

Text von Jennifer Allen: Meeting the Future

Die Begegnung zieht sich als roter Faden durch das Werk von FUTURE7. Die erste Begegnung ist die zwischen Nikolai von Rosen und Florian Wojnar, die seit 1997 als FUTURE7 zusammenarbeiten. In einigen ihrer ersten gemeinsamen Arbeiten, zum Beispiel in der Serie der Cuttings (1999–2001), ließen sie zwei Fotografien aufeinander treffen. Jede Farbfotografie wurde in Streifen unterschiedlicher Breite auseinander geschnitten, dann wurden die Streifen zu einem Bild zusammengefügt, Bildstreifen für Bildstreifen, um eine dem Panorama angemessene Bildausdehnung zu erreichen. Weit davon entfernt miteinander zu konkurrieren, erzeugen die beiden zusammengefügt Fotografien eine etwas merkwürdige und doch verblüffende Übereinstimmung – ein bisschen wie die von von Rosen und Wojnar selbst.

Cutting #14 (2001) ist ein eindrucksvolles Mosaik aus figurativer Darstellung und abstrakter Dekoration. Die eine Fotografie hält einen Rock mit zwei Beinen fest, die über einen Boden laufen, der mit sternartigen Formen in Braun, Schwarz und Weiß gemustert ist; man hat das Gefühl, sie würden vor der mittäglichen Hitze fliehen. Die andere Fotografie zeigt eine Reihe von hochaufragenden Kiefern, die von einer einzelnen Stromleitung und einer jener orangen Plastikabsperungen, wie sie oft an städtischen Baustellen anzutreffen sind, überlagert werden. Es ist eine unwirkliche Landschaft, natürlich und künstlich zugleich. Wo jede Fotografie für sich genommen Wirklichkeit abbildet, ergeben sie zusammen etwas Traumartiges, was ihre darstellenden Bestandteile abstrakter und ornamentaler erscheinen lässt. Die Methode von FUTURE7, einen Dialog zu erzeugen, als könnte man mit Fotografien weben, also einfache Handarbeit mit Hochtechnologie verbinden, fordert das Auge dazu auf, nach Erkennungsmustern zu suchen und sie dann abzuwandeln. Zuerst ist man versucht, die Streifen jeder Fotografie zu kombinieren, so wie man sich aus herumliegenden Puzzleteilen ein ganzes Bild vorstellt. Dann aber stellen sich erstaunlicherweise andere Ähnlichkeiten ein: zwischen der merkwürdigen Plastikabsperung und den roten Socken, die über den Boden huschen; zwischen der Stromleitung und den Rändern des Fußbodens; zwischen den weißen Fliesen und den hellen Löchern in der Absperrung; zwischen der Bewegungsunschärfe des grünen Rocks und den weiter entfernten grünen Baumwipfeln, deren Zweige von der Sonne leicht überstrahlt werden. Beide Bilder enden in einem überbelichteten Horizont, der eine Schicksalsgemeinschaft vermuten lässt, wenn es nicht einfach der Himmel ist, der über jeder Fotografie schwebt.

Es gibt weitere Formen des Zusammenspiels, den Dialog von Fotografie und Architektur, von Aktien- und Kunstmärkten, von Malerei und Bildhauerei, von Galeriepublikationen und Galerieräumen. Bei Säulenordnung (2001) war der Raum der Campusgalerie in Bayreuth mit gedruckten Bildern in Form von Papiersäulen bestückt: Von einem an der Leine zerrenden Hund bis hin zu einem einsamen Mann, der sich seinen Weg durch eine Ansammlung von weißen Plastikstühlen bahnt. Einige der Bilder waren um die Pfeiler im Ausstellungsraum gewickelt, während andere als bunte und zugleich leere Wächter, oder als Ersatz von Besuchern im Raum standen. Das Projekt Landscape Game Memorial (2003) ist ein Zyklus von Arbeiten, der 2003 für die Messe Art Frankfurt unweit der Zentrale der Europäischen Zentralbank konzipiert wurde. Ausgangspunkt war ein fiktives Aktiendepot, begonnen im Jahr 1998, das als „Was-wäre-wenn“-Szenario die späteren Gewinne und Verluste, das Auf und Ab, in Form einer Serie von farbintensiven Gemälden nach Grafikvorlagen darstellt. In der

Konfrontation zweier Formen von Investition, Aktien und Kunstwerken, ähneln die Gemälde psychedelischen Gebirgszügen, bei denen der höchste Punkt als Gipfel und zugleich als der Ort gelesen werden kann, an dem die Blase platzt. 2004 setzten sich FUTURE7 mit einem weiteren Stück Geschichte auseinander: der Erweiterung der Europäischen Union. In diesem Zusammenspiel von Politik und Kunst kam eine „Bildgrammatik“ zum Einsatz, um Statistiken und Ereignisse im Zuge dieser Erweiterung in Kunstwerke zu übersetzen – in der Manier von Bildhauern und Malern. Basierend auf der Politik der EU erscheint das Gemälde Eurotale (2004) einerseits als ein buntes Statistik-Diagramm und zugleich als dramatische, felsige Küstenlandschaft, eingeschlossen vom Blau des Meers und des Himmels. Monte Video Europa (2004) übersetzt die EU-Erweiterung in einen stabilen Tisch, der mit einem merkwürdigen Emblem geschmückt ist. Dieses verändert seine Farben, je näher es dem Tischrand kommt, und erinnert dabei an eine militärische Landkarte oder vielleicht an einen chemischen Fleck.

In der Ausstellung Tarantella in der Berliner Galerie Crone im Jahr 2005 konfrontierten FUTURE7 die Galerie mit ihrer eigenen Geschichte, ihrer Architektur und ihrem Umfeld. Es war ihre Absicht, die Neigung der meisten Galerien, im archetypischen White Cube dem Zeigen von Kunstwerken einen höheren Stellenwert einzuräumen als deren Produktion, durcheinanderzubringen. Die Malerei Concept Car (2005), die ein Auto als einen massiven schwarzen Schatten, wenn nicht gar als Schattenriss darstellt, spielt auf einen Schauraum an, wie man ihn ganz in der Nähe der Galerie Crone bei einem Autohändler findet. Tatsächlich ist Concept Car eine Überlagerung aus den Umrissen von vier deutschen Oberklasselimosinen, dem Audi A8, dem VW Phaeton, der Mercedes S-Klasse und dem 7er BMW, deren feine Abstufungen von Schwarztönen in dem Gemälde vorkommen. Das Spiegeln eines Auto-Schauraums in Form eines Gemäldes unterstreicht den Status des Kunstwerks als Ware, deren bloße Präsentation der Ursprung von zweierlei sein kann: von Fetischismus und von Wert. In der Tat, der bloße Schatten des Autos – wie der Schatten von Peter Schlemihl, den dieser in Adelbert von Chamisso's Novelle verkauft – kann wertvoller sein als das Auto selbst. Auch ist die sehr reduzierte Malerei zweifach gerahmt: erstens durch seine weiße Leinwand und zweitens durch eine temporäre weiße Wand, die die Künstler in der Galerie aufgestellt hatten. Concept Car ist ein Gemälde, das seine eigene mobile Wand mitbringt, die mit einer Reihe von auf dem Rahmen hinter ihr liegenden Sandsäcken stabilisiert wird. Statt im Hauptraum der Galerie ihre eigenen Arbeiten auszustellen, nutzten FUTURE7 die Archive, holten diverse Skulpturen aus dem Lager und arrangierten diese zu einer Ausstellung. Als Coffeetablebooktable (2005) wurde auf einem Tisch die Sammlung der seit 1982 von der Galerie Crone publizierten Kataloge wie überdimensionierte Karten auf einem riesigen Spielbrett arrangiert. Die Aufstellung der Skulpturen im Hauptraum findet ihr Pendant in dieser Anordnung der Broschüren auf dem Tisch. Coffeetablebooktable ist zugleich ein Vorgeschmack auf FUTURE7s spätere Arbeiten mit Büchern, mit deren Inhalt und ihren Lesern.

Sammler, Sammeln

Für FUTURE7 ist die Begegnung mehr als nur ihre eigene Zusammenarbeit und die Verständigung über die unterschiedlichen Materialien oder Themen ihrer einzelnen Werke. Die Begegnung, das Treffen von Angesicht zu Angesicht, bleibt ein Schlüsselmoment der Inspiration wie auch der Produktion. 2004 begannen von Rosen

und Wojnar den Zyklus Kollektor (2004–2006), der von sieben in Berlin lebenden Privatsammlern handelt: Moi Soltek, Albrecht Kastein, Stefan Maria Rother, Bernhard Martin, Ivo Wessel, Raimar Stange und Christian Bauschke. Von Rosen und Wojnar trafen sich mit den einzelnen Sammlern, beschäftigten sich mit den Kunstwerken, die jene bei sich zu Hause hängen haben, und führten mit ihnen lange Gespräche über ihre oft sehr vielschichtige Beziehung zur Kunst. Die Folge dieser Begegnungen mündete in eine Serie von „Einzel“-Ausstellungen, die zu gleichen Teilen als Leihgabe, als Installation und als Hommage gelesen werden konnte. Nachdem sie jeden Sammler gebeten hatten, bestimmte Kunstwerke für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen, entwickelten von Rosen und Wojnar jeweils eine eigene Installation, die ihr Bild davon reflektiert, wie jeder Sammler mit seinen Kunstschatzen umgeht. Die Ausstellung war eine Art Porträt des Sammlers und der Beziehung zu seiner Sammlung (darüber hinaus produzierte FUTURE7 eigene Kunstwerke, um ihre Begegnung mit jedem Sammler und dem daraus resultierenden Arbeitsprozess für die Ausstellung abzubilden). Indem jede Sammlung vorübergehend aus ihrem privaten Umfeld in den Ausstellungsraum einzog, bekamen die gezeigten Kunstwerke eine maßgeschneiderte Umgebung: So erschien das Porträt wie ein Doppelgänger wenn nicht gar ein Ersatz für den Körper des Sammlers. So wie ein öffentliches Museum einen neuen Gebäudeteil eröffnet und diesen nach dem Sammler benennt, der ihn finanziert und mit Kunst ausstattet, benannten FUTURE7 die Ausstellung nach dem Sammler und schufen dazu den passenden Ausstellungsraum als ein Alter Ego mit anderem Namen.

So zeigte die Ausstellung Kollektor Kastein (2006) Kunstwerke in Schwarz-Weiß aus Kasteins Sammlung zusammen mit verschiedenen Büchern aus dessen umfangreicher Kunstbibliothek. FUTURE7s Arrangement der Ausstellung wiederholte das Schwarz-Weiß-Thema in Form weißer Vitrinen, eines in weiße Farbe getauchten Fernsehers, eines geschnitzten weißen Styropor-Objekts und in Form von schwarz gerahmten Zeichnungen. Um Kasteins Wertschätzung von Grafik und Büchern zu betonen, wurden Bücher aus seiner Bibliothek in einer langen, geschlossenen Glasvitrine gezeigt. Und die zumeist illustrierten Buchumschläge ähnelten der Grafik, die hinter Glas an der Wand darüber hing. Dazu entstand das Porträt Klau mich (2006), das als kleines hölzernes Buchregal aus der Wand herausragt und in durchsichtiges Acrylglas eingefasst ist. Der Titel leitet sich nicht von Kastein ab, sondern von Rainer Langhans' und Fritz Teufels Buchklassiker „Klau mich“ (1968), das einen Handabdruck zeigt und die Geschichte eines Prozesses gegen die Westberliner Kommune I in den 1960er Jahren erzählt. Das Miniregal trägt beidseitig das Handlogo, fast wie eine Aufforderung an den Besucher, zum Dieb zu werden. Das Regal ist auch ein Kompendium für Popkultur der Sechziger Jahre und beinhaltet Publikationen wie Herbert Marcuses „Der eindimensionale Mensch“ von 1964, den Film „Viva Maria“ oder die Schallplatte „Psychedelic Underground“ der deutschen Band Amon Düül. Ohne damit einen Wertung zu formulieren, spielt Klau mich auf die Handlichkeit von Drucken und Büchern an, und auf die Wesensart der Popkultur, hohe Auflagen zu produzieren – Bücher, Filme, Drucke, Platten sind alle für die Massen gemacht. Vielleicht kann man die Kommune sogar als Aufwertung des Mehrfachen gegenüber dem Einzigartigen, der Gruppe gegenüber dem Individuum begreifen. Überdies lebt die Popkultur von der Kopie, wenn nicht sogar der Entwendung von Themen aus anderen Kulturformen durch Cross-overs und Zitate, Parodien und Karikaturen. Während Kollektor Kastein den Sammler als Bücherliebhaber in einer Welt unzähliger Kopien einführt, als wäre der Sammler nur ein weiteres Mitglied der Kunst-Kommune, porträtiert Kollektor

Stange den Sammler als DJ, der sich Bilder derart leichtfertig zu eigen macht als wären es musikalische Riffs. Stange bot mehrere kleinformatische Arbeiten aus seiner Sammlung auf, für die FUTURE7 als Teil der Ausstellung ein breites weißes Paneel vorbereiteten, um Stanges Besitz zeigen zu können als handelte es sich um Scheiben auf einem Plattenspieler. In Anlehnung an das wechselnde Plattenauflegen eines DJs, änderte sich die Zusammenstellung der Kunstwerke von Vernissage zu Finissage. Hierbei war Moduludus (2006) Teil des Porträts, eine einfache Holzkiste mit Unterteilungen, passend um Schallplatten oder kleinformatische Kunstwerke aufzubewahren.

Vor dem Hintergrund der zunehmenden Präsenz von privaten Sammlungen im öffentlichen Bereich, in staatlichen Museen ebenso wie in privaten Institutionen, die der Öffentlichkeit nach Anmeldung oder auf Einladung zugänglich sind, gewinnen die in dem Kollektor-Zyklus formulierten Porträts eine zusätzliche Relevanz. Berlin steht im Zentrum dieser Entwicklung, deren Anfang 1997 die Eröffnung der Sammlung Hoffmann in der Wohnung von Erika Hoffmann und (dem inzwischen verstorbenen) Rolf Hoffmann machte. Selbst das Museum für Gegenwartskunst Hamburger Bahnhof entspricht dem Verlangen der Sammler nach mehr Sichtbarkeit, weg von der bloßen Leihgabe hin zur Einrichtung neuer Räume. Die Sammlung Erich Marx ist im ganzen Museum zu finden unmittelbar neben Kunstwerken anderer Ausstellungen, während die Christian Friedrich Flick Collection in einem separaten Bereich untergebracht wurde, der wie ein Ast eines Baums aus dem Haupthaus herausgewachsen zu sein scheint. In den Fußstapfen der Sammlung Hoffmann eröffneten Sammler wie Axel Haubrok, Christian Boros, Wilhelm Schürmann, Thomas Olbricht und auch Ivo Wessel ihre eigenen unabhängigen Räume außerhalb von Museen und ohne öffentliche Gelder. Dies sind Räume, in denen die Sammler mit ihren Kunstwerken leben und wohin sie die Öffentlichkeit einladen, sich ihre Sammlung in Ruhe anzusehen. In diesen halb öffentlichen und halb privaten Bereichen werden die Besucher nicht als Publikum, sondern als Gäste empfangen. Es sind heterogene Orte, an denen ein Gemälde in der Nähe des Schreibtischs, eine Skulptur neben dem Esstisch oder ein Video im Regal auftauchen kann. Auf diese Weise unterlaufen die in privaten Institutionen gezeigten Sammlungen nicht nur das allgemeine Kulturmonopol des Staates, sondern auch die öffentliche Erwartung, wonach Kunst nur abseits der häuslichen Umgebung und des Trotts der Alltagsroutine gesehen und erfahren werden sollte. Diese herausfordernde Geste des Privatsammlers gegenüber der vom Staat geschützten Autonomie der Kunst liegt schon lange in der Luft und wird im Kollektor-Zyklus von FUTURE7 ausführlich behandelt. In seiner Hommage an die eigene Leidenschaft, Bücher zu sammeln – die Rede „Ich packe meine Bibliothek aus“ von 1931 – verhandelt Walter Benjamin den uralten Konflikt zwischen öffentlichen Museen und Privatsammlern. Benjamin ergriff zwar Partei für den Sammler, weil er der einzige ist, der die gesammelten Gegenstände wirklich zum Leben erwecken kann, indem er mit ihnen und durch sie lebt. Zugleich aber erkannte und akzeptierte er das Misstrauen, das die Öffentlichkeit der Sammlerfigur entgegenbringt. Fast ein Jahrhundert später versteht die Öffentlichkeit den guten Sammler noch immer als denjenigen, der seine Sammlung dem Staat ohne jegliche Bedingungen überlässt. FUTURE7 holen den privaten Sammler nicht nur ins Licht der Öffentlichkeit, sondern machen dabei die persönlichen Bezüge sichtbar.

Kollektor von FUTURE7 wirft eine Reihe von Fragen auf. Was genau macht man dem privaten Sammler zum Vorwurf? Woher stammt das Misstrauen, das die Öffentlichkeit

gegenüber dem Privatsammler hegt? Weshalb erwartet die Öffentlichkeit, dass Kunst in der normierten Art und Weise eines Museums präsentiert und gewürdigt werden sollte? Eine mögliche Antwort kann in der Französischen Revolution gefunden werden, in deren Zuge sich das öffentliche Museum als Teil des bürgerlichen Selbstverständnisses in ganz Europa etablierte. Gewiss gab es schon vorher Sammlungen, die der Öffentlichkeit zugänglich waren: vom Ashmolean Museum in Oxford zum British Museum, vom Museum Fridericianum in Kassel bis zur Königlich Preußischen Kunstkammer, welche der Öffentlichkeit trotz ihrer Lage innerhalb der königlichen Residenz in Berlin offen stand. Selbst der Palais du Louvre, das spätere Musée du Louvre, war seit dem 17. Jahrhundert während der Salons für Besucher zugänglich. Aber erst die Französische Revolution brachte die entscheidende Verbindung von Kunst und Revolution in den Louvre. Nicht nur das Volk, auch die Kunst war nun von ihrer Knechtschaft durch König, Adel und Klerus befreit. Mit der Ablösung der Monarchie durch den neuen französischen Staat und der Durchsetzung seiner Kulturhoheit, kamen zwei Randfiguren zum Vorschein: der Vandale und der Sammler. Der Vandale zerstörte, allerdings ohne die gleiche Befugnis wie der neue Staat, welcher sich gezielt daran machte, die Spuren des Ancien Régime zu beseitigen, von Fleur-de-Lys-Emblemen bis hin zu Gobelins. Ein Jahr nachdem der Louvre in seiner neuen Funktion als öffentliches Museum die Pforten öffnete, prägte Abbé Grégoire 1794 den Begriff des Vandalismus, wie wir ihn heute noch benutzen, nämlich als sinnlose Zerstörung von öffentlichem Eigentum. Gesellschaftlich akzeptierter als der Vandale ist der Sammler, da er Kultur bewahrt, anstatt sie zu zerstören. Allerdings tut er dies ohne Beteiligung des Staates, der für sich die Hoheit über das französische Kulturerbe reklamierte. Tatsächlich steht die Öffentlichkeit dem privaten Sammler argwöhnisch gegenüber, weil Kunst als öffentliches Gut und nicht als Privatbesitz angesehen wird; so bleibt bis zur Verkündung seines Letzten Willens unklar, ob der Sammler für den Staat und somit für die Öffentlichkeit sammelt. Weil der Vandale wie der Sammler im Alleingang handelten und nicht im Auftrag der Mehrheit der Bürger, erinnerten beide zur sehr an die Rolle des autokratischen Monarchen. Gerade durch die tägliche Zugänglichkeit sollte das Verständnis des Staates und seiner Sammlungen erfahrbar werden, vollständig gereinigt von den Spuren der königlichen und aristokratischen Herrschaft. Indem sich die Bürger die Kunstwerke unabhängig von ihren monarchischen, aristokratischen und auch religiösen Funktionen im Museum anschauen konnten, kam ihnen die Möglichkeit zu Bewusstsein, ihr gerade erst aufkeimendes Selbst darin wiederzufinden. Dagegen erinnert das Kunstwerk in einer häuslichen Umgebung oder in Gegenwart eines Rituals – und sei es nur das des täglichen Essens – an das untergegangene Regime und seine unterdrückende Natur. Ein Gemälde in der Nähe eines Schreibtischs, eine Skulptur neben einem Esstisch, ein Druck auf einem Regal war für die Bürger ein Abbild der früheren Knechtschaft. Die Kunst hatte frei zu bleiben, so wie die Menschen.

FUTURE7s Porträt des Sammlers ist in der Hinsicht historisch bedeutsam, als diese Figur lange unsichtbar geblieben ist. Aus ihrer Sicht ist die Privatsammlung keine Ansammlung von Kunstwerken mehr, die verliehen oder schließlich an das öffentliche Museum gestiftet werden, um sie dort nach Belieben zu ordnen, auf jeder Wand, in jedem Raum, in jeder Ausstellung. Vielmehr gehören für FUTURE7 die Kunstwerke einer Privatsammlung zu einem bestimmten Zusammenhang, der festlegt, wie sie öffentlich gezeigt werden müssen. Diese individuellen Porträts lassen jeden Sammler anhand seiner Kunstschatze sichtbar werden. Das Produkt dieser Auseinandersetzung des Sammlers mit den Kunstwerken seiner täglichen Umgebung wurden vom

Büchernarr Walter Benjamin, der seine Bücher lebendig werden ließ und gleichzeitig durch diese lebte, als intensive Beziehung beschrieben. Darin ähneln die Porträts Totenmasken und Zauberamuletten. Sie inszenieren den Übergang der Sammlung vom privaten zum öffentlichen Bereich, indem sie den Kunstwerken in Abwesenheit der Sammler Leben einhauchen. Beschwören FUTURE7 mit ihrer Huldigung des Sammlers die alte Unfreiheit der Kunst, oder stellen sie gar deren Knechtschaft wieder her? Man kann der Zunahme von Privatsammlungen in Berlin und anderswo durchaus mit Argwohn begegnen, als ein Indiz für den Rückgang des Staates und der Privatisierung von öffentlichen Aufgaben begreifen. Diesbezüglich bliebe zu klären, ob die Befreiung der Kunst durch die Französische Revolution wirklich mehr war, als die eine Form der Abhängigkeit durch eine andere zu ersetzen: die von der Monarchie durch die vom Staat. Tatsächlich gestand der Staat nur bestimmten Kunstgattungen eine öffentliche Bedeutung zu: Skulptur, Malerei, Grafik und Antiquitäten. Dagegen wurden die angewandten Künste, von den Wandteppichen bis zu den Teetassen, aufgrund ihrer Gebräuchlichkeit im Alltag und somit ihrer Verhaftung mit dem Ancien Régime von dieser Aufwertung durch die öffentliche Anerkennung ausgeschlossen. Es stellt sich die Frage, ob das öffentliche Museum die Freiheit der Kunst – ob auf bespannten, bunten oder weißen Wänden – wirklich befördert, oder ob es die Kunst auf immer dem Alltagsleben entrissen hat, um sie den Experten in Obhut zu geben: Kuratoren, Konservatoren, Kunsthistorikern und Kritikern. Wäre Kunst nicht überhöht worden, wäre sie vielleicht in den allgegenwärtigen angewandten Künsten aufgegangen, die in Design und Mode weiterleben. Indem FUTURE7 Privatsammlungen nicht nur in Form der Kunstwerke, sondern unter Einbeziehung der Hintergründe und als Porträts präsentieren, liefern sie die bisher fehlende Verbindung hinsichtlich der zwei grundsätzlich verschiedenen Wahrnehmungen des Sammelns: dem bloßen Zeigen von Kunst gegenüber dem Umgang mit Kunst. Eine Sammlung, sei sie nun privat oder öffentlich, besteht niemals nur aus einer Liste von Kunstwerken. Während der private Sammler immer klar als Träger aller Entscheidungen identifiziert wird, versucht das öffentliche Museum, seine Entscheidungen hinter der Neutralität von Fachkompetenz zu verbergen, von der Beleuchtung bis zu den Wänden. Brian O'Doherty hat schon vor Langem bemerkt, dass auch White Cubes keineswegs neutral sind. Der Kollektor-Zyklus von FUTURE7 kann in vieler Hinsicht als eine Fortsetzung der Museumskritik der 1970er und 1980er Jahre gelesen werden, übertragen auf unsere Zeit des privaten Sammelns. Private Sammler wie öffentliche Museen sollten niemals nur nach ihren Beständen beurteilt werden, sondern danach, wie sie damit umgehen: werden die Kunstwerke auf weiße Wände gehängt, werden sie in Zusammenhang mit Büchern gesehen oder werden sie wie Musik „gespielt“.

Die Kunst des Gesprächs

Begonnen als Begegnung, fand die Kollektor-Reihe in der Werkgruppe Cabinet de Réflexion (2007), die im selben Jahr in der Ausstellung Square Dance im Berliner Ballhaus Ost gezeigt wurde, ihren Abschluss. Als Echo auf die Zusammenarbeit mit den Sammlern vereinte die Ausstellung die einzelnen Porträts, mit denen FUTURE7 ihren eigenen Arbeitsprozess reflektierten: von dem Kastein-Miniregal (diesmal bestückt mit zwei Exemplaren der deutschen Übersetzung von Richard Rortys Buch von 1989 „Kontingenz, Ironie und Solidarität“) bis hin zur Stange-Holzbox. Natürlich steckte im Titel Cabinet de Réflexion eine historische Anspielung auf das französische „cabinet de curiosités“ und auf die deutsche „Wunderkammer“, beides private

Vorläufer der öffentlichen Museen in Europa. Mit einem Kabinett der Besinnung, einer Ansammlung von Kunstwerken, die augenfällige Ähnlichkeiten, vergangene Erinnerungen und ernsthafte Gedanken miteinander kreuzen, ließen FUTURE7 die vielen Gesellschaften und Salons wieder auferstehen, die sich um diese Kabinette herum gebildet hatten, bevor das öffentliche Museum den Privatsammler als wichtigste Quelle von Kunstwerken, ästhetischer Erfahrung und Wissen abgelöst hat.

Die Zeit der Regentschaft Ludwigs XIII. bis zur Französischen Revolution, also in etwa das 17. und 18. Jahrhundert, hat Benedetta Craveri als das Zeitalter des Gesprächs („The Age Of Conversation“) bezeichnet, das sich vom harmlosen Zeitvertreib zu einem ausgefeilten System zum Austausch von Ideen entwickelte, mit der Absicht der ästhetischen Verfeinerung. Abseits des Königshofes entwickelten sich Kabinette, Salons und Gesellschaften als nicht offizielle Orte, um Politik, Wissenschaft und Philosophie ausgiebig erörtern zu können. Im deutschsprachigen Raum erreichte die Kunst des Gesprächs ihre weitgehende Vervollkommnung in Johann Peter Eckermanns „Gespräche mit Goethe“, Aufzeichnungen seiner Unterhaltungen mit dem bedeutenden Dichter aus knapp einem Jahrzehnt (1823–1832). Indem sie andeuten, dass diese Vergangenheit wieder Teil unserer Gegenwart geworden ist, schlagen FUTURE7 vor, die Begegnung mit Kunstwerken und den daraus entstehenden Dialog zu würdigen. Dies ist ein weiterer grundlegender Unterschied zum öffentlichen Museum, in dem normalerweise Schweigen geboten ist und die Regel gilt, Kunstwerke nicht zu berühren, und wo Besucher dazu neigen, sich nicht miteinander oder mit der Kunst zu unterhalten.

Schließlich kann man die Arbeit von FUTURE7 als eine Kunst aus zweierlei verstehen: Begegnung und Gespräch. Aus einem Dialog entsteht ein Kunstwerk, das wiederum zu weiteren Diskussionen und Kunstwerken führt, ad infinitum. Ihr Werk steht für eine ungewöhnliche Verknüpfung zwischen der Kunst und den Menschen, den Objekten und den Subjekten, der unbelebten und der lebendigen Welt, dem Materiellen und dem Immateriellen, bei der sich beide Seiten schließlich miteinander vertauscht wieder finden. Ein Porträt wäre ein wahrhaftigeres Bild einer Person als deren eigene Erscheinung; ein Fingerabdruck könnte alleine existieren, unabhängig von einer Hand. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Ausstellung Emil Johanna, die 2008 im Berliner Projektraum Ackerstraße 18 stattfand. Selbst in die Rolle des Sammlers geschlüpft, hatten von Rosen und Wojnar in den Jahren 2002 bis 2004 sieben Kunstwerke von ebenso vielen Künstlern erworben und diese in die Arbeit Register (2008), bestehend aus sieben Collagen, einfließen lassen. Jede Collage reflektiert sowohl die Arbeit des jeweiligen Künstlers wie auch das Verhältnis zu ihren neuen Besitzern, vom Kaufzeitpunkt bis zur endgültigen Installation, von der Sehnsucht nach einem Kunstwerk bis zu seinem Besitz. Ein Beispiel ist die Collage, die in Thomas Scheibitz ihre Anregung fand. Sie besteht aus Zollstöcken, die auf verschiedene Weise über einem Farbkreis angeordnet sind, der von Blau über Rot zu Orange und Gelb verläuft. Die Zollstöcke, die als geometrische Formen, als Oktogon, im Zickzack oder als doppeltes Rechteck ausgelegt sind, rufen die unterschiedliche Flächenbehandlung in Scheibitz' komplexen Skulpturen ins Gedächtnis. Die Ausmaße eines Kunstwerks haben für den Sammler sowohl praktischen wie auch symbolischen Wert, will er doch wissen, wie viel Platz eine Arbeit im Raum und in seiner Vorstellung einnimmt. Zollstock und Farbkreis sind genauso präzise festgelegt wie Duktus und Farbe in einem Porträt und dienen nicht dazu, irgendeine Distanz an einem beliebigen Ort zu messen oder irgendeine Farbnuance zu einem beliebigen Zeitpunkt zu bestimmen. So wird das

Werkzeug des Künstlers selbst zum Kunstwerk. Außer den Porträts in Register gehörte zu Emil Johanna auch die Wandzeichnung Française #13, die sich aus den Symbolen Herz, Karo, Pik und Kreuz sowie aus Pfeilen und Punkten zusammensetzt. Sie stellt allerdings kein Kartenspiel dar, sondern die Schrittfolge aller vier Tanzpaare bei einem Kontratanz. Wie die Kollektor-Reihe und die dazugehörigen Porträts ist die Tanzdarstellung ein konkretes Bild für eine Begegnung von Angesicht zu Angesicht und ihren komplexen Regeln für Gesten, Bewegungen und Berührungen. Die Ausstellung selbst leitet ihren Namen vom Titel der Installation Emil Johanna (2008) ab, die aus zwei Zementblöcken besteht, die auf dem Boden vor einer frei stehenden Leinwand abgelegt sind. Die Zementblöcke stammen aus einem Schuppen nahe eines Sees und waren wahrscheinlich bei einem Heimwerkerprojekt übrig geblieben. Die Blöcke sind in ihren Papierverpackungen hart geworden und weisen noch alle Falten und Knicke der Papierhüllen auf, erscheinen aber eher als zwei sture Zuschauer, die die Leinwand vor sich ausgiebig betrachten. Die frei stehende Leinwand erinnert der Form nach an Malerei, besteht aber aus einem auf einem Rahmen aufgespannten Stoff, dessen Muster auf einen historischen Entwurf aus den Wiener Werkstätten zurückgeht, just aus der Zeit, als die Urgroßeltern von von Rosen und Wojnar so alt waren wie die Künstler heute. Handelt es sich um Doppelgänger für von Rosen und Wojnar, dann stellt Emil Johanna eine Art von Familientreffen dar. Auch wenn diese Begegnung nur in der Fantasie stattfindet, so gibt es doch das Ergebnis als Stammbaum, der so real und dauerhaft ist wie der Abdruck der Papiersäcke in dem übrig gebliebenen Zement.

Das Verfahren von FUTURE7, aus Begegnungen und Gesprächen Kunstwerke zu entwickeln, macht es möglich, die eigentlich privaten Auseinandersetzungen mit der Öffentlichkeit zu teilen. Diese Kunst des Gesprächs verwandelt eine private Angelegenheit in eine öffentliche und wird damit auch Menschen zugänglich, die nicht daran beteiligt sein wollten oder konnten. FUTURE7 sind weit davon entfernt, Privatheit höher zu bewerten als Öffentlichkeit, den Privatsammler für wichtiger zu erachten als das öffentliche Museum, den Besitz von Kunst der Auseinandersetzung mit ihr oder ihrer Bewertung vorzuziehen. Vielmehr verwandeln sie das besondere Ereignis in ein gemeinsam zu teilendes Erlebnis. Durch ihr Zutun werden verborgene Beziehungen – wie die zwischen einem Sammler und seinem Besitz – plötzlich für ein größeres Publikum erschlossen. Der Weg von FUTURE7s früherem Interesse an Statistiken von Finanzmärkten und der Europäischen Union führt zwangsläufig zu ihren späteren Untersuchungen von Begegnungen zwischen Künstlern und Sammlern. Ist nicht auch eine Statistik ein Abbild von gesellschaftlichen Verhältnissen? Und wie steht es um die Verhältnismäßigkeit zwischen den Massen und einem harmlosen Farbdigramm? Selbstverständlich gibt es etliche Möglichkeiten, das soziale Gefüge anschaulich zu machen, wie sie in der Bandbreite alltäglicher Statistiken zum Ausdruck kommen: als Torten, Ströme, Säulen und Tabellen. Indem sie aus sozialen Beziehungen Kunstwerke hervorbringen, arbeiten FUTURE7 an einem neuen Bildvokabular, das die sich entwickelnde Grauzone zu verstehen hilft, die irgendwo zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen liegt. Wenn sie sich nicht sogar über die noch gültige strikte Trennung zwischen diesen beiden Bereichen hinwegsetzen. Dass der Privatsammler seine Schätze der Öffentlichkeit nur nach Vereinbarung zeigt, bringt eines dieser neuen, noch ungeklärten Verhältnisse zum Ausdruck, die kaum von herkömmlichen Statistiken erfasst werden können, da sich ihre Eigentümlichkeit einer Einordnung verschließt. Mit FUTURE7 kommt man zu dem Ergebnis, Gesellschaft auf ihre ungewöhnlichen Seiten hin zu untersuchen.