



REVUE für postheroisches management

Urfa ve
tarihi önemi
kalmak dur

1977 sen
kazısı çağrıs
bağlı Orient
yör
bu
ara
me
yıl
tas



Zukunftsfähigkeit

Heft 9 ISBN 978-3-89670-780-2, € 25,-

bulun v
durumda
hektik b
neden il
bulunasi
yüksek sev
haline gel
iç içe bulur
Daha yüks
sağlam bir
iyi inşa ed
önermekte

- 3 Editorial von Bernhard Krusche und Falk Busse
- 8 Dirk Baecker
Zukunftsfähigkeit: 16 Thesen zur nächsten Gesellschaft
- 10 Elena Esposito
Die Konstruktion einer offenen Zukunft
- 16 Featured Artist
Simon Wachsmuth
 Simon Wachsmuth und Friedrich von Borries im Gespräch
Überlappungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- 22 Theo Ligthart
démodé oder demodern
- 28 Günther Ortman
Noch nicht. Nicht mehr. Vom Gleiten der Zukunft
- 34 Linda Ahrens
**Ich arbeite da gerade an einem echt spannenden Projekt!
 Zum Identitätsproblem von Projektmachern der
 nächsten Gesellschaft**
- 42 Annika-Nora Serfass
Von Fall zu Fall – vertraulich!
- 46 Markus Jaksche, Reinhard Tötschinger
**Vom klassisch-hierarchischen Management zur
 hybriden hierarchisch-heterarchischen Steuerung –
 eine Unternehmensentwicklung**
- 52 Gesa Ziemer
14 Regeln der Komplizenschaft
- 54 Christoph Fahle und Bastian Lange im Gespräch
Das betahaus: Coworking Space oder Innovationsökologie?
- 60 Jean Hagen, Institute for the Future
The Future of Making
- 66 Robert Amlung im Interview
Von der Zukunft des Fernsehens
- 72 Leon Wansleben
Bildschirmbeobachtung in elektronischen Finanzmärkten

- 80 David Schubert
Zukunftstrends als Innovationshelfer: The Wheel of Future
- 88 Georg Franck
Die urbane Allmende
Für eine Neuerfindung des Städtebaus als Architektur
in Gesellschaft
- 94 Falk Busse
Zukunftsfähigkeit durch Design?
- 102 Holger Rhinow
Strategiedesign und Wicked Problems
- 108 Gunter Dueck
Zukunftsfähigkeit durch postheroische Systeme
- 114 Manfred Moldaschl
Zukunftsbeherrschungsfähigkeit
Gewissheitsproduktion im Komplexitätszeitalter
- 124 Katrin Glatzel, Rudolf Wimmer
Strategieentwicklung in der Theorie
- 134 **Management für Fortgeschrittene**
Die Zukunft ist unbekannt
von Dirk Baecker
- 138 **Wozu Wirtschaft?**
Zukunftsfähigkeit
von Birger P. Priddat
- 140 **Hollywood**
Aliens
von Fritz B. Simon
- 144 **A Conversation With Pétur Jóhannes Óskarsson**
When Organizations Are Fun
- 153 Überblick, Bestellservice, Impressum
- 154 Ausblick



Theo Ligthart lebt und arbeitet als bildender Künstler, Autor und Spirituoseproduzent in Berlin. In seinen Arbeiten setzt sich Theo Ligthart mit den Grenzen von Kunst und Ökonomie auseinander und untersucht Strategien der Gegenwarts Kunst anhand der Gegensätze von Mode und Utopie. Zuvor absolvierte er eine Ausbildung zum Kameramann in den USA, in Polen und Deutschland und ein Philosophiestudium in Wien.

Theo Ligthart démodé oder demodern

Wenn man als Künstler aufgefordert wird, sich zur Zukunft der Kunst zu äußern, so bieten sich als Antwort zwei gegensätzliche Thesen an, die beide auf ihre Art ähnlich standardisiert erscheinen.

Erlösung

Die erste mögliche These erklärt die Kunst zu einer heilsprechenden Erlösungsreligion bzw. zu einer subversiven Sozialutopie mit religiösen Zügen. Diese Kunstreligion soll die Gesellschaft in eine vermeintlich bessere Welt führen. Ob das Potenzial zur Optimierung der Gesellschaft sich eher im Spirituell-Esoterischen oder doch eher im Realpolitisch-Sozialen begründen möge, hängt von der jeweiligen Ideologie ab – die grundsätzliche Definition der Funktion der Kunst aber bleibt die gleiche: Die Bedeutung der Kunst wird erhöht, indem ihr die Kraft zur Veränderung zugeschrieben wird. Kunst wird hier als Hybride aus Hostie und Viagra verstanden. Der Glaube an eine bessere Welt, die ausschließlich mit der Kunst als Fährmann erreichbar wird, soll gestärkt werden, und die Kraft des Ursprünglichen, die dieser Auffassung der Kunst zugrunde liegt, soll auf seine Rezipienten überspringen. Durch Transsubstantiation wird die Vitalität des Künstlers auf dessen Werk übertragen und kann anschließend auf unterschiedliche Weisen konsumiert werden. Der für den Künstler erfreuliche ökonomische Aspekt hierbei ist, dass die wohl bestmögliche Aneignung dieser substanzialen Energie durch den Kauf eines Kunstwerkes vollzogen wird. Die Kehrseite dieses Modells besteht jedoch darin, dass der Künstler sich symbolisch für die Gesellschaft opfern muss. Hier hat sich die Umkehrung des christlichen Rituals der Wandlung als erfolgreiche Strategie erwiesen: Nicht Wein soll sich in Erlöserblut wandeln, sondern das Blut des Künstlererlösers wird sukzessive durch Wein und andere Substanzen ersetzt. Diese ins Chemische übersetzte Konsekration hat den gravierenden Vorteil, dass die veränderte Wahrnehmung, die unweigerlich beim Künstler im Rahmen seines Selbstopferungsprogramms einsetzt, existenzielle Bedeutung erlangt: Erst der erweiterte Bewusstseinszustand, der mit diesem Ritual einhergeht, ermöglicht es uns Künstlern, der Welt glaubhaft zu vermitteln, dass sowohl die Kunst die einzige Option zur endlichen Erlösung, als auch der Künstler die Speerspitze dieser Heilsbewegung darstellt.

Manche mögen in dieser These der Bedeutung von Kunst für die Zukunft eine abgegriffene und keineswegs zeitgemäße Strategie sehen. In einer immer komplexer werdenden Welt der Kunst glaubhaft die einzige Möglichkeit zur Erlösung zuzuschreiben wird immer schwieriger. Außerdem wurde der Mythos vom Künstler und seiner ihn verzehrenden Kunstproduktion längst seiner Exklusivität beraubt. Das beschriebene Selbstopferungsritual des Künstlers ist inzwischen vielfach erfolgreich von Repräsentanten des Showbusiness d. h. letal, medial und somit banal umgesetzt worden.

Ende

Die Zweifel an der Vorstellung von Kunst als avantgardistisches Heilsversprechen führen zur zweiten möglichen Antwort auf die Frage nach der Zukunft der Kunst. Diese Antwort proklamiert ihr Ende. Aus der Perspektive des Künstlers scheint dies eine weniger attraktive Idee zu sein, stellt sie doch dessen Berufswahl massiv in Frage. Lieber ein intoxikiertes Erlöser als ein marginalisierter Arbeitsloser! Ereilt uns Künstler ein ähnlich tragisches Schicksal wie andere Professionen, die vollkommen verschwunden sind – Gaslaternenanzünder, Scherenschleifer, Seifensieder oder das Fräulein vom Amt? Ist man gar zum Totengräber seiner eigenen Profession geworden? Dies ist fürwahr keine erfreuliche Perspektive. Daher findet man die These vom Ende der Kunst auch eher bei den Philosophen – dort allerdings seit geraumer Zeit. Hegel hatte die Kunst bekanntlich bereits für tot erklärt. Wie beruhigend die Tatsache, dass seitdem 200 Jahre vergangen sind, in denen die Künstler fleißig weiterproduziert haben. Und die ökonomische Basis für die Kunst ist keineswegs verloren gegangen,

Hegel hatte die Kunst bekanntlich bereits für tot erklärt. Wie beruhigend die Tatsache, dass seitdem 200 Jahre vergangen sind, in denen die Künstler fleißig weiterproduziert haben.

wie bei den verschwundenen Berufen, die zuvor aufgezählt wurden. Im Gegenteil: Der Kunstmarkt war wohl nie so lukrativ wie in den letzten Dekaden, auch wenn bei jeder Wirtschaftskrise der Untergang desselben heraufbeschworen wird. Gleichzeitig sehen viele Kulturkritiker gerade darin ein Argument für das Ende der Kunst, da die Kunstwerke scheinbar nur noch Warencharakter haben. Der ökonomische Erfolg wird zum Gradmesser der Dekadenz der Kunst und zum Argument für ihre zunehmende Bedeutungslosigkeit. In einer Warengesellschaft ist das Kunstwerk zum Warenfetisch verkommen. Dieses Argument wirkt aber deutlich anti-quierter als so manches zeitgenössische Kunstwerk. Die Kritik an der Kunst in den letzten zwei Jahrhunderten scheint vor allem aus einer Enttäuschung gespeist zu werden, dass die Kunst nicht mehr unmittelbar, substantiell oder radikal sei. Der Künstler ist angeblich zum blutleeren Knecht einer Ökonomie der Aufmerksamkeit geworden, der die Fähigkeit zur Reflexion gegen sture Obsession eingetauscht hat. Hier handelt es sich aber wohl eher um enttäuschte Wünsche, die von außerhalb auf die Kunstwelt projiziert werden. Das männliche, monomane, wahnhaftige Künstlergenie ist gleichermaßen eine Wunschvorstellung des intellektuellen Bürgertums, wie es der muskulöse, potente, heroische Arbeiter für den vergeistigten Marx-Engels-Exegeten war. Allerdings liegt der Vorteil des Künstlers gegenüber dem Arbeiter darin begründet, dass durch die Anwesenheit des Ersteren der Unterhaltungswert von Sektempfang und Dinnerparty enorm gesteigert wird. Aber auch nur dann, wenn er sich wie ein Künstler benimmt, d. h. bis zu einem gewissen Grad an der Tradition des Hofnarren anzuknüpfen weiß. So haben ich schon vielfach bei Ausstellungseröffnungen und anderen Kunstevents das Schicksal erlebt, von Kunstsammlern gefragt zu werden: »Und was machen Sie?« Der Nennung meines Berufes folgt immer wieder die gleiche Antwort: »... ach, Sie sehen aber nicht aus wie ein Künstler.« Meine Gegenfrage, die jedes Mal die Konversation mit einem betretenen Schweigen beendet, lautet: »Wie hat denn ein Künstler auszusehen?«

Das Urteil, dass zeitgenössische Kunst saft- und kraftlos sei, funktioniert ja nur, wenn man annimmt, dass es früher besser war. Die Vorstellung, Kunst sei irgendwann einmal irgendwie authentischer gewesen, von »absoluter Unwillkürlichkeit« (Adorno) geprägt und auf-

grund ihrer ursprünglichen Ursprünglichkeit dazu in der Lage, stets das Neue wahrhaftig hervorzubringen, zeigt, wie widersprüchlich die unbewussten Erwartungen sind, die an die Kunst gestellt werden. Einerseits soll sie voranschreiten und mit immer neuen Errungenschaften überraschen – ja, sogar schockieren –, andererseits ist genau diese Sehnsucht vom nostalgischen Wunsch bestimmt, die Kunst sei die Quelle ursprünglicher Substanz.

Praxis

Unter dem Banner der Avantgarde war die Formel für substantielle Kunst die Überführung von Kunst in Lebenspraxis. Es stellt sich die Frage, wie weit nicht gerade diese These heute in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Lebenspraxis zur Kunst zu erklären, erweist sich als durchaus produktiv. So hat die Kunstwelt Relevanz für Ökonomie und Gesellschaft bekommen, die nicht immer intendiert war. Die Künstler haben sich z. B. zur talentiertesten Gruppe entwickelt, wenn es darum geht, Trends für den Immobilienmarkt zu entdecken. Was wir Künstler als reales Lebensgefühl zelebrieren, ist Teil einer Avantgarde der Gentrifizierung, deren kommunikatives Ritual darin besteht, permanent die drohende Gentrifizierung zu verurteilen.

Unsere Funktionen liegen jedoch freilich nicht nur in der eines Real-Estate-Scouts begründet. In Zeiten wachsender sozialer Spannungen, globaler Krisen und dem Rückzug des Sozialstaats hat die Kunst wichtige Aufgaben übernommen: Für unzählige Ausstellungen und Biennalen muss Kunst fleißig gefertigt werden, denn die ausgestellten Werke sollten unbedingt jungfräulich sein. Eine Arbeit zu zeigen, die kurz zuvor in einer anderen Ausstellung zu sehen war, ist eine inakzeptablen Regelverletzung. Bestückt werden diese Großereignisse der Kunstwelt bevorzugt mit politischer Kunst, die sich allerdings bei genauerer Betrachtung weniger als Sozialkritik denn als Sozialkitsch entpuppt. Dem Besucher soll zunächst das Gefühl vermittelt werden, an einer Welt echter sozialer Empfindungen teilzunehmen. Damit dieser emotionale Zugang zu den Problemen der Welt nicht behindert wird, haben die ausgestellten Werke auch selten ein analytisches Verhältnis zu ihrem Inhalt, sondern gehen meist nicht über das simple Aufzeigen sozialer Missstände hinaus. Und je billiger und dilettantischer diese Betroffenheitskunst produziert wird, desto authentischer wirkt sie. So gesehen ein smartes Investment, da hier mit relativ kleinem finanziellem Aufwand viel für ein allgemeines soziales Wohlbefinden getan werden kann. Ritualisierte Betroffenheitszeremonien, auch Bien-

Designed to Work MADE IN BERLIN



reddot design award
winner 2011



Bei SystemObject stehen die spezifischen Ansprüche moderner Arbeitswelten im Fokus. Ob Einzelplatzlösung oder Großraumbüro, Empfang oder Archiv, Konferenz oder Präsentation, Front- oder Backoffice – spezifische Elementmodule lassen

sich flexibel konfigurieren und jederzeit neu anpassen. Klares Design und hochwertige Materialien sind für alle System 180-Lösungen stilprägend. Eine Möblierung mit SystemObject ist ein deutliches Statement für Urbanität, Modernität und Offenheit.

Erfahren Sie mehr unter
www.system180.com

SYSTEM 180

nalen genannt, sind billiger für den Staat als teure Sozialleistungen. Und sogar am Kunstmarkt lassen sich solche Werke durchaus verkaufen, da sie den philanthropischen Charakter eines Sammlers wunderbar ins rechte Licht rücken. Deswegen landen die Kunstwerke dieses Sozialgenres weniger bei Privatsammlern als bevorzugt in institutionellen Sammlungen großer internationaler Konzerne. Allerdings wird auch dieser Trend der Kunstwelt, der viele Großereignisse der letzten beiden Dekaden geprägt hat, mittlerweile von vielen durchschaut. Die vampiristischen Zentren der Kunstwelt können nicht endlos Lebensenergie aus dem Peripheren und Marginalisierten saugen.

Für eine Gesellschaft, in der Vollbeschäftigung der Vergangenheit angehört, erweist sich die Verwandlung von Lebenspraxis in Kunst als sehr produktiv. Die künstlerische Praxis hilft dabei, ein Tätigkeitsfeld für jene zu finden, die keine Aussicht auf regelmäßige Arbeit haben. Ökonomische Unsicherheiten und soziale Abgründe können so unter dem Deckmantel von Selbstverwirklichung und Kreativität uminterpretiert werden. Diese soziale Veränderung geht aber weit über die Kunstwelt hinaus. Was man heute gerne positivbesetzt als »Kreativwirtschaft« bezeichnet, erweist sich als Übungsfeld für prekäre Lebensbedingungen. Der bekannte Spruch: »Jeder Mensch ist ein Künstler«, ist heute zum unbewussten Leitspruch der Avantgarde des Prekariats geworden. Ein Lebensgefühl, das soziale Unsicherheit als individuelle Freiheit und Armut als Ausdruck künstlerischer Integrität versteht, scheint besonders geeignet für romantisierende Interpretationen. Ende des 19. Jahrhunderts kam Puccinis Oper *La Bohème* zur Uraufführung. Es fragt sich nur, wann sich Hollywood endlich des Themas annimmt und eine Romantic-Comedy über das Prekariat produziert.

Suche

Die zweite mögliche Antwort auf die Frage nach der Zukunft von Kunst, die besagt, dass sie eben keine Zukunft mehr hat, scheint nicht gerade erquicklich für uns Künstler. Aber ist dem wirklich so? Sehnen wir nicht gerade dieses Ende herbei? Denn es ist schon eine narzisstische Kränkung, dass es so viele Künstler vor uns gab, aber noch deprimierter ist mein Künstler-Ego, wenn ich daran denke, dass eventuell noch unzählige Künstler nach mir kommen werden. Das apokalyptische Heraufbeschwören eines Endes kann ich gut nachvollziehen,

denn es gibt ja auch kaum etwas Unangenehmeres, als aus einem Kino zu gehen, bevor der Film endet. Wie viele schlechte Filme habe ich schon gesehen und konnte trotzdem nicht vor dem Ende den Saal verlassen! Betrachte ich die Situation der Kunst weniger aus einer subjektiv-narzisstischen Perspektive, muss ich wohl zum Schluss kommen, dass unsere Generation nicht in der privilegierten Position sein wird, dem Ende – sei es als explosives Showdown oder als zermürbende Agonie – als Zuschauer beizuwohnen.

◆
◆
◆ **Wie viele schlechte Filme habe ich schon gesehen und konnte trotzdem nicht vor dem Ende den Saal verlassen.**
◆
◆
◆

Wenn man sich umhört, dann ist zuletzt vieles zu Ende gegangen. Der großen Erzählung wird kein Glaube mehr geschenkt (Lyotard). Gegen die Diktatur des Fortschritts, die auch die Kunst dominierte, haben nicht nur die Kulturpessimisten geputscht. Von ganz anderer Seite hört man die Klage, dass der radikale Glaube an das Absolute einer »Diktatur des Relativismus« (Ratzinger) weichen musste. Radikalität, ein ehemals in der Kunsttheorie positiv besetzter Begriff, steht heute unter Terrorismus-Verdacht (Jean Clair). Es stellt sich die Frage, ob Kunst jetzt nicht mehr radikal, sondern radikant (Nicolas Bourriaud) sein soll und somit ihre Wurzeln in heterogenen Kontexten in Szene setzt und sich als Mannigfaltigkeit definiert. Führt das Schwinden der absoluten Werte zu einer zersplitterten Poetik, die durch die Vermischung von Kulturen inspiriert wird und sich als Kreolisierung (Édouard Glissant) beschreiben lässt? Ist die Moderne zu Ende gegangen oder war es doch nur die erste, der sogleich eine zweite folgte (Ulrich Beck)? War die Moderne eine spezialisierte Putzkolonne, die Hybride entsorgte (Bruno Latour), die heute von weniger qualifizierten Leiharbeitern ersetzt wurde? Sind wir jetzt postmodern, oder waren wir gar nie modern? Und gibt es eine postavantgardistische Kunst (Peter Bürger), die man auf Deutsch als »Nach-Vorhut« übersetzt? Vor Kurzem wurde die Altermodernität ausgerufen. Und zwi-

schenzeitlich kam uns sogar die gesamte Geschichte abhanden (Fukuyama)! Nachdem diese aber wieder gefunden wurde, ist es auch in der Kunsttheorie ruhiger geworden, wenn es darum geht, neue Begriffe für die künstlerischen Strömungen der Gegenwart zu erfinden.

Um nicht unter Verdacht zu geraten, irgendwelcher teleologischer Sekten anzugehören, und gleichzeitig sich nicht als Eschatologe einer Nachmoderne zu outen, hat sich in den letzten Jahren zur Bezeichnung der Kunst der Gegenwart der Begriff »zeitgenössisch« durchgesetzt. Dieser vermeintlich ideologiefreie Begriff behauptet eine Genossenschaft in der Zeit, die als universell globale Zeit verstanden wird. Zeit wird nicht mehr als teleologischer Vektor verstanden, sondern dehnt sich als gleichmäßige Fläche über den gesamten Globus aus.

In den Begriffen »zeitgenössisch« oder »contemporary« spiegelt sich die Sehnsucht der Kunstwelt, sich nicht in ein historisches Korsett zwängen zu lassen und sich möglichst fern jeder epochalen Zuordnung bewegen zu können. Kein Kunstwerk soll ausgeschlossen bleiben, denn Wertungen wie Neuheit fallen weg. Zeitgenossenschaft alleine scheint für den Zutritt in die Kunstwelt auszureichen. Vielleicht ist es aber genau umgekehrt, so dass gerade der vermeintlich wertfreie Begriff »zeitgenössisch« dazu dient, die subtilen und komplexen Abschlussverfahren der Kunst zu verschleiern.

Autor

Die Funktion des Kurators für die Kunstwelt wird erst verständlich, wenn sich Kunst nur noch durch den angeblich wertfreien Begriff »zeitgenössisch« fassen lässt. In einem Feld unbegrenzter Möglichkeiten wird er zum Trendscout, der aus dem unübersichtlichen Angebot seine jeweilige »Preselection« macht. Er filtert das »Zeittypische« aus dem »Zeitgenössischen«. Dies birgt eine Gefahr für Künstler, da sie zum Erzeuger von Veratzstücken der Narration des Kurators werden. Kunstwerke werden somit zu Illustrationen der Ideen des Kurators. Diese »Gefahr« ist aber nur dann als gefährlich zu interpretieren, wenn man dem Künstler eine größere Berechtigung zur Autorschaft zuspricht als anderen.

Produktionsbedingungen von Kunst werden aber nicht nur durch diese Tendenz bestimmt. Für den Künstler gibt es auch andere Optionen, sein ökonomisches Überleben zu sichern. Er kann zum Dekorateur von Firmenlobbys werden oder Flachware für die Wände be-

tuchter Sammler fertigen. Diese verschiedenen Absatzmärkte für Kunst werden auch mit jeweils sehr unterschiedlichen Kunstwerken versorgt. Die gegenwärtige Produktion von Kunst hat sich präzise auf ihre jeweiligen Zielgruppen eingestellt. Diese Analyse mag vielleicht kritisch klingen, ist sie jedoch nicht unbedingt, denn die Kunstgeschichte lehrt uns, dass erstens die Geschichte der autonomen Kunst sehr kurz ist und zweitens dass Produktionsbedingungen und ökonomische Zwänge, unter denen Kunstwerke entstehen, kaum Rückschlüsse auf ihre Qualität erlauben. Die Zerfaserung der Gegenwartskunst in verschiedene Genres wie Kuratoren- bzw. Biennale-Kunst, Lobby- oder Corporate-Identity-Kunst, Sammlerkunst fürs Penthouse oder für private Museen usw. erscheinen nur sonderbar und fragwürdig, wenn man einerseits die unendliche Zersplitterung der Musikwelt in Subsubsubsub-Genres übersehen hat und andererseits nach wie vor an eine einheitliche Geschichte glaubt, die gleichsam einem Vektor zum Endzweck führt und in der nur jene Kunstform Anerkennung finden kann, die dieses Ziel antizipiert.

◆
◆
◆ **Kunst funktioniert nach wie vor als Projektionsfläche für den »Mythos des Neuen« – ein Stummfilm, der so zerkratzt ist, dass man die Schauspieler kaum noch erahnen kann, weshalb uns die Handlung unklar bleibt.**
◆
◆
◆
◆
◆
◆
◆
◆

Die Kunst darf vor allem eines nicht: sich dem nostalgischen Begehren nach Authentizität sowie den romantischen Sehnsüchten nach Substanz und Identität anbieten – es sei denn, genau in dieser Anpassung liegt ihr Konzept. Jedes Konsumprodukt will heute ein Original sein, nahezu jeder Artikel im Supermarktregal scheint mir vermitteln zu wollen, dass er auf eine authentische Geschichte verweisen kann. Die Kunst sollte sich dieser Strategie entziehen. Oder vielleicht sollte die Kunst sich gerade jetzt zu ihrer Funktion als Wunscherfüllungs-

maschine bekennen. Als Heilsprogramm verhilft sie einer vermeintlich verloren gegangenen Welt zur Auf-er-stehung. Zumindest die Vorstellung davon, wie ein Künstler zu sein hat, ist noch gut in unseren Köpfen verankert und immer noch nahezu deckungsgleich mit dem *image* des barbarischen Messias oder des messianischen Barbaren. Der kommerzielle Erfolg der Kunst gründet auch heute noch – trotz intensiver Diskurstätigkeit und konsequenter Infragestellung ihrer selbst – im Chiasmus von Fortschrittsglaube und Vergangenheitssehnsucht. Kunst funktioniert nach wie vor als Projektionsfläche für den »Mythos des Neuen« – ein Stummfilm, der so zerkratzt ist, dass man die Schauspieler kaum noch er-ahnen kann, weshalb uns die Handlung unklar bleibt.

démodé

Für jene Kunst jedoch, die für sich in Anspruch nimmt, sich jenseits einer Fortschrittsideologie trotzdem entwickeln zu können, wird das System der Mode zum großen Vorbild. Die permanente Abfolge von Anfang und Ende; das Zelebrieren des Zyklischen und die damit verbundene Aufhebung eines eindeutigen Fortschritts zeigen das Modesystem als Gegenmodell zur teleologischen Geschichtsauffassung. Ursprung bedeutet hier nichts anderes als die Erzeugung einer Differenz zum Gegebenen – eine rein formale Differenz der jetzigen Mode gegenüber der vorhergehenden. Das Etablieren dieser Differenz, die nichts mit substanzieller Ursprünglichkeit zu tun hat, wird durch das zyklische, periodische System der Mode unterstützt bzw. erst ermöglicht. Die Unterteilung der Zeit in saisonale Kollektionen und das Beschreiben von Stilrichtungen anhand von Dekaden erleichtert die Abgrenzung vom Jüngstvergangen. Anfang und Ende einer Mode ist die Bedingung der Mode. Dieses zyklische Prinzip von Ursprung und Ende würde einen verspielten Umgang mit dem Medium Mode vermuten lassen. Jedoch kann eine Mode nur dann funktionieren, wenn sie mit einer gewissen »Ernsthaftigkeit« vorgetragen wird. Das heißt: In dem Moment, im dem die Mode modisch ist, muss sie den Anspruch einer universellen oder mindestens gruppenspezifischen Gültigkeit haben. Sobald sie diese aber erreicht hat, ist sie schon unmodisch.

Diese nachmoderne Auffassung von Geschichte offenbart sich hier selbst als modisches Phänomen. Der neuzeitliche Fortschrittsgeist wurde durch das Modell der

Mode ersetzt. Jedoch muss man anmerken, dass die jeweilige Mode nur zur Mode werden kann, wenn sie sich als Fortschritt gegenüber dem Bisherigen interpretieren lässt. D. h., auch wenn bestimmte Moden mit zukünftigen Zielen verknüpft werden, so wird die »Motivation« ihrer Entwicklung aus der Überwindung des Vergangenen (des Unmodischen) gespeist. Somit kann die Entwicklungsgeschichte der Mode als Modell zur Analyse der Gegenwartskunst verwendet werden. Diese Methodik ist allerdings ebenfalls modisch: denn sie basiert auf der Abgrenzung von vergangenen Geschichtsmodellen, die eben aus der Mode geraten sind. Um den modischen Charakter der Mode als Geschichtsmodell noch zu verstärken und der Inflation von Begriffsbildungen im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Moderne Tribut zu zollen, könnte man einen neuen Begriff formen: Demoderne. Die Moderne, die *démodé* geworden ist. Wenn man allerdings »de« nicht als Präfix, sondern als Präposition lesen würde, so würde klar werden, dass wir uns nach wie vor an der Moderne abarbeiten.

Gerade weil Kunst sich heute scheinbar in jedes Material einschreiben kann, jenseits aller Materialität auch funktioniert, alles zur Kunst und jeder Künstler werden kann, entsteht zwar eine gewisse Unübersichtlichkeit, aber vor allem auch enorme Möglichkeiten. Die vielfältigen Positionen der zeitgenössischen Kunst als Kakophonie zu denunzieren und darin eine Orientierungslosigkeit abzulesen ist nur möglich, wenn man Kunst als Wellnessprogramm für die Bewohner einer lauten, schnellen und komplexen Welt definiert. Wenn aber Kunst als Werkzeug zur Analyse der Gegenwart verstanden wird, dann ist gerade die scheinbare Unendlichkeit ihrer Formensprache nicht ein Zeichen ihrer Beliebigkeit, sondern ihres Reichtums. Kein Wunder, dass bei diesem großartigen Potenzial für uns Künstler Bartleby und Oblomow die letzten glaubhaften *role models* sind.

