstudios eine ökonomische Entlastung für die öffentlichen Fördergeber:innen angestrebt werden kann, da Fördermittel vermehrt in die Gestaltung der Kunst selbst, anstatt in die Finanzierung von Locations fließen können. Dazu argumentierten die Gründer mit der Möglichkeit für die Stadt Wien, ihr Image als Kulturstadt zu stärken und damit einen Nutzen für das Stadtmarketing zu erzielen (vgl. IW 1 2023: 68, 110). So heißt es:

„Wir haben natürlich schon breit argumentiert. Das ist auch notwendig. Deswegen finde ich das Projekt so gut, weil es eben nicht naiv heißt Kunst für alle und Kunst muss ermöglicht werden.“ (IW 1 2023: 68)

Darüber hinaus kann als bedeutender Faktor für das Entstehen und das Bestehen der Westbahnstudios die *sich wandelnde Wille der politischen Akteur:innen* festgehalten werden. So beschreibt dieser Wandel eine Entwicklung von einer Situation, in der dem Anliegen der Freien Musikschafter:innen über-

wiegend mit Desinteresse begegnet wurde, hin zu einem Zustand, in dem die Akteur:innen der Stadt Wien die Herausforderungen und Bedürfnisse der Wiener Freien Szene wahrnehmen und akzeptieren und zudem Unterstützungen für derartige Projekte der Freien Szene, wie die Westbahnstudios, bereitstellen (vgl. IW 1 2023: 14, 55). Dieser Wandel wird von Akteur:innen der Westbahnstudios auch direkt auf bestimmte politische Personen zurückgeführt, wie in der folgenden Aussage offenkundig wird:

*„Also da passiert definitiv was in der Stadt. Und das ist sicher die Kaup-Hasler. Wobei ich glaube, dass es nicht nur die Kaup-Hasler ist, sondern wahrscheinlich, sehr wahrscheinlich auch der Bürgermeister.“ (IW 1 2023: 67)*

Dazu scheint auch der Eindruck einer Verjüngung innerhalb der Verwaltung sowie innerhalb der politischen Parteien ausschlaggebend zu sein, wie im Interview dargelegt wird. Dementsprechend kann auch ein *wandelnder Wille unter Akteur:innen aus der Verwaltung* ausgemacht werden, welcher dazu führt, dass Projekte für die Freie Szene umgesetzt werden und damit auch die Entstehung der Westbahnstudios ermöglicht wurde (vgl. IW 1 2023: 67).

In der Rückschau der angeführten Faktoren für die Entstehung der Westbahnstudios wird deutlich, dass es im Besonderen auf das hohe Maß an geleisteter unbezahlter Arbeit und den vorhandenen Willen der beteiligten Akteur:innen sowie die infrastrukturellen Voraussetzungen ankam, es gleichzeitig jedoch *äußerst glücklich* war, dass all diese Faktoren zusammen gekommen sind (vgl. IW 1 2023: 65, 98). Dementsprechend wird beschrieben:

*„Das ist ja eigentlich ein absoluter Glücksfall. Da haben zufällig halt alle Komponenten gepasst.“ (IW 1 2023: 65)*

Mit Blick auf die dargestellten Faktoren ist anzumerken, dass insbesondere die unentgeltlich geleistete Arbeit, wie bereits in Abschnitt 5.3.2 beschrieben, von den Akteur:innen der Freien Szene deutlich kritisiert wird, so dass die unentgeltlich geleistete Arbeit zur Entstehung von Raumaneynungen der Freien Szene nicht als sozial normalisiert betrachtet werden sollte.

## 6.2.2 ANGESTREBTE ZIELE

Die Westbahnstudios basieren, wie im Entstehungsprozess aufgezeigt, auf einer Kooperation zwischen den Betreiber:innen bzw. Gründern der Westbahnstudios und der Stadt Wien als Fördergeberin. Im Folgenden werden die identifizierten Ziele, die mit dieser Kooperation und den Westbahnstudios verfolgt werden, erläutert.

- *Die Freie Musikszene fördern und Raumbedarf bedienen*

Der wesentliche Anspruch liegt darin, die Freie Musikszene in Wien zu fördern, die sich im Bereich der experimentellen Avantgarde, der neuen Musik und Klangkunst als auch im Jazz und Elektronik bewegt (vgl. IW 1 2023: 19). Dazu soll der Knappheit an Probenmöglichkeiten für die Freie Musikszene in Wien entgegengewirkt werden und mittels der Westbahnstudios ein niederschwelliger und technisch ausgestatteter Proben- und Produktionsort gewährleistet werden (vgl. IW 1 2023: 110).

- *Ein angst- und stressreduziertes Probenumfeld bieten*

Mit den Westbahnstudios soll zudem die Absicht bedient werden, ein angst- und stressreduziertes Probenumfeld zu schaffen (vgl. IW 1 2023: 41). Musiker:innen sollen die Möglichkeit haben, ihre Projekte zeitweise ablegen zu können oder stehen zu

lassen, und zu einem anderen Zeitpunkt an diesen wieder weiterzuarbeiten, ohne dabei zu sehr einem hohen ökonomischen und zeitlichen Druck ausgesetzt zu sein (vgl. IW1 2023: 110; Benz & Egg 2023: 40:20). So beschreibt der:die Vertreter:in der Westbahnstudios wie folgt:

„[S]olche Orte machen definitiv einen Unterschied in der Stadt. Sie nehmen den Druck raus.“  
(IW 1 2023: 110)

- *Junge Musiker:innen der Freien Szene fördern*

Die Westbahnstudios sollen insbesondere auch ein Ort sein, an dem junge Freie Musiker:innen gefördert werden und ihnen eine niederschwellige und leistbare Möglichkeit für ihre künstlerische Arbeit geboten wird, um sich befreit von ökonomischen Zwängen entfalten zu können. (vgl. IW 1 2023: 136).

- *Neue Impulse für die Wiener Musikszene ermöglichen*

Zum Anspruch gute Arbeits- und Probenbedingungen für die Musiker:innen der Wiener Freien Szene zu schaffen, wird auch die Absicht formuliert, mittels Westbahnstudios und der Möglichkeit längerfristig an Musik arbeiten zu können, neue Impulse für die Wiener Musikszene zu schaffen und damit zur Qualität der Wiener Musikszene beizutragen. Dazu gilt es neben kurzfristigen Impulsen auch langfristige Auswirkungen auf das Musikleben in Wien zu erzielen (vgl. IW 1 2023: 92).

„Ich denke, es ist für Wien eine wirklich neue Dimension, wie dort Musik gehört und erlebt werden kann.“ (Kutin 2023 in: Woels et al. 2023)

- *Vernetzung und Kooperationen ermöglichen*

Die Westbahnstudios sollen im Weiteren ein Ort der Vernetzung sein, indem sie als gemeinsamer Arbeitsraum und Koproduktionshaus von unterschiedlichen Musiker:innen aus verschiedenen Szenegruppen genutzt werden. Von jungen Nachwuchskünstler:innen bis hin zu arrivierten Künstler:innen ist es das Ziel, solidarisch und kreativ miteinander zu arbeiten sowie sich gegenseitig zu inspirieren und dabei künstlerische Kooperationen entstehen zu lassen (vgl. IW 1 2023: 70; Deisl 2023). Längerfristig ist es zudem das erklärte Ziel auch einen internationalen Austausch zu ermöglichen, sodass auch internationale Kunst- und Kulturschaffende sich in den Westbahnstudios gemeinsam mit lokalen Kunst- und Kulturschaffenden wiederfinden (vgl. Woels et al. 2023).

- *Ökonomische Entlastungen erzielen*

Ein wesentliches Ziel der Westbahnstudios ist darüber hinaus, ökonomische Entlastungen zu erzielen. Diese sollen auf der einen Seite für die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene selbst wirken, indem diesen, im Vergleich zu herkömmlichen Tonstudios, günstige Mietkonditionen ermöglicht werden. Darüber hinaus wird durch die Möglichkeit, in den Westbahnstudios ausgiebig proben zu können, der Zeit- und damit der Kostenaufwand seitens der Kunst- und Kulturschaffenden für die Aufnahme erprobter Inhalte in anderen Tonstudios reduziert (vgl. IW 1 2023: 112). Auf der anderen Seite beziehen sich die ökonomischen Entlastungen auf die Stadt Wien und ihre Förderinstitutionen im Bereich der Kunst und Kultur (überwiegend MA7). Durch die kostengünstige Probenmöglichkeit in den Westbahnstudios wird erwartet, dass die in anderen (meist projektbezogenen) Förderprogrammen für Kunst- und Kulturschaffende gewährten Förderkosten, die von den Kunst- und Kulturschaffenden für

die Anmietung eines Probenraumes aufgewendet werden müssen, sinken und damit insgesamt eine ökonomische Entlastung für die Stadt Wien erreicht wird. (vgl. IW 1 2023: 116).

- *Ressourcen schonen und teilen*

Vor dem Hintergrund der ökologischen Krise und dem damit verbundenen Ressourcenverbrauch wird mit den Westbahnstudios versucht, noch nicht verarbeitete Ressourcen zu schonen und bereits vorhandene Ressourcen zu teilen (vgl. Woels et al. 2023).

### 6.2.3 KONZEPTION UND RAUMGESTALTUNG

Um zu zeigen, wie versucht wird die angestrebten Ziele zu verfolgen, wird im Weiteren die Konzeption der Westbahnstudios, mit den darin verankerten Formen der Zusammenarbeit dargestellt sowie die Raumgestaltung der Westbahnstudios erläutert.

#### KONZEPTION UND FORM DER ZUSAMMENARBEIT

Wesentlicher Bestandteil der Konzeption der Westbahnstudios sind die preisgünstigen Vermietungen, die seitens der Betreiber:innen in Kooperation mit der Stadt Wien angeboten werden. Dafür haben die Betreiber:innen gemeinsam mit der Stadt eine grob umrissene Szene akkordiert, die es mittels der Westbahnstudios zu fördern gilt. Diese mit der Stadt abgestimmte Szene bezieht sich insbesondere auf freischaffende, nicht kommerziell arbeitende Musiker:innen aus den Bereichen experimentelle Musik, Ensemblemusik und Klangkunst, wobei auch Jazz und Elektronik einbezogen werden. Diese Szene beschreibt dementsprechend die Zielgruppe für die vergünstigte Vermietung in den Westbahnstudios (vgl. IW 1 2023 :19). Diese Eingrenzung ist

jedoch nicht umfänglich ausschließlich, da in den Westbahnstudios beispielsweise auch Film- und Performancearbeiten stattfanden und sich vergünstigt einmieten konnten. Wichtig ist überwiegend nur, dass die Arbeiten auch mit Musik in Verbindung stehen (vgl. IW 1 2023: 39). Zudem werden die Vermietungen auch vom künstlerischen Interesse der Betreiber:innen beeinflusst, da diese über ihre subjektiven Qualitätsstandards mitentscheiden bzw. kuratieren, welche Musiker:innen die Möglichkeit bekommen die Westbahnstudios als Proben- und Produktionsort zu bespielen (vgl. IW 1 2023: 37).

*„Wir sind ja selber aktiv als Musiker in der Szene. Wir wissen natürlich, was die Leute so machen und sehen halt auch Potenziale [...]. Oder wenn man jetzt merkt, ok, der macht gerade ein interessantes Projekt. Wir gehen teilweise auch oft auf Leute zu und sagen: ‘Hey, willst du nicht?’“*  
(vgl. IW 1 2023: 37)

Es kann festgehalten werden, dass diese Vermietungspraxis nach subjektiven Qualitätsmaßstäben einerseits zu einer gut kuratierten Nutzung der Westbahnstudios führt, andererseits aber auch eine gewisse Filterwirkung entfalten kann und aufgrund kaum nachvollziehbarer Kriterien mit wenig Transparenz behaftet ist. Für dies grob umrissene Zielgruppe besteht dennoch die Möglichkeit den großen Probensaal innerhalb der Westbahnstudios für 90 Euro pro Tag voll ausgerüstet zu mieten (vgl. IW 1 2023: 23, 25). Vergleichbare Räume mit ähnlicher Ausstattung und Größe sind dahingegen für rund 600 Euro pro Tag zu mieten. (vgl. IW 1 2023: 92). Zudem werden vornehmlich mehrtägige Vermietungen vergeben, so dass die Künstler:innen nicht gezwungen sind durchgehend zu arbeiten und ihr aufgebautes Equipment schnell wieder abbauen müssen. Dementsprechend liegen die Vermietungsdauern zwischen vier und sieben Tagen (vgl. IW 1 2023: 41). Dabei

variieren die Vermietungen etwa zwischen einzelnen Künstler:innen und mehrere Künstler:innen in Ensembles (vgl. Benz & Egg 2023: 40:20)

Um diese Vermietungen zu ermöglichen, arbeitet die von den Gründern ins Leben gerufene gemeinnützige GmbH WBS Tonräume mit der Stadt Wien zusammen, wobei die Stadt Wien durch ihre Basisfinanzierung in Form einer die Jahresförderung das betriebliche Risiko trägt (vgl. IW 1 2023: 15). Im Gegenzug bieten die Gründer die vergünstigten Raummieten als Dienstleistung an, die ebenfalls zum Großteil über die Jahresförderung finanziert werden (vgl. IW 1 2023: 43, 90). Dazu werden die Personalkosten für die beiden Mitarbeitenden der Westbahnstudios über die Jahresförderung mitfinanziert (vgl. IW 1 2023: 43). Für die Betreiber:innen ist es äußerst relevant, in dieser Kooperation als private Akteur:innen aufgestellt und vertreten zu sein, anstatt die Räumlichkeiten vollständig öffentlich zu betreiben, um die eigene Entscheidungshoheit weitgehend zu behalten und gleichzeitig Mitverantwortung zu tragen (vgl. IW 1 2023: 100). Da die WBS Tonräume GmbH gemeinnützig agiert und daher keine Gewinne erzielen darf, könnte man bei dieser Kooperation in gewisser Weise von einer Public-Civic-Partnership sprechen. Darüber hinaus ist diese Form der Zusammenarbeit für die Betreiber:innen wichtig, um Entscheidungen möglichst direkt treffen zu können. Zudem ist sie für diese relevant, um weniger administrative Tätigkeiten durchführen zu müssen, da aus ihrer Sicht, damit weniger Rechenschaftspflichten gegenüber öffentlichen Akteur:innen notwendig sind (vgl. IW 1 2023: 100, 104).

*„Und wir sind flexibel und der Verwaltungsapparat ist kleiner.“ (IW 1 2023: 104)*

Zu den günstigen Vermietungen bieten die Betreiber:innen noch ein Artists in Residency Programm an, wodurch Künstler:innen dauerhaft einen Mo-

nat die Westbahnstudios nutzen können. Diese werden monatlich vergeben und über externe Fördergeber:innen finanziert (vgl. IW 1 2023: 29). In Zukunft soll dieses Programm noch erweitert werden, dass vermehrt Künstler:innen aus dem Ausland die Westbahnstudios nutzen können, um somit einen internationalen Austausch zu schaffen (vgl. Benz & Egg 2023: 43:15).

Wesentlich ist jedoch, dass die Westbahnstudios primär für das Proben und Entwickeln von Werken genutzt werden sollen und finale Aufnahmen der Werke durch die Westbahnstudios explizit nicht gefördert werden, indem kein Aufnahmeequipment zur Verfügung steht. Dies erklärt sich aus der Absicht, mit den Westbahnstudios nicht in Konkurrenz zu anderen Tonstudios in Wien bzw. einzelner Gründer (selbst in Besitz eines Tonstudios) zu treten. Es gäbe die Möglichkeit auch in den Westbahnstudios aufzunehmen, jedoch würden sich die drauf belaufenden Kosten wieder in Bereich der üblichen Marktpreise bewegen (vgl. IW 1 2023: 39). Im Weiteren bezieht sich der starke Fokus, die Westbahnstudios als Proben- und Projektentwicklungsort zu führen, auch darauf, dass Konzerte und Veranstaltungen eher nur gelegentlich stattfinden sollen (vgl. IW 1 2023: 118).

Neben den durch die Stadt Wien ermöglichten vergünstigten Mieten und dem Artists in Residency Programm werden die Westbahnstudios zeitweise auch an kommerzielle Musiker:innen vermietet, die dann auch einen marktüblichen Preis für die Räumlichkeiten der Westbahnstudios entrichten müssen (vgl. IW 1 2023: 17, 19).

Die Künstler:innen haben, wenn sie in den Westbahnstudios tätig sind, Zugriff auf das vorhandene musikalische Equipment und können bzw. sollen dieses solidarisch miteinander teilen. Damit verfolgen die Westbahnstudios einen Ansatz, der auf

Prinzipien der Sharing Economy basiert und darauf abzielt, Ressourcen zu schonen (vgl. IW 1 2023: 15, 31; Benz & Egg 2023: 31:30). Darüber hinaus wird als wesentliche Grundlage ein Co-Working Ansatz vertreten. In diesem Sinne soll im bestehenden Parallelbetrieb und mittels des großräumigen Aufenthaltsraumes ein Koproduktionshaus und gemeinsames Arbeitsumfeld entstehen. Beispielsweise indem sich Künstler:innen aus dem Artist in Residency Programm und Musiker:innen, die die Westbahnstudios tageweise nutzen, kennenlernen und miteinander musikalisch vernetzen (vgl. IW 1 2023: 15; Woels et al. 2023). So sollen die West-

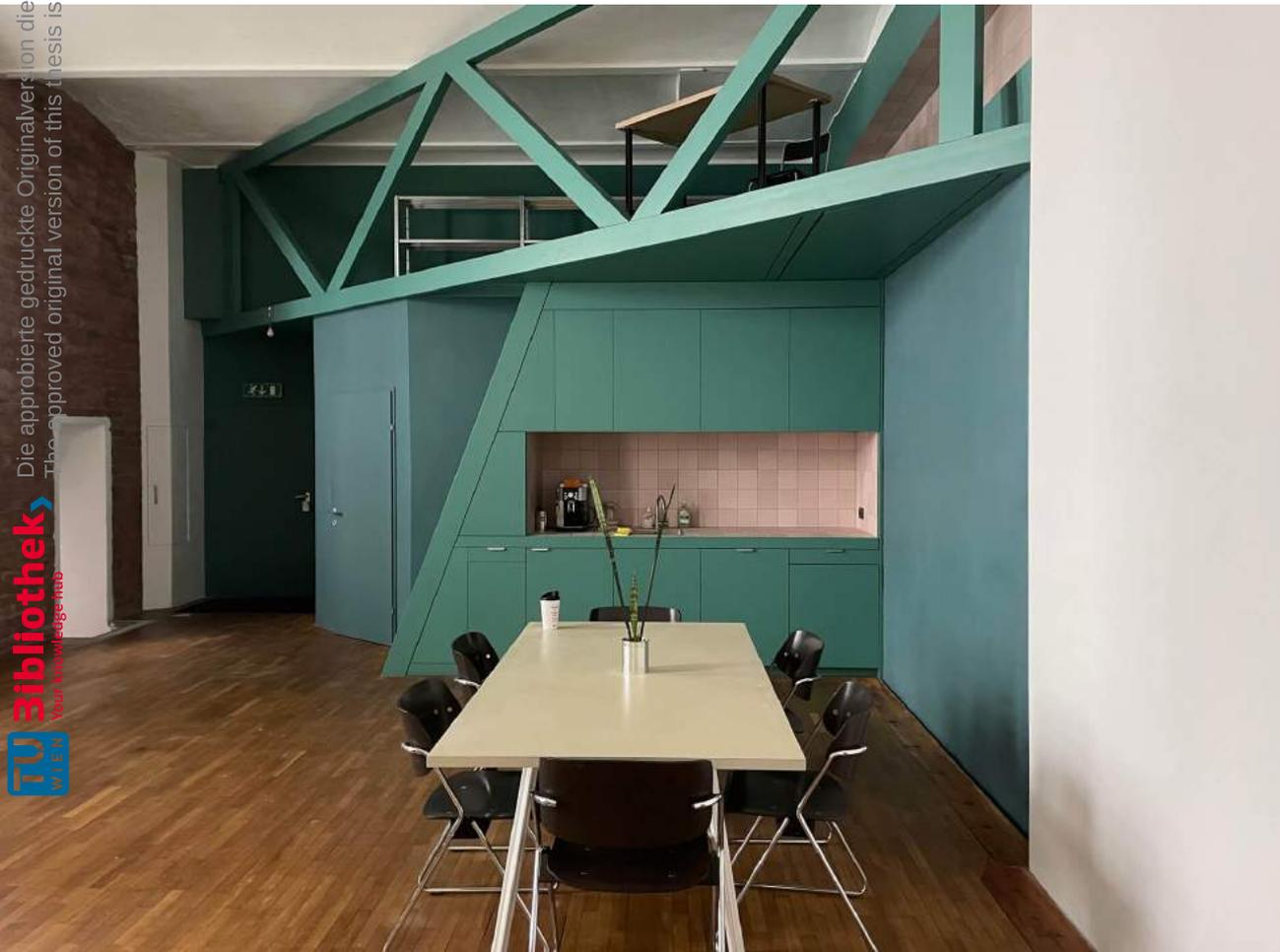
bahnstudios als niederschwellige und leistbare künstlerische Infrastruktur eine angstbefreite und ko-produktive Kreativ-Werkstätte für künstlerische und kulturelle Artefakte ermöglichen (vgl. IW 1 2023: 114, 116; Deisl 2023; Benz & Egg 2023: 31:30).

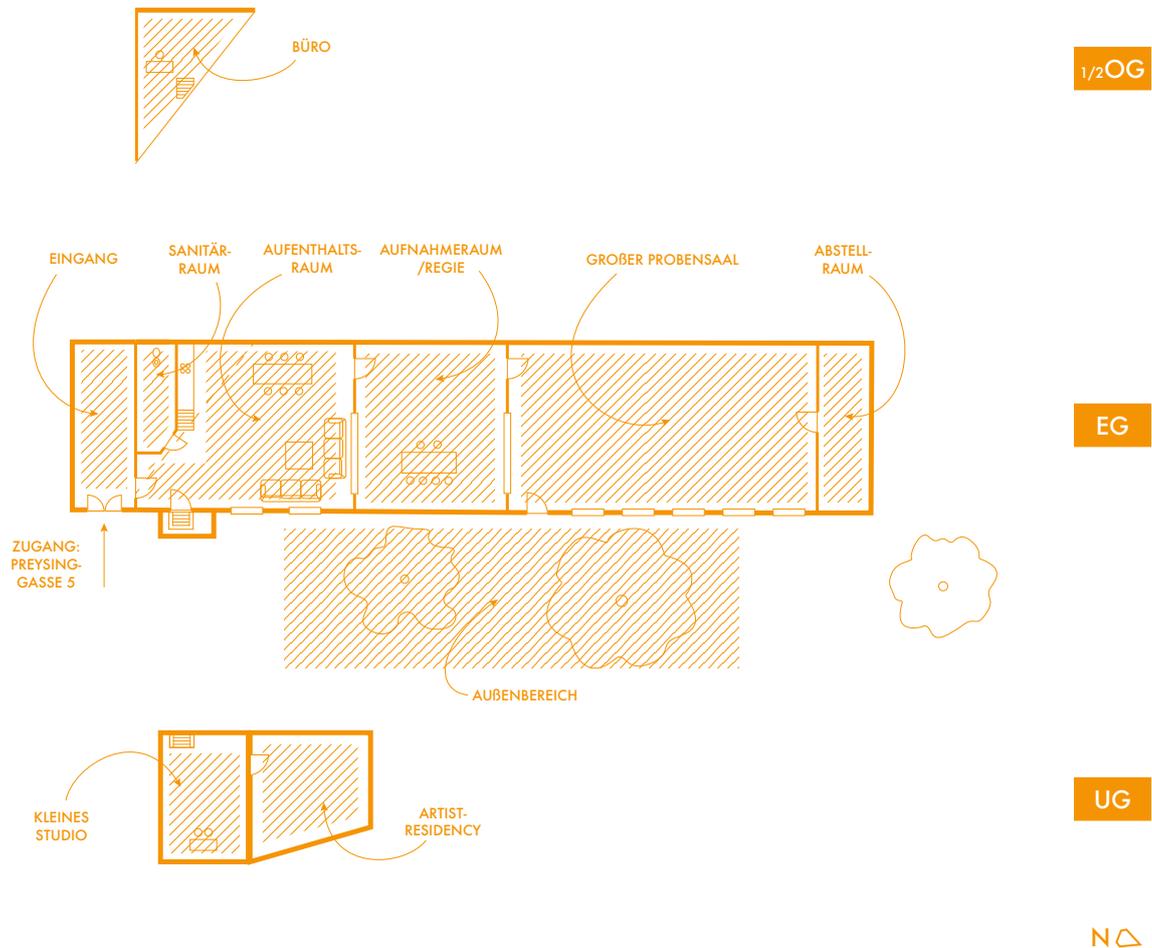
### RAUMGESTALTUNG

Die ursprünglich als Kutschenfabrik erbauten Westbahnstudios zeichnen sich durch ihren industriellen Charakter aus, der durch teilweise freiliegende Ziegel erzeugt wird (vgl. Benz & Egg 2023: 37:30). Im Gegensatz zu vielen anderen Proberäumen von

Abbildung 14:  
Aufenthaltsraum der  
Westbahnstudios

Quelle:  
Hummer 2023





Musiker:innen, die sich oftmals in Kellerräumen befinden, sind diese auf Erdgeschosshöhe und dementsprechend durch viele Fenster gut beleuchtet und gut belüftet (vgl. Benz & Egg 2023: 22:50, 39:00). Durch eine 3-fach Verglasung und eine autarke Innenschale haben die Räume einen außerordentlich guten Schallschutz (vgl. Benz & Egg 2023: 44:00 – 46:00). In der Erarbeitung der Raumgestaltung waren die formulierten Ansprüche, die Räum-

lichkeiten mit funktionalen und ästhetischen Qualitäten zu versehen und gleichzeitig dafür zu sorgen, dass die Räume zum Wohlfühlen einladen (vgl. IW 1 2023: 70). Um diesen Ansprüchen zu begegnen, entschied man sich, einen recht klassischen Schnitt für ein Tonstudio zu wählen, indem die grobe Grundstruktur des vorherigen Musikstudios für die Westbahnstudios übernommen wurde (siehe Abbildung 15) (vgl. Benz & Egg 2023: 38:00, 39:30). Der

Abbildung 15:  
Raumgestaltung der  
Westbahnstudios  
(vereinfachte Darstellung)

Quelle:  
eigene Darstellung 2024

große Probensaal ist dabei mit knapp 100 m<sup>2</sup> ein vergleichsweise großer Raum und bietet somit auch Platz für größere Produktionen und Ensembles (vgl. Benz & Egg 2023: 41:20). Im Akustikbau dieses Saales wurde darauf geachtet, möglichst vielfältige Nutzungen, von Proben bis zu Konzerten, für alle aktuellen Musikformen zu ermöglichen. Dazu wurde der große Probenraum über den gesamten Frequenzbereich mit einer homogenen Nachhallzeit<sup>13</sup> über nahezu alle Frequenzbereiche, linear gestaltet (vgl. Woels et al. 2023). Neben dem großen Saal liegt der Regieraum, der ebenfalls bespielt werden kann. Ein weiteres kleines Studio befindet sich im Untergeschoss und ist überwiegend für die Künstler:innen aus dem Artists in Residency Programm gedacht (vgl. IW 1 2023: 29). Eine Besonderheit ist, dass die Räume parallel bespielbar sind, da sie akustisch so gut voneinander isoliert sind (vgl. Benz & Egg 2023: 39:00). Im Weiteren befindet sich im Eingangsbereich der große Aufenthaltsraum mit Küche sowie das Büro, welches über eine Treppe erreichbar auf einer Empore im Aufenthaltsraum liegt. Dieser Aufenthaltsraum soll vor allem auch als Vernetzungsraum dienen und dem Wohlfühlanspruch gerecht werden. Unter der Empore, auf der das Büro situiert ist, befindet sich geschickt positioniert der Sanitärraum.

Die Westbahnstudios sind darüber hinaus mit hochwertigem musikalischem Equipment ausgestattet, das über die gesamten Westbahnstu-

dios miteinander vernetzt ist. Dazu kommt noch weiteres technisches Equipment wie Projektoren und Leinwänden, um den verschiedenen Ideen der Künstler:innen gerecht werden zu können (vgl. Benz & Egg 2023: 43.15, 50:00).

## 6.2.4 BETEILIGTE AKTEUR:INNEN

Wie bereits im Abschnitt zur Entstehung aufgezeigt, stehen viele unterschiedliche Akteur:innen mit der Raumaneynung der Westbahnstudios in Verbindung. Diese können mittels Akteur:innen-mappings (*siehe Abbildung 16*) im non-profit, öffentlichen, privaten oder zivilgesellschaftlichen Sektor verortet werden. Dazu werden im Folgenden die wesentlichen Akteur:innen nach den aufgezeigten Sektoren mit ihren Rollen bei der Gründung und im Betrieb der Westbahnstudios erläutert. Im non-profit-Bereich ist die wohl wichtigste Akteurin in Verbindung mit den Westbahnstudios, die WBS Tonräume gemeinnützige GmbH, die von den drei Gründern der Westbahnstudios Nik Hummer, Daniel Rieger und Peter Kutin zur Etablierung der Westbahnstudios gegründet wurde. Aus dieser Organisation heraus wurde im Wesentlichen die Gründung der Westbahnstudios initiiert, wie bereits oben beschrieben. Dazu nimmt die WBS Tonräume GmbH eine zentrale Rolle im Betrieb der Westbahnstudios ein, da über sie die Anregung zur Beteiligung anderer Akteur:innen erfolgt und die Suche nach Finanzierungsmöglichkeiten

### ROLLEN:

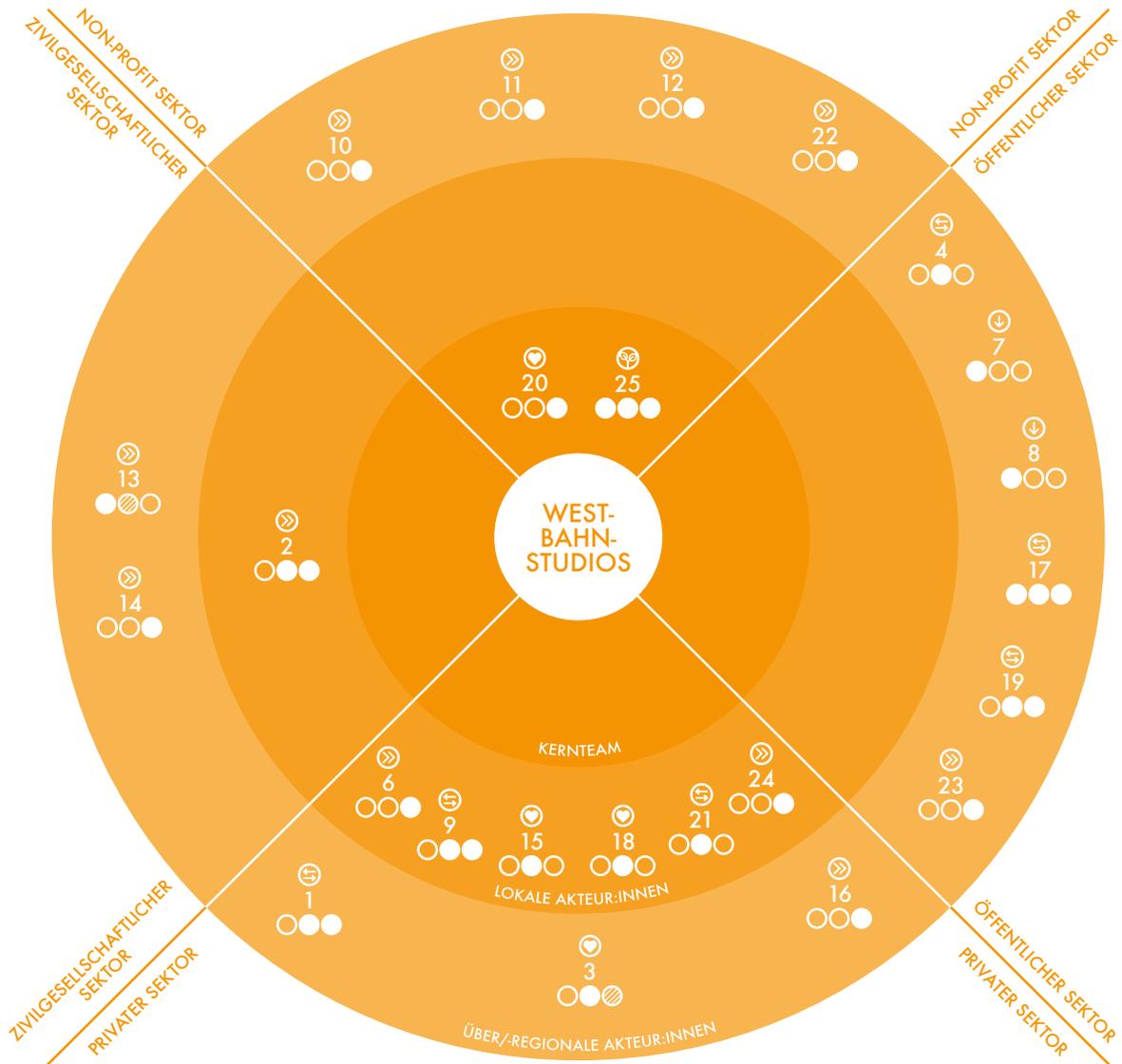
- 👤 Initiator:innen
- 👥 Ermöglicher:innen
- 🤝 Partner:innen
- 👏 Unterstützer:innen
- 🗣️ Kritiker:innen & Nicht-Ermöglicher:innen

### CHRONIK DER BETEILIGUNG:

- Vor Raumaneynung
- In Entstehung der Raumaneynung
- Während der Raumaneynung
- ⊙ Aktivität unbekannt

### AKTEUR:INNEN:

1. AKM austro mechana
2. Anrainer:innen
3. Anwalt (befreundet)
4. Bürgermeister Michael Ludwig
5. Büro der Stadträtin (Arne Forke)
6. Dopplinger Filmlicht (anliegende gewerb. Nutzung)
7. Ehemaliger Bürgermeister Michael Häupl
8. Ehemaliger Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny
9. Eigentümer/Vermieter (Name unbekannt)
10. Freischaffende nicht-kommerzielle Künstler:innen (International)
11. Freischaffende nicht-kommerzielle Künstler:innen (Österreich)
12. Freischaffende nicht-kommerzielle Künstler:innen (Wien)
13. Initiative milderstadreden
14. Interessierte Bürger:innen
15. Klangschmiede (Akustiker)
16. kommerzielle Musiker:innen
17. Kulturstadträtin Veronika Kaup-Hasler
18. Kunstsponsor:innen
19. MA7 - Referat Musik und Kulturinitiativen (Patricio Canete-Schreger)
20. Mitarbeiter:innen Westbahnstudios
21. Mathias Lenz und Karl Edlmayer (Voermieter)
22. music austria
23. Ö1 - ORF
24. Plattenwerk Kainz & Konrad (anliegende gewerb. Nutzung)
25. WBS Tonräume gemeinnützige GmbH (Peter Kutin, Nik Himmer, Daniel Riegler)



geschieht. Daran anschließend sind die zwei Mitarbeiter:innen der Westbahnstudios ebenfalls als wesentliche Akteur:innen im Kernteam zu verorten. Als Partner:innen steht für sie die Zusammenarbeit im Vordergrund, sowie das Projekt mit aktiver Be-

teilung voranzutreiben, ohne dabei eine führende Funktion einzunehmen. Weiters können noch nicht-kommerzielle Musiker:innen der Freien Szene (International, Österreich und Wien) als Akteur:innen im non-profit-Sektor festgehalten werden. Die-

Abbildung 16:  
Akteur:innenmapping  
Westbahnstudios

Quelle:  
eigene Darstellung 2023

se sind als eingemietete Akteur:innen temporär in das Projekt involviert und haben somit keine weitreichende Verantwortung, sind aber jene Akteur:innen, die in der Konzeption der Westbahnstudios primär im Fokus stehen.

Im öffentlichen Sektor lassen sich die Kulturstadträtin Veronika Kaup-Hasler und der Bürgermeister Michael Ludwig als wesentliche politische Akteur:innen verorten. In ihrer politischen Funktion sind sie, insbesondere Veronika Kaup-Hasler, maßgeblich an der Subventionierung der Entstehung sowie am Betrieb der Westbahnstudios beteiligt. Als Ermöglicher:innen haben sie mittels der ausgestellten Förderungen zentral dazu beigetragen, Handlungsspielräume für die Betreiber:innen der Westbahnstudios zu schaffen. Dazu können auch die Akteur:innen aus der Verwaltung in Form der MA 7 - Referat Musik und Kulturinitiativen gezählt werden, die in ihrer Arbeit dazu beigetragen haben, den Zugang zu den Räumlichkeiten der Westbahnstudios zu ermöglichen. Als Nicht-Ermöglicher:innen sind die ehemaligen politischen Vertreter Michael Häupl und Andreas Mailath-Pokorny zu nennen, die zwar während ihrer Amtszeit nicht direkt kritisch gegenüber den Westbahnstudios auftraten (da es das Vorhaben noch nicht gab), aber dennoch, vor der Raumeignungen und während der Vorarbeiten, wenig Interesse gegenüber der Initiative mitderstadtreten aufgebracht haben zu scheinen.

Im privaten Sektor finden sich auf lokaler Ebene einige Akteur:innen. Dies sind einerseits die lokalen Unternehmen im Umfeld der Westbahnstudios, die den Westbahnstudios mehrheitlich unterstützend gegenüberstehen. Andererseits können auch die privaten Vermieter:innen bzw. Eigentümer:innen (Namen leider nicht bekannt) als zentrale Ermöglicher:innen angesehen werden, da sie durch ihre günstigen Mietkonditionen die Westbahnstudios erst ermöglichen und damit auch einen Handlungs-

spielraum eröffnen und ein autonomes Arbeiten gewährleisten. Weitere Ermöglicher in diesem Bereich sind auch die Vormieter des Objektes, Mathias Lenz und Karl Edlmayer, die durch die nahezu ablösefreie Übergabe der bereits sehr gut ausgestatteten Räumlichkeiten ebenfalls ein hohes Maß an Handlungsmöglichkeiten gewährleistet haben. Auch die AKM austro mechana ist als Ermöglicherin zu nennen, da über sie das Artists in Residency Programm finanziert wird, durch das Musiker:innen die Option haben, die Westbahnstudios bis zu einem Monat am Stück zu nutzen. Die weiteren Akteur:innen im privaten Sektor ergeben sich überwiegend aus Akteur:innen, die ihre fachspezifische Expertise in die Gründung der Westbahnstudios eingebracht haben (Anwält:in, Akustiker:in) und aus dem Netzwerk der Gründer akquiriert wurden. Darüber hinaus werden noch kommerzielle Musiker:innen im privaten Sektor verortet. Diese tragen durch ihre Beiträge zur Mitfinanzierung und Aufrechterhaltung des Betriebs der Westbahnstudios bei, indem sie die Westbahnstudios zu einem marktüblichen Preis mieten.

Im zivilgesellschaftlichen Sektor ist auf regionaler Ebene die Initiative mitderstadtreten zu nennen. Diese hat mit ihren Vorarbeiten wesentlich zur Gründung der Westbahnstudios beigetragen. Weiters sind die Anrainer:innen zu bezeichnen, die sich überwiegend aus den ansässigen Gründerzeithausbewohner:innen zusammensetzten und nach dem Wiener SozialraumAtlas in der Clusterkategorie IV. verortet sind, wonach diese „stark von (internationaler) Zuwanderung geprägt [sind und sich] hohe Indikatorwerte bei der Arbeitslosigkeit unter Drittstaatsangehörigen zeigt.“ (Magistratsabteilung 18 & ZSI 2013: 2) Unter diesen werden die Westbahnstudios ebenfalls mehrheitlich unterstützt und es wird gelegentlich an öffentlichen Veranstaltungen in den Westbahnstudios teilgenommen. Auch interessierte Bürger:innen, die nicht direkt aus dem Umfeld der Westbahnstudios kommen, besuchen

öffentliche Veranstaltungen der Westbahnstudios, sind aber auch bei Führungen durch die Räumlichkeiten der Westbahnstudios vertreten, wie sie beispielsweise im Jahr 2022 beim urbanize-Festival abgehalten wurden.

### 6.2.5 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN

In der Entstehung und im Betrieb der Westbahnstudios waren und sind die Gründer und Betreiber:innen mit verschiedenen Herausforderungen konfrontiert, die im Folgenden erläutert werden. Sofern für diese Herausforderungen spezifische Bewältigungsstrategien verfolgt wurden und werden, werden diese ebenfalls aufgezeigt.

Eine bedeutende Herausforderung stellte die während des Umbaus *eutretende Teuerung* dar, wodurch sich die Preise für die für den Umbau benötigten Materialien erhöhten (vgl. IW 1 2023: 45). Die Kostenschätzung für den Umbau wurde vor der Erhöhung der Preise kalkuliert, sodass diese im Nachhinein nicht haltbar war. Da die Umbau- und Investitionsförderung seitens der öffentlichen Fördergeberin gedeckelt ist, mussten die Gründer mit privaten Mitteln einspringen, um die höheren Preise bedienen zu können und das Projekt weiterhin umzusetzen (vgl. IW 1 2023: 49). Dementsprechend stehen die Westbahnstudios derzeit mit einem Defizit da, welches von den Gründern mit ihrem privaten Mitteln selbst getragen wird (vgl. IW 1 2023: 45). Darüber hinaus stellten die *bestehenden Vorschriften im Zusammenhang mit der öffentlichen Förderung des Umbaus* eine Herausforderung in der Praxis der Betreiber:innen dar und führten nach Aussage des Befragten zu einer zusätzlichen Erhöhung der Umbaukosten (vgl. IW 1 2023: 102). Dementsprechend wird artikuliert:

*„Die Auflagen [sind] so kompliziert [...] und mühsam, dass du gewisse Tricks, die du auf einer normalen Baustelle machst, um das Projekt günstig zu halten, nicht machen kannst. Du bist gezwungen teuer zu sein. [...] Die öffentliche Hand bringt eher Einschränkungen und verunmöglicht und verkompliziert Dinge.“ (IW 1 2023: 104).*

Im Zuge des Um- bzw. Neubaus der Westbahnstudios erwies es sich zudem als Herausforderung, *die unterschiedlichen Visionen der Gründer für die Westbahnstudios zu vereinen* und einen gemeinsamen Weg für die Gestaltung der Westbahnstudios zu finden (vgl. IW 1 2023: 55). In diesem Zusammenhang wurde ein Coaching für die Gründer durchgeführt, um diesen Prozess durch das Aushandeln und Offenlegen der eigenen Absichten für die Westbahnstudios zu stärken und bestehende Reibungspunkte zu bearbeiten (vgl. IW 1 2023: 136).

Nach der Gründung der Westbahnstudios stehen die Gründer auch beim Betrieb der Westbahnstudios vor einigen Herausforderungen und Auseinandersetzungen. Eine wesentliche betrifft die *Preise, zu denen die vergünstigten Mieten angeboten werden*. Einerseits werden die Preise mit veranschlagten 90 Euro pro Tag für den großen Proberaum im Vergleich zu marktüblichen Preisen als äußerst günstig angesehen. Andererseits wird wahrgenommen, dass diese vergünstigten Preise für bestimmte Künstler:innen, die beispielsweise als Studierende tätig sind, dennoch als teuer empfunden werden und für diese nicht bezahlbar sind (vgl. IW 1 2023: 23). Um dieser Problematik entgegenzuwirken und eine Vermietung in den Westbahnstudios für verschiedene Künstler:innen zu ermöglichen, gibt es Überlegungen weitere Staffelungen, je nach Zahlungsfähigkeit der Künstler:innen, in die vergünstigten Preise zu implementieren. Dazu wird jedoch befürchtet, dass bei zu günstigen oder kostenlosen

Preisen die Räumlichkeiten und die Infrastruktur nicht mit gewünschter Achtsamkeit genutzt werden und die Räume nicht in einem adäquaten Zustand hinterlassen werden. So heißt es:

*„Und ich merke das ja selbst, wenn ich jemand gratis reinlasse, kann ich selbst aufputzen. Wenn die Leute bezahlen, muss ich nicht aufputzen. Das ist absurd, aber so ist es.“ (IW 1 2023: 15)*

Zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit sind die Diskussionen über die Preisgestaltung noch im Gange (vgl. IW 1 2023: 27). Dazu kommt die Schwierigkeit, dass es für die Betreiber überwiegend nicht einfach ist, junge Künstler:innen für das Angebot der Westbahnstudios zu gewinnen. Da die Betreiber Musiker im mittleren Alter sind, ist es für sie herausfordernd, *mit jüngeren Künstler:innen in Kontakt zu treten*, dementsprechend wird angezeigt, dass:

*„[...] eine Grauzone [...] junge Künstler [sind]. Ich treffe die nicht. Ich kenne die Lokale, wo die unterwegs sind, nicht mehr. Da muss man schon schauen, dass man die mitnimmt.“ (IW 1 2023: 138). „Es ist nicht immer so einfach, zu 20-jährigen Kontakt zu halten, als 50-Jähriger. Und die sollen ja auch reinkommen. Das heißt, man muss aufpassen, dass man sozusagen jung bleibt.“ (IW 1 2023: 136).*

Dementsprechend wird überlegt ein künstlerisches Board zu installieren, welches die Kuration der Vermietungen an die nicht-kommerziellen Künstler:innen der Freien Szene übernimmt und dabei mit Personen aus unterschiedlichen Altersbereichen besetzt ist, um auch jüngeren Künstler:innen das Angebot der Westbahnstudios nahe zu bringen (vgl. IW 1 2023: 132).

Eine weitere Auseinandersetzung betrifft die *Auslastung der Westbahnstudios*. Dazu wird die Absicht formuliert, dass die Westbahnstudios nicht dauerhaft voll ausgelastet sein sollen, da nicht gewollt ist, dass fortlaufend Mietanfragen gestellt werden, die daraufhin kontinuierlich abgelehnt werden müssen (vgl. IW 1 2023: 138). Außerdem wird bei einer vollen Auslastung mit mehr Schäden an der Infrastruktur gerechnet. Gleichzeitig soll die Infrastruktur dennoch entsprechend genutzt werden, wodurch immer wieder Aushandlungsprozesse zur Frage, mit welcher Auslastung die Westbahnstudios genutzt und zur Verfügung gestellt werden sollen, entstehen (vgl. IW 1 2023: 124). Diese Frage stellt sich auch im Hinblick auf die Häufigkeit, mit der Konzerte in den Westbahnstudios stattfinden sollen. So erreichen die Westbahnstudios sehr viele Konzertanfragen, die einerseits von Seiten der Westbahnstudios aus Kapazitätsgründen nicht erfüllt werden können, andererseits jedoch auch in hoher Häufigkeit, wegen der zu erwartenden Beeinträchtigungen an der Infrastruktur (etwa Verschmutzung der Räume und Abnutzung des Musik-Equipments), nicht erwünscht sind. Zudem wird mit sehr vielen öffentlichen Konzerten ein hoher Publikumsverkehr erwartet, der in umliegenden Wohngebäuden für Irritation führen könnte (vgl. IW 1 2023: 106, 108). *In welchem Maße die Westbahnstudios öffentlich sind und sein sollen*, ist dazu eine weitere in Aushandlung begriffene Frage. So wird z.B. bewusst auf eine Social Media Präsenz verzichtet, um nicht zu viel öffentliche Sichtbarkeit zu generieren und damit der zu erwartenden hohen Auslastung und potenziell abzulehnenden Anfragen entgegenzuwirken. Dennoch zeigt sich, dass mit den von der öffentlichen Hand zur Verfügung gestellten finanziellen Mitteln die Verantwortung gesehen und empfunden wird, die Westbahnstudios in gewisser Weise öffentlich zu gestalten. Aus diesen Gründen ist es noch offen, ob die Westbahnstudios in Zukunft über Social Media auftreten werden (vgl. IW 1 2023: 122). In diesem



Zusammenhang wird es allgemein als Herausforderung beschrieben, *die zur Verfügung gestellten öffentlichen Mittel korrekt und sinnvoll einzusetzen*. Dementsprechend wird formuliert:

*„Man muss aufpassen, dass man die Dinge richtig macht. Also es ist öffentliches Geld. Es ist eine enorme Verantwortung, dass man korrekt ist [ / arbeitet]. [...] Die Verantwortung dem Steuerzahler [und der Gesellschaft] gerecht zu werden, was man da tut und warum man das tut. Und dass man auch argumentieren kann, warum man das so und so macht. [...] Und dass man sich dessen bewusst ist, dass das nicht unser Geld ist.“*  
(IW 1 2023: 122).

Im Zuge dessen sehen sich die Gründer der Westbahnhofstudios auch mit Kritiker:innen konfrontiert, die die Frage stellen, aus welchen Gründen sie diese öffentlichen Mittel erhalten haben und dazu den Vorwurf erheben, dass *die Gründer Profiteure der Initiative mitderstadttreden wären* (vgl. IW 1 2023 55, 122). Dies unterstreicht den von den Gründern beschriebenen Anspruch die gestellten Mittel verantwortungsvoll einzusetzen. Darüber hinaus sehen sich die Gründer nicht als Profiteure der Initiative mitderstadttreden mit der Begründung, dass die Westbahnhofstudios in erster Linie einen hohen Arbeitsaufwand erforderten, den die Gründer unentgeltlich geleistet haben (vgl. IW 1 2023: 65).

Abbildung 17:  
Eingang zu den  
Westbahnhofstudios

Quelle:  
Benz & Egg 2022

Abbildung 18:  
Kleines Studio der  
Westbahnstudios  
Quelle:  
M. Hummer 2023

Eine wesentliche herausfordernde Angelegenheit im Betrieb der Westbahnstudios ist auch die *Abdeckung der bestehenden gesetzlichen Vorschriften zur Führung des Kulturbetriebes*. Diese reichen von der Notwendigkeit, obligatorische Versicherungen abzuschließen, bis hin zur Einhaltung von Sicherheitsvorschriften bei Veranstaltungen, wie z.B. Konzerten (vgl. IW 1 2023: 120).

Darüber hinaus sind die *bestehenden Unsicherheiten* als wesentliche Herausforderungen in der Praxis der Betreiber:innen festzuhalten. Diese beziehen sich zum einen auf die Unsicherheit, dass die Gesamtkosten für den Betrieb der Westbahnstudios pro Jahr noch nicht vollständig bekannt sind, da sie sich mit dem Jahr 2023 noch im ersten Jahr befinden. Dazu gehören Kosten wie Instand-

haltungskosten, Energiekosten und auch Personalkosten, da der Arbeitsaufwand für administrative Tätigkeiten noch nicht vollständig abgeschätzt werden kann. Die meisten dieser Kosten werden nach einem Jahr des Betriebes vollständig absehbar und damit auch besser kalkulierbar (vgl. IW 1 2023: 76, 78). Zum anderen bezieht sich die Unsicherheit auf den Zeithorizont, indem die durch die Stadt Wien gestellte Jahresförderung bestehen bleibt. Diese ist jährlich datiert und wird jährlich politisch entschieden, sodass diese jedes Jahr enden könnte (vgl. IW 1 2023: 74). Dementsprechend heißt es:

„[...] es kann sein, dass ein anderer Kulturstadtrat kommt, irgendwann einmal. [...] Der kann sagen: 'I don't care'.“ (IW 1 2023: 80)





Dies zeigt, wie stark die derzeitige Konzeption der Westbahnstudios von *politischen Entscheidungen abhängig* ist und welche Unsicherheiten sich daraus für die Zukunft ergeben können. Derzeit sieht es jedoch nicht danach aus, dass die jährliche Förderung in absehbarer Zeit eingestellt wird, da den Westbahnstudios im Sommer 2023 die zweite jährliche Förderung bewilligt wurde (vgl. IW 1 2023: 82). Weiters wird davon ausgegangen, dass so lange Veronika Kaup-Hasler im Amt ist, die jährliche Förderung beibehalten wird, auch weil die Westbahnstudios für sie ein Vorzeigeprojekt darstellen. Die Betreiber:innen sehen daher eine einigermaßen gesicherte Perspektive für die Westbahnstudios in den nächsten Jahren (vgl. IW 1 2023: 80).

Trotz der bestehenden jährlichen Förderung und der einigermaßen gesicherten Perspektive wird jedoch angemerkt, dass der Betrieb der Westbahnstudios dennoch herausfordernd zu finanzieren ist und die *finanziellen Mittel weiterhin knapp* sind (vgl. IW 1 2023: 70). So heißt es:

*„In Wahrheit muss man sagen, das sind Kinkerlitzchen, was wir kriegen. Das ist gar nichts. Das sind Peanuts.“ (IW 1 2023: 110) Und weiter: „Ich glaube, dass ist ein gesellschaftlich anerkanntes Grundmissverständnis, dass Künstler[:innen] oder Musiker[:innen] eh nichts brauchen zum Leben.“ (IW 1 2023: 140)*

Dies zeigt, dass die Anerkennung und Wertschätzung der geleisteten Arbeit in Form einer entsprechenden finanziellen Ausstattung einem ständigen Aushandlungsprozess unterliegen.

Abbildung 19:  
Veranstaltung Affirmations  
in den Westbahnstudios I  
Quelle:  
Thomas Dalby 2022

Abbildung 20:  
Veranstaltung Affirmations  
in den Westbahnstudios II  
Quelle:  
Thomas Dalby 2022



### 6.3 SEMMELWEISKLINIK

- **Objekt:** Ehem. Gewerbehause am Areal der früheren Semmelweisklinik
- **Ort:** Hockegasse 37, Haus 4, 1180 Wien
- **Eigentümerin:** Bundesimmobiliengesellschaft
  - **Fläche:** rund 3.500 m<sup>2</sup> Innenfläche
- **Nutzung:** Kunst- und Kulturzentrum mit Ateliers, Werkstätten, Probe- und Veranstaltungsräumen
- **Raumbetreiber:innen:** Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik
- **Zeitraum:** seit Juni 2022 bis frühestens Ende 2024

Das zweite Fallbeispiel dieser Arbeit ist die Semmelweisklinik. Die Semmelweisklinik ist ein temporäres Kunst- und Kulturzentrum auf dem Gelände der ehemaligen Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik (vgl. Kreative Räume Wien 2022a). Das ab Anfang 2022 auf zwei Jahre angelegte Zwischennutzungsprojekt versteht sich als Möglichkeitsraum für Kreativität und Kunst aller Art. Dazu bieten Künstler:innen der Freien Szene, organisiert als der Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik, kostengünstige Ateliers, Orte der Begegnung und Räume für Veranstaltungen und Seminare (vgl. Kreative Räume Wien 2022b).

Als Semmelweisklinik wird das frühere Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude (Haus IV) der ehemaligen Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik bezeich-

net. Das Wirtschaftsgebäude ist einer von sechs historischen Pavillons auf dem Gelände des Semmelweisareals und erstreckt sich über eine Fläche von ca. 3500 m<sup>2</sup> auf drei Geschossen (vgl. Krative Räume Wien 2021). Im 18. Wiener Gemeindebezirk (Währing) gelegen, bietet das Areal der Semmelweisklinik mit seiner rund 4,7 Hektar großen Grünanlage einen wichtigen Naherholungsraum für viele Bewohner:innen des Grätzls und Wiener:innen darüber hinaus. Mit einer Änderung des Flächenwidmungs- und Bebauungsplanes im Jahr 2021 wurde die Nutzung der denkmalgeschützten Pavillons im Semmelweisareals auf Bildungszwecke sowie soziale und kulturelle Zwecke gewidmet und außerdem die Zugänglichkeit des Areals für die Öffentlichkeit festgeschrieben. (vgl. Stadt Wien (Hg.) o.J.; IW 2 2023: 3). Neben den leerstehenden bzw. im Umbau befindenden Pavillons sind auf dem Semmelweisareals die Amadeus International School Vienna, die Amadeus Music and Arts Academy sowie der Wiener Krankenanstaltenverbund IGV verortet (vgl. Bundesimmobiliengesellschaft M.B.H. 2022).

Die Analyse der Semmelweisklinik erfolgt im Weiteren durch die Darstellung des Entstehungsprozesses der Semmelweisklinik, worauf aufbauend

die wesentlichen Faktoren beschrieben werden, die die Entstehung der Semmelweisklinik bedingten. Anschließend werden die von den Betreiber:innen der Semmelweisklinik verfolgten Ziele dargestellt. Im Folgenden wird auf die Konzeption der Semmelweisklinik sowie die Raumgestaltung eingegangen wird. Daraufhin werden die an der Raumaneynung der Semmelweisklinik beteiligten Akteur:innen anhand eines Akteur:innenmappings analysiert. Abschließend werden zentrale Herausforderungen in der Praxis der Raumaneynung sowie vorhandene Bewältigungsstrategien aufgezeigt

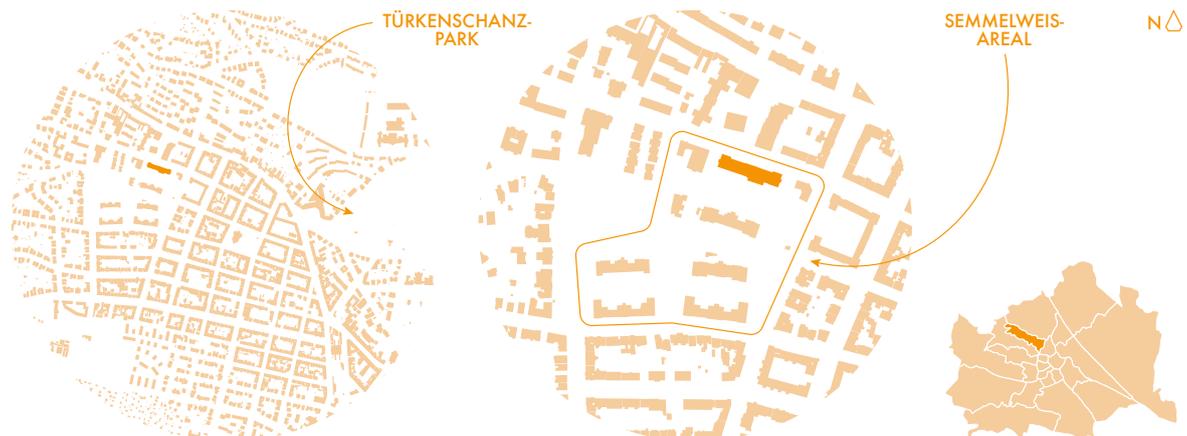
### 6.3.1 ENTSTEHUNGSPROZESS UND ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

#### ENTSTEHUNGSPROZESS

Um den Entstehungsprozess der Semmelweisklinik umfänglich abzubilden, werden im ersten Schritt Prozesse, die vor der Raumaneynung der Semmelweisklinik stattgefunden haben und als Vorgeschichte und Vorarbeiten gelten können, aufgezeigt. Im zweiten Schritt wird das Entstehen der Raumaneynung, also die Gründung und der Bezug

Abbildung 22:  
Verortung der  
Semmelweisklinik

Quelle:  
eigene Darstellung 2024



der Semmelweisklinik dargelegt. Im dritten Schritt wird knapp auf Prozesse, die während der Raumeignung bedeutend sind, eingegangen. Diese werden als Betrieb der Semmelweisklinik bezeichnet.

### >> VORGESCHICHTE UND VORARBEITEN

Die 1943 gegründete und nach Ignaz Philipp Semmelweis benannte Semmelweisklinik wurde bis zur Übersiedlung aller medizinischen Abteilungen in das neu eröffnete Krankenhaus Nord im Jahr 2019 als Frauen- und Geburtsklinik genutzt (vgl. Wiener Stadt- und Landesarchiv & Wienbibliothek im Rathaus 2021). Nach der Übersiedelung standen drei Pavillons, in denen sich die Klinik zuvor befand, leer (vgl. Hacker 2022). Im Jahr 2021 erwarb die Bundesimmobiliengesellschaft (BIG) das Areal und entschied sich als Liegenschaftseigentümerin gemeinsam mit dem Bezirk, das Areal der Semmelweisklinik zu einem weiteren Bildungsstandort in Währing zu entwickeln. (vgl. Bundesimmobiliengesellschaft M.B.H. 2022; IW 2 2023: 47). Im Zuge dessen wurde im Herbst 2021 eine Änderung des Flächenwidmungs- und Bebauungsplanes im Gebiet der Semmelweisklinik erwirkt, die die Nutzung der Pavillons ausschließlich auf Bildungs-, Sozial- und Kulturzwecke beschränkt (vgl. Bundesimmobiliengesellschaft M.B.H. 2022). Demnach sollen die Pavillons I, II und IV für Zwecke der Höheren Schulen des Bundes (Höhere Bundeslehranstalt (HBLA) und Bundesfachschule (BFS)) umfunktionierte und die Pavillons III, V und VI künftig von der privaten Amadeus International School genutzt werden (vgl. Verlag Holzhausen GmbH 2022). Da die angedachten Bildungseinrichtungen des Bundes auf dem Areal der Semmelweisklinik jedoch erst gegen Ende 2024 – Anfang 2025 errichtet werden sollen, ergriffen die Kreativen Räume Wien die Initiative und machten auf die bis dahin leerstehenden Pavillons aufmerksam (vgl. IW 2 2023: 47). In Abstimmung mit der BIG und der Bezirks-

vertretung wurde daraufhin beschlossen, das Wirtschaftsgebäude der Semmelweisklinik (Haus IV) (welches ab jetzt als Semmelweisklinik bezeichnet wird), welches bis in die 1970er Jahre als Kinderheim und später als Büro, Wäscherei und Großküche genutzt wurde, als Zwischennutzungsprojekt bis Ende 2024 auszuschreiben (vgl. Hacker 2022; IW 2: 2023: 91). Danach wurde im Herbst 2021 ein Open Call über die Kreativen Räume Wien ausgeschrieben, welcher die Suche nach einem oder mehreren Nutzer:innen mit einem geeigneten Zwischennutzungskonzept aus den Bereichen Bildung, Soziales, Kunst und Kultur zum Gegenstand hatte. Wesentlich dabei ist, dass der Fokus nicht auf der Suche nach Personen lag, die einzelne Räume innerhalb der Semmelweisklinik nutzen wollen, sondern gezielt nach Akteur:innen gesucht wurde, die möglichst das gesamte Haus übernehmen und damit ein Projekt entwickeln. Zudem sollte mit dem Zuschlag zur Zwischennutzung den Nutzer:innen eine Projektdauer von mindestens zwei Jahren gewährt werden. Für die potenziellen Nutzer:innen wurden im Herbst und Winter 2021 zwei Besichtigungstermine der Semmelweisklinik angeboten, die, wie sich später herausstellte, ausschlaggebend für die Gründung der heutigen Semmelweisklinik waren (vgl. Kreative Räume Wien 2021).

### >> GRÜNDUNG DER SEMMELWEISKLINIK

Während eines durch die Kreativen Räume Wien veranstalteten Besichtigungstermines fand sich zufällig eine Gruppe an Interessierten über eine ausgegebene Liste zusammen (vgl. IW 2 2023: 19). Aus dieser sich anfangs unbekannt und zu Beginn etwas größeren Gruppe bildete sich ein Kernteam von zwölf Künstler:innen und Kulturarbeiter:innen aus den unterschiedlichsten Kunstsparten wie Musik, Theater, Bildende Kunst und Performance, Keramik- und Textildesign, Choreografie und Kunsttherapie heraus, die sich im Winter

2021 während eines Corona-Lockdowns in regelmäßigen Zoomcalls trafen. Gemeinsam war ihnen das Bedürfnis nach leistbaren und frei bespielbaren Räumen für ihre interdisziplinäre künstlerische Arbeit, weshalb sie sich entschlossen, über den Jahreswechsel 21/22 ein Zwischennutzungskonzept mit Finanzierungsplan für die Semmelweisklinik über Zoom zu erarbeiten und im Zuge dessen Anfang 2022 mit Unterstützung der IG Bildende Kunst den Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik zu gründen (vgl. IW 2 2023: 21, 31, 50, 63, 97; Kreative Räume Wien 2022a). So heißt es:

*„Die Verrückten, die halt quasi übrig gewesen sind, die haben sich dann zusammengesetzt und wirklich in extrem kurzer Zeit halt ein Konzept erarbeitet.“ (IW 2 2023: 21). Oder auch: „Während der Lockdowns haben wir Zoom-Marathons hingelegt und das Konzept erarbeitet [...], ohne dass wir uns vorher in Person getroffen haben.“*

*(Gründer:innen des Vereins Kunst- Kulturverein Semmelweisklinik in: Kreative Räume Wien 2022b).*

Nach Einreichung des Zwischennutzungskonzeptes neben 13 weiteren Projektanträgen wurde das beschriebene Kernteam des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik neben 3 weiteren ausgewählten Konzepten eingeladen, ihr Zwischennutzungskonzept der BIG vorzustellen (vgl. IW 2 2023: 31, 33, 43). Das Besondere am Konzept des Kernteams im Vergleich zu den anderen vorgestellten Konzepten war, dass es als einziges aus der Perspektive von Kunst- und Kulturschaffenden entwickelt wurde, so dass die Entscheidung der BIG auf das Konzept des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik fiel (vgl. IW 2 2023: 43, 47). Infolge erhielt der Kunst- und Kulturverein einen Nutzungsvertrag für das Objekt mit der BIG, wonach der Verein im Frühjahr 2022 in die Semmelweisklinik einzog und das Kunst- und Kulturzentrum Semmelweisklinik gegründet wurde (vgl. IW 2 2023: 11, 47).

## >> BETRIEB DER SEMMELWEISKLINIK

Nach der Gründung der Semmelweisklinik waren vor allem infrastrukturelle Arbeiten notwendig, die insbesondere die Strom- und Wasserversorgung betrafen. Diese wurden in Zusammenarbeit mit der BIG sowie mit hilfsbereiten Personen aus der Umgebung in Angriff genommen und so weit hergerichtet, dass eine Strom- und Wasserversorgung in der Semmelweisklinik gewährleistet ist (vgl. IW 2 2023: 97, 109). Neben einer frühen Bezirksförderung von rund 10.000 Euro wurde seitens des Vereins im Sommer 2022 eine lokale Crowdfundingkampagne in Höhe von 15.000 Euro über die Plattform imGrätzl gestartet, die zur Finanzierung der Adaptierung der ehemaligen Waschküche dienen sollte (vgl. IW 2 2023: 91; Mischendahl & Walchhütter 2022). Mit gespendeten 16.430 Euro wurde die Waschküche saniert (neue Türen und neue Schlösser eingebaut) und versucht barrierefrei für Ausstellungen, Konzerte und Theatervorstellungen und zugänglich zu machen (vgl. Mischendahl & Walchhütter 2022; IW 2 2023: 7). Darüber hinaus fand kurz nach der Gründung der Semmelweisklinik eine Supervision unter den Mitgliedern des Kernteams statt, um einen Konflikt zu bearbeiten, der in der Anfangszeit der Semmelweisklinik entstanden war (Inhalt des Konfliktes unbekannt) (vgl. IW 2 2023: 93). Dementsprechend heißt es:

*„Wir hatten auch recht früh so eine Supervision, als wir uns auch mal in die Haare gekriegt haben, tun wir eh irgendwie auch regelmäßig, aber es war ein sehr wichtiger Streit, [eine] wichtige Auseinandersetzung.“ (IW 2 2023: 93).*

Ungeachtet der Auseinandersetzungen kurz nach der Gründung der Semmelweisklinik wird die Semmelweisklinik seit Mitte 2022 zunehmend als Veranstaltungsort genutzt und von Künstler:innen bespielt, sodass mittlerweile alle angebote-

nen Ateliers belegt sind und wöchentlich ein Veranstaltungsprogramm für die Semmelweisklinik kuratiert wird. Dabei wird der Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik bis zum voraussichtlichen Ende der Zwischennutzung im Jahr 2024 weiterhin von den Kreativen Räumen Wien in Öffentlichkeits- und Vernetzungsarbeiten unterstützt (vgl. Kreative Räume Wien 2022b).

### >> ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

Anhand des beschriebenen Entstehungsprozesses werden einige Bedingungen offenbar, die wesentlich für das Entstehen der Semmelweisklinik waren und für deren Fortbestand weiterhin sind. Diese werden im Folgenden anhand der gewonnenen Erkenntnisse aus dem Entstehungsprozess knapp aufgezeigt.

Ein zentraler Faktor für die Entstehung der Semmelweisklinik war die Initiierung der Leerstandsaktivierung durch die Kreativen Räume Wien. Erst durch die Aktivität der Kreativen Räume Wien wurde seitens der BIG die Option aufgetan, vor der Zeit der Generalsanierung des ehemaligen Wirtschaftspavillon, diesen zur Zwischennutzung zu Verfügung zu stellen. Dementsprechend sind die geleisteten Vorarbeiten der Kreativen Räume Wien, wie Gespräche mit der BIG und den Vertreter:innen des Bezirks sowie die Ausschreibung des Open Calls, außerordentlich entscheidend gewesen für die Gründung der Semmelweisklinik (vgl. IW 2 2023: 11, 47, 91; Kreative Räume 2022b).

Daran anknüpfend kann als bedeutende Bedingung zur Entstehung der Semmelweisklinik, der von BIG und der Bezirksvertretung aufgebrachte Wille für eine Zwischennutzung im Objekt der Semmelweisklinik festgehalten werden. Damit verbunden ist ein gewisses Maß an Mut und Vertrauen gegenüber den einziehenden Zwischennutzer:innen, denn

ohne den Bezirk und die BIG wäre die Zwischennutzungsinitiative nicht zustande gekommen, wie es im folgenden Zitat offenbar wird:

*„[...] wenn der Bezirk jetzt sagen würde, ah okay, wir haben irgendwie kein Bock, dass ihr hier seid, [...] wüsste ich nicht, ob wir dann hier wären.“*  
(IW 2 2023: 91).

Über die Initiative der Kreativen Räume Wien, der BIG und des Bezirkes hinaus war es für die Entstehung der Semmelweisklinik bedeutend, dass die Gründer:innen des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik ein besonderes Interesse an den Räumlichkeiten und den damit verbundenen Möglichkeiten der Semmelweisklinik hatten und sich darüber zusammengefunden haben. So heißt es:

*„Die Räume sind ja letztendlich das, wodurch wir auch zusammengekommen sind. Also wir sind keine Gruppe an Freunden, die sich zu was entschlossen hat, sondern wir sind durch das Haus zusammengekommen.“* (IW 2 2023: 19) Oder auch: *„Was uns halt zusammengebracht hat, war im Endeffekt, wir haben uns in die Räumlichkeiten verliebt.“* (IW 2 2023: 33). Und: *„Ich komme da [...] auf einmal in so einen riesigen Raum rein, da denke ich einfach anders nach. [...] diese gedankliche Möglichkeit, die das aufmacht.“* (IW 2 2023: 57)

Einerseits fundierte sich das Interesse an den Räumlichkeiten der Semmelweisklinik daran, dass die Räume physisch so großräumig sind und andererseits, dass die Gründer:innen jeweils unterschiedliche Möglichkeiten gesehen haben, was in diesen Räumen gemeinsam umgesetzt werden kann (vgl. IW 2 2023: 35, 53).

Damit wird eine verwandte Bedingung angesprochen, die ebenfalls für die Entstehung der Semmelweisklinik wesentlich war: der Bedarf nach Räumen



für künstlerische Praxis. So waren die meisten der Grüner:innen schon über einen längeren Zeitraum auf der Suche nach leistbaren Räumen für ihre künstlerische Arbeit (vgl. IW 2 2023: 33, 35). Dementsprechend wurde geäußert:

*„[...] Am Ende des Tages will ich irgendwie auch mal meine künstlerische Arbeit machen und ich brauche, oder was heißt ich brauche, ich will dafür irgendwie einen Ort haben.“ (IW 2 2023: 53)*

Jedoch auch der Bedarf anderer Kunst- und Kulturschaffender der Freien Szene nach Räumen, besonders derer, die nach ihrem Studium keinen leistbaren Zugang zu adäquaten Arbeitsräumen haben, motivierte die Gründer:innen der Semmelweisklinik dazu sich für ein offenes und zugängliches Kunst- und Kulturzentrum im ehemaligen

Wirtschaftsgebäude der Semmelweisklinik verstärkt zu engagieren (vgl. IW 2 2023: 33, 43). Dementsprechend heißt es:

*„[Es war] krass so zu sehen, ja, all diese Leute haben einfach gerade keinen Ort. All diese Leute beschäftigt irgendwie dieses Thema.“ (IW 2 2023: 43)*  
*Oder auch: „Was wir halt teilen, ist einfach, dass Raum so eine Basic-Requirement ist für jegliche Form irgendwie von Kunst- und Kulturproduktion.“ (IW 2 2023: 33).*

Darüber hinaus kann die entstandene Vernetzung interdisziplinärer Perspektiven als eine wichtige Voraussetzung für die Entstehung der Semmelweisklinik verstanden werden. Dadurch, dass sich der Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik aus einer Vielzahl von Personen unterschiedlicher

Abbildung 23:  
Atelier in der Semmelweisklinik

Quelle:  
Xenia Snapiro /  
Parallel Vienna 2022

künstlerischer Disziplinen mit zum Teil sehr unterschiedlichen Ausbildungs- und Berufshintergründen gebildet hat, hat sich ein interdisziplinäres Know-how gebildet, das einerseits zur Entwicklung des interdisziplinären künstlerischen Ansatzes des Zwischennutzungskonzeptes beigetragen hat und andererseits im Betrieb der Semmelweisklinik durch die Verteilung verschiedener Aufgaben auf unterschiedliche Expertisen sehr unterstützend wirkt (vgl. IW 2 2023: 33, 43, 71).

Wesentlich für das Entstehen und den Fortbestand der Semmelweisklinik war und ist zudem das hohe geleistete persönliche Engagement der zwölf Gründer:innen. Dieses beginnt mit dem Engagement und Durchhaltevermögen der motivierten Übriggebliebenen, die trotz eines knappen Zeithorizonts das Zwischennutzungskonzept für die Semmelweisklinik entwickelt haben, wie es im folgenden Zitat deutlich wird:

*„[...] es waren ja auch wirklich [...] viele bei diesem Zoom dann auch erstmal dabei und das hat sich dann halt so runtergeschoben, also dass wir dann halt uns da raus destilliert haben“*  
(IW 2 2023: 43).

Weiter geht das hohe persönliche Engagement mit der Bereitschaft einiger Gründer:innen in der Anfangszeit, ihr privates Geld für die Semmelweisklinik auszulegen und endet bei der Vielzahl an unbezahlten Arbeitsstunden, welche die Gründer:innen in die Entstehung und den Betrieb der Semmelweisklinik investieren, um eine zugängliche künstlerische Infrastruktur zu schaffen (vgl. IW 2 2023:43, 93). In diesem Zusammenhang wird dementsprechend geäußert:

*„Okay wir haben uns dann halt irgendwie da rein-geackert und da irgendwie Zeit reingebuttert, aber also ich meine, wenn es diese Infrastruktur schon*

*gegeben hätte, die ich irgendwie gewollt hätte, dann hätte ich jetzt auch irgendwie meine Zeit da nicht irgendwie drin so investiert oder irgendwie so reingeschmissen.“* (IW 2 2023: 43).

Eine wichtige Bedingung für das Entstehen der Semmelweisklinik waren darüber hinaus die getätigten Unterstützungsleistungen für die Gründer:innen der Semmelweisklinik. Diese sind sehr vielfältig und reichen von Beratungsleistungen der Kreativen Räume Wien zu relevantem Wissen über Zwischennutzungen über Informationen der IG Bildende Kunst zur Gründung eines Kulturvereins bis hin zu Letters of Intents, die von anerkannten Künstler:innen des Brut Wien zur Unterstützung des Zwischennutzungsvorhabens verfasst wurden (vgl. IW 2 2023: 97; Kreative Räume Wien 2022b). Auch die Spender:innen der Crowdfunding-Kampagne oder die Sachspender:innen aus einem aufgelösten Theaterraum sowie die Helfer:innen aus der Umgebung haben mit ihren Unterstützungsleistungen wesentlich zur Entstehung der Semmelweisklinik beigetragen. Zudem kann der stetige Austausch zwischen den Gründer:innen mit anderen Zwischennutzungsprojekten als gegenseitig geleistete Unterstützungsleistung gefasst werden, die die Entstehung der Semmelweisklinik mit bedingt hat (vgl. IW 2 2023: 97, 121).

### 6.3.2 ANGESTREBTE ZIELE

Seitens des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik sowie der BIG werden Ziele mit der Semmelweisklinik verfolgt. Diese Ziele werden im Folgenden erläutert.

- *Leerstand beleben und Ressourcen schonen*

Mit der Zwischennutzung der Semmelweisklinik wird dem Anspruch nachgegangen, das leerstehende Wirtschaftsgebäude des Semmelweisareals

zu beleben und damit den Erhalt und die Aufwertung des Gebäudes im Sinne einer Kreislaufwirtschaft ressourcenschonend zu gewährleisten (vgl. Kreative Räume Wien 2022b).

- *Künstlerischen und kulturellen Raumbedarf entgegenwirken*

Angesichts des hohen Bedarfs an Räumen für Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene wird mit der Semmelweisklinik der Anspruch formuliert, diesem Raumbedarf entgegenzuwirken und in der Semmelweisklinik ein leistbares Raumangebot für Kunst- und Kulturschaffende bereitzustellen (vgl. IW 2 2023: 35, 43).

- *Öffentliche Zugänglichkeit gewährleisten*

Ziel der Semmelweisklinik ist es, einen öffentlich zugänglichen Ort zu schaffen, an dem die Öffentlichkeit aktiv werden kann. Dieses Ziel richtet sich an Personen aus dem näheren Umfeld der Semmelweisklinik sowie an Personen aus Wien allgemein bis hin zu internationalen Interessierten, unabhängig davon, ob sie im künstlerischen oder kulturellen Bereich tätig sind (vgl. IW 2: 2023: 43, 91, 117; Hacker 2022). So heißt es:

*„Wir wollen das Haus irgendwie öffnen, also es soll sich irgendwie entwickeln und es wäre total traurig, wenn es da halt irgendwie stehen bleibt.“*

*(IW 2: 2023: 43). Und weiter: „Wir wollen, dass hier auch Platz ist für Leute aus dem Grätzel, die meinetwegen ein Kaffeekränzchen abhalten oder einen Nähworkshop, oder dass am Sonntagmorgen hier Yoga stattfinden kann. Es soll nicht zu einem Luxusort, sondern für möglichst viele Leute zugänglich werden“*

*(Nathalie Frickey 2022: in Hacker 2022).*

- *Räume für Begegnungen und Schnittstellen ermöglichen*

Mit der Semmelweisklinik sollen Räume für die Begegnung und das gemeinschaftliche Arbeiten unterschiedlicher künstlerischer Disziplinen ermöglicht werden, um Expertisen zusammenzulegen und interdisziplinäre Schnittstellen zu identifizieren (vgl. IW 2 2023: 35, 55, 89).

*„Uns interessiert jetzt nicht [...] einen Ort [...] nur für Konzerte zum Beispiel zu schaffen, sondern wirklich an diesen Schnittstellen [...] zu arbeiten.“*  
*(IW 2 2023: 35).*

- *Offene Experimentierräume bieten*

Die Semmelweisklinik soll ein Ort des offenen Experimentierens sein, indem sich neue und etablierte Personen mit kaum Auflagen leistbar und kooperativ ausprobieren können (vgl. IW 2 2023: 35, 39, 55, 57).

*„Du hast [...] ein Projekt und du weißt vielleicht noch nicht mal hundertprozentig, wohin das geht, [dann soll die Semmelweisklinik] so ein Raum [sein, wo du] [...] wirklich mit offenen Fragestellungen reingehen [kannst]. Und halt nicht, ah, okay ich plane das jetzt irgendwie von A bis Z durch. Das ist ja in Wahrheit [...] ein ganz, ganz kleiner Teilaspekt von dem, was Kunst eigentlich kann.“*  
*(IW 2 2023: 35).*

- *Alternativen zu Räumen der Hochkultur zur Verfügung stellen.*

Mit der Semmelweisklinik soll ein Ort geschaffen werden, der nicht der so genannten Hochkultur entspricht, sondern Raum für alternative kulturelle und künstlerischen Praktiken bietet (vgl. IW 2 2023: 37, 117). Dementsprechend heißt es:

„Oder dass man jetzt [...] sagt, okay another hochkultureller Ort [...], das ist ja nicht der Gedanke.“  
(IW 2: 2023: 117)

- *Nachhaltige Strukturen aufbauen*

Der Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik verfolgt darüber hinaus das Ziel, durch die Zwischennutzung der Semmelweisklinik nachhaltige Strukturen aufzubauen, die unabhängig von der Semmelweisklinik funktionieren, so dass der Verein nach Ende der Zwischennutzung weitergeführt werden kann (vgl. IW 2. 2023: 71).

- *Sichtbarkeit für Nachhaltigkeitsinitiative erhöhen*

Mit der Semmelweisklinik als nachhaltiges Projekt verfolgt die BIG als Eigentümerin zudem das Ziel, die Nachhaltigkeitsinitiative der BIG für die Öffentlichkeit sichtbar und erfahrbar zu machen (vgl. Kreative Räume Wien 2022b).

### 6.3.3 KONZEPTION UND RAUMGESTALTUNG

Wie versucht wird die aufgezeigten Ziele im Rahmen der Semmelweisklinik zu verfolgen, wird anhand der Konzeption, der Form der Zusammenarbeit und der Raumgestaltung der Semmelweisklinik näher erläutert.

#### KONZEPTION UND FORM DER ZUSAMMENARBEIT

Wesentlicher Bestandteil der Konzeption der Semmelweisklinik ist die Vermietung von Atelierräumen an raumsuchende nicht-kommerzielle Kunst- und Kulturschaffende aller Formen der Kunst- und Kulturproduktion. Diese werden zu einem Preis von 10 Euro pro m<sup>2</sup> vergeben, unabhängig der Lage im Gebäudekomplex der Semmelweisklinik

(vgl. IW 2 2023: 13, 33). Die Ateliers können und sollen nach Möglichkeit auch unter den Künstler:innen und Kulturschaffenden geteilt werden, was der Idee entspricht, dass innerhalb der Semmelweisklinik ein gemeinschaftliches Arbeiten stattfindet. Um dies zu gewährleisten, werden mit den Anwerber:innen für die Ateliers Kennenlerngespräche geführt, in welchen versucht wird vorzufühlen, inwieweit seitens der Anwerber:innen die Motivation besteht, sich in die gemeinschaftlichen Arbeitsprozesse der Akteur:innen der Semmelweisklinik einzubringen (vgl. IW 2 2023: 27, 89).

Dementsprechend wird deutlich, dass es für die Gründer:innen wesentlich ist, dass die Semmelweisklinik nicht ausschließlich als Atelierhaus wahrgenommen wird, in welchem einzeln gearbeitet wird, sondern dass sie darüber hinaus ein offenes Haus der Möglichkeiten sein soll, in welchem kollektive Arbeits- und Austauschprozesse stattfinden. Dazu wird ausgeführt:

„[...] für uns war es immer voll wichtig, dass es jetzt nicht darum geht ein Atelierhaus zu sein, sondern ja, das ist part of it und das ist auch wichtig, aber es geht schon darum, [darüber] hinaus, irgendwie das Haus auch so als Ganzes zu begreifen und halt wirklich zu sagen, ich sag mal, halt auch nicht darauf zu warten, dass irgendwie der Veranstaltungsort, den ich mir wünsche, entsteht.“  
(IW 2 2023: 57)

Die Semmelweisklinik versteht sich dementsprechend als offener Experimentierraum, der es den dort ansässigen Kunst- und Kulturschaffenden, aber auch darüber hinaus Interessierten ermöglicht, ihre Ideen gemeinsam mit anderen Interessierten umzusetzen. Dazu ist die Semmelweisklinik als freie Anlaufstelle konzipiert, die Vernetzung ermöglicht, Know-how vermittelt, Raum sowie Inspiration bietet und Vertrauen in die eigenen

Ideen gibt (vgl. IW 2023: 57). In diesem Zusammenhang heißt es:

*„[...] du kannst irgendwie an einem Tag hierherkommen, einfach irgendwie mit bauen an irgendwas, wo wir gerade dran sind. Oder du kannst halt sagen: Hey, ich habe ein Projekt, das geht über mehrere Monate, wie kann ich denn da andocken. Oder halt: Hey, ich habe noch gar keine Idee, aber ich setze mich mal in die Küche oder werkele im Garten mit und auf einmal komme ich irgendwie mit Leuten zusammen, die halt vielleicht ähnliche Interessen haben.“ (IW 2 2023: 55)*

Ein zentraler Bestandteil der Konzeption der Semmelweisklinik ist es daher, ein hohes Maß an offenen und unkontrollierten Aktivitäten zuzulassen und zu fördern sowie sich auf das einzulassen, was die beteiligten Personen selbst gestalten, ohne dass die verantwortlichen Mitglieder:innen des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik alle Aktivitäten vollständig planen und durchführen (vgl. IW 2 2023: 57, 59, 87). Dementsprechend gibt es eine stetige Form an paralleler Arbeit in der Semmelweisklinik, die durch immer wieder unerwartete Veränderungen in der Semmelweisklinik gekennzeichnet ist. So heißt es zum Beispiel:

*„Dieses Gefühl von, ich komme am nächsten Tag und auf einmal wurde halt die Küche aufgebaut und jemand hat halt irgendwie Tonnen von Geschirr mitgebracht, ohne dass ich dazu was mit meinen Händen getan habe. Und es ist auf einmal da. [...] Umgekehrt ist es dann so, ich habe dieses und jenes gemacht, was die Personen dann wieder nutzen können.“ (vgl. IW 2 2023: 59)*

Kontrollierende Eingriffe werden daher nur dann in Erwägung gezogen, wenn die angedachten Ideen größere Veränderungen an der Infrastruktur der Semmelweisklinik mit sich bringen würden (vgl. IW

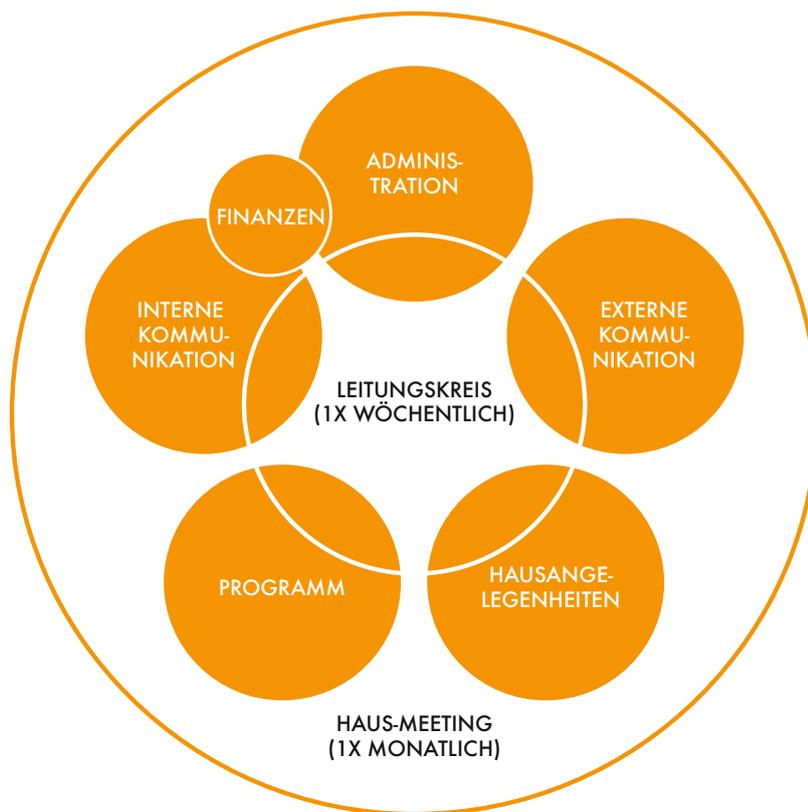
2 2023: 59, 87). Der angestrebte offene Charakter spielt auch in einem weiteren wesentlichen Konzeptionsbaustein der Semmelweisklinik eine wichtige Rolle. Dabei handelt es sich um das wöchentliche Programm, das in der Semmelweisklinik angeboten wird. Dieses reicht von Workshops und sportlichen Aktivitäten über Ausstellungen bis hin zu offenen Jam Sessions oder Führungen durch die Räumlichkeiten (vgl. Kunst- und Kulturzentrum Semmelweisklinik 2022b). Kuratiert wird das Programm überwiegend vom Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik, wobei Interessierte die Möglichkeit haben, ihre Idee oder ihr Projekt einzubringen. Dementsprechend sind die inhaltlichen Schwerpunkte des Programms sehr vielfältig und umfassen Themen wie, Qigong, Körper-Umwelt-Beziehung, zeitgenössischen Tanz oder Tattoos-Sessions (vgl. IW 2 2023: 57, 83; Kunst- und Kulturzentrum 2022b).

Neben diesen kleineren, meist kostenlosen oder kostengünstigen Programmpunkten werden die großen Räumlichkeiten der Semmelweisklinik gelegentlich an finanziell gut ausgestattete Projekte vergeben. Die kommerzielle Vermietung wird dabei als Instrument zur Querfinanzierung anderer, nicht kommerzieller Projekte verstanden. Wesentlich ist dabei jedoch, dass die Semmelweisklinik nicht zu einem kommerziellen Dienstleister werden soll, der großen kommerziellen Projekten Veranstaltungsräume zur Verfügung stellt (vgl. IW 2 2023: 69).

Die Finanzierung der monatlichen Kosten der Semmelweisklinik, die sich auf rund 10.000 Euro pro Monat belaufen und sich aus Posten wie einem monatlichen Pauschalbetrag an die BIG, Renovierungen, Versicherungen und Verwaltungsbeiträgen zusammensetzen, erfolgt größtenteils über verschiedene kontinuierliche und einmalige Finanzierungsquellen und weniger über die kommerzielle Vermietung von Veranstaltungsräumen (vgl. IW 2 2023: 9, 11; Hacker 2022). Zu den kontinuierlichen Finanzie-

rungsquellen zählen vor allem die Mietbeiträge für die Ateliers sowie Eintrittsgelder bei einigen Veranstaltungen in der Semmelweisklinik (vgl. IW 2 2023: 9; Hacker 2022). Zu den einmaligen Finanzierungsquellen gehören Förderungen, wie vom Bezirk in Höhe von 10.000 Euro, von der Wirtschaftsagentur Wien in Höhe von 15.000 Euro oder über die Crowdfundigkampagne in Höhe von rund 16.000 Euro. Diese Einnahmen werden dann versucht bestmöglich über mehrere Monate zu verteilen (vgl. IW 2 2023: 13, 63). Grundsätzlich wird sich häufig um Förderungen bemüht, wobei dies nur ab und zu von Erfolg für die Semmelweisklinik geprägt ist (vgl. IW 2 2023: 7).

Die Organisation der Finanzierung und der unterschiedlichen Aktivitäten in der Semmelweisklinik wird dabei federführend vom Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik übernommen (vgl. Kreative Räume Wien 2022b). Im Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik sind alle Mieter:innen der Ateliers, insbesondere aus versicherungstechnischen Gründen, sowie alle Personen, die sich häufiger in der Semmelweisklinik aufhalten, Vereinsmitglieder (vgl. IW 2 2023: 81). Dies führt dazu, dass der Verein mit rund 90 Mitgliedern eine gewisse Vielfalt aufweist (vgl. IW 2 2023: 25). Neben sehr jungen Mitgliedern gibt es ältere Mitglieder und dazwischen Altersgruppen, die die Semmelweisklinik auch mit



ihren Kindern nutzen. Dazu ist die Geschlechterverteilung im Verein überwiegend ausgewogen (vgl. IW 2 2023: 117). Um mit dieser recht hohen Anzahl an Mitgliedern eine effektive Entscheidungsfindung zu ermöglichen ist die Form der Zusammenarbeit, in Anlehnung an soziokratische Modelle, in fünf verschiedene Kreise unterteilt, die für die Semmelweisklinik das organisatorische Kernteam darstellen (vgl. IW 2 2023: 77, 81). Diese Kreise sind der Kreis Administration, Kreis Interne Kommunikation, Kreis Programm, Kreis Hausangelegenheiten und Kreis externe Kommunikation (siehe Abbildung 24). Zusätzlich ist zwischen den Kreisen Administration und interne Kommunikation der Bereich Finanzen angesiedelt. Der Kreis Administration befasst sich mit Verwaltungsaufgaben, die von der Begleichung von Rechnungen bis zum Aufsetzen von Verträgen für neue Ateliermieter:innen reichen. Dieser Kreis ist mit einer Teilzeitstelle besetzt, die die einzige bezahlte Stelle in der Semmelweisklinik darstellt (vgl. IW 2 2023: 75, 77, 81). Der Kreis interne Kommunikation hat die Aufgabe, das zwischenmenschliche Zusammenleben in der Semmelweisklinik zu fördern und Konfliktmanagement zu betreiben. Der Kreis Programm kümmert sich um die Programmplanung der Semmelweisklinik und erledigt Aufgaben wie das Booking von Künstler:innen bis hin zur Vermietung von Veranstaltungsräumen. Im Kreis Hausangelegenheiten werden infrastrukturelle Aufgaben wie zum Beispiel der Einbau von Türen oder das Abhängen von Decken in Angriff genommen. Der Kreis externe Kommunikation befasst sich mit der Außenkommunikation der Semmelweisklinik, was bedeutet die Social Media Accounts der Semmelweisklinik zu betreuen oder Anfragen der Presse und von Interessierten zu bearbeiten. Der Bereich Finanzen ist als nicht Kreis konzipiert, befasst sich jedoch dennoch mit wesentlichen Aufgaben, wie der Akquise von neuen Fördermitteln und dem Überblick über die allgemeine Finanzsituation der Semmelweisklinik. Die Kreise sind jeweils mit

einem Mandat in ihrem Bereich ausgestattet, um eine direkte Entscheidungsfindung zu ermöglichen. Wesentlich war es für die Mitglieder des Vereins jedoch, die Strukturen dennoch partizipativ zu gestalten, sodass alle Kreise immer offen zugänglich für alle Vereinsmitglieder sind (vgl. IW 2 2023: 83). Zusätzlich findet einmal im Monat mit allen Interessierten ein Haus-Meeting statt, in welchem die Kreise ihre aktuellen Aufgaben und Schwerpunkte vorstellen und allen die Möglichkeit offensteht, sich zu Inhalten der Semmelweisklinik einzubringen. Aus den jeweiligen Kreisen wird außerdem eine delegierte Person, die Kreisleitung, bestimmt, die im wöchentlich stattfindenden Leitungskreis, den jeweiligen Kreis vertritt. Der Leitungskreis dient dem gegenseitigen Austausch und wird als Kommunikationsplattform genutzt, um kreisübergreifende und grundsätzliche Themen, wie zum Beispiel eine potenzielle Vertragsverlängerung, zu besprechen. Dementsprechend soll die Detailarbeit in den Kreisen selbst geleistet werden und der Leitungskreis ausschließlich als destilliertes Kernteam fungieren, welches die übergeordneten Themen für die Zukunft des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik bearbeitet (vgl. IW 2023: 85).

## RAUMGESTALTUNG

Um die Raumgestaltung für die Semmelweisklinik näher auszuführen, gilt es zunächst nochmals knapp auf die Räume der Semmelweisklinik und ihre Konditionen einzugehen. Die rund 3500 m<sup>2</sup> große und sich über drei Stockwerke erstreckende Semmelweisklinik kann in einen Osttrakt und in einen Westtrakt unterteilt werden. Im Osttrakt befinden sich die ehemalige Großküche mit ihren über 1 Meter großen Kochkesseln und einige ehemalige Büroräume. Der Zustand der Räume ist einigermaßen saniert im Vergleich zum Westtrakt. Im Westtrakt bröckelt stückweise der Putz von den Wänden und einige WC-Anlagen sind ohne fließendes Was-

Abbildung 25:  
Ehemalige Großküche  
in der Semmelweisklinik  
Quelle:  
Franz Gruber 2022

ser ausgestattet. Dort ist zudem neben früheren Büroräumen auch die ehemalige Waschküche, die mit ihren rund acht Meter hohen Decken durch die Crowdfundingkampagne des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik renoviert wurde (vgl. IW 2 2023: 5; Hacker 2022). Außerdem ist der Westtrakt im Vergleich zum Osttrakt dunkler, so dass sich die lichtdurchfluteten Räume eher im Osttrakt der Semmelweisklinik befinden (IW 2 2023: 21). Umschlossen ist die Semmelweisklinik von einer denkmalgeschützten Fassade, die versucht wird, seitens der BIG mit einem ca. 2 Meter hohen Pressspanplattenzaun zu schützen (vgl. IW 2 2023: 109).

Die ehemaligen Büroräume der Semmelweisklinik werden im Rahmen der Zwischennutzung überwiegend als die Ateliers genutzt, die vom Verein vermietet werden. Insgesamt werden ca. 40 Räume als Ateliers verwendet, wobei einige von mehreren Personen gemeinsam bespielt werden (IW 2 2023: 25). Im Erdgeschoss befinden sich die Gemeinschaftsküche und weitere Gemeinschaftsräume, die von den Kunst- und Kulturschaffenden jederzeit genutzt werden können und als Ort der Begegnung dienen sollen. Dementsprechend werden die Ge-

meinschaftsräume von Zeit zu Zeit für Programmaktivitäten, wie zum Beispiel für gemeinsame Jam-Sessions und Kicker-Abende verwendet (vgl. IW 2 2023: 37). Die ehemalige Großküche im Osttrakt und die Waschküche im Westtrakt sind dagegen dauerhaft als große öffentliche Veranstaltungsräume vorgesehen. Dazu wurde insbesondere die Waschküche über zwei Rampen barrierefrei zugänglich gemacht, sodass diese als Ausstellungsfläche oder generell für verschiedene Kunstformen genutzt werden kann (vgl. IW 2 2023: 5; Hacker 2022). Weitere mittelgroße Räume der Semmelweisklinik werden Seminaren zur Verfügung gestellt oder sind als Bewegungs- und Hybridräume konzipiert. Zusätzlich können auch die zahllosen kleinen Winkel, Ecken und Zwischenräume der Semmelweisklinik für unterschiedliche Projekte, meistens nach kurzer Absprache, genutzt werden (vgl. Kunst und Kulturzentrum Semmelweisklinik 2022c). Die asphaltierte Fläche außerhalb der Semmelweisklinik ist als Parkplatz für Ladetätigkeiten gedacht und der Garten kann in ausreichend warmen Monaten ebenfalls als Begegnungs- und Veranstaltungsort genutzt werden (vgl. Kunst und Kulturzentrum Semmelweisklinik 2022c).





Es zeigt sich, dass die Raumgestaltung der Semmelweisklinik dazu beiträgt, gemeinsame sowie parallel verlaufende Arbeitsprozesse innerhalb der Klinik zu fördern. Dies wird durch die adäquate Nutzung der physischen Voraussetzung, dass die Klinik eine Fläche von 3500 m<sup>2</sup> hat und damit recht großflächig ist, erreicht. Indem die gesamte Fläche der Semmelweisklinik zur Verfügung gestellt wird, kann sich eine hohe Anzahl an Personen gleichzeitig im Gebäude aufhalten, wodurch ein paralleles Schaffen gleichzeitig an vielen Stellen innerhalb der Klinik stattfinden kann. Dazu regen die explizit als Gemeinschaftsorte ausgewiesenen Räume dazu an, in kollektive Arbeitsprozesse mit anderen sich in der Klinik aufhaltenden Personen einzutreten (vgl. IW 2 2023: 59).

### 6.3.4 BETEILIGTE AKTEUR:INNEN

Im Folgenden werden die wesentlichen Akteur:innen, die in Verbindung mit der Raumeignung der Semmelweisklinik stehen nach den definierten Sektoren verortet und mit ihren Rollen bei der Gründung und im Betrieb der Semmelweisklinik erläutert.

Im non-profit Sektor sind als zentrale Akteur:innen der Semmelweisklinik, die zwölf Vereinsgründer:innen, als auch der Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik selbst verortet. Von diesen beiden Akteur:innengruppen, die sich überwiegend überschneiden, ging im hohen Maße die Initiative zur Gründung der Semmelweisklinik aus und werden die meisten Anstrengungen zum Betrieb der Semmelweisklinik gestemmt. Diese beiden Gruppen

Abbildung 26:  
Die Semmelweisklinik  
von Außen

Quelle:  
imGrätzl Wien o.J.

werden voneinander unterschieden, um zu unterstreichen, dass die kleine Gruppe, die anfänglich die Semmelweisklinik, wie sie jetzt besteht angestoben hat, in Folge der Zwischennutzung auf einen Verein mit rund 90 Mitgliedern mit einer eigenen Organisationsstruktur angewachsen ist. Als wichtige Unterstützer:innen im non-profit Sektor für die Semmelweisklinik können die IG Bildende Kunst mit ihren Beratungsleistungen zur Vereinsgründung, die Plattform imGrätzl mit der Bereitstellung ihrer Crowdfunding-Plattform und der Bewerbung der Crowdfunding-Kampagne sowie Kira Kirsch mit ihrer Unterstützungserklärung für das Konzept des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik durch einen Letter of Intent genannt werden. Eine Akteur:innengruppe, die im Betrieb der Semmelweisklinik im non-profit Sektor Bedeutung gewinnt, ist die der Ateliersuchenden. Mit der Etablierung der Semmelweisklinik als Kunst- und Kulturzentrum, erreichen diese auch immer häufiger Anfragen nach freien Atelier- bzw. Arbeitsräumen von Ateliersuchenden. Darüber hinaus sind andere Zwischennutzungsprojekte, sei es in Wien wie die Garage Grande oder das Wild im West II oder auf internationaler Ebene wie das Haus der Statistik in Berlin, wichtige Partner:innen für die Betreiber:innen der Semmelweisklinik, da über gelegentliche Treffen ein Erfahrungsaustausch stattfindet, von dem beide Zwischennutzungsprojekte profitieren.

Im öffentlichen Sektor lässt sich die Akademie der Bildenden Künste verorten. Obwohl diese nicht direkt mit der Semmelweisklinik in Verbindung steht, hat sich innerhalb der Gespräche gezeigt, dass viele Absolvierende der Akademie zu Ateliersuchenden werden, nachdem sie während des Studiums noch über Arbeitsräume innerhalb der universitären Struktur verfügt haben (vgl. IW 2 2023: 33). Zudem finden sich im öffentlichen Sektor eine große Anzahl an Akteur:innen, die als Ermöglicher:innen gefasst werden können, da sie entweder Infrastruktur oder finanzielle Mittel für die Semmelweisklinik zur Verfügung gestellt haben. Dazu zählen in erster Linie die BIG sowie die Bezirksvertretung Währing, als auch die Kulturabteilung der Stadt Wien MA 7 und die Wirtschaftsagentur Wien. In Zukunft könnten sich womöglich europäische Förderinstitutionen in diese Akteur:innen einreihen, da seitens des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik Ansuchen bei europäischen Fördergeber:innen in Vorbereitung stehen (vgl. IW 2 2023: 67). Zudem werden im öffentlichen Sektor die Kreativen Räume Wien verortet. Zwar als eigenes Büro ausgelagert agieren die Kreativen Räume vollständig im Auftrag der Wiener Stadtratbüros für Kultur und Wissenschaft, für Finanzen, Wirtschaft, Arbeit, Internationales und Wiener Stadtwerke sowie für Innovation, Stadtplanung und Mobilität, weswegen diese im öffentlichen Sektor angeordnet werden (vgl. Kreative Räume Wien 2024). Die Kreativen Räume haben durch ihre Kontaktaufnahme mit der BIG und der Bezirksvorste-

#### ROLLEN:

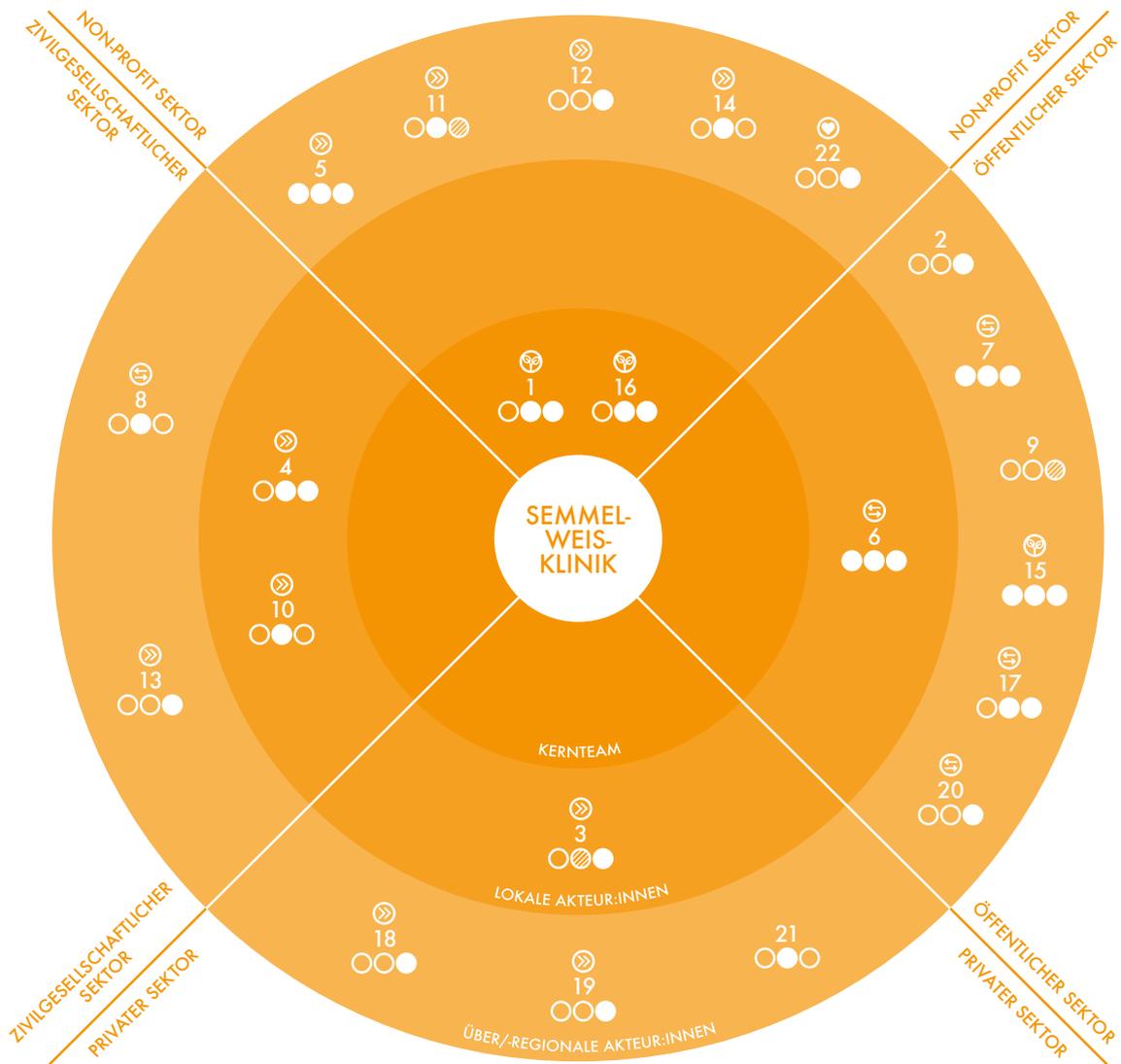
-  Initiator:innen
-  Ermöglicher:innen
-  Partner:innen
-  Unterstützer:innen
-  Kritiker:innen & Nicht-Ermöglicher:innen

#### CHRONIK DER BETEILIGUNG:

-  Vor Raumeignung
-  In Entstehung der Raumeignung
-  Während der Raumeignung
-  Aktivität unbekannt

#### AKTEUR:INNEN:

1. 12 Vereinsgründer:innen
2. Akademie der bildende Künste
3. Amadeus International School Vienna
4. Anrainer:innen
5. Ateliersuchende
6. Bezirksvertretung
7. Bundesimmobiliengesellschaft (BIG)
8. Crowdfunding Spender:innen
9. Europäische Fördergeber:innen
10. Helfer:innen aus der Umgebung
11. IG Bildende Kunst
12. imGrätzl
13. Interessierte Bürger:innen
14. Kira Kirsch (künstl. Leitung brut Wien)
15. Kreative Räume Wien
16. Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik
17. MA 7 - Kulturabteilung der Stadt Wien
18. Mediator:innen
19. Steuerberatung
20. Wirtschaftsagentur Wien
21. Zwischennutzungsanwerber:innen
22. Zwischennutzungsprojekte



Während die Gründung der Semmelweis-Klinik initiiert und können damit als äußerst bedeutende Akteure:innen in der Semmelweis-Klinik gewertet werden. Über die Kreativen Räume Wien wurden erst weitere zentrale Akteure:innen zur Entstehung der Sem-

melweis-Klinik angeregt und somit die Projektidee geboren. Darüber hinaus fungieren die Kreativen Räume Wien durch ihre Beratungsangebote und Netzwerkkontakte als wichtige Unterstützungsorganisation für die Semmelweis-Klinik.

Abbildung 27:  
Akteur:innenmapping  
Semmelweis-Klinik  
Quelle:  
eigene Darstellung 2023

Im privaten Sektor ist auf lokaler Ebene die Privatschule Amadeus International School zu nennen. Als direkte Anrainer:innen der Semmelweisklinik besteht gelegentlich Kontakt zwischen den Schüler:innen und den Kunst- und Kulturschaffenden der Semmelweisklinik. Das Verhältnis wird bis auf einen Vorfall, der im nächsten Abschnitt näher beschrieben wird als überwiegend positiv und unterstützend von seiten der Protagonisten der Semmelweisklinik gefasst. Im Privaten Sektor finden sich zudem private Dienstleister:innen, wie die aufgeführte Mediation bzw. Steuerberatung. Diese haben auf unterschiedliche Weise notwendige Dienstleistungen innerhalb des Betriebes der Semmelweisklinik zur Verfügung gestellt, wie beispielsweise in Folge der konflikthaften Auseinandersetzung innerhalb des Vereins kurzzeitig nach Eröffnung der Semmelweisklinik (vgl. IW 2 2023: 93).

Im zivilgesellschaftlichen Sektor lassen sich auf lokaler Ebene die Anrainer:innen aus der Nähe der Semmelweisklinik verorten. Nach anfänglicher Skepsis gegenüber dem Vorhaben den Leerstand zu beleben, wie im Abschnitt zu den Herausforderungen noch beschrieben wird, hat sich das Verhältnis zwischen den Akteur:innen der Semmelweisklinik und den Anrainer:innen stark verbessert, so dass viele Anrainer:innen der Semmelweisklinik mittlerweile unterstützend gegenüberstehen (vgl. W 2 2023: 77). Zu den von Beginn an unterstützenden Akteur:innen zählen auf lokaler Ebene die Helfer:innen aus der Umgebung, welche mit ihrer physischen Arbeit beim anfänglichen Aufbau der Semmelweisklinik beigetragen haben. Im Weiteren können auf über-/regionaler Ebene die Spender:innen der Crowdfundingkampagne dazugezählt werden. Außerdem haben sie dem Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik durch die Bereitstellung ihrer finanziellen Mittel erste wesentliche Handlungsspielräume ermöglicht. Darüber hinaus können interessierte Bürger:innen aus

dem lokalen oder regionalen Umfeld, die die Semmelweisklinik besuchen oder auch als Experimentierstätte nutzen, als unterstützende Akteur:innen identifiziert werden, die jedoch nicht in der Kernorganisationsstruktur der Semmelweisklinik verankert sind und keine verbindlichen Zuständigkeiten übertragen bekommen.

### 6.3.5 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN

Bei der Gründung und dem Betrieb der Semmelweisklinik treten eine Reihe von vielfältigen Herausforderungen für die Betreiber:innen der Semmelweisklinik auf, die im Folgenden mit den dazugehörigen Bewältigungsstrategien, sofern vorhanden, aufgezeigt werden.

Eine wesentliche Herausforderung im Betrieb der Semmelweisklinik ist die *Erhaltung der funktionsfähigen infrastrukturellen Grundlagen der Semmelweisklinik bei gleichzeitiger notwendiger Erneuerung fehlender Infrastruktur*. So mussten insbesondere zu Beginn des Betriebes der Semmelweisklinik äußerst viele infrastrukturelle Basisarbeiten durchgeführt werden, wie z.B. die Erneuerung und Neuverlegung von Wasser- und Stromleitungen sowie der aus Sicherheitsgründen notwendige Einbau von Fluchttüren oder der Austausch von Deckenleuchten aus der Vormutzung. Diese Instandsetzungen waren und sind notwendig, um die Semmelweisklinik entsprechend grundsätzlichen Anforderungen (Strom, fließend Wasser, Toiletten) nutzbar zu machen und gleichzeitig Räume zu schaffen, die auch den Anforderungen von Veranstaltungs- und Arbeitsräumen (ebener Boden, Licht, Barrierearmut) gerecht werden (vgl. IW 2 2023: 5, 69, 107).



Dabei finden diese Arbeiten vor einem Hintergrund anhaltender *finanziellen Knappheiten der Semmelweisklinik* statt. Dementsprechend wird aufgezeigt:

*„[...] diese finanzielle Frage [...] ist unser about everything. Eigentlich immer so das Erste, woran wir halt denken.“ (IW 2 2023: 9) Oder auch: „Es ist schon so, dass das overall topic [...] die Finanzierung [ist]. Also das ist schon ganz klar, weil du halt anders denkst. [...] wenn du immer irgendwie zuerst: `aber die Finanzierbarkeit, die Finanzierbarkeit` denkst und der Rest wird dem irgendwie untergeordnet. [...] Das ist schon eine extreme Herausforderung, weil es einfach alles beeinflusst.“ (IW 2 2023: 107)*

Daraus lässt sich klar ableiten, dass die finanzielle Frage durchgehend eine wesentliche Herausforderung für die Betreiber:innen der Semmelweisklinik darstellt. Vielfältige Kosten, wie z.B. für die aufgezeigten infrastrukturellen Aufwendungen, die monatliche Pauschale an die BIG sowie Kosten für administrative Aufgaben, wie z.B. die Kosten für eine Steuerberatung, um den steuerrechtlichen Anforderungen für den Betrieb der Semmelweisklinik gerecht zu werden, sorgen für eine kontinuierliche finanzielle Belastung, die vom Verein getragen werden muss (vgl. IW 2 2023: 9, 13, 15). In Folge müssen die unterschiedlichen Vorhaben des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik nach finanziellen Gesichtspunkten abgewogen und priorisiert werden. In diesem Zusammenhang heißt es:

*„[...] dann muss man das [...] die ganze Zeit untereinander verteidigen. [...] es geht ja immer darum: `aber das ist wichtig, weil das.` `Aber nein, eigentlich brauchen wir auch das und das.` `Ja verstehe ich auch, aber wir brauchen auch das und das.` Und dann führt das halt sehr schnell zu diesem, dass man halt extrem stark abwägen muss.“ (IW 2 2023: 107)*

Zwar konnten durch die verschiedenen Förderungen (Bezirksförderung, Wirtschaftsagentur, MA7) und die Spendenkampagne einige Mittel lukriert werden, die vor allem nach der Gründung der Semmelweisklinik entscheidend waren, jedoch handelt es sich dabei um einmalige Förderungen, die in Hinblick auf das breite Aufgabenspektrum schnell aufgebraucht waren (vgl. IW 2 2023: 63).

*„Wir hatten am Anfang ein Crowdfunding [...] [mit dem] wir circa 15.000 Euro zusammenbekommen [haben]. Also das war natürlich super für den Start, aber im Endeffekt kannst du davon ein paar Türen zahlen, dann irgendwie noch da und dort neue Schlösser einbauen. Also das geht bei einer, wir reden von einer Fläche von 3500 Quadratmetern, geht das einfach rein wie nichts.“ (IW 2 2023: 7)*

Den finanziellen Herausforderungen wird dadurch zu begegnen versucht, dass viele Vorhaben und Aufgaben mit einem hohen Maß an Eigeninitiative der aktiven Vereinsmitglieder umgesetzt werden. Dies führt zu einem *hohen Niveau an unentgeltlich*

Abbildung 28:  
Ehemaliger Sanitärraum  
Semmelweisklinik  
Quelle:  
Michael Simmer in Hacker  
2022

Abbildung 29:  
Im Keller der  
Semmelweisklinik  
Quelle:  
Michael Simmer in Hacker  
2022

*geleisteter Arbeit*, hinter der teilweise bezahlte Arbeiten bzw. die eigenen persönlichen Bedürfnisse zurückstehen (vgl. IW 2 2023: 69, 71, 117). So wird dieses Spannungsverhältnis zwischen den ehrenamtlichen Tätigkeiten für die Semmelweisklinik und den Tätigkeiten, die für die Unterhaltung des eigenen Lebens notwendig sind, wie folgt dargestellt:

„[Das ist] dieses Tarieren die ganze Zeit zwischen: Ich habe ja nebst Semmelweisklinik, irgendwie meine eigenen Finanzen und mein eigenes Leben auf die Reihe zu kriegen. Und da wirklich irgendwie auch auf die Leute zu achten, die mit so einem extrem hohen intrinsischen Engagement daran gehen. Also zu sagen: `Ja klar, kannst du jetzt vielleicht drei Monate durcharbeiten, aber was kommt danach?‘“ (IW 2 2023: 71). Und Weiter: „Ja, das ist echt ein krasser Balanceakt auf jeden Fall.“ (IW 2 2023: 71)

Angesichts dieses Spannungsfeldes kann ein Großteil der Arbeit der aktiven Mitglieder des Kunst- und Kulturvereins als *Selbstausbeutung* verstanden werden, wie es seitens Nathalie Frickey, einer Gründerin des Vereins, selbst artikuliert wird:

„Unser Konzept basiert auch auf Selbstausbeutung.“ (Frickey 2022 in: Hacker 2022)

Es gibt zwar eine bezahlte Teilzeitstelle für zentrale administrative Aufgaben der Semmelweisklinik, doch die veranschlagten Stunden dieser Anstellung reichen für die zu erbringenden Leistungen nicht aus (vgl. IW 2 2023: 77). Um diese Leistungen umfanglich bedienen zu können, müssten laut der:dem Interviewgesprächspartner:in mehrere Vollzeitstellen geschaffen werden. Insbesondere im Hinblick auf Kapazitäten, die die Beantragung von Fördermitteln übernehmen könnten, denn in der derzeitigen Situation führt das Fehlen von bezahlten Stundenkontingenten wiederum zu einem Abwä-

gen zwischen Tätigkeiten für die Semmelweisklinik oder für den eigenen Bedarf, wie es im Folgenden dargestellt wird:

„[Es bedeutet] auch sehr viel Verzicht, [...] Sachen hier zu machen. [...] [Etwas] in meiner eigenen künstlerischen Arbeit, wo ich auch sage, okay, jeder Antrag, den ich hierfür zum Beispiel schreibe, den schreibe ich nicht für mich selbst.“ (IW 2 2023: 117)

Neben dieser Abwägung ergeben sich für die Betreiber:innen der Semmelweisklinik weitere Herausforderungen im Zusammenhang mit der Finanzierung der Semmelweisklinik. Eine zentrale Herausforderung in Hinblick drauf ist, dass über die meisten Förderungen für künstlerische und kulturelle Initiativen *keine infrastrukturellen Kosten abgedeckt* werden, da diese überwiegend als projektbezogene Förderungen ausgelegt sind, die eine Zweckbindung der Fördermittel für anfallende Produktionskosten eines konkreten künstlerischen Projektes vorsieht (vgl. IW 2 2023: 9). Dies führt zu Situationen, in denen Geld teilweise für die Semmelweisklinik zur Verfügung steht, dieses aber nicht für akute Ausgaben verwendet werden kann, da das Fördergeld zweckgebunden für andere Ausgaben verwendet werden muss, wie folgende Begebenheit verdeutlicht:

„Dann war Wasserrohrbruch und dann ist es so, ja, scheiße, das Geld hätte ich jetzt gern für den Wasserrohrbruch, aber ich muss es jetzt irgendwie für Zement ausgeben.“ (IW 2 2023: 64)

Weiters wird darauf hingewiesen, dass das *Wiener Fördersystem* insofern eine Herausforderung für die Betreiber:innen der Semmelweisklinik darstellt, als es *wenig auf spartenübergreifende Projekte*, sondern vor allem auf einzelne Kunstsparten wie z.B. die Bildende Kunst oder die Darstellende Kunst

*ausgerichtet* ist, wodurch es für Projekte, in denen sich verschiedenen Kunstsparten überschneiden, schwierig ist, an Fördermittel zu gelangen (vgl. IW 2 2023: 63). Dieser Umstand macht es für Zwischennutzungsprojekte, wie die Semmelweisklinik, die gerade auf die Überschneidung von verschiedenen Kunstsparten setzt, schwierig, breitflächig Fördermittel einzuwerben. In diesem Zusammenhang werden allgemein die *fehlenden Strukturen für Zwischennutzungen in Wien* als bedeutende Herausforderung betrachtet. Diese Problematik bezieht sich in erster Hinsicht wiederholt auf das bestehende Fördersystem in Wien, mit der Kritik, dass eine Vielzahl an Förderungen nur von Vereinen beantragt werden können, die bereits zwei Jahren existieren (vgl. IW 2 2023: 53). Dadurch ist es für Zwischennutzungsprojekte wie die Semmelweisklinik, aufgrund ihrer temporalen Perspektive, nochmals herausfordernder Fördermittel anzuwerben, wie es mit folgender Aussage artikuliert wird:

*„Ich versteh total den Gedanken dahinter [(in Bezug auf die zwei Jahre Grenze)], aber gerade halt für das Konzept Zwischennutzung ist es halt so, ja okay, in zwei Jahren sind wir halt vielleicht nicht mehr da. Damit können wir nichts anfangen.“*  
(IW 2 2023: 53)

Dazu kommt der Umstand, dass die Fördergeber:innen die anwerbenden Vereine, nach Aussage der:des Interviewpartner:in, erst über einen gewissen Zeitraum richtig kennenlernen, nach welchem dann jedoch die Fördernehmer:innen davon ausgehen, sehr wahrscheinlich gewisse Fördermittel zu erhalten. Dieser Kennenlernprozess ist jedoch mit einem temporären Zwischennutzungskonzept schwer vereinbar, da oftmals nicht die Zeit für solch einen längerfristigen Kennlernprozess besteht (vgl. IW 2 2023: 69). Dazu heißt es:

*„Und wenn jetzt eine Förderstelle gerne das Vertrauen nochmal ein Jahr lang überprüfen würde, ob sie es wirklich so gut finden, da Geld reinzustecken, dann ist es halt mitunter vielleicht ein bisschen zu spät für uns.“* (IW 2 2023: 69)

Darüber hinaus wird in zweiter Hinsicht zu den fehlenden Strukturen für Zwischennutzungen in Wien angemerkt, dass es unklar ist, wie die Zuständigkeiten für Zwischennutzungsprojekte in der Stadt Wien verteilt sind. Zwar bestehen die Kreativen Räume Wien als Beratungsagentur für Zwischennutzungsprojekte zur Verfügung, aber innerhalb der Verwaltungsstruktur der Stadt Wien gibt es keine konkrete Ansprechperson bzw. gemeinsame koordinierende Stelle, die sich dezidiert mit dem Aufgabenspektrum von Zwischennutzungen auseinandersetzt (vgl. IW 2 2023: 53). Diese Situation führt dazu, dass die Akteur:innen der Semmelweisklinik von verschiedenen Magistraten nicht kongruente Informationen erhalten, wie in der folgenden Aussage dargestellt wird:

*„Du gehst zu der einen MA, die sagt dir A. Und dann gehst du zu der anderen MA, die sagt dir B. Und irgendwo dazwischen fühlt sich wieder jemand nicht beachtet.“* (IW 2 2023: 53)

Diese fehlenden Strukturen für Zwischennutzungen entstehen laut Interviewpartner:in aufgrund der Tatsache, dass es in Wien keine grundlegende gesetzliche Regelung für Zwischennutzungen gibt und diese sich dadurch durchweg in einer Grauzone bewegen. In dieser Grauzone seien sie davon abhängig, dass sie subjektive Anerkennung von zentralen Akteur:innen erfahren, um längerfristig bestehen zu können. Dementsprechend heißt es zum Beispiel:

*„Also das ist im Endeffekt [...] so ein Mischmach-Ding, wo du schon darauf angewiesen bist, dass dir die Leute einfach wohlgesonnen sind.“*  
(IW 2 2023: 51)

Zumeist jedoch, sind Zwischennutzungsprojekte wie auch die Semmelweisklinik, *mit fehlender Anerkennung und Vorurteilen konfrontiert*. Daher laufen stetig Prozesse, in denen die Betreiber:innen der Semmelweisklinik zeigen müssen, dass sie in der Lage sind, die Organisation der Zwischennutzung zu bewältigen und dass sie keinen außergewöhnlichen Störfaktor für das Umfeld der Semmelweisklinik darstellen. Die fehlende Anerkennung bzw. die Vorurteile drücken sich gegenüber den Betreiber:inn der Semmelweisklinik etwa wie folgt aus:

*„Das ist schon etwas, wo es einfach irgendwie Ängste gibt: `Oh mein Gott, jetzt kommt irgendwie die Kunst und es wird was total unvorhersehbar Schreckliches passieren´.“* (IW 2 2023:103) Und Weiter: *„An manchen Stellen haben wir dann schon gemerkt, dass so ein ganz seltsames Bild von Kunst herrscht.“* (IW 2 2023: 103) Oder auch: *„[Es gibt] Leute, [...] denen halt nicht so bewusst ist, wieviel Arbeit dann teilweise hinter so Sachen steht.“* (IW 2 2023:117)

Seitens der Betreiber:innen der Semmelweisklinik wird dahingehend wie folgt versucht, sich gegenüber den entsprechenden Vorurteilen und der fehlenden Anerkennung zu beweisen, um darauf hinzuweisen, dass sie die Kompetenzen besitzen die Organisation der Semmelweisklinik wahrzunehmen:

*„Wir sind jetzt ja auch nicht aus heiterem Himmel aufgewacht, haben uns mit 0 Prozent Erfahrung auf einmal gedacht, jetzt machen wir mal was. Also da steckt ja eine Professionalisierung aus verschiedenen Bereichen dahinter. [...] Für uns ist das jetzt kein Spiel. Es ist jetzt nicht so,*

*dass uns das Bewusstsein fehlt über quasi das Ausmaß des Projektes.“* (IW 2 2023: 103)

Der Komplex der Anerkennung und der Vorurteile spielt auch in einer anderen bedeutenden Herausforderung für die Semmelweisklinik eine wichtige Rolle, und zwar im *Verhältnis zur Liegenschaftseigentümerin BIG*. Dieser Komplex zeigt sich im Verhältnis mit der BIG in mehreren Facetten. Zum einen in der Debatte, die im Zuge der Erstellung des Zwischennutzungsvertrages zwischen der BIG und dem Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik aufgetreten ist. Inhalt dieser Debatte war, dass im Zwischennutzungsvertrag von der BIG aus festgehalten werden sollte, dass im Rahmen der Semmelweisklinik keine sexuell anstößigen Inhalte durchgeführt und gezeigt werden dürfen. Die stieß auf ein starkes Unverständnis Seitens der Mitglieder und Betreiber:innen des Kunst- und Kulturvereins Semmelweisklinik, aufgrund dessen, dass die Formulierung sexuell anstößige Inhalte aus ihrer Sicht äußerst uneindeutig war, als auch aufgrund der Erwartungen bzw. der Vorurteile, die damit ihnen gegenüber zum Ausdruck gebracht wurden (vgl. IW 2 2023: 101). Im unterzeichneten Vertrag war dieser Passus nicht mehr vorhanden, doch das damit erzeugte Bild, welches bei den Betreiber:innen der Semmelweisklinik entstanden ist, wird mit folgender Aussage ausgedrückt:

*„Es gab halt schon dieses, ah ja, wir wollen uns halt jetzt keine Hausbesetzer oder so ins Haus holen.“* (IW 2 2023: 101)

Außerdem zeigt sich eine weitere Debatte um Anerkennung im Verhältnis zur BIG, die den Zaun aus Pressspanplatten betrifft, welcher von der BIG aufgestellt wurde, um die früher marode denkmalgeschützte Fassade der Semmelweisklinik zu schützen. Diese Debatte begann, nachdem die Fassade renoviert und von den Betreiber:innen der

Semmelweisklinik das Anliegen vorgebracht wurde, den Zaun zu entfernen, da dieser zum Schutz der Fassade nicht mehr notwendig sei. Dieses Anliegen wird von der BIG immer wieder ignoriert, so dass die Betreiber:innen der Semmelweisklinik wiederholt ihr Anliegen gegenüber der BIG vertreten müssen, ohne dass sich wirklich etwas verändert (vgl. IW 2 2023: 109). So heißt es:

*„[...] für die BIG ist dieser Zaun extrem wichtig. Das ist so ein Ding, da klopfen wir immer mal wieder an sagen so: ‘Hey, den Zaun finden wir nicht so geil, wie siehts denn aus?’ Das ist so eine tägliche grüßt das Murmeltier Aktion.“ (IW 2 2023: 109)*  
*Und weiter: ‘Sie haben auch sofort, als der Sturm den Zaun auf die Seite [geweht] hat, haben sie ihn sofort wieder aufgestellt.’ (IW 2 2023: 109)*

Anhand dieses Beispiels wird offenbar, wie mit solchen Ordnungen, die Eigenständigkeit und Selbstbestimmung der Betreiber:innen der Semmelweisklinik beeinflusst wird, als auch wie sich die Liegenschaftseigentümerin gegenüber den Akteur:innen des Zwischennutzungsprojektes verhält. Eine ähnliche Einstellung im gegenseitigen Verhältnis betrifft dazu den Austausch über eine mögliche Verlängerung der Zwischennutzung der Semmelweisklinik. Dabei wird von den Betreiber:innen der Semmelweisklinik angemerkt, dass ihre Anfragen teilweise äußerst zeitverzögerte Antworten erfahren und sich daher der Abstimmungsprozess über eine potenzielle Verlängerung der Zwischennutzung kontinuierlich verlängert bzw. verzögert, ohne dass dabei Ergebnisse erzielt werden. So wird beispielsweise das Folgende artikuliert:

*„Und das ist tatsächlich so, dass die wirklich auch sehr langsam sind. Oder sich vielleicht auch teilweise bewusst Zeit lassen, das weiß ich nicht, unsere Anfragen zu beantworten. Es wäre durchaus wünschenswert, wenn das schneller ginge.“ (IW*

*2 2023: 113) Und weiter dazu: ‘Oder halt, um ein besseres Beispiel zu nehmen, diese Verlängerung. Wann setzen wir uns jetzt mal zusammen? Jetzt war da schon so ein Gespräch. Aber natürlich, das sind ja nie Sachen, die mit einem Gespräch getan sind. Da muss man mal erst mal Interesse bekunden, dann müssen die auch mal Zahlen nennen. Wie sieht es gerade mit dieser Renovierungsgeschichte aus? Also das ist so ein Hin und Her. Deswegen wünscht man sich natürlich, dass dann auch schneller Sachen beantwortet werden. Aber wenn zwischen diesem Hin und Her dann auch noch so Zeiträume sind, ist das halt anstrengend.’ (IW 2 2023: 115)*

Dieser aufgezeigte Umstand begünstigt eine weitere wesentliche Herausforderung, mit der die Betreiber:innen der Semmelweisklinik in ihrer Raumeignungspraxis konfrontiert sind. Dabei handelt es sich um die *bestehenden Unsicherheiten für die Zukunft und die damit verbundene fehlende Planbarkeit*. Diese werden im Wesentlichen über die Unklarheit, ob die Zwischennutzung verlängert werden kann oder nicht, ausgelöst. Ohne eine vertragliche Einigung zwischen dem Kunst- und Kulturverein Semmelweisklinik und der BIG können die Betreiber:innen nicht abschätzen, wie ihre Zukunft aussieht. Ob beispielsweise keine Verlängerung der Zwischennutzung oder vielleicht eine Verlängerung von rund einem Jahr (wie es partiell, aufgrund möglicher Verzögerungen im Sanierungsbeginn zum Bildungsstandort, diskutiert wird) gewährt wird, ist demnach derzeit unklar (vgl. IW 2 2023: 3, 53, 123). Dementsprechend steht derzeit das Vertragsende im Jahr 2024, für alle Aktivitäten der Betreiber:innen im Hinterkopf (vgl. IW 2 2023: 69). Außerdem sind die Betreiber:innen in diesem Zusammenhang stark von den Entscheidungen der BIG abhängig und verfügen demgemäß über einen geringen eigenen Entscheidungsspielraum. Ihnen bleibt damit nur die Möglichkeit nach größter Sorgfalt und Gewissenhaf-

tigkeit ihrerseits darauf hinzuwirken, dass ihnen eine Verlängerung gewährt wird, wie es wie folgt aufgezeigt wird:

*„[...] es ist halt nichts in trockenen Tüchern [(eine mögliche Vertragsverlängerung)]. Wir wissen das einfach nicht. Das können wir nur hoffen und irgendwie darauf hinarbeiten und unser bestes geben. Aber at the end of the day gilt der aktuelle Vertrag, was schwarz auf weiß steht, der ist bis Ende 2024. Und dann, ja, who knows.“*  
(IW 2 2023: 3)

In Folge dieser Unsicherheiten und der fehlenden Planbarkeit werden manche Vorhaben von den Betreiber:innen der Semmelweisklinik zurückgestellt, da sich diese Vorhaben in der kurzfristigen Nutzungsperspektive der Semmelweisklinik nicht adäquat umsetzen lassen bzw. sich deren Umsetzung nicht lohnen würde. Dies betrifft zum Beispiel die barrierearme Gestaltung aller Eingänge der Semmelweisklinik mittels barrierereduzierender Rampen (vgl. IW 2 2023: 107). Demzufolge zeigt sich, dass mit einer höheren Planbarkeit und weniger Zukunftsunsicherheiten, über eine längerfristige Nutzungsperspektive für den Kunst- und Kulturverein in der Semmelweisklinik, gänzlich andere Vorhaben und Perspektiven umgesetzt und eröffnet werden könnten (vgl. IW 2 2023: 69). In diesem Zusammenhang heißt es beispielsweise:

*„Klar, wenn wir jetzt sagen, wir könnten hier zehn Jahre sein, dann kann man das ganz anders denken.“* (IW 2 2023: 69)

Mit der Aushandlung einer möglichen Verlängerung der Nutzungsperspektive in der Semmelweisklinik geht außerdem die Verantwortung einher, den bereits ansässigen Kunst- und Kulturschaffenden die Möglichkeit zu bieten, weiterhin an diesem Ort tätig sein zu können. In diesem Zusammen-

hang kann das Gefühl einer *Verantwortung gerecht werden* zu müssen und die *Verantwortung für die Semmelweisklinik fair zu verteilen* als eine weitere Herausforderung in der Praxis der Betreiber:innen der Semmelweisklinik beschrieben werden. Durch das Unterzeichnen des Zwischennutzungsvertrags mit der BIG übernehmen einige Personen aus dem Kunst- und Kulturverein die Haftung für die Aktivitäten innerhalb der Semmelweisklinik. Daher tragen diese Personen die Verantwortung dafür, dass alle Aktivitäten innerhalb der Semmelweisklinik im Einklang mit vertraglichen festgehaltenen sowie allgemeinverbindlichen Bestimmungen getätigt werden (vgl. IW 2 2023: 87). Dazu wird etwa folgendes geäußert:

*„Wenn hier [...] wirklich ein Abfuck passiert, [...] irgendjemand schlägt komplett die Fassade ein, [...], da schwitzen wir dann schon manchmal, weil [...] am Ende gibt es Leute, die eine Verantwortung haben, die wirklich zur Rechenschaft gezogen werden können, für Sachen, die einfach schief laufen.“* (IW 2 2023: 87)

Dazu stellt sich die herausfordernde Frage, wie die Verantwortung unter den Betreiber:innen verteilt wird, also wer welche Verantwortung übernimmt und wer keine Verantwortung übernimmt (vgl. IW 2 2023: 117). In der Klärung dieser Frage bilden sich teilweise *zwischenmenschliche Konflikte*, da zuweilen eine ungerechte Verteilung der Verantwortung und der damit in Zusammenhang stehenden Aufgaben attestiert wird, wie die folgende beispielhafte Situationsbeschreibung darlegt:

*„Bianca [(Name geändert)] zum Beispiel ist irgendwann mal einfach extrem enttäuscht gewesen, nachdem sie das 50. Mal Müll von der Terrasse runtergeräumt hat, den halt Leute nicht geschafft haben wegzubringen. Wo man halt auch sagt, es ist halt das Klischee on point. Es sind dann halt die*



*drei Frauen, die sich im Endeffekt darum gekümmert haben. Und das ist schon etwas, ja.. Wir sind halt überhaupt nicht davon befreit.“*  
(IW 2 2023: 117)

Um einer solch ungerechten Verteilung der Verantwortung entgegenzuwirken galt es und gilt es

weiterhin, für die Betreiber:innen eine *Arbeitsstruktur aufzubauen*, in der Verantwortungen und Aufgaben verteilt werden sowie rasche Entscheidungsfindungen möglich sind. Diese Struktur, wie sie im Abschnitt zur Konzeption und Raumgestaltung beschrieben wurde, zu erarbeiten, stellte sich ebenfalls als ein strapazierender Pro-

Abbildung 30:  
Außenbereich Semmelweisklinik (Terrasse)  
Quelle:  
eigene Aufnahme 2023

zess heraus. Sie wird jedoch als wesentliche Entwicklung, die es weiterhin in der Semmelweisklinik auszugestalten gilt, betrachtet.

*„Es ist teilweise was Cooles, dass wir halt wirklich viele Leute sind und dadurch das sich auf mehr Schultern verteilt, aber gleichzeitig haben wir schon festgestellt, es braucht halt schon einfach auch ein Kernteam. [...] Es gibt einfach bestimmte Aufgaben, die sind einfach unbeliebter als andere.“ (IW 2 2023: 77) Und weiter dazu: „[...] es ist wirklich ein Prozess herauszufinden, was funktioniert überhaupt für uns. Mit all den unterschiedlichen Ressourcen. [...] dieser Wechsel auf [unser] Modell von Random, wir haben eigentlich keine Struktur, war halt schon ein extrem großer Fortschritt.“ (IW 2 2023: 85)*

Des Weiteren stellt sich heraus, dass die Vermietung von Atelierräumen, die Teil der entwickelten Arbeitsstruktur ist, ebenfalls Herausforderungen birgt. Diese beziehen sich darauf, dass die Semmelweisklinik den *Bedarf nach Atelierräumen*, der an sie gerichtet wird, aufgrund ihrer hohen Auslastung *nicht mehr bedienen* kann.

*„Wir kriegen zuverlässig immer Leute, die uns eine Mail schreiben oder persönlich fragen, habt ihr ein Atelier frei? Und die Antwort ist in der Regel mittlerweile nein. [...] Wir sehen jetzt nicht, dass da die Nachfrage abnimmt, sondern eher im Gegenteil. Und das ist etwas, was glaube ich, bei der Stadt noch nicht so in Gänze angekommen ist, dass wir einfach eine wachsende Bevölkerung in Wien haben.“ (IW 2 2023: 37)*

Um den Raumsuchenden einen Platz zu bieten, stellen die Betreiber:innen der Semmelweisklinik so gut wie möglich, die Gemeinschaftsräume oder die Außenbereiche temporär zur Verfügung. Gelegentlich werden zudem Teilungen von bestehenden

Atelierräumen vorgenommen, damit mehrere Personen gleichzeitig darin arbeiten können und dadurch mehr Platz geschaffen wird (vgl. IW 2 2023: 37). Mit der Vermietung der Ateliers zeigt sich jedoch noch ein weiteres Problem, das darin besteht, dass die Zusammensetzung der aktiven Personen an der Semmelweisklinik eine *geringe Diversität*, in Hinblick auf unterschiedliche ethnische Hintergründe aufweist (vgl. IW 2 2023: 119). Dementsprechend wird folgendes kundgetan:

*„Es ist ein sehr weißer Space [...]. Auch von den Anfragen, die zu den Ateliers kommen. Das ist unglaublich schwer zu durchbrechen. [...] Es ist ungelöst, es ist ein ungelöstes Thema tatsächlich.“ (IW 2 2023: 119)*

Die Betreiber:innen der Semmelweisklinik nehmen dies als essentielles Problem wahr und wollen dementsprechend die Semmelweisklinik gerechter und zugänglicher gestalten. Sie stoßen jedoch in dieser Hinsicht, nach eigenen Aussagen, an ihre zeitlichen Kapazitätsgrenzen, was wiederum mit der Herausforderung, der Selbstausbeutung (*siehe oben*) im Zusammenhang steht (vgl. IW 2 2023: 119). In diesem Kontext heißt es beispielsweise wie folgt:

*„Oder manchmal [gibt es] so Momente, wo ich schon merke, mit noch mehr Zeit könnte ich noch mal an diese und jene Liste die Atelier-Ausschreibung schicken und mich dann mehr dahinterklemmen. Dann schaue ich auf die Zeit und denke, oha, heute vielleicht auch nochmal Geld verdienen. Das ist echt so ein Ding, wo ich denke, einerseits will ich das nicht als Ausrede gelten lassen und andererseits ist es halt doch ein Jonglieren von, schaue ich jetzt da darauf oder da drauf. Meistens geht [es] sich halt nicht alles gleichzeitig aus und dann ist es jedes Mal halt wieder eine Entscheidung.“ (IW 2 2023: 119)*

Abschließend kann über die fehlende Diversität in der Semmelweisklinik hinaus, das *Verhältnis zum Umfeld* der Semmelweisklinik als Herausforderung in der Praxis der Betreiber:innen der Semmelweisklinik identifiziert werden. Denn zu Beginn der Semmelweisklinik gab es von einigen Anrainer:innen gegenüber dem Zwischennutzungsprojekt Bedenken und Argwohn, da viel Unruhe und Lärm, ausgehend von der Semmelweisklinik erwartet wurde. Gleichzeitig waren die Anrainer:innen im unklaren darüber, wie lange die Kunst- und Kulturschaffenden die Semmelweisklinik bespielen würden (vgl. IW 2 2023: 77). Im Zuge einiger öffentlicher Rundgänge und mit der konstanten Beantwortung von gestellten Fragen wurde seitens der Betreiber:innen versucht diesen Bedenken etwas entgegenzustellen und darauf hinzuweisen, dass sie für die Anrainer:innen kein störendes Umfeld darbieten wollen. Damit hat sich die anfängliche Skepsis der meisten Anrainer:innen gegenüber dem Zwischennutzungsprojekt in ein positives und unterstützendes Verhältnis gewandelt (vgl. IW 2 2023: 77). Dies ist auch dadurch geprägt, dass einige Anrainer:innen einen persönlichen Bezug zu dem Gebäude der Semmelweisklinik aufweisen, da teilweise Familienangehörige dieser oder sie selbst in der ehemaligen Geburtsklinik entbunden wurden. So wird beispielhaft wie folgt davon berichtet:

*„Das merken wir schon bei Ausstellungen und Rundgängen, [dass es] ganz viele Leute [gibt], die sagen: ‘Ach ja, mein Sohn wurde hier geboren’ oder: ‘Ich wurde hier geboren’.“ (IW 2 2023: 77)*

Darüber hinaus gilt zum Verhältnis mit dem Umfeld darzulegen, dass es im Zusammenhang mit der, im Semmelweisareal liegenden, Amadeus International School Vienna ebenfalls einen herausfordernden Vorfall gab. Dieser bestand darin, dass einige Schüler:innen der Privatschule die Kleidung einer Person aus der Semmelweisklinik,

die sich im Semmelweisareal aufhielt, als unordentlich und ungepflegt empfanden. Die Betreiber:innen der Semmelweisklinik nahmen sich dieser Verwunderung jedoch schnell an und wiesen drauf hin, dass es unterschiedliche Menschen mit unterschiedlichen Kleidungsstilen gibt, um die Beunruhigung zu lösen (vgl. IW 2 2023: 103). Im Nachfolgenden gab es keine weiteren größeren herausfordernden Vorfälle im Zusammenhang mit der anliegenden Privatschule.



## 6.4 SOHO STUDIOS

- **Objekt:** Ehem. Gemeindebau der Gemeinde Wien, Sandleitenhof
- **Ort:** SOHO STUDIOS Liebknechtgasse 32, 1160; SOHO STUDIOS Werkstätten, Gomperzgasse 1-5, 1160
- **Eigentümerin:** Wiener Wohnen
  - **Fläche:** rund 1.530 m<sup>2</sup>
- **Nutzung:** Kunst- und Kulturzentrum mit Veranstaltungshalle und Werkstätten
- **Raumbetreiber:innen:** Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring
- **Zeitraum:** seit Anfang 2021

Das dritte Fallbeispiel dieser Arbeit sind die SOHO STUDIOS. Die SOHO STUDIOS verstehen sich als Infrastruktur und offener Ort für Kunst, Kultur, sozialen Austausch und neuartige Ideen (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Demgemäß begreifen sich die SOHO STUDIOS nicht als abgeschlossener Ort, sondern als ein sich stetig verändernder Raum, der durch alle, die beabsichtigen daran zu partizipieren, Gestalt annimmt und sichtbar wird (vgl. Hunger auf Kunst und Kultur (Hg.) 2023). Von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene betrieben, bieten die SOHO STUDIOS ein vielfältiges Programm von Ausstellungen, Performances, Konzerten bis hin zu Werkstattgesprächen, Workshops und Geschichtsvormittagen für ein Publikum aller Generationen. Ein besonderer Fokus liegt dabei jedoch auf der Nachbarschaft der SOHO STUDIOS. Für diese gilt es mit den SOHO STUDIOS einen Ort der kulturellen Nähe im Grätzl zu schaffen (vgl. ArtClusterVienna 2023).

Als die SOHO STUDIOS wird im konkreten das vormals als Kino und elektropathologischen Museum genutzte, vierstöckige und denkmalgeschützte Objekt im Ottakringer Sandleitenhof bezeichnet (vgl. Hunger auf Kunst und Kultur (Hg.) 2023). Dabei ist der Sandleitenhof der größte Gemeindebau, der im Rahmen der Wohnbaupolitik des Roten Wien<sup>14</sup> in den 1920er Jahren errichtet wurde (vgl. Rauth et al. 2014: 74; Wiener Stadt- und Landesarchiv & Wienbibliothek im Rathaus 2023b). Ursprünglich beherbergte, die im nordwestlichen Teil des 16. Gemeindebezirks (Ottakring), am Fuße des Wilhelminenberges gelegene Anlage: 1587 Wohnungen, 75 Geschäfte, 58 Werkstätten, 71 Magazine, 3 Ateliers, 3 großangelegte Bade- und Wäschereianlagen, 1 Theater- und Kinosaal mit 600 Plätzen (die heutigen SOHO STUDIOS) sowie weitere Einrichtungen der sozialen Infrastruktur. (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Eine Vielzahl dieser Einrichtungen wird heutzutage jedoch nicht mehr oder allein geringfügig genutzt, weswegen u.a. die Neugestaltung des alten Kinos und Museums zu den SOHO STUDIOS verfolgt wurde (vgl. Rauth et al. 2014: 74f.).

Die Analyse der SOHO STUDIOS geschieht im Folgenden durch die Darbietung des Entstehungsprozesses der SOHO STUDIOS, worauf aufbauend die wesentlichen Entstehungsbedingungen beschrieben werden. Anschließend werden die von den Betreiber:innen der SOHO STUDIOS angestrebten Ziele dargestellt, wonach auf die Konzeption sowie die Raumgestaltung der SOHO STUDIOS eingegangen wird. In Folge dessen werden die wesentlichen Akteur:innen, die mit der Raumaneynung der SOHO STUDIOS in Verbindung stehen, anhand eines Akteur:innenmappings aufgezeigt. Abschließend werden zentrale Herausforderungen in der Praxis der Raumaneynung sowie vorhandene Bewältigungsstrategien dargestellt.

## 6.4.1 ENTSTEHUNGSPROZESS UND ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

### ENTSTEHUNGSPROZESS

Um den Entstehungsprozess der SOHO STUDIOS umfänglich abzubilden, muss etwas ausgeholt werden. Dazu werden im ersten Schritt Prozesse, die vor der Raumaneynung der SOHO STUDIOS statt-

<sup>14</sup> Rotes Wien: „Verbreitete Bezeichnung für die (seit den Wahlen vom 4. Mai 1919) mit absoluter sozialdemokratischer Mehrheit verwaltete Stadt Wien in der Ersten Republik unter Bürgermeister Jakob Reumann und Bürgermeister Karl Seitz.“ (Wiener Stadt- und Landesarchiv & Wienbibliothek im Rathaus 2023a)

Abbildung 32: Verortung der SOHO STUDIOS

Quelle: eigene Darstellung 2024



gefunden haben und als Vorgeschichte und Vorarbeiten bezeichnet werden können, beschrieben. Im zweiten Schritt wird das Entstehen der Raumaneynung, also die Gründung der SOHO STUDIOS dargelegt. Im dritten Schritt wird knapp auf Prozesse, die während der Raumaneynung bedeutend sind, eingegangen. Diese werden als Betrieb der SOHO STUDIOS bezeichnet.

### >> VORGESCHICHTE UND VORARBEITEN

Die Ursprünge der SOHO STUDIOS gehen bis auf das Jahr 1999 zurück, da die SOHO STUDIOS aus der Künstler:innen-Initiative *SOHO in Ottakring* hervorgegangen sind, die ab 1999 bis 2020 stetig Kunstprojekte und -festivals in Ottakring veranstaltete (vgl. IW 3 2023: 12; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Gegründet und initiiert wurde die Initiative durch Ula Schneider, welche selbst Künstlerin und ebenfalls in Ottakring, im Brunnenmarktviertel wohnhaft ist. Aus der Wahrnehmung des damals hohen Anteils an leerstehenden Geschäftslokalen Ula Schneiders Wohnumfeld, entwickelte sich von ihrer Seite der Wille, den Leerstand zu nutzen. Mit einer temporäre Bespielung der leerstehenden Räumlichkeiten wollte sie zeitgenössische Kunst in das Brunnenmarktviertel bringen. Gleichzeitig sollte damit eine gemeinsame Aktionsplattform für die Kunstschaaffenden des Quartiers initiiert werden (vgl. Rode et al. 2010: 20; in: Suitner 2009: 56; Seiß 2019: 23). Nach dem Beispiel des New Yorker Stadtteils SoHo und der dortig im Jahr 1960 stattfindenden Inbesitznahme alter Fabrikgebäude durch junge Künstler:innen (Grundlage für die Namensgebung), überzeugte Ula Schneider 1999 Künstler:innen aus Ottakring sowie aus dem Zentrum Wiens ins Brunnenmarktviertel zu kommen und dort einige leerstehende Geschäftslokale wie ehemalige Friseursalons oder eine aufgelassene Tankstelle zeitweise als Ateliers, Ausstellungsräume oder allgemein als Orte der Kunstvermittlung zu

nutzen (vgl. Seiß 2018: 23). Aufgrund der positiven Resonanz gegenüber dem Projekt, wurde dieses im Anschluss zu einem jährlichen Format, welches für die Dauer von zwei Wochen jeweils im Mai und Juni im Brunnenmarktviertel abgehalten wurde (vgl. Suitner 2009: 56). Im Jahr 2002 wurde daraufhin der Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring gegründet, in dem neben der Initiatorin Ula Schneider und lokalen Kunstschaaffenden auch weitere lokale Akteur:innen wie die Gebietsbetreuung, der Bezirk sowie lokale Gewerbetreibende vertreten sind (vgl. Rode et al. 2008: 21; in: Suitner 2009: 57). Damit zeigte sich, dass ein Interesse von wirtschaftlichen und politischen Akteur:innen am Projekt vorhanden war, sodass das Festival in den ersten drei Jahren von der Bezirksvertretung und der Wirtschaftskammer Wien organisatorisch und finanziell unterstützt wurde. Doch aufgrund unterschiedlicher Interessen wurde diese Partnerschaft jedoch nach drei Jahren beendet und darauffolgend die finanzielle Unterstützung über den Bezirk, die Stadt, den Bund, die EU und einige weitere Sponsor:innen organisiert (vgl. Suitner 2009: 57).

In den folgenden Jahren wuchs nicht nur die Anzahl der Standorte, die durch die Initiative bespielt wurden, von anfangs acht auf rund 40 an, sondern auch das Programm und die Ziele von SOHO in Ottakring wurden immer vielfältiger und umfangreicher (vgl. Seiß 2018: 23). Neben den ursprünglichen Zielen, den Bezirk durch künstlerische Interventionen mit zeitgenössischer Kunst zu bespielen, zu beleben und in Kontakt zu bringen, sowie den Austausch zwischen Kunstschaaffenden zu ermöglichen, wurde die Thematisierung von soziokulturellen Aktivitäten, städtebaulichen Projekten und urbanen Veränderungen sukzessive ein wesentlicher Bestandteil von SOHO in Ottakring (vgl. Suitner 2009: 56f.; Seiß 2018: 23; Schneider et al. 2019a: 13). So wurden beispielsweise die soziokulturellen Aktivitäten der Kinder, Jugendlichen, Frauen und Zugewanderten

aus dem Grätzl, als auch der Standler:innen am Brunnenmarkt zum Teil des Programms des Kunstfestivals (vgl. Seiß 2018: 23). Auch wurden die Infrastrukturinvestitionen und Sanierungsmaßnahmen der Stadt Wien im Brunnenmarktviertel, die u.a. durch die, in Folge des Kunstfestivals entstandene Aufbruchsstimmung und positive Imagewirkung selbst ausgelöst wurden und sich etwa im Umbau des öffentlichen Raums, jedoch außerdem in Gentrifizierungsprozessen äußerten, von der Initiative SOHO in Ottakring im Jahr 2008 unter dem Festivalmotto *Was ist hier wirklich los?* begleitet und kritisch hinterfragt (vgl. Suitner 2009: 57ff.; Seiß 2018: 23). Dementsprechend war es ein wesentliches Vorhaben von SOHO in Ottakring:

*„sich aktiv ein[zu]bringen, statt Veränderungen einfach über sich ergehen zu lassen, und gemeinsam mit den BewohnerInnen, Geschäftsleuten, KünstlerInnen und Interessierten mehr Mitbestimmung auf lokaler Ebene [zu]erreichen.“*  
(Schneider et al. 2019a: 13)

In Hinblick darauf, wandelte sich das Projekt im Laufe der Jahre immer mehr von einem Kunstfestival zu einem Stadtteilprojekt (vgl. Suitner 2009: 56). Im Jahr 2010 änderte sich zudem der räumliche Fokus des Festivals, indem die Aktivitäten über das traditionelle Festivalgebiet im Brunnenmarktviertel hinaus bis nach Hernals im 17. Wiener Gemeindebezirk ausgedehnt wurden. In zwei Jahren darauf änderte sich der räumliche Fokus noch weiter, indem die Entscheidung getroffen wurde, das Festival im Jahr 2012 ein letztes Mal im Brunnenmarktviertel und zudem nur noch biennial stattfinden zu lassen (vgl. IW 3 2023: 12; Schneider et al. 2019a: 13). Dies geschah u.a. mit der Begründung, dass das Brunnenmarktviertel nicht mehr ein Festival dieser Art brauche und der Wunsch entstanden war, nach 14 Jahren Aktivitäten im Brunnenmarktviertel den Ort zu wechseln (vgl. Rauth et al. 2014: 74).

Gleichzeitig bestand jedoch das Anliegen im 16. Gemeindebezirk zu bleiben. Nachdem neben den Vorbereitungen für das letzte Festival im Jahr 2012, im Rahmen von CULBURB - Cultural Acupuncture Treatment for Suburb erstmalig fünf Akupunkturinterventionen mithilfe von SOHO in Ottakring im Ottakringer Gebiet Sandeleiten realisiert wurden, beschloss der Verein, zukünftig Sandeleiten als Ausgangspunkt für bevorstehende Festivals zu wählen (vgl. Rauth et al. 2014: 74; Schneider et al. 2019a: 13). Die ersten in Sandeleiten mit den künstlerischen Akupunkturen gewonnenen Erfahrungen, erlaubten es SOHO in Ottakring im Jahr 2013 mit Werkzeuggesprächen zu den Themen Architektur, soziales Leben und Geschichte in Sandeleiten, vorsichtig und behutsam erste Aktivitäten in Sandeleiten zu beginnen (vgl. Rauth et al. 2014: 74; Schneider et al. 2019b: 7; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.) Außerdem waren zentrale Beweggründe für die Wahl von Sandeleiten das Interesse der Bewohner:innen an einem Kunstprojekt in ihrem Grätzl sowie das historische Interesse der Akteur:innen des Kunst- und Kulturvereins am Gebiet. Außerdem war ein wichtiger Beweggrund der hohe Leerstand im Gebiet und das damit verbundene Anliegen, diesen aus dem Verborgenen herauszuholen und für die Grätzlbewohner:innen sichtbar und zugänglich zu machen (vgl. Rauth et al. 2014: 79). Darüber hinaus war ein Motiv, das von Bewohner:innen als „fast schon öde“ (Rauth et al. 2014: 74) bezeichnete Sandeleiten mit künstlerischen Interventionen zu beleben wie auch der Wille der dürftigen kulturellen Nahversorgung in der Peripherie Wiens etwas entgegenzusetzen (vgl. IW 3 2023: 58; Rath et al. 2014: 74f.) Der Prozess, bis der Verein SOHO in Ottakring die leerstehenden Räumlichkeiten in Sandeleiten, die sich überwiegend im Besitz der Wiener Wohnen (Gemeindebau) befinden, für künstlerische Interventionen nutzen konnte, erwies sich als recht langwierig, wie die folgenden Ausführungen zeigen:

*„Es war schon ein ziemlich langer Prozess. Wir haben quasi ganz oben angefangen mit einem Termin bei Stadtrat Ludwig, der das Projekt unterstützt hat, und danach haben wir den Pressesprecher von Wiener Wohnen als unsere Ansprechperson und Koordinationsstelle auf Seiten der Stadt bekommen. Unsere Erfahrung ist, dass wirklich alles von oben nach unten kommuniziert werden muss, damit es funktioniert. Einmal haben wir Kontakt mit einem direkt Zuständigen aufgenommen, das war gleich Chaos. Man darf nicht vergessen, dass man es mit der größten Hausverwaltung Wiens zu tun hat und man braucht einen langen Atem. Oft müssen ja Schlösser ausgetauscht oder andere Adaptionsarbeiten erledigt werden, bevor man einen Raum nutzen kann. Es dauert einfach ziemlich lange, bis das auf dem Weg durch alle Verwaltungsebenen umgesetzt wird.“*  
(Rauth et al. 2014: 80)

Doch der lange Atem lohnte sich und im Jahr 2014 fand das 13. SOHO in Ottakring Festival zum ersten Mal an mehreren Orten in Sandeleiten statt (vgl. Stadt Wien (Hg.) 2014; Schneider et al. 2019b: 7). Unter dem Motto *Sandleiten auf Draht – 90 Jahre Sandleiten* wurden viele Veranstaltungen und Workshops angeboten, die sich konkret an die Bewohner:innen von Sandeleiten richteten bzw. gemeinsam mit ihnen entstanden sind (vgl. Rauth et al. 2014: 77). Dafür wurden etwa die heutigen SOHO STUDIOS im Sandeleitenhof punktuell und unentgeltlich zwischengenutzt, als auch die kaum vorhandenen öffentlichen Räume in Sandeleiten kollektiv umgedeutet und unterschiedlich bespielt (vgl. IW 3 2023: 6, 20, 60; Österreichischer Rundfunk 2014). Das war insofern besonders, da:

*„das unter Ludwig ja keine Selbstverständlichkeit war, weil Zwischennutzung war nicht immer so gern gesehen.“* (IW 3 2023: 60)

Nach dem ersten Festival in Sandeleiten fand 2016 das zweite Festival im Gebiet statt, das sich unter dem Motto: *In aller Munde: Schmackhafte und weniger schmackhafte Details zum Netzwerk Ernährung*, mit Essen als kulturelles Phänomen und dem Umgang mit unserer Ernährung beschäftigte (vgl. Schneider et al. 2019b: 7). Im Jahr 2018 lautete das Motto des darauffolgenden Festivals: *Jenseits des Unbehagens: Vom Arbeiten an der Gemeinschaft*. Primär war dabei die Frage, wie die Gemeinschaft aussieht, in der wir leben und wie jene aussehen könnte, in der wir gerne leben würden (vgl. Schneider et al. 2019b: 7). Im Zuge dieses Festivals entwickelte SOHO in Ottakring die Vorstellung, die Türen der ungenutzten Flächen des alten Museums und des alten Kinos im Sandeleitenhof auf Dauer zu öffnen und kontinuierlich einer neuen Nutzung zuzuführen, womit die Idee für die heutigen SOHO STUDIOS geboren wurde (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a).

## >> GRÜNDUNG DER SOHO STUDIOS

Die Idee einer dauerhaften Nutzung entstand im Wesentlichen aus den Anstrengungen, die mit punktuellen und temporären Nutzungen verbunden sind. So hieß es:

*„Ich komme ja auch aus dieser Ecke, wo es immer nur temporäre Nutzung gab, und ich fand das immer furchtbar anstrengend. Auch im Brunnenviertel hatten wir beim Festival immer nur zwei Wochen leerstehende Lokale. Das heißt, man muss davor immer suchen, Kontakt aufnehmen, Prekariatsverträge<sup>15</sup> abschließen. Das ist einfach wahnsinnig mühsam. Wenn du etwas machst und hast noch keine Orte, ist es immer mit viel Bauchweh auch verbunden. Und das war auch immer der Punkt, wo ich mir dachte, nein, nie wieder.“*  
(IW 3 2023: 122)



Vor diesem Hintergrund erschien es den Akteur:innen des Vereins SOHO in Ottakring sinnvoll, das ehemalige Museum und Kino im Sandleitenhof einer dauerhaften Nutzung zuzuführen, woraufhin der Verein im Jahr 2019 mit der entwickelten Idee zunächst an den Bezirk herantrat. Nachdem der Bezirk das Vorhaben begrüßte, wurde Kontakt zu Kathrin Gaál, der amtsführenden Stadträtin für Wohnen, Wohnbau, Stadterneuerung und Frauen und politisch Verantwortlichen für Wiener Wohnen (Eigentümerin), aufgenommen. Von dieser Seite wurde ebenfalls die Bereitschaft bekundet, die formulierte Idee einer dauerhaften Nutzung des angedachten Objektes zu unterstützen, woraufhin über die MA 7 und das Referat Kulturelles Erbe eine Finanzierung für das Projekt aufgestellt wurde (vgl. IW 3 2023: 20). V Seitens Wiener Wohnens wurde angeboten, einen unbefristeten Mietvertrag abzuschließen und Investitionen in das Objekt zu einem sanierten Ist-Zustand zu finanzieren. Infolgedessen wurden die Pläne zur dauerhaften Nutzung konkretisiert und

im Jahr 2020 fanden während der Pandemiezeit Umbauten und Adaptierungen der Räumlichkeiten statt, wobei die Instandsetzung der Heizungen und Elektrik zum alten Ist-Zustand von Wiener Wohnen bezahlt wurde (vgl. IW 3 2023: 88). Im Zuge des Umbauprozesses wurden zudem die entstehenden SOHO STUDIOS von der MA 7 und der Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler ohne Wissen des Kunst- und Kulturvereins zu einem Ankerzentrum deklariert, wodurch sich das Budget der Initiative erhöhte und der Umbau einfacher zu bewerkstelligen war (vgl. IW 3 2023: 20). Nach Abschluss der Umbau- und Adaptierungsarbeiten eröffneten die SOHO STUDIOS im Jahr 2021 (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a).

## >> BETREIBEN DER SOHO STUDIOS

Seit 2021 werden die Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS also durch SOHO in Ottakring genutzt und bespielt (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in

Abbildung 33:  
Historische Ansicht  
des ehemaligen Kinos  
im Sandleitenhof

Quelle:  
Bezirksmuseum  
Ottakring über Kunst- und  
Kulturverein  
SOHO in Ottakring o.J.

Ottakring o.J.a). Zur Eröffnung der SOHO STUDIOS wurde zudem eine 4-teilige Eröffnungsausstellung zum Thema: Wie ist das mit dem guten Leben? veranstaltet, bei der die Resultate von vier künstlerischen Projekten in und mit der Nachbarschaft gezeigt wurden. Im Weiteren wurde ein Begleitprogramm mit Filmscreenings, Führungen, Workshops, Gesprächen und Performances kuratiert, deren inhaltliche Schwerpunkte von „Aspekten des guten Lebens über die Bedeutung der Wohnhausanlage Sandleiten einst und jetzt bis zur Auseinandersetzung mit individuellen Glücksvorstellungen“ (PID Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien 2021b) reichten. Nach diesem Eröffnungsprogramm werden ab 2021 regelmäßig Veranstaltungen, Programme und Vermietungen in den entstandenen SOHO STUDIOS angeboten, wie in den folgenden Abschnitten näher erläutert wird. (vgl. IW 3 2023: 8).

### ENTSTEHUNGSBEDINGUNGEN

Anhand des beschriebenen Entstehungsprozesses werden einige Bedingungen offenbar, die wesentlich für das Entstehen der SOHO STUDIOS waren und für deren Fortbestand weiterhin sind. Diese werden im Folgenden anhand der gewonnenen Erkenntnisse aus dem Entstehungsprozess aufgezeigt.

Als wesentliche Bedingungen für das Entstehen der SOHO STUDIOS können Faktoren benannt werden, die konkret von den Akteur:innen des Vereins SOHO in Ottakring ausgegangen sind. Zentral ist dabei, dass seitens dieser Akteur:innen ein *hohes Potenzial in den leerstehenden Räumlichkeiten des alten Museums und des alten Kinos* gesehen wurde, um sie mit künstlerischen und kulturellen Aktivitäten zu bespielen (vgl. IW 3 2023: 12). Schon im ersten Jahr, indem das Festival in Sandleiten stattfand, wurde erdacht, was dann im Späteren umgesetzt wurde. So hieß es:

*„Hier in Sandleiten, beispielsweise im Museum, ist es sehr gut vorstellbar, dass es durchaus Bedarf für verschiedene Aktivitäten und Nutzungen geben würde. Das Problem ist natürlich immer das Geld und bisher gibt es seitens der Stadt keine Mittel dafür, soweit wir wissen. Man müsste das Thema sicher viel stärker an die Öffentlichkeit bringen, damit es in den Köpfen wichtig wird. Bisher ist es noch nicht einmal ein Thema.“ (Rauth et al. 2014: 78) Fast neun Jahre später wird das Potenzial, wie folgt beschrieben: „Es ist ein spannender Ort allein von der Idee, also sozusagen, die gebaute Ideologie des Roten Wiens. Es ist auch der größte Gemeindebau des Roten Wiens. Und eine sehr schöne Anlage und die hat schon ein gewisses Potenzial.“ (IW 3 2023: 12)*

Daran anknüpfend war zudem ein wichtiger Faktor für die Entstehung der SOHO STUDIOS, dass der Verein schon vor der Gründung der SOHO STUDIOS sowohl im Gebiet als auch in den konkreten Räumlichkeiten tätig war und damit bereits Verbindungen mit der Nachbarschaft etablieren und die Räume der SOHO STUDIOS kennenlernen konnte (vgl. IW 3 2023: 20). In diesem Kontext ist außerdem die *Etablierung des Vereins SOHO in Ottakring* im Bezirk und der Stadt Wien, über seine jahrelangen Tätigkeiten im Vorhinein wesentlich, denn dadurch haben die SOHO STUDIOS in ihrer Entstehung maßgebliche Unterstützung erfahren. Dementsprechend heißt es zum Beispiel:

*„[...] wir waren ja keine Neulinge, daher wusste Wiener Wohnen, wie sie uns einordnen können, beziehungsweise der Bezirk hat uns auch immer unterstützt.“ (IW 3 2023: 60)*

Die jahrelangen Tätigkeiten vor der Gründung der SOHO STUDIOS, die zu der gewissen Etablierung geführt haben, bauen auf einem *hohen Maß an Eigeninitiative* seitens der Initiator:innen von SOHO

in Ottakring. Diese Eigeninitiative war unabdingbar, um die vergangenen Kunstfestivals in Ottakring zu planen und umzusetzen, weshalb diese sowohl rückwirkend betrachtet als auch in der Präsenz eine wesentliche Bedingung für die Entstehung und den Betrieb der SOHO STUDIOS darstellt.

Darüber hinaus kann als eine von den Akteur:innen des Vereins SOHO in Ottakring ausgehende Bedingung der nach Jahren der temporären Nutzung *entwickelte Veränderungswille für die eigene Arbeitsweise* beschrieben werden. Die oben beschriebenen Anstrengungen, die mit temporären Nutzungen verbunden sind, waren für die Akteur:innen des Vereins ausschlaggebend, eine längerfristige Nutzung eines Objektes anzustreben (vgl. IW 3 2023: 122).

Neben den Bedingungen zur Entstehung der SOHO STUDIOS, die von den Akteur:innen des Vereins SOHO in Ottakring ausgehen, können auch Faktoren ausgemacht werden, die von öffentlichen Akteur:innen im Umfeld der SOHO STUDIOS ausgehen. So ist einerseits die vom Bezirk und Wiener Wohnen ausgehende *Bereitschaft zur Unterstützung* wesentlich gewesen (vgl. IW 3 2023: 60). Dazugehörig war ebenso die *Einstufung der SOHO STUDIOS als Ankerzentrum* und die damit verbundene finanzielle Beihilfe äußerst vorteilhaft, um die Entstehung der SOHO STUDIOS voranzutreiben (vgl. IW 3 2023: 22, 22). Im Weiteren hat die *Investition seitens Wiener Wohnen, um den Ist-Zustand der Räumlichkeiten wieder herzustellen* (auch wenn es nur der Ist-Zustand war), die finanziellen Aufwendungen zur Sanierung der Räumlichkeiten massiv reduziert und damit die Entstehung der SOHO STUDIOS erst ermöglicht. So heißt es etwa:

„Es war nur möglich, weil Wiener Wohnen dieses Angebot gemacht [hat] und [...] beim Umbau den Istzustand wieder hergestellt [hat].“ (IW 3 2023: 88)

Diese Investition wurden von Wiener Wohnen jedoch mit dem *Interesse an einer Instandhaltung der Räumlichkeiten durch eine Nutzung getätigt*, um höheren Kosten bei einer potenziellen Instandsetzung in Zukunft vorzubeugen. Dementsprechend wurde beispielsweise geäußert:

„[...] diese Räumlichkeiten, vor allem hier, waren *wahnsinnig feucht. Und es verfällt ja irgendwann, wenn es gar nicht genutzt wird.*“ (IW 3 2023: 58)

Darüber hinaus ist der *unbefristete Mietvertrag von Wiener Wohnen* für den Kunst- und Kulturverein zur Nutzung der Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS als wesentliche Voraussetzung für die Entstehung der SOHO STUDIOS zu sehen. Damit konnte für die Akteur:innen des Vereins eine weitreichende Planbarkeit ermöglicht und vorausschauende Perspektiven im Betreiben der SOHO STUDIOS erschlossen werden (vgl. IW 3 2023: 120, 124).

Abseits der Faktoren, die von Akteur:innen des Vereins selbst oder von öffentlichen Akteur:innen ausgegangen sind, können noch weitere Bedingungen benannt werden, die zur Entstehung der SOHO STUDIOS wesentlich waren. Dazu gehört, dass der *Leerstand der Räumlichkeiten*, die als SOHO STUDIOS verwendet werden, überhaupt *vorhanden* war. Darüber hinaus brachte die für gemeinnützige Vereine eher unübliche *Einstufung des Kunst- und Kulturvereins SOHO in Ottakring als vorsteuerabzugsberechtigt* eine wesentliche finanzielle Entlastung. Diese ergaben sich daraus, dass bei Anschaffungen für den Umbau der Räumlichkeiten nicht die gesamte Umsatzsteuer vom Verein bezahlt werden musste (vgl. IW 3 2023: 40, 42).

Abschließend kann als Bedingung für die Entstehung der SOHO STUDIOS auch ein *gewisses Maß an Glück* genannt werden, welches dazu geführt hat, dass sich die vorhandenen



In Hinblick auf die Verortung der SOHO STUDIOS in der Wohnhausanlage Sandeilen, die im Zuge der Wohnbaupolitik des Roten Wien errichtet wurde, gilt es mit den SOHO STUDIOS außerdem laufend die Ideen und Ideale der Sozialdemokratie generationsübergreifend ins Gespräch zu bringen und zu reflektieren sowie diese gleichzeitig für die Gegenwart zu deuten (vgl. IW 3 2023: 12; Rauth et al. 2014: 76). Zum Ziel die Demokratisierung voranzureiben heißt es:

*„Wir wollen das auch ein bisschen herausfordern, wie Menschen hier im Gemeindebau das Leben wahrnehmen, und wie und ob sich in der Wahrnehmung auch etwas verschieben kann, wenn man Schnittstellen schafft. In diesem Sinn steckt in unserer Arbeit schon ein politischer Wille im Hinblick auf die Demokratisierung dieser Landschaft hier.“ (Rauth et al. 2014: 79)*

### 6.4.3 KONZEPTION UND RAUMGESTALTUNG

Wie der Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring versucht, die angestrebten Ziele zu verfolgen, wird anhand der Konzeption der SOHO STUDIOS, der Form der Zusammenarbeit und der Raumgestaltung der SOHO STUDIOS näher erläutert.

#### KONZEPTION UND FORM DER ZUSAMMENARBEIT

Wesentlich für die Konzeption der SOHO STUDIOS ist, dass diese als ein Ort verstanden werden, der keinesfalls abgeschlossen ist, sondern sich in einem ständigen Wandel befindet und dementsprechend durch niedrigschwellige Anknüpfungspunkte eine Partizipation der Nachbarschaft am stetigen Wandel des Ortes und des lokalen Umfeldes anregen soll (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Dazu werden Interessierte aus der Nachbar-

schaft, die sich beteiligen wollen, etwa durch die Mitarbeit an vorhandenen Projekten oder in der Gestaltung eigener Ideen, von dem Team der SOHO STUDIOS unterstützt und begleitet. In diesem Zusammenhang wird von den Betreiber:innen der SOHO STUDIOS einerseits kontinuierlich ein eigenes Programm kuratiert und andererseits die Möglichkeit zur Einmietung in die Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS geboten (vgl. IW 3 2023: 4).

Das vom Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring organisierte Programm ist zumeist nach unterschiedlichen Themenschwerpunkten ausgerichtet, die alsdann unter diesen Schwerpunkten mehrere Wochen Veranstaltungen, von Ausstellungen und Performances bis zu Spaziergängen und Lesungen, in den SOHO STUDIOS initiieren. Dementsprechend wurde beispielsweise vom November 2023 bis zum Dezember 2023 die Veranstaltungsreihe *Der Tanz um die Sorge*, die „die komplexe[n] Beziehungen zwischen individueller Verantwortung und Gemeinschaft, gesellschaftlicher Teilhabe und Macht und deren körperliche Auswirkung angesichts multipler Krisen“ (Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2023) erforschte, in den SOHO STUDIOS abgehalten. Wesentlich in der Gestaltung des Programms ist dabei, dass dieses als ein partizipatives Vorhaben erdacht wird, indem durch die jeweiligen Programmpunkte bestimmte Gruppen, wie Kinderschulgruppen oder Jugendliche angesprochen und zur Teilnahme animiert werden. Der Fokus liegt demnach nicht auf exklusiv auf kunstbasierten Projekten, wie zum Beispiel ausschließlichen Ausstellungs-Settings (vgl. IW 3 2023: 48). So wird in der Kuratation des Programms viel experimentiert und ausprobiert, wonach die Themenschwerpunkte von Ernährung, Häkeln und Stricken bis zu sportlichen Aktivitäten reichen können (vgl. IW 3 2023: 6, 52). Dazu heißt es beispielhaft:

Abbildung 34:  
Beliebter Eingangsbereich der SOHO STUDIOS  
Quelle:  
Wienwoche 2021

*„Wir hatten ein Projekt mit einer Ausstellung und da gab es dann so Workouts, also Trainings, Yoga und alles Mögliche, also so eine Kombi.“  
(IW 3 2023: 52)*

Mit dieser Aussage wird zudem deutlich, dass das Programm der SOHO STUDIOS sehr offen gestaltet ist und Raum für die Entfaltung unterschiedlicher Ideen bietet, wobei auch die Kombination verschiedener Vorhaben möglich ist. Grundsätzlich wird jede und jeder willkommen geheißen und eingeladen mitzuwirken, solange sich diese Personen keinesfalls diskriminierend verhalten. Dazu werden die SOHO STUDIOS neben diesen Formen des prozessualen und kollaborativem Arbeitens auch als Ort der Eigenverantwortung verstanden, wodurch es Interessierten aus der Nachbarschaft erlaubt werden soll, nach einem Kennenlernen der SOHO STUDIOS auch möglichst unabhängig vom Team des Kunst- und Kulturvereins und vermehrt miteinander

zu agieren (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Gleichzeitig stellt das sogenannte Community Outreach einen wesentlichen Bestandteil in der räumlichen Praxis der Akteur:innen der SOHO STUDIOS dar. Mit dem Interesse die SOHO STUDIOS bekannt und sichtbar zu machen, werden daher Aktivitäten und künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum in der Umgebung der SOHO STUDIOS organisiert. Dazu wurden beispielhaft im naheliegenden Kongresspark immer wieder Programmpunkte initiiert. Die SOHO STUDIOS sollen dem Publikum, das sich bei diesen Aktivitäten meist spontan zusammenfindet, so niedrigschwellig wie möglich bekannt gemacht werden. (vgl. IW 3 2023: 44, 128). Durch eine solche dezentrale Kulturarbeit soll mit den SOHO STUDIOS eine kulturelle Nahversorgung im Bezirk für die Bewohner:innen des Bezirks etabliert werden (vgl. IW 3 2023: 20).



Neben der eigenen Programmierung, die im Wesentlichen über den Verein SOHO in Ottakring angeleitet wird, werden die Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS auch temporär oder dauerhaft an Externe vermietet. Die temporär eingemieteten Projekte können dabei eine große Bandbreite aufweisen und von Theaterprojekten und Workshops bis zu Musikveranstaltungen reichen. Diese Projekte finden zu meist im Freiraum oder im Kunstlabor statt (*Näheres im folgenden Abschnitt Raumgestaltung*) (vgl. IW 3 2023: 4, 8). Projekte aus der Nachbarschaft, die sich in den Räumlichkeiten einmieten wollen, können dies häufig auch mietbeitragsfrei tun, sodass diese die Räumlichkeiten kostenlos nutzen (vgl. IW 3 2023: 48). Dauerhaft vermietet werden die sogenannten Werkstätten, die freie Kunstschaffende als Arbeitsort und Lagerräume verwenden. Der Preis pro m<sup>2</sup> beläuft sich für diese auf neun Euro im Monat und inkludiert Heizung, Elektrik, Internet, Raumpflege der Gemeinschaftsflächen sowie eine allgemeine Betriebsversicherung und das Hausmanagement (vgl. IW 3 2023: 8; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 8). Dazu gibt es dauerhafte Vermietungen an Kooperationspartner:innen der SOHO STUDIOS, wie die kunstschule.wien und das Produktionskollektiv Wien.

In dieser räumlichen Praxis ist die Zusammenarbeit innerhalb der SOHO STUDIOS gemeinwohlorientiert und im bereits beschriebenen Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring organisiert, der als gemeinnütziger Verein konstituiert ist (vgl. IW 3 2023: 36, 38). Von Seiten des Kunst- und Kulturvereins werden dazu zentrale Aufgabenbereiche für den Betrieb der SOHO STUDIOS mit personellen Ressourcen besetzt. Zu diesen Aufgabenbereichen zählt etwa die künstlerische Leitung der SOHO STUDIOS, die hauptverantwortlich für die Organisation und Kuratation des Programmes zuständig ist. Die künstlerische Leitung wird von drei Personen, u.a. von der Initiatorin Ula Schneider, übernommen.

Ula Schneider verfügt dabei über ein festes Anstellungsverhältnis und die zwei weiteren Personen arbeiten auf Honorarbasis (vgl. IW 3 2023: 16). Darüber hinaus sind zentrale Aufgabenbereiche in den SOHO STUDIOS, die kaufmännische Leitung, die sich mit der Koordination der finanziellen Belange befasst, als auch die Organisation der Vermietungen. Diese Positionen sind jeweils mit einer Person besetzt, die in hauptberuflichen Arbeitsverhältnissen damit beschäftigt sind (vgl. IW 3 2023: 16; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a). Zusätzlich kümmert sich noch eine weitere Person um handwerkliche Aufgaben und sorgt dafür, dass die Räumlichkeiten in einem ausreichend guten Zustand erhalten bleiben. Im Weiteren sind die Aufgabenbereiche Social Media und Community Outreach jeweils mit zwei Personen besetzt. Verantwortungen in den Bereichen Öffentlichkeitsarbeit, Grafik und Technik werden von externen Dienstleister:innen hinzugekauft und sind nicht direkt im Kernteam der SOHO STUDIOS verankert. Dementsprechend sind zehn Personen im Kernteam der SOHO STUDIOS aktiv, wovon ein Teil über ein festes Anstellungsverhältnis (in unterschiedlichen Stundenausmaß) verfügt (vgl. IW 3 2023: 16; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.a).

Die Abstimmungs- und Entscheidungsprozesse innerhalb dieses Kernteams laufen unter einer flachen Hierarchie, sodass darauf geschaut wird, dass sie:

*„[...] alles gemeinsam besprechen und entscheiden. [...] Also eigentlich ist es ein gemeinsamer Prozess.“ (IW 3 2023: 44) Und außerdem: „wir sind bottom-up-mäßig gewachsen, also entscheiden wir selber, was wir machen wollen.“ (IW 3 2023: 24)*

Diese Autonomie der Entscheidung wird auch über Kriterien der Förderzuwendungen, die die Finanzierung der SOHO STUDIOS mitgewährleisten nicht im Wesentlichen eingeschränkt. So erhalten

die SOHO STUDIOS mit der Einstufung als Ankerzentrum jährlich Fördergelder, die ihren Handlungsspielraum erhöhen, jedoch keinen direkten Einfluss auf die Gestaltung ihres Programms nehmen. Ein jährliches Ansuchen für die Fördermittel, die mit den Ankerzentren zusammenhängen, ist dennoch immer wieder von Seiten des Kunst- und Kulturvereins SOHO in Ottakring vonnöten (vgl. IW 3 2023: 22). Gleichzeitig bietet die Einstufung als Ankerzentrum für die Betreiber:innen der SOHO STUDIOS die Möglichkeit an der Vernetzungsplattform, die für alle Ankerzentren in Wien eingerichtet wurde, teilzunehmen. Dort können sich diese mit anderen Betreiber:innen von Ankerzentren in Wien austauschen und darüber verständigen, was sie verbindet. Zudem bietet diese Plattform die Chance, dass persönliche Erfahrungen untereinander geteilt werden können (vgl. IW 3 2023: 20).

Die weitere Finanzierung der SOHO STUDIOS läuft außerdem über Fördermittel des BMKÖS (Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport), des Bezirks Ottakring und der Arbeiterkammer Wien. Darüber hinaus wurden in der Vergangenheit gelegentlich Fördermittel über EU-Projekte akquiriert. In Zukunft soll zudem ein Ansuchen an die Zukunftsfonds der Republik Österreich, die Projekt zur Achtung der Menschenrechte fördern, gestellt werden (vgl. IW 3 2023: 28, 30). Also kontinuierliche Finanzierungsquelle zählt überdies die Vermietung der Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS, wie beispielsweise an die Kunstschule.wien, das Produktionskollektiv Wien oder die freien Kunstschaaffenden.

### RAUMGESTALTUNG

Die SOHO STUDIOS erstrecken sich über die vier Stockwerke des denkmalgeschützten Sandleitenhofes, mit verschiedenen Räumen, die für unterschiedliche Nutzungen gedacht sind

(siehe Abbildung 35). (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.c)

Im Erdgeschoss, gleich nach dem Eingang von der Liebknechtgasse, befindet sich barrierefrei zugänglich der sogenannte Freiraum. Dieser gehörte zum früheren Kino im Sandleitenhof und bietet heutzutage auf rund 80 m<sup>2</sup> Platz für Kurse, Workshops und kleinere Veranstaltungen. Darüber hinaus soll der Freiraum als Ort des Austausches und des Verweilens für die Nachbarschaft dienen. Daher ist der Freiraum als konsumfreier Ort deklariert, so dass ein konsumfreier Aufenthalt möglich ist. Der Raum ist überwiegend schlicht gehalten und bis auf eine kleine Kücheneinrichtung mit keinen weiteren Ausstattungsmerkmalen versehen, wodurch eine vielfältige Aneignung des Raumes durch die jeweiligen Projekte erfolgen soll. Außerdem nutzt das Produktionskollektiv Wien den Freiraum mit dem Public Food Design Labor kontinuierlich für Workshops zum Thema Ernährung (vgl. IW 3 2023: 4; Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 2). Kurz nach dem Freiraum befindet sich im leicht abgesenkten Erdgeschoss das Herzstück der SOHO STUDIOS: das so genannte Kunstlabor. Dabei handelt es sich um eine rund 590 m<sup>2</sup> große Halle, die früher als das elektropathologische Museum genutzt wurde und in der heutigen Zeit sehr vielfältig, etwa mit Veranstaltungen, Ausstellungen, Workshops, Proben und weiteren Programmpunkten bespielt wird. Die Verbindung zwischen Freiraum und Kunstlabor ist im Zuge der Umbauarbeiten der Räume der SOHO STUDIOS entstanden, mit dem Ziel, dass ein Zugang vom Eingang der Liebknechtstraße zum Kunstlabor gewährleistet ist (vgl. IW 3 2023: 4). Die Halle des Kunstlabors ist mit 23 im Raum verteilten Säulen versehen, hat eine Deckenhöhe von rund 4,4 Metern und ist derzeit nicht barrierefrei zugänglich. Sowohl das Kunstlabor als auch die Freifläche sind die Orte in den SOHO STUDIOS, die temporär angemietet werden können. Dabei werden tempo-

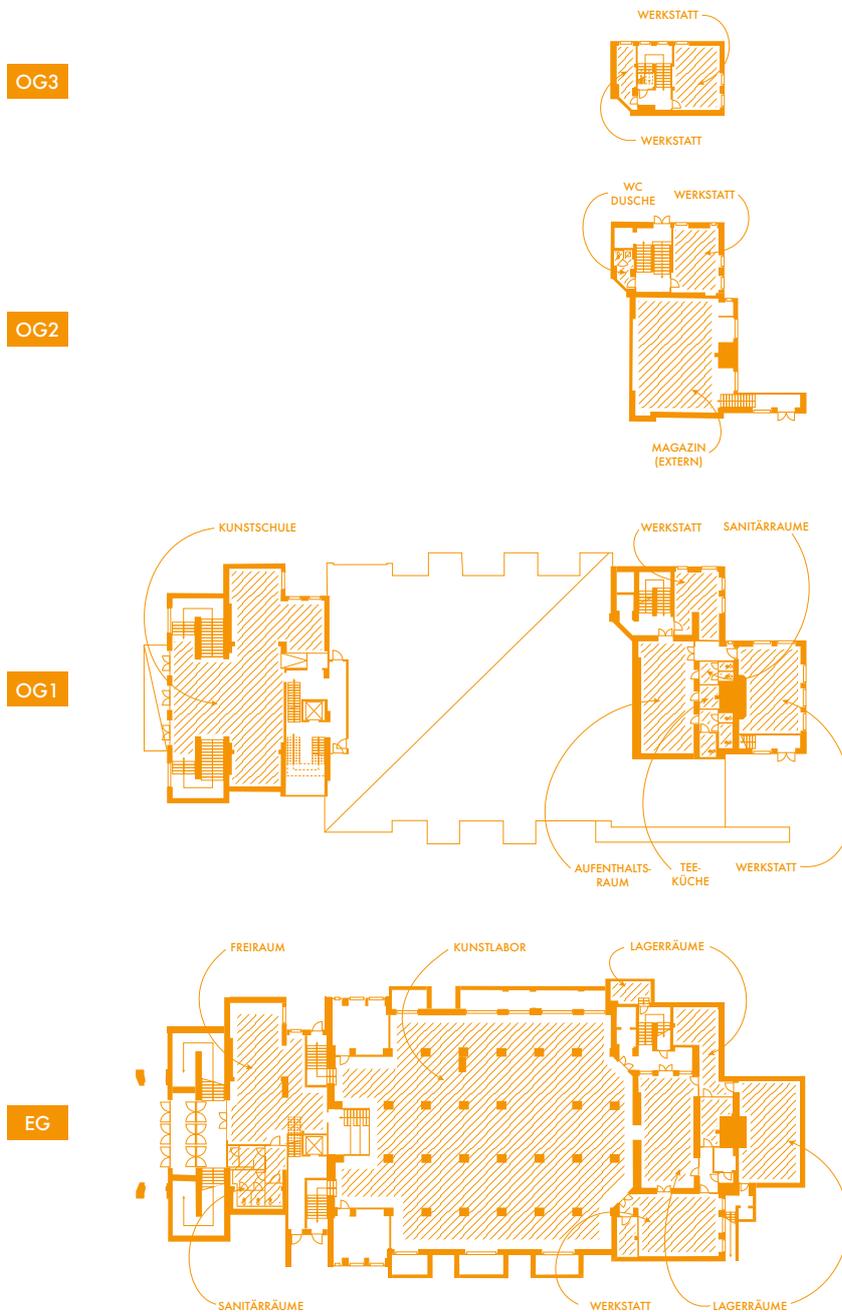


Abbildung 35:  
 Raumgestaltung  
 SOHO STUDIOS

Quelle:  
 eigene Darstellung 2024  
 nach Kunst und  
 Kulturverein SOHO in  
 Ottakring 2022

räre Projekte vom Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring bei der Entwicklung und Umsetzung ihrer Vorhaben unterstützt. Dies geschieht im Besonderen aufgrund dessen, um die Eigenheiten des Ortes und seiner Umgebung in die Projekte einfließen zu lassen (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 2). Darüber hinaus befinden sich im Erdgeschoss großzügige Lagerräume sowie eine Werkstatt mit rund 50 m<sup>2</sup>, die von sich einmietenden Kunstschaffenden unterschiedlicher Sparten als Arbeitsraum genutzt werden kann (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 8).

Im ersten Obergeschoss befinden sich zwei weitere Werkstätten mit ca. 49 m<sup>2</sup> und 26 m<sup>2</sup> sowie ein Aufenthaltsraum, der dem Austausch der Kunstschaffenden untereinander dient. Alle Werkstätten sind mit Tageslicht, Strom und Heizung ausgestattet und verfügen über nahe gelegene Sanitäräume und eine Gemeinschaftsküche. Ein barrierefreier Zugang zu den Werkstätten ist jedoch nicht vorhanden (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 8). Der zweitgrößte Raum innerhalb der SOHO STUDIOS, der sich mit ca. 190 m<sup>2</sup> ebenfalls im ersten Obergeschoss verortet ist und auch zum ehemaligen Kino gehörte, wird als Unterrichtsraum für die kunstschule.wien genutzt. Daher ist dieser Raum, im Gegensatz zum Freiraum oder dem Kunstlabor eher selten für die Öffentlichkeit zugänglich. Lediglich während der Sommerferien der kunstschule.wien wird der Raum zur Vermietung

freigegeben und zeitweise für Veranstaltungen oder andere Projekte verwendet (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 7).

Die übrigen Räume im 2. und 3. Obergeschoss, die zu den SOHO STUDIOS gehören, sind ebenfalls als Werkstätten für Kunstschaffende deklariert, so dass innerhalb der SOHO STUDIOS insgesamt sechs Werkstätten mit insgesamt 241 m<sup>2</sup>, in sehr unterschiedlichen Größen von ca. 10 m<sup>2</sup> bis knapp 50 m<sup>2</sup>, zur Verfügung stehen (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022: 8).

#### 6.4.4 BETEILIGTE AKTEUR:INNEN

Im Folgenden werden die wesentlichen Akteur:innen, die mit der Raumaneignung der SOHO STUDIOS in Verbindung stehen, mittels eines Akteur:innenmappings (*siehe Abbildung 36*) im non-profit, öffentlichen, privaten oder zivilgesellschaftlichen Sektor verortet und ihre jeweilige Rolle kurz erläutert.

Im non-profit Sektor zählen als bedeutende Akteur:innen der Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring als auch in besonderer Betrachtung, Ula Schneider, die aus ihrer privaten Initiative die Gründung des Kunst- und Kulturvereins und der SOHO STUDIOS im Wesentlichen initiiert hat. Vom Verein und Ula Schneider gehen zudem im hohen Maße die Aufgabenbewältigungen zum Betrieb der

##### ROLLEN:

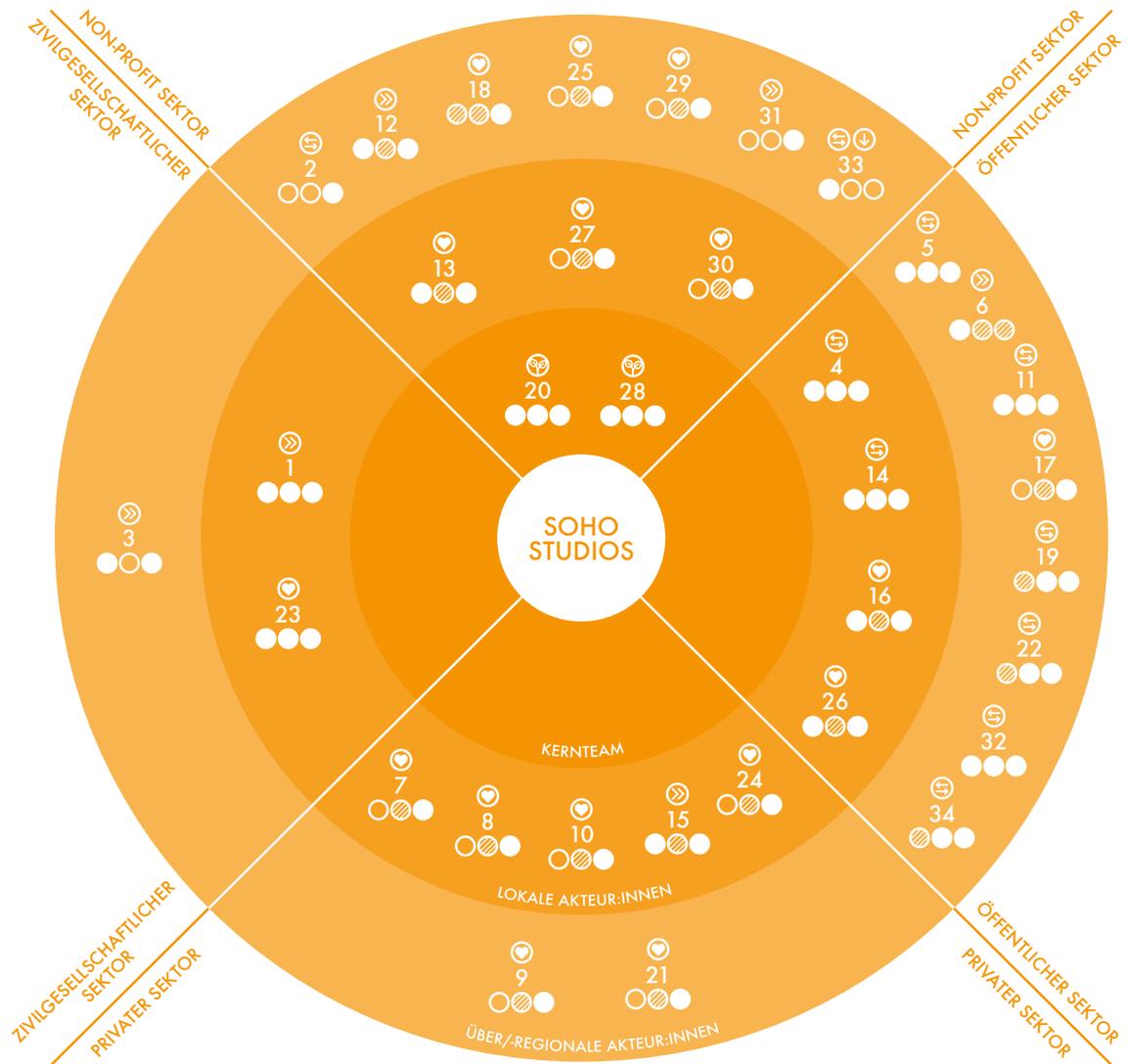
- 👤 Initiator:innen
- 👥 Ermöglicher:innen
- 🤝 Partner:innen
- 👉 Unterstützer:innen
- 👎 Kritiker:innen & Nicht-Unterstützer:innen

##### CHRONIK DER BETEILIGUNG:

- Vor Raumaneignung
- In Entstehung der Raumaneignung
- Während der Raumaneignung
- Aktivität unbekannt

##### AKTEUR:INNEN:

1. Anrainer:innen Sandleitenhof
2. Arbeiterkammer Wien
3. Besucher:innen
4. Bezirksvertretung Ottakring
5. BMKÖS - Bundesministerium für Kunst, Kultur,
6. öffentlichen Dienst und Sport
7. Bürgermeister Michael Ludwig
8. Caterina Krüger (Grafik content&event (Öffentlichkeitsarbeit)
9. D/Arts - Projektbüro für Diversität & urbanen Dialog
10. Devrim Kaya (Web)
11. Europäische Fördergeber:innen
12. freischaffende nicht-kommerzielle Künstler:innen (international)
13. freischaffende nicht-kommerzielle Künstler:innen (lokal)
14. Gebietsbetreuung Ottakring
15. lokale Gewerbetreibende
16. Jugendzentren im 16. Bezirk
17. Kreative Räume Wien
18. Kältür gemmal
19. Kulturstadträtin Veronika Kaup-Hasler
20. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring
21. kunstschule.wien
22. MA 7 - Referat Kulturelles Erbe
23. Nachbarschaft (Sandleiten/Ottakring)
24. prilfish (Technik)
25. Produktionskollektiv Wien
26. lokale Schulen aus dem 16. Bezirk
27. Shams Asadi, Sonja Kothé
28. Ula Schneider
29. Verein E.S.E.L
30. Werkstättenmietende Künstler:innen
31. Werkstätten suchende Künstler:innen
32. Wiener Wohnen
33. Wirtschaftskammer Wien
34. Wohnbaustadträtin Kathrin Gadl



SOHO STUDIOS aus. Diese beiden Akteur:innen werden hier nochmals unterschieden, obwohl Ula Schneider ein aktives Mitglied im Verein SOHO in Ottakring ist, um aufzuzeigen, dass ausgehend vom Interesse einer Person, ein Ort, wie die SOHO

STUDIOS entstehen können. Im Weiteren können als Akteur:innen im non-profit Sektor auf lokaler Ebene freischaffende Künstler:innen genannt werden, die über die Partnerschaft mit SOHO in Ottakring und den SOHO STUDIOS ihre künstlerischen

Abbildung 36: Akteur:innenmapping SOHO STUDIOS

Quelle: eigene Darstellung 2023

schen Werke temporär präsentieren können bzw. Raum für ihre künstlerische Praxis zur Verfügung gestellt bekommen. Zudem verorten sich auf lokaler Ebene im non-profit Sektor die dauerhaft werkstattmietenden Kunstschaffenden, die über ihre Zusammenarbeit mit den SOHO STUDIOS von dem verfügbaren Raum profitieren, in gleicher Weise jedoch auch die Räume durch ihre Nutzung in Stand halten. Auf über-/regionaler Ebene sind im non-profit Bereich das Produktionskollektiv Wien mit seinem in den SOHO STUDIOS angesiedelten Public Food Design Labor, die Initiative Kùltùr gemma!, die sich für die künstlerische Arbeit von Migrant:innen und BIPOC einsetzt sowie der Verein E.S.E.L. in der Kunst, der eine Informationsplattform für Kunstinteressierte und Kunstschaffende in Wien und Umgebung bietet, als wichtige Partner:innen zu nennen, die von der Kooperation mit den SOHO STUDIOS auf eigene Art und Weise profitieren. Sei es über Raumressourcen für künstlerische Tätigkeiten oder Inhalte für die Informationsplattform. In gleicher Weise profitieren die SOHO STUDIOS ebenfalls über die gleichberechtigte Zusammenarbeit, indem auf Veranstaltungen der SOHO STUDIOS aufmerksam gemacht wird und das Programm mit diversen künstlerischen Inhalten bereichert werden kann. Zudem ist die Arbeiterkammer Wien und die Wirtschaftskammer Wien in diesem Bereich verortet, auch wenn die Zuordnung nicht vollkommen eindeutig ist. Die beiden Kammern traten und treten teilweise weiterhin als Ermöglicher:innen für die SOHO STUDIOS auf, in der Hinsicht, dass sie finanzielle Mittel für den Verein SOHO in Ottakring bzw. heutzutage die SOHO STUDIOS zur Verfügung stellen. Die Zusammenarbeit zwischen der Wirtschaftskammer Wien und dem Verein hat sich jedoch, noch vor der Gründung der SOHO STUDIOS, aufgrund unterschiedlicher Interessen entzweit, weshalb die Wirtschaftskammer Wien außerdem als Kritikerin aufgeführt wird. Als Unterstützer:innen im non-profit Sektor auf über-/regionaler Ebene werden darüber

hinaus noch internationale freischaffende Künstler:innen als auch Werkstattsuchende Kunstschaffende dargestellt, da diese erwartend den SOHO STUDIOS unterstützend gegenüberstehen, jedoch mit keinen expliziten Verantwortlichkeiten im Betrieb bzw. während der Raumaneynung der SOHO STUDIOS betraut sind (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.).

Der öffentlicher Sektor weist ebenfalls eine Vielzahl an relevanten Akteur:innen auf, die im Zusammenhang mit der Raumaneynung der SOHO STUDIOS zu erläutern sind. Auf lokaler Ebene sind vor allem die Bezirksvertretung Ottakring und die Gebietsbetreuung im 16. Bezirk bedeutend, da diese durch das Arrangieren von finanziellen Mitteln und personellen Ressourcen als Ermöglicher:innen im Entstehungsprozess der SOHO STUDIOS auftreten. Dazu sind auf lokaler Ebene im öffentlichen Sektor auch die örtlichen Schulen und Jugendzentren wichtige Partner:innen, da über diese Schüler:innen und Jugendliche aus dem Bezirk an Projekten in den SOHO STUDIOS teilnehmen können. In dieser Zusammenarbeit profitieren wiederum sowohl die Akteur:innen der SOHO STUDIOS als auch die Schulen und Jugendzentren, da einerseits die Schüler:innen und Jugendlichen die Chance bekommen, an künstlerischen Projekten mitzuwirken bzw. diese selbst zu initiieren und da andererseits die SOHO STUDIOS ihrem Ziel, mit der Nachbarschaft in Kontakt zu treten, Rechnung tragen können. Auf über-/regionaler Ebene können außerdem weitere zentrale Ermöglicher:innen für die Raumaneynung der SOHO STUDIOS verortet werden. Dazu zählen auf Seiten der politischen Akteur:innen die Wohnbaustadträtin Kathrin Gaál sowie die Kulturstadträtin Veronika Kaup-Hasler, die beide über Verwaltungsakteur:innen wie Wiener Wohnen und MA7 Referat kulturelles Erbe die Nutzung des Kinos im Sandleitenhof und weitreichende finanzielle Unterstützungen durch die Einstufung als

Ankerzentrum ermöglicht haben. Dieser Zugang zu räumlicher Infrastruktur und finanziellen Mitteln eröffnete den SOHO STUDIOS wesentliche Handlungsspielräume und ermöglicht damit ein gewisses Maß an Autonomie. Darüber hinaus ermöglichen diese Akteur:innen den SOHO STUDIOS einen Zugang zu ihrem breiten Netzwerk, welches wiederum den SOHO STUDIOS erlaubt weitere Kooperationen und Partnerschaften mit anderen Akteur:innen in die Wege zu leiten. Das BMKÖS und europäische Fördergeber:innen sind ebenfalls im öffentlichen Sektor auf über-/regionaler Ebene angesiedelt und in der Rolle der Ermöglicher:innen festgehalten, da auch sie durch die Unterstützung der SOHO STUDIOS mit finanziellen Mitteln den Handlungsspielraum der SOHO STUDIOS erhöhen. Ein wichtiger Partner für die SOHO STUDIOS in diesem Bereich sind darüber hinaus die Kreativen Räume Wien, die einerseits als öffentlichkeitswirksamer Multiplikator für die SOHO STUDIOS fungieren und andererseits von den Raumanweisungserfahrungen der SOHO STUDIOS für ihre eigene Arbeit in der Leerstandsaktivierung lernen konnten (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.).

Im privaten Sektor verorten sich auf lokaler Ebene vor allem Akteur:innen, die entgeltlich Dienstleistungen für die SOHO STUDIOS zur Verfügung stellen. Diese reichen von Öffentlichkeitsarbeit und Webseitenbetreuung über die Erstellung von Grafiken bis hin zur technischen Gestaltung des Programms. Auch lokale Gewerbetreibende können als wesentliche Akteur:innen in diesem Sektor auf lokaler Ebene festgehalten werden. Diese treten zumeist als Unterstützer:innen gegenüber den SOHO STUDIOS auf, da sie oftmals von den Aktivitäten in den SOHO STUDIOS durch eine Belebung des Grätzls profitieren, jedoch keine eigene Verantwortung im Zusammenhang mit den SOHO STUDIOS tragen. Im über-/regionalen Bereich sind zum einen das Projektbüro D/Arts, das als Programm- und Medienpartner:in für

die SOHO STUDIOS fungiert, und zum anderen die kunstschule.wien, die als permanent eingemietete Privatschule mit Öffentlichkeitsrecht eine wesentliche Kooperationspartnerin für die SOHO STUDIOS darstellt, positioniert (vgl. Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.).

Der zivilgesellschaftliche Sektor umfasst auf lokaler Ebene die direkten Anrainer:innen der SOHO STUDIOS, welche laut Interviewpartner:in den Aktivitäten in den SOHO STUDIOS überwiegend unterstützend gegenüberstehen. Diese überlagern sich teilweise mit einer weiten wesentlichen Akteur:innengruppe im zivilgesellschaftlichen Sektor auf lokaler Ebene, der Nachbarschaft. Diese kann als Partnerin für die SOHO STUDIOS definiert werden, da sie im Zuge des, von den SOHO STUDIOS organisierten Programmes oder im Zuge der Möglichkeit die Räume kostenfrei zu mieten, von den SOHO STUDIOS profitiert. Damit besteht eine überwiegend gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen der Nachbarschaft und den Betreiber:innen der SOHO STUDIOS, wobei anzumerken ist, dass sich diese nur bei Personen aus der Nachbarschaft äußert, die sich auch aktiv an den Aktivitäten der SOHO STUDIOS beteiligen. Ein großer Teil der Nachbarschaft, so ist es zumindest das Ziel der SOHO STUDIOS, gilt es in Zukunft noch mit den SOHO STUDIOS bekannt zu machen und zur aktiven Teilnahme anzuregen. Abschließend kann noch auf über-/regionale Ebene im zivilgesellschaftlichen Sektor die Akteur:innengruppe der Besucher:innen benannt werden. Diese fassen sowohl Besucher:innen aktueller Veranstaltungen der SOHO STUDIOS, als auch Besucher:innen der in Vergangenheit stattgefundenen Kunstfestivals. Als Gruppe, die aus ganz Wien und darüber hinaus kommt, wird sie in der Rolle der Unterstützer:innen beschrieben, da von ihrer Seite ein Interesse an den SOHO STUDIOS, jedoch keine Verankerung in den Organisationsstrukturen der SOHO STUDIOS ausgemacht werden kann.



#### 6.4.5 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN

Während der Raumaneignungspraxis des Kunst- und Kulturvereins SOHO in Ottakring, war und ist dieser mit einigen Herausforderungen konfrontiert, die es im Folgenden zu erläutern gilt. Sofern für diese Herausforderungen spezifische Bewältigungsstrategien verfolgt wurden und werden, werden diese ebenfalls aufgezeigt.

Ein Komplex der als Herausforderung für die Betreiber:innen der SOHO STUDIOS auftritt, ist die Bewältigung des *dauerhaften Managements der SOHO STUDIOS* und der damit verbundene *hohe Arbeitsaufwand*. So heißt es zum Beispiel:

*„[...] um alles muss man sich kümmern, dass der Raum in Ordnung ist, dass Reparaturen [gesche-*

*hen], dass die Abrechnungen [bezahlt werden]. Es gibt dauernd irgendwelche Abrechnungen oder Einreichungen. Also es fällt ziemlich viel Arbeit an.“ (IW 3 2023: 24)*

Gleichzeitig ist es eine Herausforderung, *immer wieder ein attraktives Programm auf die Beine zu stellen, dass die Nachbarschaft anspricht* und ermöglicht mit dieser in Kontakt zu treten und damit einen Bezug zu Kunst und Kultur herzustellen (vgl. IW 3 2023: 6, 154). Dementsprechend wird etwa folgendes von Betreiber:innen der SOHO STUDIOS formuliert:

*„Viele haben kein Bezug zu Kunst und Kultur. Da gibt es noch eine gewisse Barriere, dass man das besser überbringt oder auch entsprechende Programme anbietet.“ (IW 3 2023: 154)*

Zur Bewältigung dieser Herausforderungen ist es notwendig über eine gewisse Menge an Personal zu

verfügen, welches sich diesen Aufgaben annimmt. Um dies zu gewährleisten, muss *stetig sehr genau finanziell gehaushaltet* werden, was als eine weitere wesentliche Herausforderung in der Praxis des Kunst- und Kulturvereins in den SOHO STUDIOS festgehalten werden kann (vgl. IW 3 2023: 22). So bestimmen die finanziellen Kapazitäten immer auch welche inhaltliche und organisatorische Ausgestaltung das Programm der SOHO STUDIOS annimmt. In diesem Zusammenhang heißt es zum Beispiel:

*„Ja genau, die Kosten sind immer ausschlaggebend“. (IW 3 2023: 84) Und außerdem: „Also wir schauen, dass wir gemeinsam alles besprechen und entscheiden. Dann müssen wir immer auf das Budget schauen, wie sich alles ausgeht.“ (IW 3 2023: 44)*

Um finanzielle Kapazitäten zu haben bzw. die vorhandenen finanziellen Kapazitäten zu behalten (bspw. Einstufung als Ankerzentrum), um das eigene Programm weitestgehend selbstbestimmt gestalten zu können, müssen die Akteur:innen der SOHO STUDIOS *beständig Anträge an Fördergeldgeber:innen formulieren*, was als eine weitere wesentliche Herausforderung bzw. kontinuierlich zeitkostende Aufgabe bestimmt werden kann. So heißt es dazu etwa:

*„Naja, insgesamt muss man dauernd irgendwelche Anträge schreiben.“ (IW 3 2023: 32)*

Je nachdem, ob die SOHO STUDIOS den Lead im Projektantrag übernehmen oder nicht, ändert sich jedoch der Arbeits- und Zeitaufwand für den Verein, weshalb in der Regel beabsichtigt ist, insbesondere bei EU-Projekten, die Fördergelder einbringen können, nicht als Lead aufzutreten (vgl. IW 3 2023: 32). Zu einer wesentlichen Herausforderung in der Praxis der Akteur:innen der SOHO STUDIOS zählt außerdem den Raumbedarf der anfragenden Kunst- und Kulturschaffenden zu befriedigen und

dazu die bestehenden *Werkstätten*, die vermietet werden, *leistbar zu halten*. Besonders in Hinblick auf die gestiegenen Energiekosten müssen voraussichtlich die Mietbeiträge erhöht werden, was wiederum dazu führt, dass für manche Kunst- und Kulturschaffende, die Mieten wiederum nicht mehr leistbar sind (vgl. IW 3 2023: 12, 48). Im Zuge dessen versuchen die Betreiber:innen der SOHO STUDIOS auch in Kooperation mit den Kreativen Räumen Wien ihre Verbindungen zu Wiener Wohnen zu aktivieren und dafür zu sorgen, dass Räumlichkeiten (Lokale) der Wiener Wohnen an raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende vermittelt werden. Dies ist allerdings meist nur für Kunst- und Kulturschaffende aus dem Bereich der bildenden Kunst zielführend, da die Räumlichkeiten der Wiener Wohnen überwiegend nur als Ateliers genutzt werden können (vgl. IW 3 2023: 84).

## 7 INTERPRETATION DER FALLSTUDIENERGEBNISSE

Im folgenden Kapitel werden die Ergebnisse der Fallstudie interpretiert. Diese Interpretation erfolgt anhand der Ergebnisse der betrachteten Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweis-Klinik und SOHO STUDIOS. Weiterhin werden die Ergebnisse der geführten Interviews mit Expert:innen zum Forschungsgegenstand sowie mit Kunst- und Kulturschaffenden ohne eigenen Raum im Zuge der Interpretation mitbetrachtet (*siehe Kapitel 6.1.2*). Darüber hinaus werden im Rahmen der Interpretation Bezüge zum ersten und zweiten Teil der Arbeit sowie den dort erläuterten theoretischen und auf Wien bezogenen Ausführungen hergestellt.

Die Interpretation der Fallstudienresultate orientiert sich an den formulierten Forschungsfragen der Arbeit (*siehe Einleitung*). Zunächst wird näher auf weitere identifizierte Merkmale der Freien Szene eingegangen, welche sich über die Betrachtung ihrer Praxis erschlossen haben. Darüber hinaus widmet sich der erste Abschnitt zudem der Bedeutung der Freien Szene. Anschließend werden die Entstehungsbedingungen für Räume der Freien Szene reflektiert und dabei auf wesentliche beteiligte Akteur:innen mit ihren Rollen eingegangen. Danach werden die Herausforderungen erörtert, mit denen sich Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene in ihrer Praxis der Raumanneignung konfrontiert sehen, welche wiederum als die wesentlichen Umstände zu verstehen sind, die den Raumbedarf von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene antreibt. Abschließend wird im Rahmen der Interpretation ein Blick auf mögliche Handlungsansätze

geworfen, die zur Förderung von Raumanneignungen der Freien Szene verfolgt werden können.

### 7.1 IDENTIFIZIERTE MERKMALE & BEDEUTUNG AUS DER PRAXIS DER FREIEN SZENE

Die Auseinandersetzung mit Raumanneignungen durch Akteur:innen der Freien Szene bietet die Möglichkeit, einen Einblick in die alltägliche Praxis der Freien Szene zu erhalten, sodass die im ersten Teil der Arbeit herausgearbeiteten Merkmale der Freien Szene mit den im Zuge der Fallstudie gewonnenen Erkenntnissen erweitert und verfeinert werden können.

Neben den bereits identifizierten Merkmalen der Freien Szene, mittels derer sie als nichtkommerzielle/gemeinnützige, selbstorganisierte, nicht öffentlich institutionalisierte und einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis nachgehende soziale Gruppe charakterisiert werden können (*siehe Kapitel 3*), gibt es weitere Charakteristika, die im Zuge der Fallstudie identifiziert werden konnten und die Freie Szene auszeichnen. Die untersuchten Fallbeispiele und die geführten Interviews zeigen, dass in der Praxis der Freien Szene ein wesentlicher Schwerpunkt auf der Initiierung partizipativer Arrangements liegt. Dies spiegelt sich etwa stark in den identifizierten Zielen der Fallbeispiele wider, wie es beispielsweise in Zielen wie: *Öffentliche Zugänglichkeit gewährleisten* und *mit der Nachbarschaft in Kontakt treten* erkenntlich wird (*siehe Kapitel 6.3.2 und 6.4.2*). Demnach spielt die Auseinandersetzung mit dem lokalen Umfeld eine hinreichende Rolle im Handeln der Akteur:innen der Freien Szene. Begünstigt wird diese Auseinandersetzung durch eine hohe Flexibilität und Anpassungsfähigkeit, welche die Akteur:innen der Freien Szene dazu befähigt relativ schnell zu produzieren und damit Themen aufzubereiten,

die ein Publikum unmittelbar und aktuell betreffen können (vgl. IW 10 2023: 13, 15; IW 8 2023: 17). So heißt es etwa:

*„Die Freie Szene macht aus, dass sie flexibel ist, was Themen betrifft [...], dass sie schnell auf Entwicklungen reagieren kann [...] [dass sie an Themen arbeiten kann], die die Menschen direkt betreffen oder die sich in einer Kürze ergeben.“*  
(IW 8 2023: 17).

Neben der thematischen Ansprache stellt auch die räumliche Ansprache einen wichtigen Schwerpunkt dar, der sich z.B. bei den SOHO STUDIOS darin äußert, dass ein besonderes Augenmerk auf den Bezirk gelegt wird und versucht wird, die Bezirksbewohner:innen in ihrem eigenen Wohnumfeld anzusprechen (vgl. IW 5 2023: 62, 68). So ist ein übergreifendes Merkmal aller Fallbeispiele, dass mit Gemeinschafts- und Veranstaltungsräumen versucht wird, Orte der Begegnung für Personen aus dem unmittelbaren Quartier oder darüber hinaus zu schaffen (vgl. IW 1 2023: 70; IW 2 2023: 43, 91; IW 3 2023: 58; IW 6 2023: 50). Orte der Freien Szene können damit, wie in Kapitel 3.3 bereits angerissen, zu Räumen der Bildungs- und Demokratiearbeit werden, indem neue Formen des Miteinanders und Verständigen erprobt und geübt werden können (vgl. IW 5, 2023: 74; IW 7 2023: 69). Im Expert:inneninterview wird etwa dazu aufgeführt:

*„[Die Freie Szene] spielt auch eine gesellschaftspolitische Rolle in dem Sinne, wenn wir an Demokratie denken, als etwas, was nicht nur im Parlament stattfindet oder nicht ein statisches System ist, sondern eine kulturelle Praxis, die verlangt, dass wir Demokratie üben. Und genau das sehen wir bei Kulturprojekten, wo Leute in diesem kleinen Rahmen lernen, die Sachen auszuverhandeln und andere Meinungen zu akzeptieren. Und das ist ein Basic Standing, das wir brauchen, um ein politi-*

*sches und demokratisches Subjekt zu werden.“*  
(IW 6 2023: 12). *„Die Freie Szene ist wichtig für die Stadt. Ihre sozio-kulturelle Arbeit bringt die Stadt als eine Gemeinschaft zusammen“* (IW 6 2023: 62).

Außerdem wird deutlich, dass die Räume der Freien Szene, die Möglichkeit bieten, politisches Denken und Handeln zu fördern. Diese Räume fungieren als Orte der Demokratiearbeit, die außerhalb des Parlaments stattfinden und in der alltäglichen Praxis verankert sind. Hier können alternative Zukünfte entwickelt werden und verfolgt werden, die abseits von bestehenden kapitalistischen Alltagsrealitäten liegen. Somit können sie zu subversiven Ablegern werden, die offiziellen und etablierten Räume der Präsentation und Aufführung kultureller Produkte unterlaufen. Dabei kann die etablierte kulturelle Raumordnung wohl nicht radikal aufgehoben werden, ihr jedoch widersprochen und zuwidergehandelt und sie damit ergänzt und somit sogenannte Spaces of Hope geschaffen werden (siehe Kapitel 2.3.1 und 3.3). (vgl. Harvey 2001: 410; in: Novy & Colomb 2013: 1821).

Dazu wird argumentiert, dass mit der Partizipation an Kultur und Kunst ein „enormer Harmonisierungsbeitrag“ (IW 5 2023: 74) geleistet werden kann, indem auf der einen Seite Verständigung und Austausch stattfinden kann und auf der anderen Seite Rückzugsorte geschaffen werden können, die es erlauben abseits alltäglicher Herausforderungen, Kunst zu genießen (vgl. IW 5 2023: 74). In der Sesselweisklinik und den SOHO STUDIOS ist dieses Merkmal mit ihrer Konzeption als offene Anlaufstellen für Projekte (siehe Kapitel 6.3.3 und 6.4.3) stärker ausgeprägt als in den Westbahnstudios. Diese legen überwiegend einen bedeutenden Fokus auf freischaffende Musiker:innen und laden daher vor allem bei Veranstaltungen und Konzerten die Öffentlichkeit zur Begegnung und Partizipation ein, weshalb in Bezug auf die Freie Szene nicht durch-

gängig von einem Fokus auf Demokratiearbeit gesprochen werden kann. Dennoch geht dieser gewisse Öffentlichkeits- bzw. Partizipationsanspruch mit einer Niedrigschwelligkeit (etwa über einen kostenfreien oder günstigen Aufenthalt) der Orte der Freien Szene einher, welche drauf abzielt eine möglichst gute Zugänglichkeit zu Kunst und Kultur für viele Stadtbewohner:innen und damit auch förderliche Konsumptionsbedingungen zu gewährleisten (siehe Kapitel 2.1.3) (vgl. IW 7 2023: 5). In diesem Sinne wird deutlich, dass ein Merkmal der Praxis der Freien Szene darin besteht, dass sie Momente des Ausprobierens, der Entfaltung und des Zusammenschlusses hervorbringen kann, dabei jedoch auch Aufgabenbereiche der klassischen Stadtteilarbeit übernimmt und sich damit als wesentliche Institutionen auf Quartiersebene etablieren kann, wie es sich etwa bei den SOHO STUDIOS zeigt.

Mit Blick auf den Kulturbetrieb in Wien als Ganzes, kann in der empirischen Auseinandersetzung mit der Wiener Freien Szene die in Kapitel 3.2 dargestellte Ausführung unterstrichen werden, dass diese im wesentlichen Maße dazu beiträgt, das kulturelle und künstlerische Leben in Wien zu prägen. Das geschieht etwa darüber, dass die Räume der Freien Szene ein wichtiges Feld zum Ausprobieren für junge und heranwachsende Kunst- und Kulturschaffende bieten (vgl. IW 8 2023: 13, 15, 69). Sichtbar wird dies auch durch die formulierten Ziele der Fallbeispiele, in denen entweder direkt junge Kunst- und Kulturschaffende angesprochen werden, wie es etwa bei den Westbahnstudios getan wird oder allgemein Experimentierräume bzw. Räume für Kunst- und Kulturschaffende ermöglicht werden sollen. (siehe Kapitel 6.2.2, 6.3.2 und 6.4.2). Ohne direkte inhaltliche und ästhetische Begrenzungen kann die Freie Szene damit zu einem Feld des Experimentierens und auch des Scheiterns werden (vgl. IW 7 2023: 8; IW 10 2023: 9, 11). So heißt es etwa, dass die Freie Szene auszeichnet:

*„[...] , dass man genau die Chance hat, so viele Tätigkeiten auszuüben und Einblicke zu gewinnen oder Experimente zu machen und sich auszuprobieren. Auch Kollaborationen zu machen, die recht niederschwellig sind, im Sinne von, man muss da nicht so ein super Portfolio oder was auch immer haben, sondern man steigt ein mit Leidenschaft und mit Neugier. [...] Also es ist einfach ein super wichtiges Feld, um sich auszuprobieren und Skills zu erlernen, ohne dass es diesen Druck von: 'Es muss Leistung und Produkt am Ende geben' gibt.“*  
(IW 7 2023: 7)

Durch diese Möglichkeit des Experimentierens werden im Feld der Freien Szene demnach innovative Produktionen vorangetrieben, die wiederum in den weiteren Kulturbetrieb ausstrahlen können und dort die künstlerischen Produktionen beeinflussen (vgl. IW 4 2023: 151). Dazu bietet die Möglichkeit in der Freien Szene in gewisser Weise experimentieren zu können, für aufstrebende Kunst- und Kulturschaffende eine Chance sich zu etablieren und weiterzuentwickeln. Dazu heißt es etwa:

*„Wir wissen, dass keine:r als Star geboren wird, sondern jede:r erst in den meisten Fällen durch etwas, was wir heute als Freie Szene verstehen, durchgegangen ist, wo sie geübt und entwickelt haben und dann in der sogenannten Artworld eine Erscheinung bekommen haben.“* (IW 6 2023: 10)  
*Oder etwa: „Es ergeben sich Kooperationen oder Möglichkeiten, die dann so aufs nächste Level gehen oder wo man was lernt und wo man vielleicht auch mal in andere Länder kommt und Grenzen überschreitet.“* (IW 7 2023: 7) *Oder auch „But interestingly enough, everyone starts out somehow like some sort of off scene. I mean, you don't just go and have institutional shows. This is the pathway.“*  
(IW 4 2023: 20)

Demzufolge wird argumentiert und kann festgehalten werden, dass die Freie Szene eine wesentliche Basis für den Kulturbetrieb, wie etwa den hochkulturellen Bereich bzw. den öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb darstellt und diesen in Wien zentral erweitert. Deutlich wird das etwa über folgende Ausführungen:

*„Das ist schon eine Grundausrüstung der Stadt. [...] Das ist auch die Basis für die Hochkultur, weil kulturräffine Menschen, die sich engagieren, sind jene dann auch, die in die Staatsoper gehen und Konzertsäle führen. Also das bedingt sich.“ (IW 5 2023: 66). Und von anderer Stelle: „Ich würde schon sagen, dass die Freie Szene einen großen Teil [etwa mittels ihrer Produktionen] dazu beiträgt, dass es überhaupt so ein Kulturangebot in Wien gibt.“ (IW 7: 2023: 7) Oder auch „Also Wien kann mehr als Wiener Festwochen, Burgtheater, Staatsoper und Musikverein. Und es ist auch einfach mehr.“ (IW 10 2023: 109)*

Auch von Vertreter:innen der Freien Szene in Graz, die im Rahmen der Arbeit ebenfalls als eine zentrale Außenperspektive eingebunden wurden, wird aufgezeigt, dass die Freie Szene einen „Humus“ (IW 6 2023: 62) für das kulturelle Leben in Graz darstellt und aus diesem nicht wegzudenken ist (vgl. IW 8 2023: 111). Dieser Umstand impliziert, dass eine interdependente Zusammenarbeit zwischen der Freien Szene und den anderen Bereichen des Kulturbetriebs vorherrscht, die sich zwar nicht direkt innerhalb der Fallbeispiele dargestellt hat, jedoch im Zuge der Expert:inneninterviews betont wurde (vgl. IW 4 2023: 8, 12; IW 5 2023: 24). Damit scheint sich die in Kapitel 3.2 getroffene Feststellung zu bestätigen, dass die Übergänge zwischen den verschiedenen Bereichen des Kulturbetriebs teilweise fließend sind und dass es Schnittstellen und Austausch zwischen den Bereichen gibt und somit eine ausschließende Abgrenzung nicht konstant

gegeben ist (vgl. IW 4 2023: 10). Gleichzeitig wird jedoch auch wie in Kapitel 5.3 bereits erwähnt ein großes Ungleichgewicht zwischen dem nicht-kommerziellen Kulturbetrieb und dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb attestiert, das sich vor allem auf unterschiedliche finanzielle Ausstattungen bezieht (*näheres in Kapitel 7.3*). Dazu heißt es etwa:

*„Der Punkt ist, dass es vereinzelt Kooperationen, zum Beispiel mit dem Schauspielhaus gibt. Nur, wie soll man sagen, es ist nicht in der Balance.“ (IW 8 2023: 23)*

Demzufolge charakterisiert die Freie Szene in gewisser Weise auch ein ambivalentes Verhältnis mit den anderen Bereichen des Kulturbetriebs. Die Zusammenarbeit innerhalb der Freien Szene selbst scheint jedoch, wie die empirische Auseinandersetzung mit Wien gezeigt hat, überwiegend von einer positiven gemeinschaftlichen und interdisziplinären Arbeit geprägt zu sein (vgl. IW 7 2023: 5, 7, 13). Wenngleich dies schwer zu verifizieren ist, bieten beispielsweise die Kooperation und der Austausch der Semmelweis-Klinik mit anderen Zwischennetzungsprojekten oder auch die Vernetzungsplattform der Wiener Ankerzentren sowie die Interessensvertretungen IG Bildende Kunst oder IG Kultur Wien Anknüpfungspunkte, die diese Aussage stützen. Dazu heißt es etwa:

*„Hier hat man das Gefühl, dass viel mehr zusammen an Dingen gearbeitet wird, weil es auch anders vielleicht gar nicht zu wuppen ist.“ (IW 7 2023: 17)*

Insofern kann eine kooperative Zusammenarbeit innerhalb der Freien Szene ebenfalls als ein Merkmal festgehalten werden, welches mit der Betrachtung auf Wien die Wiener Freie Szene beschreibt. Hinzu kommt, dass sich für die Wiener Freie Szene sowohl in der Auseinandersetzung mit den Fallbeispielen

als auch im Zuge der weiterführenden Interviews gezeigt und nochmals vertieft hat, dass diese eine außerordentlich hohe Vielfalt aufweist, die laufend zu wachsen scheint (vgl. IW 4 2023: 98). Dies ist sicherlich zum einen in der Größe der Stadt Wien und ihrer Rolle für Kunst und Kultur in Österreich begründet, als auch in dem Umstand fundiert, dass die Stadt Wien ein stetiges Bevölkerungswachstum verzeichnet (*siehe Kapitel 5.1*). Die Vielfalt bezieht sich dabei auf mehrere Aspekte, wie etwa das Auftreten von Amateur:innen bis hin zu professionellen Kunst- und Kulturschaffenden oder die Vielfalt der Formate künstlerischer Praxis, die Vielfalt der Räume, die angeeignet werden und die Vielfalt der Organisations- und Finanzierungsstrukturen (vgl. IW 4 2023: 135, 143; IW 7 2023: 7; IW 10 2023: 33). Im Kontext dessen wird etwa folgendes dargelegt:

*„I don't see as much diversity anywhere else as in project spaces, because everyone has their different ideas on how these things should function. And there's a lot of disagreement, but it's definitely necessary.“ (IW 4 2023: 143).*

Dementsprechend weist die Freie Szene ein breites Spektrum an unterschiedlichen Ansätzen und Herangehensweisen auf und vereint in gewisser Weise die Vielfalt der Spektren (vgl. IW 7 2023: 5).

## 7.2 ENTSTEHUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DER FREIEN SZENE & BETEILIGTE AKTEUR:INNEN & DEREN ROLLEN

Innerhalb dieses Abschnitts gilt es, mit Blick auf die zweite Forschungsfrage der Arbeit, die Entstehung von Raumaneignungen durch die Freie Szene sowie die darin involvierten Akteur:innen mit

ihren Rollen zu reflektieren. Die empirische Auseinandersetzung mit den betrachteten Fallbeispielen zeigt, dass die Entstehung von Raumaneignungen durch die Freie Szene auf multikausale Zusammenhänge zurückzuführen ist, dennoch zeigen sich übergreifende Ebenen (auch Erfolgsfaktoren), die sowohl die Entstehung der Westbahnstudios, der Semmelweis-Klinik als auch der SOHO STUDIOS bedingt haben. Diese Ebenen sind: die Ebene der Leistungen der Akteur:innen der Freien Szene, die Ebene der Leistungen von ermöglichenden Akteur:innen, die Ebene der räumlich-materiellen Voraussetzungen, die Ebene des Bedarfs nach Räumen für eine künstlerische und kulturelle Praxis und die Ebene des Glücks und Timings.

### DIE EBENE DER LEISTUNGEN VON AKTEUR:INNEN DER FREIEN SZENE

Es wird offenbar, dass die Entstehung von Räumen der Freien Szene im Wesentlichen von Leistungen geprägt und auch abhängig ist, die seitens der Akteur:innen der Freien Szene selbst erbracht werden. Demzufolge nehmen diese Akteur:innen in allen betrachteten Fallbeispielen die Rolle von Initiator:innen ein. Die von den Akteur:innen der Freien Szene aufgebrachten Leistungen erfolgen dabei in unterschiedlichen Bereichen. Zum einen steht am Anfang ein aufzubringender Wille, die Aneignung eines Ortes anzustoßen. Bei der Semmelweis-Klinik zum Beispiel, war dies der Fall, indem sich eine zunächst kleine Gruppe von Kunst- und Kulturschaffenden zusammenfand und gemeinsam den Willen formulierte, die Semmelweis-Klinik zu bespielen und dafür das Zwischennutzungskonzept für die BIG verfasste. Auch der von Ula Schneider geäußerte Wille, die eigene Arbeitsweise zu verändern, der Auslöser für die Initiierung der SOHO STUDIOS war, beschreibt, wie zunächst ein initiierender Wille gebildet werden muss, um Raumaneignungen der Freien Szene entstehen zu lassen. Hinzu kommt,

zur Ebene der Leistungen der Akteur:innen der Freien Szene, dass insbesondere bei der Gründung und dem Betrieb ein hohes Maß an persönlichem und teilweise uneigennützigem Engagement sowie persönliche Grundkenntnisse für die Entstehung entscheidend sind. Das Engagement bezieht sich dabei auf die persönliche Bereitschaft, viele Stunden unbezahlter Arbeit zu leisten, private finanzielle Mittel zu investieren und große Unsicherheiten in Kauf zu nehmen, wie es sich insbesondere bei den Westbahnstudios gezeigt hat. Die persönlichen Grundkenntnisse beziehen sich auf ein vorhandenes Know-how, das vor allem für die Gestaltung und Adaptierung des anzueignenden Ortes notwendig ist. Gleichzeitig wird offenbar, dass die Etablierung der jeweiligen Kunst- und Kulturschaffenden in der Freien Szene selbst sowie im städtischen Umfeld als eine bedeutende Bedingung verstanden werden kann, die die Entstehung von Raumaneignungen fördert und dabei aus Leistungen der Akteur:innen der Freien Szene entspringt. Die Gründer der Westbahnstudios beispielsweise waren bereits vor der Gründung der Westbahnstudios in der Wiener Musikszene bekannt und hatten sich durch die Initiative mitderstadtreten in Wien einen Namen gemacht. Auch der Verein SOHO in Ottakring hatte sich über langjährige Arbeit in Ottakring und in den Räumlichkeiten der SOHO STUDIOS bekannt gemacht und etabliert. Daran wird zudem erkenntlich, dass die Genese von Raumaneignungen durch die Freie Szene stark von der Arbeit aktiver Einzelpersonen, wie etwa Ula Schneider oder den drei Gründern der Westbahnstudios, geprägt ist. Für die Entstehung der Semmelweisklinik ist eine solche Etablierung der Kunst- und Kulturschaffenden vorab nicht nachzuzeichnen, da diese im Zusammenhang des ausgeschriebenen Open Call Verfahrens erfolgte. Allerdings kann angenommen werden, dass die Bekanntheit und Etablierung der Kreativen Räume Wien, welche als Initiator:innen für die Semmelweisklinik auftraten, stark dazu beigetra-

gen hat, dass das Open Call Verfahren mit der BIG und der Bezirksvertretung Ottakring zu Stande kam (siehe Kapitel 6.3.1).

### **DIE EBENE DER LEISTUNGEN VON ERMÖGLICHENDEN AKTEUR:INNEN**

Dieser Zusammenhang führt zu einer weiteren Ebene, die sich als entscheidend zur Entstehung von Raumaneignungen durch die Freie Szene herausgestellt hat. Dabei bezieht sich diese Ebene auf die überwiegende Notwendigkeit von ermöglichenden Akteur:innen, die über unterschiedliche Wege dazu beitragen, Räume der Freien Szene zu unterstützen. In dieser Hinsicht wird nochmals deutlich, dass die Produktion und Entstehung von Raum nicht von sozialen Interaktionen bedingungslos geschieht, sondern ein inhärenter Aspekt der sozialen Welt ist (siehe Kapitel 1.2). So beziehen sich die Handlungen der hier fokussierten Ebene primär auf Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor bzw. aus dem politisch-administrativen System. Diese haben durch ihre Bereitschaft, die Raumaneignungen zu unterstützen, wie etwa mit den günstigen und unbefristeten Mietkonditionen von Wiener Wohnen für die SOHO STUDIOS, mit der Förderung der Bezirksvertretung Ottakring für die Semmelweisklinik oder mit dem Investitionszuschuss der MA 7 für die Westbahnstudios auf Anweisung der Kulturstadträtin Veronika Kaup-Hasler, zentrale Handlungsspielräume für die Akteur:innen der Freien Szene eröffnet, die es erst ermöglichten, die Entstehung der Raumaneignungen voranzutreiben. Auch von Bundesebene oder europäischer Ebene werden oftmals durch Unterstützungsleistungen Raumaneignungen ermöglicht. Demnach wird in der Reflexion der Fallbeispiele deutlich, dass die Entstehung der betrachteten Räume neben dem Willen der Kunst- und Kulturschaffenden selbst, auch auf einen Willen zur Unterstützungsbereitschaft der Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor angewiesen ist. Demzufol-

ge zeigt sich auch eine gewisse Abhängigkeit der Akteur:innen der Freien Szene gegenüber den Akteur:innen des öffentlichen Sektors. Zudem kann der aufzubringende Wille seitens der Akteur:innen des öffentlichen Sektors, mit expliziter Betrachtung der darin gefassten politischen Akteur:innen, äußerst personen- und diskursbedingt gebildet werden (siehe Kapitel 7.2). Dies hat sich im Besonderen bei den Westbahnstudios mit der direkten Involvierung der Kulturstadträtin Veronica Kaup-Hasler gezeigt. In der Erfahrung der Gründer der Westbahnstudios, war während deren Engagement in der Initiative mitderstadttreden an ein vergleichbares Projekt zu den Westbahnstudios nicht zu denken. Erst mit dem Amtsantritt von Veronica Kaup-Hasler und den damit verbundenen verstärkten Bemühungen, die Freie Szene in Wien mehr zu unterstützen, wurden Projekte wie es die Westbahnstudios sind, seitens der Gründer sowie weiterer Interivewpartner:innen, im Gegensatz zur politischen Konstellation zuvor, als deutlich realisierbarer wahrgenommen (vgl. IW 1 2023: 14, IW 3 2023: 26, 68; IW 5 2023: 34) Wenngleich in der Reflexion der Westbahnstudios oder auch der SOHO STUDIOS attestiert werden muss, dass es sich bei diesen Fallbeispielen um überwiegend sehr formalisierte Raumaneignungen von Akteur:innen der Freien Szene handelt (im Sinne eines hohen Anteils an Kooperationen mit öffentlichen Akteur:innen der Stadt Wien) und nicht alle Raumaneignungen der Freien Szene über einen direkten Austausch mit politischen Entscheidungsträger:innen zustande kommen, sondern viele Akteur:innen der Freien Szene schlichtweg Räume unabhängig von einem solchen Austausch mieten (vgl. IW 4 2023: 100). Gleichzeitig scheint es so zu sein, dass weitestgehend alle Räume der Freien Szene in Wien auf Förderzuwendungen angewiesen sind. So heißt es etwa:

*„But at the end of the day, if not directly, then at least indirectly, most spaces are funded, are*

*funded from some corner. And without that they wouldn't exist. Without that, there wouldn't be this diversity. And it's very, very important that the city keeps in the state and the districts themselves keep realizing that.“ (IW 4 2023: 135)*

In der Fokussierung der hier betrachteten Ebene können jedoch auch abseits der Handlungen von Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor, Leistungen von Akteur:innen, die nicht dem öffentlichen Sektor zuzuordnen sind, wie die ablösefreie Überlassung und die günstigen Mietkonditionen seitens der Eigentümer:innen des Objekts der Westbahnstudios oder die Crowdfunding-Spenden für die Semmelweisklinik seitens der im zivilgesellschaftlichen Sektor verorteten Crowdfunding-Spender:innen, als soziale und konstitutive Handlungen betrachtet werden, die für die Entstehung der Raumaneignungen der betrachteten Fallbeispiele wesentlich waren. Zudem kann eine unterstützende und befürwortende Haltung seitens der Akteur:innen aus dem direkten Umfeld der jeweiligen Orte gegenüber den Akteur:innen der Freien Szene als hinreichend für die Entstehung von Räumen der Freien Szene eingeordnet werden. Darüber hinaus können bei der Betrachtung der Fallbeispiele auch die Unterstützungsleistungen von intermediären Akteur:innen, wie der IG Kultur Bild Wien, als wesentliche Faktoren verstanden werden, die die Entstehung der Fallbeispiele ermöglicht haben.

### **DIE EBENE DER RÄUMLICH-MATERIELLEN VORAUSSETZUNGEN**

Über die beiden beschriebenen Ebenen hinaus kann als weitere relevante Ebene für die Entstehung der betrachteten Raumaneignung der Freien Szene, die der räumlich-materiellen Voraussetzungen genannt werden. So zeigt sich, dass beispielsweise bei den Westbahnstudios die vorhandenen räumlichen Gegebenheiten (Schallisolierung, Größe der

Räumlichkeiten etc.) zentral für die Entstehung waren. Auch eine gute Erreichbarkeit spielte sowohl bei den Westbahnstudios als auch bei den anderen untersuchten Fallbeispielen eine wichtige Rolle, da die Orte zumeist einen Öffentlichkeitsanspruch bedienen wollen und es daher unabdingbar ist, dass sie auch von der Öffentlichkeit gut erreicht werden können. Darüber hinaus ist es auf der betrachteten Ebene von Bedeutung, dass überhaupt Flächen zur Verfügung stehen, sodass Raumaneynungen der Freien Szene entstehen können. Sei es, dass Leerstände wie bei der Semmelweislinik oder den SOHO STUDIOS vorhanden sind, oder dass Flächen zur Nachnutzung zur Verfügung stehen, wie es bei den Westbahnstudios der Fall war. Hinzu kommt als relevanter Faktor, dass die Kunst- und Kulturschaffenden auch ein Potenzial in den Orten sehen müssen bzw. ein Interesse an den anzueignenden Räumen haben, so dass sie sich, wie zur ersten Ebene dieses Abschnitts beschrieben, persönlich für die Entstehung der Räume engagieren. Dies zeigte sich in allen drei untersuchten Fallbeispielen, wie z.B. bei den SOHO STUDIOS, wo Ula Schneider ein großes Potenzial und historisches Interesse an den leerstehenden Räumlichkeiten des ehemaligen Museums und Kinos im Sandleitenhof sah.

#### **DIE EBENE DES BEDARFS NACH RÄUMEN FÜR EINE KÜNSTLERISCHE UND KULTURELLE PRAXIS**

Des weiteren kann als eine relevante Ebene für die Entstehung von Raumaneynungen der Freien Szene der Bedarf nach Räumen für eine freie künstlerische und kulturelle Praxis festgehalten werden. In den betrachteten Fallbeispielen hat sich gezeigt, dass entweder der Bedarf nach Raum für die eigene Praxis oder auch der Bedarf von anderen Kunst- und Kulturschaffenden ein initiales Moment zur Entstehung der untersuchten Räume darstell-

te. Die Raumaneynung der Semmelweislinik beispielsweise war zunächst von der über einen längeren Zeitraum notwendigen Suche der Gründer:innen nach leistbaren Räumen für die eigene künstlerische Arbeit geprägt. Die Raumaneynung der Westbahnstudios hingegen, entstand zu großen Teilen aus der Erfahrung der Gründer, dass für freie Musikschaffenden in Wien wenig adäquate Räume vorhanden sind, auch wenn die Gründer letztlich die Westbahnstudios auch selbst für ihre künstlerische Praxis nutzen, was jedoch dem Anspruch, den vorhandenen Bedarf zu decken nicht widerspricht.

#### **DIE EBENE DES GLÜCKS UND RICHTIGEN TIMINGS**

Abschließend kann festgehalten werden, dass sich in der empirischen Auseinandersetzung gezeigt hat, dass darüber hinaus eine relevante Ebene, das Vorhandensein eines gewissen Maßes an Glück, das bedingt hat, dass die verschiedenen Umstände und Entstehungsbedingungen (von geeigneten Räumen bis hin zu ermöglichten finanziellen Mitteln) so zusammengekommen sind, wie sie zusammengekommen sind, von einigen Interviewpartner:innen als ausschlaggebend für die Entstehung der untersuchten Räume angesehen wurde, wie es etwa folgende Aussage nochmals darstellt:

*„Das ist ja eigentlich ein absoluter Glücksfall. Da haben zufällig halt alle Komponenten gepasst.“*  
(IW 1 2023: 65).

Bedeutsam an dieser Ebene ist, dass sie im Vergleich zu den anderen betrachteten Ebenen nicht beeinflussbar ist und daher unter dem Anspruch der Förderung der Entstehung von Raumaneynungen der Freien Szene, wie er im Rahmen dieser Arbeit formuliert und insbesondere in Kapitel 7.4 erläutert wird, vergleichsweise geringer zu gewichten ist.

In Bezug auf die dargestellten Ebenen der Entstehung von Räumen der Freien Szene ist anzumerken, dass im Rahmen der Arbeit und der durchgeführten Fallstudie nicht auf Besetzungen von Räumen eingegangen wurde, die ebenfalls zur Entstehung von Räumen der Freien Szene führen können, wie z.B. historische Wiener Beispiele wie die Arena, das WUK oder das Amerlinghaus zeigen (*siehe Kapitel 5.3.1*) (vgl. IW 9 2023: 39). Die Untersuchung der Entstehung solcher besetzten Räume kann auch Gegenstand der Forschung zu Raumaneignungen der Freien Szene sein, wie im Ausblick der Arbeit erläutert wird (*siehe Schlussbetrachtung*).

### 7.3 HERAUSFORDERUNGEN IN DER PRAXIS DER RAUMANEIGNUNG UND BEWÄLTIGUNGSSTRATEGIEN

Dieser Abschnitt widmet sich der Interpretation der erhobenen Daten in Bezug auf die dritte Forschungsfrage dieser Arbeit (*siehe Einleitung*). Im Zentrum der hier betrachteten Forschungsfrage stehen die Herausforderungen, mit denen die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene im Rahmen ihrer Raumaneignungen konfrontiert sind, sowie die Bewältigungsstrategien, die die Kunst- und Kulturschaffenden verfolgen, um diesen Herausforderungen zu begegnen.

In der empirischen Auseinandersetzung wird deutlich, dass die Herausforderungen, mit denen sich Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene in Ihrer alltäglichen Raumaneignungspraxis konfrontiert sehen auf vielfältige, zum Teil miteinander verknüpfte Komplexe an Herausforderungen zurückzuführen sind und diese wiederum die Schaffung und Aneignung neuer Räume sowie die Sicherung und Erhaltung bestehender Räume der Freien Szene erschweren. Um sich den verschiedenen Kom-

plexen der Herausforderungen anzunähern, wird daher im Folgenden zunächst auf die Herausforderungen von raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene eingegangen, um anschließend nochmals spezifisch auf die Herausforderungen für Kunst- und Kulturschaffende einzugehen, die (derzeit) keinen eigenen Raum betreiben bzw. auf der Suche nach Räumen sind. Dabei soll jedoch nicht unterschlagen werden, dass der überwiegende Teil der hier aufgezeigten Herausforderungen sowohl auf raumbetreibende Kunst- und Kulturschaffende als auch raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende zutrifft. Im Fokus auf raumbetreibende Kunst- und Kulturschaffende werden zunächst jene Herausforderungen beleuchtet, die mit dem grundsätzlichen alltäglichen Betrieb der Räume verbunden sind, wonach auf Herausforderungen eingegangen werden soll, die sich auf inhaltlich-gestalterische Herausforderungen beziehen, die innerhalb von Raumaneignungen der Freien Szene auftreten.

#### HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: ENTSTEHUNGS- UND BETRIEBSKOSTEN, FINANZIELLE KNAPPHEIT UND PREKÄRE PRODUKTIONSBEDINGUNGEN

Im Rahmen der empirischen Untersuchung und innerhalb der betrachteten Fallbeispiele wird offenbar, dass seitens der Kunst- und Kulturschaffenden zu Beginn ihrer Raumaneignungstätigkeiten zu meist hohe Aufwendungen erbracht werden müssen, um notwendige Aufbau- und Adaptierungsarbeiten an den jeweiligen Räumen vorzunehmen (vgl. IW 4 2023: 60, 63; IW 7 2023: 29). Sehr deutlich zeigte sich dies insbesondere in den Anfangszeiten der Semmelweislinik, in der etwa eine Erneuerung und Neuverlegung von Wasser- und Stromleitungen sowie der Einbau von Fluchttüren vorgenommen werden musste, um sie entsprechend grundsätzlicher Anforderungen (Strom, fließend Wasser,

Toiletten) nutzbar zu machen und gleichzeitig Räume zu schaffen, die auch den Anforderungen von Veranstaltungs- und Arbeitsräumen (ebener Boden, Licht, Barrierearmut) gerecht werden (vgl. IW 2 2023: 5, 69, 107). Dementsprechend sind Situation meist gegeben, in welchen:

*„you are not only moving, but you are like building basically a space from ground up [...]“*  
(IW 4 2023: 63)

Die zu erbringenden Aufwendungen zum Umbau und zur Adaptierung der Räume variieren sicherlich nach Zustand der jeweiligen Räume und Anspruch der Kunst- und Kulturschaffenden, dennoch zeigt sich, dass wohl zumeist zu Beginn von Raumaneignungen durch freie Kunst- und Kulturschaffende derartige Arbeiten, die mit hohen finanziellen und personellen Kosten verbunden sind, anstehend sind. Dazu kommen im alltäglichen Betrieb eine Vielzahl von Aufwendungen hinzu, die zum Erhalt der jeweiligen Räume erbracht werden müssen. Diese reichen von Mietkosten, die sich in Wien als auch in Graz in der Vergangenheit stetig erhöht haben, da Grund und Boden immer teurerer wird (*siehe Kapitel 5.1*), bis hin zu Personalkosten und Betriebskosten (vgl. IW 6 2023: 20; IW 7 2023: 69). Die Bezahlbarkeit dieser Kosten ist stark mit der Möglichkeit der Sicherung und des Erhalts von Räumen der Freien Szene verbunden. Dementsprechend wird von Akteur:innen der Freien Szene darauf hingewiesen, dass es für viele Raumbetreibende aufgrund:

*„der ganzen Miet- und Betriebskostensituationen, die Räume zu erhalten sehr schwierig ist.“*  
(IW 6 2023: 34)

Daraus lässt sich schließen, dass die raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene, wenn sie keine festen Mietkonditionen ha-

ben, etwa durch die steigenden Preise für Grund und Boden und damit einhergehenden Mietpreiserhöhungen der Gefahr der Verdrängung (zumeist von zentraleren Bezirken in Randbezirke) ausgesetzt sind (vgl. IW 7 2023:69; IW 4 2023: 106). Im Weiteren werden noch laufende infrastrukturelle Kosten oder auch unerwartete Kostenerhöhungen spürbar und herausfordernd, wie es sich etwa bei der eintretenden Teuerung im Jahr 2022 gezeigt hat. Diese hat beispielhaft die Kalkulationen der Gründer der Westbahnstudios gänzlich verworfen und sie zur Bewältigung dieser Herausforderung dazu gezwungen mit privaten Mitteln einzuspringen, um die höheren Preise bedienen zu können und das Projekt der Westbahnstudios weiter umzusetzen (vgl. IW 1 2023: 49; IW 6 2023: 20, 36). Diese angeführten Kosten können sich zwar je nach Ausmaß der jeweiligen Raumaneignungspraxis unterscheiden, wie nach Faktoren, welche Mietkonditionen ausgehandelt sind oder je nach Professionalisierungsgrad, dennoch gilt es festzuhalten, dass diese überwiegend herausfordernd für Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene wirken und das Entstehen von neuen Räumen als auch die Bewahrung von bestehenden Räumen beeinträchtigen (vgl. IW 7 2023: 11). Dies ist vor allem auf dem Umstand begründet, dass ein großer Teil der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene über eine geringe Zahlungsfähigkeit verfügt und damit dauerhaft finanziellen Knappheiten ausgesetzt ist (*siehe Kapitel 3.1*) (vgl. Schneider et al 2019b: 6; Schneider et al. 2019a: 12). Dieser Umstand gilt gewiss nicht für alle Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene, da einige sicherlich über einen ausgiebigen finanziellen Hintergrund verfügen, doch die Tatsache finanzieller Knappheit und der Notwendigkeit finanziell sehr genau haushalten zu müssen, hat sich in allen drei betrachteten Fallbeispielen gezeigt und innerhalb der Expert:inneninterviews als eine prägende Herausforderung für freie Kunst- und Kulturschaffende herausgestellt

(siehe Kapitel 3.4) (vgl. IW 6 2023: 34; IW 10 2023: 67, 73). Dementsprechend heißt es etwa:

*„[...] man [produziert] halt unter extremer Geldknappheit [...], mit der Problematik, dass man eigentlich fast keine Ressourcen hat, auf allen Ebenen.“ (IW 10 2023: 11)*

So zeigt sich, dass die Kunst- und Kulturschaffenden in ihrer alltäglichen Raumeignungspraxis unter zumeist prekären ökonomischen Produktionsbedingungen Raum als auch deren Kulturprodukte produzieren (siehe Kapitel 1.2 und 2.1.3). Die finanzielle Beschränkung zieht sich somit durch fast alle Bereiche der Tätigkeit der Freien Szene und erzeugt darüber hinaus strukturelle Benachteiligungen der Akteur:innen der Freien Szene gegenüber zahlungskräftigen Akteur:innen sowie strukturelle Abhängigkeiten von öffentlichen Akteur:innen und deren Förderungen (siehe Kapitel 7.2 und unten). Außerdem hat diese finanzielle Knappheit erhebliche Auswirkungen auf die Art der Arbeit der freien Kunst- und Kulturschaffenden, indem sie etwa zu einem hohen und oftmals unentgeltlich geleisteten Arbeitsaufwand führt, der von den Kunst- und Kulturschaffenden zu leisten ist. Dieser kann zum einen als Bewältigungsstrategie zum Umgang mit der geringen Zahlungsfähigkeit und den finanziellen Knappheiten gesehen werden, zum anderen tritt er selbst als eine, die Kunst- und Kulturschaffenden stark beeinträchtigende Herausforderung auf. Neben den geschilderten Erfahrungen, die in der Darstellung der Fallbeispiele den erheblichen geleisteten Arbeitsaufwand unterstreichen, drückt sich der hohe Arbeitsaufwand darüber hinaus in den geführten Interviews entsprechend wie folgt aus:

*„Wir waren da zwei Jahre und haben einfach Tag und Nacht gearbeitet [...]“ (IW 9 2023: 29) Oder auch: „[...] man hackelt rein, hackelt rein, bis man nicht mehr kann und dann ist man weg vom Fens-*

*ter und hört auf. Also schon viele Leute sind am Ausbrennen, auch in der Kulturarbeit.“ (IW 7 2023: 69). Oder etwa in Bezug auf den hohen Arbeitsaufwand zur Produktion eines Theaterstücks: „[Es ist auch] nachtfüllend, ja. Also wenn du wirklich alles selbst machst, Freie Szene, das geht einfach durch. Drei, vier Wochen gibt es einfach nichts anderes mehr.“ (IW 10 2023: 63)*

Erkennlich wird, dass mit dem erheblichen Arbeitsaufwand auch Überarbeitungs- und Erschöpfungserscheinungen auftreten, die teilweise in Richtung Burnout reichen (vgl. IW 9 2023: 35; IW 10 2023: 11). Gleichzeitig findet dieser Arbeitsaufwand zumeist im Umfeld unentgeltlicher oder gering bezahlter Leistungen statt, wie es im Besonderen im Rahmen der Semmelweis-Klinik (eine bezahlte Teilzeitstelle) oder der Westbahnstudios (von den Gründern komplett unentgeltlich geleistete Arbeit) offenbar wurde (die SOHO STUDIOS stechen aufgrund ihrer breiten Förderunterstützung da etwas heraus). Auch die folgenden Erfahrungsschilderungen zeigen dies auf:

*„Also ich habe sicher die ersten drei Jahre mit dem Theater kein Geld verdient.“ (IW 10 2023: 73) Und auch: „Wenn wir uns ausrechnen, was das für ein Stundenlohn war, dann war das vielleicht ein Euro oder weniger.“ (IW 9 2023: 5) Weiter dazu: „Es war nicht so, dass man sagt, man kann davon ordentlich leben, sondern man macht das eigentlich aus einer Leidenschaft heraus [...].“ (IW 9 2023: 37)*

Dementsprechend finden Raumeignungen der Freien Szene häufig vor dem Hintergrund von selbstausschöpfenden Produktionsbedingungen statt, die zu einem hohen Maß auf die Leidenschaft der jeweiligen Kunst- und Kulturschaffenden bauen (vgl. IW 2 2023: 71; IW 5 2023: 66). Außerdem müssen in Folge der finanziellen Knappheiten, welche die Kunst- und Kulturschaffenden betreffen, die

unterschiedlichen Vorhaben der jeweiligen Kulturinitiativen nach finanziellen Gesichtspunkten abgewogen, priorisiert sowie untereinander verteidigt werden. Die Prozesse können, wie es sich schon in Hinblick auf den hohen und entgeltlich geleisteten Arbeitsaufwand gezeigt hat, als Bewältigungsstrategien zum Umgang mit der Herausforderung der finanziellen Knappheiten gedeutet werden, doch sind diese Prozesse mit ihrer stetigen Notwendigkeit zur Aushandlung mit Konflikten zwischen den Kunst- und Kulturschaffenden verbunden (vgl. IW 2 2023: 107). Darüber hinaus ist eine zentrale Bewältigungsstrategie der Akteur:innen der Freien Szene im Umgang mit den vorherrschenden finanziellen Herausforderungen im Prozess der Raumanweisungen das Einwerben von Fördermitteln, was sich wiederum als ein Komplex mit verschiedenen Schwierigkeiten erweist.

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: ZUGÄNGLICHKEIT, LANGFRISTIGKEIT UND FLEXIBILITÄT DES WIENER FÖRDERSYSTEMS**

Zum einen ist die Formulierung von Förderanträgen mit einem zusätzlichen Arbeitsaufwand verbunden, der vor dem Hintergrund der bereits bestehenden Arbeitssituation nochmals zeit- und energieaufwendig ist und wie es sich am Fallbeispiel der Semmelweisklinik offenbart hat, zu einem Abwägen zwischen Tätigkeiten für das jeweilige Projekt oder für den eigenen Bedarf führt (vgl. IW 2 2023: 117; IW 3 2023: 32; IW 8 2023: 75). Zum anderen stellt sich der Zugang zu Fördermitteln als Herausforderung dar, da oftmals bereits entsprechende Referenzen und ein gewisser Kennenlernprozess notwendig sind, um Fördermittel zu erhalten. Wie auch im Rahmen der Semmelweisklinik deutlich wurde, erweist sich die Notwendigkeit eines Kennenlernprozesses insbesondere bei Zwischennutzungsprojekten, aufgrund deren zeitlicher Befristung als schwierig und die Möglichkeit, entsprechende Referenzen ohne

vorherige Förderung zu produzieren, wird beispielsweise wie folgt als herausfordernd beschrieben:

*„Weil das Absurde ist, du musst doch erstmal was herzeigen, dass du überhaupt eine Förderung erhalten kannst. [...] Und dann ist es halt echt schwierig, ohne Förderung überhaupt irgendwas zu machen. Also da beißt sich die Schlange [sic] [Katze] ein bisschen in den Schwanz.“*  
(IW 10 2023: 61)

Darüber hinaus kann das Wiener Fördersystem für Kunst- und Kulturschaffende als teilweise mangelhaft und damit herausfordernd für die Freie Szene interpretiert werden. Dieser Einwand bezieht sich, anknüpfend an den zuvor dargestellten Punkt der Notwendigkeit von Referenzen für den Erhalt von Fördermitteln, auf die teilweise restriktiven Förderbedingungen, die einen Professionalisierungsdruck und die Ausarbeitung von singulären Alleinstellungsmerkmalen zur Generierung von Aufmerksamkeit forcieren (siehe Kapitel 2.3.1), indem eher einzelne professionalisierte Projekte gefördert werden, als dass niederschwellig nach einem Gießkannensystem die Fördermittel auf eine breitere Masse verteilt werden (vgl. IW 7 2023: 9). Dies wiederum verhindert zunehmend Experimentierprozesse für junge Kunst- und Kulturschaffende und kann zudem einen Konkurrenzkampf unter den Akteur:innen der Freien Szene, um die teilweise restriktiv verteilten Fördermittel schaffen (vgl. IW 7 2023: 11; IW 10 2023: 65, 89). Zudem stellt es sich als herausfordernd in Bezug auf das Wiener Fördersystem dar, dass im geringen Maße nachhaltige, längerfristige und permanente Strukturen der Organisation und Raumanweisung von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene gefördert werden (abgesehen von Ankerzentren und sicher einigen weiteren Strukturen wie etwa den Westbahnstudios), sondern der Schwerpunkt vor allem auf befristeten Projektförderungen liegt (vgl. IW 4 2023: 43, 50). Damit verbun-

den ist die Kritik, dass kaum infrastrukturelle Kosten gefördert werden und der Einsatz bereits eingeworbener Fördermittel wenig Flexibilität zulässt, da diese überwiegend zweckgebunden vergeben werden, was zu Situationen führt, wie sie im Zuge der Raumeignung der Semmelweis-Klinik aufgetreten sind. Dort sollten, wie im Abschnitt zur Semmelweis-Klinik beschrieben, beispielsweise vorhandene Fördergelder für akute Notwendigkeiten, wie einem Wasserrohrbruch, ausgegeben werden. Dies war aber aufgrund der strikten Zweckbindung der Fördermittel nicht möglich (vgl. IW 2 2023: 64; IW 6 2023: 36). Darüber hinaus ist die Ausgestaltung der Förderungen, die von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene in Anspruch genommen werden können, insofern schwierig, als diese wenig auf spartenübergreifende Projekte, sondern vor allem auf einzelne Kunstsparten wie z.B. Bildende Kunst oder Darstellende Kunst ausgerichtet sind, so dass Projekte, in denen sich verschiedene Kunstsparten interdisziplinär überschneiden, schwerer an Fördermittel gelangen (vgl. IW 2 2023: 63). Auch die Höhe der Fördersummen wird partiell kritisch und als zu gering betrachtet, wie es etwa von den Gründern der Westbahnstudios ausgesagt wird:

*„In Wahrheit muss man sagen, das sind Kinkerlitzchen, was wir kriegen. Das ist gar nichts. Das sind Peanuts.“ (IW 1 2023: 110) Oder auch im freien Theaterkontext: „Wir reden da von Förderungen von 15.000 bis 30.000 Euro pro Produktion. Das klingt jetzt vielleicht viel, aber es ist [nicht viel,] im Vergleich zu wie viele Förderungen sonst gegeben werden. Oder [im Vergleich dazu] wie viele fette Häuser kriegen oder wo sonst Geld reingebuttert wird, ist es eigentlich ein Scheißdreck. Also 15.000 bis 30.000 Euro ist einfach nichts.“ (IW 10 2023: 67)*

Gleichzeitig wird deutlich, dass trotz der Kritik, dass zu wenig Geld für Kunst- und Kulturschaffenden

der Freien Szene ausgegeben wird, scheinbar wertgeschätzt wird, dass die Stadt Wien dennoch recht hohe Summen für künstlerische und kulturelle Aktivitäten zur Verfügung stellt, wie folgende Aussage beschreibt:

*„Das ist Wien, wir sind eine Kulturstadt. Wir sind die Kulturhauptstadt der Welt [sic!]. Und es gibt so viele Kunst- und Kulturschaffende. Und halt doch zu wenig Geld, wobei die Stadt wirklich viel Geld ausgibt.“ (IW 5 2023: 30)*

Im betrachteten Komplex des Wiener Fördersystems wirken zudem die Förderprozesse selbst als Herausforderung für die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene. So sind die Förderprozesse zu wenig niederschwellig und bieten zu wenig Chancengleichheit (vgl. IW 10 2023: 65). Die Schwierigkeit der Niederschwelligkeit kann dabei womöglich auf ein gewisses Kommunikations- und Abstimmungsdefizit der Stadt Wien zurückgeführt werden. Etwa in der Initiierung der Ankerzentren in Wien zeigte sich dieses Defizit, wie es beispielsweise wie folgt aufgezeigt wird:

*„Das war schon länger angedacht und geplant, aber es ist trotzdem die Kommunikation, die da halt [schwierig ist], also: Was ein Ankerzentrum ist? Was die sollen? Und wie man eins werden kann? - kein Plan. Da findet man nix und das ist auch irgendwie sehr komisch kommuniziert und intransparent. Das ist schon wieder ein bisschen typisch für die Stadt Wien.“ (IW 7 2023: 51)*

Auch im Rahmen der Zwischennutzung der Semmelweis-Klinik waren die raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden mit ähnlichen Herausforderungen in Hinblick auf einen niederschweligen Zugang zu den Verwaltungsstellen der Stadt Wien konfrontiert, sodass diese sich mit der Schwierigkeit auseinandersetzen mussten, keine konkrete

Ansprechperson für ihr Vorhaben zu haben und anschließend nicht kongruente Informationen von verschiedenen Magistratsabteilungen erhielten (vgl. IW 2 2023: 53). Innerhalb eines Expert:inneninterviews wird dieser Umstand auch wie folgt umrissen:

*„Different parts of the city are responsible for different aspects of a question and they don't speak to each other. And we as artists approach the city or the government as one entity and that won't get us anywhere.“ (IW 4 2023: 47)*

Hinzu kommt die Herausforderung, dass die Förderprozesse teilweise als sehr langwierig empfunden werden, da von der Einreichung bis zum Förderbescheid viel Zeit vergeht und zudem in einem langwierigen Prozess viele verschiedene Stellen der Stadt Wien kontaktiert werden müssen (vgl. Laimer 2009: 108f.). Innerhalb der Fallbeispiele hat sich diese Langwierigkeit der Förderprozesse zwar nicht direkt gezeigt, auch weil z.B. für die Westbahnstudios oder die SOHO STUDIOS speziell auf diese Projekte ausgerichtete Förderschienen (Investitions- und Bauförderung und Ankerzentren), etabliert wurden, dennoch kann angenommen werden, dass diese langwierigen Förderprozesse möglicherweise auf zu geringe Kapazitäten in den Verwaltungsabteilungen der Stadt Wien zurückzuführen sind. Außerdem sind die Förderprozesse häufig mit einem hohen Maß an Unsicherheit behaftet, da die Kunst- und Kulturschaffenden selten mit Sicherheit davon ausgehen können, beantragte Förderung zu erhalten bzw. bereits erhaltene Förderungen auch in Zukunft zu erhalten (vgl. IW 8 2023: 175).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: UNSICHERHEIT, BEDROHTE KONTINUITÄT UND ANERKENNUNG**

Dieser Umstand verweist auf den herausfordernden Komplex von Unsicherheit, geringer Planbarkeit

und bedrohter Kontinuität, der viele Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene betrifft. Dieser bezieht sich zum einen, wie oben aufgeführt, auf die Ungewissheit, inwieweit in Zukunft Fördermittel für das eigene Projekt zur Verfügung stehen, welche aber wiederum bei limitierten finanziellen Mitteln notwendig sind, um die Bespielung und Aneignung des jeweiligen Raumes kontinuierlich fortzuführen (vgl. IW 6 2023: 34). Dazu entfaltet sich, wie oben ebenfalls bereits angedeutet, eine gewisse Abhängigkeit von Akteur:innen aus dem politisch-administrativen System, wie es etwa am Fallbeispiel der Westbahnstudios sichtbar wurde. Da die jährliche Förderung jedes Jahr politisch entschieden wird:

*„[...] kann [es] sein, dass ein anderer Kulturstadtrat kommt, irgendwann einmal [...] und der kann sagen: 'I don't care'.“ (IW 1 2023: 80)*

Dies unterstreicht, wie sehr Kunst- und Kulturschaffende „finanziell und in ihrer Entscheidungsmacht oft eingeschränkt [sind], während PolitikerInnen, EntwicklerInnen und InvestorInnen entscheiden“ (Schneider et al. 2019b: 12). Für die freien Kunst- und Kulturschaffenden bleibt daher überwiegend eine zerbrechliche Struktur, die von vielen Unsicherheiten und bedrohter Kontinuität bei hoher Diskurs- und Personenabhängigkeit geprägt ist, wie z.B. die folgende Aussage im Expert:inneninterview deutlich macht:

*„There's no promise that when you're doing this work that this is coming at the end of it. [...] it takes one government with a different mind to replace all these people with real estate developers. Friendly but individual you have the structure streamlined to completely undo all this work. It's a fragile system.“ (IW 4 2023: 56)*

Im Falle der Westbahnstudios kann nicht davon ausgegangen werden, dass die jährliche Förde-

nung in absehbarer Zeit eingestellt wird, da davon ausgegangen wird, dass so lange Veronika Kaup-Hasler im Amt ist, die jährliche Förderung beibehalten wird, dennoch zeigt dies noch einmal mehr, inwieweit die Befriedung der Unsicherheiten und geringen Planbarkeit auf die Abhängigkeit von einzelnen Personen oder etwa dem hegemonialen Diskurs zurückzuführen ist (*siehe Kapitel 2.1.3 und 5.3*) (vgl. IW 1 2023: 80). Darüber hinaus führt die beschriebene Abhängigkeit dazu, dass die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene immer wieder vor der Herausforderung stehen, um ihre Anerkennung zu kämpfen und versuchen müssen, ihnen entgegengebrachten Vorurteile zu entkräften, womit hier die Betrachtung auf das Moment der Repräsentation fällt, das sich auf die immaterielle und materielle Darstellung von Bedeutungen, die mit Kulturartefakten, wie auch Kulturräumen der Freien Szene, verbunden sind, fokussiert (*siehe Kapitel 2.1.3*). In Betrachtung der Anerkennung bezieht sich dies etwa auf die Unterstreichung, dass die von den Kunst- und Kulturschaffenden verrichtete Arbeit auch als Arbeit wahrgenommen wird (wie es heutzutage in Wien bereits überwiegend zu passieren scheint) (*siehe Kapitel 5.2.4*) und damit eine gewisse Wertschätzung der Tätigkeiten der Freien Szene einhergehen soll, wie etwa folgende Aussagen bestätigen:

*„Was sich getan hat, ist die Bewusstseins-schaffung, [dass] das Arbeit ist und dass das auch ein wichtiger Teil der Gesellschaft ist. [...] in der Öffentlichkeit generell aber auch in der Politik, wurde das von vielen verschiedenen Seiten immer wieder thematisiert, dass das Arbeit ist.“ (IW 7 2023: 67ff.)*

*Aber auch: „Ja, es gibt schon so Momente, wo man frustriert ist [...], wo man eben das Gefühl hat, so viele kleine Schritte und Bemühungen werden nicht gesehen oder strukturelle Probleme werden halt nicht angegangen“ (IW 7 2023: 35) Oder auch: „Why can't our labour be considered our stakehol-*

*der contribution? That's what I don't understand. [...] When we take these spaces, it's always seen as a temporary thing and we've not getting anything in return. It's seen as us being given a gift, which is really not fair“ (IW 4 2023: 170)*

Gleichzeitig bezieht sich diese Auseinandersetzung auf die Entkräftung von Vorurteilen, da die Kunst- und Kulturschaffenden beispielsweise als Punks oder Besetzer:innen verstanden werden (was in Hinblick auf die historischen Hintergründe der Freien Szene nicht unbegründet ist (*siehe Kapitel 5.3*)) und erwartet wird, dass mit Raumanweisungen dieser alleinige Konflikte einhergehen (vgl. IW 7 2023: 53; IW 9 2023: 7; Rauth et al. 2014: 81). Um diesen Vorurteilen zu begegnen, versuchen die freien Kunst- und Kulturschaffenden, wie z.B. bei der Semmelweis-Klinik, sich gegen diese Vorurteile und mangelnde Anerkennung zu behaupten, indem sie zeigen, dass sie über die Kompetenz verfügen, derartige Projekte allgemein und konfliktfrei zu organisieren und durchzuführen, wobei damit wiederum ein weitgehender Professionalisierungsdruck einhergeht (vgl. IW 2 2023: 103).

In diesem Zusammenhang spielt der Komplex der Anerkennung und Vorurteile zudem im Verhältnis der Kunst- und Kulturschaffenden mit den jeweiligen Eigentümer:innen und/oder Vermieter:innen der Flächen, die von den Kunst- und Kulturschaffenden angeeignet werden, eine bedeutende Rolle. Entweder in dem Sinne, dass durch bestehende Vorurteile, Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene, die beispielsweise einen Raum mieten und aneignen wollen, als ein Risiko betrachtet werden und daher diesen erst gar kein Zugang zu den jeweiligen Flächen von Seiten der Eigentümer:innen bzw. Vermieter:innen gewährt wird. Oder in dem Sinne, dass es zu konfliktreichen Beziehungen zwischen bereits raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden und deren Vermieter:innen kommt,

wie es sich im Fall der Semmelweisklinik gezeigt hat, wo sich die Kunst- und Kulturschaffenden in der Beziehung zur Liegenschaftseigentümerin BIG teilweise wenig wertgeschätzt fühlen, da Anfragen der Betreiber:innen der Semmelweisklinik an die BIG teilweise mit erheblicher zeitlicher Verzögerung beantwortet werden und sich dadurch der Abstimmungsprozess über eine mögliche Verlängerung der Zwischennutzung immer wieder ergebnislos in die Länge zieht. (vgl. IW 2 2023: 115). Dies begünstigt wiederum den herausfordernden Komplex der Unsicherheit und geringen Planbarkeit, mit welchen Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene vielfach konfrontiert sind. Denn die generelle Situation, dass Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene sich häufig in befristeten Mietverhältnissen oder Zwischennutzungsverhältnissen befinden, ist von Unsicherheit und bedrohter Kontinuität geprägt, da sich permanent die Frage stellt, ob die jeweilige Raumeignung auch in Zukunft fortgeführt werden kann. Daraus entspringen zudem weitere Schwierigkeiten, etwa die Auseinandersetzungen damit, wieviel überhaupt innerhalb einer befristeten Aufenthaltsdauer investiert und aufgebaut werden soll und kann, welche Kosten bei notwendigen Umrügen entstehen und wie bei immer wieder vor kommenden Ortswechselln nachhaltig ein Publikum aufgebaut werden kann (vgl. IW 4 2023: 60, 62, 65; IW 7 2023: 23; IW 9 2023: 7). Folgende Aussagen untermalen die aufgeführten Schwierigkeiten, die aus der zeitlichen Begrenzung und damit verbundenen geringen Planbarkeit entstehen:

*„Dann hat man was aufgebaut, und muss nach zwei Jahren wieder raus, wo du gerade einmal den Ort etabliert hast. Die Langfristigkeit ist echt schwierig.“ (IW 5 2023: 54); „I mean, the cost of moving every three years or of insecurity is just so high.“ (IW 4 2023: 176) Oder auch: „[...] eben diese Zeitspannen, also damit es Sinn macht, was länger aufzubauen. Ich glaube bei Kulturräumen*

*ist es extrem wichtig, dass sie organisch wachsen können und das ist extrem schwierig. Vor allem, dass man auch die Zeit hat, wo man reinkommt, wo man erstmal den Raum adaptiert und dann erst irgendwann Sachen reinspielt.“ (IW 7 2023: 29). Oder etwa im Vergleich zu anderen Raumnutzungen: „What small business, if we're supposed to function in the way that a small business functions, what small business has in their business plan: 'I'm going to move every two years'? It's really basic. I mean, it's really kind of like the cost, let's do the cost in the business plan of moving and creating a new recognition of where you are and that you are.“ (IW 4 2023: 62)*

In diesem Zusammenhang wird wiederum deutlich, wie stark die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene von den Entscheidungen der jeweiligen Eigentümer:innen bzw. Vermieter:innen abhängig sind und demgemäß über einen geringen eigenen Entscheidungsspielraum verfügen. Ihnen bleibt als Bewältigungsstrategie fast ausschließlich die Möglichkeit, neben der Suche nach unbefristeten Mietverhältnissen (wie etwa bei Wiener Wohnen), sich mit größter Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit ihrerseits (keine Konflikte aufkommen lassen), um eine Verlängerung der Zwischennutzungen bzw. Mietverhältnisse zu bemühen. (vgl. IW 2 2023: 3).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: REGULATION UND DISZIPLINIERUNG**

Im Weiteren zeigt sich ein herausfordernder Komplex, mit welchen raumbetreibende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene befasst sind, in den rechtlichen Auflagen und Vorschriften, die die Kunst- und Kulturschaffenden betreffen. Damit rückt das Moment der Regulation des Kreislaufs kultureller Bedeutungsproduktion in den Fokus, das sich auf die Grenzsetzungen bezieht, die den Prozess kultureller Bedeutungsproduktion regu-

lieren, steuern und rahmen (siehe Kapitel 2.1.3). Einerseits kann attestiert werden, dass im Kulturbereich gewisse Freiheiten bestehen, die es insbesondere kleineren Kulturinitiativen ermöglichen, Produktionen und Veranstaltungen durchzuführen, indem sie von einigen gesetzlichen Bestimmungen der Veranstaltungsgesetze ausgenommen sind und damit weniger Haftung und Auflagen nachkommen müssen (vgl. IW 4 2023: 75). Andererseits scheinen bestehende rechtliche Vorschriften und Auflagen in Wien, insbesondere, bei größeren Kulturinitiativen und -veranstaltungen, etwa wenn es um Belüftungsvorgaben (sehr großzügig bemessene Lüftungsvolumen), Lautstärkeregelungen (niedrige Dezibel-Grenzen), Veranstaltungsgenehmigungen (Sanitäreanlagen, Ausschank etc.) oder Sicherheitsbestimmungen (Security-Personal, feuerpolizeilicher Schutz, Notausgänge) geht, wenig praktikabel, zu strikt, zu teuer, zu weitreichend und zu undurchsichtig zu sein und können daher seitens der Kunst- und Kulturschaffenden teilweise nur schwer umgesetzt werden (vgl. IW5 2023: 52; IW 7 2023: 25, 47; IW 8 2023: 27, 105ff.; IW 9 2023: IW 10 2023: 29). So wird die Herausforderung der rechtlichen Auflagen für größere Projekte etwa so beschrieben:

*„I'm talking to [people] who are working on the bigger projects. They work on it, but then they get stuck by the project being so heavy, so big, that then they actually are no longer bypassing the legal structures that most people have. That you can, if you have a small space.“ (IW 4 2023: 69)*

Innerhalb der untersuchten Fallbeispiele, wie zum Beispiel bei der Semmelweislinik hat sich diese Herausforderung ebenfalls offenbart, indem dort die Notwendigkeit bestand, während der anfänglichen Adaptierungsarbeiten ein Großteil der Mittel einzusetzen, um die Räumlichkeiten aus Sicherheitsgründen mit obligatorischen Fluchttüren

auszustatten (vgl. IW 2 2023: 5, 69, 107). Bei den Westbahnstudios haben sich ebenfalls Hemmnisse gezeigt, die mit rechtlichen Auflagen im Zusammenhang stehen. So war es etwa herausfordernd die Vorschriften, die sich im Zuge der öffentlichen Förderung für den Umbau ergeben, umzusetzen. Außerdem führten diese, nach Aussage des Befragten, zu einer zusätzlichen Erhöhung der Umbaukosten (vgl. IW 1 2023: 102). Hinzu kommt, dass auch die Abdeckung bestehender gesetzlicher Vorschriften zur Führung des Kulturbetriebes von den Betreiber:innen der Westbahnstudios als zu mühseliger Aufwand gesehen wird, wie etwa der Abschluss notwendiger Versicherungen oder auch die Einhaltung von Sicherheitsvorschriften bei Veranstaltungen wie Konzerten (vgl. IW 1 2023: 120).

Auch in Graz sind ähnliche Tendenzen von herausfordernden regulativen Auflagen für die Akteur:innen der Freien Szene zu beobachten, die sich zudem in den letzten Jahren zu verschärfen scheinen, sodass die These aufgestellt wird, dass durch die bestehenden gesetzlichen Auflagen und Regulierungen die Räume der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene diszipliniert werden (vgl. IW 6 2023: 20). Von Akteur:innen der Freien Szene in Graz wird das demnach wie folgt dargestellt:

*„[Wir] detektieren [...] in den letzten fünf, sechs Jahren oder zehn Jahren ein riesiges Problem, [und zwar] dass immer mehr Räume diszipliniert sind. Und das durch kleine technische und verwalterische Regelungen. Also eine ganz wesentliche Rolle spielt natürlich: was darf konsumiert werden? Die ganzen Regelungen für Gastrobetriebe. Wann darfst du einen Ausschank haben, wann nicht? Was kannst du machen, was nicht? Das ist ein riesiger Aufwand, dass man schon das gewisse Know-how haben muss, um das rechtlich konform zu betreiben. Dann sind auch die ganzen Bauamtsauflagen, ob das Klo sicher ist, ob alle*

*Treppen okay und auch alle Zugänge richtig sind, etc. In den 90ern und Anfang 2000 war das viel leichter. Es war viel leichter was betreiben. Diese gewissen Regelungen waren erst viel lockerer. Jetzt ist es viel mehr und viel detaillierter, schon von den Regeln her, was darfst du und was darfst du nicht.“ (IW 6 2023: 20) Und weiter auch: „Und in dem Sinne ist auch das Problem, dass wir extrem viele kommerzielle Veranstaltungen haben, die dann diese Regelungen bespielen oder ausspielen können, während etwas, was das nicht schafft oder diese Kraft und das Know-how auch noch nicht hat, immer unter Bedrohung ist.“ (IW 6 2023: 26)*

Sichtbar wird also, dass über rechtliche bzw. formell regulative Bestimmungen ebenfalls zu einer Verhinderung von Raumanweisungen durch Akteur:innen der Freien Szene sowie zu einer Bedrohung bestehender Räume der Freien Szene beigetragen werden kann. Wie in der Aussage dargestellt, ist die gängige Bewältigungsstrategie seitens der freien Kunst- und Kulturschaffenden gegenüber den teilweise umfassenden Auflagen, sich ein entsprechendes Know-how anzueignen, mit welchen die jeweiligen Bestimmungen so gut wie möglich erfüllt werden. Diese Know-how-Vermittlung läuft dabei oft über informelle Netzwerke oder auch dauerhafte Institutionen der Freien Szene, wie etwa über die IG Kultur Wien, die mit ihrem Kulturinfoservice (KIS) eine Stelle zur Beratung von Kunst- und Kulturschaffenden bereit stellt (vgl. IG Kultur Wien 2023a).

Abseits der hier aufgeführten herausfordernden Komplexe, die mit dem grundsätzlichen Betrieb der Räume verbunden sind, wird nun auf Herausforderungen eingegangen, die sich auf inhaltlich-gestalterische Komplexe beziehen, die innerhalb von Raumanweisungen der Freien Szene auftreten. Wobei diese durchaus mit den voran dargestellten herausfordernden Komplexen in Verbindung stehen.

### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: DIVERSITÄT UND EXKLUSIVITÄT**

So bezieht sich ein wesentlicher herausfordernder inhaltlich-gestalterischer Komplex auf die Frage, wie die jeweiligen Orte der Freien Szene aufgelegt sind und welche Personen dadurch angesprochen werden bzw. auch nicht angesprochen werden. Dementsprechend wird es seitens der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene häufig als eine Herausforderung angesehen, ihre jeweiligen Räume so zu gestalten, dass diese möglichst zugänglich und komfortabel für eine breite Schicht an Stadtbewohner:innen und besonders marginalisierte Personengruppen sind und damit auch förderliche Konsumptionsbedingungen gewährleistet werden (*siehe Kapitel 2.1.3*). Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass die Räume der Freien Szene teilweise als Räume mit einer gewissen Exklusivität angesehen werden, in Hinsicht darauf, dass sie überwiegend von weißen Personen betrieben und besucht werden (vgl. IW 4 2023: 136, 138; IW 9 2023: 49). In der Semmelweisklinik hat sich diese Herausforderung ebenfalls in Hinblick auf die Vermietung der Ateliers gezeigt, indem dort die Zusammensetzung der aktiven Personen an der Semmelweisklinik eine geringe Diversität, in Hinblick auf unterschiedliche ethnische Hintergründe aufweist (vgl. IW 2 2023: 119). Auch in Bezug auf die Westbahnstudios zeigte sich die Exklusivität in anderer Art und Weise, indem dort vor allem angemerkt wird, dass es mit Schwierigkeiten belegt ist, besonders mit junge Musiker:innen in Kontakt zu treten und diese dazu zu bewegen, die Westbahnstudios zu nutzen (vgl. IW 1 2023: 138). Als Bewältigungsstrategie wird im Fall der Westbahnstudios die Einrichtung eines künstlerischen Boards, dem auch jüngere Musiker:innen angehören, angedacht, während im Fall der Semmelweisklinik versucht wird, den Zugang zur Semmelweisklinik durch breit gestreute Aussendungen von frei werdenden Ateliers

gerechter und zugänglicher zu gestalten, was jedoch an den begrenzten zeitlichen und finanziellen Ressourcen zu scheitern scheint, was wiederum mit den oben beschriebenen prekären selbstausbeuterischen Produktionsbedingungen zusammenhängt (vgl. IW 1 2023: 132; IW 2 2023: 119).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: KÜNSTLERISCHE RAUMANSPRÜCHE**

Hinzu kommt in Bezug auf die Ausgestaltung der jeweiligen Räume der Freien Szene, dass die verschiedenen Kunstsparten auch unterschiedliche Anforderungen und Ansprüche an die jeweiligen Räume haben, um ihre künstlerischen Produktionen realisieren zu können (*siehe Kapitel 2.1.3*). Diese sind oft miteinander vereinbar, dennoch ist es z.B. für das Theater wichtig, dass die Räume eine gewisse Größe (Quadratmeterzahl und Deckenhöhe) aufweisen, für Aufführungen mit einer bestimmten technischen Ausstattung (Scheinwerfer, Tonequipment und Podestrie) versehen sind und darüber hinaus vor allem flexibel sind (keine unförmigen, schlecht bespielbaren Raumschnitte oder viele Säulen im Raum), während z.B. für die Bildende Kunst vor allem das Vorhandensein von natürlichem Licht, einem Lager und geheizten Räumen zum Trocknen der Werke wichtig ist (vgl. IW6 2023: 42; IW 8 2023: 39, 41, 43, 45, 75, 77, 91, 141; IW 10 2023: 49, 51).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: AUSLASTUNG UND VERMIETUNGSKOSTEN**

Darüber hinaus stellt sich für die Raumbetreiber:innen die Herausforderung, dass es ihnen nicht möglich ist, die an sie herangetragene Raumnachfrage der raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden zu befriedigen, da die zur Verfügung stehenden Räume, wie z.B. in der Semmelweis-Klinik, bereits nach kurzer Zeit ausgebucht und ausgelastet sind. Dementsprechend muss sich seitens der raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden die Frage

gestellt werden, wie sie diesem Bedarf begegnen und wie sie die zur Verfügung stehenden Flächen ausgestalten. Häufig werden die Räume untereinander geteilt oder auch gemeinschaftliche Räume zur Verfügung gestellt, die dann seitens der raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden temporär genutzt werden können (vgl. IW 2 2023: 37). In diesem Zusammenhang stellt sich für die raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden auch die Frage, wie sie die Mietkosten, die die einmietenden Kunst- und Kulturschaffenden für die jeweiligen Räume zu entrichten haben, gestalten, um diese nicht zu stark zu belasten und damit wiederum einen exklusiven Zugang zu forcieren. Demzufolge ist auch die Weitergabe von etwa steigenden Energiekosten an die sich einmietenden Kunst- und Kulturschaffenden und der Anspruch die Räume leistungsfähig zu halten mit laufenden herausfordernden Auseinandersetzungen verbunden, insbesondere in Hinblick darauf, dass die meisten Raumeignungen ohnehin vor dem Hintergrund finanzieller Knappheiten stattfinden (vgl. IW 3 2023: 12, 48; IW 5 2023: 24, 32; IW 8 2023: 139).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: VERANTWORTUNG, RISIKO UND ZWISCHENMENSCHLICHE KONFLIKTE**

In der Auseinandersetzung um die Gestaltung und den Betrieb von Räumen der Freien Szene wird zudem deutlich, dass diese Aktivitäten mit dem Gefühl verbunden sind, Verantwortung zu übernehmen sowie diese auch fair zu verteilen. Dieser Verantwortung gerecht zu werden, wird damit für raumbetreibende Kunst- und Kulturschaffende oftmals ebenfalls zu einem herausfordernden Umstand, wie es sich etwa auch im Rahmen der Semmelweis-Klinik gezeigt hat (vgl. IW 2 2023: 87). Die Verantwortung scheint immer mit einem Risiko verbunden zu sein und führt daher teilweise auch, durch, eine gewisse

Art der Abschreckung zu Verhinderung der Schaffung neuer Räume von Akteur:innen der Freien Szene, wie die folgende Aussage zeigt:

*„Ehrenamtliche Vereinsfunktionäre können keine umfangreichen Zwischennutzungsvereinbarung treffen. Sie können die Verantwortung nicht übernehmen. Finanziell ist das meistens sowieso nicht möglich. Das ist wirklich ein Dilemma.“*  
(IW 5 2023: 52).

Außerdem gehen mit der Aufgabe die Verantwortung fair untereinander zu verteilen teilweise zwischenmenschliche Konflikte einher, da zuweilen eine ungerechte Verteilung der Verantwortung und der damit in Zusammenhang stehenden Aufgaben attestiert wird (vgl. IW 2 2023: 117). Daher treten diese zwischenmenschlichen Konflikte auch als Herausforderungen im Rahmen von Raumaneynungen durch Akteur:innen der Freien Szene auf, wobei diese gewissermaßen auch als produktive Kraft zur Aushandlung von nicht geklärten Diskussionen verstanden werden können (vgl. IW 1 2023: 55, 136). So war z.B. im Rahmen der Semmelweisklinik die ungerechte Verteilung der Verantwortung der Auslöser für die Initiierung einer neuen gemeinsamen Arbeitsstruktur, mit der versucht wird, den Ungerechtigkeiten entgegenzuwirken. Der Prozess der Erarbeitung dieser Arbeitsstruktur erwies sich ebenfalls als ein strapazierender Prozess, wie es etwa auch die Suche nach einer gemeinsamen Vision in den Westbahnstudios war, kann aber als wesentliche Entwicklung in den jeweiligen Raumaneynungsprozessen verstanden werden (vgl. IW 1 2023: 55, 136; IW 2 2023: 85).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: VERHÄLTNIS ZUM UMFELD**

Im Weiteren kann das Verhältnis zum räumlichen Umfeld der jeweiligen Raumaneynungen als ein

herausfordernder Komplex ausgemacht werden. Dieses bezieht sich auf mehrere Aspekte. Zum einen auf die Aushandlung darüber, in welcher Art und Weise die Praxis der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene das räumliche Umfeld bzw. die Nachbarschaft stört. Wie es sich etwa bei der Semmelweisklinik zu Beginn gezeigt hat, gab es von einigen Anrainer:innen gegenüber dem Zwischennutzungsprojekt Bedenken und Argwohn, da viel Unruhe und Lärm, ausgehend von der Semmelweisklinik erwartet wurde. Gleichzeitig waren die Anrainer:innen im Unklaren darüber, wie lange die Kunst- und Kulturschaffenden die Semmelweisklinik bespielen würden (vgl. IW 2 2023: 77). Als Bewältigungsstrategie wurde seitens der Betreiber:innen der Semmelweisklinik im Zuge einiger öffentlicher Rundgänge und mit der konstanten Beantwortung von gestellten Fragen versucht diesen Bedenken etwas entgegenzustellen und darauf hinzuweisen, dass sie für die Anrainer:innen kein störendes Umfeld darbieten wollen. Damit hat sich die anfängliche Skepsis der meisten Anrainer:innen gegenüber dem Zwischennutzungsprojekt in ein positives und unterstützendes Verhältnis gewandelt (vgl. IW 2 2023: 77). Dennoch zeigt sich, dass besonders Lautstärke eine häufig auftretende Herausforderung ist, welche das Verhältnis der Kunst- und Kulturschaffenden mit ihrem jeweiligen räumlichen Umfeld tangiert und sich nicht wie im Falle der Semmelweisklinik so befriedend ein Kompromiss finden lässt (vgl. IW 8 2023: 27, 81). Zum anderen bezieht sich dieser Komplex auf die Ausgestaltung der Zugänglichkeit der jeweiligen Räume für das Umfeld und die Öffentlichkeit darüber hinaus. Während sich etwa bei den SOHO STUDIOS die Herausforderung stellt, immer wieder ein attraktives Programm zu gestalten, welches die Nachbarschaft anspricht und den Betreiber:innen der SOHO STUDIOS erlaubt mit diesen in Kontakt zu treten um dadurch für die Nachbarschaft einen Bezug zur Kunst herzustellen, stellt sich zum Beispiel bei den Westbahnstudios

die Frage, in welchem Maße die Westbahnstudios öffentlich betrieben werden sollen, um eine Über- bzw. Abnutzung der Infrastruktur und einen hohen Publikumsverkehr, der für die umliegenden Anrainer:innen zu Irritationen führen könnte, zu vermeiden (vgl. IW 1 2023: 106, 108; IW 3 2023: 6, 154). Darin wird jedoch auch deutlich, dass sich die hier genannten Aspekte der Beeinträchtigung des räumlichen Umfelds und der Zugänglichkeit für das Umfeld überschneiden.

Abschließend wird knapp spezifisch auf die Herausforderungen für Kunst- und Kulturschaffende eingegangen, die (derzeit) keinen eigenen physischen Raum betreiben bzw. auf der Suche nach Räumen sind, die sie für längere Zeit aneignen können.

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: LEISTBARKEIT UND BODENPREISE**

In Hinblick auf diese Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene wird erkennbar, dass ebenfalls die Leistbarkeit von adäquaten Räumen eine der bedeutendsten Herausforderungen für diese darstellt. Dies ist, wie oben bereits ausgeführt, wiederum auf die zumeist geringe Zahlungsfähigkeit der Akteur:innen der Freien Szene zurückzuführen, als auch auf den Umstand, dass viele Räume, die auch nur temporär gemietet werden sollen, für eine große Menge an freien Kunst- und Kulturschaffenden zu kostspielig ist. So heißt es etwa:

*„Also das Problem sind die Kosten. Proberäume kosten auch einfach ein Vermögen.“ (IW 10 2023: 51) Und auch: „Leider verschärft sich das gerade noch einmal ein bisschen. Räume, die früher frei zugänglich waren, [...] verlangen mittlerweile Geld. Das heißt, es wird immer schwieriger wirklich auch Veranstaltungen zu machen, ohne dass man damit großes Geld in die Hand nehmen muss. Früher war das einfach leichter.“ (IW 5 2023: 32) Auch in*

*Bezug auf die sich verschlechterte Lage: „Mittlerweile ist das alles noch prekärer geworden. Also Räumlichkeiten für Theaterproduktionen gibt es mittlerweile, wenn du keine Förderung bekommst, die du auch für eine Woche mieten kannst, fast nur die TheaterArche. Das ist das Günstigste. Das kostet 5000 Euro [sic!] [laut Website: 3.300 Euro] pro Woche und was Günstigeres gibt es mittlerweile in Wien eigentlich nicht mehr. Da geht es los und das war damals nicht so.“ (IW 10 2023: 21) Oder auch in Hinblick auf von Wiener Wohnen zur Verfügung gestellte Gassenlokale: „Ein Gassenlokal kostet auch 2000 Euro im Monat und das kann niemand zahlen.“ (IW 5 2023: 34)*

Dazu kommt, dass häufig auch große öffentliche Kulturinstitutionen unter dem Druck stehen „ihre Häuser ökonomisch zu verwalten und eigene Ressourcen wie z.B. Veranstaltungsräume nicht unter den marktüblichen Preisen anderen zur Verfügung [...] [zu]stellen“ (Laimer 2009: 108), wodurch auch diese oft als adäquate und leistbare Möglichkeit für raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene wegfallen (vgl. IW 8 2023: 45). In Graz zeigt sich dieser Umstand in ähnlicher Weise, indem zwar teilweise Tageskontingente an Kunst- und Kulturschaffende von öffentlichen Kulturinstitutionen vergeben werden, diese jedoch aufgrund großer Aufwendungen bezüglich des Equipments und der Stromkosten, dann doch wieder wenig leistbar sind (vgl. IW 8 2023: 31, 45, 157). Physische Räume der Freien Szene, wie die hier untersuchten Fallbeispiele, schaffen hier Abhilfe, sind aber, wie oben dargestellt, meist nach kurzer Zeit selbst voll belegt und ausgebucht. Über Programme der Stadt Wien, wie z.B. die START-Ateliers, werden zwar ebenfalls Räume zu leistbaren Konditionen zur Verfügung gestellt, jedoch scheint das Angebot den Bedarf nicht zu decken (siehe Kapitel 5.2.5). Es zeigt sich also, dass leistbare Räume für raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene ein knappes Gut

sind (siehe Kapitel 3.4). Dies scheint vor allem auch auf das starke Begehren großer kapitalbesitzender Immobilienentwickler:innen nach Grund und Boden in Städten (auch in Wien) zur Erzielung von Monopolrenten in Umfeld der spätmodernen kapitalistischen und neoliberalen Ökonomie zurückzuführen sein, aus dem wiederum eine geringe Verfügbarkeit von leistbarem Grund und Boden resultiert, wodurch weitgehend leistbare Mieten verhindert werden (siehe Kapitel 2.3.1) (vgl. IW 3 2023: 130; IW 6 2023: 20; IW 7 2023: 69, 73; IW 8 2023: 125, 127). Dies geschieht vor dem Hintergrund, dass Boden nicht nur ein nicht verzichtbares Gut, sondern auch ein nicht vermehrbares Gut ist, was bedeutet, dass kein weiterer Boden produziert werden kann, wenn dieser knapp wird (vgl. Mayer 2020: 63). Boden steht also, nach Heindl (2020) „in einer Reihe mit Wasser und Luft und [ist] mit der generellen Problematisierung des Verfügungsrechts über und des politischen Konfliktes um basale Ressourcen“ (Heindl 2020: 95f.) unmittelbar verbunden. Die nicht Skalierbarkeit von Boden, lässt die Stadt „in gewisser Hinsicht [zur] *geteilte[n] Erfahrung der Begrenztheit von Boden*“ (Heindl 2020: 96 (Hervorhebung im Original)) werden, wodurch sich, wie im hier beschriebenen Kontext der Freien Szene, Fragen nach der Verteilung dieses Gutes, besonders in Hinblick auf Monopolisierungstendenzen besonders stark zuspitzen (vgl. Heindl 2020: 96). Trotz dieser Besonderheit des Gutes Boden zeigt sich, dass Boden wie ein normale Ware auf dem Markt gehandelt wird, was zur Folge hat, dass bei steigender Nachfrage nach Boden etwa aufgrund von Bevölkerungswachstum, der Finanzialisierung des Bodens, des Rückzugs der öffentlichen Hand vom Grundstücksmarkt und der zunehmenden Privatisierung von Boden, was insbesondere in Städten wie Wien der Fall ist, die Bodenpreise in der Regel steigen, da kein zusätzliches Angebot an Boden geschaffen werden kann (vgl. Mayer 2020: 68ff.; Sassen 2017: 123; in: Mayer 2020: 71). Die Folgen

sind neben erhöhten Immobilienmietpreisen, eine zunehmende Spekulation mit Leerständen, da es sich mehr lohnt, mit Grundstücken zu spekulieren, als sie gewinnbringend zu betreiben. Außerdem entstehen Verteilungsungerechtigkeiten zwischen Besitzer:innen und Nicht-Besitzer:innen von Grundstücken. Diese Folgen führen demnach in ihrer Gesamtheit dazu, dass bestimmte nicht kommerzielle, gemeinwohlorientierte oder weniger renditestarke Nutzungen immer weiter aus Stadtentwicklungsprozessen herausgedrängt werden. Das betrifft dann, wie im Falle der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene auch kulturelle und künstlerische Nutzungen und Aneignungen, wodurch wiederum die Schaffung neuer Räume der Freien Szene sowie der Erhalt bestehender Räume gefährdet wird (siehe oben) (vgl. IW 7 2023: 69; Mayer 2020: 82; Darr & Luft 2022: 368f.). Auch das Ausweichen in den öffentlichen Raum wird in Wien und Graz als immer schwieriger beschrieben, da dieser zunehmend kommerzialisiert wird und damit für eine freie Bespielung und Aneignung immer weniger zur Verfügung steht (vgl. IW 8 2023: 47, 49).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: UNWISSENHEIT ÜBER VERFÜGBARE RÄUME**

Zudem besteht eine Herausforderung für raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene, in dem Sinne, dass es stückweise eine Unwissenheit über verfügbare Räume, in die man sich etwa einmieten könnte, sowie über Leerstände, die möglicherweise zur Aneignung zur Verfügung stehen, gibt, da seitens der Stadt Wien keine umfassende Kommunikation und zugängliche Datenbank zu Leerständen innerhalb Wiens vorhanden ist. Seitens der Kreativen Räume Wien wird, um diesem Umstand entgegenzuwirken, entweder auf gängige Institutionen und Plattformen (Wiener Gebietsbetreuungen Stadterneuerung, Lokale Agenda 21 Wien, imGrätzl – Raumteiler, Freie Lokale (WKÖ),

freie Geschäftslokale (Wiener Wohnen)) verwiesen. Diese bieten dementsprechend Räume zur Vermietung oder zum Teilen. Auch wird etwa seitens der Kreativen Räume Wien versucht bestehende Leerstände in Wien zu identifizieren und anschließend die Eigentümer:innen für eine Nutzung und Aneignung durch Kunst- und Kulturschaffende zu überzeugen, wie es sich etwa bei der Semmelweis-Klinik gezeigt hat (vgl. IW 3 2023: 132, 134).

#### **HERAUSFORDERUNGSKOMPLEX: ETABLIERUNG UND GERINGE KONTROLLABGABE DER STADT WIEN**

Darüber hinaus kann, wie es bereits im Abschnitt 7.2 angerissen, festgehalten werden, dass es für raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende eine Herausforderung darstellt, dass die Möglichkeit, sich einen physischen Raum anzueignen zu können, in gewissem Maße von der Etablierung der jeweiligen Kunst- und Kulturschaffenden abhängt, wodurch es weniger etablierte Kunst- und Kulturschaffende schwieriger haben, Räume anzueignen (vgl. IW 4 2023: 54, 56). Innerhalb der untersuchten Fallbeispiele zeigte sich dies auch insofern, als die Gründer:innen der Westbahnstudios und der SOHO STUDIOS bereits im Vorfeld in der Wiener Kunst- und Kulturszene bekannt und etabliert waren und diesen daher speziell auf ihre Projekte ausgerichtete Förderungen (einmalige Investitions- und Bauförderung (Westbahnstudios) und Ankerzentrenförderung (SOHO STUDIOS)), teilweise direkt von politischen Amtsträger:innen, gewährt wurden. Dazu wird im Expert:inneninterview folgendes beschrieben:

*„Es gibt schon welche, die da gut drin geworden sind, zur richtigen Zeit am richtigen Ort [zu sein und] dann die Fühler auszustrecken oder das Vertrauen genießen von gewissen Leuten, sei es in der Wirtschaft oder in der Politik und dadurch*

*Möglichkeiten bekommen. Und ich meine, das ist ja manchmal ein Vorteil für viele dann im nächsten Schritt. Es ist gut, dass es die Leute gibt, aber gleichzeitig ist es halt eine prinzipielle Kultur von eben, es ist nicht transparent und es ist nicht öffentlich zugänglich. Und es gibt nicht gleiche Chancen für alle, um an Raum zu gelangen oder ihren Bedarf anzumelden.“ (IW 7 2023: 55)*

Dementsprechend wird offenbar, dass in diesem Zusammenhang neben der Etablierung und Bekanntheit auch gute persönliche Beziehungen zu Personen in Entscheidungspositionen, als auch ein gewisses Maß an Glück, Zufall und richtigem Timing relevant sein können, um die Möglichkeit zu haben Raumeignungen widerstandsfreier umzusetzen (siehe Kapitel 7.2) (vgl. IW 7 2023: 55, 57; IW 10 2023: 103, 105). Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass die Stadt Wien die Kontrolle über Stadtentwicklungsprozesse nicht aus der Hand geben will, was letztlich zu einer geringen Kontrollabgabe seitens der Stadt Wien führt, die es wiederum weniger bekannten und etablierten raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden erschwert, sich Räume für ihre Praxis anzueignen. (vgl. IW 7 2023: 53).

### **7.4 HANDLUNGSANSÄTZE ZUR FÖRDERUNG VON RAUMANEIGNUNGEN DURCH DIE FREIE SZENE**

In diesem Abschnitt der Interpretation wird, um sich der vierten Forschungsfrage der Arbeit anzunähern, ein Blick auf mögliche Handlungsansätze geworfen, die zur Förderung von Raumeignungen der Freien Szene verfolgt werden können (siehe Einleitung). Die Förderung von Raumeignungen bezieht sich zum einen auf den Anspruch das Schaffen von neuen Räumen für die Freie Szene zu unterstützen und zum anderen auf das Ziel den Erhalt

von bereits bestehenden Räumen der Freien Szene möglichst zu sichern, um so dem Raumbedarf der Freien Szene in Wien entgegenzuwirken. Die im Folgenden dargestellten Handlungsansätze basieren dabei auf der Analyse der Fallbeispiele sowie den gewonnenen Erkenntnissen aus den Expert:inneninterviews und der vorangegangenen Interpretation (Ebenen der Entstehung und Komplexe der Herausforderungen). Darüber hinaus erheben die vorgestellten Handlungsansätze keinen Anspruch auf Vollständigkeit und werden nicht in detailtiefe dargelegt, dennoch wird gehofft, mit diesen, einen potenziellen Betrag zur Förderung der Freien Szene zu leisten. Zuvor muss jedoch attestiert werden, dass mittels der Wiener Kulturstrategie 2030 (*siehe Kapitel 5.2.4*), bereits einige wichtige Handlungsansätze skizziert und in Zukunft verfolgt werden sollen. Dementsprechend sind, auch mit Blick auf die Aussagen der Interviewpartner:innen, innerhalb der letzten Jahre in Wien, besonders mit der Amtsübernahme von Veronica Kaup-Hasler als neue Kulturstadträtin, einige Prozesse angestoßen worden, die dazu beitragen die Situation von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene in Wien zu verbessern, wobei die damit verbundenen Abhängigkeiten auch kritisch einzuordnen sind (*siehe Kapitel 7.2 und 7.3*). Außerdem wird mit den formulierten Handlungsansätzen versucht, dem in Kapitel 2.3.2 dargelegten Planungsansatz für kulturelle Entwicklung zu folgen, der sich darauf bezieht, unter Anerkennung einer Vielzahl gleichzeitig existierender, sich überlagernder und konkurrierender Kulturen einen inklusiven Planungsprozess für eine Stadt der kulturellen Vielfalt und Entwicklung für die Vielen zu initiieren, anstatt Kultur als ein Planungsinstrument für den Profit einiger weniger zu betrachten (vgl. Suitner 2015: 21f.). Allerdings kann kein holistischer Ansatz verfolgt werden, da urbane Phänomene als durchgängig komplex und unter einem permanenten sozialräumlichen Wandel begriffen werden, so dass eine vollständige Erklärung oder gar Lösung

dieser nicht möglich ist (vgl. Knierbein et. al. 2020: 314). Dementsprechend gilt es in Hinblick auf die Handlungsansätze voranzustellen, dass die Umstände, wie Kunst und Kultur von Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene alltäglich produziert und gelebt wird, sehr stark variieren können (vgl. IW 7 2023: 53). Dennoch soll zunächst knapp, abgeleitet aus den erläuterten Entstehungsprozessen und Herausforderungen der Raumeignungen der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene, auf überwiegend übergreifende prägende Bedingungen eingegangen werden, die die Basis für die Handlungsansätze begründen sollen. Demzufolge hat sich gezeigt, dass zur Förderung der Freien Szene vor allem relevant ist: *Leistbarkeit herzustellen, Unsicherheiten zu reduzieren, Planungssicherheit zu gewährleisten, Experimente zu ermöglichen, Abhängigkeiten zu verringern, Transparenz zu erhöhen, Gleichberechtigung zu forcieren, Stress zu minimieren und Regulationen anzupassen* (*siehe Kapitel 7.3*). Zudem anzumerken, dass die im Folgenden dargestellten Handlungsansätze teilweise über die Disziplin der Raumplanung hinausgehen und auch kulturpolitische, sozio-ökonomische und sozio-politische Aspekte beinhalten sowie die Kompetenzen der Gemeinde Wien und anderer lokaler Akteur:innen überschreiten und sich auf Akteur:innen der Bundesebene oder auch der europäischen Ebene beziehen. Um die Handlungsansätze strukturiert aufzuzeigen, werden sie nach fünf verschiedenen Ebenen gegliedert, wobei diese nicht komplett trennscharf voneinander zu verstehen sind. Diese Ebenen sind: die räumlich-materielle Ebene, die finanzielle Ebene, die kooperative-soziale Ebene, die regulative Ebene und die zeitliche Ebene.

### HANDLUNGSANSÄTZE AUF RÄUMLICH-MATERIELLER EBENE

Auf räumlich-materieller Ebene könnte ein wesentlicher Handlungsansatz darin bestehen, Grund-

stücke, die sich bereits im Besitz der Stadt Wien befinden und (noch nicht) bebaut sind, verstärkt zu nutzen und dort Orte zu schaffen, die der Freien Szene zugänglich gemacht werden könnten. Mit Blick auf den hohen Anteil an Grund und Boden, der sich im Eigentum der Stadt Wien befindet (*siehe Kapitel 5.1*), wäre es vermutlich möglich Potenziale in diese Richtung zu erschließen. Dabei wäre es jedoch wesentlich, dass die entstehenden Orte ein gewisses Maß an ergebnisoffenen Aneignungsmöglichkeiten bieten, da die Akteur:innen der Freien Szene überwiegend der Anspruch begleitet, ihre jeweiligen Räume selbstbestimmt gestalten zu können, statt in ein fertig ausgestaltetes Arrangement zu ziehen (vgl. IW 3 2023: 156; IW 4 2023: 176; IW 7 2023: 29). In diesem Kontext könnte darüber hinaus ein Handlungsansatz darin bestehen, Grundstücke bzw. Immobilien aktiv über die öffentliche Hand anzukaufen und diese dezidiert (zumindest partiell) für kulturelle Zwecke zu widmen (vgl. IW 7 2023: 45; IW 9 2023: 39). Zudem wird darin offenbar, dass eine verstärkte Integration von künstlerischen und kulturellen Bedarfen in Stadtentwicklungsprozesse notwendig ist, sodass diese Bedarfe innerhalb dieser Prozesse von Beginn an mitgedacht werden (vgl. IW 3 2023: 72; IW 4 2023: 180; IW 7 2023: 45). Auch die verbesserte Öffnung kommunaler Ressourcen, wie von Wiener Wohnen, kann als bedeutender Handlungsansatz festgehalten werden. Eine Vermittlung zu Wiener Wohnen erfolgt auch schon zumeist durch die Kreativen Räume Wien und erweist sich, wenn eine Vermittlung zustande kommt, hinsichtlich der dort angebotenen unbefristeten Mietverträge als vorteilhaft (vgl. IW 3 2023: 84). Auch die Mietpreise sind im Vergleich zum freien Markt überschaubarer, sind jedoch für viele Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene dennoch nicht bezahlbar (vgl. IW 3 2023: 84). Dazu kommt, dass diese partiell nicht mit notwendiger Infrastruktur, wie Heizungen, ausgestattet sind und die Vergabe und Zugänglichkeit mit Schwierigkei-

ten belegt ist, weshalb es dazu notwendig wäre, ein politisches Arrangement zwischen der Wohnbaustadträtin und der Kulturstadträtin zu schaffen, welches auf eine verbesserte Öffnung und Aufwertung der vorhandenen kommunalen Ressourcen zielt (vgl. IW 3 2023: 84; IW 5 2023: 34). Im Weiteren bezieht sich ein wesentlicher Handlungsansatz auf materiell-räumlicher Ebene auf den Umgang mit Leerstand in Wien. Demgemäß wäre zunächst eine systematische Erhebung des bestehenden Leerstandes in Wien anzugehen, da derzeit Unwissenheit zur Menge sowie Verortung des existierenden Leerstandes besteht (vgl. IW 5 2023: 34, 56). Um auch Raumanneignungen durch Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene in den meist privaten Leerständen zu fördern, wäre es darüber hinaus wichtig, die Unterstützungsarbeit zur Leerstandsaktivierung, wie sie z.B. von den Kreativen Räumen Wien geleistet wird, auszubauen, denn durch eine solche Instanz wird wiederum Vertrauen zwischen Mieter:innen und Vermieter:innen geschaffen (vgl. IW 3 2023: 94). Dazu könnte ein Handlungsansatz in dieser Richtung darin bestehen, auch um Spekulation mit Leerstand zu vermeiden sowie die Leerstandsquoten bei (Wohn-)Projekten in Wien zu minimieren (*siehe Kapitel 5.1 und 7.3*), eine Leerstandsabgabe zu implementieren, die Leerstand bei Nichtnutzung jährlich mit Kosten belegt. In Bezug auf Zwischennutzungen hat sich im Rahmen der Arbeit hingegen ein ambivalentes Bild gezeigt. Einerseits kann als Handlungsansatz formuliert werden, Zwischennutzungen breiter zu forcieren wenn etwa Renovierungsprozesse bei Immobilien erst zeitlich versetzt durchgeführt werden, wie es zum Beispiel bei der Semmelweis-Klinik geschieht (vgl. IW 3 2023: 150). Andererseits offenbart sich, dass mit Zwischennutzungen auch ein hohes Maß an Unsicherheiten verbunden ist und sich immer die Frage stellt, wie viele Investitionen getätigt werden sollen, wenn die Raumanneignung ohnehin zeitlich begrenzt ist. Außerdem kann sich das Verständnis

verfestigen, dass Zwischennutzungen ohnehin eine adäquate Lösung für Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene sind, sodass diese beinahe immer in Zwischennutzungen unterkommen, wie es etwa folgende Aussagen nochmal verdeutlichen:

*„Ich glaube, da herrscht schon immer noch der Gedanke, ja das ist so das Modell und damit muss sich die Kultur mal zufriedengeben, dass die Kultur in die Zwischennutzung geht.“ (IW 7 2023: 49) Oder auch: „I think a question that I have to cityplanning is, is it really so impossible to think of artists and art spaces or cultural spaces as a permanent part of development. As it seems to be the case, ist always Zwischennutzung.“ (IW 4 2023: 159)*

Demnach kann zu Zwischennutzungen als Handlungsansatz formuliert werden, dass diese, sofern möglich, arrangiert werden, dennoch auf Dauer als Lösung für kulturelle Räume reduziert werden sollten und im Falle des Endes einer Zwischennutzung den jeweiligen Kunst- und Kulturschaffenden, bei Geneigtheit bestenfalls ein Ort zum Ausweichen geboten werden sollte. Ähnliche Ansätze werden mit Künstler:innengemeinschaften in der Schweiz bereits verfolgt, sodass in Hinblick auf diesen Handlungsansatz Erfahrungswissen abgerufen werden könnte (vgl. IW 4 2023: 174).

#### **HANDLUNGSANSÄTZE AUF FINANZIELLER EBENE**

Hinsichtlich der finanziellen Ebene liegt der Fokus vor allem auf der Leistbarkeit und den Kosten, die im Zuge von Raumanweisungen der Freien Szene entstehen. In Bezug auf die hohen Mietkostenbelastungen kann als Handlungsansatz formuliert werden, diesen Belastungen etwa über eine gut greifende Mietpreisbremse entgegenzuwirken, welche auch universell über den Bereich der Freien Szene

hinauswirken würde (vgl. IW 7 2023: 43). Mit Blick auf die Freie Szene direkt, könnte in diesem Zusammenhang auch ein Modell mit einem Kulturquadratmeterpreis, welches über die Stadt Wien initiiert wird, diese Belastungen womöglich senken (vgl. IW 7 2023: 45). Darüber hinaus könnten auch Modelle, in denen die Mietkostenbelastungen in Etappen erst steigen erdacht werden, da so die Kunst- und Kulturschaffenden die Möglichkeit bekommen, in die Belastungen hereinzuwachsen (vgl. IW 7 2023: 45). Zudem hat sich im Rahmen der Fallbeispiele gezeigt, dass die Raumanweisungen häufig mit hohen infrastrukturellen Kosten in Verbindung stehen. Diese sind, ohne eine Infrastrukturförderung, wie sie etwa den Westbahnstudios gewährt wurde oder auch die SOHO STUDIOS über ihre Einstufung als Ankerzentrum abrufen konnten, für die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene in der Praxis der Raumanweisungen sehr herausfordernd, wie es sich etwa im Rahmen der Semmelweislinik gezeigt hat. Daher wird als Handlungsansatz dargeboten, infrastrukturelle Kosten verstärkt und breiter zu fördern, da derzeit eine Förderung von infrastrukturellen Kosten nur sehr bedingt möglich sind (vgl. IW 3 2023: 160; IW 6 2023: 56). Eine Infrastrukturförderung könnte es Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene im Zuge des Beginns von Raumanweisungen ermöglichen, erste Adaptierungsarbeiten durchzuführen und damit der Start der Raumanweisungen erleichtert werden (vgl. IW 3 2023: 104). Darüber hinaus könnte auf finanzieller Ebene, entlehnt aus Konzepten der Modern Monetary Theory<sup>18</sup>, mit einer (vielleicht zunächst utopisch klingende) staatlichen Arbeitsplatzgarantie für alle, die zumeist prekäre finanzielle Situation und Zahlungsfähigkeit der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene langfristig verbessert werden und zur breiteren Ermöglichung von Experimentierprozessen besonders für jüngere Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene beitragen werden. Hinsichtlich des Umstandes, dass der Zugang zu

<sup>18</sup> Die Modern Monetary Theory (MMT) beschreibt eine post-keynesianische ökonomische Denkschule, die sich wirtschaftlichen Zusammenhängen von der Geldseite nähert und eine deskriptiv-empirische Beschreibung des Geldsystems anhand der Untersuchung von Geldschöpfung, Staatsanleihen, Besteuerung in verschiedenen Ländern und der Organisation von Währungsräumen vornimmt (vgl. Sahr 2022; Stemmer 2023: 12ff.).

öffentlichen Förderungen an ein gewisses Maß an Etablierung, an der Notwendigkeit dauerhaft Förderanträge zu schreiben sowie an der Erfordernis individuelle Alleinstellungsmerkmale herauszuarbeiten, gebunden ist (siehe Kapitel 7.2), bietet eine Arbeitsplatzgarantie vermutlich das Potenzial einen gleichberechtigteren und sicheren Zugang zu finanziellen Mittel zu schaffen, die das Ausüben der Tätigkeiten der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene gewährleisten. Dabei beschreibt die Arbeitsplatzgarantie ein Programm, bei dem Arbeitsplätze mit einem einheitlichen Stundenlohn und den üblichen Leistungen wie Kranken- und Sozialversicherung sowie Urlaubsanspruch, finanziert mittels des staatlichen Geldschöpfungsprivilegs auf Bundesebene oder europäischer Ebene durch Kommunen in Absprache mit Arbeitssuchenden und gemeinnützigen Organisationen sowie unter Berücksichtigung des lokalen Bedarfs an Dienstleistungen geschaffen werden (vgl. Stemmer 2023: 151). Die Arbeitsplatzgarantie ist vor dem Hintergrund konzeptioniert, „dass es in unserer Ökonomie nicht an Arbeit fehlt, sondern nur an der Bereitschaft, das gesellschaftlich Sinnvolle auch zu bezahlen. Denn bereits heute wird zum einen viel Arbeit unentgeltlich geleistet und zum anderen gibt es reichlich sozial wünschenswerte Tätigkeiten, die von niemanden getan werden, weil angeblich kein Geld da ist.“ (Stemmer 2023: 155) Die kommunale Ausgestaltung der Arbeitsplatzgarantie erlaubt zudem ein demokratisches Experimentieren und wird daher von Tcherneva als „ein Bottom-up-Ansatz im wahrsten Sinne des Wortes“ (Tcherneva 2012: 5; in: Stemmer 2023: 156) beschrieben, da sich „Gemeinden, gemeinnützige Organisationen und Arbeitslose [...] an der Konzeptionierung, Gestaltung und Realisierung der Projekte [selbst beteiligen].“ (Tcherneva 2012: 5; in: Stemmer 2023: 156), wodurch wiederum eine ganz neue Aktivierung der Zivilgesellschaft die Folge wäre (vgl. Stemmer 2023: 156). Auch wenn ein solcher Handlungsansatz das,

in der Einleitung und in Kapitel 2.3.1 beschriebene, Spannungsverhältnis zwischen der Autonomie sowie dem Emanzipatorischen der Kunst zugunsten einer sozialen und funktionalistischen Wirksamkeit von künstlerischer Praxis (artistic freedom vs. useful art) weiterhin herausfordern könnte und eine komplette Unabhängigkeit gegenüber der öffentlichen Hand mit diesem Handlungsansatz wahrscheinlich nicht erreicht wird, könnte gegenüber diesem Spannungsverhältnis, aufgrund der strukturellen Veränderungen, die eine Arbeitsplatzgarantie mit sich bringen würde, unter ganz anderen Vorzeichen diskutiert werden. Dies liegt daran, dass das neue Vorzeichen darin bestehen würde, dass unbezahlte Arbeit auch bezahlt werden könnte. Dementsprechend wären die Aushandlungen, welche Handlungen bezahlungswürdig sind unter diesem neuen Vorzeichen. Die Ausgestaltung dieser Aushandlung und dieses Spannungsverhältnisses würde auf der jeweiligen lokalen Ebene entschieden. Wichtig zu erkennen ist jedoch, dass dieser Handlungsansatz sich zunächst vor allem auf Akteur:innen auf Bundesebene oder europäischen Ebene bezieht, da zur Gestaltung einer Arbeitsplatzgarantie im vorgestellten Sinne, Abstimmungsprozesse auf diesen Ebenen unabdingbar sind.

### HANDLUNGSANSÄTZE AUF KOOPERATIVER-SOZIALER EBENE

Mit Blick auf die kooperativ-soziale Ebene lässt sich als Handlungsansatz formulieren, dass kontinuierliche Abstimmungsprozesse zwischen den wesentlichen Akteur:innen des öffentlichen Sektors und der Freien Szene etabliert werden sollten, um sich über die jeweiligen Bedarfe, Möglichkeiten und Entwicklungsabsichten zu informieren und damit mehr Transparenz füreinander zu schaffen (vgl. IW 7 2023: 71). Die Wiener Kulturstrategie 2030 legt dafür eine gute Basis, auf der in Zukunft weiter aufgebaut werden kann. Hinzu kommt, dass innerhalb

der Verwaltungsstruktur der Stadt Wien die Aufgaben im Zusammenhang mit der Freien Szene bzw. mit der Unterstützung eines vielfältigen kulturellen Lebens in Wien im Generellen noch stärker in einem interdisziplinären Kontext gedacht werden könnten, sodass, wie oben bereits angedeutet, die Kulturabteilung MA 7 z.B. stärker mit Wiener Wohnen oder auch der MA 18 Stadtentwicklung und Stadtplanung zusammenarbeitet (vgl. IW 3 2023: 150). Darüber hinaus kann es sich auf kooperativ-sozialer Ebene in Zukunft als fruchtbar erweisen, die Kommunikation zwischen den verschiedenen Verantwortlichen der kunstspartenspezifischen Interessensvertretungen der Freien Szene, wie etwa der IG Freie Theaterarbeit, der IG Bildende Kunst oder mica – music austria zunehmend zu intensivieren (vgl. IW 7 2023: 71). Zum einen, um vorhandenes Know-how untereinander zu teilen, zum anderen, um so eine gemeinsame Lobbyarbeit voranzutreiben und Einfluss auf den öffentlichen Diskurs zu generieren und damit etwa mehr Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit zu erzeugen (vgl. IW 4: 66, 83; IW 6 2023: 38, 54). Möglicherweise könnte dadurch auch die Anerkennung der Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene durch eine bessere Repräsentation zunehmend unterstützt werden. Darüber hinaus kann als möglicher Handlungsansatz festgehalten werden, dass etablierte Kulturinstitutionen verstärkt als Kooperationspartner:innen für Bauräger:innen und Multiplikator:innen in Stadtentwicklungs- und Besiedlungsprozessen eingebunden werden, um insbesondere in neu entwickelten Gebieten Raumeignungen und Bespielungen durch Akteur:innen der Freien Szene zu gewährleisten (vgl. IW 5 2023: 58). Abschließend kann auf kooperativ-sozialer Ebene noch als Handlungsansatz beschrieben werden, dass in Zukunft noch vermehrt Räume geteilt werden könnten. Einerseits bezieht sich dies auf Räume die bereits von Akteur:innen der Freien Szene angeeignet werden, andererseits bezieht sich dieser Ansatz auf Räume, die zum öffentlich-recht-

lichen Kulturbetrieb gehören (vgl. IW 6 2023: 34; IW 7 2023: 17). Zum Zweiten könnte ein flächendeckendes System von mietfreien Tagen etabliert werden, das es vor allem raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene ermöglichen könnte, Räume des öffentlich-rechtlichen Kulturbetriebs zumindest temporär zu nutzen, wenn diese zeitweise nicht ausgelastet sind. Dazu wäre es jedoch relevant, dass die eventuell im Rahmen der mietfreien Tage zu bezahlenden Betriebskosten nicht die Zahlungsfähigkeit der raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden überschreiten (vgl. IW 6 2023: 34, 56; IW 8 2023: 147). Darüber hinaus könnte überlegt werden, Räume auch symbiotisch mit anderen Nutzungen zu teilen, so dass Räume nicht in einer strikten Nutzungstrennung, sondern in sich überlagernden Nutzungen gesehen werden.

### **HANDLUNGSANSÄTZE AUF REGULATIVER EBENE**

Die Handlungsansätze auf der regulativen Ebene beziehen sich vor allem auf die bestehenden gesetzlichen Regelungen in Wien, die, wie in Kapitel 7.3 beschrieben, insbesondere größeren Kulturinitiativen der Freien Szene die Durchführung von Veranstaltungen durch z.B. strenge Belüftungsvorschriften, Lautstärkenregelungen und Sicherheitsbestimmungen erschweren. Daher wird als Handlungsansatz vorgeschlagen, ein Prozess für ein praxistäufigeres bzw. praxistauglicheres Regelwerk aufzusetzen, welches für die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene Vereinfachungen mitbringt und damit einer Disziplinierung von Räumen der Freien Szene entgegengewirkt werden kann (vgl. IW 7 2023: 39, 45). Eine detaillierte Analyse, wie eine solche Ausgestaltung der Regulierungen aussehen könnte, ist im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich. Denkbar wäre in diesem Zusammenhang jedoch, auch wenn dies nicht vollständig auf der regulativen Ebene liegt, z.B.

eine Kampagnenarbeit mit dem Ziel der Sensibilisierung der Öffentlichkeit für *Kulturlärm* (vgl. IW 7 2023: 47). Auf der regulativen Ebene kann zudem der Handlungsansatz angesiedelt werden, die Vorsteuerabzugsberechtigung für gemeinnützige Vereine im Bundesgesetz zu erleichtern, wie dies z.B. beim Kulturverein SOHO in Ottakring geschehen ist (vgl. IW 3 2023: 84). Damit entfällt für die jeweiligen Vereine die Umsatzsteuer, was zu einer finanziellen Entlastung z.B. bei Anschaffungen für den Umbau der jeweiligen Räumlichkeiten führen kann (vgl. IW 3 2023: 40, 42).

#### HANDLUNGSANSÄTZE AUF ZEITLICHER EBENE

Auf der zeitlichen Ebene wird ein Handlungsansatz vorgeschlagen, der ebenfalls über die Disziplin der Raumplanung hinausgeht, jedoch als wesentlich erachtet wird, um einerseits die Produktion und andererseits die Konsumtion von Kunst und Kultur auf breiterer Basis zu ermöglichen und gleichzeitig Stress abzubauen (vgl. IW 7 2023: 69). Vor dem Hintergrund, dass die Produktion der Räume der Freien Szene derzeit überwiegend ehrenamtlich erfolgt und die Akteur:innen der Freien Szene daher häufig einer weiteren Lohnarbeit nachgehen müssen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern, könnte eine Arbeitszeitverkürzung in dem Sinne Abhilfe schaffen, dass die Akteur:innen der Freien Szene in ihrem Alltag mehr Zeit hätten, neben ihrer Lohnarbeit auch entsprechende Räume zu betreiben (vgl. IW 7 2023: 11). Gleichzeitig könnte ein solcher Handlungsansatz auch den alltäglichen Konsum der produzierten Inhalte unterstützen, da bei einer generellen Arbeitszeitverkürzung auch mehr Zeit für den Konsum kultureller Produkte zur Verfügung stünde. Dies zeigt, dass sowohl Raum als auch Zeit als miteinander verschränkt zu betrachten sind (vgl. IW 7 2023: 69, 75).





## SCHLUSS- BETRACHTUNG

Im abschließenden Kapitel wird zunächst ein methodisches Fazit zur Forschungsstrategie, den angewandten Methoden sowie zur empirischen Durchführung gezogen, wobei auch auf die Grenzen der vorliegenden Arbeit eingegangen wird. Daran anschließend wird ein inhaltliches Fazit anhand der in der Arbeit formulierten Forschungsfragen gezogen. Abschließend wird ein Ausblick auf weitere Forschungsperspektiven gegeben, die anknüpfend an die vorliegende Arbeit bearbeitet werden können.

### METHODISCHES FAZIT ZU METHODEN UND EMPIRISCHER DURCHFÜHRUNG

In Reflexion der gewählten Forschungsstrategie und des qualitativen Vorgehens kann zunächst attestiert werden, dass sich diese methodisch als recht umfangreich erwiesen haben. Mit einer breiten Literatur- und Dokumentenrecherche konnte ein Einblick in das Forschungsfeld (TEIL I) sowie in den Stadtkontext Wien (TEIL II) gewonnen werden. In der empirischen Auseinandersetzung (TEIL III) galt es anschließend mit einer Fallstudie empirische Daten zu produzieren, die zur Beantwortung der formulierten Forschungsfragen beitragen.

Im Hinblick auf die im Vorfeld zu TEIL I durchgeführte Literatur- und Dokumentenrecherche kann festgehalten werden, dass es sich zunächst als schwierig erwies, einen entsprechenden theoretischen Überblick zu gewinnen, was u.a. auf die Vielfältigkeit des Kulturbegriffs sowie die häufige definitorische Unschärfe zwischen Kultur und

Kunst zurückzuführen ist (*siehe Kapitel 2*). Darüber hinaus zeigte es sich als herausfordernd, die heterogene soziale Gruppe der Freien Szene abzugrenzen, da sich um diese ebenfalls weit gefasste Begriffe von Subkultur bis Off-Szene ranken (*siehe Kapitel 3*). Mit der gewählten Literatur- und Dokumentenrecherche war es jedoch möglich, diesen inhaltlichen Schwierigkeiten zu begegnen. Außerdem boten die in dieser Auseinandersetzung erlangten Erkenntnisse eine gute Grundlage hinsichtlich eines gewissen Vorwissens über die Freie Szene und eines allgemeinen Überblicks über kulturgeleitete Stadtplanung für die anschließende empirische Auseinandersetzung der Arbeit.

In der empirischen Auseinandersetzung einem Grounded Theory-Ansatz nachzugehen und eine nicht-standardisierte bzw. qualitativ-interpretative Forschung zu verfolgen, eröffnete die Möglichkeit, in der direkten Auseinandersetzung mit dem Feld und den dort vorgefundenen empirischen Zusammenhängen theoretische Begründungen hinsichtlich der formulierten Fragestellungen zu entdecken und zu erschließen. Damit kann der gewählte Ansatz als eine dem Forschungsgegenstand und dem Erkenntnisinteresse angemessene Forschungsstrategie bewertet werden.

Die Entscheidung, eine Fallstudie durchzuführen und mit Fallbeispielen zu arbeiten, erwies sich ebenso für den gewählten Forschungsgegenstand als geeignet und fruchtbar. Denn so war es möglich, Raumaneignungen der Freien Szene, anhand der Fallbeispiele Westbahnstudios, Semmelweis-Klinik und SOHO STUDIOS, praxisnah und detailliert zu reflektieren. Darüber hinaus war es möglich, einen Einblick in eine gewisse Bandbreite von Raumaneignungen der Freien Szene zu erhalten und in der Arbeit darzustellen. Um einer subjektiven Fallauswahl vorzubeugen, wurde eine sorgfältige Fallauswahl mit theoriegeleiteten Auswahlkriterien

angestrebt (siehe Kapitel 6.1.4). Die Auswahlkriterien haben sich als robust erwiesen, da sie sich z.B. in den geführten Expert:inneninterviews wiederfanden. Darüber hinaus hat es sich als lohnend gezeigt, weitere Interviewpartner:innen (Expert:innen zum Forschungsgegenstand, raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende) in die Fallstudie einzubeziehen. Dies ermöglichte es, ein breiteres Bild über die Kontexte der jeweiligen Fallbeispiele hinaus zu erhalten und damit dem mit Fallstudien verbundenen begrenzten Wissen darüber, ob die beobachteten Phänomene auch in anderen Kontexten auftreten, entgegenzuwirken. Gleichwohl ist anzumerken, dass die gewonnenen Ergebnisse aufgrund der dennoch geringen Anzahl der Befragten nur als Ausschnitte von Raumaneignungsprozessen der Freien Szene verstanden werden können. Aus Kapazitätsgründen bzw. wegen fehlender Rückmeldungen wurden keine Personen außerhalb des Kernteams der jeweiligen Fallbeispiele befragt zudem konnte keine Expert:innenperspektive aus dem öffentlichen Sektor eingeholt werden. Es ist daher festzuhalten, dass in Zukunft weitere Untersuchungen in größerem Umfang zum Forschungsgegenstand empfohlen sind.

Auch die gewählte zentrale Erhebungsmethode der leitfadengestützten Interviews erwies sich als solide Methode, um Raumaneignungsprozesse der Freien Szene nachzuvollziehen und über das Erfahrungswissen der Befragten einen praxisnahen Einblick in deren alltägliche Praxis zu erhalten. Der verwendete Interviewleitfaden zeigte sich zudem als sehr hilfreich, da er ein gutes Grundgerüst zur Strukturierung der durchgeführten Interviews bot und gleichzeitig eine Anpassung an die jeweiligen Interviewpartner:innen zuließ. Hinsichtlich einer Erweiterung der Erhebungsmethoden hätten sich potenziell auch teilnehmende Beobachtungen als gewinnbringend angeboten, um etwa über die in den Interviews gewonnenen Aussagen hinaus die gelebte Praxis im

lebensweltlichen und alltäglichen Kontext wahrzunehmen. Hier besteht die Chance, den Forschungsgegenstand methodisch weiter zu erkunden.

Zur Auswertung der durch die leitfadengestützten Interviews gewonnenen empirischen Daten wurde eine qualitative Inhaltsanalyse sowie eine Akteur:innenanalyse mittels Mapping durchgeführt. Hierzu ist anzumerken, dass sich diese Auswertungsmethoden nach anfänglicher Einarbeitung, beispielsweise in den Prozess der Kategorienbildung, als geeignet für das gewählte induktive Vorgehen und die qualitativ-interpretative Forschung gezeigt haben. Bloß im Zuge der Zuordnung der beteiligten Akteur:innen innerhalb des Akteur:innenmappings konnten Unschärfen erkannt werden, sodass einzelnen Akteur:innen mehrere oder keine Rollen zugeordnet wurden. In der Auswertung der erhobenen Daten erwies sich zudem die Daten- und Textanalysesoftware MAXQDA als sehr hilfreich, um die Daten übersichtlich und strukturiert aufzubereiten. In der Interpretation der empirischen Ergebnisse konnten die Erkenntnisse aus den Fallbeispielen und den Expert:inneninterviews aufschlussreich und erkenntnisfördernd zusammengeführt werden, wobei sich die Verknüpfung mit den theoretischen und stadtbezogenen Inhalten aus dem ersten und zweiten Teil der Arbeit als nicht immer einfach erwies, so dass hier noch weitere Ausbaupotenziale für eine vertiefende Analyse bestehen.

## INHALTLICHES FAZIT ANHAND DER FORSCHUNGSFRAGEN

Die vorliegende Arbeit ging von dem Erkenntnisinteresse aus, den Widerspruch zwischen der von Akteur:innen der Freien Szene in Wien geäußerten Schwierigkeit, sich Räume anzueignen, und der Darstellung Wiens als Kulturstadt, die optimale Rahmenbedingungen für Kunst- und Kulturschaf-

fende schaffen will, zu ergründen. Dabei galt es zu verstehen, unter welchen Bedingungen sich Raumeignungen der Freien Szene konstituieren und mit welchen Herausforderungen die Freie Szene konfrontiert ist, sodass sie einen Raumbedarf markieren muss. Darüber hinaus sollte ein planerischer Beitrag zur Ermöglichung und Sicherung einer vielfältigen kulturellen Landschaft in Wien und auch in anderen Städten geleistet werden. Mit Hilfe der formulierten Forschungsfragen und der durchgeführten Untersuchung konnte sich dem Erkenntnisinteresse und dem Ziel der Arbeit bedeutend angenähert werden, sodass im Folgenden kurz auf die gewonnenen Erkenntnisse zu den formulierten Forschungsfragen eingegangen wird. Dabei kann die Beantwortung der Forschungsfragen im Rahmen dieses Schlusskapitels nicht vollständig erfolgen, weswegen bei weitergehendem Interesse vor allem auf Kapitel 7 verwiesen wird.

- *Welche Merkmale zeichnen die Freie Szene aus?*

Mit dieser Forschungsfrage galt es den Grundstein für die Arbeit zu erschließen und aufzuzeigen, was unter der sozialen Gruppe der Freien Szene verstanden wird. So stellte sich neben der anfänglichen Beschreibung, der Freien Szene als die Gesamtheit aller Kunst- und Kulturschaffenden und Kunst- und Kulturvereine unter freier Trägerschaft heraus, dass die Freie Szene als eine zeitgenössische künstlerische Praxis verfolgende, gemeinnützig orientierte, nicht direkt an öffentliche Institutionen gebundene, überparteiliche und überkonfessionelle Gruppe zu verstehen ist, die selbstorganisiert arbeitet (*siehe Kapitel 3*). Als eine Art Subkultur der Kunstkultur umfasst die Freie Szene auch spezifische alltagskulturelle Praktiken, so dass die Räume der Freien Szene auch zu Orten der Demokratiearbeit und des sozialen und politischen Austauschs werden können. Darüber hinaus kann die Freie Szene auch als besonders flexibel und aufgrund nicht vorhande-

ner direkter inhaltlicher und ästhetischer Begrenzungen als Feld des Experimentierens und auch Scheiterns, insbesondere für junge Kunst- und Kulturschaffende, beschrieben werden.

In Hinblick auf die vorangestellte Hypothese, dass die Freie Szene als soziale Gruppe begriffen wird, die abseits des öffentlich-rechtlichen Kulturbetriebs agiert und sich im Besonderen durch die Abgrenzung zu diesem definiert, zeichnet sich ein komplexes Bild. Zum einen zeigt sich schon, dass die Freie Szene als ein nicht im öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb verankertes kulturelles Feld zu verstehen ist, zum anderen wird offenbar, dass eine durchgehend scharfe Abgrenzung zwischen der Freien Szene und dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb nicht nachzuzeichnen ist. Vielmehr besteht ein interdependentes und ambivalentes Verhältnis zwischen der Freien Szene und dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb. Dieses äußert sich darin, dass durch die Möglichkeit des Experimentierens in der Freien Szene besonders innovative Produktionen vorangetrieben werden, die wiederum in den öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb ausstrahlen und dort die künstlerischen Produktionen beeinflussen können. So wird die Freie Szene auch als Basis oder „Humus“ (IW 6 2023: 62) für das kulturelle Leben in der Stadt und den öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb gesehen. Gleichzeitig verorten sich jedoch viele Akteur:innen der Freien Szene während oder nach ihrer Tätigkeit im Feld der Freien Szene auch im öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb und es gibt Kooperationen zwischen diesen verschiedenen Formen des Kulturbetriebs. Unterdessen wird aber auch die Ambivalenz des Verhältnisses deutlich, da zwischen dem nicht-kommerziellen Kulturbetrieb, zu dem auch die Freie Szene gezählt werden kann (*siehe Kapitel 3.2*), und dem öffentlich-rechtlichen Kulturbetrieb ein großes Ungleichgewicht hinsichtlich der unterschiedlichen finanziellen Ausstattung attestiert wird (*siehe Kapitel 7.1 und 7.3*).

- *Wie entstehen Raumaneignungen durch die Freie Szene in Wien und welche Akteur:innen, mit welchen Rollen sind daran beteiligt?*

Mit dieser Fragestellung sollten die Bedingungen und Prozesse der Entstehung von Raumaneignungen durch die Freie Szene erörtert, die beteiligten Akteur:innen aufgezeigt und im öffentlichen, zivilgesellschaftlichen, non-profit und privatwirtschaftlichen Sektor mit ihren jeweiligen Rollen im Entstehungsprozess verortet werden. Dementsprechend hat sich zu dieser Fragestellung gezeigt, dass die Entstehung von Raumaneignungen im Wesentlichen über fünf verschiedene Ebenen bedingt werden (siehe Kapitel 6.2.2, 6.3.2, 6.4.2 und 7.2). Diese Ebenen beziehen sich auf Leistungen der Akteur:innen der Freien Szene, auf Leistungen der ermöglichenden Akteur:innen, auf vorhandene räumlich-materielle Voraussetzungen, auf den Bedarf an Räumen für künstlerische und kulturelle Praxis sowie auf Glück und richtiges Timing.

Bezüglich der im Vorfeld formulierten Hypothese, dass die Entstehung von Raumaneignungen der Freien Szene stark von öffentlichen Akteur:innen abhängt, kann mit Blick auf die empirische Untersuchung festgehalten werden, dass sich diese als überwiegend zutreffend erwiesen hat. Demnach treten Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor in den untersuchten Fallbeispielen als ermöglichende Akteur:innen auf, die durch den Zugang zu finanziellen Mitteln oder auch eigenen Einrichtungen und Infrastrukturen den Handlungsspielraum und die Autonomie von Akteur:innen der Freien Szene zentral erweitern und damit die Entstehung von Raumaneignungen wesentlich vorantreiben. Dabei kann jedoch auch eine gewisse Abhängigkeit der Akteur:innen der Freien Szene gegenüber Akteur:innen aus dem öffentlichen Sektor attestiert werden. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass im Rahmen dieser Arbeit Raumaneignungen durch die Freie Szene in

Form von Besetzungen nicht untersucht wurden, wo sich wiederum andere Bedingungen und Abhängigkeiten zeigen können, weshalb sich dies als weitere Forschungsperspektive anbietet (siehe *Ausblick und weitere Forschungsperspektiven*).

- *Mit welchen Herausforderungen sind Akteur:innen der Freien Szene in Wien bei der Aneignung von Räumen konfrontiert und wie wird ihnen begegnet?*

Mit dieser Fragestellung sollten die Probleme, die zum artikulierten Raumbedarf und den Schwierigkeiten des Raumbetreibens durch die Freie Szene führen, näher untersucht werden. Im Weiteren sollte eruiert werden, welche Prozesse bzw. Strategien und Lösungswege seitens der beteiligten Akteur:innen zur Problembewältigung angewendet werden. In diesem Zusammenhang hat sich gezeigt, dass die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene mit mehreren miteinander verknüpften und multikausalen Herausforderungskomplexen konfrontiert sind (siehe Kapitel 7.3). Dabei verfolgen sie unterschiedliche Bewältigungsstrategien, um den vielfältigen Herausforderungen zu begegnen. Diese reichen von der Initiierung öffentlichkeitswirksamer Führungen durch die jeweiligen Räume der Freien Szene über das kontinuierliche Schreiben von Förderanträgen bis hin zur Durchführung von Crowdfunding-Kampagnen. In diesem Abschnitt soll jedoch vor allem auf die Herausforderungen eingegangen werden, so dass diese nun knapp dargelegt werden.

Für bereits raumbetreibende bzw. raumaneignende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene ergeben sich demnach Herausforderungen im Komplex von belastenden Entstehungs- und Betriebskosten sowie den damit verbundenen finanziellen Knappheiten und prekären Produktionsbedingungen. Dazu ergeben sich Schwierigkeiten aus der unzureichenden Zugänglichkeit und Langfristigkeit des Wiener Fördersystems sowie aus bestehen-

den Zukunftsunsicherheiten und der mangelnden Anerkennung gegenüber Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene. Weiters betrifft die raumbetreibenden Kunst- und Kulturschaffenden der Herausforderungskomplex der Regulierung und Disziplinierung, wonach einige Wiener Gesetzesvorgaben von den Kunst- und Kulturschaffenden nur bedingt oder mit Schwierigkeiten umgesetzt werden können. Mit Blick auf inhaltlich-gestalterische Herausforderungen stehen raumaneignende Kunst- und Kulturschaffende vor Problemen im Zusammenhang mit Inklusivität und Exklusivität, künstlerischen Raumansprüchen, Verantwortungs- und Risikoübernahme sowie dem Verhältnis zum jeweiligen Umfeld. Für raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene zeigen sich vor allem Herausforderungen in hohen Bodenpreisen und der damit verbundenen Leistbarkeit, in der Unkenntnis über verfügbare Räume und in der oft notwendigen Etablierung zur Aneignung von Räumen sowie in der geringen Kontrollabgabe durch die Stadt Wien. Demzufolge kann hinsichtlich der im Vorfeld formulierten Hypothese, die davon ausgegangen ist, dass die Akteur:innen der Freien Szene stark von Schwierigkeiten der Leistbarkeit betroffen sind und dementsprechend mit einem hohen Anteil an Eigeninitiative reagieren, festgehalten werden, dass die in dieser Hypothese getroffenen Annahmen im Rahmen der untersuchten Fallbeispiele und der Expert:inneninterviews überwiegend nachvollzogen werden konnten. Demnach zählt die Leistbarkeit zu einem zentralen Problem für sowohl raumbetreibende und raumsuchende Kunst- und Kulturschaffende der Freien Szene. Außerdem reagieren vor allem raumbetreibende Kunst- und Kulturschaffende, zum Umgang mit ihrer geringen Zahlungsfähigkeit häufig einem hohen Anteil an unentgeltlich geleisteter Arbeit.

Mit Blick auf die Herausforderungen wird deutlich, dass sich die Kunst- und Kulturschaffenden der Freien Szene in einem Geflecht verschiedener Marginalisierungszustände (u.a. geringe Zahlungsfähigkeit, Abhängigkeiten und mangelnde Wertschätzung) im Kontext des spätmodernen Kapitalismus befinden, die sich im Alltagsleben und an den Alltagsorten der raumaneignenden und raumsuchenden Kunst- und Kulturschaffenden ablesen lassen und die Aufrechterhaltung bestehender sowie die Aneignung neuer Räume der Freien Szene erschweren. Es lässt sich daher die These aufstellen, dass es sich bei der Freien Szene, abgesehen von ihrer Freiheit in künstlerisch-ästhetischen Ausrichtung, angesichts der sie umgebenden herausfordernden Rahmenbedingungen eigentlich, um eine in weiten Teilen *Unfreie Szene* handelt.

- *Welche Handlungsansätze lassen sich zur Förderung von Raumaneignungen durch die Freie Szene formulieren?*

Durch diese Fragestellung sollten Handlungsansätze, die über die aktuellen angewendeten Problembewältigungsprozesse hinaus gehen, aufgezeigt werden. Dementsprechend wurden Handlungsansätze auf räumlich-materieller, finanzieller, sozial-kooperativer, regulativer und zeitlicher Ebene formuliert (*siehe Kapitel 7.4*). Diese reichen von der Einführung einer Mietpreisbremse über eine Arbeitsplatzgarantie bis hin zu Vorschlägen Räume mehr symbiotisch miteinander zu teilen. Dabei wird deutlich, dass sich die Handlungsansätze überwiegend auf Verteilungsfragen und die Verfügungsgewalt über Räume beziehen und damit häufig Gegenstand (planungs-)politischer Aushandlungsprozesse sind. Bezüglich der vorangestellten Hypothese, dass Formen der Zwischennutzung und Leerstandsaktivierung eine wichtige Rolle bei der Förderung der Freien Szene zukommt, zeigt sich ein ambivalentes Bild. Leerstandsaktivierungen können

unter bestimmten Voraussetzungen (*siehe Kapitel 7.4*) als wichtiger Handlungsansatz zur Förderung der Freien Szene angesehen werden. Zwischennutzungen hingegen können teilweise zur Förderung der Freien Szene beitragen, sind aber aufgrund der damit immer verbundenen Zukunftsunsicherheiten und geringen Planbarkeit als langfristig zu verfolgender Handlungsansatz kritisch zu sehen.

## AUSBLICK UND WEITERE FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

Im Rahmen der Arbeit konnte sich der Beantwortung der formulierten Forschungsfragen bedeutend angenähert werden, dennoch wird attestiert, dass sich im Zuge der Durchführung der Arbeit weitere Fragestellungen und Forschungsperspektiven ergeben haben, die für zukünftige Untersuchungen zum Forschungsgegenstand der *Raumaneignungen durch die Freie Szene* relevant sein können. Um diese Fragestellungen und Forschungsperspektiven abschließend kurz vorzustellen, werden zunächst jene behandelt, die sich im Kontext der Stadt Wien bewegen, und anschließend jene, die ihren Fokus über den Kontext der Stadt Wien hinaus richten.

Im Wiener Kontext könnte eine Forschungsperspektive, anschließend an Konrad (2010), darauf gerichtet sein, zu untersuchen, wie das Wiener Fördersystem aktuell für die Wiener Freie Szene im Detail ausgestaltet ist und welche konkreten Änderungen vorgenommen werden müssten, um speziell die Wiener Freie Szene zu fördern. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie genau ein praxisnäheres gesetzliches Regelwerk in Wien ausgestaltet sein könnte, damit dieses nicht mit einer Disziplinierung der Räume der Freien Szene einhergeht. Daran anknüpfend ergibt sich auch eine Forschungsperspektive dahingehend, welche Auswirkungen die

kürzlich veröffentlichte Wiener Kulturstrategie 2030 für die Wiener Freie Szene in den nächsten Jahren haben wird. In diesem Zusammenhang wäre es interessant zu untersuchen, ob mit den in der Strategie vorgestellten Zielen und Maßnahmen auch die ursächlichen Probleme der Raumaneignung durch die Freie Szene, wie z.B. die hohen Bodenpreise, angegangen werden, oder ob mit den Maßnahmen lediglich Symptombekämpfung, die an ursächlichen systematischen Verhältnissen nichts ändert, betrieben wird. Außerdem kann mit Fokus auf Wien untersucht werden, welche Unterschiede sich in Bezug auf die in der Arbeit formulierten Forschungsfragen bei einer differenzierten Betrachtung der jeweiligen Kunstsparten (wie z.B. Musik oder Darstellende Kunst) ergeben. Dazu wäre eine quantitative Erhebung des Ist-Zustandes der Raumbedarfe der freien Kunst- und Kulturschaffenden in Wien sowie der bestehenden Räume der Freien Szene in Wien erforderlich.

Über den Kontext der Stadt Wien hinausgehend ergeben sich Forschungsperspektiven zum Forschungsgegenstand dahingehend, welche besonderen Entstehungsbedingungen und Herausforderungen bei Besetzungen von Räumen durch Akteur:innen der Freien Szene auftreten. Darüber hinaus ergeben sich Forschungsperspektiven in Bezug darauf, welche Rolle digitale Räume, insbesondere vor dem Hintergrund der stetig voranschreitenden Digitalisierung, für die Raumaneignungen der Freien Szene spielen können. Auch die Bedeutung öffentlicher Räume sowie temporärer Formate, die in dieser Arbeit explizit nicht berücksichtigt wurden, können eine relevante Forschungsperspektive im Kontext der Raumaneignungen der Freien Szene eröffnen. Ebenso bietet es sich an, den Forschungsgegenstand auch auf andere Städte auszuweiten, beispielsweise auf solche, die kein Bevölkerungswachstum aufweisen. In diesem Zusammenhang wäre es zum Beispiel auch er-

giebig, die bereits gewonnenen Erfahrungen mit Künstler:innengossenschaften, wie sie z.B. in der Schweiz existieren, zu untersuchen.

Mit Blick über die Freie Szene hinaus kann zudem auf Forschungsperspektiven hingewiesen werden, die sich mit Fragestellungen auseinandersetzen, die auf eine universelle Perspektive von Gemeinnützigkeit abzielen und damit nicht nur Umstände und Handlungsansätze untersuchen, die lediglich einer sozialen Gruppe wie etwa der Freien Szene zugutekommen. In diesem Zusammenhang wäre es lohnend, die vorgestellten Handlungsansätze der Arbeitszeitverkürzung oder auch der Arbeitsplatzgarantie näher zu betrachten. Insbesondere im Hinblick darauf, welche zivilgesellschaftliche Aktivierung sich daraus mit mehr zeitlichen und finanziellen Ressourcen ergeben könnten. Darüber hinaus können sich Forschungsperspektiven darauf beziehen, inwieweit durch diese Handlungsansätze eine Dekommodifizierung des Kulturbetriebs stattfindet und welche Veränderungen in der Verfügungsgewalt über Räume sich daraus entwickeln könnten.

# VERZEICHNISSE

## QUELLENVERZEICHNIS

ACHATZ, P. (2020): Transformation öffentlicher urbaner Räume als Prozess - Fallstudien von Verkehrsversuchen aus der Planungspraxis. – Wien (TU Wien).

ADLOFF, F. & HEINS, V.M. (eds) (2015): Konvivialismus: eine Debatte. – 261 pp. Bielefeld (Transcript).

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (1979): Dialectic of Enlightenment. – London (Verso).

AIGNER, A.C. (2022): ZUSAMMEN URBANE ZUKUNFT AUSPROBIEREN. Eine Untersuchung Urbaner Experimente als Werkzeug zur Förderung einer sozial-ökologischen und emanzipatorischen Stadtentwicklung. – Wien.

AKADEMIE FÜR RAUMFORSCHUNG UND LANDESPLANUNG (2019): Handwörterbuch der Stadt- und Raumentwicklung. – Hannover (Akademie für Raumforschung und Landesplanung).

ANDERSON, K. & GALE, F. (eds) (1999): Cultural geographies. 2. ed. – 350 pp. Melbourne (Longman).

ANDRES, L. (2013): Differential Spaces, Power Hierarchy and Collaborative Planning: A Critique of the Role of Temporary Uses in Shaping and Making Places. – Urban Studies, 50/4: 759–775. doi: 10.1177/0042098012455719.

ARTCLUSTERVIENNA (2023): Art Spaces - SOHO STUDIOS. – Vienna Art Week 2024. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.viennaartweek.at/de/vienna-art/art-spaces/>.

AUGUSTIN (2017): Magdalena Augustin: SUBKULTUR BRAUCHT RAUM. Auf der Suche nach langfristigen Lösungsstrategien in Wien. – IG Kultur Wien. Retrieved November 15, 2022, from <https://igkulturwien.net/preis-der-freien-szene/preis17/katalogtexte/magdalena-augustin-subkultur-braucht-raum-auf-der-suche-nach-langfristigen-loesungsstrategien-in-wien/>.

AUGUSTIN (2021): Kultur sucht Raum – Die Wiener Szene auf den Plan rufen. – The Gap. Retrieved November 15, 2022, from <https://thegap.at/wien-stadtplanung-kulturraeume/>.

AVELINO, F. & WITTMAYER, J. (2016): Shifting Power Relations in Sustainability Transitions: A Multi-actor Perspective. – Journal of Environmental Policy & Planning, 18: 628–649. doi: 10.1080/1523908X.2015.1112259.

BARON, D.H., DOAN, T.B.N., KADI, D.J., PLANK, D.L. & FINANZWISSENSCHAFTEN, F. (2021): WOHNUNGSPOLITIK UND WOHNVERSORGUNG - Bericht aus fünf wachsenden europäischen Millionenstädten. – AK Stadtpunkte/37.

BARRIENTOS, S. (2021): It's the class, stupid. – In: FRAKTION DIE LINKE & ROSA LUXEMBURG STIFTUNG, P. (eds): Klasse, Kultur, Krise – Faire Arbeit in Kunst und Kultur. – pp. 10–14, Berlin.

BASIS.KULTUR.WIEN (o.J.a): MITGLIEDSVEREINE – Basis.Kultur. – Retrieved September 15, 2023, from <https://basiskultur.at/mitgliedsvereine/>.

BASIS.KULTUR.WIEN (o.J.b): ÜBER UNS – Basis.Kultur. – Retrieved September 15, 2023, from <https://basiskultur.at/ueber-uns-3/>.

BASIS.KULTUR.WIEN (o.J.c): Über SHIFT - Künstlerische Praxen dezentraler Kulturarbeit. – SHIFT, Retrieved September 15, 2023 <https://shift.wien/ueber-shift/>.

BENDUSKI, J. (2018): Freies Theater heute - Die freien darstellenden Künste prägen die Theater und Tanzlandschaft. – Politik und Kultur - Zeitung des deutschen Kulturrates/03/18: 21.

BENDUSKI, J. (2019): Städtetag aktuell 5/2019. – Berlin/Köln.

BENNEWORTH, P. & HOSPERS, G.-J. (eds) (2009): The role of culture in the economic development of old industrial regions. – 203 pp. Wien Zürich Münster (LIT).

BENSE, M. (2013): Raum und Tanz (1934). – In: GÜNZEL, S. (ed.): Texte zur Theorie des Raums. Durchgesehene Ausgabe. – pp. 47–49, Ditzingen (Reclam).

- BENZ, L. & EGG, K. (2022): Ortsvisite: Westbahnstudios und Alte-Leute-Siedlung. – cba - cultural broadcasting archive. Retrieved January 29, 2024, from <https://cba.media/578118>.
- BERNARD, J. (1996): Autonome Kulturarbeit, Vermittlung & qualifizierte Teilöffentlichkeit. – In: IG KULTUR ÖSTERREICH (ed.): Relevanz und gesellschaftliche Funktion der freien Kulturarbeit. Dokumentation des gleichnamigen Symposions der IG Kultur Österreich 22.- 24. 11. 1995. – p. Wien (Funkhaus Wien).
- BERNDT, C. & PÜTZ, R. (2007): Kulturelle Geographien nach dem Cultural Turn. – In: BERNDT, C. & PÜTZ, R. (eds): Kulturelle Geographien Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn. – p. Bielefeld (Transcript-Verlag).
- BLESSI, G.T., SACCO, P.L. & PILATI, T. (2011): Independent artist-run centres: an empirical analysis of the Montreal non-profit visual arts field. – *Cultural Trends*, 20/2: 141–166. doi: 10.1080/09548963.2011.563907.
- BLOOMFIELD, J. & BIANCHINI, F. (2001): Cultural citizenship and urban governance in Western Europe. – In: STEVENSON, N. (ed.): *Culture and Citizenship*. – p. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom (SAGE Publications Ltd). doi: 10.4135/9781446217665.
- BOLLNOW, O.F. (1984): *Mensch und Raum*. 5. Aufl. – 310 pp. Stuttgart Berlin Köln Mainz (Kohlhammer).
- BOLTANSKI, L., CHIAPELLO, È. & SCHULTHEIS, F. (2006): *Der neue Geist des Kapitalismus*. First Edition. – 735 pp. Köln (Herbert von Halem Verlag).
- BOURDIEU, P. (2016): *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Nachdr. – 408 pp. Stanford, Calif (Stanford Univ. Press).
- BRÜCKNER, T. & ONDREKA, L. (2023): #194 "Vollzeit-Arbeit verhindert Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern." – Retrieved January 04, 2023 from <https://podcast.dissenspodcast.de/page/7>.
- BUNDESIMMOBILIENGESELLSCHAFT M.B.H. (2022): *Sammelweisareal wird Bildungsstandort*. – Retrieved January 29, 2024, from <https://www.big.at/presse-news/highlights>.
- BUNDESINSTITUT FÜR BAU-, STADT- UND RAUMFORSCHUNG (ed) (2020): *Glosar zur Gemeinwohlorientierten Stadtentwicklung*. – 164 pp. Bonn (Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR)).
- BUNDESMINISTERIUM FÜR FINANZEN (2023): *Prekarium*. – [oesterreich.gv.at](https://www.oesterreich.gv.at) - Österreichs digitales Amt. Retrieved February 1, 2024, from <https://www.oesterreich.gv.at/lexicon/P/Seite.991248.html>.
- BÜRO DER GESCHÄFTSGRUPPE KULTUR UND WISSENSCHAFT (2023): *Wiener Kulturstrategie 2030*. – .
- BYSTRYN, M. (1978): *Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists*. – *Social Research*, 45/2: 390–408 (The New School).
- CAMPBELL, S. (2003): *Case Studies in Planning: Comparative Advantages and the Problem of Generalization*. – Ann Arbor (University of Michigan).
- CHO, R.L.T., LIU, J.S. & HO, M.H.-C. (2018): *What are the concerns? Looking back on 15 years of research in cultural and creative industries*. – *International Journal of Cultural Policy*, 24/1: 25–44. doi: 10.1080/10286632.2015.1128417.
- CHOMBART, DE L. & HENRY, P. (1977): *Aneignung, Eigentum, Enteignung. Sozialpsychologie der Raumeignung und Prozesse gesellschaftlicher Veränderung*. – *Arch+ Zeitschrift für Architekten, Sozialarbeiter und kommunalpolitische Gruppen*/34: 2–6.
- CREATIVE EUROPE DESK AUSTRIA (o.J.): *Europäische Kulturhauptstädte - Creative Europe Austria - Creative Europe Austria*. – [creativeeurope.at](https://www.creativeeurope.at). Retrieved March 22, 2023, from <https://www.creativeeurope.at/eu-kulturpolitik/europaeische-kulturhauptstaedte.html>.
- CURTIN, P. & GAITHER, T. (2007): *International Public Relations: Negotiating Culture, Identity, and Power*. – 2455 Teller Road, Thousand Oaks California 91320 United States (SAGE Publications, Inc.). doi: 10.4135/9781452224817.
- DANGSCHAT, J.S. (2020): *Raumplanung in der zweiten Moderne*. – In: DILLINGER, T., GETZNER, M., KANONIER, A. & ZECH, S. (eds): *50 Jahre Raumplanung an der TU Wien. Studieren - Lehren - Forschen*. – pp. 427–447, Wien (NWV Verlag).

- DARR, C. & LUFT, J. (2022): Gemeingut Boden – Erbbaurechte zur Stärkung des Gemeinwohls in der kooperativen Stadt. – In: ABT, J., BLECKEN, L., BOCK, S., DIRINGER, J. & FAHRENKRUG, K. (eds): Von Beteiligung zur Koproduktion. – pp. 363–386, Wiesbaden (Springer Fachmedien Wiesbaden). doi: 10.1007/978-3-658-36181-5\_14.
- DAVIES, R. & SIGTHORSSON, G. (2013): Introducing the creative industries: from theory to practice. – 269 pp. Los Angeles (SAGE).
- DEINET, U. & REUTLINGER, C. (2005): Aneignung. – In: KESSEL, F., REUTLINGER, C., MAURER, S. & FREY, O. (eds): Handbuch Sozialraum. – pp. 295–312, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften).
- DEISL, H. (2023): Die Westbahnstudios - Sound-Produktionsstandort Wien. – oe1.orf.at. Retrieved August 7, 2023, from <https://oe1.orf.at/programm/20230615/722652/Die-Westbahnstudios>.
- DELLA LUCIA, M., TRUNFIO, M. & GO, F.M. (2017): Heritage and Urban Regeneration: Towards Creative Tourism. – In: Tourism in the city: towards an integrative agenda on urban tourism. – pp. 179–191, New York, NY (Springer Berlin Heidelberg).
- DEUTSCHER STÄDTETAG (2019): Städtetag aktuell 5/2019. – Berlin/Köln.
- DOUCETTE, E.H. (2001): Kulturarbeit von Migrantinnen in Österreich. – Wien (Universität Wien).
- DU GAY, P. (ed) (1997): Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman. – 151 pp. London ; Thousand Oaks [Calif.] (Sage, in association with The Open University).
- DU GAY, P., HALL, S., JANES, L., MADSEN, A.K. & MACKAY, H. (2013): Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman. Second edition. – 175 pp. Los Angeles, CA (Sage Publications).
- DURANT, W. (1985): Kulturgeschichte der Menschheit. 15: Europa und der Osten im Zeitalter der Aufklärung / Will und Ariel Durant. Ungekürzte Ausg., Lizenzausg. – 611 pp. Frankfurt/M. (Ullstein).
- DURHAM, A.S., JOHNSON, W. & SANDERS, S.J. (2021): Guest Editor's Introduction. – Departures in Critical Qualitative Research, 10/2: 1–6. doi: 10.1525/dcqr.2021.10.2.1.
- DZIAŁEK, J. (2021): A Spatial History of Independent Art Spaces in Krakow from the 1970s to 2019. – Arts, 10/3: 45 (Multidisciplinary Digital Publishing Institute). doi: 10.3390/arts10030045.
- EADE, J. & MELE, C. (eds) (2002): Understanding the city. – In: Understanding the city: contemporary and future perspectives. – pp. 3–24, Oxford, UK ; Malden, MA (Blackwell).
- EBNER, C.C. (2007): Die Vorrunde. – In: Kleidung verändert. – pp. 13–38, (transcript Verlag). doi: 10.1515/9783839406182-001.
- ECKARDT, F. & NYSTRÖM, L. (eds) (2009): Culture and the city. – 711 pp. Berlin (BWV, Berliner Wissenschafts-Verlag).
- EL KHAFIF, M. (2008): Inszenierter Urbanismus. Stadtraum für Kunst, Kultur und Konsum im Zeitalter der Erlebnisgesellschaft. – Wien.
- ZUM ESCHENHOFF, S. (2021): Versprechen auf die Zukunft – Der Zusammenhang zwischen Förderung, Produktionsbedingungen und Theaterästhetik am Beispiel der Freien Szene in Niedersachsen. – In: MANDEL, B. & ZIMMER, A. (eds): Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten. – pp. 101–118, Wiesbaden [Heidelberg] (Springer VS).
- EUROPEAN COMMISSION. DIRECTORATE GENERAL FOR EDUCATION AND CULTURE. (2015): European capitals of culture :30 years. – LU (Publications Office).
- EVANS, G. (2001): Cultural planning, an urban renaissance? – 335 pp. London ; New York (Routledge).
- EVERS, A. & LAVILLE, J.-L. (eds) (2005): The third sector in Europe. Reprinted. – 266 pp. Cheltenham (Elgar).
- FINCHER, R. & JACOBS, J.M. (eds) (1998): Cities of difference. – 322 pp. New York (Guilford Press).

- FLICK, U. (2016): Sozialforschung: Methoden und Anwendungen: ein Überblick für die BA-Studiengänge. 3. Auflage. – 334 pp. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt Taschenbuch Verlag).
- FLORIDA, R.L. (2002): The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life. Nachdr. – 434 pp. New York, NY (Basic Books).
- FLYVBJERG, B. (2011): Case Study. – In: DENZIN, N.K. & LINCOLN, Y.S. (eds): The Sage Handbook of Qualitative Research. – pp. 301–316, Thousand Oaks (CA: Sage).
- FOHRBECK, K. & WIESAND, A.J. (1989): Von der Industriegesellschaft zur Kulturgesellschaft? kulturpolitische Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland. – 183 pp. München (C.H. Beck).
- FOUCAULT, M. (2006): Von anderen Räumen (1967). – In: Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. – p. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- FRANZEN, J. (2020): Online-Umfrage zu Ateliers: Knappes Gut. – ig bildende kunst. Retrieved November 15, 2022, from [https://igbildendekunst.at/bildpunkt\\_/online-umfrage-zu-ateliers-knappes-gut/](https://igbildendekunst.at/bildpunkt_/online-umfrage-zu-ateliers-knappes-gut/).
- FREY, O., HEJDA, W., VERLIC, M., SENGLIN, P.-M., WIEGER, L. & HAMDJ, A. (2012): Perspektive Leerstand Erster Teil einer dreiteiligen Studie zum Themengebiet Leerstandsnutzung, Zwischennutzungen, und Freiräume. – Wien (IG Kultur Wien).
- GAINZA, X. (2017): Culture-led neighbourhood transformations beyond the revitalisation/gentrification dichotomy. – *Urban Studies*, 54/4: 953–970. doi: 10.1177/0042098016630507.
- GARCÍA, B. (2004): Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. – *Local Economy: The Journal of the Local Economy Policy Unit*, 19/4: 312–326. doi: 10.1080/0269094042000286828.
- GÄRTNER, M. (2016): Spaces – Freie Kulturräume in Deutschland. - Berlin (Deutscher Kunstverlag).
- GERRING, J. (2006): Case Study Research: Principles and Practices. – Cambridge (Cambridge University Press). doi: 10.1017/CBO9780511803123.
- GESCHÄFTSGRUPPE KULTUR UND WISSENSCHAFT DES MAGISTRATS DER STADT WIEN (2021): Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsbericht der Stadt Wien 2021. – Wien.
- GIBSON, C.R. & FREESTONE, R. (2006): The Cultural Dimension of Urban Planning Strategies: An Historical Perspective. – In: MONCLUS, J. (ed.): Culture, Urbanism and Planning. 0 Edition. – pp. 21–41, (Routledge). doi: 10.4324/9781315575520.
- GIERYN, T.F. (2000): A Space for Place in Sociology. – *Annual Review of Sociology*, 26/1: 463–496. doi: 10.1146/annurev.soc.26.1.463.
- GLÄSER, J. & LAUDEL, G. (2009): Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen. 3., überarb. Aufl. – 347 pp. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften).
- GOODWIN, M. (2004): Recovering the future: a post-disciplinary perspective on geography and political economy. – In: *Envisioning human geographies*. – pp. 65–80, Oxon [England] (Routledge).
- GRAHAM, S. & HEALEY, P. (1999): Relational concepts of space and place: Issues for planning theory and practice. – *European Planning Studies*, 7/5: 623–646. doi: 10.1080/09654319908720542.
- GRUBER, E. (2021): »... ein paar Schritte weiter, und man ist schon drinnen« - Soziokulturelle Ankerzentren als neue soziale und kulturelle Räume in Wiener Stadtquartieren – ein Entwurf. – derive - Stadtforschung. Retrieved August 7, 2023, from <https://derive.at/texte/ ein-paar-schritte-weiter/>.
- GSTACH, D. (2016): Freiraumplanung / Landschaftsplanung I - Freiraumfunktionen. – Erfurt.
- GÜNZEL, S. & KÜMMERLING, F. (eds) (2010): Raum: ein interdisziplinäres Handbuch. – 372 pp. Stuttgart (Metzler).
- HACKER, A. (2022): Semmelweisklinik: Kulturzentrum statt Leerstand in Währing. – 1000things. Retrieved August 5, 2023, from <https://www.1000things.at/blog/kulturzentrum-semmelweisklinik-wien/>.

HAFENCITY UNIVERSITÄT HAMBURG (HG.) & UNIVERSITÄT WIEN (HG.) (o.J.): Raumproduktion. – WohnWissen. Retrieved January 11, 2023, from <https://wohnwissen.net/wissen/methodologie/raumproduktion>.

HALL, S. (1997): Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. – London (SAGE Publications & Open University).

HAMEL, M. (2022): Künstlerische Visionen für die Stadt von Morgen. – RaumPlanung/215 / 1-2022: 50–57.

HAMMEL, L. (2007): Der Kulturbegriff im wissenschaftlichen Diskurs und seine Bedeutung für die Musikpädagogik. – Versuch eines Literaturberichtes - In: VOGT, J (HG.): Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik. Retrieved January 11, 2024, from <https://www.zfkm.org/07-hammel.pdf>

HANNEMANN, C., GLASAUER, H., POHLAN, J., POTT, A. & KIRCHBERG, V. (eds) (2010): Jahrbuch StadtRegion 2009/2010: Schwerpunkt: Stadtkultur und Kreativität. – 253 pp. Opladen (Budrich).

HANNEMANN, C. & SEWING, W. (1998): Gebaute Stadtkultur: Architektur als Identitätskonstrukt. – In: GÖSCHEL, A. & KIRCHBERG, V. (eds): Kultur in der Stadt: Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. – pp. 55–79, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften). doi: 10.1007/978-3-663-10580-0\_5.

HARVEY, D. (1989): The Condition of Postmodernity. – Oxford (Blackwell).

HARVEY, D. (2001): Spaces of capital: towards a critical geography. – 429 pp. New York (Routledge).

HARVEY, D. (2002): The art of rent: globalization, monopoly and the commodification of culture. – Socialist Register/38.

HARVEY, D. (2016): Rebelle Städte: vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution. Deutsche Erstausgabe, 4. Auflage. – 283 pp. Berlin (Suhrkamp).

HASSEMER, S. (2021): Verunsicherter DIY-Urbanismus. – In: JONAS, M., NESSEL, S. & TRÖGER, N. (eds): Reparieren, Selbermachen und Kreislaufwirtschaften. – pp. 171–191, Wiesbaden (Springer Fachmedien Wiesbaden). doi: 10.1007/978-3-658-31569-6\_9.

HÄUSSERMANN, H., LÄPPLE, D. & SIEBEL, W. (2008): Stadtpolitik. 1. Aufl., Originalausg. – 403 pp. Frankfurt am Main (Suhrkamp).

HÄUßERMANN, H. & SIEBEL, W. (eds) (1993): Festivalisierung der Stadtpolitik: Stadtentwicklung durch große Projekte. – 341 pp. Wiesbaden (Springer Fachmedien GmbH).

HEIDENREICH, E. (1998): Urbane Kultur Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Perspektive auf die Stadt. – In: GÖSCHEL, A. & KIRCHBERG, V. (eds): Kultur in der Stadt. – pp. 215–227, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften). doi: 10.1007/978-3-663-10580-0\_12.

HEINDL, G. (2020): Stadtkonflikte: radikale Demokratie in Architektur und Stadtplanung. – 270 pp. Wien (Mandelbaum Verlag).

HEINRICHS, W. (2015): Der Kulturbetrieb: Bildende Kunst, Musik, Literatur, Theater, Film. – 294 pp. Bielefeld (transcript).

HEJDA, W. & ALMER, I. (2019): Stadt Raum für Alle. – Zentralorgan für Kulturpolitik, Kultur als Rezept/1.19: 82–85.

HELFFERICH, C. (2019): Leitfaden- und Experteninterviews. – In: BAUR, N. & BLASIUS, J. (eds): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. – pp. 669–686, Wiesbaden (Springer Fachmedien Wiesbaden). doi: 10.1007/978-3-658-21308-4\_44.

HEPP, A. (2009): Richard Johnson: Kreislauf der Kultur. – In: HEPP, A., KROTZ, F. & THOMAS, T. (eds): Schlüsselwerke der Cultural Studies. – pp. 247–256, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften). doi: 10.1007/978-3-531-91839-6\_20.

HERTWECK, F. & UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG (eds) (2020): Architecture on common ground the question of land: positions and models. – 392 pp. Zürich, Switzerland (Lars Müller Publishers).

- HIRSCHMANN, A. (2014): DISJUNKTIVE RAUMPRODUKTION. STRUKTURWANDEL UND NEOLIBERALE POLITIK VOM LEERSTAND AUS BETRACHTET. – In: HEJDA, W., IG KULTUR WIEN, HIRSCHMANN, A., KICZKA, R. & VERLIČ, M. (eds): Wer geht leer aus? Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik. – pp. 12–33, Wien (ed. mono/monochrom).
- HORNIG, P. (2011): Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch? 1. Aufl. – 282 pp. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften).
- HÖRNING, K.H. & REUTER, J. (2015): Doing culture - Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. – Bielefeld (Transcript-Verlag).
- HORTON, J. & KRAFTL, P. (2014): Cultural geographies: an introduction. – 325 pp. London ; New York (Routledge, Taylor & Francis Group).
- HOTAKAINEN, T. (2020): Five Decades of Culture in urban Development. – In: DILLINGER, T., GETZNER, M., KANONIER, A. & ZECH, S. (eds): 50 Jahre Raumplanung an der TU Wien. Studieren - Lehren - Forschen. Jahrbuch des Instituts für Raumplanung an der TU Wien. – pp. 650–661, Wien (NWV Verlag).
- HUNGER AUF KUNST UND KULTUR (HG.) (2023): SOHO STUDIOS. – Retrieved August 5, 2023, from [https://www.hungeraufkunstundkultur.at/soho\\_studios\\_3](https://www.hungeraufkunstundkultur.at/soho_studios_3).
- IG BILDENDE KUNST (2019): Freie Szene – freie Kunst Symposium. – ig bildende kunst. Retrieved September 15, 2023, from <https://igbildendekunst.at/programm/freie-szene-freie-kunst/>.
- IG KULTUR ÖSTERREICH (2021): Kunst im Netz | IG Kultur. – Retrieved August 8, 2023, from <https://igkultur.at/praxis/kunst-im-netz>.
- IG KULTUR ÖSTERREICH (2023): Fair Pay. – IG Kultur. Retrieved September 15, 2023, from <https://igkultur.at/projekt/fair-pay>.
- IG KULTUR WIEN (2010): Geschichte - IG Kultur Wien. – Retrieved September 15, 2023, from <https://igkulturwien.net/ig-kultur-wien/igkw/geschichte>.
- IG KULTUR WIEN (2019): Symposium “Freie Szene - Freie Kunst” Fair Pay in der Kulturarbeit (2019) - IG Kultur Wien. – Retrieved September 15, 2023, from <https://igkulturwien.net/projekte/symposium-freie-szene-freie-kunst-fair-pay-in-der-kulturarbeit>.
- IG KULTUR WIEN (2023a): Kulturinfoservice - IG Kultur Wien. – Retrieved September 15, 2023, from <https://igkulturwien.net/kis>.
- IG KULTUR WIEN (2023b): Preis der freien Szene Wiens 2023. – IG Kultur. Retrieved September 15, 2023, from <https://igkultur.at/preis-der-freien-szene-wiens-2023>.
- IG KULTUR WIEN (HG.) (2012): Positionspapier zu Leerstand und Zwischennutzung. – Retrieved August 17, 2023 from <https://igkulturwien.net/projekte/freiraum-leerstand/positionspapier-zu-leerstand-und-zwischennutzung>.
- IG KULTUR WIEN (HG.) (ed) (2014): Wer geht leer aus? Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik. – 191 pp. Wien (ed. mono/monochrom).
- ILLIGENS, S. (2017): Henri Lefebvre: Entfremdung und das Recht auf die Stadt. – Soziologiemagazin, 10/2: 37–53. doi: 10.3224/soz.v10i2.04.
- INDEPENDENT SPACE INDEX (HG.) (2024): Map. – Retrieved January 29, 2024 from <https://www.independentspaceindex.at/map>.
- INITIATIVE FREIE SZENE & STADT WIEN (HG.) (eds) (2021): Symposium Freie Szene. – Retrieved January 29, 2023 from <https://igkulturwien.net/projekte/symposium-freie-szene-orte-schaffen/nachbericht>.
- INITIATIVE NEUE MUSIK BERLIN E.V. (HG.) (o.J.): Glossar: Freie Szene. – Retrieved January 18, 2023, from <https://www.field-notes.berlin/de/diskurs/526/glossar-freie-szene>.
- JACKSON, P. (1989): Maps of meaning: an introduction to cultural geography. – 213 pp. London ; Boston (Unwin Hyman).
- JACOBS, J. (1961): The death and life of great American cities. – 458 pp. Harmondsworth (Penguin).
- JOHNSON, R. (1986): What Is Cultural Studies Anyway? – Social Text/16: 38. doi: 10.2307/466285.

JOHNSTON, R.J. (1997): Geography and geographers: Anglo-American human geography since 1945. 5th ed. – 475 pp. London ; New York (Arnold).

JULIANE, A. (2008): Künstlerische Arbeit – immer schon prekär? – AEP-Informationen. Feministische Zeitschrift für Politik und Gesellschaft/Heft 1.

KIRCHBERG, V. (1992): Kultur und Stadtgesellschaft: empirische Fallstudien zum kulturellen Verhalten der Stadtbevölkerung und zur Bedeutung der Kultur für die Stadt. – 349 pp. Wiesbaden (Deutscher Universitäts-Verlag).

KIRCHBERG, V. (2010): Kreativität und Stadtkultur: stadtsoziologische Deutungen. – In: HANNEMANN, C., GLASAUER, H., POHLAN, J., POTT, A. & KIRCHBERG, V. (eds): Jahrbuch StadtRegion 2009/2010: Schwerpunkt: Stadtkultur und Kreativität. – pp. 19–44, Opladen (Budrich).

KLAUS, E. & ZOBL, E. (2020): Kritische kulturelle Produktion im Kontext von Cultural Studies und Cultural Citizenship. participate - Kultur Aktiv Gestalten/10.

KNIERBEIN, S. (2011): Stadtkultur. Eine postdisziplinäre Positionierung in der Stadtforschung. – In: – pp. 79–103, Positionen zur Urbanistik I. Stadtkultur und neue Methoden der Stadtforschung (Lit-Verlag).

KNIERBEIN, S., GABAUER, A., KAFKA, O. & KRÄNZLE, E. (2020): Interdisciplinary Centre for Urban Culture and Public Space. – In: DILLINGER, T., GETZNER, M., KANONIER, A. & ZECH, S. (eds): 50 Jahre Raumplanung an der TU Wien. Studieren - Lehren - Forschen. – pp. 308–325, Wien (NWV Verlag).

KONRAD, C. (2010): Kultur und Geld Eine Analyse der Kulturausgaben der Stadt Wien. – Wien (IG Kultur Wien).

KRÄTKE, S. (2010): 'Creative Cities' and the Rise of the Dealer Class: A Critique of Richard Florida's Approach to Urban Theory: 'Creative cities' and the rise of the dealer class. – International Journal of Urban and Regional Research, 34/4: 835–853. doi: 10.1111/j.1468-2427.2010.00939.x.

KREATIVE RÄUME WIEN (2021): Call: Zwischennutzung Semmelweisklinik. – Kreative Räume Wien.- Retrieved August 08, 2023 from <https://www.kreativ-raeumewien.at/news/call-semmelweisklinik/>.

KREATIVE RÄUME WIEN (2022a): Semmelweisklinik. – Kreative Räume Wien.- Retrieved August 08, 2023 from <https://www.kreativ-raeumewien.at/projekte/semmelweisklinik/>

KREATIVE RÄUME WIEN (2022b): Semmelweisklinik: Schlüsselübergabe und Start der Zwischennutzung. – Kreative Räume Wien. - Retrieved August 08, 2023, from <https://www.kreativ-raeumewien.at/news/semmelweisklinik-start-zwischennutzung/>.

KREATIVE RÄUME WIEN (2023a): KRW Über Uns. – Kreative Räume Wien. - Retrieved August 08, 2023, from <https://www.kreativ-raeumewien.at/ueber-uns/>.

KREATIVE RÄUME WIEN (2023b): Auswertung Anfragen an Kreative Räume Wien. – In: – p. 4, Wien.

KREATIVE RÄUME WIEN (2024): Projekte in Wien. - Retrieved January 08, 2024, from <https://www.kreativ-raeumewien.at/category/projekte/>.

KRISCH, A. (2016): Stadt.Macht.Kultur : eine Analyse hegemonialer Kulturpolitik und Kunstförderung in der strategischen Planung Wiens. – Thesis: (Wien). doi: 10.34726/hss.2016.39975.

KRONSELL, A. & MUKHTAR-LANDGREN, D. (2018): Experimental governance: the role of municipalities in urban living labs. – European Planning Studies, 26/5: 988–1007. doi: 10.1080/09654313.2018.1435631.

KUHLMANN, A. (1995): Kultur und Krise. Zur Inflation der Ereignisse. – In: FUCHS, G., MOLTMANN, B. & PRIGGE, W. (eds): Mythos Metropole. Erstausg., 1. Aufl., [2. Dr.]. – pp. 115–125, Frankfurt am Main (Suhrkamp).

KULTURABTEILUNG (MA7) (o.J.): Kulturabteilung der Stadt Wien (MA 7). – Retrieved January 6, 2023, from <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/index.html>.

KUMER, P. (2020): Hidden geographies of social justice in an urban environment: the particularities of naturally-occurring arts districts. – European Journal of Geography, 11/2. doi: 10.48088/ejg.p.kum.11.2.123.136.

- KUNST- UND KULTURVEREIN SOHO IN OTTA-KRING (2022): Vermietungen. – Retrieved January 11, 2024 from [https://sohostudios.at/wp-content/uploads/2022/03/LITH\\_Plaene\\_SOHO-Studios\\_gesamt.pdf](https://sohostudios.at/wp-content/uploads/2022/03/LITH_Plaene_SOHO-Studios_gesamt.pdf).
- KUNST- UND KULTURVEREIN SOHO IN OTTAKRING (2023): Ausstellung „Der Tanz um die Sorge“. – SOHO STUDIOS - Art Space Vienna. - Retrieved January 29, 2024, from <https://sohostudios.at/events/ausstellung-der-tanz-um-die-sorge/>.
- KUNST- UND KULTURVEREIN SOHO IN OTTAKRING (o.J.a): Über Uns – SOHO STUDIOS – Art Space Vienna. – Retrieved January 29, 2024, from <https://sohostudios.at/werkstaetten/>.
- KUNST- UND KULTURVEREIN SOHO IN OTTAKRING (o.J.b): Werkstätten. – .Retrieved January 29, 2024, from <https://sohostudios.at/werkstaetten/>.
- KUNST- UND KULTURVEREIN SOHO IN OTTAKRING (o.J.c): Räume. – . Retrieved January 29, 2024, from <https://sohostudios.at/raeume/>.
- KUNST- UND KULTURZENTRUM SEMMELWEISKLINIK (2022a): Semmelweisklinik • Centre for Arts and Culture Vienna. – Retrieved August 7, 2023, from <https://www.semmelweisklinik.at/>.
- KUNST- UND KULTURZENTRUM SEMMELWEISKLINIK (2022b): Semmelweisklinik - Kunst- und Kulturzentrum Wien. – Retrieved August 5, 2023, from <https://www.semmelweisklinik.at/de/>.
- KUNST- UND KULTURZENTRUM SEMMELWEISKLINIK (2022c): Semmelweisklinik - Räume zu vermieten. – Retrieved January 29, 2024, from <https://www.semmelweisklinik.at/de/rooms.html>.
- KUNSTVEREIN PINACOTECA (HG.) (o.J.): Independent Space Index - About. – Retrieved January 18, 2023, from <https://www.independentspaceindex.at/about>.
- KUNZMANN, K. (2004): Culture, creativity and spatial planning. – *Town Planning Review*, 75/4: 383–404. doi: 10.3828/tpr.75.4.2.
- KUNZMANN, K. (2010): The creative city fever. Paper presented at City, Culture, and Society (CCS) Conference. – City, Culture, and Society (CCS) Conference.
- KUPF – KULTURPLATTFORM OÖ (2008): Kultur, Arbeit, Misere: Begleitende Texte zur Kampagne „Kulturarbeit ist Arbeit“ der KUPF. – Linz.
- KUßMANN, L. & SEYBOLD, U. (2018): „Was ist eigentlich „Freies Theater“? Der Versuch einer Szenenbeschreibung“. – Retrieved August 8, 2023, [https://www.laft.de/images/Was\\_ist\\_eigentlich\\_Freies\\_Theater.pdf](https://www.laft.de/images/Was_ist_eigentlich_Freies_Theater.pdf).
- KWASI, P. (2021): Das WUK: Von einer Hausbesetzung zum Kulturhaus. – IG Kultur. Retrieved September 15, 2023, from <https://igkultur.at/artikel/wuk-hausbesetzung-kulturhaus>.
- KWASI, P. (2022): Kulturbegriffe: freie, autonome, emanzipatorische...was meinen wir, wenn wir von Kultur sprechen? – IG Kultur. Retrieved February 4, 2023, from <https://igkultur.at/theorie/kulturbegriffe>.
- LAGENDIJK, A. (2004): Global “Lifeworlds” Versus Local “Systemworlds”: How Flying Winemakers Produce Global Wines in Interconnected Locales. – *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*/95(5): 511–526.
- LAIMER, C. (2009): Mehr Raum für Kultur. – In: BECKER, K. & WASSERMAIR, M. (eds): *Phantom Kulturstadt*. – pp. 103–109, Wien (Löcker).
- LAMKER, C., LANGENSCHIEDT, K., LERSMACHER, T. & SENDAL, J. (2014): Fallstudien - Materialien „Studium und Projektarbeit“ 11. – Dortmund (Fakultät Raumplanung, Technische Universität Dortmund).
- LANDESSTATISTIK WIEN (MA 23) (HG.) (2022): *Wien in Zahlen 2022*. – Wien.
- LANDRY, C. (2008): *The creative city: a toolkit for urban innovators*. 2nd ed. – 299 pp. New Stroud, UK : London ; Sterling, VA (Comedia ; Earthscan).
- LANG, S. (2015): *Partizipatives Kulturmanagement: interdisziplinäre Verhandlungen zwischen Kunst, Kultur und Öffentlichkeit*. – 238 pp. Bielefeld (Transcript).

- LAZARUS (HG.), J. & WEISS LEDER (HG.), U. (eds) (2012): Haben und Brauchen - Manifest. – Retrieved Dezember 26, 2022 <http://www.habenundbrauchen.de/2012/01/haben-und-brauchen-manifest-2/>.
- LEES, L., SLATER, T. & WYLY, E. (2008): Gentrification. 0 Edition. – London, New York (Routledge). doi: 10.4324/9780203940877.
- LEFEBVRE, H. (1991): The production of space. – 454 pp. Oxford, OX, UK ; Cambridge, Mass., USA (Blackwell).
- LEHTOVUORI, P. (2010): Experience and Conflict: The Production of Urban Space. 0 Edition. – (Routledge). doi: 10.4324/9781315255682.
- LEHTOVUORI, P., HENTILÄ, H. & BENGIS, C. (2003): Tilapäiset käytöt: kaupunkisuunnittelun unohtettu voimavara (Temporary Uses: The Forgotten Resource of Urban Planning). – In: Publications in the Centre for Urban and Regional Studies C58. – p. Helsinki (Art-print Oy).
- LEY, D. (2003): Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification. – Urban Studies, 40/12: 2527–2544. doi: 10.1080/0042098032000136192.
- LIPPUNER, R. (2005): Reflexive Sozialgeographie. Bourdieus Theorie der Praxis als Grundlage für sozial- und kulturgeographisches Arbeiten nach dem cultural turn. – Geographische Zeitschrift, 93/3: 135–147 (Franz Steiner Verlag).
- LLOYD, R.D. (2010): Neo-Bohemia: art and commerce in the postindustrial city. 2nd ed. – 314 pp. New York (Routledge).
- LORENZ, L. (2018): Kulturräume sichern! – WUK. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.wuk.at/magazin/magazin-gesellschaft-und-politik/2018/kulturräume-sichern/>.
- LÖW, M. (2001): Raumsoziologie. 1. Aufl. – 307 pp. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- LYNCH, K. (1972): What time is this place? Nachdr. – 277 pp. Cambridge, Mass. (MIT Press).
- LYSGÅRD, H.K. (2016): The 'actually existing' cultural policy and culture-led strategies of rural places and small towns. – Journal of Rural Studies, 44: 1–11. doi: 10.1016/j.jrurstud.2015.12.014.
- MADANIPOUR, A. (1999): Why are the design and development of public spaces significant for cities? – Environment and Planning B: Planning and Design, 26/6: 879–891. doi: 10.1068/b260879.
- MADANIPOUR, A. (2003): Marginale öffentliche Räume in europäischen Städten. – disP - The Planning Review, 39/155: 4–17. doi: 10.1080/02513625.2003.10556859.
- MADANIPOUR, A. (2017): Cities in time: temporary urbanism and the future of the city. – 198 pp. London (Bloomsbury Publishing).
- MAGISTRAT DER STADT WIEN (2022): Smart Klima City Strategie Wien - Der Weg zur Klimamusterstadt. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 (2007): „Pläne für Wien – Theorie und Praxis der Wiener Stadtplanung von 1945 bis 2005“. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 (2014): STEP 2025 - Stadtentwicklungsplan Wien. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 (2017): STEP 2025 - Fachkonzept - Produktive Stadt. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 (2018): STEP 2025 - Fachkonzept - öffentlicher Raum. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 (2020): STEP 2025 - Fachkonzept - MITTELPUNKTE DES STÄDTISCHEN LEBENS. – Wien.
- MAGISTRATSABTEILUNG 18 & ZSI (2013): Sozialraum atlas Wien. Wien – Retrieved February 11, 2023 from <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/grundlagen/stadtforschung/karten/pdf/sozialraeumliche-cluster-2012.pdf>.
- MANNING, R.D. & GOTTDIENER, M. (2003): New Forms of Consumption: Consumers, Culture, and Commodification. – Contemporary Sociology, 32/6: 675. doi: 10.2307/1556625.

- MARGUIN, S. (2012): Projekträume: Vitales, aber fragiles Herz der Kunstszene - Studie über die Situation von Projekträumen in Berlin. – vonhundert. Retrieved December 20, 2022, from <http://www.vonhundert.de/index2bbc.html?id=409>.
- MARGUIN, S. (2015): Project Spaces in the Berlin Art Field. – In: ALBRECHT, D., SCHMID, A. & ZOITL, M. (eds): *Dreams of Art Spaces Collected*. Berlin (IGBK Berlin).
- MARX, K. (1956): Zur Judenfrage. – In: *Marx-Engels-Werke (MEW)*. – pp. 347–377, Berlin (Dietz).
- MAYER, K. (2020): ... oder warum Boden kein Joghurt ist. – In: MAYER, K., RITTER, K., FITZ, A. & ARCHITEKTURZENTRUM WIEN (eds): *Boden für Alle*. – pp. 62–83, Zürich (Park Books).
- MAYRING, P. (1983): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 8. Auflage 2003. – 144 pp. Weinheim (Beltz).
- MAYRING, P. (2008): *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. – 152 pp. Weinheim Basel (Beltz).
- MEUSER, M. & NAGEL, U. (2002): ExpertInneninterviews — vielfach erprobt, wenig bedacht. – In: BOGNER, A., LITTIG, B. & MENZ, W. (eds): *Das Experteninterview*. – pp. 71–93, Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften). doi: 10.1007/978-3-322-93270-9\_3.
- MICA (MUSIC INFORMATION CENTER AUSTRIA) (2022): Initiative - mitderstadttreden. – mitderstadttreden.at. Retrieved January 29, 2024, from <https://mitderstadttreden.at/>.
- MILES, S. & PADDISON, R. (2005): Introduction: The Rise and Rise of Culture-led Urban Regeneration. – *Urban Studies*, 42/5–6: 833–839. doi: 10.1080/00420980500107508.
- MISCHENDAHL, M. & WALCHHÜTTER, M. (2022): *Lokales Crowdfunding: Kunst-und Kulturzentrum Semmelweisklinik imGrätzl.at*. – Retrieved August 5, 2023, from <https://www.imgraezt.at/crowdfunding/kunst-und-kulturzentrum-semmelweisklinik>.
- MOHD THAS THAKER, M.A.B., MOHD THAS THAKER, H.B. & ALLAH PITCHAY, A.B. (2018): Public relation activities in Islamic banking industry: An approach of circuit of culture (COC) model. – *Journal of Islamic Marketing*, 9/2: 283–295. doi: 10.1108/JIMA-06-2016-0047.
- MOMMAAS, H. (2004): Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. – *Urban Studies*, 41/3: 507–532. doi: 10.1080/0042098042000178663.
- MONTGOMERY, J. (2003): Cultural Quarters as Mechanisms for Urban Regeneration. Part 1: Conceptualising Cultural Quarters. – *Planning Practice and Research*, 18/4: 293–306. doi: 10.1080/1561426042000215614.
- MÖRSCH, C. (2016): Urteilen Sie selbst: Vom Öffnen und Schließen von Welten | KIWiT - Kompetenzverbund Kulturelle Integration und Wissenstransfer. – [kiwit.org](http://kiwit.org). Retrieved June 21, 2023, from [https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position\\_2944.html](https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_2944.html).
- MÜLLER, A.-L. (2020): Die künstlerische Stadt. – In: HANNEMANN, C., OTHENGRAFEN, F., POHLAN, J., SCHMIDT-LAUBER, B., WEHRHAHN, R. & GÜNTNER, S. (eds): *Jahrbuch StadtRegion 2019/2020: Schwerpunkt: Digitale Transformation*. – pp. 113–130, Wiesbaden (Springer Fachmedien). doi: 10.1007/978-3-658-30750-9\_6.
- NAUCK, G. (2016): Editorial. – *Positionen. Texte zur aktuellen Musik/109*. Berlin.
- NEUE BODENINITIATIVE (2020): *Boden nicht aus der Hand geben*. – Neue Bodeninitiative. Retrieved January 29, 2024, from <https://neue-bodeninitiative.ch/>.
- NOVY, J. & COLOMB, C. (2013): Struggling for the Right to the (Creative) City in Berlin and Hamburg: New Urban Social Movements, New 'Spaces of Hope'? – *International Journal of Urban and Regional Research*, 37/5: 1816–1838. doi: 10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x.
- NÜNNING, A. (2009): *Vielfalt der Kulturbegriffe - Dossier Kulturelle Bildung*. – bpb.de. Retrieved February 5, 2023, from <https://www.bpb.de/lernen/kulturelle-bildung/59917/vielfalt-der-kulturbegriffe/>.

- ÖSTERREICHISCHER RUNDFUNK (2014): SOHO: Grätzelkunde in Ottakring. – Retrieved January 29, 2024, from <https://wien.orf.at/v2/news/stories/2646799/>.
- OTT, M. (2010): Bildende und darstellende Künste. – In: GÜNZEL, S. & KÜMMERLING, F. (eds): Raum: ein interdisziplinäres Handbuch. – pp. 60–76, Stuttgart (Metzler).
- PARKINSON, M. & BIANCHINI, F. (eds) (1993): Culture, conflict and cities: issues and prospects for the 1990s. – In: Cultural policy and urban regeneration: the West European experience. – pp. 199–213, Manchester (Manchester Univ. Press).
- PECK, J. (2005): Struggling with the Creative Class. – *International Journal of Urban and Regional Research*, 29/4: 740–770. doi: 10.1111/j.1468-2427.2005.00620.x.
- PESTOFF, V.A. (1992): Third sector and co-operative services — An alternative to privatization. – *Journal of Consumer Policy*, 15/1: 21–45. doi: 10.1007/BF01016352.
- PHILLIPS, E. (2014): Distribution and characteristics of art museums, art galleries, and artist-run centres/collectives. – *Northeastern Geographer*/6: 27–44.
- PID PRESSE- UND INFORMATIONSDIENST DER STADT WIEN (2021a): START-Ateliers der Stadt Wien von vier jungen KünstlerInnen bezogen. – OTS.at. Retrieved August 18, 2023, from [https://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20210923\\_OTS0044/start-ateliers-der-stadt-wien-von-vier-jungen-kuenstlerinnen-bezogen](https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20210923_OTS0044/start-ateliers-der-stadt-wien-von-vier-jungen-kuenstlerinnen-bezogen).
- PID PRESSE- UND INFORMATIONSDIENST DER STADT WIEN (2021b): Gaál/Kaup-Hasler: Eröffnung SOHO STUDIOS im Ottakringer Sandleitenhof. – OTS.at. Retrieved January 29, 2024, from [https://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20211013\\_OTS0062/galkaup-hasler-eroeffnung-soho-studios-im-ottakringer-sandleitenhof](https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20211013_OTS0062/galkaup-hasler-eroeffnung-soho-studios-im-ottakringer-sandleitenhof).
- PILS, K. (2022): Kulturbegriffe: freie, autonome, emanzipatorische...was meinen wir, wenn wir von Kultur sprechen? – IG Kultur. Retrieved February 4, 2023, from <https://igkultur.at/theorie/kulturbegriffe>.
- PINE II, B.J. & GILMORE, J.H. (1998): Welcome to the experience economy. – *Harvard business review*/76: 97–105.
- PIXOVÁ, M. (2013): Spaces of alternative culture in Prague in a time of political-economic changes of the city. – *Geografie*, 118/3: 221–242. doi: 10.37040/geografie2013118030221.
- PLANK, L., SCHNEIDER, A. & KADI, J. (2022): Wohnbauboom in Wien 2018–2021. Band 1: Preise, Käufer:innen und Leerstände in der Wohnbauproduktion. – 100 pp. Wien (Kammer für Arbeiter und Angestellte für Wien).
- POSNER, R. (2003): Kultursemiotik. – In: NÜNNING, A. & NÜNNING, V. (eds): Konzepte der Kulturwissenschaften: theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven. – pp. 39–72, Stuttgart (Metzler).
- PURCELL, M. (2006): Urban Democracy and the Local Trap. – *Urban Studies*, 43/11: 1921–1941. doi: 10.1080/00420980600897826.
- PUYPE, D. (2004): Arts and culture as experimental spaces in the city: The case of Ghent. – *City*, 8/2: 295–301. doi: 10.1080/1360481042000242265.
- QUICKERT, A. (2021): Krisendiskurse in der Freien Theaterszene (Berlin): Kunst als soziales Wirkungsversprechen im Spannungsfeld zwischen kulturpolitischer Steuerung und künstlerischer Selbstlegitimierung. – In: MANDEL, B. & ZIMMER, A. (eds): Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten. – pp. 119–132, Wiesbaden [Heidelberg] (Springer VS).
- RAGAB, T.S. (2022): Modeling Tactical Urbanism: A Contemporary Approach for Urban Regeneration. – In: MOHAMED, M., IBRAHIM, A. & FEKRY, M. (eds): Cities of the Future. – pp. 153–167, Cham (Springer International Publishing). doi: 10.1007/978-3-031-15460-7\_11.
- RAUTH, E., SCHNEIDER, U. & SATO, H. (2014): Leerstände und Nicht-Orte. Ein Gespräch mit SOHO in Ottakring. – In: HEJDA, W., IG KULTUR WIEN, HIRSCHMANN, A., KICZKA, R. & VERLIČ, M. (eds): Wer geht leer aus? Plädoyer für eine andere Leerstandspolitik. – pp. 74–81, Wien (ed. mono/monochrom).

- RECKWITZ, A. (2000): Die Transformation der Kulturtheorien: zur Entwicklung eines Theorieprogramms. 1. Aufl. – 704 pp. Weilerswist (Velbrück Wissenschaft).
- RECKWITZ, A. (2021): Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne. Fourth Edition. – 480 pp. Berlin (Suhrkamp).
- RICHARDS, G. & PALMER, R. (2010): Eventful cities: cultural management and urban revitalisation. – Amsterdam Boston (Butterworth-Heinemann).
- RODE, P., WANSCHURA, B. & KUBESCH, C. (2010): Kunst macht Stadt: vier Fallstudien zur Interaktion von Kunst und Stadtquartier. 2. Aufl. – 199 pp. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften).
- ROHMER, E. (2006): Film, eine Kunst der Raumorganisation (1948). – In: DÜNNE, J. & GÜNZEL, S. (eds): Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. – pp. 515–528, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- ROSA, H. (2005): Beschleunigung: die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. 1. Aufl. – 537 pp. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- RUIN, S. (2019): Kategorien als Ausdruck einer ausgewiesenen Beobachter\_innenperspektive? Ein Vorschlag für eine qualitativere qualitative Inhaltsanalyse. – Forum qualitative Sozialforschung, Volume 20/ No. 3, Art. 37.
- RUYTER, F. & MOKROSS, B. (2022): Vienna`s Independent Scene as an International, Decentralized Institution. – Wien.
- SACCO, P.L. & CROCIATA, A. (2013): A Conceptual Regulatory Framework for the Design and Evaluation of Complex, Participative Cultural Planning Strategies: A strategic framework for cultural planning. – International Journal of Urban and Regional Research, 37/5: 1688–1706. doi: 10.1111/j.1468-2427.2012.01159.x.
- SACCO, P.L., FERILLI, G. & BLESSI, G.T. (2012): Culture 3.0: A new perspective for the EU active citizenship and social and economic cohesion policy. – In: ACCESS TO THE CULTURE PLATFORM (ed.): The cultural component of citizenship : an inventory of challenges. – pp. 198–217,.
- SAHR, A. (2022): Die monetäre Maschine: eine Kritik der finanziellen Vernunft. – 447 pp. München (C.H. Beck).
- SANCHEZ, I.G. (2023): Care commons: Infrastructural (re)compositions for life sustenance through yet against regimes of chronic crisis. – Urban Studies, 60/12: 2456–2473. doi: 10.1177/00420980221145360.
- SASSEN, S. (2017): The City: A Collective Good? – The Brown Journal of World Affairs, 23/2: 119–126 (Brown Journal of World Affairs).
- SCHADE, M. (2015): Raumaneignung. – Mini-Lexikon architektonischer Modebegriffe. Retrieved August 5, 2023, from <http://minilexikon-architektonischer-modebegriffe.tugraz.at/index.php/modebegriffe/raumaneignung/#>.
- SCHELEPA, S., WETZEL, P. & WOHLFAHRT, G. (2008): Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich. – Wien.
- SCHNEIDER, U., SCHNEIDER, W. & ZOBL, B. (2019a): SOHO in Ottakring - eine Reflexion, Teil 1 Vom Brunnenviertel nach Sandeuten. – In: SCHNEIDER, U., SCHNEIDER, W. & ZOBL, B. (eds): Unsicheres Terrain: = Destabilized ground. – pp. 12–20, Weitra (Verlag Bibliothek der Provinz).
- SCHNEIDER, U., SCHNEIDER, W. & ZOBL, B. (eds) (2019b): Vorwort der Herausgeber. – In: Unsicheres Terrain: = Destabilized ground. – pp. 6–12, Weitra (Verlag Bibliothek der Provinz).
- SCHOSSENGEIER, M. (2022): Kulturbegriffe: freie, autonome, emanzipatorische...was meinen wir, wenn wir von Kultur sprechen? – IG Kultur. Retrieved February 4, 2023, from <https://igkultur.at/theorie/kulturbegriffe>.
- SCHROER, M. (2006): Räume, Orte, Grenzen: auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. 1. Aufl. – 334 pp. Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- SCHROER, M. (2013): Sichtbar oder unsichtbar? Vom Kampf um Aufmerksamkeit in der visuellen Kultur. – Soziale Welt, 64/1/2: 17–36 (Nomos Verlagsgesellschaft mbH).

SCHROER, M. (2014): Raum, Macht, Religion. Über den Wandel sakraler Architektur. – In: BEINHAEUER-KÖHLER, B., HERBERT QUANDT-STIFTUNG & PHILIPPS-UNIVERSITÄT MARBURG (eds): *Viele Religionen - ein Raum?!* – pp. 17–34, Berlin (Frank & Timme).

SCHROER, M. (2019): *Räume der Gesellschaft: soziologische Studien.* – Wiesbaden (Springer VS).

SCOTT, A.J. (1997): *The Cultural Economy of Cities.* – *International Journal of Urban and Regional Research*, 21/2: 323–339. doi: 10.1111/1468-2427.00075.

SCOTT, A.J. (2000): *The cultural economy of cities: essays on the geography of image-producing industries.* – 245 pp. London ; Thousand Oaks, Calif (SAGE Publications).

SEIB, R. (2019): *Eine Frage der Kultur.* – In: SCHNEIDER, U., SCHNEIDER, W. & ZOBL, B. (eds): *Unsicheres Terrain: = Destabilized ground.* – pp. 22–25, Weitra (Verlag Bibliothek der Provinz).

SHARON, B. (1979): *Artist-run galleries—A contemporary institutional change in the visual arts.* – *Qualitative Sociology*, 2/1: 3–28. doi: 10.1007/BF02390131.

SIEVERS, N. & WAGNER, B. (1992): *Einleitung: Soziokultur und Kulturpolitik.* – In: SIEVERS, N. & WAGNER, B. (eds): *Bestandsaufnahme Soziokultur: Beiträge, Analysen, Konzepte: Dokumentation des gleichnamigen Forschungsprojektes der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.* – pp. 12–36, Stuttgart, Berlin, Köln (W. Kohlhammer).

SITTE, P. (2021): *Geleitwort - Klasse, Kultur, Krise – Faire Arbeit in Kunst und Kultur.* – In: FRAKTION DIE LINKE & ROSA LUXEMBURG STIFTUNG, P. (eds): *Klasse, Kultur, Krise – Faire Arbeit in Kunst und Kultur.* – pp. 5–6, Berlin.

SMITH, N. (1996): *The new urban frontier: gentrification and the revanchist city.* – 262 pp. London ; New York (Routledge).

STADT WIEN (2014): *Erstellungsprozess - STEP 2025.* – Retrieved August 7, 2023, from <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/step/step2025/erstellung.html>.

STADT WIEN (2018): *Definition und Ausgangslage - Mehrfach- und Zwischennutzung.* – Retrieved August 8, 2023, from <https://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/strategien/mehrfachnutzung/definition-ausgangslage.html>.

STADT WIEN (2020): *Die neue Stadtregierung.* – Die Fortschrittskoalition für Wien. Retrieved August 7, 2023, from <https://www.wien.gv.at/regierungsabkommen2020/stadtregierung/>.

STADT WIEN (2022a): *Wiener Smart Klima City Strategie.* – Retrieved August 5, 2023, from <https://smartcity.wien.gv.at/strategie/>.

STADT WIEN (2022b): *Startseite - Wiener Kulturstrategie 2030.* – *Kulturstrategie 2030.* Retrieved August 8, 2023, from <https://kulturstrategie2030.wien.gv.at>.

STADT WIEN (2022c): *Wiener Kulturstrategie 2030: Der Dialogprozess läuft.* – *Presseservice der Stadt Wien.* Retrieved August 8, 2023, from <https://presse.wien.gv.at/presse/2022/11/30/wiener-kulturstrategie-2030-der-dialogprozess-laeuft>.

STADT WIEN (2022d): *Gespräche - Wiener Kulturstrategie 2030.* – *Kulturstrategie 2030.* Retrieved August 8, 2023, from <https://kulturstrategie2030.wien.gv.at/gespraech>.

STADT WIEN (2022e): *Partizipationsprozess - Wiener Kulturstrategie 2030.* – *Kulturstrategie 2030.* Retrieved August 8, 2023, from <https://kulturstrategie2030.wien.gv.at/partizipationsprozess>.

STADT WIEN (2023a): *Kulturstrategie 2030 - Gespräche.* – *Kulturstrategie 2030.* Retrieved January 5, 2023, from <https://kulturstrategie2030.wien.gv.at/gespraech>.

STADT WIEN (2023b): *Aktuelle Kennzahlen - Statistik.* – Retrieved August 5, 2023, from <https://www.wien.gv.at/statistik/aktuell/>.

STADT WIEN (2024): *Bewerbung um ein START-Atelier - Antrag.* – Retrieved February 1, 2024, from <https://www.wien.gv.at/amtshelfer/kultur/projekte/subventionen/start-atelier.html>.

- STADT WIEN (o.J.a): Lebenslauf: Mag. Veronica Kaup-Hasler. – Retrieved February 1, 2024, from <https://www.wien.gv.at/advuew/internet/AdvPrSrv.asp?Layout=llanzeige&Type=K&PERSONCD=2018051809515116&HIST=>.
- STADT WIEN (o.J.b): Musik, Bühne, Tanz. – Retrieved September 15, 2023, from <https://www.wien.gv.at/kultur/buehne/>.
- STADT WIEN (HG.) (2014): 13. Festival SOHO in Ottakring. – Retrieved January 29, 2024, from <https://www.oekoevent.at/13-festival-soho-in-ottakring>.
- STADT WIEN (HG.) (2023): Flächenwidmungs- und Bebauungsplan. – Retrieved January 29, 2024, from <https://www.wien.gv.at/flaechenwidmung/public/>.
- STADT WIEN (HG.) (o.J.): Semmelweis-Areal. – Stadtplanung. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.wien.gv.at/stadtplanung/semmelweis-areal>.
- STEINBACHER, F. (1976): Kultur: Begriff, Theorie, Funktion. – 160 pp. Stuttgart (W. Kohlhammer).
- STEMMER, M. (2023): Staat Macht Geld: Modern Monetary Theory oder das Ende der schwarzen Null. – 206 pp. Frankfurt (Westend).
- STEVENSON, N. (2001): Culture and Citizenship. – 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom (SAGE Publications Ltd). doi: 10.4135/9781446217665.
- STIFTUNG FÜR KULTURELLE WEITERBILDUNG UND KULTURBERATUNG (2020): Die Ausschlüsse werden mitgestreamt - Gespräch über Klassismus mit Nenad Čupić. – Retrieved August 8, 2023, from <https://diversity-arts-culture.berlin/magazin/die-ausschluesse-werden-mitgestreamt>.
- STIFTUNG FÜR KULTURELLE WEITERBILDUNG UND KULTURBERATUNG (o.J.): Klassismus | Diversity Arts Culture. – Retrieved August 8, 2023, from <https://diversity-arts-culture.berlin/woerterbuch/klassismus>.
- SUITNER, J. (2009): local.art - global.image: Zur Rolle der Planung zwischen lokalen, kunstbasierten Aufwertungsprozessen und globaler Stadtimagerproduktion. – Wien.
- SUITNER, J. (2015): Imagineering cultural Vienna: on the semiotic regulation of Vienna's culture-led urban transformation. – 267 pp. Bielefeld (Transcript).
- TALEN, E. (2015): Do-it-Yourself Urbanism: A History. – Journal of Planning History, 14/2: 135–148. doi: 10.1177/1538513214549325.
- TCHERNEVA, P. (2012): Full Employment through Social Entrepreneurship: The Nonprofit Model for Implementing a Job Guarantee. – (Levy Economics Institute).
- THOMANN GMBH (o.J.): Nachhallzeit. – t.akustik. Retrieved February 2, 2024, from <https://takustik.com/de/magazin/category/wissen/>.
- THRIFT, N. (2000): Introduction - Dead or alive? – In: Cultural Turns/Geographical Turns: Perspectives on Cultural Geography. First edition. – pp. 1–6, Boca Raton, FL (Routledge).
- TOMANDL, B. (2008): „Die Bildung in der Gesellschaft der Wiener Moderne“ Institutionen, Ideen und Zielsetzungen. – Wien (Universität Wien).
- TREMBLAY, D.-G. & PILATI, T. (2008): Les centres d'artistes autogérés et leur rôle dans l'attraction de la classe créative. – Géographie, économie, société, 10/4: 429–449. doi: 10.3166/ges.10.429-449.
- TUCHOWSKI, D. (2021): Kulturelle Oasen statt Ödnis - Die Krise gefährdet Kreative, Kommunen und nicht zuletzt: das menschliche Miteinander. Dagegen hilft nur eine stärkere öffentliche Finanzierung des Kultursektors. – In: FRAKTION DIE LINKE & ROSA LUXEMBURG STIFTUNG, P. (eds): Klasse, Kultur, Krise – Faire Arbeit in Kunst und Kultur. – pp. 7–9, Berlin.
- UBOLDI, A. (2020): Hierarchies and Divisions in the Subfield of Gallery Owners: A Research on Art Galleries in Milan. – In: GLAUSER, A., HOLDER, P., MAZZURANA, T., MOESCHLER, O., ROLLE, V. & SCHULTHEIS, F. (eds): The Sociology of Arts and Markets. – pp. 239–262, Cham (Springer International Publishing). doi: 10.1007/978-3-030-39013-6\_10.
- UN HABITAT (HRSG.) (2007): Verbesserung der städtischen Sicherheit - Globaler Bericht über menschliche Siedlungen. – (Die Vereinten Nationen).

UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN (2022): Kunst- und Kulturwissenschaften. – Wien (Universität für angewandte Kunst Wien).

UNIVERSITÄT FÜR ANGEWANDTE KUNST WIEN (o.J.): START-Ateliers Kulturabteilung der Stadt Wien. – Retrieved August 18, 2023, from [https://www.dieangewandte.at/aktuell/wettbewerbe/wettbewerb\\_detail?wettbewerb\\_id=1601471803005](https://www.dieangewandte.at/aktuell/wettbewerbe/wettbewerb_detail?wettbewerb_id=1601471803005).

VALLI, C. (2021): Artistic careers in the cyclical-ity of art scenes and gentrification: symbolic capital accumulation through space in Bushwick, NYC. – *Urban Geography*, 43/8: 1176–1198. doi: 10.1080/02723638.2021.1902122.

VERBAND AKTUELLE KUNST HAMBURG (HG.) (2010): Die Notwendigkeit kultureller Grundlagenforschung. – Retrieved January 18, 2023, from [http://www.wirsindwoanders.de/files\\_2009/index\\_submenu.php?seite=2&folge=00](http://www.wirsindwoanders.de/files_2009/index_submenu.php?seite=2&folge=00).

VERLAG HOLZHAUSEN GMBH (2022): Adaptierung und Sanierung Bestand Semmelweisareal Haus 1, Wien. – *Journal Architektur Wettbewerbe*. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.wettbewerbe.cc/singleview/article/adaptierung-und-sanierung-bestand-semmelweisareal-haus-1-w>.

VICKERY, J.P. (2014): ANTI-SPACE: THE POLITICAL COMPLEXION OF AN INNER CITY ART GALLERY. – *JOURNAL OF ARCHITECTURE AND URBANISM*, 38/1: 90–101. doi: 10.3846/20297955.2014.895529.

VIVANT, E. (2010): The (re)Making of Paris as a Bohemian Place? – *Progress in Planning*, 74/3: 107–152. doi: 10.1016/j.progress.2010.05.002.

VÖTSCH, M. (2010): Organisieren von Freiheit: nomadische Praktiken im Kulturfeld. 1. Aufl. – 316 pp. Wiesbaden (VS Verlag für Sozialwissenschaften).

WARD, S.V. (1998): Selling places: the marketing and promotion of towns and cities, 1850 - 2000. – 269 pp. London (Routledge).

WARREN, S. & JONES, P. (2015): Local governance, disadvantaged communities and cultural intermediation in the creative urban economy. – *Environment and Planning C: Government and Policy*, 33/6: 1738–1752. doi: 10.1177/0263774X15614661.

WBS TONRÄUME GEMEINNÜTZIGE GMBH (o.J.): Westbahnstudios. – Westbahnstudios. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.westbahnstudios.at/>.

WETZEL, P., RATZENBÖCK, V., LUNGSTRAB, A. & LANDSTEINER, G. (2018): Soziale Lage der Kunstschaffenden und Kunst- und Kulturvermittler/innen in Österreich. – Wien.

WIENER FORUM FÜR DEMOKRATIE UND MENSCHENRECHTE (o.J.): Erster Wiener Protestwanderweg - Arenabesetzung 1976. – Retrieved September 15, 2023, from <https://www.protestwanderweg.at/are76/>.

WIENER STADT- UND LANDESARCHIV & WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS (2021): Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik. – *Wien Geschichte Wiki*. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ignaz-Semmelweis-Frauenklinik>.

WIENER STADT- UND LANDESARCHIV & WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS (2023a): Rotes Wien. – Retrieved January 29, 2024, from [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rotes\\_Wien](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rotes_Wien).

WIENER STADT- UND LANDESARCHIV & WIENBIBLIOTHEK IM RATHAUS (2023b): Wohnhausanlage Sandleiten. – *Wien Geschichte Wiki*. Retrieved January 29, 2024, from [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wohnhausanlage\\_Sandleiten](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Wohnhausanlage_Sandleiten).

WIENER ZEITUNG (HG.) (2021): Kultur-Neustart - "Wien ist Kulturhauptstadt": Alles wieder offen ab 19. Mai. – *Bühne - Wiener Zeitung Online*. Retrieved January 6, 2023, from <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2103269-Wien-ist-Kulturhauptstadt-Alles-wieder-offen-ab-19.-Mai.html>.

WILLIAMS, R. (1961): *The long revolution*. – 399 pp. Harmondsworth, Middlesex (Penguin Books).

WILLIAMS, R. (1976): *Keywords: a vocabulary of culture and society*. – 286 pp. New York (Oxford University Press).

WIMMER, M. (2011): *Kultur und Demokratie: eine systematische Darstellung von Kulturpolitik in Österreich*. – 416 pp. Innsbruck (StudienVerlag).

WOELS, M.F., ZANGERL, M., KUTIN, P., HUMMER, N. & RIEGLER, D. (2023): „WIR MÜSSEN ANFANGEN, RESSOURCEN ZU TEILEN.“ – Die Westbahnstudio-Betreiber (Nik Hummer, Peter Kutin, Daniel Riegler) im mica-Interview. – mica - music austria. Retrieved January 29, 2024, from <https://www.musicaustria.at/wir-muessen-anfangen-ressourcen-zu-teilen/>.

YIN, R.K. (2003): Case study research: design and methods. 3rd ed. – 181 pp. Thousand Oaks, Calif (Sage Publications).

YIN, R.K. (2012): Applications of case study research. 3rd ed. – 231 pp. Thousand Oaks, Calif (SAGE).

YOUNG, G. (2008): Reshaping planning with culture. – Ashgate (Aldershot and Burlington).

ZACH, E. (2010): Freie, autonome Kulturarbeit in Oberösterreich am Beispiel des Kulturvereines „waschaecht“ Wels. – Wien.

ZOBL, E. (2020): Making Art, Taking Part! DIY-Kulturen und künstlerische Interventionen im Kontext einer kritischen Vermittlungspraxis. – In: RAJAL, E., TRAFK, K., MARCHART, O., LANDKAMMER, N. & MAIER, C. (eds): Edition Politik. First Edition. – pp. 137–150, Bielefeld, Germany (transcript Verlag). doi: 10.14361/9783839450161-012.

ZOBL, E., KLAUS, E., MOSER, A., BAUMGARTINGER, P.P., FRKETIĆ, V. & SMODICS, E. (2019): Kultur produzieren: künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. – 263 pp. Bielefeld (transcript).

ZUKIN, S. (1989): Loft living: culture and capital in urban change. – 232 pp. New Brunswick, N.J (Rutgers University Press).

ZUKIN, S. (1995): The cultures of cities. – 322 pp. Cambridge, MA (Blackwell).

ZUKIN, S. (1996): Space and Symbols in an Age of Decline. – In: KING, A.D. (ed.): Re-Presenting the City: Ethnicity, Capital and Culture in the Twenty-First Century Metropolis. – pp. 43–59, London (Macmillan Education UK). doi: 10.1007/978-1-349-24439-3\_3.

ZUKIN, S. (1998): Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption. – Urban Studies, 35/5–6: 825–839. doi:10.1080/0042098984574.

## INTERVIEWVERZEICHNIS

Interview 1 (IW 1) 2023:  
Interview mit Akteur:in von den Westbahnstudios

Interview 2 (IW 2) 2023:  
Interview mit Akteur:in von der Semmelweisklinik

Interview 3 (IW 3) 2023:  
Interview mit Akteur:in von den SOHO STUDIOS und den Kreativen Räumen Wien

Interview 4 (IW 4) 2023:  
Interview mit Akteur:innen vom Independent Space Index

Interview 5 (IW 5) 2023:  
Interview mit Akteur:in von Basis.Kultur.Wien

Interview 6 (IW 6) 2023:  
Interview mit Akteur:in von der IG Kultur Österreich und IG Kultur Steiermark

Interview 7 (IW 7) 2023:  
Interview mit Akteur:in aus der Forschung zu alternativen Kulturproduktion (TU Wien) und ehemaligen Vorstandsmitglied der IG Kultur Wien

Interview 8 (IW 8) 2023:  
Interview mit Akteur:in vom Das Andere Theater

Interview 9 (IW 9) 2023:  
Interview mit Akteur:in aus ehemaliger Zwischennutzung in Wien

Interview 10 (IW 10) 2023:  
Interview mit Akteur:in der Freien Theaterszene in Wien

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

### Abbildung 1:

Der Kreislauf kultureller Bedeutungsproduktion. eigene Darstellung 2023 nach du Gay et. al. 2013: xxxi

### Abbildung 2:

Konzipierung der Planung mit Kultur und der Planung für kulturelle Entwicklung. eigene Darstellung 2023 nach Suitner 2015: 21

### Abbildung 3:

Der Kulturbetrieb aus rechtlich-systematischer Sicht. eigene Darstellung 2023 nach Heinrichs 2015: 22

### Abbildung 4:

Verfügbarkeit eines eigenen Arbeitsraumes nach Spartenschwerpunkt. eigene Darstellung 2023 nach Wentzl et al. 2018: 83

### Abbildung 5:

Verfügbarkeit eines eigenen Arbeitsraumes nach relativen Einkommenspositionen. eigene Darstellung 2023 nach Wentzl et al. 2018: 83

### Abbildung 6:

Verfügbarkeit eines eigenen Arbeitsraumes nach Alter. eigene Darstellung 2023 nach Wentzl et al. 2018: 209

### Abbildung 7:

Verortung von Räumen der Freien Szene in Wien. eigene Darstellung 2023 nach Daten des Independent Space Index 2024 (Hg.), der Kreativen Räume Wien 2024

### Abbildung 8:

Eintragungen 2020 bis Juni 2023: Antragsformular Raumsuchende. eigene Darstellung 2024 nach Kreative Räume Wien 2023b

### Abbildung 9:

Prozessmodell einer nicht-standardisierten Forschung. eigene Darstellung 2023 nach Flick 2016: 75

### Abbildung 10:

Grundlage der/des Akteur:innenanalyse /-mappings. eigene Darstellung 2023 nach Achatz 2020

### Abbildung 11:

Auswahlprozess Fallbeispiele. eigene Darstellung 2024

### Abbildung 12:

Großer Probensaal in den Westbahnstudios. Nik Hummer 2023 <<https://www.westbahnstudios.at>> (11.02.2024)

### Abbildung 13:

Verortung der Westbahnstudios. eigene Darstellung 2024

### Abbildung 14:

Aufenthaltsraum der Westbahnstudios. Nik Hummer 2023 <<https://www.westbahnstudios.at>> (11.02.2024)

### Abbildung 15:

Raumgestaltung der Westbahnstudios (vereinfachte Darstellung). eigene Darstellung 2023

### Abbildung 16:

Akteur:innenmapping Westbahnstudios. eigene Darstellung 2023

### Abbildung 17:

Eingang zu den Westbahnstudios. Benz & Egg 2022 <<https://de.cba.media/578118>> (11.02.2024)

### Abbildung 18:

Kleines Studio der Westbahnstudios. Nik Hummer 2023 <<https://www.westbahnstudios.at>> (11.02.2024)

### Abbildung 19:

Veranstaltung Affirmations in Westbahnstudios I. Thomas Dalby 2022 <<https://viennastruggle.com/events/affirmations/>> (11.02.2024)

### Abbildung 20:

Veranstaltung Affirmations in Westbahnstudios II. Thomas Dalby 2022 <<https://viennastruggle.com/events/affirmations/>> (11.02.2024)

### Abbildung 21:

Semmelweisklinik ehemalige Waschküche. Michael Simmer in Hacker 2022 <<https://www.1000things.at/blog/kulturzentrum-semmelweisklinik-wien/>> (11.02.2024)

### Abbildung 22:

Verortung der Semmelweisklinik. eigene Darstellung 2024

Abbildung 23:

Atelier in der Semmweilweisklinik. Xenia Snapiro / Parallel Vienna 2022 <<https://www.vienna.at/eroeffnung-der-kunstmesse-parallel-vienna-am-6-september-in-wien-waehring/7618903>> (11.02.2024)

Abbildung 24:

Organisationsdiagramm Semmelweisklinik. eigene Darstellung 2023

Abbildung 25:

Ehemalige Großküche der Semmelweisklinik. Franz Gruber 2022 <<https://kurier.at/chronik/wien/semmelweisklinik-vor-dem-umbau-wird-noch-zwischengennutzt/402061738>> (11.02.2024)

Abbildung 26:

Die Semmelweisklinik von Außen. imGrätzl Wien o.J. <<https://www.imgraetzl.at/gersthof/locations/kunst-und-kulturzentrum-semmelweisklinik>> (11.02.2024)

Abbildung 27:

Akteur:innenmapping Semmelweisklinik. eigene Darstellung 2023

Abbildung 28:

Ehemaliger Sanitärraum Semmelweisklinik. Michael Simmer in Hacker 2022 <<https://www.1000things.at/blog/kulturzentrum-semmelweisklinik-wien/>> (11.02.2024)

Abbildung 29:

Im Keller der Semmelweisklinik. Michael Simmer in Hacker 2022 <<https://www.1000things.at/blog/kulturzentrum-semmelweisklinik-wien/>> (11.02.2024)

Abbildung 30:

Außenbereich Semmelweisklinik (Terrasse). eigene Aufnahme 2023

Abbildung 31:

Kunstlabor SOHO STUDIOS während der Ausstellung Nature/Structure. georgeeye / George Kaulfersch über viennafilmcommission o.J. <<https://viennafilmcommission.at/de/locations/soho-studios/>> (11.02.2024)

Abbildung 32:

Verortung der SOHO STUDIOS. eigene Darstellung 2024

Abbildung 33:

Historische Ansicht des ehemaligen Kinos im Sandleitenhof. Bezirksmuseum Ottakring über Kunst- und Kulturverein SOHO in Ottakring o.J.

Abbildung 34:

Belebter Eingangsbereich der SOHO STUDIOS. Wienwoche 2021 <<https://www.facebook.com/wienwoche/photos/a.150997661658669/4460831947341864/?type=3>> (11.02.2024)

Abbildung 35:

Raumgestaltung SOHO STUDIOS. eigene Darstellung 2024 nach Kunst und Kulturverein SOHO in Ottakring 2022

Abbildung 36:

Akteur:innenmapping SOHO STUDIOS. eigene Darstellung 2023

Abbildung 37:

SOHO STUDIOS Eröffnungsausstellung im Kunstlabor. Mehmet Emir 2021

## TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1:

Fünf Jahrzehnte der Kultur in der Stadtplanung im europäischen Kontext. eigene Darstellung 2023 nach Hotakainen 2020: 653

Tabelle 2:

Verortung von Projekträumen nach deren ökonomischer Orientierung und Eigentümerschaft. eigene Darstellung 2023 nach Dzialek 2021: 2

Tabelle 3:

Auflistung der geführten Interviews. eigene Darstellung 2024

Beim Verfassen der Arbeit wurde zur Verbesserung der Rechtschreibung und Grammatik auf computer-gestützte Anwendungen zurückgegriffen.

# ANHANG

## VERWEISE AUS TEIL I: EINSTIEG INS FORSCHUNGSFELD

Anhang 1:  
Der Kulturbetrieb untergliedert nach allgemeinem Zweck und betriebsspezifischen Zielen

Quelle:  
Heinrichs 2015: 24

	Öffentlich-rechtlicher Kulturbetrieb	Privatrechtlich-gemeinnütziger Kulturbetrieb	Privatrechtlich-kommerzieller Kulturbetrieb
Allgemeiner Zweck:	Kultur ermöglichen		
Betriebsspezifische Ziele:	Kulturpolitische Ziele umsetzen	Stifterwille bzw. Vereinsziele umsetzen	Gewinne erzielen

Anhang 2:  
Verfügbarkeit eines Arbeitsraumes, nach Sparten-schwerpunkt und relativer Einkommensposition

Quelle:  
Wetzl et al. 2018: 208

		Eigener Arbeitsraum verfügbar	Kein eigener Arbeitsraum, wäre aber nötig	Kein eigener Arbeitsraum, ist auch nicht nötig	Gesamt	
		Anteil	Anteil	Anteil	Anteil	Fälle
Bildende Kunst	Einkommenschwache Gruppe	78,3%	19,3%	2,5%	100,0%	161
	Mittlere Einkommensgruppe	85,2%	12,3%	2,5%	100,0%	162
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	14
	Gesamt	82,2%	15,4%	2,4%	100,0%	337
Darstellende Kunst	Einkommenschwache Gruppe	38,1%	48,6%	13,3%	100,0%	105
	Mittlere Einkommensgruppe	52,9%	22,9%	24,3%	100,0%	140
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	11
	Gesamt	49,0%	32,8%	19,1%	100,0%	256
Film	Einkommenschwache Gruppe	59,0%	35,9%	5,1%	100,0%	39
	Mittlere Einkommensgruppe	62,5%	20,5%	17,0%	100,0%	88
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	12
	Gesamt	61,9%	23,7%	14,4%	100,0%	139
Literatur	Einkommenschwache Gruppe	58,0%	26,0%	16,0%	100,0%	50
	Mittlere Einkommensgruppe	68,3%	22,1%	9,6%	100,0%	104
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	6
	Gesamt	66,2%	22,5%	11,2%	100,0%	160
Musik	Einkommenschwache Gruppe	66,7%	26,1%	7,2%	100,0%	111
	Mittlere Einkommensgruppe	70,8%	19,8%	9,6%	100,0%	177
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	24
	Gesamt	70,5%	21,2%	8,3%	100,0%	312
Kunst-, Kulturvermittlung	Einkommenschwache Gruppe	36,0%	40,0%	24,0%	100,0%	25
	Mittlere Einkommensgruppe	62,5%	23,6%	13,9%	100,0%	72
	Einkommensstarke Gruppe				100,0%	7
	Gesamt	55,8%	26,9%	17,3%	100,0%	104
Gesamt	Einkommenschwache Gruppe	61,3%	30,1%	8,6%	100,0%	491
	Mittlere Einkommensgruppe	68,4%	19,5%	12,1%	100,0%	743
	Einkommensstarke Gruppe	82,4%	8,1%	9,5%	100,0%	74
	Gesamt	66,5%	22,9%	10,6%	100,0%	1308

		Eigener Arbeitsraum verfügbar	Kein eigener Arbeitsraum, wäre aber nötig	Kein eigener Arbeitsraum, ist auch nicht nötig	Gesamt	
		Anteil	Anteil	Anteil	Anteil	Fälle
Bildende Kunst	unter 35 Jahre	66,7%	31,0%	2,4%	100,0%	84
	35 - 45 Jahre	77,2%	19,7%	3,1%	100,0%	127
	45 - 55 Jahre	81,9%	15,0%	3,1%	100,0%	127
	55 - 65 Jahre	88,2%	10,5%	1,3%	100,0%	76
	65 Jahre und älter	91,7%	5,6%	2,8%	100,0%	36
	Gesamt	79,6%	17,8%	2,7%	100,0%	450
Darstellende Kunst	unter 35 Jahre	27,4%	50,9%	21,7%	100,0%	106
	35 - 45 Jahre	46,7%	36,7%	16,7%	100,0%	90
	45 - 55 Jahre	61,8%	21,1%	17,1%	100,0%	76
	55 - 65 Jahre	63,2%	18,4%	18,4%	100,0%	38
	65 Jahre und älter	62,5%	12,5%	25,0%	100,0%	16
	Gesamt	46,6%	34,4%	19,0%	100,0%	326
Film	unter 35 Jahre	50,0%	35,0%	15,0%	100,0%	40
	35 - 45 Jahre	56,9%	27,6%	15,5%	100,0%	58
	45 - 55 Jahre	69,8%	24,5%	5,7%	100,0%	53
	55 - 65 Jahre				100,0%	24
	65 Jahre und älter				100,0%	10
	Gesamt	61,1%	27,0%	11,9%	100,0%	185
Literatur	unter 35 Jahre	31,8%	40,9%	27,3%	100,0%	22
	35 - 45 Jahre	50,0%	36,8%	13,2%	100,0%	38
	45 - 55 Jahre	71,4%	16,7%	11,9%	100,0%	42
	55 - 65 Jahre	72,3%	17,0%	10,6%	100,0%	47
	65 Jahre und älter	85,7%	8,6%	5,7%	100,0%	35
	Gesamt	65,2%	22,3%	12,5%	100,0%	184
Musik	unter 35 Jahre	55,2%	33,3%	11,5%	100,0%	96
	35 - 45 Jahre	65,7%	29,3%	5,1%	100,0%	99
	45 - 55 Jahre	73,5%	19,4%	7,1%	100,0%	98
	55 - 65 Jahre	86,8%	7,9%	5,3%	100,0%	76
	65 Jahre und älter	90,0%	5,0%	5,0%	100,0%	20
	Gesamt	70,4%	22,4%	7,2%	100,0%	389
Kunst-, Kulturvermittlung	unter 35 Jahre	45,0%	35,0%	20,0%	100,0%	40
	35 - 45 Jahre	51,5%	15,2%	33,3%	100,0%	33
	45 - 55 Jahre	68,8%	21,9%	9,4%	100,0%	32
	55 - 65 Jahre				100,0%	20
	65 Jahre und älter				100,0%	5
	Gesamt	57,7%	23,8%	18,5%	100,0%	130
Gesamt	unter 35 Jahre	47,2%	38,4%	14,4%	100,0%	388
	35 - 45 Jahre	61,6%	27,4%	11,0%	100,0%	445
	45 - 55 Jahre	72,9%	18,9%	8,2%	100,0%	428
	55 - 65 Jahre	79,0%	13,9%	7,1%	100,0%	281
	65 Jahre und älter	82,8%	8,2%	9,0%	100,0%	122
	Gesamt	65,6%	24,1%	10,3%	100,0%	1664
Bildende Kunst	weiblich	79,8%	17,9%	2,4%	100,0%	252
	männlich	78,5%	18,0%	3,5%	100,0%	172
	Gesamt	79,2%	17,9%	2,8%	100,0%	424
Darstellende Kunst	weiblich	45,7%	35,6%	18,6%	100,0%	188
	männlich	49,2%	32,6%	18,2%	100,0%	132
	Gesamt	47,2%	34,4%	18,4%	100,0%	320
Film	weiblich	59,6%	27,0%	13,5%	100,0%	89
	männlich	61,5%	28,6%	9,9%	100,0%	91
	Gesamt	60,6%	27,8%	11,7%	100,0%	180
Literatur	weiblich	63,9%	23,7%	12,4%	100,0%	97
	männlich	69,5%	17,1%	13,4%	100,0%	82
	Gesamt	66,5%	20,7%	12,8%	100,0%	179
Musik	weiblich	59,4%	33,6%	7,0%	100,0%	128
	männlich	75,6%	17,2%	7,3%	100,0%	262
	Gesamt	70,3%	22,6%	7,2%	100,0%	390
Kunst-, Kulturvermittlung	weiblich	57,8%	22,2%	20,0%	100,0%	90
	männlich	59,5%	27,0%	13,5%	100,0%	37
	Gesamt	58,3%	23,6%	18,1%	100,0%	127
Gesamt	weiblich	62,8%	26,3%	10,9%	100,0%	844
	männlich	68,7%	21,8%	9,5%	100,0%	776
	Gesamt	65,6%	24,1%	10,2%	100,0%	1620

Anhang 3: Verfügbarkeit eines Arbeitsraumes, nach Sparschwerpunkt und ausgewählten Merkmalen

Quelle: Wetzl et al. 2018: 209

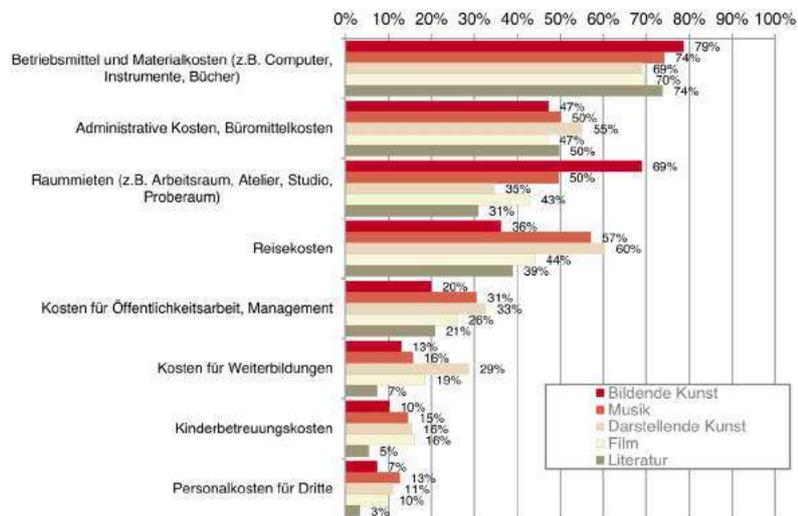
Anhang 4:  
Situation, wenn Arbeits-  
raum/ -räume vorhanden

Quelle:  
Schelepa et al. 2008: 210

	Anzahl	Anteil
<b>Eigener Arbeitsraum in Whg/Haus</b>	942	67,1%
<b>Eigener Arbeitsraum außerhalb der Whg/Haus</b>	263	18,7%
<b>Eigener Arbeitsraum mit and. KünstlerInnen</b>	97	6,9%
<b>Mehrere Arbeitsräume – in u. außerhalb Whg/Haus</b>	63	4,5%
<b>Mehrere Arbeitsräume – in Whg/Haus u. mit and. KünstlerInnen</b>	30	2,1%
<b>Mehrere Arbeitsräume – außerhalb u. mit and. KünstlerInnen</b>	6	,4%
<b>Mehrere Arbeitsräume – in u. außerhalb Whg/Haus u. mit anderen</b>	2	,1%
<b>Gesamt</b>	1403	100,0%

Anhang 5:  
Regelmäßig anfallende  
Kosten Kunstschaffender,  
nach Spartenschwer-  
punkt (Mehrfachantworten  
möglich)

Quelle:  
Wetzi et al. 2018: 82



## VERWEISE AUS TEIL III: EMPIRISCHE AUSEIANDERSETZUNG

### Teilnehmer:inneninformation und Einwilligungserklärung

Anhang 6:  
Teilnehmer:inneninfor-  
mation und Einwilligungs-  
erklärung

Quelle:  
eigenes Dokument 2023

Sehr geehrte:r Interviewteilnehmer:in!

Herzlichen Dank für die Bereitschaft für ein Einzelinterview zum Thema „Probleme und Möglichkeiten beim Zugang der Freien Szene zu Räumen (Arbeitstitel)“

#### Kurzinformation über die Diplomarbeit:

Bestehende Kulturräume stehen zunehmend vor Hausforderungen, die ihre Existenz bedrohen. Gleichzeitig suchen viele freie Kulturschaffende nach Räumen für Ihr Schaffen. Die Folge ist ein ausgesprochener Raumbedarf der Freien Szene.

Die Arbeit will hinsichtlich dessen untersuchen, welche Probleme freien Kulturschaffenden bei der Raumsuche und beim Raumbetreiben begegnen sowie welche Möglichkeiten bestehen, um den Zugang zu Räumen und die Tätigkeiten der Freien Szene zu fördern.

#### Zwecke der Datenerhebung und Verarbeitung:

Diplomarbeit des Masterstudiengangs Raumplanung und Raumordnung an der TU Wien

#### Welche Daten werden gespeichert?

- personenbezogene Audiodateien
- Nicht personenbezogenes, anonymisiertes Transkript: der Name des:der Interviewpartner:in wird nicht namentlich erwähnt. Die Institution/Organisation wird in der Diplomarbeit namentlich erwähnt.

#### Wer hat Zugriff auf die Daten?

- personenbezogene Audiodateien: Noah Pfander (Diplomand)
- Ausschnitte aus anonymisierten Transkripten: Leser:innen der Diplomarbeit

#### Widerruflichkeit erteilter Einwilligungserklärung

Wenn Sie eine Einwilligung erteilt haben, Ihre personenbezogenen Daten zu verarbeiten, haben Sie das Recht, die erteilte Einwilligung jederzeit mit Wirkung in die Zukunft zu widerrufen. Nach Veröffentlichung der Diplomarbeit, besteht das Recht die digitale Veröffentlichung einzuschränken. Die analoge Veröffentlichung kann jedoch nicht geschwärzt o.Ä. werden.

#### Zusätzlich haben Sie folgende Rechte

- Recht auf Auskunft über die betreffenden personenbezogenen Daten
- Recht auf Berichtigung, Löschung oder Einschränkung der Verarbeitung

Diese Rechte können Sie beim verantwortlichen Diplomanden (Noah Pfander) geltend machen ([noah.pfander@tuwien.ac.at](mailto:noah.pfander@tuwien.ac.at)).

Außerdem besteht das Recht auf Beschwerde bei der österreichischen Datenschutzbehörde hinsichtlich der DSGVO:

Barichgasse 40-42, 1030 Wien / Telefon: +43 1 52 152-0 / E-Mail: [dsb@dsb.gv.at](mailto:dsb@dsb.gv.at)

**Einwilligungserklärung: „Probleme und Möglichkeiten beim Zugang der Freien Szene zu Räumen (Arbeitstitel)“**

Name der:des Interviewteilernehmer:in in Druckbuchstaben:

---

Ich habe diesen Informationsschreiben gelesen und verstanden. Alle meine Fragen wurden beantwortet und ich habe zurzeit keine weiteren Fragen mehr.

Mit meiner persönlich datierten Unterschrift gebe ich hiermit freiwillig mein Einverständnis zur Teilnahme an einem Interview.

Ich weiß, dass ich diese Einwilligung jederzeit und ohne Angabe von Gründen widerrufen kann.

Eine Kopie dieser Teilnehmer:inneninformation und Einwilligungserklärung habe ich erhalten. Das Original verbleibt bei dem Diplomanden.

---

Datum und Unterschrift der:des Interviewteilernehmer:in

---

(Datum und Unterschrift des Diplomanden)

**Interviewleitfaden für: Raumbetreibende:r freie:r Kulturschaffende:r**  
(Perspektive aus konkreter Raumeinigung durch Akteure der freien Szene)

**FLUGMODUS, Vorstellung RPL, Erklärung Forschung, Erklärung Ablauf, Einwilligungserklärung, Offene Fragen vor Aufnahme, Zustimmung zur Aufnahme,**

#### EINSTIEGSFRAGE

Womit beschäftigen Sie sich bei [Name Projektbeispiel einfügen]?  
Aus welcher Intention sind Sie hier tätig?

#### THEMENBLOCK: Praxisbeispiel allgemein

Wie sind Sie organisiert?  
Worüber läuft die Finanzierung?

#### THEMENBLOCK: Raum / Räume des Praxisbeispiels Konkret

Wie sind Sie an den Raum gekommen?  
- Welche Akteure waren dabei involviert / nicht involviert?

Welche Rolle hat der Raum / die Räume für Sie in ihrer künstlerischen Tätigkeit?  
- Wie nutzt Sie den Raum/ die Räume?

Was macht genau dieser Raum für Sie aus?

Inwieweit gab es Probleme an den Raum / die Räume zu kommen?

Inwieweit gibt es Probleme beim Betreiben des Raumes / der Räume?  
- Wenn ja, welche?

**Interviewleitfaden für: Interessensvertretungen**  
(Perspektive als vernetzenden Organisation)

**FLUGMODUS, Vorstellung, Erklärung Forschung, Erklärung Ablauf, Einwilligungserklärung, Offene Fragen vor Aufnahme, Zustimmung zur Aufnahme**

#### EINSTIEGSFRAGE

Was sind Ihre Berührungspunkte zur Freien Szene?  
Motivation in dem Feld tätig zu sein?

#### THEMENBLOCK: Freie Szene allgemein

Was macht die Freie Szene aus? Merkmale  
Welchen Mehrwert hat die Freie Szene für Sie?  
Welches Verhältnis hat die Freie Szene zum restlichen Kulturbetrieb?

#### THEMENBLOCK: Räume und Freie Szene

Welche Räume werden von der Freien Szene angeeignet?  
Was für Räume schafft die Freie Szene?  
Welche Bedeutung haben Räume für die Freie Szene?

Inwieweit hat die Freie Szene mit Problemen im Zugang zu Raum umzugehen?

- Welche Rolle spielen Anforderungen?
  - o Materielle, soziale, politische
- Welche Rolle spielt Bezahlbarkeit?
- Welche Rolle spielt Teilhabe an Planungsprozessen?
- Welche Rolle spielen Rechtliche Aspekte?
- Welche Rolle spielt das (städtische) Umfeld?

Worin liegen die Ursachen dieser Herausforderung nach Ihrer Meinung?

Wie gehen Sie mit den Herausforderungen um?

- Welche Rolle hat dabei Eigeninitiative gespielt?
- Welche Rolle haben dabei Freunde, Bekannte gespielt?
- Welche Rolle hat dabei die Kommune gespielt?
- Welche Rolle haben mögliche andere Akteure gespielt?
- Was funktionierte dabei besonders gut, was besonders schlecht?
- Gibt es zentrale Unterschiede für Personen, die schon einen Raum besitzen & welchen, die noch auf der Suche nach Räumen sind?

Was für eine Unterstützung hätten Sie sich gewünscht?

#### THEMENBLOCK: Zukunftsperspektiven

Welche Entwicklungstendenzen können Sie für [Name Projektbeispiel einfügen] erkennen?

Was wünschen Sie sich für die Zukunft?

Gibt es von Ihrer Seite noch etwas, was Sie loswerden wollen?

- Gibt es zentrale Unterschiede für Personen, die schon einen Raum besitzen & welchen, die noch auf der Suche nach Räumen sind?

In welchen Ursachen sind diese Herausforderungen begründet?

Welche Strategien werden angewendet, um den Herausforderungen bei der Suche nach Räumen und dem Betreiben von Räumen zu begegnen?

- Von der Freien Szene selbst?
- Von der Gemeinde?
- Von anderen Akteuren?
- Was funktioniert gut, was funktioniert schlecht? (Förderliche, Hinderliche Faktoren)

Welche Akteure sind in der Raumeinigung durch die Freie Szene involviert?

#### THEMENBLOCK: Zukunftsperspektiven

Welche Entwicklungstendenzen können Sie für die Freie Szene erkennen?  
Welche Handlungsempfehlungen haben Sie zur Verbesserung des Raumzugangs für die freien Szene und wozu könnten diese führen?

- In Zusammenarbeit innerhalb der Freien Szene
- In Zusammenarbeit mit dem politisch-administrativen System
- In Zusammenarbeit mit anderen Akteuren?

Gibt es von Ihrer Seite noch etwas, was Sie loswerden wollen?

Anhang 7:  
Interviewleitfaden für  
Raumbetreibende:r freie:r  
Kulturschaffende:r

Quelle:  
eigenes Dokument 2023

Anhang 8:  
Interviewleitfaden für Inter-  
essensvertretungen

Quelle:  
eigenes Dokument 2023

**Interviewleitfaden für: freie:r Kulturschaffende:r ohne eigenen Raum**

**FLUGMODJUS, Vorstellung RPL, Erklärung Forschung, Erklärung Ablauf, Einwilligungserklärung, Offene Fragen vor Aufnahme, Zustimmung zur Aufnahme,**

**EINSTIEGSFRAGE**

Was sind Ihre Berührungspunkte zur Freien Szene?  
Was ist Ihre Motivation in diesem Feld tätig zu sein?

**THEMENBLOCK: Freie Szene allgemein**

Was macht die Freie Szene aus?  
Welchen Mehrwert bietet die Freie Szene?  
Welches Verhältnis hat die Freie Szene zum restlichen Kulturbetrieb?

**THEMENBLOCK: Raum / Räume des Praxisbeispiels Konkret**

Was für Räume hast du bei deinen Produktionen bespielt?  
Wie hast Du sie dabei genutzt?  
Was haben die Räume für dich ausgemacht?  
Was für Räume sind, dabei entstanden?

Wie bist du an diese Räume gekommen?  
- Welche Akteure waren dabei involviert?  
Inwieweit gab es dabei Herausforderungen / Schwierigkeiten?  
Wie bist du/ihr mit diesen Herausforderungen umgegangen?

Worin liegen die Ursachen dieser Herausforderung nach Ihrer Meinung?

Inwieweit bist du derzeit auf der Suche nach Räumen für Kulturproduktionen?

Inwieweit gibt es dabei Herausforderungen?  
Wie gehst du mit diesen Herausforderungen um?

In welcher Hinsicht hättest du dir Unterstützung dabei gewünscht?

**THEMENBLOCK: Zukunftsperspektiven**

Welche Entwicklungstendenzen kannst du für die freie Szene in Wien erkennen?

Was würdest du dir in Bezug auf die Freie Szene in Zukunft wünschen?

Gibt es von Deiner Seite noch etwas, was Du loswerden willst?

Hauptkategorie ( <i>deduktiv</i> )	Subkategorie ( <i>induktiv</i> )
<b>Fallbeispiele</b>	
Entstehung	Entstehungsprozess
	- Vorher
	- Gründung
	- Betrieb
	Entstehungsbedingungen
Konzept	Organisation
	Finanzierung
	Zusammenarbeit
	Inhalte
Herausforderungen	Kosten
	Zwischenmenschliches
	Arbeitsaufwand
	Unsicherheit
	Auflagen
	Umgebung
	Exklusivität
	Strukturen
	Förderungen
	Exklusivität
Akteur:innen	Öffentlicher Sektor
	Non-profit Sektor
	Privater Sektor
	Zivilgesellschaftlicher Sektor
	Involviert
	Nicht involviert
Ziele	Gemeinschaftsräume
	Raumbedarf
	Künstlerische Praxis
	Experiment
	Alternativen
	Impulse
Raum	Verortung
	Gestaltung
	Umgebung
	Voraussetzungen
	Architektur

Anhang 10:  
Codessystem zur Analyse  
der Fallbeispiel-Interviews  
mit MAXQDA

Quelle:  
eigenes Dokument 2023

Sofern Interesse an den Original-Interviewtranskripten  
sowie am Codierleitfaden besteht, kann sich an den  
Autor in Abstimmung mit den jeweiligen Interview-  
partner:innen gewendet werden.

Anhang 11:  
Codessystem zur Analyse  
der Expert:inneninterviews  
mit MAXQDA

Quelle:  
eigenes Dokument 2023

Hauptkategorie ( <i>deduktiv</i> )	Subkategorie ( <i>induktiv</i> )	
<b>Expert:inneninterviews</b>		
Merkmale und Praxis der Freien Szene	interdisziplinär	
	Künstlerische Praxis	
	Flexibilität	
	Zusammenarbeit	
	Zugänglichkeit	
	Gemeinnützigkeit	
	Autonome Strukturen	
	Vielfalt	
	Mehrwert der Freien Szene	Gemeinschaft / Austausch
		Demokratische Praxis
Entfaltung / Ausprobieren		
Kulturelles Leben in Wien		
Basis		
Transkulturalität		
Direktheit		
Herausforderungen	Kosten / Zahlungsfähigkeit	
	Adaptierungsarbeiten	
	Arbeitsaufwand	
	Planbarkeit	
	Unsicherheit	
	Auflagen	
	Umgebung	
	Machtverhältnisse	
	Anerkennung / Aufmerksamkeit	
	Förderungen	
	Exklusivität	
	Ansprüche	
	Etablierung	
	Flächenknappheit	
	Strukturen	
	Handlungsansätze	Kommunikation / Netzwerke
		Planungssicherheit
Finanzierung		
Organisation		
Öffentliche Akteur:innen		
Stadtplanungsstrategien		
Datenbank		
Mapping		
Ebenen des Kulturkreislaufs	Produktion	
	Konsumtion	
	Regulation	
	Identität	
	Repräsentation	



