

dem einer weiteren Ausdifferenzierung der Kultur(en) als Programm(e) bedarf und inwiefern Medien in der beschriebenen Art und Weise Kulturprogramme beeinflussen und mitkonstituieren, diese aber nicht als Medienkulturprogramme zu verstehen sind, da die Unterscheidungsoperationen sowie -interpretationen letztlich immer noch kognitiv vom Aktanten und nicht durch Technologien in dessen Gehirn geleistet werden.

Fazit: In Schmidts Kulturprogrammbegriff finden sich Teilprogramme, die wiederum in Form von zahlenmäßig überwiegenden und die Unterscheidungsmacht konstituierenden bzw. bestätigenden Programm-Anwender eine Programm-Ebene *Main* ausbilden.

4.3 SUBS: PRODUKTIVE VIREN IM KULTURPROGRAMM

Es gibt keine Subkulturen, aber wir brauchen sie ebenfalls!

Durch die erwähnte analytische Strukturierung von Kultur in ein durch Systeme hindurch laufendes Gesamt- und viele Teilprogramme ist die Frage nach Dynamik noch nicht beantwortet; denn hier lässt sich zunächst keine grundlegende Asymmetrie feststellen, die die Ebenen innerhalb eines Gesamtprogramms (also etwa einer funktional ausdifferenzierten Mediengesellschaft) zum produktiven Kippen bringen, also Wandel verursachen könnte. Der Mechanismus verschiedener Ebenen (*Main* und *Sub*) in den Kulturprogrammen trifft ja noch keinerlei qualitative Aussage. Im Gegenteil: „[E]s genügt nicht, mit asymmetrischen Unterscheidungen zu beginnen, da in diesem Fall nicht gezeigt werden kann, wie diese Unterscheidungen entstehen.“ (Schmidt 2004: 85) Hier ähneln Schmidts Überlegungen – wenn Schmidt auch eher theoriebautechnisch als politisch motiviert wirkt – denen vieler Vertreter der *Cultural Studies* (z.B. D. Kellner), die sich für eine Gleichberechtigung der Ebenen in der wissenschaftlichen und auch gesellschaftlichen Betrachtung aussprechen.⁵⁶

Bleibt man beim Vergleich der Kultur mit den Anwendungen eines Rechners, so wäre es naheliegend, Subkulturen, wie man sie im Herkömmlichen versteht, als Virus(programm und -anwendung) dieses Haupt-Programms aufzufassen. Der amerikanische Journalist und Medienkritiker D. Rushkoff benutzt den Begriff mit Bezug auf Medien-Viren, die nicht als Metapher im Mediensystem zu verstehen sind, sondern regelrecht Viren *sind* und sich auch dementsprechend auswirken. Dabei unterscheidet Rushkoff (1994: 9-16) zwischen drei Arten von Viren: den absichtsvoll lancierten, den als *bandwagon* kooptierten und den selbstgenerierten. Diese Viren fallen nach Rushkoff in den *Mainstream* der Popkultur (*Main*) meist subver-

56 Wobei Schmidt darauf aufmerksam macht, dass Kulturen i.S.v. Kulturprogrammen (ob nun intra- oder intergesellschaftlich) beobachterperspektivabhängig und dementsprechend gleichberechtigt aber nicht gleichwertig sind.

siv ein, tragen aber letztlich – ganz ähnlich ihren biologischen Vorbildern – auch zu einer modifizierten Restabilisierung des Körpers (also bildlich des *Mains* in Form der Popkultur) bei und sind somit Bestandteil der gesellschaftlichen Evolution.

Ganz ähnlich können die Subprogramme (*Subs*) der Hauptprogramme von Teilprogrammen (*Main*) des Gesamtprogramms Kultur in Mediengesellschaften verstanden werden. Sie bringen die *Main*-Programm-Ebene nie vollkommen, wie im Falle einiger Computerviren,⁵⁷ zum Absturz. Sie lähmen nicht, wie es Kritische Theoretiker gerne formuliert(en), die aufzuklärende Gesellschaft: Sie stellen leicht veränderte Anwendungen des Kulturprogramms dar, welche zu Mutationen des Mutterprogramms führen und somit dieses letztlich optimieren helfen können.⁵⁸ Sie sind aber eben auch Anwendungen, die auf Basis ein- und desselben Hauptprogramms ablaufen.

57 Viren bzw. Würmer, die Daten oder Hardware nicht zerstören, sondern einen Hinweis auf Mängel im System liefern, welche anschließend folgenlos zu beheben sind, sind mit den Viren Rushkoffs oder Anwendungen von kulturellen Subprogrammen sicherlich zu vergleichen, nicht aber Viren, die Software oder Rechner unwiderruflich vernichten. Die innovativen, produktiven Würmer oder Viren erinnern an die Theorie der Meme bzw. die Memetik als „Theorie der Gedankeninfektion“ (Zur- stiege 2003b: 230), welche in den letzten Jahren verstärkt diskutiert wurde. Meme sind danach die kulturellen Pendanten zu Genen, sind geistige Elemente, die nach Verbreitung und Vermehrung streben (vgl. dazu einführend Blackmore 2000). Destruktive Würmer oder Viren sind gesamtgesellschaftlich im Sinne Baudrillards mit von der Gesellschaft selbst evozierten Terroristen zu vergleichen: „So gesehen gibt es überhaupt keine Möglichkeit der Kritik mehr, keinerlei Rückseite, von der aus die Kultur oder die herrschende Macht angreifbar wäre. [...] Doch es gibt ein Einvernehmen auf zweiter Ebene, wo Rück- und Vorderseite im Höllenband des Möbiusrings einander verlängern – sei es in dem der Gesellschaft des Spektakels oder dem der Globalisierung. Der Einwand ist berechtigt, und die Situation, jede Situation dieser Art ist heute unentscheidbar. Gleichzeitig ist sie schwer erträglich. An jedem liegt es, zu wählen und Position zu beziehen, im Handeln wie in der Theorie.“ (2003b: 9)

58 U. Poschardt bezeichnet in seinen Beobachtungen zur Organ-Mutation die Kultur als „ein Band der Kontinuität, als ein Motor der Sprunghaftigkeit. Im Selbstverständnis der Kunst und Künstler erscheint eine diesbezügliche Selbstbeschreibung neu: galt die Rolle von Kunst und der sie produzierenden Künstler doch stets einer tendenziell umstürzlerischen, kämpferischen, zum Neuen drängenden Passion. Die starke Wechselwirkung zwischen naturwissenschaftlichen Entdeckungen und Theoremen auf der einen sowie kulturellen, geisteswissenschaftlichen Reflexen darauf auf der anderen Seite hat Kunst und Kultur schon im 19., dann stärker im 20. Jahrhundert in die Vertreter einer anthropozentrischen Identität ebenso formierende als diffundierende Kraft treiben lassen. Die Kultur konstruierte Schutzräume: vereinfachend in Gestalt von Etois, die wie Idyllen anmuteten, nüchtern in Gestalt von Lebenswelt-Entwürfen, welche die Verschiebungen und Dynamiken der neuen Zeit aushaltbar weil reflektierbar – machen konnten. [...] Kultur kann mit ihrer Gedächtnisfunktion Zukunft bewohnbar machen – auch wenn diese Bewohnbarkeit über eine retroaktive Dynamisierung des Vergangenen nomadisch gedacht werden muss. Die angesammelte Vergangenheit als Ressource wird dabei von kulturellen Subsystemen wie den Künsten auf ihre potenzielle Nachhaltigkeit geprüft. Der Selektionsmechanismus der Kultur funktioniert dann in beide Richtungen: als aktives Vergessen in Gestalt der Formierung einer Vergangenheit sowie als aktives Entwerfen in Gestalt von Visionen für eine Zukunft. Das dabei geschaffene Band der Kontinuität bietet Halt an, ohne verbindlich sein zu müssen. Ob sich die Kultur und die Geisteswissenschaften von den Naturwissenschaften und der Medizin in die Defensive drängen lassen oder nicht, wird über ihre Bedeutung entscheiden.“ (Poschardt 2002: 61) Zu solchen Mutationen für den Bereich der Mode vgl. Poschardt 1998.

Der Soziologe F. Sack spricht für die Verhältnisse wissenschaftlicher Subkulturbeobachtungen schon frühzeitig (1971) vom Mutterbegriff Kultur, der demjenigen der Subkultur im wahrsten Sinne des Wortes verwandt ist. Noch früher beschreibt der von Parsons und Merton beeinflusste amerikanische Soziologe A. C. Cohen (1955) in seinem Entwurf einer Theorie der Subkulturen⁵⁹ kulturelles Verhalten seitens der Teilnehmer von Subkulturen. Diese orientieren sich in derselben Gesellschaft an für ihre Gruppe gleichsam wahrgenommenen Normen und Werten. Auch wenn die Auffassungen sicherlich nicht identisch und zum Teil sogar kritisierend aufeinander bezogen sind: Gleich ist ihnen die Beobachtung verschiedener Kultur-Ebenen, die aus wissenschaftlicher Perspektive nicht normativ besetzt ist und die letztlich in Kultur stattfindet.

Die *Sub*-Ebene dient dem Kulturprogramm also als Bedingung der Möglichkeit für *Main* und umgekehrt. Erst dadurch generieren sich Kulturprogramme als dynamisches Ganzes, oder um es mit dem slowenischen Philosophen S. Žižek zu formulieren: „Der Sündenfall ist an sich schon seine eigene Selbstaufhebung; die Wunde ist *an sich* [Hervorhebung im Original, C.J.] schon ihre eigene Heilung.“ (Žižek 2001: 97) Ganz ähnlich formuliert dazu G. Schulze:

„Wenn Menschen beginnen, ein Muster als Routine zu empfinden, ist es nicht mehr weit zum Durchbrechen der Routine, was durchaus mit deren Fortbestand vereinbar ist. Schließlich wurde auch die bürgerliche Moral durch heimliche Sünden eher gefestigt als geschwächt. Analog lässt sich in der Gegenwart eine mehrschichtige Dialektik beobachten, die das herrschende Paradigma der Erlebnisgesellschaft durch Negation reflektiert, ohne es zu zerstören. Einige an Prägnanz zunehmende Muster sind: Ironie, Eigenständigkeit und Zweigleisigkeit.“ (Schulze 2000: 5)

Im kulturprogrammatischen Sinne wird hier schon klar, warum die große Weigerung Marcuses oder der große Umsturz von bestimmenden Kulturprogramm-Ebenen nahezu unmöglich geworden ist: Alle zu einem bestimmten Zeitpunkt realisierten Programmanwendungen auf der *Main*-Ebene in ihrer Gesamtheit als Vorschriften (Tradition) umzustürzen, hieße praktisch, das individuelle wie auch soziale Gedächtnis zu löschen.⁶⁰ Es erscheint wesentlich angebrachter, durch Einführung, Etablierung und Umwertung neuer Programm-Teile auf Folie eines offenen Horizonts von realisierbaren alternativen Projekten und Entwürfen (Innovation) den Wandel in Portionen umzusetzen: „Die Differenz zwischen diesen beiden Beobachtungsmöglichkeiten bestimmt gewissermaßen das dynamische Potential einer Kultur.“

59 Cohen bezieht sich dort allerdings zumeist auf jugendliche Kriminelle.

60 Abgesehen davon, dass die Anwender der Kulturprogramm-Ebene *Main* etwa in Politik oder Wirtschaft bei einer Bedrohung der basalen Kategorien die Toleranz gegenüber den *Sub*-Ebenen-Anwendern vernachlässigen würden. Auch hier scheint ein Gedanke Marcuses durch: der der repressiven Toleranz. Zu Gedächtnis, Erinnerung und individueller sowie sozialer Identität vgl. Schmidt 2003c und Zierold 2003.

(Schmidt 2003b: 359) Keine Tradition ohne Innovation, keine Innovation ohne Tradition, und genau diese Beobachtung des Gegenübers von Kontinuität und Diskontinuität, von Homogenität und Heterogenität, von Einheit und Differenz sollte zu einer gleichwertigen Akzeptanz beider analytischen Ebenen führen: „Kultur ist nur subkulturell zu realisieren. Als Einheit wirkt sie gesellschaftlich nur insofern, als sie als ihr eigenes Gedächtnis für die Möglichkeit unterschiedlicher kultureller Formatierungen fungiert.“ (Baecker 1999: 7) Wie funktioniert nun dieses Differenzmanagement im Rahmen des Verständnisses von Kultur als Programm und an die Überlegungen zur *Main*-Ebene anschließend?

Zunächst einmal lässt sich feststellen, dass bei den Ausführungen Schmidts von Teil- und von Subprogrammen die Rede ist. Mit Teilprogrammen meint Schmidt die Kulturprogramme gesellschaftlich ausdifferenzierter Teilsysteme wie etwa Sport, Wirtschaft, Religion oder Wissenschaft. Konflikte zwischen diesen Systemen werden wiederum seit dem 18. Jahrhundert über Rechtsvorschriften geregelt. Umgekehrt kann es durchaus auch zu „Systemflirts“ (Schmidt 2004: 105) kommen, wie etwa das Beispiel der sich irritierenden Bereiche von Werbung und Kunst in Deutschland speziell seit den 1980ern belegt. Da bereits erläutert wurde, dass es schwerlich *eine* Kultur und daher *ein* Kulturprogramm *einer* Gesellschaft zu beobachten gibt, dürfte einleuchten, dass auch diese Teilprogramme wiederum nicht-hierarchische *Main*- und *Sub*-Ebenen ausbilden, um in Wandel zu geraten und zugleich eine Gesamtidentität herauszubilden. Wichtig ist, dass es in Mediengesellschaften so etwas wie eine Hauptprogramm-Oberfläche gibt, die die gesellschaftlich abgestimmten zentralen Kategorien und Differenzierungen zur Verfügung stellt, und zwar in Anwendung der jeweiligen Aktanten. Ebenso bilden sich aus dieser Hauptprogrammoberfläche nun Teilprogramme aus, die nicht zwingend für Wandel sorgen, sondern zunächst einmal nur für Ordnung und Flexibilität des Gesamtprogramms. In diesen Teilprogrammen existieren *Mains* und *Subs*, die in sich, aber auch im Verbund zwischen verschiedenen Teilprogrammen, durch gegenseitiges In-Differenz-Setzen bzw. Irritieren in Bewegung geraten. Geschähe dies nicht, würde mit Baecker Folgendes passieren:

„Dem Generellen ist das Besondere nicht mehr anzusehen. Doch solange ein neues Besonderes nicht zu bestimmen, also zu generalisieren ist, werden die alten Generalisierungen aufrechterhalten. Dann setzt Kultur tiefe Verunsicherungen frei, weil sie den Bruch markiert, den sie überbrücken soll.“ (Baecker 2001: 102)

Baecker betont hier zwei wesentliche Aspekte für die Konstitution von Kulturprogrammen und den daraus resultierenden Vergemeinschaftungen oder sogar Vergesellschaftungen. Zum einen formuliert er die Beobachtung, dass sich Kulturprogramm-Anwender über die Anwendung ‚ihrer‘ Programme und deren Resultate sozial orientieren, ohne ständig mitdenken zu müssen,

welche basalen Differenzierungen sie wie verwenden, und zum anderen stellt Baecker fest, dass diese Orientierung zu einer Kommunalisierung führen kann, also letztlich soziale Identität mitherausbildet, die sich wiederum gegenüber anderen individuellen aber eben auch sozialen Identitäten absetzt (Ein- versus Abgrenzung⁶¹). Dasselbe Phänomen ist interkulturell zu beobachten: Kulturprogramme unterscheiden sich in wesentlichen Aspekten nun mal interkulturell, Subprogramme eher intrakulturell.

Diese intrakulturelle Differenz bezieht sich, wie gesagt, auf alle Teilprogramme des Hauptprogramms. In diesen Teilprogrammen wiederum gibt es unterschiedliche Bewertungen von Kategorien. Nehmen wir das Beispiel Mode: Wenn dem Kultur-Teilprogramm Mode ein *Main* und diverse *Subs* unterliegen, dann lagert hier die Kategorie Stil mit Differenzierungen wie schön/hässlich⁶², hip/out, cool/spießig etc. offensichtlich sehr zentral. Der Bereich der Mode wiederum ist eng verknüpft mit einem Themenfeld wie Jugend, weswegen über die Kategorien Mode und Stil sowohl Disktinktion als auch Identifikation von Jugend symbolisiert werden und stattfinden.⁶³

Verallgemeinert lässt sich feststellen, dass sowohl *Main* als auch *Subs* – besonders anschaulich ist dies für die Dimensionen Jugend, Mode und Stil zu überprüfen⁶⁴ – prinzipiell über Ein- und Abgrenzung Identifikation und Identität generieren. Allerdings haben die Programm-Anwender der *Sub*-Ebenen, wenn sie eine Bewegung aus den *Main*-Anwendungen heraus starten, ohne sie jedoch komplett verlassen zu können, eine drastischere Eigendefinition vorzuweisen. Wer aus *Sub*-Ebenen anwendet, der tut dies bewusst in Differenz zu *Main*.⁶⁵ Dahingegen benötigen Handlungen aus der *Main*-Ebene heraus scheinbar nicht der *Subs*. Scheinbar, weil die ‚normalen‘ Kulturprogrammanwendungen auf der *Main*-Ebene unbeobachtet als Routinen vorausgesetzt mitlaufen, klar scheinen und eher selten die der *Subs* beobachten oder gar kennen, wohingegen die Anwendungen, man könnte auch die Umwendungen sagen, auf den *Sub*-Ebenen intentiös in Differenz beobachtet werden. Wenn also beispielsweise die *Riot Grrrl*-Bewegung innerhalb der Rockmusik die Unterscheidung männlich/weiblich, die zuvor deutlich mit einer Asymmetrie in Richtung männlich behaftet war, nun mit Macht auf die Seite weiblich re-asymmetrisiert, dann geschieht dies eben in Abgrenzung zum *Main* der Rockmusik.⁶⁶ Durch diese Abgrenzungen von Seiten

61 Wenn sich eine Gruppe von Subprogrammanwendern abgrenzt, dann oft im Verlassen auf erfolgreiche Nicht-Adressierung ganz bestimmter anderer Anwender (vgl. auch Diederichsen 2002a).

62 Diese sind im Übrigen mit Luhmann (1997b: 309-318) die Codewerte der traditionellen Ästhetik.

63 Vgl. dazu auch Schützes Hermeneutik der Stile 1995: 92-123.

64 Vgl. ausgiebig schon Lindner 1981, wobei mit Schwendter (1993) und grundlegend Goffman (1975) zwischen freiwilligen und unfreiwilligen (von ‚außen‘, aus dem *Main*, so bezeichneten) Subkulturen unterschieden werden kann. Im Übrigen steht eine intensive Verknüpfung von jugendsoziologischen und medienkulturwissenschaftlichen Ansätzen immer noch aus.

65 Vgl. dazu auch Terkessidis 2001 und Holert/Terkessidis 1996.

66 Zum *Riot Grrrl*-Phänomen vgl. etwa Gyöngyösi 1995 und Leonard 1998.

der *Sub*-Anwender wird die *Main*-Ebene sogar im Grunde erst identifizierbar. Nach Terkessidis (2001: 263-264) ist dies ein Verdienst der *Sub*-Anwender. Sie definieren sich selbst durch Eingrenzung und den *Mainstream* (*Main*) durch Abgrenzung und machen dadurch auf dominierende Selbstverständlichkeiten des gesamten Kulturprogramms aufmerksam, die zuvor lange Zeit unbemerkt mitliefen.

Ein weiteres Beispiel aus dem Bereich der Mode, welches wie die Popmusik als experimentelles Teilprogramm für die Gesamtgesellschaft eingeschätzt werden kann: Die Modedesignerin Vivienne Westwood gestaltete in den 1970er und 1980er Jahren *Underwear* als *Overwear* und drehte damit auf ganz anschauliche Weise eine semantisch zutiefst aufgeladene Codierung um (vgl. Poschardt 1998: 279-298). Zugleich ging sie damit einen Schritt weit weg von der großen politischen Revolution in den eher symbolischen Bereich eines Experimentierfelds und steht in der Phase um und nach Punk exemplarisch für eine eher spielerische Verweigerungshaltung, die mit dem Einbrechen der weltpolitischen Alternativen zum Kapitalismus zusammenfiel:

„Die Grenzen der Freiheit sollten gerade im Bereich des Gewohnten und Selbstverständlichen immer wieder neu ausgelotet werden, und zwar mehr und mehr unter dem Mandat einer vollkommenen Freiheit der Form. Indem man sich gleichsam zusehends von einer Rebellenegensinnung im Sinne Foucaults entfernte, gelangte man zu einer nüchternen Systemausdifferenzierung, wie sie von Luhmann als Grundbedingung funktionierender Gesellschaften beschrieben wird.“ (Ebd.: 290)

Der Protest von z.B. Westwood ging also nicht klar identifizierbar von unten nach oben oder von außen nach innen. Indem Westwood sich über den alltäglichen Weg der Aufmerksamkeitserregung und Etablierung im Bereich Mode sozusagen in die Position brachte, die es ihr dann anschließend ermöglichte, gegen Mittelmäßigkeit und Durchschnittlichkeit im *Mainstream* der Mode und auch der Gesellschaft anzugehen, operierte sie von innen heraus. Zudem vermeidet diese Strategie Westwoods die von Luhmann (1995: 204) geäußerte Gefahr des Motivverdachts, der (politische) Protestbewegungen ständig aufsitzen: „Die Protestkommunikation erfolgt zwar in der Gesellschaft, sonst wäre sie keine Kommunikation, aber so, *als ob es von außen wäre* [Hervorhebung im Original, C.J.]. Sie äußert sich aus Verantwortung *für* [Hervorhebungen im Original, C.J.] die Gesellschaft, aber *gegen* sie.“ Westwood und auch McLaren haben durch ihre persönlichen Erfahrungen mit Punk in Großbritannien offenbar frühzeitig begriffen, dass der Protest ohne Als-Ob und nach einer Etablierung auf dem Feld des Protests effektiver als jegliches, vermeintliche ‚von außen‘ ist.⁶⁷ Die politischen

67 Zu gesellschaftlichem Protest gegen Gesellschaft als Element von (Aus)Differenzierung vgl. auch Luhmann 1997a: 847-865. Zu gesellschaftlicher Provokation in der und durch die Kunst vgl. Luhmann 1997b: 469-488. Zu politischen und sozialen Be-

Bedeutungen wurden beim Punk durch Mikrodifferenzen (im Sinne von Diederichsen 2003b) in Form von Brüchen, Rissen oder Empörungen in das Zeichensystem Mode eingeführt, aber ebenso schnell eingearbeitet und entkräftet. Übrig blieb das Akzeptieren der Positionslosigkeit der Mode oder der radikale Ausbruch.⁶⁸

Wenn auch Luhmann in seinen Überlegungen zu Protestbewegungen die Bewegenden, die Aktanten, konsequent vernachlässigt, so lassen sich einige seiner Beobachtungen sehr gut in das Konzept von Kultur als Programm mit *Main-* und *Sub-*Ebenen integrieren. Die bereits einige Male angesprochene Paradoxie des Protests und der Weigerung in ausdifferenzierten Gesellschaften wird von Luhmann kurz und bündig auf den Punkt gebracht: „Gegen Komplexität kann man nicht protestieren. Um protestieren zu können, muss man deshalb die Verhältnisse plattschlagen.“ (Luhmann 1997a: 861) Trotz dieser begrenzten Möglichkeiten zwischen Resignation und Fundamentalismen sind Protestbewegungen nach Luhmann gleichzeitig nicht vollkommen sinnlos: „Wollte man auch für Protestbewegungen noch eine Funktion angeben, so könnte man sagen: es geht darum, die Negation der Gesellschaft in Operationen umzusetzen.“ (Ebd.: 864) Distanziert man sich hier von *einer vollständigen Negation der Gesellschaft* und nimmt die ausdifferenzierten Teilbereiche mit ihren Kulturteilprogrammen ernst, so gelangt man auch hier wieder zu der Erkenntnis, dass in diesen Teilbereichen und auf Grundlage ihrer Kulturprogramme ein partieller Widerstand, die kleine Utopie, möglich ist.

„Der Protest lebt von der Grenze, die er als Beobachtungsweise zieht. Aber die Alternative kann ihre Grenze kreuzen. Man ist, und ist nicht, als Alternativer auch auf der anderen Seite: Man denkt im genauen Sinne in der Gesellschaft für die Gesellschaft gegen die Gesellschaft.“ (Luhmann 1997a: 862)

Dies markiert den Beginn des Experiments Autonomie nicht gegen die oder außerhalb von Gesellschaft sensu Adorno, sondern in der Gesellschaft sensu Luhmann (vgl. Bianchi 1996a, 1996b). Die Grenzüberschreiter bzw. „Betweenies“ (Bianchi 1996b: 60) verkörpern dabei ein Dazwischen, sie sorgen durch die sich in ihnen verändernden Programm-anwendungen für Beobachtbarkeit und repräsentieren eine zunehmende Durchdringung. Allerdings funktioniert dies nur so lange, wie in den Teilprogrammen wiederum *Main-* und *Sub-*Ebenen ausgebildet werden, auf deren Grenzen die Betweenies surfen können:

wegungen im Zusammenhang mit Massenmedien vgl. Ahlemeyer 1995 und insbesondere für die mediatisierte Studenten- und Jugendbewegung der 1960er Jahre vgl. Fahlenbrach 2002.

68 Erst durch HipHop und dessen deutliche Markenbesessenheit wurden klare Positionen in und mit Mode wieder *hip* (vgl. Diederichsen 2003b sowie ausführlich Poschardt 1998).

„Die Peripherie protestiert – aber nicht gegen sich selbst. Das Zentrum soll sie hören und dem Protest Rechnung tragen. Da es aber in der modernen Gesellschaft kein gesamtgesellschaftliches Zentrum mehr gibt, findet man Protestbewegungen nur in Funktionssystemen, die Zentren ausbilden; [...] Gäbe es diese Zentrum/Peripherie-Differenz nicht, verlöre auch der Protest als Form seinen Sinn, denn es gäbe dann keine soziale (sondern nur noch eine sachliche oder zeitliche) Grenze zwischen Desiderat und Erfüllung.“ (Luhmann 1997a: 853)

Luhmanns Zentren und Peripherien von Funktionssystemen gleichen also den *Main*- und *Sub*-Ebenen der verschiedenen Kulturprogramme in ausdifferenzierten Gesellschaften und sind hier nicht mit den kulturprogrammlichen Gewichtungen zentral/peripher der Dimensionen von Wirklichkeitsmodellen bei Schmidt gleichzusetzen. Diese Gewichtungen werden aus qua Aktanten angewendeten Kulturprogrammen heraus auf *Main*- oder *Sub*-Ebenen vollzogen. Durch Luhmanns Ausführungen zu Protestbewegungen wird veranschaulicht, wie schwierig es für die *Sub*-Ebenen ist, einen kulturprogrammlichen, teil- und erst recht gesamtgesellschaftlichen Wandel herbeizuführen, zudem wie bedeutend Themen für solche Konstituierungen und die Kopplung an Massenmedien sind.⁶⁹ Ein Ausstieg scheint unmöglich. Dies hat bereits E. Goffman in Bezug auf Stigmatisierte und mit einer fremden Kultur als Fluchtpunktmöglichkeit des Außen formuliert:

„Kurzum, wenn es nicht irgendeine fremde Kultur gibt, auf die es [das militante Individuum, C.J.] zurückgreifen kann, wird es, je mehr es sich strukturell von den Normalen separiert, ihnen um so mehr kulturell gleich werden.“ (Goffman 1975: 143)

Wenn nun mit Luhmann Kommunikation der Grundstoff der Gesellschaft ist, dann kann eine Negation von Kommunikation wiederum selbst nur im Gewand der Kommunikation operieren. Genau dies ist auch das Problem der Negierer, Protestierer und allgemein *Sub*-Anwender: Wie sollen sie aus der Gesellschaft ausbrechen, wenn dies doch nur in Gesellschaft funktioniert? Wie sollen sie die Kommunikation dessen vermeiden, wenn doch auch dies von professionellen Beobachtern wie Journalisten oder Wissenschaftlern (einschl. Luhmann) als Kommunikationsangebot gewertet werden kann? Und wenn eine solche Negation überhaupt erst einmal formuliert wird, so steht sie dauerhaft unter dem Motivverdacht des effekthaschenden, halbherzigen Revolutionierens bzw. der Protestschauspielerei (vgl. Bolz 1997: 66), welche dazu beiträgt, dass die noch so radikale Infragestellung des Systems wieder in es selbst eingeführt wird.

Ganz anders lesen sich die komplexen und ansatzweise sehr utopischen Entwürfe zur Gegengesellschaft und ihren Institutionen bei Hollstein (1980) und Subkultur und ihren Institutionen bei Schwendter (1993). Der Kunsthistoriker Grasskamp (1999) geht zwanzig Jahre später in Kontrast dazu sogar

69 Vgl. dazu ausführlich Luhmann 1996.

so weit, die großen popkulturellen Protestbewegungen als Chance für die Kulturindustrie zu fassen und die in den 1960er Jahren kulminierende Gegenkultur als Erfindung der Medien und „Kernfusion von Gegenkultur und Kulturindustrie“ (ebd.: 209) zu bezeichnen. Die Provokation dieser Gruppen dient dabei mit Grasskamp als Garantie für einen kulturellen Ansehens-erfolg in der Moderne. Nach den Regeln der Aufmerksamkeitsökonomie und Nachrichtenwerttheorie tut sie dies in der Postmoderne und danach sogar noch deutlicher. Auch Schwendter (vgl. 1993: 174-191) sieht in der kommerziellen Integration der Hippie-Bewegung durchaus den popkulturell prototypischen Re-Entry der *Subs* ins *Main*. Und Diederichsen (1999c) schließlich verortet das Konzept Gegenkultur von dessen Anfang an als innerkapitalistisch mit gelegentlichen antikapitalistischen Zügen und der Möglichkeit, Umwertung von Werten massenhaft zu verbreiten. Solche Argumentationen werden dann wiederum als taktisches Schwächen subkultureller Möglichkeiten unterstellt, wie etwa exemplarisch von der New Yorker Künstlerin Julie Ault:

„Die im Verschwimmen von »Alternative« und Mainstream implizierte Geste der Vereinnahmung lässt sich auch im Multikulturalismus der akademischen, aber genauso in der kulturellen Sphäre der letzten 10 Jahre orten. Damit wird der Anschein erweckt, dass Kritik und klare Opposition nicht möglich sind, weil sie selbst als Teil des Systems funktionieren, was wiederum Teil einer generellen Agenda ist.“ (Ault, zitiert bei Beck/Poledna 1996: 117)

Höller erwähnt in seinen Anmerkungen zur deutschsprachigen Rezeption der *Cultural Studies* diesbezüglich Grossbergs Verständnis des dort dominant praktizierten Umgangs mit Pop- und Rockmusik in den 1980er Jahren gar als neokonservative Artikulation,

„die die ehemals utopisch besetzten Fluchtlinien der Counter-Culture zu wirk-samen Systembestandteilen umfunktioniert habe. Heute gehen Kritiker [...] so-gar so weit zu behaupten, die Gegenkultur der sechziger Jahre sei von Anfang an unter den unternehmerischen Fittichen der Lifestyle-Industrie gestanden, die schließlich die Figur des »rebellischen« oder »dissidenten« Konsumenten als Marketingsubjekt etabliert habe.“ (Höller 1998: 176)

Dass das Motiv der Zerstörung dieser Abgrenzungsmöglichkeiten wiederum als Ausgangspunkt von Möglichkeit überhaupt erst dient, scheint in diesem Zusammenhang übersehen worden zu sein. Und wenn diese Infragestellung eines Teilsystems bzw. der grundlegenden Differenzierungen der *Main*-Ebene eines Kulturprogramms eines solchen Teilsystems dann den Gesch-mack der Kommerzialisierungsscouts und der Massen trifft, dann kann es zu der von Bolz (1999) konstatierten Übersiedlung des Andersseins ins Angepasstsein kommen. Bolz übersieht dabei, dass die *Sub*-Ebenen nicht verschwinden, sondern sich schnell umorientieren, also Werte wiederum umwerten. Wenn bei Bolz (ebd.) also die Andersseienden zu Konformisten

oder bei Bezzola (1996) die Bohemisten zur Masse werden, könnten die Normalos plötzlich, aber nur unter reflexivem Gebrauch durch die *Sub*-Anwender, zum Symbol des Nicht-Konformen werden und so weiter. Kein Ende in Sicht.

Zurück also aus der Abstraktion des Bereichs *Sub* auf die konkretere Aktanten-Ebene. Hier greift die Ambivalenz der Sichtbarmachung der Grenze von *Sub* zu *Main* durch *Sub*-Anwender. Durch das Identifizieren und Justieren einer solchen Differenz kann sich das Gefühl der erfolgreichen Emanzipation auf Seiten der Aktanten etablieren und die ehemals umkämpfte Asymmetrie und Dimension an sich per Re-Entry zum Thema für die Massen,⁷⁰ also die *Main*-Anwender werden, um dort zur Identitätsbildung beizutragen, aber eben nicht mehr politisch oder umkämpft, sondern *light* und qua Konsum. Selbst und Selbstverwirklichung dienen dabei als Plätze der Distinktionsermittlung und Hierarchiebildung. Klassen- und Partei- oder Konfessionszugehörigkeit spielen kaum noch eine Rolle.⁷¹

„Da es in der Kultur nun nicht mehr vorrangig um Autonomie geht, sondern um Unterschiede, hat sich die kulturelle Sphäre in einen monumentalen Differenzbauchladen verwandelt. Was früher als Abweichung galt, ist heute in mundgerechter Form zutiefst begehrt.“ (Terkessidis 2001: 264)

Ausgrenzung wird nun also kommerzialisiert und offensichtlich damit entschärft. Wie genau dies vonstatten geht, vermag Terkessidis an dieser Stelle leider nicht zu schildern.⁷² Und auch sein Kultur-Begriff bleibt unklar und verhartet offenbar eher im Räumlichen. Bezogen auf den Kulturprogramm-Begriff und seine hier geschilderten *Sub*-Ebenen lassen sich Terkessidis' Gedanken aber sehr wohl produktiv verwenden: Denn zwischen der Umkehrung der Asymmetrie in Anwendungen auf der *Sub*-Ebene bis zur Etablierung dieser Umkehrung auf der *Main*-Ebene scheint ein langer Weg zu liegen. Wenn also Differenzen identifiziert und kritisiert (also reasymmetrisiert) werden, warum sollte das die Anwender der *Main*-Ebene

70 Terkessidis (2001) spricht von der ‚neuen Mitte‘ in westlichen Gesellschaften, und auch Diederichsen (1999b) spielt auf diese *Main*-Ebene an, wenn er von der Mitte in Berlin schreibt, wo einst nach der Vereinigung Deutschlands die Innovation emergierte, dann aber die Massen kamen und die Innovation mehr und mehr vertrieben.

71 Unrühmliche Ausnahme: „Leider ist die einzige gesellschaftliche Fraktion, die zur Zeit Lifestyle-Projekte an politische anschließt, die extreme und rassistische Rechte, etwa in Form der NPD, die freizeit-rassistischen und natürlich immer schon gemeingefährlichen, aber außerhalb ihres unmittelbaren Umfelds illegitimen Neonazis das Gefühl gibt, an einem größeren, universalen Projekt teilzunehmen, dem deutschen Jahrhundertprojekt des Nationalsozialismus.“ (Diederichsen 2002c: 199)

72 Für die Zusammenhänge von Dissidenz und Systemtheorie vgl. die beiden instruktiven Diskussionen bei Terkessidis/Werber 1992 und Goetz/Terkessidis/Werber 1992, die allerdings kränkeln, wenn sie sehr konservativ der Wissenschaft keinerlei Überraschungsmanagement und der Kunst totalen Überraschungszwang zuschreiben und daran gekoppelt etwas *sub*-elitär lamentierend das Ende der Dissidenz durch die Diskussion selbiger prophezeien. Dem seien die innovativen Argumentationen zum Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst von Deleuze/Guattari (2000) als auch Feyerabend (1984) entgegen gesetzt.

nun besonders reizen? Weil Distinktion, mit Schulze (vgl. 1995: 111) formuliert, immer ein Anti produziert, dieses wiederum in Mediengesellschaften grundsätzlich Aufmerksamkeit erregen kann (vgl. ausführlich Schmidt/Spieß 1996) und sich dementsprechend für die Hauptaufgabe der Werbung, die Erregung folgenreicher Aufmerksamkeit funktionalisieren und also vermarkten lässt.⁷³

Anschließend an Umcodierungen in Form von schlichtem Egalisieren oder Umkehren der Differenzasymmetrien kann das grundsätzliche Spiel der Differenz im Ganzen als wesentlich irritierender für gesellschaftliche (kulturprogrammliche) Sicherheiten bewertet werden. Damit geht meist ein Zweifel an der Dimension (z.B. Geschlecht) einher, wie etwa bei sich androgyn gebenden Musikern wie dem David Bowie der 1970er oder dem Elektro-Avantgardisten Terre Thaemlitz.⁷⁴ Ob nun Vivienne Westwood, der frühe David Bowie, Kurt Cobain oder Terre Thaemlitz:

„Alle diese Haltungen weisen *strukturell* [Hervorhebung im Original, C.J.] das Merkmal des Abgesondert- und/oder Herausgehobenseins auf. *Inhaltlich* [Hervorhebung im Original, C.J.] ist dieses Merkmal – nahezu – durchgehend geprägt durch das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer Elite – pointiert ausgedrückt: zu einer Entsagungselite.“ (Soeffner 1986: 89)

Mit anderen Worten: Das Nein zur Uniform der Gesellschaft wird entweder geäußert, bevor überhaupt eine Uniform getragen werden kann (Generationenprotest aus der Jugend) oder aber es produziert neue Uniformen der Künstler und Rebellen (vgl. Kreuzer 1968), Uniformiertheit der Nicht-Uniformierten (vgl. Soeffner 1989) bzw. die Elite einer Gegenelite (vgl. Schwendter 1993: 29-33), wodurch mit Diederichsen (vgl. 1996: 159-192) der ehemalige Dissident zum Spießher werden kann:

„Weil ich in äußeren Dingen nämlich mit allen anderen Nonkonformisten konform bin, negiere ich die falsche Nonkonformität der eigentlich konformistischen neuen Mittelschichtler und Angestellten, die sich nur durch gekaufte Äußerlichkeiten unterscheiden.“ (Diederichsen 2003b: 69)

Wobei nicht vergessen werden sollte, dass die Möglichkeit zur Nonkonformität der *Subs* in etablierten, traditionsgebundenen Medienkulturgesellschaften sehr wohl ein Luxusgut bedeutet, aber insbesondere in Zeiten der Unsicherheit, Verwirrung und Zerschlagung alter Normen der Bedarf an neuen Normen und Konformitäten notwendig wird – dies wurde im Laufe

⁷³ Vgl. zum Marketing des Anti bzw. De-Marketing Bolz 1995a und Jacke 2001b.

⁷⁴ Gerade im Bereich des i.w.S. Techno und der damit zusammenhängenden Club Culture spielt dabei, entgegen aller Entdifferenzierungsbehauptungen, die Geschlechterdifferenz eine wichtige Rolle spielt. Vgl. grundlegend Thornton 1996, Malbon 1999, Walder 1999 und Meyer 2000. Vgl. zu Bowie Büttner 1997. Zur Sexualität bei Thaemlitz, der sich als Homosexueller gegen das Gender-Unterdrückungsmodell ausspricht, vgl. Maida 2000. Zu Geschlechterverhältnissen in der Popkultur vgl. Büsser/ Plesch/Ullmaier 2000.

der vorliegenden Arbeit bereits einige Male u.a. mit Schmidt (1998c) als Gefahr neuer Fundamentalismen beschrieben.

Schmidt selbst beschäftigt sich immer wieder mit dem der Musik ähnelnden Bereich der Kunst⁷⁵ und geht dabei in seinen Überlegungen zum Wandel in der Kunst auf die bereits erwähnten Mehrfachcodierungen ein:

„Vielmehr nehme ich an, dass Kulturprogramme im Laufe der Zeit Subprogramme oder Subroutinen ausbilden, die Resultate der Anwendung eines Kulturprogramms einer Zweit- oder Dritt-Codierung unterziehen im Hinblick auf beobachtungsleitende Differenzen wie wichtig/unwichtig, Kunst/Nichtkunst, elitär/trivial, U-Kunst/E-Kunst, die dann wiederum im Rahmen konkreter Programme oder Detailsemantiken asymmetrisiert werden müssen: X ist ein wichtiges Werk der E-Kunst.“ (Schmidt 2003b: 360)

Werden zentrale Kategorien eines Teilprogramms wie Kunst über Asymmetrisierungen seitens innovativer *Sub*-Anwender⁷⁶ in Zweifel gezogen oder verwandelt, so kann es zu zwei extremen Reaktionen kommen. Entweder werden die Asymmetrisierungsversuche seitens der *Main*-Anwender und somit aus dem Teilprogramm Kunst heraus als Nicht-Kunst ausgeschieden oder gewissermaßen zähneknirschend umarmt und also ins System als (Nachwuchs)Kunst wieder eingeführt. Diese Strategien verdeutlichen einmal mehr, wie schwierig es ist, aus den *Sub*-Ebenen heraus Revolten zu starten, und wie aufwendig dies insbesondere in Bereichen wie Kunst, Literatur oder Musik ist, die sowieso schon unter dem Motivverdacht der beabsichtigten Veränderung stehen:

„Man könnte nun fragen, was nach der (Selbst-)Dekonstruktion des Künstlers (Autors, Schöpfers, Subjekts), des Kunstwerks (Produkts, Werks, Objekts) und des Kunst-Begriffs selbst (durch Nicht-Kunst) noch übrig bleibt. Kann im Rahmen des Kunstsystems überhaupt noch irgend etwas dekonstruiert werden? Kann sich Kunst noch von etwas befreien? Die Antwort lautet: Ja, von neuen Versuchen der Kontext- und Umweltsteuerung von Kunst. Die Befreiung von systeminternen Konstituenten weicht einem Befreiungskampf von systemexternen Einflüssen.“ (Weber 1999: 134)

Daraus können dann also neue, subversive Formen der Unterwanderung von Innen entstehen, zu denen Weber etwa Informations-Guerillas zählt, die sich, wie auch andere im Laufe der vorliegenden Arbeit schon genannte Beispiele (Adbusters, Bastard Pop etc.), auch auf die Manipulation anderer Bereiche (etwa der Medien) beziehen. Ein doppeltes Von-Innen macht diesen Wandlungsversuch besonders problematisch: von Innen aus dem Bereich heraus und auf der selben, ‚verinnerlichten‘ Grundlage von (gemein-

75 Zur Konstitution und Wandlung der Kunst vgl. Schmidt 1971, 1987b und für das integrative System Kunst Schmidt 2000b: 280-377 sowie Weber 1999.

76 Weber (1999: 127) nennt dies bewusste Paradoxierung (Negation der Kunst in der Kunst).

samen bzw. zumindest koorientierten) Wirklichkeitsmodellen und Kulturprogrammen und damit zusammenhängenden gemeinsamen Sprachen. Die Infragestellung von Kulturprogrammanwendungen kann nur auf Basis erworbener Anwendungen gelingen (vgl. dazu kompakt Schmidt 1998b). Dies wiederum wird verbal und nonverbal aufgrund erlernter Anwendungen von Kommunikationsinstrumenten praktiziert und impliziert dementsprechend bereits auf der basalen Ebene der Negation von Sprache erhebliche Probleme (vgl. dazu bereits Schmidt 1973 und Luhmann 1975). Dementsprechend erscheint Deleuzes Aufforderung zur Verweigerung in den Kontrollgesellschaften nahezu utopisch:

„Vielleicht sind Wort und Kommunikation verdorben. Sie sind völlig vom Geld durchdrungen: nicht zufällig, sondern ihrem Wesen nach. Eine Abwendung vom Wort ist nötig. Schöpferisch sein ist stets etwas anderes gewesen als kommunizieren. Das Wichtige wird vielleicht sein, leere Zwischenräume der Nicht-Kommunikation zu schaffen, störende Unterbrechungen, um der Kontrolle zu entgehen.“ (Deleuze 1993: 252)

Darauf lässt sich äquivalent mit de Certeau (1988: 271) antworten: „Im Bereich der graphischen oder sprachlichen Operationen gibt es keinen Tod.“

Welches Beispiel man sich im Rahmen von Medienkultur auch herausnimmt, entscheidend bleibt: Die Dimensionen bzw. Kategorien werden innerhalb der Wirklichkeitsmodelle herausgebildet, die Gewichtung und Bewertung der Dimensionen erfolgt über die Kulturprogramme und diese wiederum sind für bestimmte Gruppen von Aktanten in der Anwendung ähnlich. Diese Gruppen manifestieren die Ebenen des Programms Kultur. Auf den Sub-Ebenen werden die Differenz-Interpretationen gegenüber denen der Main-Ebenen leicht bis stark verschoben, so dass es zu den genannten Umcodierungen kommen kann.⁷⁷ Am Bild des Kategoriensystems als Geflecht oder Netzwerk wird auch klar, wie schwer es ist, grundsätzlich alle Kategorien einer Main-Ebene umzustürzen oder auch nur umzuwandeln, also gewissermaßen das Netzwerk umzukrempeln bzw. auf links zu ziehen.

An diesem Punkt der Argumentation kommt nun allerdings eine Besonderheit für die Dimensionen der Medien(sub)kultur ins Differenz-Spiel: Gegen Verbindlichkeiten, also geregelte Kulturprogrammanwendungen auf der Main-Ebene, symbolisch und sprachlich anzukämpfen, ist für zahlreiche Jugend(sub)kulturen zunächst einmal der gesamtgesellschaftlichen Auswirkung eine ‚Revolutionstrockenübung‘.⁷⁸ Dies bedeutet: Die auch bei den *Cultural Studies* oft betonten symbolischen Kämpfe bleiben zumeist ohne

77 Zu einem Recycling von Werten in der Kultur zwischen Vergänglichem, Müll und Dauerhaftem vgl. Thompson 2003.

78 Zu den spielerischen ‚Ersatzschlachten‘ *Big Brother* und Fußball-EM-2000 vgl. ausführlich Jacke 2000. Wegen des hier angesprochenen Übungscharakters von Differenzauslegungen und -durchsetzungen haben medien- und popkulturelle Phänomene auch solch eine indikatorische Bedeutung für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen (vgl. auch Diederichsen 1999b: 272-299).

gesellschaftliche Sanktionen, ähnlich wie im Übrigen diejenigen auf den Terrains Literatur oder Kunst, da sie ja bereits als Systemveränderungen ausgeflaggt sind und dementsprechend erwartbar gegen Erwartungen verstoßen und somit Überraschungen in Form von Nicht-Erwartetem erwartbar machen.⁷⁹

„Während in älteren Gesellschaften der Bereich des Vertrauten deckungsgleich mit der jeweiligen Gesellschaft war und als unvertraut ausgrenzte, was sich diesem Bereich nicht einpassen ließ, [...] gilt unter modernen gesellschaftlichen Bedingungen, dass das Unvertraute gesellschaftlich begegnet. Man kann eine Tür öffnen und die Grenze des Vertrauten überschreiten, ohne die Gesellschaft zu verlassen: Man steht in einer Nachbar, einer Universität, einem Laboratorium, einer Behinderteneinrichtung und kann dann wissen, dass das im Moment Unvertraute für andere vertraut ist, für die anderes unvertraut ist, das einem selbst vertraut oder auch nicht vertraut ist.“ (Fuchs 1992: 129)

Hier werden effektive Differenzverschiebungen also eher geübt. Gleichzeitig soll das nicht heißen, dass Musik, Kunst und Literatur nicht ernst zu nehmen sind. Wenn aber Kulturprogrammanwender aus *Sub*-Ebenen auf diesen Feldern antreten, um ein gesamtes Kategoriensystem umzustürzen, wird auch hier wieder klar, dass dies wohl kaum gelingen kann. Ähnliches betont Prokop in seinen Formulierungen zu den populären Universen der Medienkulturindustrie, die eben den Rezipienten nur simulierte Konsequenzen für sein (Medien)Handeln offerieren und ihn sich somit letztlich auf der sicheren Seite wähnen lassen. Natürlich wurde der Luxus eines jugendkulturellen und zunehmend gesamtgesellschaftlichen Differenzmanagements erst im Zuge der funktionalen Ausdifferenzierung von modernen Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert möglich.⁸⁰ Daraus entwickelten sich dann Kulturprogramme, die Differenzen unterschiedlich gewichten und bewerten, und erst dadurch wurden mit Schmidt (2004: 84-85) sich gegenseitig bedingende Programm-Ebenen vorbereitet, die nun wieder auf thematischen Feldern gleichermaßen beobachtet werden können. Die Gegenüberstellungen von hoch und trivial oder *high* und *low* oder Kunst und Masse hängen, wie schon in den Ausführungen zu den Kulturbegriffe der Kritischen Theorie und der *Cultural Studies* erläutert wurde (vgl. Kapitel 2 und 3), mit den jeweiligen individuellen Einschätzungen als auch gesellschaftlich-orientierten Ausformungen zusammen. Abgesehen von Klassen können hier eben auch die bewussten Differenzsetzungen zwischen Jugendlichen und ihren Eltern- generationen als prototypisch genannt werden. Dabei kommen insbesondere

79 Vgl. auch das Beobachterparadoxon nicht-trivialer Maschinen im Sinne Heinz von Foerstern: „Nicht-Erwartbarkeit wird erwartbar.“ (Schmidt 1999d: 117) sowie generell zur Emanzipation des Nichterwartbaren vgl. Fuchs 1992: 129-133.

80 Die internen Kämpfe der Kulturen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend durch stilistische Unterscheidungen ausgedrückt. Diese werden nicht nur durch Sozialisation, sondern auch durch Konsum erworben, weswegen M. Terkessidis (vgl. 2001: 265) von der Differenzkonsummaschine spricht.

Jugendkulturen als Übungsfelder für Differenzsetzungen in Frage, da die Programmanwendungen aus Sicht der Erwachsenen gewissermaßen als-ob-von-außen erfolgen: Jugendliche sind noch nicht im erwachsenen Ernst des Lebens angekommen und können deren Kulturprogrammanwendungen daher kaum effektiv kritisieren („Werdet Ihr erst mal erwachsen!“).

Ob nun noch jugendlich oder schon erwachsen: Gesellschaftlicher Wandel erfolgt aufgrund der Veränderungen des Kulturprogramms. Und dieses verwandelt sich in interner und externer Ein- und Abgrenzung: Kulturwandel findet als differentialer Wandel statt, der sich auf den Ebenen *Main* und *Sub* wesentlich weniger normativ als bei motivverdächtigen Einteilungen in *high* und *low* oder Eltern und Jugend beschreiben lässt.

„Kultureller Wandel, genauer: der Wandel von Kulturprogrammen und ihren Subprogrammen, kann also bestimmt werden als beobachtete, beschriebene und bewertete Differenz, wobei Beschreibungen, Beobachtungen und Bewertungen ihrerseits wieder Anlass geben zu neuen Wandlungsprozessen durch Umperspektivierung bisheriger Programmanwendungen. (Man beschäftigt sich mit einer Subkultur und erfährt dabei, dass die Sicherheit der eigenen kulturprogrammierten Orientierung zu schwinden beginnt.)“ (Schmidt 2004: 104-105)

Die Gefahr des Orientierungsverlusts wird durch das Netzwerk von Kulturprogramm-Kategorien, ihre Beschreibungen und Bewertungen verringert, wenn auch sicherlich zunehmend Kategorien der Wirklichkeitsmodelle in Frage gestellt werden. Und letzteres bedeutet für gesellschaftlichen Wandel entgegen dem geringen individuellen Sanktionsrisiko sicherlich alles andere als ein harmloses Spiel mit Differenzsetzungen.

Startet man also seine Beobachtungen zu *Main* und *Sub* auf der Grundlage des Kulturprogramms bei Schmidt aus eher ‚unterhaltenden‘ Phänomenbereichen heraus oder wendet diese darauf an – die Reihenfolge sei den wissenschaftlichen Beobachtern überlassen – so sollte klar geworden sein, dass das zentrale Feld Popkultur/Popmusik einer Medienkulturgesellschaft als exemplarisch für symbolische Kämpfe und Wandel gelten kann und dass es dabei nicht um irgendeinen bewertenden Grad an Ernsthaftigkeit geht. Ebenso wie die Unterscheidung zwischen Medien- und wirklicher Wirklichkeit mittlerweile als wenig hilfreich gilt, so sind Kulturprogrammanwendungen in den Medien sicherlich nicht künstlicher oder verspielter als diejenigen außerhalb der Medien.⁸¹ Ein weiterer Aspekt lässt sich auf solchen Feldern besonders gut beobachten: die Modi von Kulturalität (sensu Schmidt 2002c, 1994b: 236-254 sowie Welsch 1994). Alle sicherlich noch folgenden Diskussionen um Trends etwa der Politik auf inter-, trans- und multikultureller Ebene (einschließlich *Main* und *Sub*) sind auf Bereichen der Popkultur und insbesondere der Popmusik schon vorweggenommen:

81 Dies zeigt sich z.B. an den – wenn man hier noch einmal trennen will – zunehmenden außermedialen, ‚echten‘ Konsequenzen etwa von Chat-Rooms oder Internet-Kontaktbörsen.

„In den letzten Jahren mehren sich die Anzeichen, dass jenseits der national bestimmten ‚Kulturen‘ kulturprogrammierte Muster und Erscheinungsformen entstehen, die nicht mehr aus der Anwendung eines festen und in sich geschlossenen Kulturprogramms resultieren, sondern – wie etwa die Pop-Musik – über die Medien global ‚flottieren‘, sich rasch wandeln, bisherige Versatzstücke aus verschiedensten Kulturprogrammen in sich aufnehmen und (vorwiegend nach aufmerksamkeitsökonomischen Grundsätzen) ‚sampeln‘ (Stichwort: *Transkulturalität* [Hervorhebung im Original, C.J.J]).“ (Schmidt 2004: 103)

In der Ausbildung kulturprogramminterner Ebenen spielen demzufolge auch *Main-* oder *Sub-*Ebenen anderer Kulturprogramme anderer Gesellschaften eine wichtige Rolle, wie nicht zuletzt an den intensiven Diskussionen um den Einfluss exotischer Musik-Elemente auf die westliche Popmusik abzulesen ist. Auch hier zeigt sich der Vorteil eines weniger normativ aufgeladenen Kulturprogrammbegriffs. Wenn man untersucht, ob etwa der indische *Mainstream*-Film aus Bollywood oder eine ganz bestimmte subkulturelle Musikausrichtung des Drum’n’Bass z.B. die deutsche Film- oder Popmusik-industrie (*Main* oder *Sub*) beeinflusst, hier gilt nicht *Main* = schlecht und *Sub* = gut oder umgekehrt. Mit Hilfe der Untergliederung des Kulturprogrammbegriffs sollen verschiedene Perspektiven überhaupt erst möglich gemacht werden, die in Folge sicherlich auch bewertet werden können, zunächst einmal aber wissenschaftlich eher begründet werden müssen. Dass dieses abstrakte Beobachtungsraster mit konkreten Beispielen gefüllt werden kann, wurde bereits angesprochen und exerziert, intensive empirische und historisierende Überprüfungen an zahlreichen Phänomenen stehen derzeit hingegen noch aus.

Für die Wandlungsprozesse in Medienkulturgesellschaften erscheinen dabei nicht nur die alltäglichen Anwender der Programmebenen ganz wesentlich, sondern insbesondere das Andocken der Phänomenbereiche an geeignete Aktanten (für die Produktion: Prominente und Stars), Ereignisse (Sendungen, Festivals, Events im Allgemeinen) oder auch Werke (Theorien, Bücher, Filme etc.) und ob diese medientextlichen Phänomene mit griffigen Metaphern oder Schlagworten besetzt werden können.⁸² Denn diese sorgen in der Öffentlichkeit mit Luhmann (1979: 41) für eine Verhandlungsfähigkeit von Thematiken. Die Themen werden wiederum gespeist aus den erwähnten kulturprogrammlichen Anwendungen. Unter Themen

„wollen wir bezeichnete, mehr oder weniger unbestimmte und entwicklungsfähige Sinnkomplexe verstehen, über die man reden und gleiche, aber auch verschiedene Meinungen haben kann [...]. Solche Themen liegen als Struktur jeder

82 Vgl. Schmidt 2004: 104-105 und als Beispiel des Phänomens Grunge und *Generation X* in seiner Kopplung an Personen, Ereignisse und Werke für die deutsche Medienlandschaft vgl. Jacke 1996, 1997 und 1998. Für besonders ausgeprägte Verschlagwortung und Metaphorisierung der mediatisierten Gesellschaftsentwicklung vgl. grundsätzlich die Arbeiten von N. Postman (kulturtechnikapokalyptisch) bzw. N. Bolz (kulturtechnik euphorisch).

Kommunikation zugrunde, die als Interaktion zwischen mehreren Partnern geführt wird.“ (Ebd.: 34)

Themen dienen der Kopplung von Massenmedien mit anderen Gesellschaftsbereichen. Wenn daher eine subkulturprogrammliche Anwendung qua Aktanten grassiert, sich sozial koorientiert und relevante Öffentlichkeiten sowohl ähnlicher Anwender (*Sub*) als auch verschiedener Anwender (anderes *Sub* oder *Main*) erreicht und sich dort etabliert, dann ist die Grundlage für eine gesamtgesellschaftliche Aufmerksamkeit zunächst einmal gegeben.

Wie bedeutsam die Elemente Kommunikation und Medien für diese Karrieren sind, wird dadurch zusätzlich betont (vgl. Schmidt 1999a: 124). Die operative Fiktion potenzieller Aufmerksamkeitsbereitschaften von Aktanten ist dabei die Vorbedingung für ‚realisierte‘, weil erreichte Öffentlichkeiten, die sich zumindest quantitativ messen lassen.⁸³ Der Kommunikationswissenschaftler J. Westerbarkey (vgl. 1993, 1991: 21-55) formuliert Öffentlichkeit ähnlich als imaginäres Kommunikationssystem und beruft sich dabei u.a. auf Luhmanns „Unterstellbarkeit der Akzeptiertheit von Themen“ (1979: 44). Diese virtuellen Öffentlichkeiten sind die Bedingungen der Möglichkeit für Themenwerdung und Themenkarriere auch subkulturprogrammlicher Anwendungen und Anwender, die sich durch Personen, Ereignisse, Werke und Schlagworte (also allgemein Texten) medienthematisch beobachtbar machen.⁸⁴ Interessant ist hierbei nicht nur die mediale Konstruktion von Themen und deren Wirkungen beim Publikum, sondern insbesondere die Karriere von Themen im Vorfeld ihrer Veröffentlichung. Die Themenstrukturierung findet dabei nicht nur zwischen Medien und Publikum statt, sondern auch zwischen Informationsquellen und Medien, innerhalb der einzelnen Medien und auch vergleichend zwischen den Mediengattungen und -institutionen mit stark divergierenden Ansprüchen und Kontexten.⁸⁵

83 Marcinkowski (1993: 62-63) liefert die Unterscheidung des potenziellen und aktuellen Publikums.

84 Die Themenkarriere der Rock-Band *Nirvana* wurde empirisch-exemplarisch im Hinblick auf subkulturprogrammliche Thematiken analysiert und anhand eines fusionierten Themenkarriere-Modells von Luhmann (1979, 1993) und Weischenberg (1990) belegt (vgl. Jacke 1996, 1997 und 1998). Dabei wurden die folgenden Phasen konstituiert: Entdeckungsphase, latente Nach-Entdeckungsphase, Durchbruchs- bzw. Peripetiephase, Modephase, Kulminationsphase, unerwartete Gipfelphase. Analysiert man, wie im genannten Fallbeispiel *Nirvana*, Zeitungen und Zeitschriften zu einer Band und ihrer Karriere, lassen sich bestimmte Merkmale, Tendenzen und Entwicklungen eines Trends und der publizistischen Institutionen herausfinden.

85 Hier kann nur am Rande auf die immense Bedeutung der Relation zwischen PR und Journalismus in Medienkulturgesellschaften hingewiesen werden. Vgl. dazu grundlegend Hoffmann 2001 sowie Merten/Westerbarkey 1994. Vgl. einführend zu PR Bentele 2003 und Merten 1999: 256-292. PR-Agenten z.B. bei Plattenfirmen selektieren schließlich schon vor den Journalisten. Im künstlerischen Bereich fungieren Agenturen, Labels, Verlage u. ä. als Gatekeeper.

Subkulturprogrammliche Anwendungen erfahren in den Medien bestimmte Entwicklungen. So durchläuft jede ‚neue‘ Anwendung als Thema laut Luhmann zunächst eine latente Phase, in der sie Eingeweihten und Interessierten schon als möglich sichtbar ist, aber oft noch ein äquivalentes, im Idealfall auch zur Vermarktung qualifiziertes Schlagwort fehlt. In dieser Phase können solche subkulturprogrammlichen Anwendungen (z.B. in Form von Musikszenen) in ihrer Bedeutung als Thema wieder nachlassen oder sich aufladen, „bis sie die Kraft für eine [...] Karriere gesammelt haben und die rechte Zeit dafür gekommen ist.“ (Ebd.: 41) Einigen Themen gelingt dann der Durchbruch. Selbst diese können jedoch anschließend noch durch Zensur, Sperrung oder Lenkung auf Seitengleise obstruiert werden. Setzt sich ein Thema durch, gewinnt es an Popularität, wird eventuell sogar zur Mode und entzieht sich gleichzeitig „durch Selbstverständlichkeit der Disposition.“ (Ebd.: 42) Wobei für den Modebegriff die Kategorien Zeitaspekt (Kurzlebigkeit), sozialer Aspekt (Kollektivität) und sachlicher Aspekt (Kleidung, Musikszenen etc.) besonders zentral sind.⁸⁶ Ferner ist Mode als Trend kulturprogrammteilabhängig und kann als späte Stufe einer Mehrfachcodierung (zentral/peripher, in/out, Mode/außer Mode) gesehen werden. In den Medienangeboten angelangt, stehen neben dem Thema selbst vor allem Meinungen und Entscheidungen darüber zur Verfügung. Birgt das Thema in seiner Diskussion keine Spannung und kein Risiko mehr, so ist der Kulminationspunkt überschritten, und „die Kenner wenden sich von ihm ab.“ (Ebd.) Ist dieser Sättigungsgrad eines Themas erreicht, muss es erneuert werden oder neue Teilnehmer rekrutieren. Ist das nicht der Fall, so kann es sogar zum Überdruß kommen. Es gibt Themenbereiche, in denen routinemäßig Neues anfällt, die daher einen festen Platz in der Berichterstattung bekommen, so z.B. Tournées oder Platten einer Band. Dazu kommt bei einer steten Ausdifferenzierung im Mediensystem, dass die Karrieren der Themen immer kurzlebiger werden und deshalb immer mehr Themen benötigt werden. Das kann u.a. dazu führen, dass sich die Medien zunehmend selbst thematisieren und fiktionalisieren.⁸⁷

Doch bevor noch einmal genauer auf die Personalisierung von Themen in den Medien und deren Karrieren eingegangen werden soll (Kapitel 5), gilt es, die Überlegungen zur Kultur als Programm mit *Main-* und *Sub-*Ebenen vorläufig abschließend zusammenzufassen.

Fazit: Wo auch immer genau diese Themen starten: Im Gesamtprogramm Kultur laufen zahlreiche Teilprogramme (Kunst, Literatur, Wirtschaft, Werbung etc.) ab, die wiederum neben *Main-* auch *Sub-*Ebenen (*Subs*) integriert haben. Die *Subs* bilden die Folie für zahlenmäßig unterlegene Programmanwender, die sich durch einen Hang zur Re- oder Umcodierung der Kategorien kennzeichnen und damit komplett scheitern oder produktiv scheitern und Innovationen für die *Main-*Ebenen liefern.

86 Zum Modewandel in der Gesellschaft vgl. statt anderer Schnierer 1995.

87 Vgl. des Weiteren zur Problematik von Themenkarrieren Luhmann 1996: 24-30.