

1 Soziokultur: Zur Konstruktion von Kulturpolitik

1.1 Kulturpolitisches Erwachen in der gesellschaftlichen Bewegung

Nur von unten her hebt sich's an. Darum kommen wir nicht herum, lebend, wollend, so wie wir sind (Bloch 1974: 28).

Oben und **Unten** bezeichnen keine Örtlichkeiten, sondern eine Stellung im Geschichtsverhältnis, wo die gleichen Kräfte, die dieses Verhältnis erzeugen, in die Gewalt des von ihnen Produzierten geraten, also Zeitpunkte und Zeitgestalten. Diese Zeiten sind aber Organisationsweisen des materiellen Grundverhältnisses, und diesem ist die Zeitumkehr in keiner Weise möglich (Negt/Kluge 1993: 790; Hervorhebung im Original).

Soziokultur als Programmbegriff sowie die praktischen Umsetzungsversuche der ersten Jahre erschließen sich erst durch einen Blick auf die seinerzeit herrschenden kulturellen und gesellschaftspolitischen Umstände. In den späten 1960er Jahren setzte ein „kulturpolitisches Erwachen“ ein (Trommler 1983: 382), das mit politisch-kulturellen Protestbewegungen und einem Wandel des politischen Klimas in der alten Bundesrepublik einherging. Im Ergebnis profilierte sich eine „Neue Kulturpolitik“ oder überhaupt erst eine wahrnehmbare Kulturpolitik nach der „Schönwetterdemokratie“ der 1950er Jahre, die eher durch politische Passivität denn echte bürgerschaftliche Gestaltung gekennzeichnet war. Ohne den mentalen Nährboden der Nachkriegszeit wären die Radikalität dieses Wandels und die Notwendigkeit, oftmals auch neue konzeptionelle Wege zu gehen, nicht erklärbar. Daher soll die sich neu formierende, von einem soziokulturellen Gedanken beseelte Kulturpolitik, von der hier die Rede ist, als eine „von unten“ bezeichnet werden; sie wäre ohne eine intensive, herausfordernde gesellschaftliche Debatte weder möglich, noch erfolgreich und prägend geworden. Kulturpolitik „aus der Mitte der Gesellschaft“ konnte sie nicht sein, da es diese Mitte noch nicht gegeben hatte, denn es handelte sich um keine offene Gesellschaft, sondern trotz demokratischer Erneuerung zunächst um eine konservative, in vielen Bereichen wiederhergestellte alte Ordnung, und auch die Kunst sollte auf diese vermeintlich heile Welt abheben und auf Innerlichkeit gerichtet sein. Diese Lesart

scheint auch dann in der Tendenz zutreffend, wenn man abgemildert von „kräftigen Kontinuitätssträngen“ (Schildt/Siegfried 2009: 95) statt von Restauration spricht; Restauration ist bereits die Diktion der klaren Distanzierung von bestimmten Praxisformen und einer politischen Kultur.

Man muss zunächst anerkennen, dass sich die Bundesrepublik in der Adenauerzeit innen- wie außenpolitisch finden und stabilisieren musste. Westintegration, die Hypostase der Bedrohung allein durch die Rede von Sozialismus oder Kommunismus und eine bürgerlich-katholische Zentrierung sind dabei topographische wie mentale Ankerpunkte, die eine Richtung auch vorgeben und die rheinische Bonner Republik lange bestimmten. Anstoß, Kritik oder neue Gestaltungsansätze schienen dabei größtenteils nicht erwünscht oder galten später schnell als direkte Bedrohung für die junge, vorläufige Verfassung und den Rechtsstaat. Was in der Folge jedoch geschah und auch die Kulturpolitik prägte, kam aus einer Richtung (oder im Sinne von Negt und Kluge: *Konstellation*), die für die Nachkriegsordnung durchaus „unten“ war und sich Geltung erst verschaffen musste. Ihr markantestes Zeichen war die Erschütterung des seit 1949 errungenen politischen Gefüges um 1968 sowie schließlich die Verdrängung der Unionsparteien aus der Regierungsverantwortung durch die Sozialliberale Koalition unter Bundeskanzler Willy Brandt, die sich in der Großen Koalition unter dem NSDAP-belasteten Kanzler Kiesinger und durch den Druck der „außerparlamentarischen Opposition“ bereits angedeutet hatte. Hans Magnus Enzensberger beschreibt dies im Rückblick so:

„Die politische Situation in Deutschland hatte sich durch die Bildung einer Großen Koalition derart zugespitzt, dass die Republik ohne funktionierende Opposition stand. Union und Sozialdemokratie hatten gemeinsam die sogenannten Notstandsgesetze ausgeheckt, eine unglaubliche Schweinerei, die wir nicht hinnehmen wollten. Wir, das war eine außerparlamentarische Minderheit, die nicht bloß aus ein paar tausend Studenten, moskautreuen Altkommunisten und aus irgendwelchen Hippies bestand. Es gab auch noch einen liberalen Rest, vor allem aber einen mächtigen Flügel der Gewerkschaften, der sich zur Wehr setzte. Die haben im Oktober 1966 zu einer Kundgebung auf dem Römer unter dem Schlagwort ‚Notstand der Demokratie‘ aufgerufen.“ (Enzensberger 2014: 98)

Wie konnte es so weit kommen? Hans Mayer hat sehr klarsichtig und mit Fokus auf die Rolle der Schriftsteller in der Nachkriegszeit festgestellt, dass das politische Grundkonzept Adenauers auf eine kritische Restauration seiner Erfahrungen mit der Weimarer Republik hinausgelaufen sei: „Ein Staat im Sinne der Weimarer Verfassung, aber ohne deren Fehlerquellen und Entartungen. (...) Den Rest bestimmte der katholische Erfahrungsschatz des ersten Bundeskanzlers.“ (Mayer 1991: 86) Im Grunde kehrte, so Mayer, die Kölner Kulturpolitik der zwanziger Jahre wieder, in denen er Oberbürgermeister gewesen war. Er illus-

triert an Beispielen, wie Adenauer in jener Zeit moderne Ansätze autoritär unterbunden habe und spricht von Bevormundung „*nach gut christlicher Hausvater-art*“ (ebd.: 87; Hervorhebung im Original) Hinzu kam freilich sein Umgang mit der Parteienstruktur, vor allem mit der Sozialdemokratie, in dem sich eine strikte und oft ablehnende Werthaltung ausdrückte; je länger er regierte, desto stärker empfand die Sozialdemokratie eine Ohnmacht. Bei Adenauer habe die Auffassung geherrscht, „jene konservative, prüde, gleichzeitig obrigkeitliche und kleinbürgerlich-geduckte Lebensgesinnung aus den letzten Jahren der Weimarer Republik könne als angemessen akzeptiert und folglich restauriert werden.“ (ebd.: 93)³ Daraus resultierte nicht zuletzt ein ausbleibender Elitenwechsel in allen gesellschaftlichen Bereichen, der erheblich zum 68er Konflikt beitrug. Zunächst also herrschte ein Gefühl der Ohnmacht und formierten sich alternative Oppositionen.

Peter Alheit beschreibt die dann erfolgte Zäsur wie folgt: „Die studentische Rebellion in den Universitäten ist nur der sichtbarste Ausdruck eines dramatischen kulturellen Hegemonieverlusts konservativ-reaktionärer Eliten. Die Adenauer-Ära scheint definitiv zu Ende zu sein. Die sozial-liberale Koalition wagt eine Bildungsreform mit beträchtlichen sozialen Konsequenzen. Neue Eliten beginnen, programmatischen Einfluss auf die Gestaltung des Gemeinwesens zu nehmen.“ (Alheit 1992: 58) Damit war die „prästabilisierte Harmonie“ der Nachkriegsordnung endgültig am Ende, eine moderne Demokratie konnte entstehen oder sich vielmehr erst Raum schaffen. Es war dies auch eine intergenerationelle Krise: Fragen der Vergangenheitsbewältigung (Holocaust und Beteiligung der Elterngeneration an den Verbrechen des Nationalsozialismus), der Lebensweise und des Umgangs mit der parlamentarischen Demokratie wurden entweder erstmals dringlich gestellt oder neu beantwortet, Aufbegehren, Brüche mit hinterfragten Konventionen und Erziehungsmodellen griffen Raum, Protest und neue Formen der Kommunikation störten die nur oberflächlichen Gewissheiten. Die Intensität dieses Prozesses bis hin zu Eskalation und Gewalt forderten die Gesellschaft im Ganzen heraus. Der Wandel war grundlegend, politisch wie mental. Heute wird er oft verkürzt, aber gleichsam ikonisch als *68er Bewegung* bezeichnet; dahinter verbergen sich freilich unterschiedliche Bewegungen und auch Aufbrüche zu neuen Lebensstilen und Haltungen zur Welt. Kulturpolitisch signifikant ist die sich verändernde Haltung zur populären Kultur, insbesondere zur Musik, die man als „akustischen Hintergrund einer Kulturrevolution“ und „das

3 Dass die Verklärung insbesondere der vermeintlich „Goldenen Zwanziger Jahre“ in der jungen Bundesrepublik problematisch war, reflektiert immerhin parallel zum herrschenden Geist auch der erste Bundespräsident, Theodor Heuss, in seinen Erinnerungen (vgl. Heuss 1963: 348 ff.) und zeichnet ein sehr differenziertes, auch kulturpolitisch aufschlussreiches Bild dieser Zeit und der fatalen Entwicklungen bis 1933.

emotionale Bindemittel für viele Subkulturen und Akteure“ verstehen und bezeichnen kann (Schildt/Siegfried 2009: 267; vgl. Kretschmann 2012: 106 ff.). Ursprüngliche Differenzen wurden also zugunsten einer neuen gesellschaftlichen Tendenz aufgegeben, das „Freiheitsgefühl“ der 60er Jahre erfasste auf dynamische Weise die Gesellschaft im Ganzen. In diesem Klima wurden auch kulturpolitische Forderungen formuliert, die mit einem neuen „zivilen Habitus“ (Alheit 1992: 59) korrespondierten.⁴

Unter dem Eindruck der von Willy Brandt geprägten Sozialdemokratie schließlich und der Forderung nach mehr Demokratie stellte sich auch die Frage nach den kulturellen Ausdrucks- und Entfaltungsmöglichkeiten, den angemessenen Kulturorten und schließlich dem geltenden Kulturbegriff. Chancengleichheit aller und Mitbestimmung waren zentrale Schlagworte der Reformbemühungen. Der „way of life“ der „autoritär-demokratischen Leistungsgesellschaft“ schien am Ende, „moralische, sexuelle und politische Rebellion vereinigend, drück(t)e der Protest eine Opposition ‚gegen die Gesellschaft als Ganzes‘ aus“, zitiert Ingrid Gilcher-Holtey einen Akteur der Zeit (Gilcher-Holtey 2001: 54).

1.1.1 Zeit für kulturpolitischen Wandel

Dieses Klima bestimmt ganz wesentlich, was vielleicht etwas apodiktisch mit einer Kulturpolitik „von unten“ erfragt sein soll: „Das Denken freilich ladet nur, indem es immer mehr in sich einladet. Vom Seienden her, worin es wachsend bewegt und vielfach sich gestaltend einhergeht. Seiendes ist Erscheinendes, das sich aus einem Anfang schlecht und recht herausmacht hat“, so beschreibt Ernst Bloch diese Interpretationsrichtung etwas erratisch-ontologisierend (Bloch 1974: 30). Gemeint ist damit dieser *existenzielle* Impuls, der im Wandel der Gesellschaft, im Wandel der Kulturpolitik und damit auch im Wandel der Funktionäre Raum greift und Primat beansprucht. Gute Politik, die in dieser Zeit Kulturpolitik

4 Dieser zivile Habitus breitete sich nach Alheit, der das „soziokulturelle Klima“ der Bundesrepublik in jener Zeit mentalitätsgeschichtlich zu beschreiben versucht, „von unten nach oben“ aus: Für ihn steht am Anfang zunächst die Amerikanisierung der Arbeiterjugendlichen („Halbstarke“). „Das Teenager-Phänomen und die Beatles-Euphorie der 60er Jahre scheinen bereits die verdünnte Adaption der vorhergehenden ‚Amerikanisierung‘ durch Mittelschichtjugendliche zu sein. Die Studentenrebellion ist womöglich eine präventive ... Spätfolge. Das ‚Projekt Soziokultur‘ findet in diesen unverhofften Zivilisierungsprozessen seine eigentlichen Wurzeln.“ (Alheit 1992: 60) Die veränderte *Alltagskultur* mit ihren „Egalisierungserscheinungen“ geht für ihn den politischen Veränderungen voraus. Dies ist eine interessante, bisher wohl nicht hinreichend vertiefte Dimension der Vorbedingungen für (kultur-)politisches Handeln sowie die Entstehung und Persistenz neuer Ansprüche und letztlich kulturpolitischer Leitformeln.

befördert, ja erfindet, ist so besehen von unten stimuliert, wenn auch in der Folge nicht alles und ganz konkret von unten *passiert*.

Wie einschneidend die Situation kulturpolitisch erlebt wurde, zeigt exemplarisch der Rückblick Olaf Schwenckes, der selbst Kultur-Akteur war und den Aufbruch erheblich mitprägte:

„In jener Zeit, da die Bundesrepublik noch ‚jung‘ war, um sie im Sinne der 68er Protestler ‚neu denken und schaffen‘ zu können, stellte sich die Kultur-Frage völlig neu. Selbst außerhalb von Hochschulen und in Kreisen soziologischer und philosophischer Intellektueller kam im Kontext der ‚Frankfurter Schule‘ die Frage auf: ‚Was ist und was ist uns unsere Kultur?‘“ (Schwencke 2001 a: 69)

Mit dieser Frage war letztlich ein ganzes Bündel an drängenden Problemen oder besser Aufbrüchen thematisiert, die auch die Forderung nach einer Soziokultur prägen sollten. Die drei wichtigsten sind wohl die folgenden:

1. *Ein überkommenes Kulturverständnis*, das die Welt des Geistes adelte und zur eigentlichen Kultur erhob, zu einem bürgerlich-idealistischen Reich, das sich von den Niederungen bloßer Zivilisation abwandte, war zu revidieren. Diese Kultur hatte Herbert Marcuse, der in diesem Zusammenhang am stärksten rezipiert wird, als affirmativ bezeichnet (vgl. Marcuse 1965). Sie bejahe gesellschaftliche Widersprüche und setze sich nicht mit ihnen auseinander. Mit diesem eigentlich aus der deutschen Klassik herrührenden Muster für das Bildungsbürgertum sollte gebrochen werden; nach ihm sind die Niederungen der Politik für Dichter und Künstler nicht von Bedeutung. Genau das Gegenteil wurde aber jetzt behauptet: Kultur sollte gesellschaftliche Relevanz entfalten, das Kunstwerk Bezugspunkt für Kommunikation sein, etwas für das Leben bedeuten. Gerade die neuere deutsche Literatur schickte sich an, dies eindringlich für sich zu beanspruchen. Diese Auffassung und ihr Impetus einer umfassenden ästhetischen Erziehung der Menschen werden bei der Beschreibung des „genetischen“ Soziokulturbegriffs (vgl. 1.2.2) vertieft. Sie ist jedoch darüber hinaus von grundsätzlicher kulturpolitischer Bedeutung, weil sie eine elementare Kulturkritik bedeutet. Kulturpolitik von unten ist immer Kulturkritik, da sie eine neue und veränderliche Perspektive an herrschende Überzeugungen anlegt und im Kern eine Hegemonialkultur und starre Tradierungen ablehnt.⁵ Eliten im Sinne von Träger-schichten von Kultur werden folglich verworfen.
2. *Stadtentwicklung und Städtebau* sollten vor dem Hintergrund eines erweiterten Kulturverständnisses kritisiert und verändert werden. Nicht erst die

5 Zum Wandel der Kulturkritik im hier angedeuteten Sinne vgl. Konersmann 2008.

berühmte Erklärung des Deutschen Städtetages von 1973 (Deutscher Städtetag 1973) zeigte, dass „Bildung und Kultur als Elemente der Stadtentwicklung“ zu begreifen seien und eine Reduktion von Kulturpolitik auf „Kulturpflege“ überwunden werden sollte, sondern schon eindringliche Appelle zuvor (vgl. Mitscherlich 1969) verwiesen auf die Zersiedlung und typisierten Neubauten, die Entmischung von Wohnen und Arbeiten, die Identitätslosigkeit der Zentren, die einst Herzen der Stadt waren, fehlende Spielplätze oder Stätten der Begegnung und daraus erwachsende soziale Folgen. Stadtplanung erfolgte auf der Grundlage des Bundesbaugesetzes von 1956 als „Auffangplanung“. Das heißt, die Städte entwickelten sich so, „dass dem hereindrängenden Wachstum zwar Orte und Infrastrukturen zugewiesen wurden, die Städte aber keine eigentlichen Ziele verfolgten. Sie passten sich den Marktbewegungen an.“ (Häußermann/Läpple/Siebel 2008: 80) An dieser Stelle spätestens traf sich die Kritik am Städtebau mit der Kritik einer lediglich an Kommerz und Konsum orientierten Gesellschaft. Außerdem wurde schon bald sichtbar, dass die zugrunde gelegte Prosperität ihre Grenzen hatte; heute ist Stadterweiterung meistens kein Thema mehr. Kulturpolitik zog die Kreise ihrer Zuständigkeit also größer und sollte sich letztlich auf alle Gebiete gesellschaftlicher Gestaltung beziehen.

3. *Gestaltung von Kulturpolitik braucht Kommunikation* und muss vor Ort stattfinden. Kommunale Gestaltung musste also anders, direkter, ideenreicher, konzeptioneller vonstattengehen. Aber die Menschen sollten und mussten auch selbst in Aktion treten; Ausdruck einer „bewegten Gesellschaft“ waren etwa die Bürgerinitiativen oder Selbsthilfegruppen, die viele Themen aufgriffen und letztlich auch zu neuen Institutionen entwickelten (auch zu Parteien wie *Die Grünen* oder die *Grauen Panther*). Die Schwenckesche Frage ist hier auch eine danach, was uns die *kommunale* Kultur sei. Dies geriet zur Herausforderung für die kommunale Selbstverwaltung und die Diskursfähigkeit von Gemeinde- und Stadträten, aber auch Verwaltungen. Jürgen Kolbe hat die Situation angesichts des Erscheinens der Bücher von Glaser und Hoffmann so erlebt: „Es war, als ginge ein Ruck durch die Dezernentenriege verschlafener Verwaltungsschöngeister. Der Begriff Kultur bekam eine entschieden soziale Komponente.“ (Kolbe 2001: 21) Die intendierte Demokratisierung der Kultur eröffnete nicht nur Teilhabemöglichkeiten, sondern erforderte geradezu die Mitwirkung der Bürger, die Nutzung von Spielräumen und die Herstellung einer aktiven, kritischen Öffentlichkeit. Kulturpolitik also sollte Demokratie erweitern und Diskussion gestalten helfen. Kultur bedeutete plötzlich wesentlich mehr als die

Rede über Kunst; Kultur wurde zum Kern gemeinwesenorientierter Grundsatzverständigung (vgl. etwa die beeindruckende Chronik für die Stadt Unna von Sedlack 2016).

Dieser Aufbruch wird beeinflusst von einer europäischen, ja teils internationalen Debatte über Kultur, Lebensweise und Kreativität. Ihr kommt für die weitere kulturpolitische Entwicklung in Deutschland eine Schlüsselfunktion zu. Zu Beginn der 1970er Jahre setzt eine progressive Aufweitung des Kulturbegriffs ein; auch taucht im europäischen Diskurs über Kulturpolitik die Rede von Soziokultur im Sinne von „développement culturel, démocratie culturelle, cultural development, community development“ auf (R. Weber 1993: 181). Verlautbarungen des Europarates unterstützen diese Positionen und werden in der Folge argumentativ oft herangezogen, so etwa ein Text, der in Deutschland große Bedeutung erlangt hat: die Abschlusserklärung von Arc et Senans „Zukunft und kulturelle Entwicklung“ (1972). Dort heißt es:

„Zentrale Aufgabe jeder Kulturpolitik muß es sein, die Bedingungen für Ausdrucksvielfalt und ihre freizügige Nutzung zu garantieren und weiterzuentwickeln. Es muß das Recht des Menschen wieder anerkannt werden, sein Leben eigenständig als sinnvolles zu bestimmen und in Gemeinschaft mit anderen entsprechend zu gestalten. Es sind daher auch alle Umstände zu fördern, die Kreativität und soziokulturelle Praxis begünstigen; kulturelle Unterschiede müssen anerkannt und insbesondere dort unterstützt werden, wo sie bisher die geringsten Entwicklungschancen hatten.“ (Schwencke 2001 b: 57)

Was die kulturgeschichtliche Einordnung des kulturellen und kulturpolitischen Wandels betrifft, also den großen Kontext, ist auf einschlägige Gesamtdarstellungen zu verweisen (z. B. Hermand 1990; Glaser 1989, 1997; Schildt/Siegfried 2009), die teils alternative, teils auch komplementäre Bilder der Entwicklungen der letzten Jahrzehnte zeichnen und unterschiedliche Haltungen verkörpern. Während beispielsweise Hermand politisch deutlich links orientiert argumentiert, blitzt bei Glaser die Rolle des selbst Aktiven und kulturpolitischen Aufklärers deutlich hervor, letztlich auch der Sozialdemokrat, in dessen Kulturgeschichte Kulturpolitik als soziokulturelles Handeln eine wichtige Stellung einnimmt. Schildt und Siegfried wiederum können als die ersten expliziten Kulturgeschichtsschreiber gelten, die eine gewisse biographische Distanz zu den politischen Ereignissen einnehmen. Sie gehören zudem einer Generation von Wissenschaftlern an, die im Bedeutungsschub von Sozialgeschichte arbeiten, für den vor allem die Wirkung der *Bielefelder Schule* steht. Kulturgeschichte meint hier immer auch Gesellschaftsgeschichte, was ihren Blick erweitert, aber auch das speziell kulturpolitische Interesse erheblich reduziert (vgl. auch Burke 2005). Immerhin schenken sie der Soziokultur, die außerhalb eines bestimmten Zirkels kulturpolitischer Publizistik gern übersehen oder diminuiert wird, eine gewisse

Aufmerksamkeit. Sie ordnen sie in ein erweitertes Interesse an Kultur ein, was das Methodische des Soziokulturbegriffs unterstreicht: „Es scheint symptomatisch, dass sich im gleichen Zeitraum, in dem progressive Kulturpolitiker das Konzept ‚Soziokultur‘ als Mittel zur ‚Demokratisierung der Kultur‘ propagierten, in den Geistes- und Sozialwissenschaften ein ‚Cultural Turn‘ vollzog.“ (Schildt/Siegfried 2009: 14) Angesprochen ist hier die neue Akzentuierung der Alltagswelt oder profanen Kultur, die in der Folge auch die Soziale Arbeit bzw. Jugendarbeit erheblich beeinflusste (vgl. Treptow 2012: 53). Bei allem bürgerlichen Erbe, das letztlich unseren Kulturbetrieb prägt, „ist die Kultur nicht nur ein System intellektueller und imaginativer Arbeit, sie besteht hauptsächlich auch aus der gesamten Lebensweise.“ (Williams 1972: 389) Dieser Blick öffnet das Verständnis für Kultur, aber auch für den Kulturbereich im engeren Sinne, neu.

1.1.2 Erweiterter Kunstbegriff und Populärkultur

Zwei weitere wichtige Wandlungskomplexe sind für diese Zeit zu nennen, da sie das Klima für eine „Soziokulturalisierung“ der Gesellschaft mitbestimmen, wenn sie auch nicht unmittelbar dieses spezielle Diskursfeld beherrschen: jener in der Kunst und jener in der Akzeptanz der Populärkultur, der bereits kurz anklang. In der Kunst führte die Pop-Art zum Einsickern von neuen, aus Werbewelt und massenmedialen Zusammenhängen generierten Motiven und Rezeptionsformen, in Deutschland ab den 1960er Jahren deutlicher spürbar (etwa auf der *documenta 3* in Kassel). Eine künstlerische Bewegung mit der Forderung „Kunst für alle“ setzte ein, die sich für Fragen der Demokratisierung der Gesellschaft im Ganzen ebenso engagierte wie für die des Kunstmarktes; sie experimentierte mit einer vervielfältigbaren, „multiplizierten“ Kunst und alternativen Formen des Vertriebs. Spätestens mit Joseph Beuys, seinem „erweiterten Kunstbegriff“ oder seinem „Büro für direkte Demokratie“, gelangt ein konzeptueller und kritischer Kunstbegriff zum Durchbruch, der nach den kreativen Vermögen *aller* fragt, diese provoziert und gar reklamiert, jeder Mensch sei ein Künstler. Was Beuys als „soziale Plastik“ beschreibt, berührt unmittelbar die Entgrenzung der Kunst aus tradierten Rezeptionszusammenhängen, vor allem die Überwindung der Trennung zwischen Künstler und Publikum. Beuys stellt Kunst, Politik und Pädagogik in einen Zusammenhang. Und er proklamiert eine – wenn auch esoterisch grundierte – Emanzipation durch Kreativität; seine missionarischen und politischen Bemühungen (etwa für die bewegungsförmig entstehende Partei *Die Grünen*) blieben freilich stets so ambivalent wie seine gesamte, sich verzehrende exzeptionelle Künstlerpersönlichkeit (vgl. Riegel 2013). Aber er macht Forderungen auf, die uns im Wirken der Soziokulturakteure wiederbegegnen werden.

Insoweit ist Beuys – bei oder vielleicht *wegen* aller Exzentrik – auch Seismograph seiner Zeit und Indikator für kommendes Verständnis.⁶ Als großer Provokateur spürt er die Potentiale der Stunde, überspannt jeden Bogen – ob als Künstler oder Hochschullehrer, als der er sich beispielsweise nicht an begrenzte Immatrikulationen hält – und sucht gleichsam die Eskalation in einer noch fundamental erregbaren Gesellschaft.

Ein wichtiger Protagonist jener Zeit, der Beuys auf der *documenta 4* kennengelernt und in der Folge viel mit ihm zusammengearbeitet hatte, ist Klaus Staeck, der sich bis heute (kultur-)politisch einmischt und eine Programmatik entwickelt hat, die zahlreiche Parallelen zu der im Folgenden näher zu erschließenden Soziokultur aufweist: Er präferiert die Selbstorganisation (Gründung von Produzentengalerien oder genossenschaftlichen Zusammenschlüssen), wählt neue oder erneuerte künstlerische Formate, die breite Wirkungen entfalten sollen (etwa Postkarten, Plakate), will (wie die „alten“ Avantgarden) die Trennung zwischen Kunst und Leben aufheben, schreibt der Kunst im aufklärerischen Sinne eine emanzipatorische Kraft zu, verbindet Kunst und Impulsgebe für Demokratieentwicklung, sieht eine notwendige Verbindung zwischen Kunst und Politik, sucht dabei Öffentlichkeit (Kommunikation) und kämpft für den Primat der Politik über die Wirtschaft. Dieses Credo hat Staeck jüngst als „Feldversuch“ überschrieben und mit einem Ausblick verknüpft, der unvermindert Aktualität für diesen Ansatz reklamiert (vgl. Staeck 2015: 5 ff.).

Die Emanzipation der Populärkultur seit den 1960er Jahren von ihrer subalternen Position gegenüber der „eigentlichen“ oder Hochkultur, ihre zunehmende gesellschaftliche und intellektuelle Relevanz spielt neben den Einflüssen auf die Kunst umfassend in das soziokulturelle Feld, wenngleich die Reflexion dieses Prozesses sehr selektiv erfolgt und die „Massenkultur“ seit ihrer Entstehung im späten 19. Jahrhundert, später die Kulturindustrie, immer auch ein kritischer Gegenpol zur „gesellschaftsverbessernden“ Kulturarbeit bleibt, bis heute.

6 Das Seismographische der Kunst beschrieb schon Kandinsky, als er künstlerische Entwicklung in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft in ein Bewegungsbild brachte: „Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet – ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks. Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo ‚heute‘ die höchste Spitze war, ist ‚morgen‘ die nächste Abteilung. (...) An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. (...) Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn: Schwindler oder Irrenhauskandidaten.“ (Kandinsky 1952: 29) Aber dieses „oben“ gibt es nicht ohne Kontext, der gleichsam die Bewegung vorgibt, von „unten“ nach oben auch „schiebt“, die Richtung bestimmt. Oben und unten bleiben auch hier eine „Stellung im Geschichtsverhältnis“ (Kluge/Negt) und verweisen auf eine Komplexität, die Kandinsky sicher vereinfacht, um der Kunst eine unikale Position einzuräumen.

Dazu zählt zudem die Entwicklung der Massenmedien. Der Begriff Kulturindustrie wird mehrheitlich nach wie vor so rezipiert, wie ihn Horkheimer und Adorno in ihrer berühmten Schrift zur „Dialektik der Aufklärung“ verwenden – als Massenbetrug (Horkheimer/Adorno 1988: 128 ff.), was eine Einseitigkeit nicht nur bezogen auf die konkreten Gegenstände, sondern auch seine analytische Tiefe bedeutet. Dies reflektieren linke Theoretiker (vgl. Haug 2009: 190) genauso wie jene, die sich mehr Durchlässigkeit und weniger Rigorismus wünschen, um der gesellschaftlichen Wirkung von Kultur im Kulturbetrieb tatsächlich näher zu kommen (vgl. aktuell Glogner-Pilz/Föhl 2016). Daher scheint es mitunter so, als wolle man nun, mit der Rehabilitierung des Populären, vor allem *alternative* marktaugliche Kunstformen in eine kulturpolitisch relevante Kultur integrieren, aber ideologische Vorbehalte dennoch nicht grundsätzlich aufgeben. Damit stößt die intendierte Herstellung von Verteilungsgerechtigkeit und gleichheitsorientierter Politik an Grenzen, es entsteht gewissermaßen die wichtigste Aporie von Kulturpolitik, an der sich auch gegenwärtig die Theoretiker abarbeiten und nach angemessenen Reflexions- und Förderansätzen suchen (vgl. beispielsweise Jogschies 2015). Diese Beobachtung gehört zwar in die Bestimmung des erweiterten Kulturbegriffs und seiner internen Turbulenzen, beleuchtet jedoch auch die entstehende Schwierigkeit, sobald tatsächlich Geschmack und Akzeptanz einer breiten Masse ins Spiel kommen, die man einerseits erreichen will, vor deren Präsenz und Einfluss man aber stets auch eine Skepsis hegt: Kann man dann noch etwas *erreichen* oder gibt man einer Entwicklung nurmehr nach? Interessanterweise finden sich kaum Schnittmengen zwischen der Debatte über die Soziokultur und jener über die Populärkultur, die auch in den letzten Jahren erst zu einem differenzierteren Forschungsfeld geworden ist (vgl. etwa Hecken 2007; Maase 2007), während die Brandmarkung der „Kulturindustrie“ fort dauert.

Die Theoretiker der Soziokultur bleiben bei aller Überwindung der „Hochkultur“ tendenziell eher bei einem bürgerlich geprägten Ästhetikbegriff, kritisieren alles Konsumtive an der Kultur und lassen „Unterhaltung“ im Kontext von Kommunikationsansprüchen zu, gleichwohl gerade die „populäre Ästhetik“ genau die von ihnen geforderte Verbindung zwischen Kunst und Leben evoziert (Bourdieu 1991: 64 ff.) und mit jenem verfließt, was (auch) als Kulturindustrie gezeichnet ist. Dennoch schützen und erweitern sie einen staatlich regulierbaren Bezirk von Kulturpolitik, der stärker als vordergründig wahrnehmbar die Tradition einer intendierten und auch erwarteten gesellschaftlichen Wirkung von Kultur behauptet. Dies ist eine – an anderer Stelle aufzugreifende – durchaus ambivalente Position, die sich über die letzten Jahrzehnte ausdifferenziert und zuge spitzt hat. Die traditionelle Unterscheidung zwischen E und U wird also nicht überwunden, sondern vielmehr durch weiche Übergänge ersetzt, die auch etwas mit der Verfeinerung von Distinktionsstrategien zu tun haben (vgl. ebd.: 277 ff.

bzw. die fortlaufenden Untersuchungen des *Sinus-Instituts für Markt- und Sozialforschung*). Ferner wird inzwischen gradueller zwischen Marktteilnehmern oder ihrem Stadium im Entwicklungs- und Vermarktungsprozess unterschieden. Dafür stehen heute das Drei-Sektoren-Modell und die Rede von der kulturpolitischen Valenz der Kultur- und Kreativwirtschaft (vgl. 3.2).

Da hier die jüngere Kulturgeschichte oder aber die aufgerissenen Diskurse nicht umfassend nachgezeichnet werden können, sollen zentrale Aspekte etwas vertieft werden: die Reflexion der Erweiterung von Kultur, die Forderung nach kultureller Demokratie und die Bedeutung von sozialen Bewegungen. Diese sind mit Blick auf die hier zu analysierende Herausbildung von Soziokultur besonders wichtig. Ferner soll und muss ein Blick auf die Neue Kulturpolitik und wissenschaftliche Einordnungen kulturpolitischer Motive oder Topoi der letzten Jahrzehnte gelenkt werden.

1.1.3 Die Erweiterung des Kulturbegriffs

Das Kulturverständnis nach 1945 speziell in Deutschland ist prägend für die später hier einsetzende Erweiterung des Kulturbegriffs. „Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fiel allen Besuchern Deutschlands ein kultureller Enthusiasmus auf, dessen Kehrseite ein fast körperlicher Abscheu vor der Politik war“, schreibt Wolf Lepenies zugespitzt (Lepenies 2006: 287). Er verweist in diesem Zusammenhang auch auf einen verkannten, weil unpolitisch gedeuteten Idealismus, wie ihn Marcuse als Ingredienz affirmativer Kultur gebrandmarkt hatte (vgl. Marcuse 1965). Die alte Trennung von Kultur und Zivilisation, die Aufladung von Kultur als Politikersatz, lebte in dieser Umbruchssituation wieder auf und knüpfte an eine typisch deutsche Innerlichkeit an. Es ist sicher nicht zuviel behauptet, wenn man diesen Versuch – wie oft geschehen – als Strategie interpretiert, Deutschland als das bildungsbürgerliche *Land der Dichter und Denker* gegen die drückende Reduktion auf das „Land der Richter und Henker“ (Karl Kraus) zu verteidigen. Folgt man Plessner, ist die oft beschworene Kulturnation aber quasi „ersatzreligiös“ grundiert und korrespondiert mit dem deutschen Protestantismus oder vielmehr seiner mangelnden Entfaltung im kirchlichen Glaubensleben seit der Aufklärung. Richtungsimpulse wurzeln also tief. Musik und Philosophie seien wesentliche Elemente der Stellvertretung geworden. Diese führten – auch mit ihrer „dunklen Wahrheit“ – die Kultur zu weltanschaulicher Tiefe (Plessner 1974: 103 f.). Schiller hatte an seinem Lebensende noch die Absicht verfolgt, ein großes philosophisch-politisches Gedicht zum Thema Kulturnation zu verfassen, zu dem lediglich Vorstudien überliefert sind. Darin heißt es:

„Deutsches Reich und deutsche Nation sind zweierlei Dinge. Die Majestät des Deutschen ruhte nie auf dem Haupt seiner Fürsten. Abgesondert von dem politischen hat der Deutsche sich einen eigenen Wert gegründet, und wenn auch das Imperium unterginge, so bliebe die deutsche Würde unangefochten. / Sie ist eine sittliche Größe, sie wohnt in der Kultur.“ (zit. nach Safranski 2004: 496)

Lepenies unterstreicht diese Sonderstellung, auf die Schiller rekurriert: „Früher als in der Politik hatten die Deutschen in der Kultur ihre Einheit gefunden. Eine Zeit lang begnügten sie sich damit, ein ‚Kulturvolk‘ zu sein, dessen Selbstwertgefühl nicht dadurch geschwächt wurde, dass Deutschland noch kein Staat geworden war.“ (Lepenies 2006: 53) Verstärkend wirkte letztlich die Herausbildung der kulturellen Hegemonie des Bürgertums ab der Mitte des 19. Jahrhunderts und die Etablierung einschlägiger Institutionen (Kunstvereine, Museumsvereine, Theatervereine, Musikgesellschaften u. ä.), aus deren widersprüchlicher Überhöhung sich später die künstlerische Moderne entwickeln sollte (vgl. Nipperdey 1988: 63 ff.). Schon seit dem 18. Jahrhundert formte sich der deutsche Gegensatz von Zivilisation und Kultur, der auch etwas mit der „Polemik der deutschen, mittelständischen Intelligenzschicht gegen die Gesittung der herrschenden, höfischen Oberschicht“ zu tun hatte (Elias 1988: 9). Bildung und Kultur – zwei Seiten dieser Medaille – etablieren letztlich begrifflich und ideologisch ein spezifisch deutsches „Deutungsmuster“ (vgl. Mommsen 2000: 59 ff., Bollenbeck 1996), sie werden „unübersetzbar“ und stehen für eine intellektuelle Modernisierung:

„Während in Frankreich ‚Zivilisation‘ seinen weiten Bedeutungsumfang behält und eine enge Beziehung mit dem Fortschritt (‚progrès‘) der Menschheit, der Gesellschaft und des Individuums eingeht, erfährt der Kulturbegriff in Deutschland einen markanten Wandel. Sein Bedeutungsinhalt schrumpft, während sein Bedeutungsinhalt in Verbindung mit einem emphatischen Bildungsbegriff stärker philosophisch, ästhetisch und pädagogisch aufgeladen wird. (...) Innerhalb weniger Jahre wertet die deutsche Intelligenz mit dem Ideal einer zweckfreien geistigen ‚Bildung‘ die Ökonomie und Nützlichkeit, die Berufserziehung und die Technik ab.“ (Bollenbeck 1996: 98 f.)

Wann immer also in der Folge auf Kultur abgezielt wurde, ist diese besondere Färbung und Einseitigkeit angesprochen. Sie richtet sich damit auch an besondere, über elaborierte Bildungsinhalte verfügende Zielgruppen („Bildungsbürger“) und lässt Kultur zu etwas Abgehobenem werden. Ein Rückgriff auf Kultur hat seitdem stets auch eine substanzielle Bedeutung, etwas Bekenntnishafte, das im Wesentlichen in der Weimarer Klassik wurzelt. Dem selektiven Rückgriff nach dem Zweiten Weltkrieg wohnt darüber hinaus freilich auch der schon angedeutete Versuch inne, an etwas Positives anzuknüpfen, dem absoluten Versa-

gen, dem Zivilisationsbruch, eine gleichsam historisch heilsame Disposition entgegenzustellen, die Werte und Zukunft immer aufs Neue zu vermitteln vermag.⁷ Dieses emanzipative Potential hatte jedoch seine Zeit und seine deutlichen Grenzen, da keine Gesellschaft im starken Schatten ihrer Geschichte lange leben kann, ohne sich den Ambivalenzen ihrer Zeit öffnen zu müssen – und ohne den internen Ambivalenzen der ererbten Argumentation zu entgehen. Der Wiederkehr der Bürgerlichkeit wohnte also die Verdrängung des Ungeistes inne, aber eben auch die Blindheit für alte Distinktionen und neue Bedürfnisse.

Um 1968 begannen Politik und kulturelle Praxis einander zu durchdringen, noch ehe ein neuer Konsens über Kulturpolitik im engeren und politisch belastbaren Sinne eingepegelt war und ein Politikfeld Kultur als gesichert gelten konnte. Noch lebte das Axiom der Kulturpflege fort, das die Nachkriegskulturpolitik geprägt hatte und wenig zuwachssoffen schien. Den kommunalpolitischen Schlüsseltext – 1946 fertig gestellt und 1952 vom Kulturausschuss des *Deutschen Städtetages* festgelegt – bildeten die sogenannten „Stuttgarter Richtlinien“ oder genauer: die Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit. Schon in der Vorrede dieser Leitsätze erkennt man den überzeitlichen Auftrag, der sich aus der Katastrophe ableitet, und die Sehnsucht nach einer konsistenten Trägerschicht von Kultur:

„Die deutschen Städte, in ihrem Willen, für die Wohlfahrt ihrer Bürger zu wirken, in langer Geschichte Hüter und Pfleger deutscher Kultur, fühlen sich verpflichtet, trotz und gerade wegen der materiellen Nöte unserer Zeit ihrer Kulturaufgabe treu zu bleiben. Sie sind dazu umso mehr berufen, als durch die Veränderung der sozialen Verhältnisse bisher kulturtragende Kräfte in den Hintergrund getreten oder untergegangen sind.“ (Grimme 1961: 121)

Der Rahmen mag sich ändern, die Aufgabe bleibt vermeintlich konstant und gleichsam schicksalhaft; gefragt ist Treue. Der dann später folgende Aufbruch, der als „kulturpolitisches Erwachen“ bezeichnet worden ist, kam einer Initiation gleich, einem Gründungsakt von Kulturpolitik, die sich nicht mehr auf ererbte Vorbehalte oder eine Restauration reduziert, sondern eine dezidierte Neubewertung der Reflexivität von Gesellschaft und Kreativität einfordert, den Kulturbegriff revidiert, dehnt und novelliert. Dabei ging es ebenso um eine Auslotung tatsächlicher Trägerschichten von Kultur, das Verhältnis zwischen Kultur und

7 Auf spezifische Weise versuchte das auch Alexander Abusch, der später einmal Kulturminister der DDR werden sollte, 1946 mit seinem Buch „Der Irrweg einer Nation“. Allerdings forderte er: „Etwas grundlegend Neues tun – das ist die stärkste Triebkraft zur Umerziehung eines Volkes, zu seiner inneren Wandlung.“ (Abusch 1949: 275) Sein selektiver Zugriff auf die Geschichte fiel daher etwas anders aus, beinhaltet aber auch Parallelen, die sich mit seiner Rolle in der DDR entwickelten und in den Topos des sozialistischen Humanismus mündeten (vgl. Abusch 1967: 121 ff.; Wolle 2013: 147 ff.). Dieser DDR-Weg kann und muss an dieser Stelle nicht vertieft werden.

Alltag oder Fragen der Formung des Menschen aus antiautoritärer Sicht (vgl. Fromm 1980; Adorno 1973).⁸

Hier treffen sich schließlich auch kultur- und bildungspolitische Felder, die kaum voneinander zu trennen sind. Die Weitung des Kulturbegriffs ist *ein* Aspekt, mit ihr verbunden von Anfang an bleibt aber auch ein neuer Anspruch an die Gestaltbarkeit von Kultur und Gesellschaft sowie die Rolle von Kultur- und Bildungspolitik. Es ist dies aber kein isoliertes bundesdeutsches Phänomen⁹: auch in der DDR und im internationalen Maßstab spielte der erweiterte Kulturbegriff unter teils auch spezifischen Vorzeichen eine zentrale Rolle. Es waren die großen Kulturdebatten der UNESCO in den 1970er Jahren, die die menschliche Entfaltung in den Mittelpunkt stellten und dabei die Idee einer kulturell bestimmten Entwicklung prägten und einem erweiterten Kulturbegriff Schubkraft und Durchsetzungsvermögen verliehen. Die erste zwischenstaatliche Konferenz dazu fand 1970 in Venedig statt, es folgte 1972 Helsinki. „Erstmalig diskutierten Delegationen aus West- und Osteuropa über Kultur – der erweiterte Kulturbegriff von Venedig wurde auch hier Konsensformel.“ (van Hasselt 2001: 251) Ging es aus Sicht der demokratischen BRD neben Fragen des Kulturgüterschutzes auch um Partizipation und Selbstentfaltung des Menschen, korrespondierte der erweiterte Kulturbegriff in der DDR mit Ideen der gezielten Entwicklung sozialistischer Kulturbedürfnisse oder einer Kulturrevolution von oben (vgl. Motzkau-Valeton 1983: 415). Wichtigster Ausdruck bezogen auf die Breitenkultur waren die kulturpolitischen Axiome im Gefolge der sogenannten „Bitterfelder Konferenzen“ gewesen, auf die sich ein weiter Kulturbegriff trefflich beziehen ließ. Der „singende und tanzende Arbeiter“ – ein oft mit Ironie gebrauchtes Bild – stand hier für die Breite von Kultur und die gelingende Persönlichkeitsentwicklung auf dem Weg zum Kommunismus. Kunst und Arbeit sollten einander durchdringen, Schranken zwischen Geist und Produktion niedergerissen werden; ein „Klassenstandpunkt“ war gefragt, der den Arbeiter zur Ikone jeglichen Fortschritts erhob (vgl. 1.3).

8 Zu antiautoritärer Erziehung und Kinderladenbewegung beispielsweise vgl. aktuell und ausführlich Reichardt 2014: 721 ff.

9 Wie auch die 68er Bewegung natürlich nicht, die hier und im Folgenden vor allem im bundesdeutschen Kontext dargestellt und gedeutet wird. Vgl. als atmosphärisch dichtes Zeitdokument die Pariser Reportage des jungen Cees Nooteboom, in der es etwa heißt: „Es geschieht hier, es geschieht in New York, in Berlin, in Belgrad. Es ist nichts, das man beiseite schieben oder bequem abstreiten könnte. Es ist auch nichts, das schon ‚irgendwie schiefgehen‘ wird, andererseits aber auch nichts, wovor man Angst haben muß. Es gibt Franzosen, die der Ansicht sind, de Gaulle sei schlau und lasse die Studenten in der Sorbonne, im Odéon und im ganzen Land erst einmal im eigenen Saft schmoren, wie sie es nennen. Aber hier schmort nichts, es brodelte. Wie es ausgeht, läßt sich absolut nicht abschätzen, aber so, wie es war, kann es nie wieder werden. Es gibt unzählige Kontakte zwischen den Ländern und, jetzt zum erstenmal hier in Frankreich, zwischen den Klassen.“ (Nooteboom 2003: 52)

Gipfelpunkt der internationalen Kulturpolitik war die Weltkulturkonferenz der UNESCO 1982 in Mexiko-Stadt, auf der auch die Bundesregierung für Pluralität und Partizipation in der Kultur eintrat. Diese Konferenz markiert gemeinhin die Vereinbarung auf einen weiten Kulturbegriff und brachte letztlich auch den Vorschlag für eine „Weltdekade für kulturelle Entwicklung“ auf den Weg. Dabei ging es um vier Ziele: „die Anerkennung der kulturellen Dimension der Entwicklung, die Förderung der kulturellen Identität, die breite Beteiligung aller am kulturellen Leben und die Förderung der internationalen kulturellen Zusammenarbeit.“ (van Hasselt 2001: 283) Zentral bleibt ferner die „Erklärung von Mexiko-Stadt“, die Kultur als Hauptelement eines Entwicklungsprozesses definierte. Parallel also zur Rebellion gegen einen antiquierten und instrumentell gebrauchten Kulturbegriff bildete sich ein internationaler Diskurs heraus, der letztlich auch ein universalistisches Verständnis von Kultur prägte und mit hergebrachten Relativismen brach. Er mündet heute völkerrechtlich in die Charta der internationalen Kulturpolitik, die „Konvention zum Schutz und zur Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen“, die auf der UNESCO-Generalkonferenz im Jahr 2005 beschlossen wurde und am 18. März 2007 in Kraft trat (vgl. Deutsche UNESCO-Kommission 2015) und deren Bedeutung für die Entfaltung von Kulturen, Interkulturalität oder staatliche Gestaltungs Kompetenzen im Kulturbereich nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

Der postulierte Universalismus erlangte nach dem Zweiten Weltkrieg auch in den Kulturwissenschaften Geltung, vor allem in der von Claude Lévi-Strauss geprägten *Strukturalen Anthropologie* (Lévi-Strauss 1967), die eine universale Kulturgrammatik annimmt, auf deren Basis sich alle Kulturen bei grundsätzlicher Gleichwertigkeit nur unterschiedlich ausprägen und kodifizieren. Differente „Entwicklungsniveaus“ oder Grade der zivilisatorisch-technischen Ausformung ordnen sich diesem Befund unter und relativieren Kulturen nicht. In einer Welt der Differenz geht Lévi-Strauss von der Einheit und Kohärenz der Dinge aus, von Totalität und Interdependenz (vgl. Oppitz 1975). Heute könnte man dies etwas populär als ein basales Plädoyer für die *Eine Welt* bezeichnen, gleichwohl es nicht vordergründig politisch gemeint war. Im Grunde hat Lévi-Strauss auch vorgeschichtliche Kulturen emanzipiert, wenn er sagt, „dass sich der Mensch seit Jahrtausenden immer nur wiederholt hat“, um dasselbe Ziel zu erreichen: „nämlich eine Gesellschaft zu schaffen, in der es sich leben läßt.“ (Lévi-Strauss 1991: 389) Die Fragilität von Kulturen, auch wenn sie teils über Jahrtausende bestehen, scheint ein Merkmal menschlicher Kollektivität aller Kulturkreise zu sein, das auf die Notwendigkeit steter Neuformulierung und Neudefinition kultureller Einbettung verweist (vgl. Parzinger 2014: 15). Die Lösungen sind divers und spezifisch, die Mittel ihrer Erreichung lediglich verschieden. Dies macht Kultur zu einer Standpunktfrage und entzaubert Hierarchisierungen als Instrumente der Macht und politischen Geltungsansprüche.

Ebenso radikal, nur explizit politisch, haben die Cultural Studies, die seit den 1960er Jahren vor allem durch Impulse von Stuart Hall und die *Birmingham School of Contemporary Cultural Studies* zu wirken begannen, die Kontingenzen und Dispositive des Kulturbegriffs gefasst und verstehen ihn in seiner Pluralität jenseits fester Bestände und bestimmter Traditionen. Ja, sie verweigern geradezu einen eigenen Kulturbegriff: „Was jetzt noch als Kultur überzeugt, überzeugt nur noch anhand einer Fähigkeit zur internen Rekonstruktion von Differenz (zu anderen Kulturen), das heißt es überzeugt nur noch als ‚metaculture‘, die Raum für ‚Kulturkämpfe‘ ebenso hat wie Raum für gebastelte Authentizitäten, ausgehandelte Identitäten und prekär stabilisierte Orte.“ (Baecker 2010: 545) Diese Erkenntnisperspektive ist der der Soziokulturtheoretiker nicht unähnlich: gesellschaftlichen Wandel nach dem Zweiten Weltkrieg zu verstehen und Zugänge zur Kultur jenseits nationaler Traditionen und Trägerschichten zu finden und emanzipativ zu eröffnen. Diese Haltung war und ist in besonderer Weise dem postkolonialen bzw. migrantischen Diskurs zugeneigt, da sie von vorn herein konstruktive Identitäten stützt und von linearen Gesellschaftserzählungen gleichsam postmodern abweicht. Sie emanzipiert nicht nur jene, die vermeintlich „unten“ standen und bislang nicht Bestandteil „kulturtragender“ Schichten waren, sondern auch solche, die gänzlich jenseits interner Hierarchien stehen, also neu hinzukommen und zu einem bestimmten Zeitpunkt erst eine vorgeprägte Gesellschaft beeinflussen. Die Hoffnung auf die Wirkung solcher Ansätze, die Kanonisierungen aufheben und Hybridität zum Prinzip erheben, formuliert beispielhaft Kien Nghi Ha, der selbst als Kind mit seinen Eltern aus Vietnam emigrierte: „Durch die enthüllende Dekonstruktion der Mythen und der Sprache der Macht, ihre Infragestellung und Revision sollen neue subalterne Bewegungen, Werte und Kulturen ermöglicht werden, die endlich lokale Vielfalt und Polyphonie ausdrücken.“ (Ha 1999: 69) Und die damit, so wäre zu ergänzen, schließlich nicht subaltern bleiben, sondern Vielfalt zum Prinzip erheben und in die Mitte der Gesellschaft rücken. Ähnlich der Soziokultur und der mit ihr verbundenen Weitung des Kulturbegriffs in Kultur- und Gesellschaftspolitik entwachsen auch die Cultural Studies Umbrüchen und konzeptualisieren diese wiederum. Für seine eigene Arbeit und wissenschaftliche Durchsetzung reklamiert der Vordenker Stuart Hall, der in Jamaika geboren wurde, dieses Moment explizit, wenn es etwa um die Neue Linke in Großbritannien oder Fragen des Rassismus, also auch explizit Politik, geht: „Soziale Bewegungen bringen theoretische Momente hervor. Und historische Konjunkturen verlangen nach Theoretisierung; sie sind entscheidende Momente in der Entstehung und Entwicklung von Theorien.“ (Hall 2004: 45) Aber es sind nicht minder die konkreten Biographien jener, die aktiv und einflussreich werden; auch hier gibt es eine Parallele zu den Denkern der Soziokultur.

Wie die Erweiterungsbewegung von Kultur auf den Programmbegriff Soziokultur, aber auch die soziokulturelle Praxis bezogen worden ist, wird im weiteren Verlauf näher zu beleuchten sein. Die Geste der Aufhebung alter Hierarchien und Wertgefälle aber wirkt seitdem umfassend.

1.1.4 Demokratisierung der Kultur

Wenn wir über Soziokultur oder ihre Entstehung aus dem Geiste einer Neuen Kulturpolitik reden, wirken immer auch globale, vor allem europäische Impulse einer Demokratisierung von Kultur, die es in ihren Wirkungen zu analysieren gilt (vgl. Sievers/Wagner 1992: 12 ff.; Kirchgäßner 1983). Schwencke führt den Topos „kulturelle Demokratie“ direkt auf das bereits erwähnte Europaratssymposium von Arc et Senans aus dem Jahr 1972 zurück (vgl. Schwencke 2009: 94). Kulturelle Demokratie ist die Vorbedingung und der geistige Richtungsimpuls, auf denen die Debatte über Soziokultur fußt: Emanzipation des Einzelnen, seine vollständige Entfaltung und Einbindung in Kultur, Anerkennung auch alternativer Kulturansätze. Die europäische Dimension ändert nichts daran, dass dies im Kern ein zivilgesellschaftlicher Impuls war, sie zeigt höchstens, dass in der Folge die UNESCO ein guter Seismograph für notwendige Veränderungen war und Europapolitiker am Puls der europäischen Gesellschaften agierten. Kulturelle Demokratie ist mithin ein zentraler Topos einer „Kulturpolitik von unten“. Der Topos taucht nach Arc et Senans in zahlreichen Schlüsseltexten auf, von Dokumenten der UNESCO bis hin zum Gründungspapier der *Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.* (Schwencke 2009: 94; vgl. auch Rübke 1993: 45 ff., 77 ff., 183 ff.). Eines der beiden Hauptdokumente für die Vorbereitung der ersten Kulturministerkonferenz des Europarates 1976 in Oslo, erstellt von J. A. Simpson, nannte sich explizit „Hin zur kulturellen Demokratie“ (vgl. R. Weber 1993: 183).

Betrachtet man die gesellschaftspolitischen Umbrüche jener Zeit, wird klar, woher dieses Bild einer „unvollständigen“ oder unvollendeten Demokratie, ja des „Notstands der Demokratie“ stammt. Es nimmt die Unzufriedenheit mit dem Vorherrschen tradiert, modernisierungsresistenter Trägerschichten von Kultur (und damit des restaurierten Kapitalismus) auf und reklamiert die Geltungsansprüche wirklich aller, bedeutet also auch einen Angriff auf die starke *repräsentativdemokratische Ausprägung* der Bundesrepublik. In den ersten Jahrzehnten ihrer Formierung herrschte durchaus ein konservatives Demokratieverständnis vor:

„Dieses reduzierte Demokratieverständnis legt ... wenig Wert auf bürgerschaftliche Partizipation außerhalb des Wahlaktes, lehnt basisdemokratische Vorstellungen ab, betrachtet Interessenorganisation kritisch und sieht Demokratie (lediglich) als eine

Form zur Legitimierung staatlicher Herrschaft. Durch den Wahlakt wird die Regierung legitimiert, ihre Führungs- und Steuerungsaufgaben zu erfüllen.“ (Frevel 2009: 75)

Demokratisierung trat hier also als ganzheitlicher, gesamtgesellschaftlicher Leitbegriff auf die Bühne; er kann zugleich als einer jener diskurstheoretisch wichtigen „Verfassungsbegriffe“ gelten, in denen sich historische Prozesse gezielt zum Ausdruck bringen (vgl. Daniel 2001: 348). Neben anderen Begriffen wie Freiheit, Aufklärung, Kultur oder Pädagogik konstituiert Demokratisierung eine zentrale Säule bei der historisch-semanticen Spurensuche im Feld der Soziokultur.

Demokratisierung fasste den Mentalitätswandel der alten Bundesrepublik sehr markant und ist von Fritz Vilmar wohl am umfassendsten aufgearbeitet und dokumentiert worden – freilich als revolutionäres sozialistisches Projekt. Sein zweibändiges Werk „Strategien der Demokratisierung“ leitet das Konzept Demokratie nicht nur historisch her, sondern beschreibt die Defizite nahezu aller gesellschaftlichen Bereiche (Band 1) und belegt Gegenstrategien anhand von „Modellen und Kämpfen der Praxis“ (Band 2) (vgl. Vilmar 1973). Es ist damit Zeitdokument und Bekenntnis. In Vilmars Beschreibung „totaler Demokratisierung“ wird der Ansatzpunkt kultureller Demokratie bereits erahnbar:

„Teilung, Kontrolle von Herrschaftsgewalt und Garantie der persönlichen Entfaltung als Freiheit *von* gesellschaftlichen Zwängen wie auch als Freiheit *zu* gesellschaftlicher Mitbestimmung. Exakt in diesem Sinne ist der Begriff einer universellen Demokratisierung sowohl zu rechtfertigen – insofern nämlich bloße staatliche Demokratie diese Grundprinzipien nicht zu realisieren vermag – wie auch konkret zu bestimmen als Strategie: zur Unterwerfung der Herrschaftsgewalt in jedem relevanten gesellschaftlichen Subsystem unter die Kontrolle von ‚unten‘ und ‚außen‘, den Legitimierungszwang, die Gewaltenteilung, und zur Ermöglichung von personaler Selbstbestimmung, gesellschaftlicher Mitwirkung (‚herrschaftsfreier Dialog‘) und Mitbestimmung für jedes Mitglied dieses Subsystems.“ (Vilmar 1973, Bd. 1: 99 f.; Hervorhebung im Original)

„Kulturpolitik von unten“ wäre also das basisdemokratische Projekt des Subsystems Kultur, sein Leitmotto die kulturelle Demokratie im Sinne umfassender Partizipation. Welches Konzept, wenn nicht das der schwer errungenen Demokratie selbst, die immer auch eine ideale Denkfigur bleibt, könnte eindringlicher die Reformnot ausdrücken und mit der Kopplung „kulturell“ auf umfassendes, humanes Entfaltungsrecht hinweisen? Auch Vilmar knüpft Demokratisierung eng an Humanisierung (vgl. ebd.: 100). Gerade in der jungen Bundesrepublik muss das sehr tief empfunden worden sein. Erst mit der *kulturellen* Emanzipation scheint die Demokratie perfekt, trotz der parlamentarischen Demokratie, die bereits formal herrschte, aber bekanntermaßen durch „außerparlamentarische Oppositionen“ erst aktiviert und neu justiert werden musste. Kulturpolitik „von

unten“ agiert auf diesem Gebiet mit Parolen, die dies fassen sollen: Soziokultur, „Bürgerrecht Kultur“ oder eben „Kultur für alle – Kultur von allen“. Der Demokratiebegriff ist freilich gut anknüpfungsfähig an diese alte Utopie einer realen Teilhabe aller, die in unterschiedlichen Zeiten und Epochen jeweils auch unterschiedlich interpretiert und auch bekämpft worden ist.

Ferner gibt es Varianten des Teilhabepostulats, die im kollektiven Gedächtnis als Emanzipationsversprechen bereits existierten, von dem schon jahrhundertalten „Bildung für alle“ (Jan Amos Comenius) bis zum Erhardtschen „Wohlstand für alle“. Das Postulat schließlich einer *Basisdemokratie*, die im Zuge der neuen sozialen Bewegungen auch für die Soziokultur oft ins Feld geführt wird, unterstreicht das Desiderat einer unmittelbaren Gestaltung durch die Bürger/innen selbst und wurde für grüne Politik vor der Parteigründung zentral. Bei der Soziokultur klingt die „Sozialdemokratisierung“ an, die weit mehr war als Ausdruck einer ersten Koalition. Dies alles sind Erscheinungsformen einer Kritik an der konkreten und als nur formal empfundenen Ausformung legitimer demokratischer Herrschaft in den ersten Nachkriegsjahrzehnten. So besehen, kann man die Forderung nach kultureller Demokratie als Formierungsimpuls zeitgemäßer Demokratie verstehen.

Dem Formierungsimpuls sollte jedoch neben alternativen Aufbrüchen später auch der Terror folgen. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man die Lage so einschätzt, dass spätestens mit dem „Deutschen Herbst“ und der Überreaktion des Staates die Demokratie wirklich „auf der Kippe“ stand. Wie viel Freiheit, wie viel Eingriff des Staates „verträgt“ die junge Demokratie? Ernst-Wolfgang Böckenförde macht in seinen Überlegungen zu Freiheit und Recht, Freiheit und Staat deutlich, dass es vor-rechtliche Kräfte gibt, die einer notwendigen Regulierung von Freiheit (hier in einer freiheitlich-demokratischen Grundordnung) zugrunde liegen. Ohne ihr sicheres Vorhandensein, ihre Verwurzelung in einer Gesellschaft wird die Aufrechterhaltung einer Ordnung problematisch: „Von Bedeutung sind vor allem die Religion als eine auch die Sitten prägende Kraft, Bildung und Erziehung sowie die Präsentation der in einem Volk als sein Geist lebendigen Kultur- und Vernunfttradition in und durch öffentliche Institutionen.“ (Böckenförde 2006: 48) All dies durfte seit 1968 als erschüttert gelten, weshalb der Demokratiebegriff unmittelbar angesprochen wurde und ein neues Maß gesellschaftlicher Integration zu finden war. Schon vorher hatten die Binde- und Mobilisierungskräfte deutlich abgenommen, wofür etwa Schelskys Beschreibung einer „skeptischen Generation“ steht, die gleichermaßen entpolitisiert wie entideologisiert schien; er berichtete von einer Generation Jugendlicher, deren „Identifikationsbereitschaft mit bestimmten politischen Systemen“ an der Wurzel vernichtet sei (Schelsky 1963: 74). Sie konzentrierte sich auf den Zusammenhang der Familie, den Beruf und entfaltete einen „nüchternen Wirklichkeitssinn“

(ebd.: 77), passe sich an. Eher egoistisch als auf die Gemeinschaft im Großen bezogen, konnte sie kaum Motor progressiver gesellschaftlicher Impulse sein.

Mit dem Wandel zur Dienstleistungsgesellschaft in den 1960er Jahren (und einem damit verbundenen Machtzuwachs der Intelligenz) veränderte sich der Einfluss der gut Gebildeten; dabei handelt es sich um jene um 1940 Geborenen, die auch die Studentenbewegung hervorbrachten und eine starke kulturelle Kraft entfalteten, indem sie den Kulturbegriff politisierten, Diskrepanzen zwischen freiheitlichem Anspruch und tatsächlichen Lebensbedingungen auch symbolisch verhandelten und überzeitliche, geronnene Werte ablehnten (vgl. Göschel 1995: 43 ff.). Das zu erstreitende neue Maß an Demokratie schloss eine Anerkennung der „Vielfalt gruppenspezifischer Kulturen“ (Hübner 1981: 36) ebenso ein wie die Realisierung der Teilhabe jener, die bisher aufgrund mangelnder Bildung, materieller Voraussetzungen und anderer Schwellen ausgeschlossen blieben. Rückzug und Nischen wurden insofern in Frage gestellt. In der Konsequenz justierte sich später auch das Kulturverfassungsrecht neu ein, indem es sich zu einem offenen Kulturkonzept in Überwindung eines „bildungsbürgerhaften Kulturverständnisses“ bekannte und der „pluralistischen Struktur des Gemeinwesens“ mit einem pluralistischen Kulturverständnis folgte (Häberle 1998: 26 f.). Es rekurriert schließlich auf die Deutungspräferenzen jener Zeit und legitimiert damit ein verändertes, letztlich auch veränderliches Verständnis von Kulturtraditionen und Institutionen sowie den Umgang mit ihnen. Damit ist die politische Kultur im Ganzen angesprochen, die sich wandelt und bestimmte Themen anders zu verhandeln beginnt: „Politische Kultur ist gleichsam ein Regelsystem, von dem abhängt, was und wie ‚man‘ innerhalb eines sozialen Verbandes politisch handeln, politisch reden und politisch denken kann.“ (Rohe 1994: 163) Ausgehend freilich von zunächst gruppenspezifischen Interessen, griffen bestimmte Ideen und entwickelten eine Deutungsmacht, die ein Politikfeld – hier die Kulturpolitik – neu konturierte, inhaltlich wie begrifflich, und gleichzeitig in einen gesamtgesellschaftlichen Reformprozess einbettete.

Kulturelle Demokratie also eröffnet durch ihre Fokussierung auf die Öffnung des Möglichkeitssinnes des Einzelnen und dessen (zumindest potentielle) Emanzipation das aktive Mitwirken an Gesellschaft und schließlich einen Weg zu deren Veränderung. An früherer Stelle, wo sich Schwencke mit der Demokratisierung des kulturellen Lebens befasst, beklagt er den historischen Befund, dass Kultur und Demokratie nie vereinbar gewesen seien:

„Kunst als Instrument verdeckter Potentiale von Klassen schloss ‚demokratische‘ Entscheidungen aus: Was bis in die Gegenwart Kultur genannt wird, hat keine ‚Herrschaft des Volkes‘ je hervorgebracht. ‚Kultur‘ wurde vielmehr durch die Herrschaft der jeweiligen Eliten definiert. Öffentliche Kultur war (und ist) ‚bürgerliche Kultur‘

– auch wenn in einzelnen Kunstwerken schon seit dem 19. Jahrhundert eher antibürgerliche Haltungen artikuliert werden.“ (Schwencke 1974 a: 59; vgl. auch von Beyme 1998 a: 145 ff.)

Dies galt es nun zu verändern. Schwencke schlägt dafür den „langen Marsch“¹⁰ durch die Institutionen der Kulturpolitik vor, um Chancen zur Emanzipation zu eröffnen, und bedient sich auch der noch jungen, analytisch gemeinten Sozialkultur (noch mit Bindestrich) – ein Verfahren, das uns bei Glaser und Stahl expliziert begegnen wird, wenn es um die Einführung des Reformbegriffs Sozialkultur geht (vgl. 1.2.2). Von diesen Autoren wird aber ebenfalls der direkte Bezug zur Fortentwicklung der Demokratie hergestellt, die bis dahin eher eine formale geblieben sei. Es müsse darum gehen, mit den Strukturen und Institutionen bewusst umzugehen, sie zu nutzen, genauso wie es die Lebenswelt insgesamt zu gestalten gelte.

Die Verwandtschaft zwischen der „Wiedergewinnung des Ästhetischen“ und der „Wiederherstellung der Politik“ (vgl. von Hentig 1973) ist evident und wird auch ausgeführt: als „massenaufklärende Erziehung zur Politik“, die dafür Orte und Kommunikationsbedingungen benötige (vgl. Glaser/Stahl 1974: 141). Ästhetisches Lernen, aktives politisches Denken und Handeln bilden Kernelemente zur Gewinnung und Ausgestaltung „vollständiger“ Demokratie. In der europäischen Debatte beschreibt die *animation socio-culturelle* die „systematische Berücksichtigung der Umwelt“ (R. Weber 1993: 183) bei der Entfaltung von Kreativität, Lebensqualität oder gesellschaftlicher Entwicklung. Der Begriff findet heute in der Sozialen Arbeit noch Niederschlag (vgl. 1.2.3).

In diesem Topos der kulturellen Demokratie blitzt die „Freiheit aller Geister“ und mit dieser ein kreativer Selbstgestaltungsanspruch geradezu revolutionären Ausmaßes auf. Beides begegnet uns bereits in einem berühmten philosophischen Text des 18. Jahrhunderts, über dessen Autorschaft keine abschließende Klarheit herrscht und der Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung vorausgeht, die uns noch näher beschäftigen werden. Er wird Schelling, Hegel oder Hölderlin zugeschrieben und ist als das „Älteste Systemprogramm des deutschen

10 In Anlehnung an Maos „Großen revolutionären Marsch“, den auch Rudi Dutschke beschworen hatte. Hans Magnus Enzensberger bringt von seiner Reise durch die Sowjetunion 1966 Aufzeichnungen mit, die die Ambivalenz dieser Adaption sehr deutlich machen: „Die Faszination der westlichen Intelligenzija für China nennen sie (seine russischen Mitreisenden – d. A.) Snobismus. Mao Tse-tung vergleichen sie mit Hitler; beide hätten nicht nur Bücher verbrannt, sondern ihr Land in den Abgrund gestürzt.“ (Enzensberger 2014: 44) Das zeitgeschichtlich geprägte Bild einer „Kulturrevolution“ und der Rückgriff auf Mao waren als Folie für eine genetische Veränderung von Kultur und die Entfaltung ihrer emanzipatorischen Potentiale sicher interessant, aber eben nicht frei von erheblichen Kurzsichtigkeiten und Widersprüchen. Genauso wurde der „reale Sozialismus“ in der DDR verklärt – kaum jemand schließlich wäre dorthin „ausgewandert“.

Idealismus“ (1796/97) in die Philosophiegeschichte eingegangen. Dieses Systemprogramm (vgl. Bubner 1973: 263 ff.) präferiert die absolute Freiheit aller Geister und möchte gleichzeitig den Staat als „elendes Menschenwerk“ abgeschafft und durch eine „sinnliche Religion“ ersetzt wissen. Das ist Kulturpolitik in nuce und korrespondiert mit Schillers ästhetischem Staat (Schiller 1989: 114/27. Brief). Am Anfang stehe das sich selbst bestimmende Subjekt, die alle vereinigende Idee sei die der Schönheit, so das Postulat. Geprägt freilich auch von den Nachwirkungen der Französischen Revolution, ist dies ein Appell, den Status quo zu überwinden und gänzlich neu zu werden. Es entspricht auch heute noch dem aufklärerischen Kern des öffentlichen Kulturauftrags, dem emanzipativen Nukleus von Bildung für alle in einer relativ freien Sphäre kreativen Schaffens, die personale Entfaltung und Selbstorganisation zulässt. Glaser/Stahl sprechen in ihrem Text explizit vom „neuen Menschen“, „der sich mit einer ‚ganz anderen‘ Phantasie und Kreativität – den Arbeitsprozeß als Schöpfungsprozeß gestaltend – sozial erfinderisch betätigt und Zukunft erschafft“ – ausgehend vom „revolutionären Charakter der Kunst“ (Glaser/Stahl 1974: 210). Die Affinität zum Systemprogramm ist evident. Im Postulat des Systemprogramms, ohne ästhetischen Sinn könne man nicht geistreich sein, verbirgt sich jedoch keine Flucht aus dem Politischen, sondern eine dezidierte Hinwendung zu diesem. Wenn die erste „Idee“ die *von mir selbst* ist, wie im Systemprogramm verkündet, wird diese zum Gegenstand von Freiheit. Wäre dieses Ideal von der Selbstbestimmung des „totalen Subjekts“ verwirklicht, machte ein sich gegen die Individuen durchsetzender Staat überflüssig (vgl. Heise 1988: 463). Vorausgesetzt aber auch, es gebe jene „neue Mythologie der Vernunft“, die die Ideen ästhetisch machte, jene hohe Wertschätzung der Kunst, die uns auf dem Weg zu neuer Ganzheitlichkeit leitet.

Es bildet wohl den Kern einer Ideengeschichte der Kulturpolitik, die kreative Entfaltung des Einzelnen entfachen zu wollen und von da aus ein politisch und sozial nicht entfremdetes Gemeinwesen zu denken, bei dem letztlich auch Klassen oder Eliten obsolet werden. Man kann dies auch kulturelle Demokratie nennen – und damit noch immer ideales Terrain markieren. Die aktuelle Verfassung der Demokratie – ein maßgeblicher kulturpolitischer Indikator – wird daher später näher zu befragen sein (vgl. Teil 3). Sie ist die Arena jeglichen Denkens der Kategorie Soziokultur.

1.1.5 Neue soziale Bewegungen, Lebensweise und Kulturorientierung

Das „kulturpolitische Erwachen“ korrespondiert zugleich – bezogen vor allem auf die Entstehung alternativer Kulturträger und die Etablierung soziokultureller Infrastrukturen – mit einer bewegten und von sozialen Bewegungen gekenn-

zeichneten Gesellschaft. Wo viele opponieren und Grundlegendes in Frage gestellt wird, bilden sich Milieus, Strömungen und am Ende neue Gewissheiten. Das prominenteste Beispiel, wie Bewegungen politisches Denken und Handeln beeinflussten, neue Themen platzierten und letztlich in veränderte Strukturen und Systemkonformität mündeten, sind „Die Grünen“ in ihrer Parteiwerdung. Sie kanalsierten verschiedene Bewegungen, insbesondere die Friedens-, Umwelt- und Anti-AKW-Bewegung, und waren getrieben von ihrem Anspruch auf Basisdemokratie und fortdauernde Mobilisierung. Ihre Fluidität bewiesen sie noch in der Zeit der politischen Wende als einzige politische Partei, die bis in ihre Bezeichnung hinein den Einigungsprozess abbildete (Bündnis 90/Die Grünen). Ihre Genese fällt in die Zeit der neuen sozialen Bewegungen, die Gegenentwürfe zu vielen Modellen der bis dahin etablierten Nachkriegsdemokratie lieferten und erheblichen Aufruhr verursachten. Zu ihnen gehören etwa die Studentenbewegung, die Frauenbewegung, die Ökologiebewegung oder die bereits genannte Friedensbewegung. Eine maßgebliche Rolle als Verstärker und Austragungsorte spielten die Hochschulen. Auch die sexuelle Emanzipation verbindet sich mit allen Fragen der Gesellschaftsgestaltung und reicht – wie andere Bewegungen auch – bis in die radikale Auseinandersetzung mit linken Alternativen, wie Matthias Frings eindringlich am Leben des Schriftstellers und Kommunisten Ronald M. Schernikau gezeigt hat, der sogar noch kurz vor der politischen Wende in die DDR gegangen war und am *Literaturinstitut „Johannes R. Becher“* frei von materiellem Druck studieren konnte, bald aber an Aids verstarb (vgl. Frings 2009). Der Rückgriff auf den Marxismus, linke Theoretiker und die Reflexion der DDR-Kulturpolitik (oder wie bereits gezeigt den Maoismus) gehört in diesen Kontext.

Es ist dies ein ganzes Bündel an Komplexen, die auf einen brüchigen Charakter der Gesellschaft und ihrer Konventionen im Ganzen, auf die Notwendigkeit von Wandel und des Einpegelns neuer Konsense verweisen. Folgt man Otthein Rammstedt, ist die Voraussetzung für die Entstehung einer sozialen Bewegung eine soziale Krise (Rammstedt 1978: 146). Doch nicht jede soziale Krise löst eine Bewegung aus, es gehören einige Faktoren dazu, die zu entsprechendem kollektivem Handeln führen. Dazu zählen etwa die Verstärkungen durch die Herstellung und Wirkung von Öffentlichkeit und die Systemrelevanz; beide spielen für die neuen sozialen Bewegungen eine entscheidende Rolle und führten dazu, dass vor allem in den späten 1960er, den 1970er und auch noch den 1980er Jahren im Gefolge der Studentenbewegung eine gleichsam genetische Veränderung der westdeutschen Gesellschaft stattfinden konnte. Die Systemrelevanz ist allein durch die harsche Kapitalismuskritik gegeben:

„Es entsteht eine Konfliktlinie zwischen dem Zentrum der am Produktionsprozess unmittelbar beteiligten Schichten, die ein Interesse daran haben, das kapitalistische Wachstum als Grundlage des sozialstaatlichen Kompromisses zu verteidigen, und einer bunt zusammengewürfelten Peripherie auf der anderen Seite. (...) Die Themen

der Wachstumskritik sind das einigende Band zwischen diesen heterogenen Gruppen. Für diesen Protest bieten weder die bürgerlichen Emanzipationsbewegungen noch die Kämpfe der organisierten Arbeiterbewegung ein Vorbild.“ (Habermas 1981, Bd. 2: 577)

Ein weiterer Unterschied zu alten Protestformen deutet sich an, da in der nachindustriellen Phase der Dienstleistungsbereich stärker hervortritt und sich auch auf die Trägerschichten und Artikulationsformen auswirkt: „Fragen des sozioökonomischen Bereichs und der sozialen Ungleichheit bleiben auf der Tagesordnung, verlieren aber an Dynamik im Vergleich zu Fragen nicht-materieller Art, die auf einen Bedeutungsgewinn der soziokulturellen Sphäre verweisen. Veränderte Trägerschaft und Themen allein schon erfordern neue Organisations- und direkte Aktionsformen: unbürokratische Organisations- und direkte Aktionsformen erhalten ein neues Gewicht.“ (Raschke 1987: 68) Was sich an linksalternativem Leben in dieser Zeit etabliert und gerade die Soziokultur massiv beeinflusst hat, ist ohne den „Umschwung von materiellen zu postmateriellen Werten“ gar nicht denkbar (vgl. Reichardt 2014: 83). Habermas bemerkt, dass Konflikte an den Nahtstellen zwischen System und Lebenswelt entstünden (vgl. Habermas 1981, Bd. 2: 581), und auch in Raschkes großer Arbeit zum Grundriss sozialer Bewegungen wird für die neuen sozialen Bewegungen das Großthema Lebensweise relevant, geht es um Wertewandel und kulturelle Resonanz, die etwas mit Selbst-, statt nur Strukturveränderungen zu tun haben (Raschke 1987: 74). Es bilden sich neue Milieus und Lebensstile, die mit ererbten Mustern brechen und diese als Ausfluss unvollständiger Erneuerung und Emanzipation brandmarken. Interessant sind die historischen Parallelen zu industriell geprägten sozialen Bewegungen in Deutschland, die nach der Typologie Raschkes mehr zur „Kultur-“ als zur „Machtorientierung“ neigen: Lebensreformbewegung oder Jugendbewegung (vgl. ebd.: 111). Die Lebensreformbewegung als heterogene Erscheinung blitzt in der Soziokultur und ihrer Nähe zur Ausprägung alternativer Formen des Lebens und Arbeitens wieder auf (vgl. Tripold 2012: 209 ff.). Hier wurzelt etwa auch die Ökologiebewegung, die in der Soziokultur ebenfalls Bedeutung erlangt. Die Jugendzentrumsbewegung spielt eine wichtige, teilweise direkte Vorläuferrolle für Soziokulturelle Zentren (vgl. 2.1).

Was sich an Gegenbewegungen und Gegeninstitutionen gründen oder temporär halten mag: es ist eine Reaktion „auf die Kolonialisierung der Lebenswelt“ (Habermas 1981, Bd. 2: 582) durch ökonomische und politische Handlungen, die eine Basisdemokratie und die Formulierung alternativen (Eigen-)Sinns herausfordern. In diesem Verständnis bildeten sich Freiräume, Lebensräume,

„in denen die Wirkung negativer Kontrolle (durch den Staat) und Konditionierung (durch den kapitalistischen Markt) zurückgedrängt sind, Zonen, die Freiheiten bieten zur bedürfnisorientierten Selbstorganisation und Gestaltung. Freiräume, in denen

sich Gruppen mit postmaterialistischer Wertorientierung einzurichten suchen: das selbstverwaltete Jugendzentrum, die Wohngemeinschaft, der alternative Betrieb, das (instand)besetzte Haus, das Frauenhaus etc. Auch solche Freiräume sind Teil der Gesellschaft, aber innerhalb der Gesellschaft durch das Ziel des Ausbaus und der Sicherung einer Autonomie gegenüber den zentralen Gesellschaftsmächten, Eatismus und Kapitalismus, bestimmt.“ (Raschke 1987: 259)

Das ist zugleich die Qualität der neuen sozialen Bewegungen: sie stehen nicht mehr für eine Revolution, also einen radikalen gesellschaftlichen Umbruch, sondern für eine Korrekturbewegung und neue Toleranzräume, die gleichwohl als radikal erlebt werden können. Aus diesen Entwicklungen schält sich auch der Institutionstypus Soziokulturelles Zentrum heraus, der zunächst als Kommunikationszentrum beginnt und damit gleichsam die neue „Verhandelbarkeit“ kultureller Orte, die Kommunizierbarkeit von Lebensstilen, Werthaltungen und ihre Rückwirkungen auf die Gesellschaft, nominell abbildet.

Mit der eingangs insinuierten Gewissheit, Kulturpolitik sei generell „von unten“, aus der gesellschaftlich-mentalischen Veränderung zu eigentlicher Bedeutung erst gekommen, soll nicht die Frage entschieden sein, welchen Anteil soziale Bewegungen an der Durchsetzung des kulturpolitischen Reformkonzeptes hatten. Sie ist zu Recht umstritten, da in der Debatte oft nicht unterschieden wird, was etwa Soziokultur als Ergebnis des Wandels oder als Bewegung im Kontext der neuen sozialen Bewegungen geleistet habe. Es bleibt wohl mehr eine Frage der Perspektive, wo man die Stärken des Konzepts Soziokultur sucht: in der interdisziplinären Kultureinrichtung, die im Gefolge des Wandels sich stärkt und wirkt, oder im diskursiven Ansatz, der noch eng mit dem Erstreiten von (kulturellen) Freiräumen verbunden ist. Eine explizite „Soziokulturelle Bewegung“, die man zeitlich eingrenzen und personell bestimmen könnte, hat es jedoch offenbar nicht gegeben. In jedem Falle aber ist in den neuen sozialen Bewegungen eine Akteursstruktur erkennbar, die hier aktiv und gezielt gestaltend tätig wird. Nach Raschke nehmen die im Bereich der Humandienstleistungen Beschäftigten einen überdurchschnittlich großen Anteil ein (Raschke 1987: 415). Es sind jene, die bei der Gründung Soziokultureller Zentren – in der Regel im Umfeld von Bürgerinitiativen – eine wichtige Rolle spielen werden. Bestätigt wird dieser Befund empirisch durch die Generationenuntersuchungen Albrecht Göschels (1995), deren Ergebnisse man in Beziehung setzen kann zum kulturpolitischen Periodisierungsversuch Gerhard Schulzes (vgl. G. Schulze 2000: 499 ff.). Dazu weiter unten in diesem Abschnitt.

Ohne diese sozialen Bewegungen, um die sich ein eigenes Forschungsgebiet rankt (vgl. etwa Klein/Legrand/Leif 1999), noch tiefer ergründen zu müssen, wird bereits ihre Bedeutung für die Entstehung von Kultureinrichtungen deutlich, die sich stets neu erfinden und am Puls der Gesellschaft bleiben wollen. Sven Reichardt macht in seinem *opus magnum* zum linksalternativen Leben in

Deutschland ein ganzes Hauptkapitel unter dem Topos „Lebensräume“ auf, das mit der Lebenswelt und einer subjektiven Bedeutungssteigerung korrespondiert. Es sind Szenekneipen, linke Buchhandlungen oder etwa 1.000 linksalternative Jugendzentren (Reichardt 2014: 599), die wichtige „Vergemeinschaftungsorte“ werden. Sie markieren ein Klima der Niedrigschwelligkeit, der Partizipation, Selbstorganisation, aber auch der neuen Bedeutung der Musik, der Kreativität und des Freizeitsektors, der dieses Feld massiv beeinflusst. Soziokulturelle Zentren sind in diese Lebensstil- und politischen Szenebildungen einzuordnen. Aber sie sedimentieren sich in der Folge auch und werden Bestandteil neuer kulturpolitischer Konsense.

Später hat auch die kommunitaristische Debatte, bei der es um die Frage nach den Bindekräften einer globalisierten, individualisierten, liberalen Gesellschaft geht, dieses Feld berührt, wenngleich sie eine sehr heterogene Denkströmung geblieben ist. Eine direkte Bezugnahme der Soziokultur auf den Kommunitarismus (und umgekehrt) ist zwar nicht erkennbar, doch fällt auf, dass sein Auftreten für „politische und ökonomische Dezentralisierung, Stärkung direktdemokratischer Elemente und den Ausbau zivilgesellschaftlicher Strukturen“ (Rosa 2009: 142) anschlussfähig ist an die „Bewegungsgeschichte“ und die demokratietheoretischen Forderungen soziokultureller Aktivisten und Theoretiker. Dies reicht bis zu heute diskutierten Formen der „deliberativen Demokratie“, bei der Selbstverwaltung oder Aufgabenübertragung von Staat und Kommunen auf die Zivilgesellschaft im Fokus stehen und stärkere formative Kraft für das Gemeinwesen erlangen sollen. Zivilgesellschaft und bürgerschaftliches Engagement sowie die Formen ihrer Ermächtigung sind für spätere Erscheinungen des gesellschaftlichen Wandels und die Analyse heutiger Protestbewegungen relevanter denn je (vgl. Özmen 2013: 109 ff.). Ist anfangs die Soziokultur als Diskurs- und Praxisfeld innerhalb der neuen sozialen Bewegungen allerdings identifizierbar, verschwimmen heute ihre Konturen, da sie einerseits etabliert ist, andererseits Bewegungen und Proteste nicht mehr so klar einordnungs- oder zuordnungsfähig scheinen und Konjunkturen kurzlebiger sind. Auch wäre für eine umfassende Analyse das Wesen und der Wandel der Zivilgesellschaft näher zu beleuchten (vgl. Habermas 1998: 399 ff.), die heute auf nicht-staatliche und nicht-ökonomische freiwillige Zusammenschlüsse reduziert ist (vgl. ebd.: 443). Daraus ergibt sich beispielsweise, dass Zivilgesellschaft „nicht als ein Fokus betrachtet werden (darf), in dem sich die Strahlen einer Selbstorganisation der Gesellschaft im ganzen konzentrieren“ (ebd.: 449), und dass sie „unmittelbar nur sich selbst transformieren und mittelbar auf die Selbsttransformation des rechtsstaatlich verfaßten politischen Systems einwirken (kann).“ (ebd.: 450) Hier ist die schon angedeutete Qualität des Wandels „diesseits der sozialen Revolution“ nochmals angesprochen, die nach Habermas zwar Selbstbegrenzung, aber nicht Entmündigung der Zivilgesellschaft bedeutet.

1.1.6 Die Etablierung der Neuen Kulturpolitik

Als Inbegriff und gleichsam Programmformel einer progressiven, auf Kommunikation und Gesellschaftspolitik orientierten Politik des Kulturellen, die die benannten Themen und Aufgabenweitungen aufnahm, wirkte der Terminus Neue Kulturpolitik. Er markiert einen fundamentalen Wandel und den Anspruch auf tatsächliche gesellschaftliche Gestaltung mit und durch Kulturpolitik. Wichtige Debatten über Aufgaben, Agenturen und Träger einer solchen Neuen Kulturpolitik wurden im Rahmen der Kulturpolitischen Kolloquien in Loccum geführt, einer jener 19 Evangelischen Akademien, die nach dem Krieg im Zuge der demokratischen (Um-)Erziehung gegründet worden waren. Sie reagierten inhaltlich wie institutionell auf die Notwendigkeit, politische Bildung überparteilich, weltoffen und tolerant zu ermöglichen und damit dem Vertrauensverlust in staatliche und kirchliche Instanzen nach dem Totalitarismus des Dritten Reichs zu begegnen. Für Bayern sollte die Evangelische Akademie Tutzing kulturpolitisch eine ähnliche, aber bei weitem nicht so bundesweit prägende Rolle übernehmen. In Loccum war es seit 1970 zu – mitunter sehr turbulenten – Debatten über die maßgeblichen Themen gekommen (von der kommunalen Kulturpolitik bis zur Soziokultur); 1974 erschien schließlich der Sammelband „Plädoyers für eine neue Kulturpolitik“, der entsprechende Positionen versammelte und in dem das „Who is who“ des kulturpolitischen Aufbruchs als Autoren vertreten ist (vgl. Schwencke/Revermann/Spielhoff 1974).

Olaf Schwencke leitete diesen wichtigen und stark rezipierten Band ein und steckte gleichsam das Feld ab, das es zu vermessen galt. Die Einleitung spiegelt – wie der gesamte Band notwendigerweise – Kritik und Programmatik, Klage über eine Fehlstelle im politischen Horizont und Denkanstöße für neue Axiome. Unerhört war schon das Selbstbewusstsein, der Kultur eine so große Kraft für gesellschaftlichen Wandel zuzuschreiben:

„Unsere Hoffnungen sind weit nach vorne projiziert: Die Denk- und Aktionsräume von Kunst und Literatur werden aber erst dann verbindlich, wenn die Überführung von ästhetischen Dimensionen in gesellschaftliche Realitäten gelingt. Das kann letztlich nur in so etwas wie einer urban-ubiquitären Meta-Revolution geschehen – sehr unähnlich der geübten industriellen Revolution, die nur oberflächliche gesellschaftliche Veränderungen erbrachte.“ (Schwencke 1974 b: 43)

Den Demokratisierungsgedanken forcierend und die Rolle der Kommunen beleuchtend, hat im selben Jahr ein weiterer Band für Furore gesorgt, der zahlreiche namhafte Autoren (die für die Kulturpolitik wichtigsten waren auch in den „Plädoyers“ vertreten) über die „Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik“ nachdenken ließ, den Hauptwirkungsraum emanzipativer Strategien (Hoffmann 1974). Das Jahr 1974 war damit – auch Glaser/Stahls „Wiedergewinnung des

Ästhetischen“ erschien in diesem Jahr – wohl *das* Jahr der großen Kulturpolitikbücher und somit Spiegel einer intellektuellen Wende hin zu einer *wirklichen* Kulturpolitik mit Wirkungsanspruch. Der Paradigmenwechsel reichte bis in die Didaktik, denn es gab fundamentale Parallelen zur Neubegründung der Kulturpädagogik (vgl. 1.2.3). So erschien in jenem Jahr und Diskursklima auch eine neue Fachdidaktik für die Kunstpädagogik, die den Weg von einem Kunstunterricht hin zur Ästhetischen Erziehung und zur Etablierung außerschulischer Arbeitsformen umriss und damit ihre Inhalte deutlich erweiterte (vgl. Otto 1974; zum Kontext Zacharias 2001 b: 167 ff., Baar 2015: 57, 84 ff.). „Insbesondere mit Schiller als Referenz scheint, im Rückblick betrachtet, der Schritt heraus aus der exklusiven Bindung an den formellen und formalisierten Bildungsort Schule konsequent, hin zu einer Realisierung von ‚Spielräumen‘ inmitten der Gesellschaft.“ (Baar 2015: 85) „Spielraum und Ernstfall“ hatte schon Hartmut von Hentig 1969 eine pädagogische Aufsatzsammlung programmatisch überschrieben und der Kunst eine projektive, nicht weltflüchtende Funktion zugewiesen, „darium verletzt sie (die Kunst – d. Autor) auch immer wieder die gesellschaftlichen Tabus.“ (von Hentig 1969: 382) Damit ist eine wichtige Affinität der Pädagogik zum programmatischen Arsenal der Soziokulturbedebatte berührt, wie später noch gezeigt werden wird.

Doch nicht alle Kulturpolitiker schwenkten auf die neuen Begriffe, Handlungsansätze und vor allem politischen Überzeugungen ein. So publizierte der bedeutende (anfangs parteilose) bayerische Kultusminister Hans Maier¹¹ 1976 und 1978 Reden und Textbeiträge aus dieser Umbruchzeit, die zwar analytisch brillant, aber in Argumentationsrichtung und Diktion völlig anders ausfallen und von „progressiven“ Kulturpolitikern kaum rezipiert werden, während sie ihrerseits keine Hinweise auf neue Leitformeln und Begriffe oder deren Verfechter enthalten. Noch heute wird etwa der Begriff Soziokultur in Bayern offiziell gemieden und gern als nicht valide betrachtet. Maiers Ministerium vereint in dieser Zeit noch Wissenschafts-, Bildungs- und Kulturpolitik¹²; die Kulturpolitik nimmt in seinen Schriften einen untergeordneten Status ein und bleibt tendenziell eng. Die Geltungsansprüche neuer Akteure im Kulturbereich scheint Maier nicht zu bemerken, oder aber er ignoriert sie bewusst gänzlich. Im ersten Band konzentriert sich bei ihm Kulturpolitik auf Kunst, Künstler und Denkmalschutz (vgl. Maier 1976: 153 ff.), im zweiten, ungleich opulenteren, dominieren Beiträge zu Staat und Religion (vgl. Maier 1978: 147 ff.). Die Umbrüche und Unruhen seiner

11 Amtszeit von 1970 bis 1986.

12 Als Ministerpräsident Franz Josef Strauß diese fachliche Zusammensetzung 1986 auflöst, tritt Maier von seinem Ministeramt zurück, was ihn bei aller hier vorgebrachten Kritik an seiner kulturpolitischen Diktion als konsequent auszeichnet.

Zeit spiegeln sich jedoch im zweiten Band zumindest teilweise wider, allerdings als Menetekel der „Auflösung der Verfassungssubstanz“:

„Was die Verfassung von 1949 in einer historischen Schwebelage mühsam zum Ausgleich bringen konnte, das Fernziel nationaler Einheit und Selbstbestimmung und das Nahziel rechtsstaatlicher Ordnung und Freiheit für das Individuum droht heute in politischen Radikalisierungen auseinanderzubrechen: einerseits in einen neuen Nationalismus, andererseits in eine revolutionär radikalisierte Freiheitsideologie, die den individualistischen Anspruch der Grundrechte in ultrakonkretem Realismus beim Wort nimmt, dadurch aber unvermeidlich das Ganze der Verfassung zerstört.“ (ebd.: 56)

Maier erkennt zwar eine Krise an, sieht aber nur Extreme, die die Verfassung gefährden oder im Zuge einer Revolution das Staatswesen umgestalten wollen (vgl. ebd.: 63). Gerade die marxistische Diktion, etwa der Rückgriff auf Marcuse, scheint ihm ein Gräuel zu sein: „Selbst wenn die westdeutsche Demokratie ein Eldorado der Gerechtigkeit, des Friedens und der Ordnung wäre – die außerparlamentarische Opposition würde sie, mit geschichtsphilosophischer Lizenz, zu einer Hölle der Manipulation und des Terrors uminterpretieren.“ (ebd.: 67) An anderer Stelle setzt er Konrad Adenauer in einer ausführlichen, mentalitätserkundenden Studie geradezu ein Denkmal, als habe dessen Politikverständnis nichts mit der Misere zu tun, die es zu analysieren gilt. Adenauer erscheint fest gegründet jenseits einer „Politik des Schaukelns und Pendelns“ der Weimarer Zeit; „in der christlichen Überlieferung hat er sich ... wie in einer selbstverständlichen Realität bewegt“, und „die Worte Volk und Vaterland hatten für Adenauer noch einen direkten, unvermittelten Sinn. Staatsmännischen Einsatz verstand er als bürgerliche Pflicht.“ (ebd.: 871 ff.) Im Kontrast dazu erscheinen jene, die diesen Pfad verlassen haben (oder nie eingeschlagen hatten), andere Werte proklamieren und den Staat offenbar gefährden, den Sinn von Begriffen dekonstruieren, entlarven oder alternatives Vokabular in die Debatte einbringen. Neue Kulturpolitik scheint hier (ohne beim Namen genannt zu sein) die Auflösung der Gewissheiten, nicht der Anbruch neuer Grundsätze und einer produktiven Arbeitsrichtung. Keine seiner Zeitdiagnosen jedoch wendet Maier ins kulturpolitisch Programmatische, er sucht – zumindest publizistisch – nicht einmal den Austausch mit jenen, die dazu eine differente Haltung einnehmen.

Eng verbunden mit den konzeptionellen Debatten in Loccum, das zum Seismographen des kulturpolitischen Klimas in der Republik wird, ist die Gründung der *Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.* im Jahre 1976 (vgl. Sievers 1988: 86 ff.), die den Begriff Neue Kulturpolitik und den damit verbundenen Geist in ihr Grundsatzprogramm aufgenommen und in der Folge weitergetragen hat; ebenso wurde dort die Soziokultur zu einem Leitbegriff (vgl. Rübke 1993: 183 ff.). Wie ernst man die damit verbundene Haltung nahm, belegt auch die Tradition der

ersten Jahre dieser Gesellschaft, jedes neue Mitglied diese Erklärung persönlich unterzeichnen zu lassen. Das Ritual adelt das formale Bekenntnis, wird zur Initiation, wenn man so will: Es geht nicht um den Beitritt zu irgendeiner Gesellschaft, sondern um einen veränderten kulturpolitischen Habitus.

Die Debatte blieb erfolg- und folgenreich und prägte die Kulturpolitik nachhaltig, dies zeigt sich an der kulturpolitischen Publizistik jener Zeit und natürlich in den Veränderungen der kulturellen Infrastruktur, der öffentlichen Förderkulisse und letztlich der offiziellen Rhetorik auf staatlicher und kommunaler Ebene, wenn es um Kultur, ihre maßgeblichen Strukturen, gesellschaftlichen Aufgaben und ihre Bedeutung ging. Hilmar Hoffmann – einer der Autoren der „Plädoyers“ – führte diese Geste mit seinem Buch „Kultur für alle“ in die Breite, indem er feststellte:

„So evozierte die neue Kulturpolitik auch die Entdeckung der schlichten Alltagskultur und der Kultur des Alltags. Neben der ‚höheren‘ Kultur des Feiertags wurden jetzt auch die Elemente der alltäglichen Kultur ernstgenommen: die Amateurrkünste in den Vereinen und Institutionen, die künstlerische Laienarbeit bis hin zum Chorgesang, die Gebrauchskunst des Wandschmucks, das handwerkliche Gestalten, die Kultur des Reisetreibens, die Vorgartenkultur oder die Kultur von Nachbarschaft. (...) Die Förderung auch dieser künstlerischen und kulturellen Elemente wurde Teil einer programmatischen Kulturpolitik; alle diese Bereiche wurden mit dem Anspruch verknüpft, die Qualität der Lebensbedingungen unserer heruntergekommenen Städte zu verbessern.“ (Hoffmann 1981: 275)

Kultur wurde – zumindest deklaratorisch – ein Thema für jedermann. Hoffmann, der etwa ein Jahr nach Willy Brandts Antritt als Bundeskanzler Kulturdezernent in Frankfurt am Main geworden war und diese Stadt im Sinne der Brandtschen Demokratisierung und mit Fokus auf eine enge Verbindung zwischen Kultur und Bildung erheblich prägte, wurde nicht müde, den emanzipatorischen Anspruch von so verstandener Kulturpolitik zu proklamieren und zu belegen, wovon in der Folge etwa die Bände „Kultur für morgen“ oder „Kultur als Lebensform“ kündeten, die sich u. a. mit dem Selbstbild des Kulturpolitikers, den Neuen Medien, der Rolle der Künste, alternativer Kultur oder dem Kulturpublikum auseinandersetzen und ein breites Reflexionsspektrum zur Programmatik und Wirkung von Kulturpolitik aufmachen (vgl. Hoffmann 1985, 1990). Er änderte zudem nicht nur seinen Dezernatszuschnitt (*Kultur und Freizeit*), sondern modifizierte und erweiterte auch ganz real die kulturellen Institutionen und Wirkungsansätze; bezeichnenderweise setzt er das Frankfurter Kapitel in seinen „Erinnerungen“ unter die Überschrift „Bildung für alle“, was gewiss nicht nur als ein Tribut an seine Anfänge als junger Volkshochschuldirektor in Oberhausen zu interpretieren ist, wo er neue Wege der Kulturvermittlung wagte, sondern als echte Emanzipationsofferte und Credo dieser dann maßgeblichen Wirkungsperiode (vgl. Hoffmann 2003: 91 ff.).

Spätestens hier kann man erkennen, dass eine Kulturpolitik „von unten“ nicht heißen kann, dass die Praxis alles *allein* und durch das bloße *Tun* bewirkt, als finde sie gleichsam naturgesetzlich zu theoretischer Evidenz oder revoltiere, sondern dass Diskurs, politisches Klima, intellektuelle Führerschaft und Etablierung neuer Ausdrucksformen und Infrastrukturen einander bedingen und so erst eine Bewegung evozieren. Dies ist bei allem „Versorgungsdenken“ dezidiert vom Kern der Selbstbildung des Menschen her gedacht, ohne die neue Angebote allein keinen Sinn machen. „Von unten“ ist zunächst die Position in einer bewegten Gesellschaft, der nonkonforme Aufbruch jenseits des Etablierten „nach jenseits“ des Etablierten und mit Wirkung auf das Etablierte. Es ist also auch eine Perspektive. Und es ist ebenfalls eine parteipolitische Tendenz: sozialdemokratisch regierte Kommunen sind auf diesem Gebiet eher aktiv, später auch bei der Akzeptanz sich gründender Soziokultureller Zentren. 1985 schließlich hat es sogar durch die SPD-Fraktionsvorsitzenden des Bundestages, der Landtage und der Bürgerschaften eine Entschließung „Kultur von unten“ gegeben, die zur Verabschiedung von „Empfehlungen zur Soziokultur“ geführt hat (vgl. J. Schulze 1993: 147 ff.).

Die Rede von einer „Kultur von unten“ berührt einen zweiten Topos, der in der Anfangszeit der Neuen Kulturpolitik eine Rolle spielte und durch marxistische oder besser leninistische Theoriearbeit geprägt worden war: die Theorie einer „zweiten Kultur“. Diese geht seit Lenin davon aus, dass in jeder nationalen Kultur progressive Elemente wirken, aus denen sich eine sozialistische Kultur entwickeln kann.¹³ Im Gebrauch war dieser Begriff jedoch nicht konsistent oder immer historisch verbriefte, denn oft wurde er einfach schlagwortartig zur Charakterisierung bis dahin kulturpolitisch nicht beachteter Felder benutzt oder im Sinne einer diffusen Emanzipationshaltung in Stellung gebracht:

13 „In *jeder* nationalen Kultur gibt es – seien es auch unentwickelte – *Elemente* einer demokratischen und sozialistischen Kultur, denn in *jeder* Nation gibt es eine werktätige und ausgebeutete Masse, deren Lebensbedingungen unvermeidlich eine demokratische und sozialistische Ideologie erzeugen. (...) Wenn wir die Losung der ‚internationalen Kultur des Demokratismus und der Arbeiterbewegung der ganzen Welt‘ aufstellen, so entnehmen wir *jeder* nationalen Kultur nur ihre demokratischen und ihre sozialistischen Elemente (...) als Gegengewicht zur bürgerlichen Kultur.“ (Lenin 1961: 8 f., Hervorhebung im Original) Die Affinität zum linken Diskursklima der Bundesrepublik, das kulturelle Demokratie einforderte und sich von einer affirmativen bürgerlichen Kultur absetzte, ist offensichtlich. Lenins Diktum einer zweiten Kultur war auch die theoretische Grundlage für das Postulat einer „sozialistischen deutschen Kulturnation“ in der DDR seit 1974, die eine ethnisch-kulturelle Idee der Nation überwand, um auf die progressive Arbeiterklasse und ihre „historische Mission“ zu setzen (vgl. Wolle 2009: 47, 92). Damit konnte sich die DDR ganzheitlich und als eigene Nation imaginieren, von der „imperialistischen BRD“ absetzen, aber auch eine neue Ganzheit mit den „Bruderländern“ eingehen.

„Unter ‚zweiter‘ Kultur wurde recht naiv der Bereich einer neuen, bisher nicht geförderten Kunst (Folk, politisches Lied, Rock, Jazz, Kabarett usw.) verstanden, der ... aber gegenüber der ‚ersten‘ Kultur des staatlichen Theaters und der klassischen Musik als etwas Minderwertiges und politisch verdächtiges galt. Im Begriff der ‚zweiten‘ Kultur mischten sich widersprüchliche Ahnungen vom künstlerischen Reichtum, der breiten Publikumsresonanz und der vermuteten politischen Gefährlichkeit der neuen Kulturströmung, ohne daß die Theorie der zweiten Kultur in ihrer eigentlichen Bedeutung diskutiert und in ihrer gesellschaftlichen Tragweite zur Kenntnis genommen worden wäre.“ (Brinkmann u. a. 1988: 74 f.)

Insofern kann man annehmen, dass „Kultur von unten“, „zweite Kultur“, aber auch Alternativkultur oft synonym und oberflächlich interpretiert verwendet wurden (vgl. auch Nahrstedt u. a. 1990: 38 ff.). In der sozialistischen Kulturtheorie der DDR hingegen wurde die „zweite Kultur“ streng aus Lenins Vorgaben deduziert, mit „real-humanistische(n) kulturelle(n) Werte(n)“ und einer „neuen geistigen Kultur“ verbunden (vgl. H. Koch u. a. 1982: 113 f.). Mit der Entstehung einer sozialistischen und demokratischen Kultur sei es „zur Herausbildung eines neuen Typs geschichtlicher Beziehungen innerhalb der gegebenen Nationalgeschichte“ gekommen, der internationalen Charakter trage (ebd.: 115). Der revolutionäre Nukleus, der in der linken Diktion der bewegten Bundesrepublik auf die eigenen Binnenprobleme hin zündet, ist gemäß der „historischen Mission der Arbeiterklasse“ in der DDR auf einen welthistorischen Umschlag hin ausgerichtet: „In den Elementen einer demokratischen und sozialistischen Kultur wird mit dem Übergang zu sozialistischen Nationen die Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur geistig antizipiert, vorbereitet und mitvollzogen.“ (ebd.: 116)

„Von unten“ soll hier aber als Diagnose der Zeit ferner bedeuten, dass Kulturpolitikforschung und empirische Kulturforschung noch keinen Platz im akademischen Kanon hatten; sie entstehen gleichsam aus dieser Gemengelage, und noch heute findet sehr viel Kulturforschung außeruniversitär und getragen von einem kulturell-emanzipativen Erkenntnisinteresse statt.

Auch die Neue Kulturpolitik ist kein „reiner“ Topos, sondern bündelt unterschiedliche Haltungen, sie ist ein Konglomerat begrifflicher, gewissermaßen imperativer Positionierungen und eine Weitung über ein bis dahin begrenzt gedachtes Kulturfeld hinaus, das zugleich komplexe Steuerungsansprüche an die Zivilgesellschaft adressiert:

„Die neue Programmatik der Förderung und Steuerung soziokultureller Felder wurde um 1970 kommuniziert über eine neue Semantik begrifflicher Kombinationen: zum Politikum wurden nun die mehrpoligen Spannungen und Vermittlungen zwischen politischer Macht, ökonomischem und sozialem Kapital und kulturellem Sinn. Verknüpft wurde das Soziale mit dem Kulturellen und dem Politischen in Doppelbegriffen wie ‚Kultur-Politik‘, ‚politische Kultur‘ oder auch ‚sozio-kulturell‘.

(...) So wird ‚Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik‘ zur schwierigen ‚Kunst des Möglichen‘. (Pankoke 2006: 322)

Diese „Kunst des Möglichen“ kann weiter und enger ausgelegt werden; der weiteste Ansatz ist wohl der eines Systemwandels (oder der „Meta-Revolution“, vgl. abermals Schwencke 1974 b: 43). Der Novellierungsanspruch der Neuen Kulturpolitik ist in jedem Falle ein fundamentaler, weil das Maß einer „Gesellschaftspolitik“ nicht allein von oben bestimmt werden kann: es geht in die Breite der Akteure, gesellschaftlicher Steuerungs- sowie Selbststeuerungskräfte, es stimuliert und vertieft Lern- und Veränderungsbereitschaft.

Die proklamierte „Revolution“ der politisch Bewegten trifft sich mit der teils parallelen und teils auch unabhängig davon laufenden Eroberung neuer Räume und Themen durch Praktiker. Aber es ist anfangs auch ein sub- oder gegenkultureller Blick, selbst wenn er auf Ganzheitlichkeit abzielt. Die Mythen oder diffamierenden Vorstellungen von Subkultur diskutiert Rolf Schwendter, bevor er Elemente einer verbesserten Theorie der Subkultur anbietet, die in die Untersetzung der Neuen Kulturpolitik hineinreichen und in das Denken dieser Zeit gehören. Beispielhaft jenes: „Progressive Subkulturen sind als Gegenmilieu, Gegenöffentlichkeit, Selbstorganisation der Bedürfnisse erforderlich, um ... neue Formen sozialer Beziehungen zu praktizieren, die Abhängigkeit von herrschenden Institutionen zu verringern, bürgerliche Tendenzen in der politischen Selbstorganisation zu vermeiden.“ (Schwendter 1978: 28) Man müsste, um diesen Diskurs Spuren, der linken Diktion und dem Zeitgeist nachzugehen, freilich präzisere Begriffsarbeit betreiben und etwa Meta-Revolution, Revolution oder Reformismus definieren und dabei auf die jeweiligen gesellschaftlichen Erwartungshaltungen eingehen.¹⁴ Da aber weder die politische, noch die soziologische Geschichte der bewegten Gesellschaft, sondern die kulturpolitische Basis von Soziokultur beleuchtet werden soll, wird mit diesem methodologischen Hinweis darauf verzichtet. Interessant aber ist Schwendters Subkulturmechanik, nach der man heute – rückblickend auf die Entstehung und den grundlegenden Erfolg der Neuen Kulturpolitik – schlussfolgern kann, dass hier progressive Subkulturen

14 Wenn auch die Neue Kulturpolitik nicht auf den weitestgehenden Impuls der Errichtung einer neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung zurückgeführt werden kann, kreisen die verwendeten Begriffe dennoch um das Ideenpotential sozialer Bewegung im Kapitalismus. Im Rückblick scheint daher Reformismus wohl die bessere Beschreibung als Revolution, weil er die bestehende Ordnung lediglich korrigieren, nicht überwinden will, wie dies die revolutionären Sozialisten anstrebten. Aber auch hier ist der Hinweis wichtig, dass es sich nicht um eine stringente marxistische Argumentation handelt, sondern das Diskursklima die Begriffe liefert und diese oft unscharf bleiben. Zum Reformismus und Revisionismus, die für den Umgang mit sozialer Bewegung und deren Theoriebildung wichtig sind, vgl. Hofmann 1974: 174 ff.

teils in das „Establishment“, teils in die kompakte Majorität umgeschlagen sind, was ihre Integration bedeutet (ebd.: 59 f.; vgl. Abb. 1).

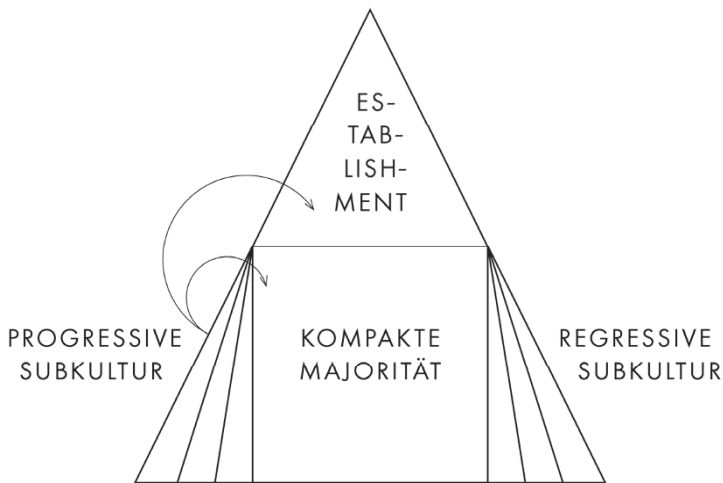


Abbildung 1: Integrationsmechanismus von Subkultur nach Schwendter (1978)

In Verarbeitung methodischer Ansätze des Strukturalismus und der Spieltheorie beschreibt Schwendter, wie die Bedingungen für gesellschaftlichen Wandel sein können. Dabei kommt sowohl den sogenannten „Standardneutralen“ als auch bestimmten „Drehpunktpersonen“ eine Funktion zu. „Damit nun ein Standard ‚umkippen‘ (...) kann, müssen 10 % der Mitglieder einer Gesellschaft ‚standardneutral‘ sein, das heißt, Personen, denen es völlig egal ist, ob sie dem Standard angehören oder nicht.“ (ebd.: 62) Für jede progressive Subkultur sei dieses Potential entscheidend für die Umgestaltung, aber auch die Ausgangsbasis dafür. Es reiche „tief ins Establishment und die kompakte Majorität hinein.“ (ebd.) Eine besondere Rolle spielen neben dem 1 Promille „aktiver Revolutionäre“ sogenannte „Drehpunktpersonen“, die mit dem Establishment bzw. der kompakten Majorität und der Subkultur interagieren. Diese trügen die Instabilität aus und agierten in einem Spannungsfeld. Wenn es bei der Neuen Kulturpolitik und ihren begrenzten Alternativitätsansprüchen auch nicht um eine Revolution ging, kann man die Überlegungen zur Integration von Subkulturen und vor allem zur Rolle von Drehpunktpersonen in gemäßigten Übergängen durchaus auf unser Feld beziehen. Glaser und Hoffmann können so besehen beispielhaft als Drehpunktpersonen gelten, die bestimmten Vorstellungen über Kultur und Gesellschaft zur Geltung verhelfen, diese einsickern lassen in die Mehrheitsgesellschaft.

Hilmar Hoffmann hat mit dem Topos einer alternativen Kultur gearbeitet, und allein seine Thematisierung zeigt, wie weit – und im Rückblick auch wieder begrenzt, wenn wir die heutige Debatte über Interkulturalität sehen – wir uns das Feld vorstellen müssen: Sein „elementares Recht auf die Kultur“ bedeutet etwa die Anerkennung der Arbeiter-, Jugend- und jedweder Subkultur (vgl. Hoffmann 1981: 288). Subkultur oder alternative Kultur war folglich alles jenseits des Bürgerlichen. Er dachte von der Anerkennung über die Partizipation bis zur gegenseitigen Durchdringung von alternativer und Repräsentativkultur. Migration ist bei ihm allerdings noch kein näher ausgeführtes Thema in diesem Zusammenhang, während es die Cultural Studies elementar bestimmt – als hätte es etwa die „Gastarbeiter“ gar nicht gegeben.

Wie die Neue Kulturpolitik die Systematik und den Handlungshorizont von Kulturpolitik geprägt hat, zeigen am aktuellsten Aufbau und Argumentationsführung des Buches „Kulturstaat Deutschland“ von Oliver Scheytt (vgl. Scheytt 2008). In ihm gewinnen die entwickelten Leitbilder vor dem Hintergrund eines aktivierend gedachten – und empirisch im Vergleich zu den frühen 1970er Jahren auch schon erkennbar aktivierend tätigen – Staates neue Kraft. Scheytt entwickelt „Kultur für alle“ im Sinne einer umfassend diversifizierten und als Handlungsfeld erkannten *Kultargesellschaft*, die gesellschaftspolitisch wach ist und auch neue Wandlungsprozesse aufnimmt, und das „Bürgerrecht Kultur“ im Sinne des *Kulturbürgers* als emanzipiertes Individuum und politischer Akteur. Er arbeitet mit dem Vokabular und den Überzeugungen der Gründerzeit, wenn er etwa Hoffmanns „Vom Wohlstandsbürger zum Kulturbürger“ (Hoffmann 1990: 102 ff.) als „Vom Bildungsbürger zum Kulturbürger“ (Scheytt 2008: 67 ff.) reformuliert und adaptiert, aber zugleich auch revidierte und erweiterte Folgerungen aufnimmt. Er wiederholt nicht einfach die programmatischen Erträge, sondern bettet sie in novellierte Argumentationen ein. Und er normiert den mit historischen Bedeutungshypothesen aufgeladenen (und früher eher gemiedenen oder gebrandmarkten) Begriff des *Kulturstaates* bewusst als Leitbild, das für hohe staatliche Verantwortung steht, die Scheytt auch gern in eine Staatszielbestimmung im Grundgesetz münden sähe (vgl. ebd.: 99 ff.). Damit setzt er sich von alt-linken Vorbehalten ab (vgl. etwa Hermand 1990: 52 ff.; Maase 1974: 53 ff.), die auch heute noch gelegentlich vorgebracht und auch ohne linke Positionierung variiert werden¹⁵, und argumentiert aus der gesicherten Position reformierter Demokratie

15 Bis hinein in die Sondervoten der Enquete-Kommission „Kultur in Deutschland“, wo nicht zuletzt aufgrund der Kopplung „aktivierender Kulturstaat“ die FDP-Fraktion und der Deutsche Kulturrat sich abgrenzen und den „ermöglichenden Staat“ proklamieren (vgl. z. B. Deutscher Bundestag 2008: 64). Letzterer sicher auch aufgrund der Haltung seines damaligen Vorsitzenden Max Fuchs, der den Begriff für einseitig besetzt und seine Anwender für historisch kurzsichtig hält (vgl. Fuchs 2011 sowie in fruchtbarer Auseinandersetzung mit früher von diesem schon vorgebrachten Thesen Cornel 2009: 36 f.). Der Kontext aber macht die Musik,

und zivilgesellschaftlicher Reformierbarkeit (nicht nur eigener Erfahrung als Kulturpolitiker und in Verkürzung auf einen kulturpolitischen Realkontext; vgl. kritisch etwa Kettner 2011: 95 ff.). Von der ererbten Forderung nach Vorhandensein tatsächlich gestaltender Kulturpolitik (und hoher Skepsis gegenüber den Instanzen öffentlicher Politik) hin zum kulturpolitischen Indikativ, mit dem sich Aktionsfelder (Kontent) und Reichweite/Zielsystem (Konsens) von Kulturpolitik feiner justieren lassen, könnte man diese Transformation beschreiben. Das heißt aber nicht, dass alle Wünsche jener frühen Debatten wahr geworden wären, wenn auch die Anerkennung pluraler Kulturbedürfnisse, Diversifikationen in Angebot und Trägerschaft oder veränderte Reflexionsräume greifen. Festzuhalten bleibt, dass Neue Kulturpolitik kein transitorischer Begriff sein soll, sondern ein bleibender konzeptioneller Ansatz, der immer wieder novelliert und adaptiert werden muss. Dass es aber an der kulturwissenschaftlich untersetzten Tiefe von Kulturpolitik noch immer mangelt, ist ebenfalls richtig (vgl. abermals Kettner 2011 und Wagner 2010, 2011).

Die Persistenz einer Neuen Kulturpolitik als Programmatik *und* Theorem bestätigen freilich nicht alle. Werner Heinrichs beispielsweise vermutete schon Ende der 1990er Jahre die Neue Kulturpolitik „über ihrem Zenit“ (Heinrichs

wie man etwa an Nietzsche sehr gut zeigen kann: „Die Cultur und der Staat – man betrüge sich hierüber nicht – sind Antagonisten: ‚Cultur-Staat‘ ist bloss eine moderne Idee. Das Eine lebt vom Andern, das Eine gedeiht auf Unkosten des Anderen.“ (Nietzsche 1988: 106) Nietzsches Verachtung der modernen Welt trifft sich hier mit seiner Ablehnung des Christentums; sicher hat er u. a. Fichtes „Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters“ vor Augen gehabt, wo dieser ein dreistufiges Entwicklungsschema für Weltgeschichte und Staat gibt. Fichte gilt als jener, der den Begriff Kulturstaat erstmals geprägt hat; auf seiner dritten Entwicklungsstufe formt nach Fichte das Christentum als leitendes und schöpferisches Prinzip den Staat (vgl. auch Jung 1976: 13). Das Christentum als Staatsprinzip schwingt seitdem genauso im Begriff Kulturstaat mit wie die Sorge um Ordnung, Sinn und Deutungshoheit von oben, also durch den starken Staat. Veränderte Kulturstaatsbegriffe in der Folge, neue Kontexte, Instrumentalisierungen, unsaubere Begriffsarbeit und vieles mehr haben dazu beigetragen, seine historischen Hypothesen, aber auch seine Potentiale zu verwässern. Eine „Kulturpolitik von unten“ greift jedoch den Kulturstaatsbegriff nicht unbedarft auf, um lediglich den Staat in die Pflicht zu nehmen, sondern verwendet ihn deskriptiv im Zusammenspiel aller ihrer reflektierten und historisch bewerteten Programmformeln. So erst erklären sich Kopplungen wie „aktivierender Kulturstaat“ heute: Die konkrete und transparente *Argumentation* belegt den Wert von Begriffen, nicht die Unterstellung historischer Kurzsichtigkeiten. Als gäbe es heute keine fortgeschrittene Säkularisierung, keinen Laizismus oder innerweltliche Moralbegründungen und keine starke Zivilgesellschaft, und als wolle man mit dem Kulturstaat jenes Rad zurückdrehen; diese implizite Annahme erst führt zu einer anachronistischen Argumentation. Bezogen auf Scheytt ist freilich auch auf die sozialdemokratische Linie des Begriffsumgangs zu verweisen, die bereits wirkungsvoll im Godesberger Grundsatzprogramm der SPD aufblitzt und nie spannungsfrei war (vgl. ebenfalls Jung 1976: 132 ff.; zeitgeschichtlich interessant dazu Maase 1974: 53 ff., der eine Apologetik der „rechten“ SPD-Führung am Werk sah und die Konzeption des Kulturstaates zu dekonstruieren versuchte; Jung rezipierte diese sehr linke Position nicht).

1997: 39), indem er die Ausdehnung des Kulturbegriffs, die Ausweitung der Infrastruktur und Angebote sowie ausgebliebene Umstrukturierungen in den herkömmlichen Kultureinrichtungen kritisierte und auch eine Überforderung der öffentlichen Hand beklagte. Die Bilanz der Wirkung der Neuen Kulturpolitik soll an anderer Stelle mit Blick auf Soziokultur im engeren Sinne vertieft werden (vgl. 3.1), da dies erst einmal die Herleitung von Soziokultur voraussetzt.

1.1.7 Kulturpolitische Theoriebildung und Dekonstruktion von Leitformeln

Trotz des beklagten Entwicklungsdefizits kulturpolitischer Theoriebildung lassen sich bereits Modelle aufzeigen, die mit Hilfe spezifischer disziplinärer Methoden entwickelt worden sind, um die Wirkungsansprüche von Kulturpolitik in bestimmten Phasen zu erklären. In diesen Modellen spiegelt sich die Geschichte des „kulturpolitischen Erwachens“ ebenfalls wider. Daher sollen im Sinne von Aufarbeitung und Theoriebildung angenommener kulturpolitischer Perioden zwei zentrale soziologische Untersuchungen auf diesem Gebiet vorgestellt und miteinander in Beziehung gesetzt werden. Diese stellen freilich keine Politikfeldanalyse im Fachhorizont und methodischen Verständnis der Policy-Forschung dar (vgl. etwa Blum/Schubert 2011; für einen frühen Zugriff auf den Kulturbereich Gau 1990, soziologisch-komplementär für die Ebene der leitenden Mitarbeiter Glogner 2006), doch sind sie charakteristisch für den ursprünglich starken (und noch heute dominierenden) Einfluss der Soziologie auf die Kulturpolitik. Dabei interessiert besonders der Ort der Soziokultur im fokussierten Wirkungsgefüge und bei den analysierten Akteurskonstellationen. Die Untersuchungen stammen von Gerhard Schulze und Albrecht Göschel.

Gerhard Schulze hat bei seiner historisierenden Beschreibung kulturpolitischer Leitmotive die Fragestellung verfolgt, welchen Zielen Kulturpolitik diene (G. Schulze 2000: 499 ff.). Seine Schlussfolgerungen basieren auf umfangreichen empirischen Erhebungen und verfügen insofern über eine faktische Validität. Er arbeitet in der Beantwortung seiner Fragestellung schließlich vier Motive seit 1945 heraus, die Kulturpolitik determinieren (Hochkulturmotiv, Demokratisierungsmotiv, Soziokulturmotiv und Ökonomiemotiv) und jeweils eine „Hauptwirkungszeit“ oder einen Impulszeitraum aufweisen, aber ansonsten eher kumulativ und nebeneinander gedacht werden sollen und auch Mischformen eingehen. Dies lässt sich mit dem (allerdings eher kulturpessimistischen, geschichtsphilosophischen) Gedanken der „kulturellen Kristallisation“ Arnold Gehlens in Beziehung setzen, der damit einen Zustand beschreibt, in dem sich das „Post-histoire“ befindet: das Set an Möglichkeiten ist entwickelt und hebt die historische Abfolge und Stringenz auf (vgl. Gehlen 1988: 140). Bei Schulze geht es

freilich nicht um das „Ende der Geschichte“, sondern um eine analytische Position, die Pluralität anerkennt und die Abfolge starker „Diktate“ in diesem Feld als unmöglich erachtet.¹⁶ Er gibt damit einen Hinweis auf den Kreis jener, die mit diesen Motiven (oder durch die Brille dieser Motive betrachtet) arbeiten und sie auch konjunkturell oder positionell unterschiedlich zur Geltung bringen können. Auch zeigt er damit an, dass die kulturpolitische Motivik nicht in Reinheit vorliegt, sondern dem diskursiven Gebrauch nur modellhaft entlehnt ist und nachträglich geordnet oder typologisiert wurde.

Zu den vier kulturpolitischen Leitmotiven im Einzelnen:

1. *Hochkulturmotiv*. Dieses habe nach 1945 bis in die 1960er Jahre hinein gewirkt und die ästhetischen Vorstellungen des bürgerlichen Zeitalters in die Kulturpolitik gebracht. Sein Ziel sei „Bestandssicherung der Hochkultur“ (G. Schulze 2000: 499) gewesen.

2. *Demokratisierungsmotiv*. Dieses Motiv ordnet Schulze der Sozialdemokratie nach dem Zweiten Weltkrieg zu, die an die Emanzipation der Arbeiterklasse angeknüpft und die Popularisierung der Hochkultur betrieben habe. Sein Ziel ist unschwer und schon nominell erkennbar jenes der Teilhabe.

3. *Soziokulturmotiv*. Dieses Motiv bringt Schulze mit dem Ausbau der Konsumgesellschaft und dem kulturkritischen Diskurs in Verbindung, der sich Problemen des Alltagslebens zuwendet. Eine wichtige Verschiebung sei jene von der Kunstpolitik zur Milieupolitik gewesen: der sich selbst verwirklichende Mensch.

4. *Ökonomiemotiv*. Dieses Motiv ist das jüngste und wird von Schulze mit Fragen der Arbeitsmarktpolitik, der Effekte von Kultur sowie Kulturtourismus und Freizeit in Verbindung gebracht, letztlich auch mit „weichen“ Standortfaktoren.

Wenn man über die Wirkungen und Konsistenz dieser Motive nachdenkt, muss man berücksichtigen, dass Kulturpolitik nicht beliebig steuern kann (vgl. ebd.: 502). Dennoch ist diese Periodisierung hilfreich, um Schwerpunktverlagerungen und Perspektivwechsel in der Kulturpolitik zu beschreiben, zumal diese mit dominanten Entwicklungen der Gesellschaft im Ganzen in Beziehung gesetzt werden, das Hochkulturmotiv mit der Restauration der Industriegesellschaft, das Demokratie- und Soziokulturmotiv mit dem Kulturkonflikt (um 1968) und das Ökonomiemotiv mit der Erlebnisgesellschaft, wobei diese schon im Soziokulturmotiv zu greifen beginnt.

16 Ein Angebot zur Fortführung der Leit motive – unter Schulzens Bedingungen – wird dennoch an anderer Stelle unterbreitet (vgl. 3.2.4).

Die Dominanz des Soziokulturmotivs in Verschmelzung mit Demokratisierungsimpulsen – bis hin zur kulturellen Demokratie – dürfte in jener Zeit vorherrschend gewesen sein, als sich die Neue Kulturpolitik etablierte. Es wirkt freilich in veränderter Stärke und unter anderen Bedingungen fort. Ins Kontinuierliche gewendet, ist es als Charakteristikum einer postmodernen Gesellschaft zu verstehen, für die Pluralität „Axiom und Kriterium“ ist, wie Wolfgang Welsch mit Blick auf die Kulturpolitik folgerte (Welsch 1989: 50).

Man kann diese Leitmotive mit Untersuchungsergebnissen Albrecht Göschels abgleichen, der nach den Kulturbegriffen von vier Generationen fragt (von den um 1930 Geborenen bis zu den um 1960 Geborenen) und auch deren Erwartungen an kulturelle Einrichtungen herausarbeitet (vgl. Göschel 1995). Aus seinen qualitativen Forschungen ergeben sich die folgenden Konstellationen:

1. *Die 1930er Generation* begreife Kunst und Kultur als „zeitlose, dauerhafte, der Subjektivität entzogene Werte“ (ebd.: 180). Sie knüpfte an das Verständnis des Bildungsbürgertums und die damit verbundene – weiter oben bereits skizzierte – idealistische, quasi kunstreligiöse Sichtweise an. Ihnen geht es um die Aura der Kunst, Werthaltigkeit und eine Differenz zwischen Kunst und Alltag. Diese Trägerschicht lässt sich leicht mit dem Hochkulturmotiv in Verbindung bringen; für sie geht es um die Bewahrung der tradierten Kulturinstitutionen (Oper, Theater, Kulturorchester u. ä.).

2. *Die 1940er Generation* entwickle gegen diesen bürgerlichen Kulturbegriff „eine aufklärerische Vorstellung von Kunst und Kultur. Sie sucht den konkreten, informativen Gehalt kultureller Leistungen und betont in der Kultur die politische Dimension der Aufklärung sozialer und psychischer Strukturen.“ (ebd.: 181) Den Gefühlswelten der Kunst stehe sie eher skeptisch gegenüber, sie neige – auch durch berufliche Präferenzen – eher zu historisch-philologischer Beschäftigung mit Kultur und demzufolge zu den „Wort-Künsten“ (Literatur, Theater). Diese Generation prägte aber auch eine Vorliebe für das Kino aus. Ihre Exponenten prägten laut Göschel auch den Kulturbetrieb mit ihrem aufklärerisch-bildungsorientierten Konzept. Sie stehen – wie teilweise jene der 1930er Generation – für ein „Verteilungsparadigma“ und setzten sich im Sinne des Demokratiemotivs für neue kulturpolitische Konzepte der Stadtteilarbeit ein, also eher eine „Hochkultur für alle“ (vgl. ebd.: 88).

3. *Die 1950er Generation* scheint hier von besonderem Interesse, da sie eine gefühls- und moralbestimmte Haltung ausgeprägt habe. Gemeinsamkeit, Nähe und Anteilnahme seien Kategorien, aus denen sich ihr Kulturverständnis speise. „Mit den Grünen- und Alternativbewegungen trägt diese Generation solche Leitwerte auch in die Politik“ (ebd.: 183). Ihr Kulturverständnis komme mit der Stadtteil-

und Soziokultur am besten zum Ausdruck, ihnen gehe es um die Lebenswelt, die eigene Selbstverwirklichung, die Professionalität nehme dabei keinen hohen Stellenwert ein (vgl. auch J. Schulze 1993: 160 ff.). Der typische Lebensstil sei der des „linksalternativen Postmaterialisten“; diese Generation setze in den traditionellen Kultureinrichtungen keine neuen Akzente, sondern konzentriere sich auf eine neue Kulturform, eben die Soziokultur. Diese trage ihren Ansprüchen exemplarisch Rechnung (ebd.: 184). Darauf wird bei der Analyse Soziokultureller Einrichtungen und ihrer Entwicklung (vgl. 2.) näher eingegangen; auch auf Göschels These, dass sich Soziokultur in der Folge transformieren oder auflösen müsse, weil sie zum Zeitpunkt seiner Untersuchungen in der Krise sei (ebd.: 109). Unschwer erkennbar ist hier die Dominanz des von Gerhard Schulze beschriebenen Soziokulturmotivs, das sich nicht nur im Diskurs, sondern eben auch in vermeintlich „generationellen Kulturpraxen“ niederschlägt.

4. *Die 1960er Generation* stehe in deutlichem Gegensatz zur 1950er und auch den vorhergehenden. Sie wende sich gegen Subjektivität, Innerlichkeit und Gefühlsbestimmtheit und betone die Oberfläche, das Design und die eklektizistische Montage (ebd.: 185). Hier gehe es um eine bewusste Konsumhaltung und auch eine intensive Nutzung kommerzieller Kulturbereiche. Es bilde sich der „ästhetische Mensch“ heraus und löse den sozialen ab. Es gehe diesem Nutzer nicht um irgendeine Autorität, sondern die stimmige Dienstleistung. In dieser Beschreibung bildet sich deutlich das Ökonomiemotiv mit der sich entfaltenden Erlebnisgesellschaft ab, die heute als entfalteter ästhetischer Kapitalismus mit wirkendem „Kreativitätsdispositiv“ beschrieben wird (vgl. etwa G. Schulze 2003; Reckwitz 2012; Böhme 2016), worauf noch einzugehen sein wird (vgl. 3.).

Der kulturelle und soziale Wandel seit Gründung der Bundesrepublik lässt sich freilich noch ausführlicher beleuchten (vgl. etwa mit Bezug zur Kulturpolitik die Zusammenstellungen von Fuchs 2007: 34 bzw. Fuchs 2011: 29 ff.), doch sind bereits hier die wesentlichen Strömungen und Träger für die Begründung und praktische Umsetzung von Soziokultur erkennbar. Eine Mischung dieser Einstellungen, Prägungen und Handlungsmotive bleibt prägend, wenngleich die Stimmen jener stärker werden, die eine Revision wesentlicher Haltungen und Verfahrensweisen in der Kulturpolitik fordern und dabei der Soziokultur durchaus differente Positionen einräumen (vgl. Klein 2007 a; Haselbach/Klein/Knüsel/Opitz 2012). Auch darauf wird zurückzukommen sein.

Programmformeln können jenseits generationeller Zugriffe und gesellschaftlicher Periodisierungen auch dekonstruiert und nach weiteren Wirkungsbedingungen oder instrumentell-politischen Ansätzen ihrer Verwendung befragt werden. Das hat Max Fuchs zum Beispiel für das „Bürgerrecht Kultur“ und „Kultur für alle“ versucht (Fuchs 2011: 63 ff.). So argumentiert er, dass Bürgerrechts-

bewegungen zum Zeitpunkt der Einführung des Slogans in den USA bereits verbreitet waren und das Bürgerrecht ein zentraler Begriff aus der Staats- und Völkerrechtsdebatte sei (vgl. ebd.: 63). Ferner verweist er u. a. auf die Debatte über Anspruchsrechte und den leitenden Begriff der Teilhabe:

„Diese Debatte wurde weltweit im Kontext der Vereinten Nationen geführt, sie wurde sehr stark vom Europa-Rat aufgegriffen. Sie wurde zudem ergänzt durch die Forderung eines Bürgerrechts auf Bildung (in Deutschland etwa durch den Sozialliberalen Ralf Dahrendorf). Der Deutsche Städtetag machte sich diese Debatte um kulturelle und Bildungsrechte, um Teilhabe, um ‚Emanzipation‘ (...) zu eigen, so dass eine breite Diskursgemeinschaft entstand.“ (ebd.: 64)

Es können also allgemeinere Kontexte interpretativ herangezogen werden. Natürlich kann und muss man auch „Kultur für alle“ in die Reihe jener Formeln einbetten, die große Teilhabegesten bedeuteten und sich im internationalen Vergleich relativieren, ja an Betrachtung der großen Schere zwischen Arm und Reich geradezu zynisch anmuten: „Bildung für alle“ (bereits Jan Amos Comenius) oder „Wohlstand für alle“ (Ludwig Erhard). Sie stehen oft ahistorisch im Raum und evozieren freilich auch eine zeitlose, humane Geste. Wie wenig selbstverständlich sie oftmals waren und noch heute sind, erweist erst der genauere Blick auf die Entstehungskontexte, wie man an Comenius (1592 – 1670) gut zeigen kann. Sein Bemühen, eine allgemeine Schulreform zu erwirken, mutet an Betrachtung seiner zeitlichen Umstände zwischen Kriegen, Frömmigkeit und Ständegesellschaft geradezu abenteuerlich an und führte doch zu heute noch bekannten elementaren Publikationen wie seinem „Orbis pictus“. Schon für Comenius war die Kunst ein wichtiges Medium der Menschenbildung, wie Otto Riedel anhand historischer Quellen nacherzählt und Comenius sagen lässt:

„Der Mensch bedarf also einer beständigen Erleuchtung und Umerziehung, sagen wir besser: Umgestaltung. Dieser Prozeß jedoch wird gefördert durch die Kunst. Es genügt also nicht nur eine Wissenschaft, die beschreibt. Es muß der Sinn des Beschriebenen begriffen werden. Das Ziel des Beschreibens und Begreifens aber ist die Herstellung oder besser: die Gewinnung einer allumfassenden Harmonie. So schwebt mir als Kunst aller Künste das vor, was ich im ‚gradus moralis‘ aufzeigen will, nämlich die entwickelte Fähigkeit des Menschen, seinesgleichen zu ständiger Besserung zu führen.“ (Riedel 1976: 201 ff.)

Harmonie und Emanzipation aller: Dieses Bild etwa vor der Kulisse des Dreißigjährigen Krieges gedacht, zeigt die Kraft der Utopie, die auch heute politisches Vokabular gelegentlich noch „beseelt“. Die „höhere“ Sinnlichkeit der Kunst nimmt dabei immer wieder eine zentrale Rolle ein. Konkret eingebettet in die Bildungsdebatte der 1960er/1970er Jahre, wird die Folie eines „Bürgerrechts Bildung“ (vgl. Dahrendorf 1965) für das spätere „Bürgerrecht Kultur“ (Glaser/Stahl 1986) jedoch sehr luzide, da es in eine bestimmte, für die Neue Kulturpolitik

affine Richtung wies und diese von der ungleich größeren Kraft der Bildungsdebatte profitieren, ja das „Bürgerrecht“ geradezu als strategische Prägung übernehmen konnte. Die Bildungsdebatte lässt sich anhand der Schriften von Georg Picht (1964) und Ralf Dahrendorf (1965) einordnen:

„An den beiden Polen Picht und Dahrendorf orientierte sich die Bildungsdiskussion in der Bundesrepublik (...): Während die Wirtschaft, ein Großteil der Universitätsprofessoren und konservative Politiker weitgehend den bildungsökonomischen Ansatz Pichts verfolgten, argumentierten insbesondere Studenten, Hochschulassistenten, Reformpädagogen und SPD-Politiker im Sinne Dahrendorfs. Dieser Gegensatz spiegelte sich auch in der praktischen Bildungspolitik wider: Während in den CDU-dominierten 1960er Jahren eine reine Expansion des Bildungswesens bei weitgehend unveränderten Strukturen erfolgte, begann unter der sozialliberalen Bundesregierung von 1969 an eine Reformphase, die auch auf strukturelle Veränderungen setzte, um die Chancengleichheit im Sinne von Dahrendorfs ‚Bürgerrecht auf Bildung‘ zu erhöhen (Gesamtschulen, Studiengebührenfreiheit, Bafög, Partizipation von Schülern und Studenten).“ (Lambrecht 2008: 476)

Der Hinweis auf das Diskursklima, die laufenden politischen Prozesse, bestimmte Trägergruppen oder auch die Rolle der Medien ist sicher richtig und hilfreich, Programmformeln konkret zu deuten, doch darf man nicht ausblenden, dass das Arsenal „kampagnefähiger“ Begriffe in der Kulturpolitik begrenzt ist und Begriffe auch neu kodiert, mehrfach kodiert oder als Narrativ emanzipativer Überlieferungen einfach entlehnt werden. Hier neigt speziell Fuchs in seiner offensichtlichen Skepsis zum auffällig selektiven Zugriff auf Bedeutungsebenen und zur Konstruktion ideologischer Verbindungen, was man – wie bereits gezeigt – etwa an seinem Umgang mit dem Kulturstaatsbegriff gut sehen kann (vgl. Fuchs 2011: 86 ff.; Knoblich 2012: 48 ff.). Auch marginalisiert er in seinen Schriften den dem „Bürgerrecht Kultur“ vorausgehenden und in seiner Wirkungsgeschichte komplexeren Programmbegriff Soziokultur und übergeht die Persistenz von Leitformeln, die sich nicht mit einer bestimmten Diskursphase erschöpfen oder deren Durchsetzungsbedingungen gut darstellbar sind, die *dauerhaft* in das Arsenal kulturpolitischer Rhetorik und Systematik finden. Gerade der Soziokulturbegriff steht exemplarisch für diese komplizierte Entwicklung. Der Verweis auf Scheytt weiter oben belegt eine Dialektik der Historizität von Leitformeln und immer neuer programmatischer Adaptierbarkeit (Scheytt 2008); schließlich ist die kulturpolitische Debatte stets im Fluss und führt gleichermaßen zur Überlagerung von Strategien wie zur Erosion von Aufmerksamkeit, aber eben auch zu Gewissheiten, wie lange sie auch anhalten mögen oder mehrheitlich geteilt werden. Letzteres vor allem auch deshalb, weil die Kulturpolitik als junge Disziplin durchaus noch an ihrem Grundlagenvokabular arbeitet. Es geht hier eben nicht nur um instrumentelle Leitformeln und Slogans, sondern um komplexe Begriffe zur Beschreibung von Wirkungsfeldern und Handlungsstrategien.

Erst die Bewertung wirklich langer historischer Zeiträume wird einmal belegen können, was wirklich Slogan und Zeitgeist war und wo tatsächlich neue Überzeugungen länger Prägestkraft entfalten konnten.¹⁷ Das Klima für die Durchsetzung und Wirkungsdauer von Soziokultur jedenfalls scheint positiv zu sein, wenn man ihre Bedeutung im Rahmen der Theoriebildung betrachtet.

Die folgende Übersicht versucht eine überblicksartige Einordnung von Debatten und Programmformeln der letzten knapp siebzig Jahre unter besonderer Hervorhebung der Position von Soziokultur.¹⁸

<i>Perspektive</i>	<i>Metadiskurs</i>	<i>Große Debatten</i>	<i>Kulturdebatten</i>
„von oben“ / Staat	Rückbesinnung / Konservatismus / Kapitalismus	Wiederaufbau / Re-Education / Wohlstand für alle	Kulturpflege („Hüter deutscher Kultur“) / Künstlerische Restauration
„von unten“ / Zivilgesellschaft	Demokratisierung / „Mehr Demokratie wagen“ / Basisdemokratie / Sozialismus	Wohlfahrtsstaat / Bürgerrecht Bildung / Bildung für alle / 68	Kulturelle Demokratie, Soziokultur / Subkultur / Bürgerrecht Kultur / Kultur für alle
kooperativ / Gouvernamentalität ¹⁹	Governance / Ökonomisierung / Neoliberalismus / Globalisierung / „Dritter Weg“	Gewährleistungsstaat / -kommune / schlanker Staat / Bürgergesellschaft / Migration / Transformation	Leitkultur / Aktivieren der Kulturstaat / Trisektorale Kulturpolitik / Kreativität / Kulturelle Bildung / Interkulturalität / „Kulturinfarkt“

Abbildung 2: Perspektiven und Debatten mit Wirkung auf Kulturpolitik und Leitformeln

17 Ein Desiderat bleibt daher die Erarbeitung „Kulturpolitischer Grundbegriffe“; eine Arbeitshilfe, die gleichermaßen historisiert wie systematisiert und lexikalische Sicherheit vermittelt. Die weitere Objektivierung und Rationalisierung kulturpolitischer Forschung scheint unumgänglich.

18 Dies ist die westdeutsche bzw. seit 1990 gesamtdeutsche Perspektive ohne Berücksichtigung der DDR. Auf die DDR wird an anderer Stelle näher eingegangen (vgl. vor allem I.3).

19 Im Sinne der Governmentality Studies. Vgl. etwa Lemke (o. J.) und Lemke/Bröckling/Krasemann (2000)

1.2 Soziokultur – ein Begriff als „Akt der Welterschließung“

Daß der Begriff Begriff ist, auch wenn er von Seiendem handelt, ändert nichts daran, daß er seinerseits in ein nichtbegriffliches Ganzes verflochten ist, gegen das er durch seine Verdinglichung einzig sich abdichtet, die freilich als Begriff ihn stiftet. (...) Die Entzauberung des Begriffs ist das Gegengift der Philosophie. (Adorno 1994: 24)

Wahrheit kann ... nicht durch Übereinstimmung mit ‚der Welt‘ definiert oder geprüft werden. Denn nicht nur ist in verschiedenen Welten Verschiedenes wahr, sondern darüber hinaus ist bekanntermaßen unklar, was Übereinstimmung einer Welt-Version mit einer davon unabhängigen Welt sein soll. Vielmehr wird eine Version ... dann für wahr gehalten, wenn sie keinen hartnäckigen Überzeugungen widerspricht und keine ihrer eigenen Vorschriften verletzt. (Goodman 1998: 31)

Der Begriff Soziokultur weist mehrere Bedeutungsebenen auf. In der Regel wird unterschieden zwischen einer deskriptiv-diskursiven, einer politisch-normativen und einer praktischen Bedeutungsebene, die häufig ineinander übergehen. Im letzten großen Forschungsprojekt, das die *Kulturpolitische Gesellschaft e. V.* kurz vor der politischen Wende 1989/90 durchgeführt hat, leiten Norbert Sievers und Bernd Wagner die Verwendungs- oder Bedeutungsebenen des Begriffs Soziokultur kompakt her und geben damit auch eine Summe der bis dahin herausgebildeten Reflexion. Sie plädieren aber auch dafür, den Begriff in Bewegung zu halten und warnen vor allzu enger Fixierung. Wichtig sind für sie drei grundlegende Unterscheidungen von Soziokultur als:

1. *Kulturbegriff*. Soziokultur heißt hier „die Erweiterung des traditionellen Kulturverständnisses durch die Einbindung der ästhetischen Produktions-, Vermittlungs- und Aneignungsformen in die Alltagskultur und die gesellschaftlichen Prozesse“ (Sievers/Wagner 1992: 21).

2. *Kulturpolitikbegriff*. Hier bedeutet Soziokultur „eine spezifische Konzeption, die Kulturpolitik nicht auf Kunstpflege und Kunstförderung reduziert, sondern auf die Herstellung kommunikativer Strukturen zwischen den unterschiedlichen Kunst-, Kultur- und Lebensformen“ (ebd.: 21 f.). Diese Konzeption befasst sich mit Fragen von Zugangsmöglichkeiten zu Kultur, eigenständiger Betätigung und Partizipation.

3. *Kulturpraxisbegriff*. Hier werden unter Soziokultur all „jene Konzepte und Praxen konkreter Kulturarbeit (verstanden), die sich an den Zielsetzungen ‚Kultur für alle‘ und ‚Kultur von allen‘ orientieren und alle Sparten der Kultur umfassen, aber auch in Bereiche der Jugend-, Sozial-, Freizeit- und Weiterbildungsarbeit hineinreichen.“ (ebd.: 22) Von grundlegender Bedeutung für diese Praxis sind (Bürger-)Initiativen bzw. später frei-gemeinnützige Kulturträger.

Bereits vorher, jedoch in die Analyse des Konzepts der Neuen Kulturpolitik eingebunden, hat Norbert Sievers diese begrifflichen Ebenen zum Umgang mit Soziokultur vorgeschlagen und ausführlicher diskutiert (Sievers 1988: 38). Der Begriff kann somit auch als ein Zentralbegriff im Postulat einer veränderten Kulturpolitik und Debattenkultur gelten, einer notwendigen „Neuprogrammierung“, bei der er die weiteste Bedeutungsdimension erreicht. Hier steht er für neue Formen der Kulturentwicklungsplanung und Kulturvermittlung, des Diskurses und der aktiven Gestaltung von Gesellschaft. Neue Kulturpolitik und Soziokultur sind untrennbar miteinander verbunden; eine ihrer wichtigsten Agenturen in der Herausbildung und Perpetuierung ist die *Kulturpolitische Gesellschaft e. V.* (vgl. Sievers 1988: 86 ff.), inzwischen freilich sind es auch die später gegründete *Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren e. V.* und die nach dieser entstandenen Landesverbände sowie andere Akteure im Spektrum vor allem frei-gemeinnütziger Organisationen im Kultur- und Bildungsbereich.

Damit wird klar, dass wir es mit einem jener komplexen Begriffe zu tun haben, die nicht mit einer einfachen Erklärung „übersetzt“ werden können, sondern die der Kontextualisierung und interpretativen Annäherung bedürfen. Soziokultur ist aber auch einer der Begriffe, die ein neues Verständnis gesellschaftlicher Wirklichkeit erschließen möchten, politisch aufgeladen, eingesetzt und später zur Bezeichnung einer Kultursparte herangezogen wurden. Widersprüchlich bleibt dabei, dass der Begriff zu einem der großen in der kulturpolitischen Debatte wurde, aber kaum in der Alltagssprache ankam; er steht bis heute nicht im durchaus zuwachssoffenen Duden und wird außerhalb eines „Fachjargons“ kaum angewendet. Er ist damit ein technischer Begriff geblieben, gleichwohl sein Gebrauch insbesondere in der kulturpolitischen Aufbruchszeit als „Akt der Welterschließung“ im Rahmen eines neuen Verständnisses von Kultur gesehen werden muss: wer soziokulturell dachte und argumentierte, stellte sich bewusst neben die bewahrende Rhetorik der Kulturpflege und postulierte eine andere Perspektive auf die Gesellschaft im Ganzen. Gelegentlich taucht in frühen Texten auch der Sozialismus auf, was aber typisch für die Debatten der Zeit und weniger typisch für den Soziokulturdiskurs im Ganzen ist (vgl. beispielhaft Gerns/Steigerwald 1973).

1.2.1 *Theorie, linke Diktion und Kommunikation*

Die Welt soll von uns ferngehalten werden. Das ist die Ideologie der Väter, besser noch des Vaters, da er, der große Vater, damit anfang, die Welt vor uns zu verbergen, sie in Worte zu hüllen, in Erklärungen, Erläuterungen, in Theorien und Thesen, in denen wir aufwachsen, ohne es zu merken. Uns aber, in unserer unstillbaren Todessehnsucht, fällt nichts anderes ein, als neue Theorien zu entwerfen. (Witzel 2015: 56)

Wesentlichen Einfluss auf das Diskursfeld nimmt in den 1970er Jahren die Ausweitung des „harte(n) Kern(s) der Protestbewegung zum linken Mainstream“, wie Philipp Felsch mit Blick auf die Prosperität von Theorie und Theorieangeboten feststellt (vgl. Felsch 2015: 69). Nie wieder in den folgenden Jahrzehnten ist mehr gelesen, diskutiert und an „umsturzbegleitender Rhetorik“ formuliert worden. Man suchte die enge Verbindung von Theorie und Praxis beziehungsweise sprach nach Althusser davon, dass „auch Theorie eine Form von Praxis, eine produktive Arbeit (sei), bei der eben Erkenntnisse produziert würden“ (ebd.: 71).

Das kulturpolitische Sezieren der westdeutschen Gesellschaft ordnet sich in dieses Bild ein; Soziokultur als Theorem *und* sich herausbildendes Praxisfeld repräsentiert gleichsam idealtypisch dieses Zeitgefühl und die mit ihm einhergehenden Wirkungsansprüche. Einer der damit verbundenen Leitbegriffe, der uns auch in der Soziokultur und in ihren Schlüsseltexten immer wieder begegnet, ist jener der Kommunikation: „Der Leitbegriff und das Zielmotiv in der gegenwärtigen Kulturdiskussion heißt Kommunikation.“ (Schwencke 1974: 40) Dies verändert in der Folge den Zugriff auf die Kunst und ihre Rolle in der Gesellschaft. „Dem Paradigma der Arbeit, an das die Linke seit Marx ihre politischen Hoffnungen geknüpft hatte, gesellte sich in den siebziger Jahren das Paradigma der Kommunikation hinzu. In den neuen Gesellschaftstheorien von Luhmann und Habermas rückte es in den Mittelpunkt.“ (Felsch 2015: 80) In die Kommunikation wurden große Erwartungen gesetzt, vom Ausdiskutieren in der Gruppe, das langwierig und exzessiv sein konnte, bis zu bahnbrechenden Lernergebnissen, etwa im Rahmen gemeinsamer Theorielektüren. Kommunikation ist nicht von ungefähr ein Zentralbegriff bei Glaser, der auch Luhmann und Habermas heranzieht und aus der gesellschaftlichen Entfaltung von Kommunikation mündige Entscheidungen und letztlich wohl den neuen Kulturmenschen erhofft (vgl. 1.2.2); die ersten soziokulturellen Institutionalisierungen, die unter diesem diskursiven Einfluss entstanden, nannten sich „Kommunikationszentren“. Bis heute gehört die „zwanglose Kommunikation“ zu einem soziokulturellen Elementar-begriff, der viel mehr als nur Unterhaltung und Begegnung bedeutet.

Schwencke bestimmt die Diskursrichtung zweifelsfrei; auch an den Verweisen der zahlreichen Beiträge zur Neuen Kulturpolitik kann man es erkennen:

„Der kulturpolitische Anstoß kam von ‚links‘: statt kultureller Pflege des überlieferten Erbes und der nachträglichen Rezeption der westlichen Entwicklung der 30er und 40er Jahre wurde nun marxistisches und sozialistisches Gedankengut erneut aufgegriffen und zur Diskussion gestellt.“ (Schwencke 1974: 30) „Demokratischer Sozialismus“ – ein später nicht mehr ohne weiteres mehrheitsfähiger Begriff in der Sozialdemokratie – „bedeutet unter anderem auch die Teilhabe aller an der Kultur“, schreibt Alfons Spielhoff (Spielhoff 1974: 71). In diesem Diskursklima entsteht im Bereich der gesellschaftspolitisch orientierten Kulturpolitik eine intensive Theoriearbeit, die die Praxis verbessern helfen soll. Diese war gekoppelt an einen sozialdemokratischen Fortschrittsbegriff, der durchaus an den von Walter Benjamin seinerzeit kritisierten erinnert: „Der Fortschritt, wie er sich in den Köpfen der Sozialdemokraten malte, war, einmal, ein Fortschritt der Menschheit selbst (nicht nur ihrer Fertigkeiten und Kenntnisse). Er war, zweitens, ein unabschließbarer (einer unendlichen Perfektibilität der Menschheit entsprechender). Er galt, drittens, als ein wesentlich unaufhaltsamer (als ein selbsttätig eine gerade oder spiralförmige Bahn durchlaufender).“ (Benjamin 1965: 89)

Der 1968 an die von Schelsky gegründete Reformuniversität Bielefeld berufene Niklas Luhmann beginnt sein großes Werk „Soziale Systeme“, in dem er 1984 die Grundbegriffe seiner Systemtheorie entwickelt, mit dem Satz: „Die Soziologie steckt in einer Theoriekrise.“ (Luhmann 1994: 7) Glaser schreibt: „Die Praxis, die verstellt ist, muß durch Theorie wieder geöffnet werden.“ (Glaser/Stahl 1974: 7) Die Kulturpolitik vollzieht im Terminus Soziokultur die „theoretische Revolte“ der sechziger bis achtziger Jahre auf ihre Weise mit. Diese reichte bis in die gewerkschaftliche Arbeit, die

„die wissenschaftliche Theorie ... als Rüstzeug für die politische Praxis“ betrachtete, um die „verstellte Praxis“ ihrerseits durch Theorie zu öffnen: „Der Auftrag, den Bildungsanspruch der Arbeitnehmer zu erfüllen, führt Wissenschaft und Gewerkschaft zusammen. Deshalb hat die IG Metall auch den Vertrag mit der Ruhr-Universität geschlossen. (...) wir (müssen) all denen eine klare Absage erteilen, die meinen, Theorie sei ausschließlich Sache der Universitäten und Praxis sei ausschließlich Sache der Gewerkschaften. (...) Die wissenschaftlich fundierte Theorie der gesellschaftlichen Entwicklung war und ist eine unverzichtbare Waffe des wirtschaftlichen und politischen Kampfes.“ (Preiss 1975: 28 f.)

Kapitalismuskritik und linke Diktion treten hier ebenso in Erscheinung wie emanzipative Bildungsforderungen, Fragen der Mitbestimmung und des gesellschaftlichen Einflusses. Die Rede vom Sozialismus, die später problematischer wurde, ist noch so vordergründig wie die Rede vom „politischen Kampf“ gegen das Kapital. Für Fritz Vilmar steht der bereits beleuchtete Begriff der Demokratisierung seinerzeit für die „adäquate Theorie der sozialistischen Systemtransformation im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.“ (Vilmar 1973, Bd. 1: 105)

Von diesem „Theorieboom“, aber auch der grundlegenden Stoßrichtung profitiert das sich in jenen Jahren formierende Feld einer reflektierenden Kulturpolitik erheblich. Sie übernahm auch die große Fortschrittszuversicht. Zudem kann eine strukturelle Parallele zwischen dem Ansatz einer Reformuniversität und der Soziokultur in der von beiden provozierten Interdisziplinarität gesehen werden, die etwas mit vertiefter Kommunikation zu tun hat. Die Universität Bielefeld ist schon baulich so konzipiert, dass die Begegnung der Fachbereiche räumlich erzwungen und Kommunikation, wenn man so will, „niedrigschwellig“ angeregt wird; sie soll sich freilich auch transdisziplinär fortsetzen. Es ist sicher kein Zufall, dass einige wichtige Akteure der Neuen Kulturpolitik an dieser Universität studiert haben; die dortige erziehungswissenschaftliche Forschung hat sich etwa im Rahmen der Schriftenreihe des *Instituts für Freizeitwissenschaft und Kulturarbeit e. V.* direkt mit Soziokultur befasst (vgl. etwa Brinkmann u. a. 1988, Nahrstedt u. a. 1990).

Das epigrammatische Kapitelzitat Adornos macht deutlich, dass die Hermetik des Bezeichnens unausweichlich ist, um die Welt zu „ordnen“; es ist nach der Aufladung der Begriffe zu fahnden, auch nach dem in ihnen abgelagerten Zeitgeist. Immer wieder ringt auch die Kulturpolitik um Programmformeln, Slogans und Leitbilder, die auf unterschiedlichen Erzählungen und Absichten basieren und letztlich auch angefüllt sind mit historischen Bedeutungshypothesen, wie bereits gezeigt wurde (vgl. Fuchs 2011; von Beyme 2012). Begriffe konstituieren eine Arbeitsrichtung, sie bündeln Überzeugungen. Im Begriff der Soziokultur verbirgt sich natürlich eine soziale Geste, ein Teilhabe- und Teilnahmewunsch an Kultur bezogen auf breite Nutzerkreise. Er taucht nicht unvermittelt im Diskurs auf, sondern trägt emanzipative Geschichten in sich, die ihm vorausgehen, bis er als Begriff „zur Welt kommt“. Vom progressiven bürgerlichen Kulturverständnis, über die Arbeiterbewegung, die Lebensreformbewegung bis hin zu marxistischen und sozialdemokratischen Kulturauffassungen, die sich auch in der DDR-Kulturpolitik niederschlagen (vgl. ausführlich 1.3) speist sich das Kompositum aus Sozialem und Kultur. Und doch ist es mehr als dies, weil der Begriff am Ende kulturpolitisch weitgehend konsensfähig ist und sich nicht auf Ideologien oder einschlägige politische Parteien und ihre Programmatiken einengt, auch wenn er durchaus „imprägniert“ bleibt. Das mag vor allem daran liegen, dass sich nicht nur das Gegen- und Miteinander der großen Parteien – von Koalitionen bis zur Akzeptanz bestimmter Institutionen – im Laufe der letzten Jahrzehnte gewandelt hat und auch einst „bewegte“, zunächst außerparlamentarische Oppositionen nunmehr zum politischen Setting gehören, sondern auch neue Aufbrüche und Utopien des Wandels „ausgehalten“ werden können. Wir leben in einer permissiven Gesellschaft. Negativ formuliert: die Anerkennung von Soziokultur als kulturpolitisches „Weltbild“ kann auch als Entlastung und Befriedung verstanden werden, wenn eine Bekämpfung nicht mehr notwendig

scheint (vgl. von Beyme 1998 b: 9). Je stärker eine Gesellschaft nach systemerschütternden Impulsen Stabilität findet, desto mehr inhärenten Widerspruch oder innere Pluralität hält sie offenbar aus. Und desto opportunistischer werden ehemals subversive Begriffe: Soziokultur ist kein Bekenntnisbegriff (mehr), sie steht letztlich bestenfalls für die politisch korrekte Haltung, Vielfalt in der Breite der Ausdrucksformen und Akteure richtig und zeitgemäß zu finden. Diese hier noch hypothetische Ergebniserwartung gilt es im weiteren Verlauf zu belegen.

Der Begriff der Soziokultur lässt sich freilich auch problemlos dekonstruieren und ad absurdum führen, was in der politischen Rhetorik noch heute eine gern angewandte Methode ist. Wer die Komplexität und Bedeutungsebenen nicht ernst nimmt und mit der Geste einer Öffnung ins Soziale Probleme hat, lehnt mit Verweis auf die Belanglosigkeit und schwere Fasslichkeit den Begriff als unbrauchbar ab – und damit jene Praxis, die auf ihm aufbaut und konzeptionelle Bedeutung reklamiert.

Ausgehend von der oben genannten Typologisierung nach Norbert Sievers und Bernd Wagner sollen elementar zwei Begriffe von Soziokultur unterschieden werden: ein genetischer und ein anwendungsbezogener.

1.2.2 Der „genetische“ Soziokulturbegriff

Die grundlegendste Bedeutungsebene von Soziokultur geht davon aus, dass sich der Kulturbegriff im Ganzen wandeln müsse. Soziokultur beschreibt hier also ein holistisches Verständnis einer ins Gesellschaftliche gewendeten Kultur (und ihrer Praxis im Sinne von Kulturarbeit), die ihre tradierte Übersteigerung ins Geistige überwindet und mit den realen Lebensbedingungen der Menschen korrespondiert. Soziokultur als Kulturbegriff nimmt dabei alle Eigenschaften eines weiten Kulturbegriffs auf und meint die Summe der materiellen und geistigen Gegebenheiten einer Gemeinschaft. Eine „Flucht ins Idealistische“ ist ausgeschlossen, weil Soziokultur stets nach der Synthese von Idee und Wirklichkeit(en) fragt, mithin die gelebte Praxis auch auf den Kulturbegriff bezieht und nicht lediglich Wahrheiten aus einem „Bedeutungshimmel“ deduziert. Sie wendet sich nicht an bestimmte Trägerschichten, sondern ist a priori demokratisch, also divers. Ist Demokratie die Summe aus „demos“, das Volk, und „kratein“, herrschen, also die Volksherrschaft, bezieht sich Soziokultur auf diese in ihren Ansprüchen und ihrer Breite. In ihr scheint die idealtypische Vorstellung auf, dass Kultur jenseits partikularer Emanzipationen und Bildungspräferenzen gleichsam aus der Mitte der Gesellschaft wirken könne. Wenn Kultur auf diese Weise verändert ist, kann sie sich immer wieder ganzheitlich reproduzieren und verfällt nicht alten Deutungspfaden. Deshalb soll der so charakterisierte Kulturbegriff als genetischer Soziokulturbegriff bezeichnet werden.

Im soziologischen Sinne existiert als Fachbegriff lediglich das Adjektiv „soziokulturell“, das sich auf den kulturellen Ausdruck einer sozialen Gruppe bezieht, also keine so große Reichweite aufweist und eher spezifiziert. Die Substantivierung Soziokultur kann insofern als Neologismus bezeichnet werden, der neben der Markierung eines weiten Kulturbegriffs einen kulturpolitischen Programmbegriff darstellt. Als solcher verändert er die Kulturpolitik grundlegend, also ebenfalls genetisch, insofern er nach Glaser/Stahl (1974) jegliche Kultur zur Öffnung ins Gesellschaftliche auffordert und damit nach Anspruch, Wirkung, Legitimation und Verfahren in der Kulturpolitik fragt. Soziokultur ist jedoch keine Einheitskultur für alle, sondern Teilhabe- und Teilnahmeanspruch an Kreativität, kritischer Gestaltung der Gesellschaft und Pluralität in der Praxis.

Für die Kulturpolitik im engeren Sinne heißt dies, dass jede Kultureinrichtung, jedes Kulturangebot befragt werden muss, ob und wie es die Menschen erreicht, einbindet und von ihnen Impulse erlangt, ob und wie es gesellschaftspolitisch relevant ist oder wie seine Vermittlungskompetenz erweitert werden kann. Im genetischen Soziokulturbegriff liegt ein hohes Maß an emanzipatorischer Kraft, Glauben an die Verbesserbarkeit des Menschen aus sich heraus und unter Schaffung einer entsprechenden Angebotskulisse sowie an Hoffnung auf die gesellschaftsfördernde Kraft der Kunst und ihre kommunikativen Leistungen diesseits der Autonomie professionellen künstlerischen Schaffens. Mit anderen Worten: Es gibt auch einen utopischen Überschuss, der sich aus den Debatten der Zeit und den gesellschaftlichen Umbrüchen speist.

1.2.2.1 Die Wiedergewinnung des Ästhetischen

Anhand des Schlüsselwerks „Die Wiedergewinnung des Ästhetischen“ (Glaser/Stahl 1974) soll nun der große Wandlungsanspruch, der an die Gesellschaft adressiert wird, belegt werden. Zugleich wird damit ein Buch analysiert, mit dessen Ideen in der Folge immer wieder kulturpolitisch argumentiert wurde, wenn es um ein verändertes Verständnis von Kulturpolitik und vor allem die genetische Variante der Soziokultur gehen sollte, aber auch um die Legitimation neuer Kulturrorte.

Die Autoren steigen in die Debatte ein, indem sie ein „Unbehagen an der Kulturpolitik“ diagnostizieren. Es geht ihnen dabei um ein antiquiertes Kulturverständnis, eine angepasste und zurückhaltende Kulturpolitik, deren Habitus sie historisch herleiten, und den von ihnen gewonnenen Eindruck, dass nun „die Stunde der Problematisierung von Kulturpolitik“ (ebd.: 12) gekommen sei. Besonders schlecht schneiden dabei die „Kulturverwalter“ ab, also jene, die in den öffentlichen Verwaltungen für Kultur zuständig sind und die gegebenen Bedingungen lediglich hinnehmen, statt sie in Frage zu stellen. Ausgehend von diesem

Befund, der gleichsam die Überwindung eines Kulturmusters provoziert, wenden sich die Autoren der Kultur in der modernen Gesellschaft zu und skizzieren Aspekte der „Methode“ Soziokultur, die zu einer Veränderung führen soll: „Desiderat ist in der Tat eine Soziokultur, welche die Trennung zwischen der ‚reinen‘ Welt des Geistes und den Niederungen der Realität (eben der politischen und sozialen Verhältnisse) durchbricht, um auf diese Weise die deutsch-bürgerliche Mentalität in eine staatsbürgerliche umzuwandeln, welche die Integration von Kultur in den gesellschaftlichen Gesamtraum bejaht.“ (ebd.: 24)

Mit Verweis auf Thomas Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen“ halten die Autoren fest, dass der Glaube an einen unpolitischen Kulturmenschen ein Irrtum deutscher Bürgerlichkeit gewesen sei. Der Kern der Argumentation „erwachender“ Kulturpolitik ist also auch der Kern des genetischen Soziokulturbegriffs: politisch denken und handeln, auf die Verhältnisse eingehen und Abschottung verhindern. Soziokultur wird in diesem Sinne als Medium entwickelt, das eine Bewegung aufnimmt und zur „Klärung“ obsoletter Kulturverhältnisse beiträgt:

„(...) Soziokultur heißt weder Agitation noch Ideologisierung. Soziokultur ist der Versuch, vorrangig, neben anderen Aspekten, Kunst als Kommunikationsmedium zu begreifen – als eine und zwar sehr gewichtige Möglichkeit, die plurale (und damit auch in vielfältige Einzelinteressen, Interessenkonflikte, Verständigungsbarrieren zerklüftete) Gesellschaft auf der ‚kommunikativen Ebene‘ zusammenzubringen.“ (ebd.: 25 f.)

Dieses oft vorgebrachte Zitat spricht – neben der bereits beschriebenen allgemeinen Entdeckung der Kraft von Kommunikation – in besonderer Weise den diskursiven Charakter an, eben die Aushandlung der Verhältnisse des Miteinanders, die Öffnung und letztlich auch Toleranzfähigkeit einer Gesellschaft, die sich eingerichtet und intern abgeschottet hatte. Martin Walsers Roman „Halbzeit“ aus dem Jahr 1960 zeichnet paradigmatisch ein sinnfälliges und kritisches Panorama jener beschaulichen Wohlstandsgesellschaft aus Wirtschaftswunder und Vergessen, die es aufzubrechen galt (vgl. Walser 1960).

Die Passage von Glaser/Stahl ist vielleicht auch deshalb so oft zitiert worden, weil sie die Grundlegung von Soziokultur jenseits aller Ideologie behauptet und Kunst zum Instrument erhebt. Die Kunst war bis dahin unbestritten der unantastbare Kern von Kultur, ihre Autonomie – in der Aufklärungsphilosophie wurzelnd und erstmals in der Weimarer Reichsverfassung und jetzt auch im Grundgesetz geschützt – wirkte stets als besonderer Nimbus. Und nun wird behauptet, man müsse mit ihrer „Indienstnahme“ gesellschaftliche Verhältnisse klären. Mit dieser Haltung wird allerdings nicht die autonome Kunst in Frage gestellt. Vielmehr berufen sich die Autoren in der Folge auf die Geschichte „nicht-affirmativer“ Strömungen der Kunst und postulieren Kunst in einer Form,

die zur aktiven Auseinandersetzung ermutigt und nicht zu einer „Weihestunde des Geistes“ (Glaser/Stahl 1974: 29) gerät. Neben dieses neue rezeptive Verständnis tritt die Erweiterungsgeste: Es geht um die Alltäglichkeit von Kultur, und das im ganz umfassenden Sinne, indem die Autoren von der Kunst gleich den Bogen zur gestalteten Umwelt, zu den Städten und Wohnungen spannen. All dies gehöre zum weiten Aufgabenfeld einer ästhetischen Erziehung; nicht-affirmativ bedeutet in diesem Zusammenhang demokratisierte Kultur, also eine von Klassenbegrenzung befreite (die bürgerliche Weihestunde überwindende) und „in die Poren aller Lebensbereiche“ (ebd.: 34) eingesickerte.

Aus diesen und weiteren soziokulturellen Impulsen leiten Glaser/Stahl bereits Verfahrensweisen für die Kulturpolitik ab, die zur Öffnung von Förderungen, zu Erfolgskontrolle und Selbstkontrolle im Sinne gesellschaftspolitischer Zielstellungen führen und innerhalb derer die Leistung von unabhängigen Gremien bewertet wird (vgl. ebd.: 40 ff.). Soziokultur verändert hier also genetisch das System der Kultur und der öffentlichen Kulturförderung („Soziokulturalisierung“), was im Sinne einer kulturellen Demokratisierung und Relevanzsteigerung zu verstehen ist. Alle Kulturträger müssen sich diese „soziokulturelle Evaluation“ gefallen lassen; im heutigen Vokabular des Kulturmanagements müsste man vielleicht von einem Benchmarking sprechen. Es setzt freilich voraus, dass die Menschen (und nicht nur ein Publikum) diesen Prozess mittragen, sich von dieser Strömung erfassen lassen und diese zur eigenen Sache machen. Hier wird deutlich, dass Soziokultur in diesem Sinne kein Instrument, sondern ein Transformationsprozess ist und der Gestimmtheit der Gesellschaft bedarf, um wirksam werden zu können.

Eine wichtige Rolle spielt bei Glaser/Stahl die Kulturkritik. Kritik an den Städten, an der Warenwelt bzw. der Ökonomisierung, am Umgang mit Informationstechnologien und letztlich an der damit in Zusammenhang stehenden Politik, Bildung und dem Menschenbild. Damit stehen die Autoren in jener Zeit nicht alleine da, etwa wenn es um die Nachkriegsentwicklungen der Städte geht. Die menschliche Siedlung nimmt für die Identitätsbildung der Menschen eine wichtige Stellung ein. Einer, der am heftigsten die Entwicklung der Städte jener Zeit kritisierte, weitgehende Forderungen erhob – etwa nach Neuordnung der Besitzverhältnisse an Grund und Boden – und in einer Streitschrift zum Unfrieden aufforderte, war Alexander Mitscherlich. Er brachte die intergenerationelle Bedeutung des Siedelns paradigmatisch auf den Punkt und zeigte damit auf, was man mit Blick auf die Funktionalisierung und Kapitalisierung der Städte aufs Spiel gesetzt hatte:

„Unbestreitbar ist jene Neigung, die einer Stadt entgegengebracht wird (...), ein Ergebnis psychologischer, nämlich affektiver Prozesse. Wenn sie in Ordnung ist, wird die Stadt zum Liebesobjekt ihrer Bürger. Sie ist ein Ausdruck einer kollektiven, Ge-

nerationen umspannenden Gestaltungs- und Lebenskraft; sie besitzt eine Jugend, unzerstörbarer als die der Geschlechter, ein Alter, das länger dauert als das der Einzelnen, die hier aufwachsen. Die Stadt wird zur tröstlichen Umhüllung in Stunden der Verzweiflung und zur strahlenden Szenerie in festlichen Tagen. In diesem Aufblühen und Stagnieren, in wiederholten Anläufen, ihre Nachbarstädte zu überflügeln, verwirklicht sich im städtischen Leben immer mehr als nur die männliche Potenz; die Stadt repräsentiert in einer Vielheit ihrer Funktionen eine ältere als die väterliche Welt. In ihren großen Exempeln ist sie unverhüllt eine Muttergeliebte. Ein Wesen, dem man verfallen ist, von dem man nicht loskommen kann; man bleibt ewig ihr Kind oder ihr zärtlicher Besucher.“ (Mitscherlich 1969: 31)

Diese Liebeserklärung an das affektbesetzte Lebensumfeld, in dem ein Mensch aufwächst, von dem er sich vielleicht auch emanzipiert, um woanders heimisch zu werden, sich „einzubetten“ in einen funktionierenden Organismus, kontrastiert mit der scharfen Kritik an den Umständen der Stadtentwicklung nach 1945. Glaser/Stahl beklagen eine pervertierte Stadt, die ein Ort des Identitätsverlustes geworden sei, der Entfremdung, ein Ort, dessen „selbständig gewordene Leistung (...) sich gegen den Menschen als kommunikatives Wesen und als Zoon politikon kehrt“ (Glaser/Stahl 1974: 62), wie sie es ausdrücken. Sie meinen damit profitorientiertes Bauen, den Verlust nachbarschaftlicher Lebensformen, die Dominanz konsumtiver Infrastrukturen in den Stadtzentren, den nachlässigen, ja zerstörerischen Umgang mit historischen Stadtkernen bzw. die radikale Veränderung überkommener Strukturen im Wiederaufbau der Städte nach dem Krieg oder das Verhältnis von Zentrum und Stadtteilen bezogen auf Kommunikations- oder Kulturorte (Suburbanisierung) sowie die gesamte Frage der Gestaltung von Gebäuden und Räumen. Mitscherlich schrieb, bezogen auf Fragen der Stadtplanung, Städte würden inzwischen produziert wie Automobile (Mitscherlich 1969: 33). Er verweist damit auf den Verlust einer organischen Entwicklung, auch einer emanzipativen Aneignung und Fortentwicklung des Lebensraumes, in dem die Menschen nicht nur mit Wohnraum und Konsummöglichkeiten standardisiert versorgt werden. Ebenso funktioniert nach Glaser/Stahl die Freizeitindustrie, die die Menschen mit „fließbandartig(en) Stanzmuster(n) des Freizeitkonsums“ versorge und damit die Selbstbestimmung verschwinden lasse (Glaser/Stahl 1974: 81). Die städtische Umwelt als Lebensqualität wahrzunehmen gelinge nur, wenn es eine soziokulturelle Bedeutung gebe (vgl. ebd.: 71). Hier also greift der genetische Soziokulturbegriff, der nach Maßnahmen der Reflexion, der aktiven Umgestaltung der Lebenswelt und Emanzipation der Bürger fragt, der Ko-Produktion statt Versorgung und Entmündigung ermöglicht. Er steht für die Überbrückung nicht mehr nur des Idealismus mit der Wirklichkeit, sondern jeglicher Entfremdung mit gestaltendem Handeln in einer nicht mehr als zuträglich empfundenen Wirklichkeit.

Kommunikation ist – wie bereits ausgeführt – ein wichtiges Stichwort, das etwa auch Dieter Baacke von Anfang an mit stark gemacht und später vor allem medienpädagogisch vertieft hat. Er verhandelt Soziokultur als „neuen Kulturbegriff“, aber darüber hinaus schon als Vehikel für konkrete Maßnahmen:

„Soziokultur soll im Gegensatz zur etablierten oder elitären oder repräsentativen Kultur, die wenigen vorbehalten bleibt, neue Formen des Selbstausdrucks ermöglichen. Stadtteilarbeit, die Einrichtung von Kommunikationszentren, die Unterstützung von Bürgerbewegungen sollen eine neue ‚Bewegung von unten‘ ermöglichen und durch kommunikative Partizipation aller die Kommunikationsstörungen eines verwalteten Lebens und einer allzu funktional ablaufenden Politik beseitigen helfen.“ (Baacke/Blaum 1983: 319)

Zum Kritik-Set gehört eine fundamentale Auseinandersetzung mit dem Konsumismus und der Warenwelt jener Zeit. Dazu hatte – erstmals in Grundzügen im „Kursbuch“ 1970 – der linke Theoretiker Wolfgang Fritz Haug eine „Kritik der Warenästhetik“ vorgelegt, die auch für Glaser/Stahl große konzeptionelle Wirkung entfaltete. Glaser hat sich auch selbst immer wieder mit gesellschaftskritischen Arbeiten eingebracht und das Panorama einer notwendigen Soziokulturalisierung stetig erweitert, von der Kritik des Provinzialismus (Glaser 1973) bis etwa zur „Wohlstandssexualität“ (Glaser 1985: 54 ff.), so dass sich das Spektrum seiner kulturgeschichtlichen und kritischen Arbeiten heute erheblich ausgedehnt hat. Er gehört – und auch davon profitiert der genetische Soziokulturbegriff – zu den produktivsten Kulturwissenschaftlern unserer Zeit. In der „Wiedergewinnung des Ästhetischen“ wird folgerichtig auch der Schein-Charakter der Warenwelt in den Blick genommen und Haug zum Kronzeugen einer verfehlten Entwicklung gemacht.

Haug, der zwischenzeitlich seine Arbeit um einen neuen Teil zum High-Tech-Kapitalismus erweitert hat, legte eine heute als (marxistisches) Standardwerk geltende Analyse vor, die den Begriff Warenästhetik umfassend definierte und in eine fundierte Gesellschaftskritik einbettete. Warenästhetik bezeichnet für ihn „einen aus der Warenform der Produkte entsprungenen, vom Tauschwert her funktionell bestimmten Komplex dinglicher Erscheinungen und davon bedingter sinnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen. Die Analyse dieser Beziehungen eröffnet einen Zugang zur subjektiven Seite in der politischen Ökonomie des Kapitalismus, soweit das Subjektive zugleich Resultat und Voraussetzung ihres Funktionierens darstellt.“ (Haug 2009: 22) Seine Kritik am Kapitalismus, Industrialismus und der damit verbundenen Wachstumspolitik blieb also nicht an der Oberfläche der Erscheinungen bzw. „Verführungen“, sondern gründete in einer Ideologiekritik:

„Auf der Ebene der Warenästhetik stellt sich die Entwicklung des Kapitalismus als Naturgeschichte dar, insofern das universelle Gegeneinander der Kapitalindividuen

in ihrem Streben nach Aneignung von Mehrwert eine Welt bunter Oberfläche und vielfältiger Form hervorbringt. (...) Kein Stoff fügt sich plastischer der subjektiven Willkür, solange sie über Geld verfügt, als das Kapital. (...) Wenn die Rückkoppelung klappt, das heißt, wenn die Ware ankommt, sich rentiert, dann hat sich mit der Warenwelt die subjektive Sinnlichkeit verändert, und diese Entwicklung erfolgt mit der Gewalt gesellschaftlicher Natur.“ (ebd.: 154 f.)

Diese Naturalisierung der Ökonomie korrespondiert mit der „Wiedergewinnung des Ästhetischen“, wenn die Warenwelt entzaubert, das Individuum entkapitalisiert und in seiner Orientierung in der Lebenswelt mündig wird, eine neue (ursprüngliche) Sinnlichkeit (wieder)erlangt.²⁰

Der stringente materialistische Ansatz Haugs muss heute sicher in einer veränderten Situation gesehen werden, kann aber als ein Movens kulturpolitischer Emphase gelten. Warenästhetik wird darüber hinaus freilich sehr stark von einer veränderten Medialität geprägt, einer neuen kommunikativen Wirklichkeit, die sich nicht auf die subjektprägende Ware reduzieren lässt, was schon ältere Ansätze zur Erforschung der Werbeästhetik aufzeigen; sie bezeichnen unsere ästhetische Kommunikationskultur und ihre autopoetischen Effekte sogar als „mediales Brauchtum der Moderne“ (Kloepfer/Landbeck 1991: 235). Ökonomie und Ästhetik sind also enger und reflexiv verschwistert, was die ersten Theoretiker der Soziokultur im Horizont ihrer Zeit durchaus erkannten. Letztlich zeichnet sich der erhoffte Wandel des Kulturbegriffs nämlich auch an der Kritik der Informationstechnologien ab, die seinerzeit noch nicht so ausgeprägt waren wie heute, aber ihre Wirkungen bereits erahnen ließen. Glaser/Stahl prägen dafür ein Kompositum aus Computer und Utopie – *Computopia* –, in dem sie die Hoffnung auf eine vernünftige, humane und maßvolle („geregelte“) Entwicklung zum Ausdruck bringen (vgl. Glaser/Stahl 1974: 91 ff.). Sie betreiben also keine einseitige Technologiekritik, sondern fokussieren auf den menschengemäßen, den Einzelnen nicht entfremdenden Umgang mit den Instrumenten und Medien. Als Extrem

20 Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik muss – aus heutiger Sicht – wohl immer analytisch wach und gesellschaftskritisch bleiben; das hat sie mit der Kulturkritik gemeinsam, die sich ebenfalls auf ein dynamisches Feld eingestimmt hat und nicht mehr nach der *Wiederherstellung* einer alten Ordnung fragt (vgl. Konersmann 2008: 27, 66 ff.). Der hier sichtbar werdende *rekonstruktive* Ansatz ist typisch für die Rhetorik jener Zeit; Urbild dieses Denkens mag auch die große Bewegung der frühneuzeitlichen Reformation gewesen sein, die paradigmatisch nach der unverfälschten Ordnung fragte und diese zurückzuerlangen strebte. Heute folgen wir eher einer *dekonstruierenden* Methode, die mit Bildern von Vielfalt und Diversität korrespondiert und Machtstrukturen gründlicher hinterfragt. Mit der Rede von einer Wiederherstellung/Wiedergewinnung ist ein wirksamer Topos angesprochen, der zeitgebunden funktionierte und auch kulturpolitisch relevant war. Seine Verwendung belegt, dass das Revolutionäre, also das Ausmaß der Erneuerung, die stattfand, oftmals nicht wirklich intentional war. Allerdings kann man das Ergebnis einer Revolution auch als Rückkehr zu einer Ordnung deuten. Zum revolutionären Sozialismus aus der Perspektive nach dem Systemkonflikt vgl. etwa Giddens 1997: 97 ff.

steht dem – ebenfalls eine originelle Wortprägung – *Profitopolis* gegenüber, jener Lebensraum, der rücksichtslos vermarktet, zerstört und dem sozialen Miteinander entfremdet wird. Kommunikationstechnologien werden nicht pauschal verteufelt, sondern auf ein Maß gebracht, das Individuum und Gesellschaft in ein aufeinander optimal bezogenes Verhältnis setzt. Nicht von ungefähr begegnen uns an dieser Stelle Kulturrorte, die als „Informations-, Kommunikations- und Spielorte“ (vgl. ebd.: 222 ff.) eingeführt werden und die Aufgabe übernehmen, zwischen den Menschen, ihren Bedürfnissen und einer gesellschaftlich wünschenswerten Entwicklung zu vermitteln. Sie werden gleichsam Sozialisationsorte, die dafür bürgen, dass Technologien auf mündige Bürger/innen treffen und Entfremdung verhindern. Von Technologien erwartete man in dieser Zeit viel, ob über „kybernetisch veredelte Maschinen“ oder das „Eindringen der Kunst in die Arbeitssphäre“, und ein wichtiger Impuls geht letztlich auch von den Zukunftswerkstätten der „futuologischen“ Denker aus, wie der hier zitierte Robert Jungk einer von bleibender Prägekraft war (vgl. Jungk 1974: 98 ff.). Glaser hatte sich ebenfalls frühzeitig und bereits vor der „Wiedergewinnung des Ästhetischen“ mit Kybernetik befasst (vgl. Glaser 1972); dabei fällt auf, dass Kunst und Technik im soziokulturellen Denkmodell stets aufeinander bezogen sind: die Kraft der Kunst veredelt den Menschen, damit er ein rechtes Maß für eine an ihm orientierte Technik liefere.

Die Kybernetik als „Kunst des Steuerns“, die auch auf soziale Systeme angewandt worden ist²¹, fungiert hier jedoch nicht nur als Gleichnis, sondern ist von grundlegender Bedeutung: als Theorie im Umgang mit Information und gesellschaftlicher Komplexität sowie als demokratieförderndes Regelungssystem. Schon Hartmut von Hentig hatte versucht, zwischen Planung und Spiel pädagogische „Evolution“ zu denken und sich dabei der Kybernetik als Modell bedient. Er orientiert auf die Chancen im gesellschaftlichen Umgang mit Komplexität, die zur Bewältigung von Welt reduziert werden muss, denn diese

„hängt nicht von der Zahl der Elemente, sondern von dem Reichtum ihrer Beziehungen ab. (...) Die Kybernetik zeigt aber auch, wie kunstvoll eingebaute ‚Autonomie‘

21 Im Übrigen auch und besonders in der DDR: „Nach 1961 wird versucht, kulturrevolutionäre Programmatik auf die Annahme einer wissenschaftlich-technischen Revolution zu stützen. Anknüpfend an kybernetische Vorstellungen wird der Gedanke entwickelt, gesellschaftliche wie kulturelle Prozesse als steuerbare Regelkreise zu interpretieren.“ (Motzkau-Valeton 1983: 415) Giddens bewertet die Anwendung auf die Wirtschaft wie folgt: „Das im Sozialismus insgesamt enthaltene und vom Sowjetkommunismus besonders weit entwickelte kybernetische Modell funktionierte als Mittel der wirtschaftlichen Entwicklung ... unter Bedingungen der einfachen Modernisierung einigermaßen.“ (Giddens 1997: 101) Die Grenzen der Planbarkeit und die Perspektiven des Politischen unter veränderten Bedingungen werden später aufgegriffen (vgl. 3).

einzelner Teile des Systems, wie die eingebauten Wahlmöglichkeiten, die dem Ganzen seine größere, d. h. seine sogenannte Ultra-Stabilität geben, von einem vorgegebenen Zweck des Systems bestimmt sind.“ (von Hentig 1969: 43)

Der Spielraum gehöre also zur Stabilität des Regelkreises (vgl. ebd.: 58). Hier setzen auch Glaser/Stahl an (1974: 102 ff.); sie erkennen vor allem in Luhmanns Systemtheorie²² einen guten Ansatz, „die Freiheitsräume der Demokratie aus dem Stadium der Idee in das der Realität zu überführen“ (ebd.: 106), indem sie auf die Funktion und Evolution des Subsystems „Politik“ abheben. Dieses sei nach Luhmann so autonom und komplex, dass es Stabilität durch Veränderung gewinnen muss. Variabilität werde zur Stabilitätsbedingung (vgl. ebd.: 109). Der Rahmen ist entscheidend: „Je höher der Grad an Komplexität eines Sozialsystems und der davon abhängige Bedarf an Reduktion, desto stärker muß das Subsystem ‚Politik‘ mit der Vorbereitung und Durchsetzung von Entscheidungen aktiv werden.“ (ebd.: 109) Ohne eine „Bewegung“ oder Konfliktabsorption durch das politische System gelangt die Gesellschaft demnach selbst an systemische Grenzen. Demokratie gewinnt durch dieses Verständnis von Steuerungsautonomie mit Systemeinfluss eine neue Qualität; sie ist nicht nur formale Methode, sondern Instrument, Spielraum mit Einfluss auf ein nicht-statisches Staatssystem. Solche Demokratie-Politik gelte es (wieder-)zu gewinnen. Kommunikation und Mitbestimmung „in den Spielräumen der Kultur“ (ebd.: 141) erscheinen in diesem theoretischen Zusammenhang in durchaus neuem Licht. Kulturpolitik gewinnt so neue Wirksamkeit.

Dirk Baecker beleuchtet die Systemtheorie als Kommunikationstheorie und beschreibt damit den Kern auch der damaligen Überlegungen, in denen es darum ging, Notwendigkeiten und Methoden sozialer Veränderung zu untersetzen. „Erst die Verbindung von Kommunikationstheorie und Systemtheorie liefert mit den beiden Begriffen der Redundanz und der Varietät weitere Schlüssel zu einer Untersuchung von Prozessen der Kommunikation, die beides zugleich sind: Prozesse der Sicherstellung und Erhöhung von Redundanz und Prozesse der Suche nach und Integration von Varietät.“ (Baecker 2016: 137) Das heißt, gesellschaftlich förderliche Kommunikation – die in soziokulturellen Kontexten deshalb wohl oft „zwanglos“ genannt wird – lebt von ihrem Überfluss, von sich einstellenden Effekten jenseits des Inhalts, und sie fördert damit Differenz und Vielfalt, Eigenschaften, die heute kulturpolitische Schlüsselfunktionen einnehmen. Der

22 Sie konnten allerdings noch nicht auf die ausgearbeitete Theorie der Gesellschaft Luhmanns zurückgreifen, die von der Einleitung „Soziale Systeme“ (Luhmann 1984) bis zur Gesamtdarstellung „Die Gesellschaft der Gesellschaft“ (Luhmann 1997) reicht. Kulturpolitisch besonders interessant ist der Band „Die Kunst der Gesellschaft“ (Luhmann 1995: 215 ff.), in dem die Kunst als spezielles Funktionssystem entwickelt wird.

soziokulturelle Kommunikationsbegriff ist also unmittelbar auf die Reproduktionsfähigkeit einer vitalen Gesellschaft gerichtet und insofern normativ aufgeladen.

Der genetische Soziokulturbegriff bezieht sich zudem stark auf die *Kritische Theorie* und das analytische Instrumentarium der Frankfurter Schule. Ob Kapitalismusverständnis, Demokratiedefizite, Aufklärungsdiagnostik, Rationalität oder Subjektverständnis, regelmäßig erfolgt ein Rückgriff auf Adorno, Horkheimer oder Marcuse und deren Ansätze, Entfremdung aufzuzeigen, „falsches Bewusstsein“ oder „ideologischen Schein“ aufzudecken und Strategien gesellschaftlicher Emanzipation zu eröffnen. Aber es geht auch um Verdrängungen und ein „Unbehagen an der Kulturpolitik“, wie in Anlehnung an Freuds berühmte Schrift aus dem Jahr 1930 der empirische Vorspann übertitelt wird (vgl. Freud 1972: 65 ff.). Triebunterdrückung und Sublimation spielten wiederum für Marcuse im Weiterführen psychoanalytischer Denkansätze eine Rolle für die Fortentwicklung von Kultur. Er, der gerade für die Studentenbewegung von großem Einfluss war, fragt nach dem jeweils *spezifischen Maß* an Verdrängung und zusätzlicher Unterdrückung in einer Epoche, aufgrund dessen über das phylogenetisch Notwendige hinaus Herrschaft errichtet wird, womit er abermals Anknüpfungspunkte für emanzipative Strategien und die Reduktion gesellschaftlich determinierten Zwanges schafft (vgl. Marcuse 1990: 80 ff.). Freuds Weiterentwicklung der Individualpsychologie hin zu einem kulturtheoretischen Instrumentarium (inzwischen bis zur Ethnopsychoanalyse) prägte unter anderem auch die bereits thematisierte „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer und Adorno (1988). Marcuse neigte nach Helmut Dubiel dazu – und das macht ihn kulturpolitisch besonders interessant –, „die durch das Aufkommen gegenkultureller Strömungen in den sechziger Jahren sich abzeichnende Aufweichung des bürgerlichen Sozialcharakters als Annäherung an das alte avantgardistische Projekt zu deuten“, also die „Aufhebung der Trennung von Kunst und gesellschaftlichem Leben“ (Dubiel 1990: 273), die im frühen 20. Jahrhundert proklamiert worden war. Wie weiter oben am Beispiel Klaus Staecks dargestellt, ist dies programmatisch durchaus noch immer Ziel, wenngleich es nicht zu diesem revolutionären Wandel des Kunstbegriffs gekommen ist, sondern eher zur Pluralisierung der Ansätze und Schaffensüberzeugungen.

Zudem ist für die Kritische Theorie natürlich der Rückgriff auf Hegel und Marx konstitutiv. Dieses theoretische Material legt im Zusammenwirken mit der noch darzustellenden, teils erheblich widerständigen Etablierungsgeschichte soziokultureller Einrichtungen vorprogrammierte Konflikte nahe, die etwas mit politischer Verortung und Vorbehalten vor allzu großen Veränderungen des institutionellen Gefüges zu tun haben. Es ist dies auch die Basis jeglicher Ideologisierung von Soziokultur jenseits ihrer demokratietheoretischen Postulate.

Alles in allem: Soziokultur übernimmt als genetischer Begriff den Auftrag, Politik, Stadtentwicklung, Umwelt, Kapitalismus und Warenwelt sowie den Umgang mit Informationen und Kommunikation zu verändern, das „Projekt Aufklärung“ zu vollenden, wie es später auch Peter Alheit einmal ausdrückt (vgl. Alheit 1992). Die Entwicklungsfähigkeit und Perfektibilität des Menschen als aufklärerischer Nukleus wird hier stark gemacht. Ein gezielter Rückgriff auf programmaffine Denker und Schriftsteller belegt diesen Geist eines progressiven Gesellschaftsprojekts, das über die Misere seiner Zeit hinauswachsen möchte – aber eigentlich *rekonstruiert*, wie Glaser später rückblickend erklärt:

„Soziokultur bedeutete ... letztlich nichts Neues, sondern die Wiederherstellung, Wiedergewinnung, des ‚ästhetischen Zustandes‘, wie ihn bildungsbürgerliche und staatsbürgerliche Emanzipation, die das ‚Bürgerrecht Kultur‘ anstrebt, zu verwirklichen trachtet.“ (Glaser 2011: 120)

Daher spricht Glaser auch gern vom „Prinzip Soziokultur“, das gleichberechtigt neben dem Bürgerrecht Kultur steht und auf dieselbe Aneignungsbewegung zielt, nämlich die Einforderung eines vermeintlich Selbstverständlichen. Allerdings kann man schon an dieser Stelle auf Grenzen dieser historischen „Re-Konstruktion“ und gleichsam korrektiven Denkfigur verweisen: Was uns die Kunst befreien half, produzierte auch die kritisierten Mächte, die die Kulturpolitik – unter anderem *als* Soziokultur – regulieren soll.

„Der Aufstieg der autonomen Kunst ist zugleich der Aufstieg der industriellen Produktionsweise: beide verdanken sich einem Prozeß der kulturellen Modernisierung, der – in Max Webers Begriff – zur ‚Entzauberung‘ der Welt, zum Aufstieg der bürgerlichen Klasse und zur Durchsetzung der kapitalistischen Produktionsweise geführt hat.“ (Wellmer 1990: 115)

Die bürgerliche Tugend im Kulturbereich bleibt ambivalent, der argumentative Rückgriff stets selektiv und deklaratorisch. Eine „Wiedergewinnung des Ästhetischen“ ist wohl nur idealiter möglich, weil sie einen Zustand *konstruiert*, der realiter wohl nie vollständig gegeben war. Globalisierung, Virtualisierung, neue Kommunikationstechnologien, Produktions- und Rezeptionsmöglichkeiten lassen uns eher immer mehr abrücken von dieser typisch deutschen Spurensuche nach einem Urmodell personaler Entfaltung und kulturstaatlicher Einhegung.

1.2.2.2 Ästhetik und Politik – eine klassische Disposition

Besonderes philosophisches, aber auch politisches Gewicht in der Argumentation nicht nur bei Glaser kommt Friedrich Schillers *homo ludens* zu, der auch die Novellierung der Kunst- und Kulturpädagogik prägte. Schiller hatte 1795 einen

bis heute sehr wirkungsstarken Text zur Ästhetik vorgelegt: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (vgl. Schiller 1989), den Glaser/Stahl für ihre „systemverbessernden“ Gedanken in Anspruch nehmen; schon im Titel ihrer Arbeit wird das Ästhetische ins Zentrum gerückt. Schiller war es um das Schöne und die Kunst gegangen, allerdings nicht um deren Selbstzweck, so sehr er sich im Ersten Brief auf Kant bezieht (wie er insgesamt ja Kantianer war).

Die Geburt der wissenschaftlichen Ästhetik in Deutschland ist bereits in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu datieren. Sie ist eine Wissenschaft, der es um die Vervollkommenung der sinnlichen Erkenntnis geht und die diese aufwertet, aus dem Windschatten des Rationalitätsprimats nimmt. Ihr Begründer, Johann Gottlieb Baumgarten, hatte ein „analogon rationis“ entwickelt, nach der Spezifik sinnlicher Erkenntnis gefragt und damit die sinnlichen Vermögen erst erkenntnisfähig gemacht (vgl. Baumgarten 1980). Die Ästhetik entwickelte in der Folge Grundsätze, wie sinnliche Erkenntnis zu fassen und zu klassifizieren sei. Im Ergebnis ist es die Summe logischer *und* ästhetischer Wahrheit, die für ein Höchstmaß an subjektiver Erkenntnisfähigkeit steht. Das wertet nicht nur die Rolle der Künste für die Erkenntnisgewinnung auf, sondern auch den Menschen in seiner leiblich-sinnlichen Qualität, der mit einem *Cogito ergo sum* epistemologisch nicht hinreichend bestimmt ist. Darin verbirgt sich, wie Wolfgang Heise zeigt, ein kulturkritischer Impetus, aber auch das Eingeständnis eines Mangels an einer großen Kunsttradition im Deutschland jener Zeit (vgl. Heise 1990: 121 ff.). Letztlich ist es daher ebenso eine Suchbewegung nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten – damit nach den Prämissen, auf denen eine Theorie der Künste aufsetzen kann – und nationaler Identität. Diese Aspekte interessierten Schiller, und sie interessieren mit ihrem aufklärerisch-emanzipativen und humanistischen Potential auch Glaser/Stahl. Es ist vor allem der „ästhetische Bildungstrieb“, der den Menschen die Fesseln abnehme und sie vom Zwang befreie – sie also, wenn man so will, vollständig reflexionsfähig und frei mache (vgl. Schiller 1989: 114). Der Mensch sei nur da ganz Mensch, wo er spielt. Diesen Gedanken betonen Glaser und Stahl ebenfalls und argumentieren gegen das Bild eines entpolitisierten Schiller, dessen ästhetische Freiheit jenseits der Wirklichkeit Blüten treibt. Für sie proklamierte „Schiller sein ‚Überholungsbild‘ des Menschen ohne Entfremdung auf der Grundlage einer Verbindung von Ethik und Ästhetik“ als eine „revolutionäre Strategie gegen den Feudalabsolutismus“ (Glaser/Stahl 1974: 154). Diese konkrete Einordnung und Historisierung von Schillers Denken ist konstitutiv für ein wirkliches Verständnis seiner politischen Ästhetik. Darauf verweist auch Peter Bürger in seiner Analyse der Autonomieästhetik Kants und Schillers:

„Der Gedanke Schillers ist nun, dass die Kunst, gerade weil sie jedem unmittelbaren Eingreifen in die Wirklichkeit entsagt, geeignet ist, die Totalität des Menschen wiederherzustellen. Schiller, der in seiner Zeit keine Möglichkeit zum Aufbau einer Ge-

sellschaft sieht, die die Entfaltung der Gesamtheit der Anlagen jedes einzelnen erlaubt, gibt dieses Ziel dennoch nicht preis. Allerdings wird die Errichtung einer vernünftigen Gesellschaft abhängig gemacht von einer vorgängig auf dem Wege über die Kunst zu verwirklichenden Humanität.“ (Bürger 1974: 62)

Schiller habe nach Glaser/Stahl in und mit Ästhetik Politik vermittelt und den Weg gezeigt, wie über die Schönheit Freiheit zu erlangen sei. Seine Verbindung von Vernunft und Sinnlichkeit zu politischer Ästhetik heben sie im Begriff der „Politagogik“ auf, bei der es darum geht, Charaktere zu erziehen, die über den Gedanken des Möglichen an einem Staat der Freiheit arbeiten. Der Idealismus Schillers ist die gedankliche Wegmarke einer Kulturpolitik, die den Einzelnen emanzipiert und von diesem aus Demokratie erneuert. Kunst als Medium also, das scheint in diesem Zusammenhang ihre wichtigste kulturpolitische Eigenschaft.

Der genetische Soziokulturbegriff wurzelt also tief in der humanistisch-aufklärerischen Tradition und setzt letztlich bei der ästhetischen Revolte an, jenem Ort philosophischer Ganzheitlichkeit, die den Menschen vollständig ernst nimmt und Kultur von dessen personaler Entfaltung her denkt, ohne ihn auf Geist oder Gottesebenbildlichkeit zu trimmen. Allerdings – so zeigt etwa Thomas Hecken – ist Schiller als Kronzeuge einer umfassenden Emanzipation aus Sicht der erweiterten Kulturansprüche nicht ohne Ambivalenz, vor allem wenn es um ein Bürgerrecht Kultur oder eine Kultur für alle geht. Wenn dieser von „Volk“ spreche, so sei bei ihm der Gegenbegriff dazu die „gebildete Klasse“; zudem sei seiner Ästhetik der Vorbehalt des Kantschen Denkens eingeschrieben, dass sinnlicher Genuss und Vergnügen das ästhetische Urteil trüben (vgl. Hecken 2007: 11 ff.). Die Veredlung des Menschen, die Schiller über die Kunst sucht, mündet im Soziokulturdiskurs in ein eher pädagogisches Motiv, das letztlich eine Brücke zur Popularität schlägt. Insofern bildet Schiller *ein* argumentatives Versatzstück unter anderen, die progressive Elemente verknüpfen und Kulturpolitik als emanzipative Strategie in Stellung bringen. Konsistent ist so besehen Soziokultur als ästhetische Theorie nicht, sie amalgamiert insgesamt emanzipative Tendenzen, bleibt als Methode aber bestenfalls eine Bricolage. Das Schlüsselwerk von Glaser und Stahl wird in der Folge zum programmatischen Steinbruch vieler Autoren und Praktiker; eine Weiterentwicklung im großen Stile erfährt der Ansatz im Grunde nicht, er diversifiziert sich vor allem in Form kulturpolitischer Rhetorik.

1.2.3 Die anwendungsbezogenen Soziokulturbegriffe

Neben der diskursiv-normativen Metaebene, die zu einem vollständigen Wandel des Kulturbegriffs und seiner gesellschaftlichen Verhandlung führen soll, lässt

sich eine anwendungsbezogene Dimension beschreiben, ein „Kulturpraxisbegriff“ Soziokultur. Dieser ist anfangs durchaus nicht konsistent, mündet aber in das bis heute wirkungsstarke und relevante Arbeitsfeld der Soziokulturellen Zentren und Initiativen oder Soziokulturellen Einrichtungen. Sie gelten als das wichtigste Anwendungsfeld von Soziokultur und binden inzwischen auch den Begriff in der Debatte am stärksten. Ihnen widmet sich der 2. Teil daher ausführlich.

Anfangs bildeten sich doch zunächst zwei Linien, die zu unterschiedlichen Entwicklungen führten und heute nicht mehr so präsent sind. Während auf der einen Seite die unmittelbaren Vorläufer der Soziokulturellen Zentren als „Kommunikationszentren“ oder Einrichtungen der Stadtteilarbeit entstanden und auch alternative Orte besetzten, spielten ebenso Traditionslinien der Nachbarschaftsheimen und andere sozialkulturelle oder sozialarbeiterische Strömungen eine Rolle und belegen eine anfängliche Nähe der Soziokultur zur Sozialpolitik und speziell zur Gemeinwesenarbeit, ohne aber tatsächlich in deren Förderstrukturen zu finden (vgl. Heinrichs 1997: 32). Beiden Strömungen gemeinsam war die *praktische* Umsetzung kultur- und sozialpolitischer Motive mit Hilfe von Institutionen und Methoden. Es ging um die wirkliche Intervention oder aber die Verwirklichung gesellschaftsbezogener Handlungsimpulse. Während sich in den ersten Nachkriegsjahrzehnten die Voraussetzungen für eher politisch orientierte soziokulturelle Arbeit entwickelten, bildeten sich auf der Basis bestimmter sozialraumorientierter Traditionslinien auch Ansätze einer Gemeinwesenarbeit als sogenannte „3. Methode“ der Sozialarbeit (neben Einzelfall- und Gruppenarbeit), die in das soziokulturelle Feld hineinragen.

1.2.3.1 Gemeinwesenarbeit und Soziokulturelle Animation

Man kann die methodische Divergenz dieser Strömungen zunächst begrifflich verdeutlichen, indem soziale Kulturarbeit und kulturelle Sozialarbeit unterschieden werden. Soziale *Kulturarbeit* geht von der kulturpolitischen Diktion aus, dass Kultur etwas für *alle* Menschen sei und kulturelle Infrastrukturen bzw. bestimmte Angebote auf soziale Präferenzen reagieren. Im Kern aber bleibt es bei der Kulturarbeit, die bei aller Interdisziplinarität lediglich sozial determiniert wird. Es werden veränderte Zugänge geschaffen, neue Formen ausprobiert, Brücken zum Alltag gebaut, aber es geht nicht um die Reduktion auf eine helfende Funktion. Anders die kulturelle *Sozialarbeit*, sie „hat nur dann einen Sinn, wenn Sozialarbeit in der Einzelfallhilfe, Gruppen- oder Gemeinwesenarbeit ästhetische Aneignungs- und Ausdrucksmöglichkeiten anbietet, um auf definierte Verhaltensweisen ändernd einzuwirken.“ (Treptow 1988: 87)

Allerdings gibt es – wie wir weiter unten sehen werden: berechnete – Zweifel an dieser antithetischen Positionierung von Gemeinwesenarbeit und Soziokultur. Sie war aber für die Entwicklung der soziokulturellen Einrichtungen der alten Bundesrepublik prägend, was sicher primär damit zusammenhängt, dass die politischen Pioniere eine massive Skepsis gegenüber dem Staat und einer möglichen Indienstnahme durch diesen hegten. Schließlich ging es ihnen auch um gegenkulturelle Strategien, nicht um integrative oder gar harmonisierende Anstrengungen. Und dennoch ist die Basis des Engagements bei beiden Strömungen ähnlich: Es geht um die Gestaltung sozialräumlicher Lebensbedingungen.

Die Geschichte der Gemeinwesenarbeit und die mit ihr verbundene sozialkulturelle Arbeit lässt sich auf die englische Settlement-Bewegung zurückführen, die auf dem Erfolg der 1884 gegründeten Londoner *Toynbee-Hall* aufsetzte. Dort hatte ein Pfarrerehepaar an der Erfahrungswelt der Menschen in ihrem Stadtteil angeknüpft, ihnen die Teilhabe an Kultur und Bildung ermöglicht und damit letztlich an der Behebung sozialer Probleme gearbeitet. *Toynbee-Hall* als Nachbarschafts- und Bildungszentrum ist gleichsam der Mythos einer sozialraumorientierten Einrichtung (benannt nach dem Sozialreformer Arnold Toynbee), zumal sie im Londoner Osten auf ein extremes soziales Gefälle stieß. Die Nähe zu einer „Kultur für alle“ liegt auf der Hand, wenngleich es zunächst darum ging, dass Menschen „höherer Klassen“ einfach bei den Armen siedelten („Settlements“), um durch die entstehende Nachbarschaft auf das Lebensumfeld Einfluss zu nehmen. Daraus entstand auch in Deutschland am Anfang des vergangenen Jahrhunderts die Bewegung der Nachbarschaftsheime (vgl. Groschopp 1997: 331 ff.; Scherer 2004), die – nach Unterbrechung durch die Zeit des Nationalsozialismus – im Kontext der Re-Education der US-Amerikaner wieder aufgegriffen und genutzt wurde. Aus dem dafür gegründeten Verband ging später der 1971 etablierte *Verband für sozial-kulturelle Arbeit* hervor – mit nur marginalen Schnittmengen zur wenig später gegründeten *Bundesvereinigung Soziokultureller Zentren*, bis heute. In jedem Falle ergibt sich eine Differenz im Verhältnis zur Position in einer bewegten Gesellschaft: die Nachbarschaftsheime gestalten keine „Kulturpolitik von unten“; faktisch nehmen sie aber vergleichbare Problemlagen auf und betreiben Sozialpolitik von unten, allerdings ohne subversive Absichten und den Drang, die Kultur insgesamt zu läutern. Für diese eher „gemäßigte“ Tradition stehen sicher die zahlreichen Pfarrer und Kirchenleute, die diese Praxis auch in Deutschland voranbrachten. Akteure dieser Provenienz sind in der organisierten Soziokultur eher selten anzutreffen.

Die Gemeinwesenarbeit (als Wortschöpfung 1964 geprägt) ist an Defiziten der Gesellschaft orientiert, indem sie sich methodisch in die Sozialarbeit einordnet und Ansätze der Gemeinschaftsplanung und -entwicklung aufgreift. Sie wirkt im Sinne sozialer Intervention vor allem in sozialen Brennpunkten. Spätestens

seit Ende der 1970er Jahre entwickelten sich daher Gemeinwesenarbeit und Soziokultur trotz gemeinsamer Wurzeln (vgl. 1.3) in unterschiedliche Richtungen (vgl. Stock 2008: 73), da Soziokultur sich immer stärker als Kulturarbeit begriff und für die Emanzipation *aller* eintrat, sich nicht auf spezifische Problemlagen zuspitzte. Doch aufgrund der engen anfänglichen Nähe und der heute – vor allem in Ostdeutschland – wieder vorhandenen und ausbaufähigen Schnittmengen zwischen moderner Sozialarbeit und Soziokultur (vgl. Hanneforth/Knoblich 2003) soll der sozialkulturelle Strang in die Betrachtung der praktischen Soziokulturbegriffe einbezogen und nicht auf eine Vorgeschichte reduziert sein. Dies auch deshalb, weil die anfängliche Unbestimmtheit im Einsatz und tatsächlichen Wirkungsbereich des noch fluiden Soziokulturbegriffs eine Offenheit bei der Bewertung von Bezeichnetem und Praktiziertem einfordert. Die Akteure waren sich – vor allem habituell und organisatorisch – gewiss fremd, aber die tatsächlichen Absichten lagen oftmals nicht sehr weit auseinander.

Inzwischen wandelt sich auch das Methodenset der Sozialen Arbeit, sodass diese stärker auf Prozesse der Alltags- und Lebenswelt eingeht oder auch sozial-ökologische Ansätze verfolgt (Galuske 2011: 145 ff.), was im Zusammenwirken mit einem modernen Kinder- und Jugendhilfegesetz seit 1990 (SGB VIII) Sozial- und Kulturpolitik durchaus wieder intensiver aufeinander verweist. Von Anfang an konsequent insistiert Joachim Schulze auf der sozialkulturellen Arbeit als „Seitenlinie“ der praktischen Soziokultur (J. Schulze 1993: 33 ff.) und spricht sogar von der Gemeinwesenarbeit als Arbeitsprinzip der Soziokultur (J. Schulze 1998: 42).

Die Hauptwurzel der Gemeinwesenarbeit liegt neben den Settlement-Impulsen aus England in der amerikanischen Tradition der „community organization“, „die auf die Verbesserung der Infrastruktur in urbanen Großstadtzentren abzielte“ (Galuske 2011: 101) und bezogen auf Einwandererströme integrative Aufgaben übernehmen sollte. Auch hier war es ähnlich wie bei der Soziokultur im engeren Sinne das Klima der neuen sozialen Bewegungen und der damit verbundenen Politisierung, das zur Rezeption dieser Ansätze in Deutschland beitrug. In diesem Zusammenhang ist auch die Bewegung der Community Arts der siebziger Jahre in England zu nennen, bei der es um die Arbeit von Künstlern mit Laien ging, um das System der etablierten Künste aufzubrechen, die Kreativität der Menschen, vor allem von Randgruppen, zu stärken und für die Gesellschaft fruchtbar zu machen. Die Gemeinwesenarbeit nimmt eine gesellschaftliche Perspektive ein, die der der sozialkulturellen Arbeit nicht unähnlich ist. Ein Schaubild (Galuske 2011: 104) kann dies verdeutlichen (vgl. Abb. 3):

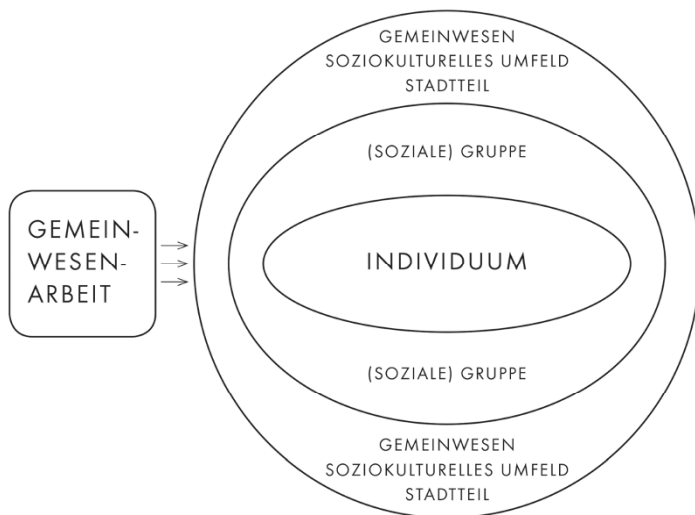


Abbildung 3: Gemeinwesenarbeit nach Galuske (2011)

Explizit lebt der terminologische Bezug in der Methode der Soziokulturellen Animation fort, die letztlich auch auf die Sozialarbeit verweist. Sie ist vor allem in Frankreich und der französischsprachigen Schweiz verbreitet und spricht Felder an, die in Deutschland eher in der eben behandelten Gemeinwesenarbeit und anderen Feldern der Sozialpädagogik sowie der Freizeitpädagogik eine Rolle spielen. Animation meint hier die Weckung der Selbsttätigkeitskräfte und zielt auf das Individuum, gleichwohl es immer auch um die Gestaltung sozialer Beziehungen geht. Generell ist in der Schweiz der Begriff Soziokultur der Sozialpolitik (Sozialdepartments) zugewiesen, wobei dieses Feld dort eine ungleich stärkere Rolle als in der Sozialarbeit Deutschlands zu spielen scheint. Im Jahr 2011 gründete sich auch *Soziokultur Schweiz – Stiftung für soziokulturelle Entwicklung und Partizipation*. Ob Bachelor-Studiengänge oder Berufstheorien: die Verbindungen zwischen Gemeinwesen, Kulturarbeit, Partizipation und „Demokratisierung von Kunst“ (community arts) haben sich ausdifferenziert und belegen die Notwendigkeit, in komplexen Gesellschaften, in denen Arm und Reich zwar nicht so extrem wie im Londoner Osten des späten 19. Jahrhunderts auseinanderklaffen, Selbstentfaltung und Gemeinschaft vielfältig zu vermitteln. Die Trennlinien zwischen Kultur- und Sozialarbeit dürften, wie schon angedeutet,

immer unschärfer werden, dies belegt etwa der folgende Auszug aus der Beschreibung der Tätigkeit eines „Soziokulturellen Animatoren“ der Schweizer Berufsberatung:

„Soziokulturelle Animatoren (FH) arbeiten an der Nahtstelle zwischen dem Sozialwesen und der Wirtschaft, Politik, Bildung, Gesundheit und Kultur. Sie begleiten Menschen, sich im raschen sozialen Wandel zurecht zu finden. Sie sind überall dort im Einsatz, wo Menschen Hilfe oder Impulse für die Gestaltung ihres Lebensumfeldes brauchen. (...) Ziel ihrer Arbeit ist es, unterschiedliche Gruppen von Menschen an der Gestaltung des gesellschaftlichen Zusammenlebens zu beteiligen. Soziokulturelle Animatoren (FH) begleiten in erster Linie Projekte und Prozesse, bei denen Betroffene unmittelbar selber aktiv werden. Mit der Aktivierung der Teilnahme animieren sie Menschen, gesellschaftliche Verantwortung zu übernehmen und sich z. B. politisch oder ehrenamtlich zu engagieren. Durch ihre kulturelle Vermittlungsarbeit fördern Soziokulturelle Animatoren (FH) zum einen die Auseinandersetzung mit der Alltagskultur. Zum anderen leisten sie einen Beitrag zur besseren Verständlichkeit zwischen unterschiedlichen Kulturen.“ (BIZ-Berufsinfo 2013)

Dieses Berufsbild scheint absolut anschlussfähig an heutige Aktionsfelder Soziokultureller Zentren und deckt sich in weiten Teilen unmittelbar mit deren Philosophie und Wirkungsabsichten, wenn es auch etwas didaktisch wirkt.

1.2.3.2 Kulturpädagogik und novellierte Bildungsansätze

Zur praktischen Dimension der Soziokultur gehört die dem breiten Diskurs über kulturelle Erneuerung entspringende Wiedergeburt der Kulturpädagogik, die heute vor allem unter dem Topos „Kulturelle Bildung“ verhandelt wird (vgl. 3.3) und die gesamte Breite des Kulturbereichs beeinflusst. Kulturpädagogik ist nicht mit Soziokultur identisch, aber sie resultiert in der jüngeren Ausprägung aus demselben Bedürfnis, Kultur niedrigschwellig zu vermitteln und Teilhabe umfassend zu ermöglichen. Wolfgang Zacharias ordnet ihre Genese entsprechend ein:

„Die allgemeine Begriffsrenaissance ‚Kulturpädagogik‘ der letzten Jahre macht (sich) meiner Erfahrung nach vor allem an der verstärkten Wertschätzung/Diskussion um Kulturpolitik fest, wie sie vor allem Nürnbergs Schul- und Kulturreferent H. Glaser begonnen hatte: Soziokultur, Stadtteilkultur, Kulturarbeit, später dann ‚Kultur von unten‘, ‚Kultur als Widerstand‘, ‚unterirdische Kultur‘, Lernen durch ‚kulturelle Praxis‘, ‚soziokulturelle Animation‘ mit der dabei einhergehenden Sensibilisierung für sehr unterschiedliche Produzenten, Adressaten und Produktionsweisen von ‚Kultur‘, die sich dann insgesamt aus vielen verschachtelten ‚Kulturen‘ ohne abendländischer Hochkultur als Maßeinheit und ohne normative kulturelle Werthierarchien zusammensetzt.“ (Zacharias 2001 a: 146)

An anderer Stelle spricht er folgerichtig von „neuer Kulturpädagogik“, deren Entwicklung nicht zurückgebunden worden sei an die Theorien des frühen 20. Jahrhunderts (vgl. Zacharias 2001 b: 69 ff.). „Der damals vertretene Makroanspruch allgemeiner Menschenbildung und lebensphilosophischer Neubegründungen pädagogischen Wirkens entstand im Geiste sowohl von überkommenener Kultur wie auch den reformpädagogischen Impulsen der Jugendkulturbewegung.“ (ebd.: 70) Dieser Anspruch und die ihn tragenden Theorien seien den Akteuren der neuen Kulturpädagogik sogar eher unbekannt gewesen, so dass auch hier ein *spezifischer Aufbruch* in einem bestimmten Klima vorherrschte. Eckart Liebau ordnet die Kulturpädagogik ebenfalls in ihren neueren Herleitungen und Begründungsmustern in die Bewegungen einer „Kultur von unten“ ein, die sich als „Gegenstück zur Schule und zur Schulpädagogik“ entwickelte und sich an Demokratisierung und einer neuen Kraft von Alltagskultur entzündete, gleichwohl es eine Geschichte der Disziplin gegeben hatte:

„Die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1950er, teilweise 1960er Jahre vorherrschende akademische Richtung der Pädagogik, die sogenannte ‚Geisteswissenschaftliche Pädagogik‘, verstand sich als praxisorientierte Kulturpädagogik in einem sehr umfassenden Sinn – sie wollte die Gesellschaft im ganzen im Sinne ihres hochkulturellen objektiven Bildungsbegriffs umfassend kultivieren und sah die Schule und die Schulpädagogik dabei als eines ihrer zentralen Felder. (...) Die musische Bildung war da nur ein, wenn auch ein wichtiges Teilkonzept unter anderen.“ (Liebau 2013)

Für Max Fuchs ist dieser klare Kontinuitätsbruch in der Entwicklung und Programmatisierung von Kulturpädagogik einer der Gründe, weshalb er den historisch „belasteten“ Begriff Kulturpädagogik eher für vertretbar hält als etwa den des Kulturstaats. Zu Recht weist auch er darauf hin, „dass es im kulturpolitischen Diskurs an Studien zu einer historischen Semantik der Zentralbegriffe fehlt“. (Fuchs 2012: 54) Komplexe Begriffe tragen stets ihre semantischen Hypotheken in sich und werden oft einseitig oder ahistorisch gebraucht, doch ist nach Fuchs die Kulturpädagogik positiv wiederentdeckt worden, eine kritische Auseinandersetzung mit ihrer antidemokratischen Vorgeschichte im Gange (vgl. ebd.: 55). Wenn Fuchs die Neue Kulturpädagogik von der staatlichen Sinnstiftung von oben um 1900 – der auch bei Liebau genannten „geisteswissenschaftlichen Pädagogik“ (und damit von Troeltsch, Litt, Spranger und Nohl²³) – absetzt, stellt er sich wie die Theoretiker der Soziokultur gegen die Hegemonie eines bestimmten Kulturbegriffs, ordnet Pädagogik in das Feld der personalen Entfaltung und Emanzipation ein und markiert damit letztlich auch die Voraussetzungen für eine

23 Ernst Troeltsch (1865-1923): protestantischer Theologe, Kulturphilosoph, liberaler Politiker; Theodor Litt (1880-1962): Kultur- und Sozialphilosoph, Pädagoge; Eduard Spranger (1882-1963): Philosoph, Pädagoge, Psychologe; Herman Nohl (1879-1960): Pädagoge, Philosoph

antiautoritäre Erziehung bzw. kreative Entfaltung. Allerdings bleibt bei ihm eine gewisse Skepsis, welches (akademische) Eigenleben die Erforschung der „alten Traditionen“ (ebd.: 55) entfalten könnte, wenn ein breites Interesse an Aufarbeitung herrscht. Diese Skepsis verweist möglicherweise auf eine spezifische (auch generationell geprägte) Eigenschaft jener, die hier mit neuen Impulsen und als Mitgestalter eines Wandels wirken und einen normativen Determinismus um jeden Preis verhindern wollen.

Bevor der neue Ansatz kulturpädagogischen Wirkens in die Institutionen fand, war er vor allem Ausdruck alternativer Akteure, die nicht zur Pädagogisierung der Kultur neigten, sondern irgendwo zwischen Schule und Sozialarbeit wirken wollten, und zwar mit einem weiten Bildungsverständnis und einem breiten Portfolio an Gegenständen. Eine wichtige Rolle spielten auch hier neue Kristallisationsorte, vor allem die Jugendkunstschulen, und freie sinnliche Zugänge, etwa über das Spiel, das überall im öffentlichen Raum stattfinden konnte. Deren emanzipatorischer Anspruch findet sich – gewendet in die bestehende kulturelle Infrastruktur – auch bei Hilmar Hoffmann:

„Um kulturelle Teilhabe dauerhaft zu ermöglichen, muß der Zugang durch pädagogische Hilfen für diejenigen erleichtert werden, die ohne Vermittlung so klug blieben wie zuvor; nur durch motivierende attraktive Darbietungsformen, wie Museumsdidaktik, neue Formen der Ausstellungspraxis oder solche des spielerischen Umgangs mit Künsten, kann ein weitergehendes Interesse geweckt werden. Wer solche Vermittlungsversuche als Pädagogisierung verteufelt, verkennt, dass die traditionellen Eliten in Schule und Familie ja auch diverse Hilfen erhielten, bevor sie zu ‚Kennern‘ wurden.“ (Hoffmann 1990: 63)

Es ging freilich nicht primär um Kennerschaft, sondern zunächst um Emanzipation: derer, die sich für die Gemeinschaft betätigen wollten und derer, die sich beteiligten. Insofern war diese Reetablierung von Kulturpädagogik ein politischer Beitrag. Kulturpädagogik ermöglicht neben der elementaren Form der Einführung in etablierte Kulturangebote – dem Teilhabegestus – alternative Formen des Lernens und Gestaltens, der Kommunikation und der Erfahrung von Ganzheitlichkeit. Sie knüpft da an, wo herkömmliche Bildungsinstanzen nicht greifen und Kulturinstitute als Bildungsinstanzen nicht konditioniert sind – oder waren, es hat sich seitdem viel geändert. Die Museumspädagogik war die erste, die in diesem Sinne ererbte Kulturinstitute aufbrach.

Es gibt allerdings auch unmittelbare Schnittstellen mit der Arbeit soziokultureller Zentren, da Soziokultur als nichthierarchische Kulturpraxis geeignet für besondere Zugänge und Erfahrungen scheint. Später dann firmierte Kulturpädagogik als Überbegriff für sich ausdifferenzierende Praxisfelder, von der Museumspädagogik über die Theaterpädagogik bis zur Spielpädagogik. Alle aber wurzeln in dieser Form in einem Aufbruch soziokulturellen Denkens, wovon noch

der schon verhandelte Begriff der soziokulturellen Animation zeugt, bei dem es darum geht, die Menschen bei ihren Lebensbedingungen abzuholen und für Kultur zu öffnen (vgl. Zacharias 2001 a: 155 ff.). Hier ist die Schnittstelle zur Sozialarbeit evident. Letztlich sehen wir die praktischen Folgen eines sich weitenden Kulturverständnisses und eines Lernens durch kulturelle Praxis. Es geht freilich auch einher mit einer sich verändernden Individualität und Selbsterfahrung, die neue Anforderungen an das Erlernen und Einüben ästhetischer Kommunikation und Erfahrung mit sich bringt. Davon kündigt etwa auch der neue Ausbildungsgegenstand Kultursozialarbeit im Rahmen des sozialpädagogischen oder sozialarbeiterischen Studiums (vgl. G. Koch 2003: 172 ff.), der der soziokulturellen Animation nicht unähnlich ist.

Man kann die Entstehung des Feldes auch kritisch als Reflex auf eine zunehmende (privatwirtschaftlich relevante) Erlebnisorientierung bewerten. Es bildet sich ein ganzes Set an Professionalisierung heraus, vom Entertainer, Animator, Sozial- und Kulturarbeiter bis zum Freizeitpädagogen, das auch mit der Entstehung neuer Einrichtungen vom Kommunikationszentrum bis zur Diskothek oder Kinokneipe korrespondiert (vgl. G. Schulze 2000: 59 f.). Die damit verbundene Kommerzialisierung beginnt einen großen Druck auf alle marktbefreiten Angebote auszuüben; dieser Prozess mit allen Nivellierungstendenzen lässt sich exemplarisch am Erodieren des dualen Rundfunksystems ablesen, von der Einführung des privaten Rundfunks bis zum rudimentären, oft harsch kritisierten Kultur- und Bildungsauftrag des öffentlich-rechtlichen (vgl. Deutscher Bundestag 2008: 222 ff.). Es entstehen Wettbewerb wie besondere Angebotsdiversifizierungen, allerdings greifen offenbar früher oder später zwingend Nivellierungen, die auch etwas mit dem erweiterten Kulturbegriff zu tun haben, also nicht nur pejorativ zu werten sind.

Zurück zur Kulturpädagogik: Im heutigen Bemühen um kulturelle Bildung greifen alle Lernorte ineinander, wobei aus kulturpolitischer Sicht die außerschulischen im Fokus stehen und ganz praktisch soziokulturelle Methoden anwenden, wenn es um Vermittlungsarbeit und Projekte geht. Jede Öffnung einer etablierten Kultureinrichtung hat ihren Ursprungsimpuls jenseits ihres tradierten Selbstverständnisses. Wenn etwa ein Theater nicht mehr darauf beharrt, dass die bloße Aufführung eines Schauspiels bereits eine auskömmliche Bildungsarbeit sei²⁴, überwindet es seine inhärente Logik der angenommenen automatischen Reproduktion seines Publikums, seiner Formate und seiner gesellschaftlichen Position (gemäß dem Slogan „Theater muss sein“). Dieser Impuls resultiert aus der (neuen) Kulturpädagogik als Ausfluss einer Kulturpolitik „von unten“ und bildet

24 Vor wenigen Jahren war dies noch eine übliche Aussage, wenn nach dem Bildungsauftrag gefragt wurde.

einen oft unausgesprochenen Praxisbegriff von Soziokultur, da jede Maßnahme, jedes Projekt als Originalbeitrag verstanden und etikettiert wird.

Kulturpädagogik hat sich, wie schon angedeutet, inzwischen auch disziplinar ausdifferenziert. Während wir von der Allgemeinen Kulturpädagogik sprechen, um den historisch ableitbaren Ansatz einer Pädagogik des Kulturellen zu grundieren und zu aktualisieren, gelten als Spezielle Kulturpädagogik mit unterschiedlichem Entwicklungsgrad etwa die Spielpädagogik, die Theaterpädagogik (vgl. als erstes Nachschlagewerk dazu im deutschsprachigen Raum Koch/Streisand 2003), die Tanzpädagogik oder die Musikpädagogik, die transdisziplinär ausgeprägt werden. Im Rückblick auf die Entstehung der Neuen Kulturpolitik wird aber auch deutlich, dass Kulturpädagogik neu formiert worden ist und gleichsam als Bündel emanzipativer Praxisfelder gelten kann, die von der an den Interessen der Kinder und Jugendlichen geleiteten (nicht defizitorientierten) Kinder- und Jugendarbeit bis hin zu Kunstschulen und Soziokulturellen Zentren reichen, also auch institutionell Anbindung finden (vgl. Müller-Rolli 1988). Den damit verbundenen grundlegenden Lernansatz beschrieb Müller-Rolli seinerzeit wie folgt: „Primär ist die Initiierung selbstreflexiver Prozesse, um den Adressaten die Inkorporation kulturellen Kapitals zu ermöglichen. Die ist das Ziel jeder pädagogisch intendierten Kulturarbeit.“ (ebd.: 21) Aus diesem inzwischen zeitgeschichtlich interessanten Kraftfeld speist sich heute die breite Debatte über Kulturelle Bildung.

Der Anspruch aber, jegliche Kultur solle Soziokultur sein, ist hier zumindest in Ansätzen und Methoden Wirklichkeit geworden. Das Soziokulturelle an der Kulturpädagogik drückt sich etwa in der Vielfalt ihrer künstlerischen Gegenstände, der Kunst als Kommunikationsmittel, der Aktivierung der Beteiligten, der Initiierung sozialer Lernprozesse, der Überwindung der Trennung von Produzent und Rezipient u. ä. aus. Grundsätzlich ist Kulturpädagogik heute ein weites und ausdifferenziertes Praxisfeld, das Thema Vermittlung von Kultur und Bildung insbesondere von Kindern, Jugendlichen und jungen Erwachsenen auch institutionell und verbandlich breit aufgestellt, von der *Bundesvereinigung Kulturelle Kinder- und Jugendbildung (BKJ) e. V.* bis zur *Bundesakademie für Kulturelle Bildung Wolfenbüttel e. V.*, zum *Bundesverband der Jugendkunstschulen und Kulturpädagogischen Einrichtungen (BJKE) e. V.*, dem *Bundesverband für Museumspädagogik e. V.*, der *Bundesarbeitsgemeinschaft mobiler Spielkultureller Projekte e. V. (BAG Spielmobile)* oder dem *Bundesverband Kinder- und Jugendmuseen e. V.* Diese fruchtbare Schnittmenge zwischen Soziokultur und kultureller Kinder- und Jugendbildung, aber auch Formen des lebenslangen Lernens, kann hier nur angedeutet bleiben. Sie zeugt aber von einem breiten soziokulturellen Praxisverständnis, das nicht immer expressis verbis als solches angesprochen wird. Förderpolitischen Niederschlag (bis in die Gremienbesetzungen hinein) hat es beim *Fonds Soziokultur e. V.* gefunden, dessen nunmehr

25jährige Praxis aktuell reflektiert und dokumentiert worden ist (vgl. Fonds Soziokultur 2014).

1.2.3.3 Freie Kulturszene

Zur praktischen Soziokultur gehört jenseits der spezialisierten Einrichtungen, die im 2. Teil beleuchtet werden, die gesamte seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts prosperierende freie Kulturszene, vornehmlich in der privatrechtlichen Rechtsform des eingetragenen Vereins im Status der Gemeinnützigkeit. Anfangs waren es freilich zumeist Initiativen ohne feste Strukturen und Budgets. Freie Theater, Geschichtswerkstätten, Kinoklubs, Vereine der Stadtteilarbeit, Literaturwerkstätten und andere gründeten sich und reklamierten politische und fachliche Bedeutung. In diesen Gründungen drückten sich insgesamt ein weites Kulturverständnis, die Suche nach alternativen Organisationsformen, neuen Praxisorten, interdisziplinärer Arbeit, politischer Haltung, veränderten Trägerschichten der Produktion und Rezeption künstlerischer Angebote sowie neue biographische Entwürfe teils semiprofessioneller, teils professioneller Akteure, aber auch Möglichkeiten des Laienschaffens und der Vermischung dieser Ebenen aus. Hinzu kommen Vernetzungen auf der lokalen oder regionalen Ebene, neue Formen der Kooperation bis hinein in die europäische Dimension (vgl. Schwencke/Schwengel/Sievers 1993). Dies war aber auch ein konsequenter Schritt heraus aus etablierten und eingefahrenen Institutionalisierungen, die Suche nach neuen Bündnissen, eine Verschränkung von Leben und Arbeit jenseits formalisierter und standardisierter Beschäftigungsformen. Freie Szene ist letztlich auch ein mentaler Ausdruck.

Die neuen „freien“ Kulturakteure – und es sind dies mit der Entfaltung des Dritten Sektors inzwischen viel mehr als vor dem „Kulturpolitischen Erwachen“ – beteiligen sich an Modernisierungsprozessen und zivilgesellschaftlichen Aufgaben, die es im Kulturbereich genauso gibt wie in anderen Feldern. Selbstermächtigung und Verantwortungsübernahme sind folgerichtige Konsequenzen aus der politischen Revolte. Das ist im weiten und politisierten Sinne auch soziokulturelle Praxis; noch in dem großen Forschungsprojekt der *Kulturpolitischen Gesellschaft e. V.* (vgl. Sievers/Wagner 1992) wird solch ein „weites“ Verständnis von Soziokultur vertreten, während die Praxisreflexion von Soziokultur zunehmend auf Soziokulturelle Zentren eingeschwenkt ist. Wichtig und konstitutiv aber ist der elementare Selbstorganisationsimpuls, der in der Entstehung und Ausdifferenzierung einer freien Kulturszene zu beobachten ist. Er bildet letztlich die Basis für die Stabilität eines gewandelten gesellschaftlichen Verständnisses, das auch Soziokultur im engeren Sinne trägt und strukturell verankert.

Die entstandene Pluralität der künstlerisch-kulturellen Stimmen hat mit praktischer Soziokultur zu tun, reduziert sich aber nicht auf diese. Man kann das beispielsweise an der Genese des Freien Theaters zeigen, das diesen Nexus regelmäßig reflektiert, und damit die Affinität mit dem politischen Impuls von Soziokultur belegen:

„Die Geschichte des Freien Theaters in der Bundesrepublik lässt sich bis etwa zur Wende in die achtziger Jahre als eine Geschichte politischen = linken Theaters beschreiben. Es begann Ende der sechziger Jahre damit, dass Künstler aller Sparten, darunter auch Theaterleute, mit ihren Mitteln die Ziele der außerparlamentarischen Opposition unterstützten. Sie wollten einen Beitrag zur gesellschaftlichen Veränderung leisten, Aufklärung und Agitation betreiben. Mit Straßentheater konnte die Bewegung den engen Rahmen ihrer publizistischen Möglichkeiten von Flugblatt und handgestrickter Zeitung verlassen. Straßentheater wurde Teil einer Gegenöffentlichkeit.“ (Büscher 1991: 12 f.)

Hinzu kamen freilich die Kritik an den etablierten, hierarchischen Institutionen des Theaterlebens und etwa die Suche nach der Konfrontation mit jenen, die nicht zur traditionellen Zielgruppe gehörten. Überall begegnen uns die Abkehr vom institutionellen Erbe und die Rebellion gegen herrschende Reproduktionsmuster, die für gesellschaftlichen Stillstand verantwortlich gemacht wurden und überwunden werden sollten. Heute blicken wir auf die geglückte, teils freilich prekäre Etablierung umfassender Akteurs- und Förderstrukturen in diesem Bereich, denn seit 1985 gibt es auch den *Fonds Darstellende Künste e. V.*, der wichtige Rahmenbedingungen der Arbeit auch des Freien Theaters absichert (vgl. Jeschonnek 2007), wie es der seit 1987 existierende *Fonds Soziokultur e. V.* für seinen Wirkungsbereich tut und andere selbstverwaltete Förderfonds dies ebenfalls leisten, ja fortentwickelt und inzwischen in ihrem Etat vom Bund aufgestockt werden. Diese Förderfonds werden aus Mitteln der *Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien* gespeist und stellen auf Bundesebene neben der *Kulturstiftung des Bundes* die wichtigste Projektförderinstanz für die freie Kulturszene dar. Ihre staatsferne Bewirtschaftung auf der Basis eigener Beratungs- und Entscheidungsgremien spiegelt die Geschichte der Emanzipation auf diesem Gebiet ebenfalls wider. Mit der Entwicklung und Ausdifferenzierung der freien Kulturszene, die sich ihrerseits in Verbandsbildungen ausdrückt (für die hier exemplarisch beleuchtete Szene ist es der *Bundesverband Freier Theater e. V.*), ist parallel ein förderpolitischer Kontext gewachsen, der etwas über Akzeptanz und Systemrelevanz der freien Kultur aussagt. Zur erfolgreichen Praxis gehört zweierlei: der Aufbruch der Akteure und die Etablierung alternativer Organisationsformen sowie die gesellschaftliche Integration in Form von Förderpolitik. Zur anwendungsbezogenen Soziokultur ist der Erfolg dieser Dialektik zu zählen. Er steht für die Demokratisierung der Praxis wie der gemeinschaftlichen Finanzierungsverfahren, die wiederum demokratisch gesteuert werden.

1.3 Vorgeschichte und Parallelgeschichte: Soziokulturelles Denken vor der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR

So ist das gute Neue zwar niemals ganz neu, denn es gibt lange vor ihm in der Geschichte, was Marx den ‚Traum von einer Sache‘ genannt hat, doch das artikuliert Neue selber erscheint jedesmal als Durchbruch... (Bloch 1974: 195)

Soziokulturelles Denken tauchte in den 1960er Jahren nicht aus dem Nichts auf oder entsprang lediglich der „bewegten“ Rhetorik jener Zeit bzw. den europäischen Debatten. Unabhängig vom Terminus gibt es Traditionen der emanzipatorischen Kultur- und Bildungsarbeit seit dem 19. Jahrhundert und teils auch früher, und nicht zuletzt in der parallel zur Entstehung der Soziokultur in der Bundesrepublik ablaufenden DDR-Praxis spielte „Kultur für alle“ im Sinne einer Arbeit am neuen Menschen und seiner Befähigung zu Kreativität sowie gesellschaftlich „gewünschter“ Entfaltung eine fundamentale Rolle. Schließlich finden sich in der frühen Geschichte der Sozialpädagogik interessante Spuren, die die ästhetische Erziehung und ganzheitliche Menschenbildung methodisch ergründen. Bei der Wechselwirkung zwischen der Erziehung des Einzelnen und der Gemeinschaft, die etwa der Neukantianer Paul Natorp darstellt, taucht bereits die ästhetische Bildung als Element „zur Bildung des Willens“ (Natorp 1904: 361) auf und kann in Beziehung zu soziokulturellen Wirkungsansprüchen gesetzt werden. Die These ist grundsätzlich dieselbe: Die eigene ästhetische Betätigung, die den Willen in Anspruch nimmt und ins Soziale wirkt, prägt den Menschen. Er kann von den Instanzen der formalen Bildung bis hin zur selbständigen kulturellen Betätigung und einem entsprechenden Angebot, das diese gleichsam erzwingt, profitieren und sich entfalten. In den Worten Natorps und seiner Zeit: „Höchste sittliche Erhebung erfordert ohne Zweifel auch die Schwingen der Phantasie.“ (ebd.: 355) Ästhetische Freiheit und Sittlichkeit – oder nennen wir es kulturelle Demokratie und Gemeinschaftsfähigkeit – stehen in einer engen Beziehung und erfordern auch Orte zu deren Einübung und Entfaltung. Diese wurden und werden auf unterschiedliche Weise etabliert und formen sich in enger Abhängigkeit von den Rahmenbedingungen ihrer Zeit.

1.3.1 Vorgeschichte und Kontinuität reformerischer Strömungen

Wenn Soziokultur von der Öffnung der Kultur für alle Zielgruppen ausgeht und je eigene kulturelle Vergemeinschaftungsformen fordert, ist der historisch wichtigste Impuls sicher die Entstehung der Arbeiterkultur im wilhelminischen Deutschland. Hier bildete sich eine neue Alltagskultur „mit eigenen Treffpunk-

ten und Kommunikationsräumen, mit spezifischen Geselligkeits- und Wohnformen, mit eigenem Gesellschaftsbild und Wertekodex, mit einer entwickelten politischen Kultur der Vereine, der Partei- und Gewerkschaftsgruppen. Vor allem das Gerüst der Arbeitervereine – also die Konsum-, Sport- und Gesangsvereine, die Lese- und Theatergruppen – übernimmt dabei eine tragende Funktion, eine doppelte Mittlerrolle zwischen Alltag und Politik.“ (Kaschuba 1990: 31) Mit ihnen verschmelzen also soziale und kulturelle Emanzipation sowie politische Bildungsarbeit. Von besonderer Bedeutung war dabei die sozialdemokratische Arbeiterbildung, in deren Rahmen es um die Aneignung von Wissen ging, nicht nur, um sich die Schätze der bürgerlichen Kultur zu erschließen. Immerhin war die deutsche Sozialdemokratie die einzige nationale Arbeiterpartei gewesen, die über ein ausgearbeitetes Konzept sozialistischer Vereinsarbeit verfügte und eine entsprechend elaborierte Kulturpolitik untersetzte.

Maßgebliche Basis mit nachhaltiger Wirkung war das „Erfurter Programm“ von 1891, das einen Anspruch der Arbeiterklasse auf die Organisation der Gesellschaft klar formulierte und dabei über das Gothaer Programm von 1875 deutlich hinauswies (vgl. Groschopp 1985: 186 ff.). Ein wesentlicher „soziokultureller“ Gedanke des „Erfurter Programms“ besteht im Sozialismusverständnis, das im Alltag des Arbeiters gründet; ihm „entspringe sein Wunsch nach sozialistischen Verhältnissen. Seine ‚moralische Hebung‘ sei bedingt durch das Erwachen und das stete ‚Wachstum seiner ›Begehrlichkeit‹“, das Verlangen, an allen Errungenschaften der Kultur teilzunehmen“, wie Groschopp unter Verwendung von Karl Kautskys Exegese des Erfurter Programms herausarbeitet (Groschopp 1985: 190 f.; vgl. Kautsky 1965). Kultur ist hier also wesentlich das, was zunächst der eigenen Erfahrungswelt als Entfaltungsimpuls entspringt und im Zuge einer Emanzipation von bisher „alleinigen“ Kulturträgern durch die Arbeiterklasse auch übernommen, angeeignet und fortentwickelt werden kann und soll. Später wird dieser Alltagsprimat als *Lebensweise* und *Lebenswelt* verhandelt werden und als *Nahraumgestaltung* in die Theoriebildung der Soziokultur eingehen. Hier wie bei der nach Kautsky durch die Sozialdemokratie zu emanzipierenden Arbeiterklasse geht es darum, Gegensätze zu überwinden, berechnete und drängende „Begehrlichkeiten“ in veränderter gesellschaftlicher Praxis gleichsam aufzuheben. Elementarer kann man Kulturpolitik nicht fundieren. Marxistisch gesprochen klingt hier die Dialektik von Basis und Überbau an.

Ein ganzes Panorama proletarischer Kultur und Kulturarbeit begann sich in jener Zeit zu entfalten, das sich auch in besonderen Kulturorten bzw. Institutionen ausdrückte, vor allem den Gewerkschafts- und Volkshäusern. Auf den englischen Einfluss der Settlement-Bewegung im Rahmen der dortigen Arbeiter- und Volksbildung wurde bereits verwiesen (vgl. 1.2.3). Die Volkshäuser avancierten spätestens mit der Entfaltung der Sozialdemokratie zu wichtigen Anlaufpunkten mit vielfältigen Funktionen:

„Das Raumprogramm der Volkshäuser hatte im Prinzip all jenen Kommunikationsbedürfnissen Rechnung zu tragen, für die die Arbeiterwohnung zu eng war und zu deren Befriedigung ein einfaches Einkommen nicht ausreichte. So übernahmen sie auch Aufgaben, denen in den bürgerlichen Häusern die Empfangsräume, Herrenzimmer oder Familiensammlungen und Bibliotheken entsprachen.“ (Hain 1996: 93)

Sie boten also Säle für Veranstaltungen oder Konzerte, Bibliotheken, Ausstellungs- und Sammlungsräume, Möglichkeiten für Lichtbild- und Filmvorführungen oder auch sportliche Aktivitäten, Zimmer für soziale Fürsorge u.v.a.m. Aber sie reduzieren sich nicht auf die proletarische Geselligkeit und Bildung, sondern spielen im Rahmen antibürgerlicher Gegenbewegungen oder als Thema der deutschen Städtebaultheorie eine umfassendere Rolle in der Öffentlichkeit, was bis zu den Ideen des Volkshauses als Stadtkrone oder Kirchenersatz führte. Um die Jahrhundertwende wirkte sich die Säkularisierung spürbar aus. Das Volkshaus wurde letztlich auch zu einer monumentalen Idee, die für die Einheit von Kunst und Volk stehen sollte, wie Simone Hain für die Zeit der Revolution 1918 reflektiert und anhand eindrucksvoller Entwürfe zeigt (vgl. auch ausführlich Niess 1984: 157 ff.). Dass Soziokulturelle Einrichtungen später bevorzugt Gebäude umnutzten oder Industriebrachen bespielten, zeigt die Spannweite konzeptioneller, aber auch vom zeitlichen Kontext abhängiger Strategien der Raumpolitik von Breitenkultur. In jedem Falle geht es um topographische Markierungen *und* inhaltliche Ansprüche gleichermaßen, was im Extremfall bis zur Projektion einer phallischen Stadtkrone reichen konnte; Wirklichkeit ist diese im Kontext sozialistischer Stadtentwicklung etwa im Falle des Kulturpalastes in Warschau geworden, zu dem sowohl ein Evolutions- als auch ein Technikmuseum gehören und gleichsam den starken Fortschrittsglauben, die „Machbarkeit“ des neuen Menschen symbolisieren (vgl. Abb. 4).



Abbildung 4: Otto Kohtz, Zeichnung einer idealen Stadtkrone (1908) (links); Kulturpalast Warschau inmitten zeitgenössischer Architektur, die gleichsam gegen ihn ankämpft (2015)

Horst Groschopp setzt bei seiner historischen Spurensuche beginnend im 19. Jahrhundert auch beim sozialen Anspruch an, der das Konzept Soziokultur in den 1970er Jahren stark geprägt hatte (vgl. Groschopp 1997: 313 ff.). Dieser finde sich bereits bei den frühen Kulturarbeitern, die auf eine „zweifache Demokratisierung“ jener Zeit reagierten: zum einen die kommerzielle Massenkultur, zum anderen die Öffnung kultureller Orte für alle um Bildung Bemühten (ebd.: 315). Hier begegnet uns der aufklärerische Gestus, das Publikum zu veredeln und echte Bedürfnisse zu wecken, also mit Kunst Teilhabe an Gesellschaft und Emanzipation zu ermöglichen und kritisch mit dem massentauglichen Angebot umzugehen. Dieses Motiv zieht sich bis in die Gegenwart und wird theoretisch zunehmend differenzierter betrachtet, zumal ein „Typ moderner Massenkultur“ inzwischen zur Entfaltung gekommen ist, ohne ästhetische Hierarchien zu beseitigen (Maase 2007: 235 ff.). Für den Umgang mit massenkulturellen Angebotsformen und die Formung des Geschmacks (und damit letztlich sozialer Hebung) kam im späten 19. Jahrhundert der Begriff Kulturarbeit auf, den die Akteure der außerschulischen Kunsterziehung oft verwendeten. Der breite Gestus findet sich beispielsweise in Zeitschriften wie „Der Kunstwart“ oder „Die Kunst für alle“. Wenn auch die Problemlagen dieser Zeit andere waren, zeigt sich eine gewisse Affinität zur Ausbreitung des kulturellen Wirkens im Sinne der Entstehung und Proklamation von Soziokultur; ferner setzt in dieser Zeit auch eine verstärkte kulturpolitische Tätigkeit des Staates ein (vgl. Wagner 2009: 257 ff.).

Die Korrespondenz von emanzipativer Kulturarbeit und Unterhaltung, die uns bei der Beleuchtung des erweiterten Kulturbegriffs und der Debatte über die Populärkultur bereits begegnet ist, scheint auch schon um 1900 auf. Die spätere Frage nach dem Unterhaltungsbedürfnis und seiner Funktion in der sozialistischen Gesellschaft der DDR rekurriert auf historische Beobachtungen, die die Verbindung zwischen echtem Interesse an Kunst *und* Geselligkeit aufzeigen. Kulturorte und Angebotsformen waren dann erfolgreich und im kulturpolitischen Sinne zweckmäßig, wenn man sie schnell erreichen konnte, sie also kurze Wege boten, um die knapp bemessene Freizeit der Proletarier effektiv nutzen zu können, eine Verbindung von Natur- und Kunstgenuss möglich war sowie eine gastronomische Betreuung angeboten wurde. Gerade Berlin ist legendär geworden für entsprechende Unterhaltungsorte von der Oper und Operette, dem Schau- und Lustspiel oder Varieté bis hin zum Volkstheater, zu Singspielhallen oder Gartenlokalen mit Aufführungskonzession (vgl. Spahn 1980: 37 ff.).

Die maßgeblichen Bedürfnisse der Menschen haben sich nicht verändert, nur ausdifferenziert (vgl. etwa Beck 1986: 121 ff.), und so kann man in diesen Unterhaltungs- und Freizeitaktivitäten einen frühen Anknüpfungspunkt für gezielte Überlegungen der kulturellen „Hebung“, aber auch des Eingehens auf spezifische Bedürfnisse sehen. Es gehört zur Vorgeschichte von Soziokultur, Unter-

haltung und Wirkung künstlerischer Angebote auf die Entwicklung von Menschen zusammenzudenken. Nicht zufällig bietet die Gastronomie noch heute das strategisch wichtigste Element bei der Verwirklichung von Niedrigschwelligkeit und zwangloser Kommunikation in Soziokulturellen Einrichtungen.

Um 1900 aber bedeutete „Kunst für alle“ und das damit verbundene Emanzipationsversprechen zunächst wirklich nur intendierte Teilhabe, nicht auch Produktion aller. Eine Kunst oder Kultur *von allen* setzt andere Toleranzschwellen, letztlich eine andere Gesellschaftsordnung voraus. Ästhetische Erziehung folgte dem Ansatz der Läuterung, der Wirkung auf den Lebenswandel. Dabei ging es auch noch nicht darum, etwa Kunst für Alltagsgegenstände zu öffnen, also von einem normativen Kunst- und Kulturbegriff abzurücken. Vielmehr ist eine historische Bewegung zu beobachten, die zunächst bürgerliche Schichten, dann auch Arbeiter in die Rezeption von Kunst einbezieht. Groschopp zeichnet diesen Prozess umfassend nach und kommt zu folgender Einordnung:

„Die Anfänge der ‚Kulturarbeit‘ und der frühen ‚Soziokultur‘ liegen ... in den frühen neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (des 19. Jahrhunderts – d. A.), ins Leben gerufen in einem Wechselspiel von glaubensbesorgten Christen, kulturbewußten ‚Dissidenten‘, machtpolitisch denkenden Beamten und arbeitssuchenden Akademikern. Ihr Beginn markierte und beförderte die Tendenz der Moderne, auch kulturelle Einrichtungen zu demokratisieren.“ (Groschopp 1997: 315)

Es entstand eine breite Vereinsbewegung, die sich mit Kulturarbeit, Volksbildung, Kulturpflege oder ästhetisch-pädagogischer Erziehung befasste. Und die öffentliche Hand regelte den „volkserzieherischen“ Einfluss auf die Kultureinrichtungen, sicherte sich auf gesetzlicher Basis inhaltlichen Einfluss und finanzielle Gestaltungsmacht, womit erstmals und umfassend ein staatlicher Kulturgestaltungsanspruch zu greifen beginnt:

„Die Mehrheit derjenigen, die sich in den Kommunen der Bildungs-, Kultur- und Jugendarbeit widmete, war in aller Regel loyal, autoritätsgläubig und christlich-religiös gebunden. Darauf setzte die obrigkeitliche Politik auch ihre ganze Hoffnung, um ein Fördermodell zu errichten, das ihre Interessen sicherte, die sozialen Widersprüche glätten half und die kommunalen wie privaten Gelder sinnvoll einsetzte: Das Muster für die Bibliotheken, Museen, Stadt- und Volkshäuser, Theater und Vereinshilfe lieferte die Jugendpflege.“ (ebd.: 365)

Auf die Konflikte zwischen staatlicher Steuerung, christlich-missionarischer Dominanz und wirklicher Selbstbestimmung oder säkular organisierter Kulturarbeit soll hier nicht eingegangen werden. Wichtig aber scheint der Hinweis, dass damit ein subsidiäres System entsteht und Kulturarbeit die Gesellschaft auf eigene Weise zu durchdringen beginnt, also der Nährboden für breitenkulturelles Engagement und später aufzugreifende Traditionen der Sozial-, Jugend- und Kultur-

arbeit entsteht. Sozialer und politischer Sinn kommen in jener Zeit kulturpolitisch stark und vielfältig zum Ausdruck, gerinnen aber nicht zu einer der Soziokultur vergleichbaren Programmformel oder Bewegung. Das hängt damit zusammen, dass sich die Politikfelder noch nicht ausdifferenziert haben und dass auch die Träger und Akteure kritischer (aber auch affirmativer) Kulturarbeit den heutigen nicht vergleichbar sind, wie die gesamte industrielle Gesellschaft und ihre politischen Bewegungen im Vergleich zur heutigen postindustriellen Gesellschaft und ihren Protest- und „Erregungsformen“ different bleiben (vgl. bereits Raschke 1987: 91 ff.). Anknüpfungsfähig allerdings als historische Basis und Voraussetzung für Entwicklung sind: Säkularisierung, Selbstorganisation und Vereinswesen, Sozialdemokratie und Arbeiterbewegung, Volkshäuser und plurale Kulturarbeit, Jugendpflege und Subsidiarität. Aus ihnen speisen sich Kontinuität und spezifische Adaptionen der Folgezeit. Auf die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik kann an dieser Stelle nur grundsätzlich verwiesen werden (vgl. z. B. van der Will/Burns 1982).

1.3.2 *Breitenkultur und kulturelles Volksschaffen in der DDR – warum keine „sozialistische Soziokultur“? **

Im Rückblick auf die DDR scheint es verwunderlich, dass der Begriff Soziokultur nicht im Arbeiter- und Bauernstaat gefunden oder zumindest ebenfalls dort verwendet worden ist, da er doch gerade jenes zum Ausdruck bringt, was der DDR kulturpolitisch am wichtigsten war: Kultur als ein Medium des Sozialen zu begreifen und zu dessen gezielter Formung einzusetzen. Im Westen geschah dies mit der Neuen Kulturpolitik partizipatorisch und frei, im Osten eher deketierend, direktiv; der *Begriff* Soziokultur hätte – definiert im jeweiligen Deutungsraum – durchaus beide Situationen fassen können.

Die „Entwicklung“ von Kulturbedürfnissen und daraus abgeleitet die Planung kultureller Prozesse spielte in der Kulturpolitik der DDR eine zentrale Rolle (vgl. John 1968: 122 ff.) und verlangte eigentlich nach einem Terminus, der die spezifischen Kultureinrichtungen der „Massenarbeit“ und die ideologische Arbeit an der Persönlichkeitsentwicklung besser hätte überwölben sowie gesellschaftspolitisch imprägnieren können, als etwa das *kulturelle* und *künstlerische Volksschaffen* dies vermochten. Kulturelles Volksschaffen wurde definiert „als kulturell-schöpferisches Schaffen und Gestalten der Werktätigen außerhalb ihres

* Eine Kurzfassung dieses Kapitel wurde zuerst veröffentlicht unter dem Titel „Vom ‚singenden und tanzenden Arbeiter‘ zur Soziokultur? Traditionslinien und Impulse der neuen Bundesländer“, in: Fonds Soziokultur e. V. (Hrsg.) (2014): Kultur besser fördern. 25 Jahre Fonds Soziokultur e. V., Bonn, S. 80-85

Berufes und in ihrer Freizeit“ (Berger u. a. 1978: 740) und umfasste den gesamten Bereich von Wissenschaft, Technik und Kunst. Das künstlerische Volksschaffen konzentrierte sich auf die „nichtberufliche Kunstausbübung“ (ebd.: 741 ff.); beide jedoch zielten vor allem auf die Lebensweise der Menschen und die Herausbildung einer sozialistischen Kultur in toto. Ein System ästhetischer Bildung und Erziehung (für alle Altersgruppen und mit jeweiligen Institutionalisierungen) trug diesen Ansatz. Es reichte von schulischen und außerschulischen Möglichkeiten der künstlerischen Ausbildung und Erprobung bis hin zu aktiven und passiven Kulturangeboten in den Betrieben oder kostengünstigen Zutrittsangeboten für Theater, Konzerte, Jugendklubs, organisierten Fahrten zu kulturellen Ereignissen usw. Dabei bediente man sich des Begriffs und Ideologisierungspotentials der Volkskunst, die auch als „engagierte Freizeitkunst“ gedeutet und erforscht wurde (vgl. Mohrmann 1983), die zudem aber das kulturelle und künstlerische Volksschaffen wissenschaftlich grundieren sollte. Auf Wissenschaftlichkeit legte man in der ideologischen Arbeit großen Wert, bis hin zu einer wissenschaftlichen Weltanschauung der Arbeiterklasse, die gemäß der Dialektik von Basis und Überbau nur vom Diesseits der Arbeit und der ökonomischen Gesellschaftsverhältnisse determiniert sein konnte, also materialistisch war. Volkskultur spielte bei der Neubegründung der Volkskunde in der DDR eine wichtige Rolle, wie etwa Ute Mohrmann an Wolfgang Steinitz und Paul Nedo zeigt; die wissenschaftliche Arbeit der Volkskundler verband sich zumindest zeitweise eng mit der „Volkskunstbewegung“, wie sie durch das *Zentralhaus für Laienkunst* (zuletzt *Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR*) gebündelt und repräsentiert wurde (Mohrmann 2006: 154 ff.). Es liegt nahe, darin die Rückversicherung einer starken staatlichen Kulturpolitik in Traditionen (oder deren Konstruktion), aber auch die Herleitung von Kultur aus den unmittelbaren Ausdrucksbedürfnissen des „einfachen Mannes“ und seiner materiellen Bestimmtheit zu erkennen.

Bemerkenswert ist, dass zur selben Zeit, als in der alten Bundesrepublik neue soziale Bewegungen die Gesellschaft zu verändern begannen und auch an der Durchsetzung von Soziokultur beteiligt waren, in der DDR kulturelles Volksschaffen ebenfalls über gesellschaftliche „Bewegungen“ erklärt wurde. Übergeordnet wirkte der sozialistische Wettbewerb mit der „Bewegung“ *Sozialistisch arbeiten, lernen und leben*, die nicht nur die Weltanschauung und Lebensweise prägte bzw. prägen sollte, sondern auch das ethisch-moralische und ästhetische Verhalten der Menschen (vgl. Schnabel 1973: 29). Auch der „schreibende Arbeiter“ wird als Bewegung erklärt; in ihr drücke sich das Kulturbedürfnis der werktätigen Bevölkerung aus, schöpferisch tätig zu werden (was an Kautskys Argumentation eines gleichsam klassengeprägten Wachstums von „Begehrlichkeiten“ erinnert; vgl. Kautsky 1965: 238 ff.), aber auch die Prozesse der Wertschöpfung und vergegenständlichenden Arbeit widerzuspiegeln, etwa in Form

von Brigadetagebüchern. Zwar lag diesem Ansatz eine proklamierte Kulturrevolution „von oben“ zugrunde, aber gedacht als Impuls einer die Arbeiterklasse adäquat vertretenden Partei, die sich aus dieser rekrutiert und sie damit letztlich vollständig repräsentiert. Man kann davon ausgehen, dass zahlreiche Menschen dieses Klima einfach nutzten, um daraus tatsächlich eine Bewegung in ihrem Sinne zu machen, die sich in den Toleranzgrenzen der offiziellen Politik und Rhetorik entfalten und zum Ausleben künstlerischer Neigungen führen konnte.

Schaut man auf die Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zurück, gab es sogar eine echte, von unterschiedlichen Trägern (Kulturbund, Bund Deutscher Volksbühnen u. a.) initiierte und vitale „Volkskulturbewegung“ bis 1948:

„Sie entfaltete sich in der Auseinandersetzung um einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus bald mit um so größerer Dynamik, je mehr sich in der Politik frühe Verengungen und zentralistische Dominanz herauskristallisierten. Überall wurde die Errichtung neuartiger Volkshäuser diskutiert, die als ‚pädagogische Provinz‘, als Symbole eines auf einem freien Zusammenschluß von Individuen gegründeten Gemeinwesens die Sphären des Arbeitens und Wohnens verbinden sollten.“ (Hain 1996: 108)

Wäre der Kalte Krieg nicht so stringent verlaufen, hätten sich möglicherweise bestimmte sozialreformerische Ansätze in Deutschland anders entwickeln können. In jedem Falle aber hat dieser Strang die spätere DDR und ihre Kulturhäuser geprägt. Gerade die *Deutsche Volksbühne* als ein Erbe der Sozialdemokratie wirkte in der DDR bis 1953 sehr stark fort und verband die Aufgaben der Besucherorganisation und Theaterpolitik mit dem Element „volkskultureller Vereinstätigkeit“ (Vierneisel 2002: 27), bevor nach sowjetischem Muster die Strategie der kulturellen Massenarbeit und ihre Bindung an bestimmte „gesellschaftliche Träger“ (etwa den FDGB) griff. Die Etablierung der gewerkschaftlichen Erziehungspraxis über Kulturarbeit und ihre durchaus differenten Wirkungen zwischen 1946 und 1970 wurden inzwischen erstmals gründlich erforscht (vgl. Schuhmann 2006).

Für das künstlerische Volksschaffen, das bestimmte Generationen von in der DDR sozialisierten und künstlerisch geförderten Menschen bis heute oftmals sehr positiv prägt, galt dennoch die Durchsetzung „von oben“ im Sinne der Direktive einer „sozialistischen Volkskunstbewegung“:

„Das auf dem VI. Parteitag der SED 1963 beschlossene Programm des Sozialismus bezeichnete ‚die geistige Formung des Menschen der sozialistischen Gesellschaft und die Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur‘ als kulturelle Grundaufgabe. Sie schloß den Appell an alle Volkskunstschaffenden ein, aktiv an der Umerziehung der Menschen im Geiste des Sozialismus mitzuhelfen und formend auf ihr Denken, Fühlen und Verhalten hinzuwirken.“ (Mohrmann 1983: 63)

Sprechen auch viele Arbeiten, vor allem die vorherrschenden künstlerischen Sujets jener Zeit, für eine Realisierung dieses Ziels, wissen wir aus zahlreichen Berichten und heutigen Reflexionen, dass das künstlerische Volksschaffen affirmativ wie subversiv zugleich sein konnte, aber auch einfach nur als Chance von Menschen genutzt wurde, ihren kreativen Bedürfnissen Raum zu geben (vgl. Barck/Wahl 2007; Kaiser/Saupe 2014). Die Entwicklung stieß jedoch trotz allen Eifers, den „neuen Menschen“ ästhetisch zu formen, auch auf vorgezeichnete Limits im System, denn „die Widersprüche zwischen dem künstlerischen Leistungsvermögen beziehungsweise -willen und den derzeitig objektiven Grenzen von Kunstproduktion in der Freizeit und von gesellschaftlichem Kunstgebrauch überhaupt verdeutlichen ungelöste Entwicklungsprobleme in diesem Teilbereich kultureller Massenarbeit.“ (Mohrmann 1983: 191) Hier wie bei anderen Entfaltungsgrenzen der „entwickelten sozialistischen Gesellschaft“ hoffte man auf den Übergang zum Kommunismus, echte Kritik am gesellschaftlichen Status quo war selten und meist indirekt formuliert.

Breitenkultur setzt sich also in West wie Ost bewegungsförmig durch, nur sind die Agenturen der Bewegungen different: Auf der einen Seite ist es die basisdemokratisch gedachte Selbstorganisation, auf der anderen sind es die staatlich dafür vorgesehenen Akteure wie etwa der FDGB, die FDJ, der Kulturbund oder die Stadt-, Kreis- und Bezirkskabinette für Kulturarbeit bzw. die Volkskunstkabinette der Kreise. Auf beiden Seiten hofft man aber auf eine Veränderung der Gesamtgesellschaft durch diese Aktivitäten, wird an Vorläuferdebatten unterschiedlich angeknüpft. Später fördert in West wie Ost die internationale Debatte über einen „weiten Kulturbegriff“ die kulturpolitischen Argumentationen, denn auch die DDR war ja in der UNESCO aktiv. Allerdings wird die Begründung eines erweiterten Kulturbegriffs dort mehr der Geschichte des marxistisch-leninistischen Denkens und entsprechenden Parteitagebeschlüssen entlehnt; in den 1970er Jahren wurde zudem verstärkt am Verhältnis zwischen kulturellem Erbe und „alltäglicher Kulturarbeit“ geforscht bzw. das Aneignungsverhalten der Menschen bezogen auf das Erbe mit der Ausprägung einer sozialistischen Lebensweise gekoppelt, die zwingend ein breites Kulturverständnis erforderte (vgl. Haase u. a. 1986: 364 ff.).

Gerade weil die Kulturbedürfnisse in der DDR als „gesellschaftlich determiniert und sozial bedingt“ angesehen wurden (Berger u. a. 1978: 378), waren die objektiv-institutionelle und die subjektiv-individuelle Seite gleichermaßen gefragt; diese werden eigentlich im Terminus Soziokultur ideal abgebildet: Soziokultur kann man nutzen, wenn man sie auf Einrichtungen oder Angebote bezieht, aber man *lebt* sie auch und identifiziert sich mit dem ihr eigenen Kulturverständnis, das über die Entscheidung für bestimmte Angebote hinausreicht und gleichsam Bekenntnischarakter trägt, wie wir aus der Analyse der alten Bundes-

republik wissen. Alheit (1992: 55 ff.) sprach in diesem Zusammenhang von einem neuen „zivilen Habitus“, Göschel (1995) zeigte die generationenspezifischen Ausprägungen in der Kultur, wenngleich er die umfassende Wirkung des „Projekts Soziokultur“ bekanntermaßen kritisch sieht (Göschel u. a. 1995). Die Soziokultur-affinen Besuchsmotive der Soziokulturellen Zentren scheinen die genre- oder angebotsbezogenen bisher nicht überboten zu haben (vgl. ebd.: 109). Dennoch: Soziokultur steht im Rahmen der kulturellen Demokratisierung und der Neuen Kulturpolitik für eine *Veränderung der Gesellschaft aus den Kapazitäten des Kulturellen*, auch wenn dies nicht maximal gelingen kann. Kultur sollte dezidiert politisch gedacht und angewandt werden; die politisch-kulturelle Ermächtigung des Einzelnen zugunsten einer gelingenden Gesellschaft, einer „Wiedergewinnung“ aktiver, intelligenter Gestaltung, die verloren schien (vgl. Glaser/Stahl 1974). Es war dies auch ein Angriff auf die umfassende Kapitalisierung des Lebens, den Kommerz, die Verwertungsmentalität und die Ersatzverzauberung durch unkritische, affirmative Kunstauffassungen. Soziokultur durchdringt so besehen konzeptionell *alles*, sie ist ein gesellschaftspolitischer Wertbegriff, gibt Entwicklungs- und Emanzipationsimpulse.

Genau darauf zielte auch Kulturpolitik in der DDR ab, allerdings als Revolution von oben (vgl. Berger u. a. 1978: 407 ff.); „in ihr manifestiert(e) sich sowohl die aus der Totalität argumentierende marxistische Gesellschaftslehre als auch der leninistische Herrschaftsanspruch der Partei“ (Trommler 1983: 391). Allein die Rede davon, dass eine Kulturrevolution eingeleitet werde, führt ihr Wesen ad absurdum, macht sie zu etwas Planmäßig-Konzeptionellem. In den frühen Jahren der DDR dominierte dieser konstruktive Gedanke von Sozialismus (vgl. Wölle 2013).

Für die DDR-Kulturpolitik hätte die Kopplung eines solchen Begriffs „Soziokultur“ an Maßnahmen zur Persönlichkeitsentwicklung Sinn gemacht, da diese auch in der kulturpolitischen Forschung von Gewicht war (vgl. etwa John u. a. 1980). Ein weiterer Kulturbegriff ließ seit den 1970er Jahren die Lebensweise der Menschen stärker in den Blick geraten, von der Arbeitskultur bis hin zur Esskultur (Jäger 1994: 149 ff.). Selbst ein nominell sozialistischer Anklang – wie im Westen der frühen Phase gern missverständlich aus dem Neologismus Soziokultur heraus- oder besser: hineingehört (Sozi-Kultur/sozi[alistische] Kultur) – wäre möglich gewesen, doch beginnt im „Kulturpolitischen Wörterbuch“ der DDR kein Eintrag mit „Sozio-“, es gibt lediglich die Sozialpolitik und freilich Verbindungen mit sozialistisch. Sozialistische Soziokultur hätte man jene *Kultur für alle* nennen können, die in den Klubs und Zirkeln, den standardisierten Wohnungen der Menschen und ihrem Freizeitverhalten (vgl. etwa Hanke 1979; Spahn 1980) gleichermaßen Niederschlag findet und als fortschrittliche Eigenschaft plausibilisiert werden kann: die „allseits entwickelte sozialistische Persönlich-

keit“ fragt keine isolierten Kulturangebote nach, sondern *verhält sich* soziokulturell, das heißt aktiv-schöpferisch, an Selbstentfaltung, Bildung und Erbe gleichermaßen interessiert, das Kollektiv damit voranbringend und neue (progressive, parteiliche) kulturelle Bedürfnisse schaffend und diese befriedigend. Entsprechende Leistungsschauen hatte man dafür institutionalisiert, von den kulturellen Leistungsvergleichen in den Berufsschulen und Kollektiven bis hin zu den Arbeiterfestspielen. So wollte es der evolutive Gedanke, die Überzeugung eines Fortschritts aus dem Einzelnen heraus, der am Ende die Partei der Arbeiterklasse dialektisch hätte aufheben sollen.

Der singende und tanzende Arbeiter des „Bitterfelder Weges“²⁵, die Konfrontation der Künstler mit der Produktion und Lebenswirklichkeit der Werktätigen, sie hätten als soziokulturelles Projekt verstanden werden können. Immer natürlich auf der Folie der geltenden Kunstdoktrin und ästhetischen Auffassungen. Die Kunst sollte auf die realen Verhältnisse Bezug nehmen, und jeder Werktätige war angehalten, seine kreativen Vermögen im Dienste dieser realen Verhältnisse – sie damit überhöhend, sich einverleibend, seine beschränkte Freiheit als „Einsicht in die Notwendigkeit“ begreifend – auszuleben und Stabilisator der Diktatur des Proletariats zu werden. Die ins Kulturpolitische gewendete ästhetische Widerspiegelungstheorie, die alles an die materiellen Ursachen band, war letztlich die Rückversicherung der determinierenden Kraft des Sozialen, das man nie aus den Augen verlieren durfte. Sie wirkte als stete Gewährleistung eines Standpunkts, der vor allzu subjektiven oder gar existentialistischen Abschweifungen schützte (vgl. Lukács 1987, dessen fulminantes Ästhetikwerk nicht zufällig mit einer „Allgemeinen Charakteristik des Alltagsdenkens“ anhebt). Soziokultur hätte auch dies terminologisch treffend fassen können, als Aspirationsbegriff einer neuen „Kulturgesellschaft“.

Weltanschaulich und bezogen auf die geltenden ästhetischen Präferenzen hätte man Soziokultur also durchaus sozialistisch definieren und propagandistisch überhöhen können, zumal in frühen Zeiten, als bestimmte, später indizierte Bücher noch „verwendbar“ waren und nicht im „Giftschrank“ standen. Auf Herbert Marcuses Ost-Berliner Grab steht heute geradezu imperativisch-passend: „Weitermachen!“; seine Kritik der affirmativen Kultur hätte sich als Fingerzeig

25 Der „Bitterfelder Weg“ steht zum einen synonym für die gesamte breite volkserzieherische Arbeit in der DDR mit den Mitteln von Kunst und Kultur, zum anderen basiert er auf konkreten Konferenzen und Programmen: 1959 fand im Bitterfelder Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats die Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlags aus Halle unter der Werner Bräunig zugeschriebenen Losung „Greif zur Feder, Kumpel, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!“ statt, ihr folgte 1964 eine zweite. Auf den Konferenzen wurden Prinzipien sozialistischer Kulturpolitik verhandelt – oder besser: vorgeschrieben. Zugleich ging es um das Verhältnis zwischen Künstlern und Arbeiterklasse und Fragen der Kunstdoktrin (sozialistische Wirklichkeit und ihre Widerspiegelung in der Kunst). Zu den Absichten und politischen Verlautbarungen der Konferenzen vgl. z. B. Braun 2007: 53 f.

auf die bürgerlich-dekadente Gesellschaft gut zurichten lassen.²⁶ Die Realismusauffassung, die in der Literatur, der bildenden und massentauglich gerade in der architekturbezogenen Kunst stringent durchgesetzt (aber freilich immer auch subtil untergraben) wurde (vgl. Pracht 1974), hätte sie nicht ihren evidenten Ausdruck in einem kulturpolitischen Terminus finden können, der direkt auf das Soziale anspielt, Kultur als Grundbedürfnis eines Gemeinwesens setzt und gar keinen Spielraum für Weltflucht, Formalismus, Absonderung und Individualismen jeder Art bietet, weil alles immer schon auf die Gemeinschaft, das *Sozium* gerichtet ist? Welche Mühe hatten sich die Altvorderen gegeben, über Begriffe und Debatten *Wirklichkeit* zu zementieren (oder herbeizureden), ob Alfred Kurella über die Ästhetik Tschernyschewskis²⁷ (vgl. die geradezu kriminalistische Spurensuche bei Schaad 2014), Ulbricht und Genossen mit einer ins Groteske gedehnten Autorenkonferenz, die zum im Kern emanzipatorischen, aber letztlich doch zu einem „bitteren Feldweg“ gebeugten „Bitterfelder Weg“ führte (vgl. Wolle 2011: 253 ff.; Jäger 1994: 87 ff.), oder all jene, die über die Gestaltung des öffentlichen Raums erzieherisch wirken wollten (vgl. Guth 1995). Dem gegenüber scheint das programmatische Vokabular, das Anwendung fand, teils einfallslos, teils aber auch gestelzt und spröde-adaptiv, entlehnt der Propaganda des Großen Bruders.

Zwei Antworten, warum dies so war, drängen sich sofort auf: die – wie schon angedeutet – strikte Orientierung an der sowjetischen Kulturpolitik (Kulturarbeit, Klubhaus, Massenarbeit u. ä.) (vgl. Anweiler/Ruffmann 1973: 125 ff.) und die stark hierarchisiert und institutionell gefasste Umsetzung von Kulturpolitik, die echte *diskursive* Begriffe oft nur im negativen Sinne formte und zur Ausgrenzung gebrauchte (Formalismusdebatte, „westlich-dekadente“ Kultureinflüsse u. ä.). Das System der Kulturpolitik war reich an Institutionen und funktionalen Beschreibungen, aber arm an Debattenbegriffen, da man ja eigentlich nicht diskutieren, sondern *Direktiven* ausgeben wollte. Die Eckpunkte des Handlungskorridors skizziert der einstige Kulturminister Alexander Abusch im Rückblick auf sein Arbeitsleben sehr stringent:

„Um das sozialistische Kultur- und Geistesleben zu entfalten, war es notwendig, das progressive humanistische Kulturerbe zu pflegen, die Schätze der sowjetischen Kul-

26 Das Grab selbst ist hier freilich nicht als Fingerzeig gemeint, da es erst 2003 entstanden ist, als die Urne Marcuses aus den USA auftauchte und man sich entschieden hatte, ihn in seiner Heimatstadt Berlin beizusetzen.

27 „Die richtige Definition des Schönen ist folgende: ‚Das Schöne ist das Leben‘; ein schönes Geschöpf scheint dem Menschen jenes Geschöpf, in dem er das Leben so sieht, wie er es versteht; ein schöner Gegenstand jener Gegenstand, der ihn an das Leben erinnert.“ (Tschernyschewski 1955: 145)

tur allen Werktätigen zugänglich zu machen, ein realistisches Kunstschaffen zu entwickeln und die Künstler eng mit den Werktätigen zu verbinden.“ (Abusch 1986: 294)

Dafür brauchte es keine Debatte, sondern Institutionen wie etwa den *Kulturbund der DDR*, der alle einband und vieles kanalisierte (vgl. Schulmeister 1977). Sein Vokabular – wie das kulturpolitische Vokabular im Ganzen – war auf Kampfpapieren und einen plakativen Demokratiebegriff hin orientiert. Hinzu kam eine Skepsis gegenüber der oft als bürgerlich gebrandmarkten Soziologie, deren Begriffsarsenal hätte angezapft werden können und auch im Terminus Soziokultur aufblitzt.²⁸ Ein weiterer Grund ergibt sich aus dem direkten Blick der DDR-Gesellschaftswissenschaft auf die linken Kunsttheorien in der Bundesrepublik und die linke Kulturrevolution, die in ihrer theoretischen und praktischen Ausformung eher als opportunistisch denn den Klassenkampf wirklich unterstützend erlebt wurde. Dem kritischen Blick missbehagt zum einen die uneinheitliche und ideologisch wie organisatorisch nicht gefestigte Position der „Neuen Linken“ (vgl. Harder 1978: 72 ff.), zum anderen der nicht weit genug gehende revolutionäre Umwandlungsprozess:

„Worin besteht das linksopportunistische Wesen dieser neuartigen ‚kulturrevolutionären‘ Strategie der siebziger Jahre für die BRD? Die ‚transformierende Alltäglichkeit‘ entlarvt sich selbst als eine ästhetisch motivierte ‚linke‘ Variante der Reformierung des Kapitalismus unter Beibehaltung des kapitalistischen Staates und der Eigentumsverhältnisse.“ (Harder 1978: 183)

Marcuse, sehr wichtiger Exponent der „Kritischen Theorie“ der Frankfurter Schule für die Studentenbewegung und damit linke Bewegungen insgesamt und mit seiner Kritik der affirmativen Kultur Baustein soziokultureller Theoriearbeit, stützt aus Sicht der DDR-Ideologen nicht die sozialistischen Wirkungsprinzipien der realistischen Formen, der Volksverbundenheit und der Parteilichkeit. Nicht nur, dass Marcuse die Bedeutung der „zweiten Kultur“ verkennt (ebd.: 34) und damit den Klassenkampf kulturtheoretisch außer Acht lässt, er verlegt den affirmativen Charakter in die spezifisch ästhetischen Formen der Kunst und verfällt damit in „vulgärmaterialistische(r) Konsequenz“ einer trivialen Trennung von Kunst und Leben, die dem Manipulationssystem des Imperialismus nicht gerecht werde (ebd.: 36). Marcuse wird als „hemmend“ und „desorientierend“ bewertet.

Bis zur Prüfung einer Übernahme links konnotierten Vokabulars konnte es also gar nicht kommen, dafür fehlte die ideologisch konsistente Basis. Das *Volk* jedoch war für viele Komposita anwendungstauglich, von der Volkskammer, der Volksbildung, der Volkspolizei und dem Volkseigenen Betrieb (VEB) bis zum

28 Das Adjektiv „soziokulturell“ zumindest ist als soziologischer Terminus definiert: die soziale Gruppierung und ihren kulturellen Ausdruck betreffend. Soziokultur hingegen ist ein kulturpolitischer Neologismus allein der alten Bundesrepublik.

kulturellen Volksschaffen oder der Volkskunst. Massenkultur (im Sinne der progressiven Kraft der *Volksmassen*) wurde gezielt und neu aufgeladen der US-amerikanischen Massenkultur und der reaktionären Massenkultur des Imperialismus entgegengesetzt²⁹, das Volkshaus oder Kulturhaus der Arbeiterbewegung entlehnt. Was man aus der Programmatik dieser Institutionalisierung historisch entnehmen kann, von der Einheit von Volk und Kunst bis hin zur Wirkung dieser Häuser im Gemeinwesen, ist unmittelbar mit soziokulturellem Denken anschlussfähig (vgl. Hain/Schroeder/Stroux 1996). In der DDR aber wurden die angelegten emanzipativen Gehalte eingefroren und mit der planmäßigen Errichtung der Herrschaft der Arbeiterklasse in Verbindung gebracht. Interessant ist, dass relativ rasch nach der politischen Wende Kulturpolitikforscher der einstigen DDR die frühe oder „Vorgeschichte“ der Soziokultur erkannten, Affinitäten mit der Breitenkultur der DDR aufzeigten und Vorschläge für Adaptionen unterbreiteten (vgl. Groschopp 1994; 1997: 313 ff.).

Die Ansätze einer emanzipativen Kulturarbeit lebten also in der Phase der Teilung in beiden Systemen auf unterschiedliche Weise fort, gelangten in Abhängigkeit von politischen Spielräumen zu spezifischer Ausprägung. Und: die Menschen nutzten die zahlreichen Angebote (etwa der Zirkel und Kabinette der Kulturhäuser), um sich jenseits der staatlichen Erwartungen kreativ zu beschäftigen. Das Vokabular zur Beschreibung dessen war entweder ideologisch adaptiert und historisch-selektiv (DDR) oder aber bewusst neu in Abhängigkeit von aktuellen europäischen Debatten gefasst worden (BRD). Dennoch konnte man auch – wie es etwa Dieter Kramer damals tat – die institutionelle Seite der Breitenkultur unter einem Sammelbegriff „Kulturzentren“ verhandeln und zeigen, wie der weite Kulturbegriff in West wie Ost Bestand hatte, historisch rückversichert war, aber auch mit jeweiligen Umsetzungsproblemen zu kämpfen hatte (vgl. Kramer 1983: 427 ff.). Damit war schon lange vor der politischen Wende sichtbar, dass es bei allen Unterschieden Gemeinsamkeiten gab. Dies umso mehr, als die Menschen in West wie Ost kulturpolitische Programmatik nur teilweise

29 Diese Differenz machte unter anderen Vorzeichen auch Glaser, der sich mit der Kommerzialisierung der westdeutschen Gesellschaft oder auch den negativen Beispielen der Stadtentwicklung in den USA auseinandersetzte, wo Stadtentwicklung ausschließlich kommerziellen Vorgaben folgt: „Freilich ‚funktioniert‘ Soziokultur nur, wenn die kulturellen Impulse *generell* aufgenommen werden können; Kultur als Massenkultur (ohne Anführungszeichen) sich begreift; wenn durch pädagogische Vorschalteneinrichtungen (im besonderen durch Erziehung) der Zugang zur Kultur allen gleichermaßen geöffnet wird. Massenkultur dieser Art ist entaursatisierte Kultur. Walter Benjamin hat darauf hingewiesen, dass die technische Reproduzierbarkeit von Kunst die Massenrezeption ermögliche.“ (Glaser 1974: 49 f.; vgl. auch van der Will/Burns 1982, Bd. 1: 234) Glaser geht es also nicht um „Kulturkonsum“, sondern eine erleb- und gestaltbare (urbane) Kulturlandschaft, ihre gelingende Aneignung. Dies meinte mit ideologischen Auspizien auch Massenkultur in der DDR.

verinnerlichten und Angebote mit Eigensinn und feinem Gespür für Möglichkeiten personaler Entfaltung oder auch Abgrenzung nutzten. Eine interessante Parallele zwischen Ost und West, die hier nur angerissen werden kann, bietet die Folkmusik. Vom Material her gesehen war der Ausgangspunkt die Forschungsarbeit des ostdeutschen Volkskundlers Wolfgang Steinitz, der in den 1950er Jahren eine zweibändige Sammlung „Deutscher Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten“ vorgelegt hatte (vgl. Mohrmann 2006: 164 ff.). Diese wurde in Ost wie West verwendet und interpretiert. Im Osten etablierte sich jenseits der Singebewegung, für die die FDJ organisatorisch stand, ab den 60er Jahren eine Folkszene, von der sich wiederum eine echte Bewegung, von der offiziellen Szene geschieden, absetzte, vor allem geprägt von Studenten. Hier gab es – folgt man den von Mohrmann gesammelten und ausgewerteten Erinnerungsberichten – in den Grenzen des Möglichen Auflehnung, Kritik und lebendige künstlerische Ausdrucksformen durchaus „von unten“, gespiegelt im historisch-zeitlosen Material. Folklorismus als Protest, bis hin zum Kleidungsstil; heute könnte man auch von einer Form der Tribalisierung sprechen.³⁰ Parallel dazu das Ausleben als eher direkte Subversion im Westen:

„In der BRD gehörte der neue Folklorismus mit den Steinitzschen und anderen Arbeiterliedern zum Protestrepertoire der Studenten-, der Friedens-, Anti-AKW- und Ökologiebewegung, der Jugendzentrumsbewegung, der Zechensiedlungs- und Häuserkämpfe. Mit Demo, Umzug und ‚Sit-in‘ bildeten sich neue Riten und kodifizierte Praktiken heraus, die Singen und Sprechchöre als gewaltlosen Widerstand implizierten.“ (ebd.: 167)

Diese Spuren von nicht-institutionalisierter Soziokultur sind bisher nicht weitergehend erforscht worden, zumindest nicht vor diesem komparativen Hintergrund.

1.3.3 Das Kulturhaus als universale Kulturstätte

Ein wichtiger Ort dessen, was ein institutionelles Äquivalent einer Soziokulturellen Einrichtung in der DDR gewesen sein könnte, war das aus der Arbeiterbewegung und sozialdemokratischen Traditionen weiterentwickelte Kulturhaus, in dem die Volksbildungs-idee ausgestaltet und der Mensch im Ganzen verändert werden sollte. Horst Groschopp macht deutlich, wie umfassend ein Kulturhaus gedacht und mit welchen Erwartungen es konfrontiert war:

30 Ein wichtiger Veranstaltungsort in der DDR, auf den auch Mohrmann verweist, war das Malzhaus in Plauen. Nach 1990 hat es die „Soziokulturalisierung“ der Breitenkultur genutzt und sich als Soziokulturelles Zentrum etabliert. Folk ist dabei der Kontinuitätsstrang seiner Arbeit, seine „soziokulturelle Signatur“ von Anfang an, wenn man so will (vgl. zu seiner Geschichte Gotter u. a. 2000).

„Die Kulturhäuser sollten vor allem die Kirchen ersetzen. Sie hatten alle einen großen Saal, konzipiert als Veranstaltungsort der Gemeinde neuen Typs, Situationen der Andacht vermeidend, aber in Ausstattung und Ausgestaltung auch unterschieden von den Appellhallen der ... nationalsozialistischen Kameradschaftshäuser. Die Säle sollten Partei- und Gewerkschaftszusammenkünften und anderen Meetings ebenso dienen wie für Theater-, Kino- und Filmvorführungen sowie für gehobene Geselligkeit geeignet sein – immer gemessen am damaligen technischen wie architektonischen Standard.“ (Groschopp 1994: 103)

Neben der Auflösung der Kirche spielte auch die vermutete Fragilität des Konzepts Familie eine Rolle bei der Erziehung zum neuen Menschen; die Kulturhäuser sollten auch hier Formen alternativen Aufenthalts zu den Wohnungen ermöglichen. Das Kollektiv war schließlich alles, und dieses definierte sich über die Arbeit und die an diese geknüpften institutionellen Formen der Freizeitgestaltung. So forcierte schon die frühe DDR den Aufbau neuer kultureller Infrastrukturen, was der einstige Kulturminister Hans Bentzien rückblickend kritisch wertet: „Hin und wieder wurden große, zu große Kulturhäuser auf dem Lande gebaut, nötiger wäre der Ausbau der Dorfkneipen und ihrer Tanzsäle gewesen.“ (Bentzien 1995: 95) Auch gab es Streit – auch das kein neues Thema im Zusammenhang von Arbeitergeselligkeit und Gastronomie – über die Einbindung von Gaststätten in die Kulturhausstrukturen. Im Ganzen jedoch waren sie ein das Kulturleben der DDR prägendes und auch erfolgreiches Modell; die Erwartungshaltung der Menschen an diese multifunktionalen, zu Partizipation und Selbstbetätigung auffordernden Einrichtungen überlebte die Debatten in der DDR und schließlich den Niedergang bzw. im besten Falle die Transformation dieser Häuser nach der politischen Wende. An sie war soziokulturell anzuknüpfen, und sie fanden sich nach 1990 folglich auch teilweise als Soziokultur wieder (vgl. 2.3.2).

Aber was genau waren Kulturhäuser? Groschopp historisiert zunächst die Genese dieses Institutionstypus wie folgt: „Für das, was später in der DDR Kulturhaus (und woanders Bürgerhaus oder Volkshaus hieß) wurden folgende kulturelle oder kulturpolitische Strömungen relevant: die Innere Mission; die Gartenstadtbewegung als Teil der Lebensreform; die Jugendbewegung; die Arbeiter- und Volkswohlbewegung und schließlich die Volksheim-Bewegung.“ (Groschopp 1994: 116) In der DDR schlugen sich die Residuen dieser Bewegungen in einer staatlichen Erwartungshaltung nieder, die zur flächendeckenden Installation dieser Einrichtungen führte. Das Kulturhaus war der Universaltyp einer Veranstaltungs- und Versammlungsstätte jenseits ideologisch vorbelasteter Einrichtungen. Kurz gefasst waren sie Agenturen des geistig-kulturellen Lebens, und sie waren trotz Zuordnung zu einem „gesellschaftlichen Träger“³¹ eigenständige juristische Personen. Sie betteten sich ein in ein System der Kulturarbeit mit

31 Gesellschaftliche Träger waren etwa der FDGB, die FDJ, die NVA u.v.m.

unterschiedlichen Institutionalisierungen und „Freiheitsgraden“, und sie entwickelten im Verlaufe der DDR ein größeres Gewicht in Richtung Unterhaltung und Geselligkeit. Horst Groschopp verweist auf den Versuch einer Typologie der Einrichtungen, die zum Verständnis und für einen Überblick an dieser Stelle zielführend scheint. So fügte sich das Kulturhaus in folgende Einrichtungen der kulturellen Massenarbeit ein, vor allem der Klubs, die man als eine Art Verein ohne die heute damit verbundenen Freiheitsgrade verstehen kann:

„Klubs:

- Klubs der Werktätigen (bezirklich)
- sonstige bezirkliche Klubs
- Betriebsklubs
- Klubs der Nationalen Front
- Wohngebiets- und Hausklubs (der Nationalen Front)
- Klubs der Volkssolidarität
- Klubs des Kulturbundes

Jugendklubs:

- hauptamtlich geleitete Jugendklubs der Stadtbezirke
- ehrenamtlich geleitete Jugendklubs der Stadtbezirke
- Schuljugendklubs
- betriebliche Jugendklubs
- Jugendklubs an wissenschaftlichen und kulturellen Einrichtungen

Klub- und Kulturhäuser:

- Kreiskulturhäuser
- bezirkliche Klub- und Kulturhäuser
- Pionierhäuser (Abteilung Volksbildung der Bezirke)
- betriebliche Klub- und Kulturhäuser
- Kulturhäuser in Kleingartenanlagen

Zentrale und überregionale Einrichtungen:

- zentrale Staatliche Klub- und Kulturhäuser
- zentrale Klub- und Kulturhäuser gesellschaftlicher Organisationen
- magistratsverwaltete Kulturhäuser
- Klub- und Kulturhäuser der Bewaffneten Organe
- ausländische Kulturzentren

Neugegründete Einrichtungen:

- bezirklich geleitet
- freie Trägerschaften (nicht im Sinne des heutigen Vereinsrechts – d. A.).“ (Groschopp 1994: 113 ff.)

Daran wird erkennbar, wie differenziert und allumfassend kulturelle Arbeit organisiert und institutionalisiert war. Da es keine Selbstorganisation im heutigen Sinne gab, waren für alle Ziel- und Altersgruppen – in der Regel in Anbindung an die dafür vorgesehenen „gesellschaftlichen Träger“ – Einrichtungen etabliert worden. Partizipation und die Entfaltung von Eigenkreativität waren in den Grenzen der staatlichen Verordnung möglich. Dies ist eine der Paradoxien, deren Auswirkungen in der Debatte nach der politischen Wende durch eine Überbetonung des Durchherrschten und Ideologischen oft übersehen oder zumindest unterschätzt wurden, auch infolge der Reduktion der DDR auf eine „Fußnote der Geschichte“ (was der Begriffspräger Stefan Heym 1989 sicher nicht als Auftrag für die Aufarbeitung meinte; vgl. als zeitgeschichtlich enttäuschendes Beispiel etwa Deutsches Historisches Museum u. a. 1999: 38 ff.). In Teilen wurzelt hier eine apokryphe Ausprägung von Soziokultur, die nie diesen Begriff fand und freilich nie aus basisdemokratischen Impulsen sich speisen konnte.

Zudem kommt der Gegenkultur oder der berühmten Nische eine wichtige Funktion für das Verständnis von Kultur in der DDR zu, ob es private Salons, halböffentliche oder illegale Veranstaltungen waren oder Rock in abrisreifen Hinterhäusern (vgl. Kaiser/Petzold 1997; Tannert 1992). Auch aus ihnen speisen sich Impulse der bürgernahen, kritischen, alternativen Kulturarbeit und für die Ausdifferenzierung von Soziokultur seit 1990, insbesondere was handelnde Akteure anbelangt. Beide Stränge sind miteinander verwoben und konstitutiv; Soziokultur im Osten kann weder auf ein „alternatives Erbe“, noch eine Fortwirkung sozialistischer Kulturpolitik zurückgeführt werden, vielmehr amalgamieren sich Praxen, Konzepte und einst differente Strömungen, ohne dass diese Genese bisher empirisch hinreichend erforscht wäre. Darauf wird an anderer Stelle zurückzukommen sein.

Die späteren Konturen von Soziokultur hängen nicht zuletzt von den kulturpolitischen Rahmenbedingungen der jeweiligen (neuen) Länder und Kommunen ab. Förderlich für ihre Anerkennung auch als neuer Terminus ist sicher, dass alte, ideologisch kontaminierte Begriffe wie Volkskultur, Kulturhaus oder kulturelles Volksschaffen keine Basis für eine Neuausrichtung der Kulturpolitik sein konnten. Soziokultur als Begriff muss bei dieser Ausgangs- und Transformationslage instrumentell bleiben. Die Praxen in Ost und West sind trotz gemeinsamer Traditionen, die sich aufzeigen lassen, so spezifisch geprägt, dass sie eher inkomensurabel erscheinen und durch Annäherung und Weiterentwicklung nach 1990 erst stärker sich aufeinander beziehen lassen. Der Einfluss der „Deutungshoheit“ der alten Bundesrepublik spielt hinfür eine maßgebliche Rolle bei der Profilierung und auch der Wahl von Terminologien im „Beitrittsgebiet“ gemäß Einigungsvertrag.

<http://www.springer.com/978-3-658-19621-9>

Programmformeln und Praxisformen von Soziokultur
Kulturpolitik als kulturelle Demokratie

Knoblich, T.J.

2018, XVII, 333 S. 9 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-19621-9